



Université
de Limoges

ÉCOLE DOCTORALE 527

Centre de Recherches Sémiotiques - CeReS

Thèse :

Pour obtenir le grade de :

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LIMOGES

En Sciences du langage

Recherche dans le cadre des SIC

Sciences de l'information & de la communication

Présentée et soutenue par :

Haytham Daezly

Le 08/11/2016

Titre :

« L'essor de la culture virtuelle au Liban,
entre effervescence numérique et instabilité politique :
réseaux sociaux, musique en ligne & sites institutionnels »

Thèse dirigée par :

Eleni Mitropoulou

JURY:

Rapporteurs :

Valérie Jeanne-Perrier, Professeur des universités, CELSA Paris Sorbonne

Alexandra Saemmer, Professeur des universités, Université Paris 8

Examineurs :

Eleni Mitropoulou, Professeur des universités, Université de Limoges

Nicole Pignier, Professeur des universités, Université de Limoges



l'essor
DE LA CULTURE
virtuelle
au Liban
ENTRE
effervescence
NUMÉRIQUE

 **ET**
instabilité 
politique 

Réseaux
sociaux,
musique en ligne
& sites
institutionnels

REMERCIEMENTS

Mes sentiments les plus chers s'adressent à ma famille et mes parents en particulier, à qui cette thèse de doctorat est dédiée.

Je tiens à remercier chaleureusement des amis que j'ai eu la chance d'avoir à mes côtés. Ils m'ont vu dans tous mes états et ont accepté courageusement que je les emmène dans un monde qui leur est bien étranger.

Un immense merci à ma directrice Eleni Mitropoulou de m'avoir aidé et orienté dans mes recherches...

Cette fois, c'est bien le point final.

À mes parents...

لدي والدي

SOMMAIRE

Introduction	10
Chapitre I : Identité libanaise, appartenance confessionnelle et partage culturel	21
A- Cadrage de l'étude sur l'interculturel et l'identité libanaise	23
a- Entre 1920 et 2014, le confessionnalisme, une culture dominante au Liban : l'entrée en vigueur du confessionnalisme	27
b- Le sécularisme, une contre-culture transcendante sur le plan culturel : vers une définition d'une contre-culture libanaise	34
B- Notion du patrimoine: naturel et culturel (sites, fouilles archéologiques, patrimoine oral, patrimoine écrit, immatériel)	38
a- Sites libanais inscrits par l'UNESCO : projets en cours	41
b- Les formes du sécularisme dans le paysage musical et les productions artistiques	42
c- L'héritage musical: une diversité de genres au souffle oriental	45
d- Les biens de la Bibliothèque Nationale du Liban entre renaissance et inertie	47
C- La guerre comme motivation dans la création artistique et poétique	50
D- Quand l'accès à la culture devient sélectif	56
a- Les variations de fréquentation des lieux culturels	60
b- Le Liban face à la corruption	62
E- Les obstacles du partage de l'information et de la communication	68
Chapitre II : Engagement et responsabilité des artistes contemporains libanais : Wael Koudeih et Tania Saleh sur les réseaux sociaux numériques	74
A- Le sécularisme, la production musicale et artistique et les réseaux sociaux numériques	79
B- Construction de l'image publique et appropriation des réseaux sociaux numériques	85
a- Construction de l'image publique à travers les sites officiels, les médias traditionnels et les réseaux sociaux numériques	
b- La contribution des liens faibles et des liens forts à la définition de l'image publique de Wael Koudeih et Tania Saleh	86
c- Des sites périphériques vers les sites officiels	90
d- Artistes « Underground et Engagés » : une image publique confirmée à travers les médias ?	98
C- Anatomie des sites officiels et des réseaux sociaux numériques en forme et en contenu	104

a- L'identité calculée et l'identité agissante de Tania Saleh et Wael Koudeih et leur appropriation des réseaux sociaux numériques	108
b- L'identité déclarative de Tania Saleh et Wael Koudeih sur les sites officiels et les réseaux sociaux numériques	116
D- Entre « l'unité nationale » et les « 18 confessions », le peuple libanais victime de la « schizophrénie » ?	
a- <i>Dix-huit Communautés</i>	126
b- <i>Schizophrénia</i>	128
E- Le numérique crée-t-il des inégalités ?	132
F- L'effervescence numérique a-t-elle un sens politique ?	136
Chapitre III : Les formes culturelles au Liban : le discours des performances contemporaines de Rayess Bek	140
A-Underground: connotation négative ou modernité ?	143
a- La culture populaire	148
b- La culture populaire comme forme de résistance	150
B- Genèse de la culture hip-hop : naissance d'un mouvement	152
C- Le discours de l'imaginaire social	156
D- Métalangage et mythologie	157
E- Les paroles de <i>Schizophrénia</i> de Rayess Bek : comme une mythologie contemporaine ?	160
F- Etude des deux performances audiovisuelles de Rayess Bek et Mirza <i>Love and Revenge</i> et <i>Good bye Schlöndorff</i> comme labels culturels	170
a- <i>Love and Revenge</i> un son, une image, une performance, un artefact culturel ?	172
b- Quand l'orchestration de Rayess Bek et l'image de La Myrza échangent	176
c- Peut-on parler d'un mode de vie « revival », « kitsch » ou plutôt « vintage » dans <i>Love and Revenge</i> ?	181
d- Réalité contradictoire : la guerre vécue sur cassette et l'image fictive de la guerre filmée par <i>Schlöndorff</i> dans <i>Le Faussaire</i> , quel dialogue ?	186
Chapitre IV : Conjoncture culturelle et sociopolitique, dans une perspective critique, à l'ère des TIC	198
A- La critique de l'industrie culturelle par l'école de Frankfort	203
B- Quand la culture de masse et la culture « élitiste » s'opposent	212
C- La culture numérique: une culture décadente ?	213
D- Le medium, le discours, la réception	216
E- Les enjeux politiques des Cultural Studies	225
F- Art libanais avant-gardiste plus rebelle que jamais ?	229

Chapitre V : L'effervescence numérique des sites institutionnels libanais	236
A- L'essor des musées libanais: musées publics et musées privés	239
a- Manque en médiation culturelle dans les espaces culturels	244
b- Image-lieu et réalité virtuelle dans le cyberspace	251
c- La culture libanaise « en ligne »	254
d- Culture et publics muséaux	263
B- L'exposition comme média: stratégie de communication et fonctionnement médiatique	267
a- Musée et médiations numériques: les enjeux	273
b- Exploitation des nouveaux dispositifs: où en est le Liban ?	280
C- Le musée virtuel remplacera-t-il le musée actuel en tant que média culturel, pour promouvoir le patrimoine ? Pourrait-on parler d'un patrimoine numérique ?	288
a- L'institution muséale libanaise vers une perspective numérique ?	291
b- Vers une nouvelle expérience institutionnelle muséale ?	295
Postscriptum : Lettre à Beyrouth	298
A- La mémoire reconstruite de l'espace	302
B- Nouveaux musées libanais : <i>La maison jaune</i> ou <i>Beit Beirut</i>, un mémorial de la guerre ?	308
C- L'espace sémiotique du musée: <i>Beit Beirut</i> un musée comme trace ?	314
Épilogue	325
Bibliographie	335
Sitographie / E-publications	344
Notes	359
Liste des figures et des tableaux	366

INTRODUCTION

Dans ce petit pays où Beyrouth fut une ville maîtresse de la Nahda, un mouvement transversal de renaissance culturelle à la fin du XIX^{ème} siècle après le Caire et prônant, entre autres, les idées des Lumières, des journalistes et hommes de lettres comme Mikhaël Nouaymé et l'illustre auteur du *Prophète* Khalil Gibran ont créé un mouvement de la littérature d'émigration. Les textes de ce dernier, rédigés au début du XX^{ème} siècle, trouvent un écho saisissant en 2014:

« *Vous avez votre Liban et ses dilemmes, j'ai mon Liban et sa beauté. Votre Liban est un pays de communautés et de Partis. Mon Liban est fait de garçons qui gravissent les rochers et courent avec les ruisseaux. Votre Liban est un pays de discours et de disputes. Mon Liban est gazouillement de merles, frissonnement de chênes et de peupliers. Il est écho de flûtes dans les grottes et les cavernes. Votre Liban est un échiquier entre un chef religieux et un chef militaire. Mon Liban est un temple que je visite dans mon esprit, lorsque mon regard se lasse du visage de cette civilisation qui marche sur des roues. Votre Liban se détache tantôt de la Syrie, tantôt s'y rattache; il ruse des deux côtés pour aboutir dans l'entredeux. Mon Liban ne se détache ni ne se rattache, et ne connaît ni conquête ni défaite. Vous avez votre Liban, j'ai le mien.* »
Quelques phrases encore: « *Que restera-il de votre Liban dans un siècle? Dites-le-moi! Que restera-t-il sinon la vantardise, le mensonge et la stupidité?* »¹ Khalil Gibran écrivait, il y'a un siècle.

Depuis 1920, dix-huit communautés religieuses essaient de cohabiter, date de leur institution par l'état mandataire, la France. On accepte communément d'évaluer sa répartition confessionnelle en trois tiers: Chrétiens, Chiites et Sunnites. Depuis l'indépendance du pays en 1943, un pacte national s'est mis en place orchestrant la vie politique du Liban, et divisant les prérogatives étatiques selon les différentes communautés: le président de la république sera maronite, le président du conseil sera sunnite, et le président de l'Assemblée Nationale sera chiite. Par ailleurs, il est inscrit

¹ GIBRAN Khalil. *Mon Liban suivi de Satan*. La part commune, 2000. P 21-25

dans la constitution que les sièges du parlement sont repartis à égalité entre chrétiens (maronites, grecs orthodoxes, grecs catholiques, arméniens apostoliques) et musulmans (sunnites, chiites, druzes); les postes clés de l'administration étant également sujets à des quotas d'ordre confessionnel. Un système communautaire qui est encore profondément ancré dans le quotidien et les mentalités des Libanais, leurs institutions confessionnelles régissant leur statut personnel.

Le pays connaît son âge d'or au début des années soixante et le Liban devient la Suisse du Moyen-Orient, ouvert sur l'Occident et pionnier de la culture arabe. Beyrouth fut le nombril du monde. Dolce vita versus mouvement culturel arabe, Occident versus Orient, une dualité illustrant le conflit d'images du pays du cèdre, toujours en quête de son identité. Alors qu'il connaît la gloire, le Liban explose en plein vol. En 1970, débute une guerre fratricide qui durera plus de quinze ans. Les beaux hôtels de la capitale sont criblés de balles. La ville se sépare en deux: l'Est chrétien face à l'Ouest musulman, palestinien et communiste. Le centre-ville est abandonné à la verdure et des abris sont construits de partout. Les massacres se succèdent de part et d'autre et les francs-tireurs s'amuse à battre de funestes records. Entre 120 000 et 150 000 personnes perdent la vie, 200 000 sont blessées, alors que 18 000 sont portées « disparues ». La vie culturelle part en fumée. La guerre quant à elle, engendre une nouvelle vague de cinéastes, parmi eux Maroun Baghdadi², Jocelyne Saab³ ou encore Jean Chamoun.⁴

« Imagine you are living in a war and you are surrounded by battles, destruction, massacres, and displacement. You have to cover them for humanitarian reasons. Those who try to hide images of the war are accomplices, who perhaps participated in the war. But those who did not participate have the right to know. I therefore think, from a

² Site *Ciné Artistes*. Fiche créée le 19 août 2013. Modifiée le 20 août 2013

<http://www.cineartistes.com/fiche-Maroun+Bagdadi.html>

Site *One fine art* http://www.onefineart.com/en/artists/maroun_bagdadi/

³ Site *Afrocultures*. Publié en ligne le 09/03/2006, Mise à jour le

26/11/2013. <http://www.afrocultures.com/php/?nav=personne&no=8003>

⁴ PEARCE Gail, MCLAUGHLIN Cahal. *Truth or Dare: Art & Documentary*. Interview avec CHAMOUN Jean. 2007. P 49

humanitarian and patriotic point of view, that there should be more films made about the war, although it has ended ».⁵

Aujourd'hui, notamment à Beyrouth, les murs portent encore les stigmates d'un passé douloureux. Comme le pays qui était déchiré par la guerre civile, la culture au Liban n'est pas sortie indemne. Artistes et écrivains ne baissent pourtant pas les bras. La culture n'est pas morte! Bien au contraire, les artistes puisent dans les traumatismes de l'histoire récente les raisons d'innover. Les créateurs se donnent la liberté d'expression que le poids croissant des religions voudrait leur nier. Selon Janine Maamari, collectionneuse et commissaire d'expositions, à la tête de la fondation Liban Art, qu'elle a créée en 2010 pour promouvoir les beaux-arts libanais et arabes, la culture est en plein bouillonnement.

« *La génération d'artistes nés pendant la guerre a aujourd'hui beaucoup à dire. Elle a eu une enfance bousculée, vecteur de la créativité* ». Elle ajoute: « *nous avons beaucoup de tendances, c'est une scène artistique très riche et dynamique* ». Un « *art au-delà de la violence* ». ⁶

Preuve de la vitalité des arts plastiques, rien qu'à Beyrouth, une vingtaine de galeries sont ouvertes, de petits espaces à de grandes salles d'exposition comme le Beirut Art Center ou le Beirut Exhibition Center. Les inaugurations se succèdent et rassemblent à chaque fois un public conséquent. La scène alternative libanaise a également de la suite dans les idées et ne manque pas non plus de talents: le peintre Ayman Baalbaki, le photographe Akram Zaatari, Rabih Mroueh pour le théâtre ou le groupe Mashrou' Leila ou les chanteuses, Tania Saleh, Yasmina Hamdan et Rima Khcheich. Citons aussi une vague des jeunes diplômés talentueux comme les sœurs Michelle et Noël Keserwany qui

⁵ Traduction de la citation de CHAMOON Jean: « Imaginez que vous vivez dans une guerre et vous êtes entouré de batailles, de destruction, de massacres, de déplacements. Vous devez les couvrir pour des raisons humanitaires. Ceux qui tentent de masquer les images de la guerre sont complices, qui ont peut-être participé à la guerre. Mais ceux qui n'ont pas participé ont le droit de savoir. Je pense donc, d'un point de vue humanitaire et patriotique, qu'il devrait y avoir plus de films réalisés sur la guerre, bien qu'elle ait pris fin. »

⁶ Entretien publié en ligne avec MAAMARI Janine le 12/06/2014 sur le site *AMA, Art Media Agency: À l'ombre du pavillon libanais*. <http://fr.artmediaagency.com/96617/a-lombre-du-pavillon-libanais-entretien-avec-janine-maamari/>

ont choisi l'humour et la dérision dans leur musique pour dénoncer ce qui se passe au Liban et plaisanter sur des sujets sérieux. À leur façon, pour se faire entendre, leurs vidéos *Jagal el-Usek*, *Al-Jamal bi Wassat Beirut*, puis *Panique bel Parlement* ont créé le buzz, suivies par plus de 300 000 personnes.

« *Nous voulions, à notre façon, dire que la ville appartient à tous, même aux personnes qui n'ont pas de gros moyens. Sans insulter, sans agresser. Nous avons voulu aller encore plus loin, poursuit Michelle, forte de ce succès, car finalement, tous nos projets sont liés... Parler de ce qui se passe dans la ville en transposant les problèmes quotidiens du citoyen au Parlement* ». Dans leur scénario catastrophe, les députés, enfermés ensemble, souffriront du manque d'eau, d'électricité, de confort. Ils perdront la tête, se feront des petites guerres dans un chaos total. Ainsi naîtra *Panique bel Parlement*, sur une animation et des dessins signés Michelle et Noël. « *Nous avons l'air de plaisanter, mais en fait, nous ne plaisantons pas, confie-t-elle. Nous n'avons pas plus de prétention que juste d'être regardées. C'est déjà une victoire* ».⁷

La guerre a fait table rase du cinéma libanais populaire des années 1960. La décennie 1990 a vu renaître un septième art militant, parfois confidentiel, mais servi par l'énergie de femmes passionnées. Depuis la fin de la guerre civile en 1990, l'offre cinématographique au pays des cèdres s'est considérablement appauvrie, même si l'intérêt pour le septième art est indéniable. C'est surtout le cinéma américain qui est désormais accessible en salles, tandis que les films indiens ou égyptiens longtemps programmés ont quasiment disparu. Le cinéma commercial populaire des années 1950 et 1960 s'est maintenu jusqu'au milieu des années 1980 avec des romances, des films policiers et d'aventures. Mais il a disparu après le conflit pour céder la place à un cinéma d'auteur qui connaît plus de succès à l'étranger que dans le petit circuit national. Pendant la guerre, les Libanais ont perdu l'habitude de se rendre dans les salles obscures. Ils leur ont préféré la télé et les dvds. Les producteurs nationaux l'ont bien compris et

⁷ Article Publié en ligne sur *L'Orient-Le-jour* le 15/09/2014 par HENOUD Carla KESERWANY Michelle et Noël. *Dites-le en musique*. <http://www.lorientlejour.com/article/886029/michelle-et-noel-keserwany-dites-le-en-musique-.html>

délaissent le cinéma. Pourtant, les projets et les talents, techniques et artistiques sont nombreux. D'où la création en 2006 d'une association et du premier cinéma d'art et essai d'après-guerre de la capitale *Metropolis*⁸ par un groupe de jeunes Libanais, en hommage au chef-d'oeuvre de Fritz Lang (1927) et dirigé par Hania Mroué et plusieurs cinéastes comme Joana Hadjithomas et Khalil Joreige pour le développement d'un cinéma arabe indépendant.

Pendant l'année 2012, huit longs-métrages nationaux sont sortis en salle, un chiffre important. Beaucoup de films libanais trouvent des financements et des débouchés en Europe. C'est le cas de réalisatrice Nadine Labaki des deux films: *Caramel* (2007), puis *Et maintenant on va où?* (2011). Les films libanais des deux dernières décennies sont essentiellement politiques ou personnels, rarement divertissants. La guerre, son absurdité et l'amnésie organisée autour de ses causes et de ses traces sont au Coeur de nombreux films: parmi de nombreux autres, *West Beirut* de Ziad Doueiri (1998), *Seule avec la guerre* de Danielle Arbid (2000), *Le Cerf-volant* de Randa Chahal Sabbag (2003).

Le pays fourmille de manifestes artistiques et culturels ; expositions, workshops, festivals de photographie, d'architecture, de cinéma, de graphisme, de mode, d'arts plastiques et d'installation vidéo. La société civile est souvent épaulée par les acteurs financiers, mécènes essentiels pour l'activité culturelle nationale, l'État est globalement absent car le financement alloué à la culture n'est pas prioritaire. À l'exception notable des services de la Sûreté générale et du bureau de censure, réagissant parfois au quart de tour à des oeuvres ou comportements jugés inappropriés: séquences ou intégralité de films trop politisés comme *Beirut Hotel*⁹ (2012) de Danielle Arbid, ou *l'Attentat*¹⁰ (2013) de Ziad Doueiri, inspiré du roman éponyme de Yasmina Khadra.

Le boycott culturel de l'État libanais contre Israël, l'ennemi de toujours, est, lui apprécié de la société civile. C'est à travers les réseaux socionumériques que les activistes de la campagne pour le boycott des partisans d'Israël au Liban vont plus loin, déclarant

⁸ Site officiel de *Metropolis* <http://www.metropoliscinema.net/>

⁹ Bande-annonce du film *Beirut Hotel*: <https://www.youtube.com/watch?v=sqy0-CKO9lw>

¹⁰ Bande-annonce du film *L'attentat*: <https://www.youtube.com/watch?v=1mAB0kbe8oo> »

persona non grata tout artiste sympathisant de l'État hébreux, mettant en oeuvre des pressions populaires et jouant un rôle via les réseaux sociaux pour contrecarrer leur venue. Plusieurs personnalités en ont déjà fait les frais. Si Gad el Maleh (2009) et Lara Fabian ¹¹ (2012) avaient tous deux annulé leurs spectacles, Placebo ¹² (2010) et Red Hot Chili Peppers ¹³ (2012) ont décidé de venir jouer malgré tout.

Il reste que la scène culturelle libanaise ne touche qu'une partie restreinte de la population qui préfère la culture de masse commerciale et populaire. Ajoutons aussi les tabous qu'affronte cette scène culturelle : ainsi, une exposition de nus ne pourrait se tenir dans n'importe quelle ville libanaise sans créer la polémique.

Nous entrons dans l'« âge des extrêmes ».¹⁴ Les artistes rejettent violemment le monde bourgeois et ses valeurs. Ils sont par ailleurs, tels les surréalistes qui mêleront le mot d'ordre de Karl Marx, « Transformer le monde » et celui d'Arthur Rimbaud « Changer la vie », « Convaincus du pouvoir de transformation de la société et de l'existence quotidienne grâce à l'art ».¹⁵ Les artistes participent à la politique artistique et culturelle du nouveau pouvoir.

En cette période agitée et malgré les tensions politiques du pays, la culture se relance dans tous les domaines. Des artistes mobilisés et engagés, militants, créent au quotidien un art fondamentalement révolutionnaire. En utilisant les nouvelles technologies des réseaux de diffusion, les réseaux socionumériques deviennent une plateforme pour

¹¹ Article publié en ligne le 19/01/2012. *Des militants libanais veulent que Lara Fabian annule ses concerts après son concert pro-israélien.* <http://www.info-palestine.net/spip.php?article11691>

¹² Article publié en ligne le 08/06/2010. *Appel au boycottage d'un concert de Placebo.* <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201006/08/01-4287978-appel-au-boycottage-dun-concert-de-placebo.php>

¹³ Article publié en ligne le 07/09/2012. *Accusé de soutenir indirectement Israël, Mashrou' Leila renonce à son concert* <http://www.france24.com/fr/20120906-liban-pression-hezbollah-mashrou-leila-renonce-jouer-premiere-partie-red-hot-chili-peppers-israel-musique-boycott/>

¹⁴ HOBBSAWM Eric John. *L'âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle* (1994), trad. DAUZAT Pierre-Emmanuel. Bruxelles. Complexe / Paris, Le monde diplomatique, 1999

¹⁵ JIMENEZ Marc. *L'esthétique contemporaine*. Paris. Klincksieck. 50 questions, 2004. P 32

l'artiste engagé. En utilisant ce medium, ce dernier dénonce les problèmes sociopolitiques en s'appuyant sur plusieurs formes artistiques comme les performances multimédia, le cinéma, la musique ou les web-séries... Nous entrons dans l'ère numérique où cette nouvelle génération d'artistes utilise les nouvelles technologies pour diffuser leurs univers artistiques et leurs idées. C'est le cas des chanteurs libanais comme Tania Saleh et Rayess Baik, ou l'exemple du cinéaste Ziad Doueiri critiquant le boycott de son film *l'Attentat* par les pays de la ligue arabe, dans une violente charge contre l'organe de censure publiée sur sa page Facebook.

« *J'ai effectivement filmé une partie du film à Tel Aviv parce qu'une partie de l'histoire se déroule là-bas. J'ai eu recours à des acteurs israéliens parce qu'il s'agissait de mon choix artistique. Je n'ai aucun regret et je n'ai pas d'excuses à faire*, poursuit le cinéaste sur Facebook. *L'ignorance a gagné [...] Je suis consterné, j'ai honte d'être Libanais* ». ¹⁶

D'autres artistes utilisent Internet pour évoquer des thèmes osés et pour briser les tabous. On peut citer l'exemple de Katia Saleh, productrice formée en Angleterre, et qui fut à l'origine de la première Web-série libanaise diffusée sur les réseaux socionumériques en 2010, propose des formats courts de comédie qui adopte le langage de la jeunesse en arabe libanais comme *Shankaboot* et *Fasateen*. Des épisodes qui racontent l'histoire d'un livreur qui sillonne Beyrouth et croise énormément de gens de quartiers et de milieux différents. Il rencontre des situations que chaque Beyrouthin connaît parfaitement et qui donne l'occasion de véhiculer un message en faisant rire. Nous avons eu des épisodes sur la corruption, des histoires de parking public, de travailleurs étrangers, de chirurgie esthétique ou d'homosexualité. La télévision arabe ne parle pas aux jeunes, elle diffuse des séries dramatiques commerciales. Donc, Internet devient un support de diffusion et un médium de communication favorisant l'expérience médiatique pour briser les tabous, comme en témoignent les séries de Katia Saleh par exemple, que la télé libanaise a rediffusées après leur succès sur la toile. Ajoutons aussi que sur le plan

¹⁶ Article publié en ligne par LE ROUX Gaëlle le 15/05/2013. <http://www.france24.com/fr/20130515-liban-ligue-arabe-censure-cinema-film-attentat-ziad-doueiri-arabe-israel-boycottage-bureau/>

esthétique, le format et le type d'images favorisent quelque chose de plus mobile, caméra à la main, proche des clips vidéo.

« *Créer un espace d'interactivité est le principal objectif du site de "Shankaboot" puisque tous ceux qui visiteront le site pourront commenter les épisodes précédents, et les voir plusieurs fois, contrairement à une série télévisée* »¹⁷.

Avec le Web.1.0, le système était limité au rôle de la consommation chez l'internaute qui observait le contenu disponible en ligne et ne pouvait y contribuer qu'à l'aide de connaissances ou de moyens spécifiques. Le Web 1.0 était alors basé sur le même modèle que les médias traditionnels avec un émetteur, seul créateur et rédacteur du contenu. Aujourd'hui, avec le Web 2.0, nous sortons de la logique du Webmaster vers les lecteurs, pour entrer dans l'ère du « *many to many* ». Chaque internaute est invité à devenir contributeur puisqu'il peut, sans connaissance technique ou moyen particulier, mettre lui-même en ligne un contenu de toute nature et de toute origine.

Si une étape a été franchie, d'un point de vue technique, un changement social a vu le jour. Ainsi, le Web 2.0 a instauré une nouvelle manière de consommer.

De plus, on s'interroge si cette plateforme virtuelle est un dispositif de communication qui menace, ou au contraire, qui permet la démocratie, plus largement avec l'usage des applications du Web 2.0 permettant à l'internaute de s'exprimer encore plus facilement que précédemment. Ce dispositif vise la réalisation du *désir culturel* c'est-à-dire la transmission de l'information culturelle auprès de la société. C'est le niveau de « l'information mise en circulation dans la société »¹⁸. On peut parler de médiation culturelle qui est un premier niveau de communication sociale.

¹⁷ Article publié en ligne le 14/03/2010 par SAYEGH Adib. Dans *Le Nouvel Observateur*. *Shankaboot, la première série arabe diffusée sur le Web* <http://rue89.nouvelobs.com/tele89/2010/03/14/shankaboot-la-premiere-serie-arabe-diffusee-sur-le-web-142760>

¹⁸ BOUTAUD Jean-Jacques. *Sémiotique et communication-du signe au sens*, Paris. L'Harmattan, 1998. P 291

Internet reproduit-il la concentration des médias traditionnels ou permet-il à de nouveaux acteurs de prendre la parole? Internet, cet outil hybride, provenant à la fois de la téléphonie, de la télévision, de la radio et de l'informatique, et contrairement aux médias traditionnels comme la télévision ou à la radio, met en situation d'égalité l'émetteur et le récepteur, c'est donc, à première vue, l'outil idéal pour une démocratie participative où le citoyen pourrait intervenir très régulièrement dans le débat public.

Par conséquent, comme le signale Eléni Mitropoulou dans « *La sémiotique du médium pour explorer le communicationnel* » *La narrativité du processus de communication lui-même qui devient centrale à la problématique du médium en attirant l'attention sur la forme et les propriétés des transformations et les conversions, médiatiques, que la transmission génère en tant que processus d'influence et par extension. En effet, le processus de communication est un système de valeurs médiatiques assignées à l'échange qui sont signifiées au public récepteur via la pratique par le médium. Cette mise à disposition est un faire-savoir qui implique un savoir-faire. Les deux modalités de la dimension cognitive – faire-savoir et savoir-faire – participant d'un faire croire/croire-faire constitutifs de la médiation-utilisation [...] En effet, pensons à la communication multimédia en ligne : elle érige la participation de la part du récepteur dans le procès de l'échange en valeur de la base pour le communicationnel, ce qui, en même temps confère à la communication média en ligne (télévision, radio) ou non (presse-écrite) le statut de communicationnel obsolète puisque non-participatif.*¹⁹

¹⁹ MITROPOULOU Eléni. *Une sémiotique du médium pour explorer le communicationnel*. Paru le 12/05/2012. LASELDI. Université de Franche-Comté, Besançon
<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3167>

Je dois préciser que l'objectif de cette thèse est d'avoir accès à une vision panoramique du paysage culturel du Liban, une culture plurielle et performative en actes.

La métamorphose globale de la ville de Beyrouth permet, dans divers espaces, à chacun, de trouver une marge de manœuvre expressive, par la mobilisation active soit d'un profil sur une plateforme sociale, un site ou une scène urbaine, soit par des installations ou par des performances artistiques. Cette culture, vue sous plusieurs angles, offre une vision panoptique englobant les analyses des formes retenues par les chanteurs choisis, les acteurs et les musées. Certes, les approches mobilisées de mon corpus étudié vont de la sémiotique structurale en passant par l'histoire, l'esthétique et la théorie critique jusqu'aux *cultural studies*. Néanmoins, le fil conducteur de cette thèse fait référence à une ethno-sémiologie mêlant la sémiotique et la méthodologie ethnographique, et tente de faire le lien entre l'observation des usages des réseaux socionumériques par des artistes, la mise en œuvre d'une politique institutionnelle de communication pour un musée, ou la performance d'un artiste, et l'élaboration d'un projet de mémoire collective à construire.

L'enjeu principal de ma thèse est d'analyser les rapports de transformations des technologies de l'Internet sur les formes émergentes d'une culture musicale et muséale en cinq temps. Chaque étape portée par un chapitre semble autonome mais constitue une sorte de mise en série d'études de sémiologie appliquée, mettant en évidence les nombreuses formes de saisissement des outils et des supports numériques par des protagonistes désireux de s'exprimer librement et selon des éthos artistiques différents.

Je peux ajouter aussi « le virtuel » comme trame de ma recherche. Ce terme présent dans le titre pour désigner « le numérique », lie aussi les objets et les méthodes d'approche critique évoqués dans les cinq chapitres, que ce soit dans les vidéos de performance des artistes, dans la musique en ligne et les sites de musiciens militants et leur « identité digitale », ou même dans les sites de musées.

À l'heure actuelle où Internet et réseaux sociaux, applications du Web 2.0 et dispositifs numériques envahissent notre quotidien, il me semble donc important de questionner le rôle et l'impact des TIC dans la culture « virtuelle » au Liban, en m'appuyant sur les pratiques d'artistes contemporains « engagés » et leur présence « en ligne ». Quels messages utilisent-ils pour promouvoir leurs idées et leur art ?

D'où l'enjeu problématique de cette thèse qui s'impose comme évidence : **« Quelle est la place des TIC dans la crise qui touche le pays ? Est-ce que les nouvelles technologies sont un pivot de l'essor des pratiques culturelles au Liban ? Quel est l'impact d'Internet et des nouvelles technologies sur l'industrie de la musique ? Comment les rapports de transformations des technologies de l'Internet nourrissent-ils les formes émergentes d'une culture musicale et muséale à Beyrouth ? »**

CHAPITRE I

Identité libanaise : appartenance confessionnelle et partage culturel

La question de l'identité libanaise n'est pas simple. Elle est au cœur de multiples crises. Pendant la guerre civile opposant musulmans et chrétiens, les Libanais ont fini par s'entretuer « sur la carte d'identité ».

Pour préserver « la diversité culturelle », la formule libanaise a reposé sur le système de quotas. Le partage du pouvoir entre communautés avait pour finalité de réduire les tensions. Mais la logique du système allait dans une autre direction : chaque communauté se croyait victime d'injustice si l'Etat ne lui accordait pas « sa part du gâteau ». Ce ressentiment n'avait fait qu'exacerber les tensions. Sur le plan culturel, ce système finit par affaiblir le sentiment d'appartenance à la communauté nationale et favoriser la transformation des appartenances communautaires en « identités de substitution » qui ne tardèrent pas à devenir des « identités meurtrières » (Amine Maalouf).

L'enjeu de l'interculturel au Liban demeure essentiel : la culture ne doit pas alimenter la violence et la guerre civile, mais au contraire il faut qu'elle mène à la paix et au « vivre ensemble ». Il s'agit de concevoir autrement la société libanaise et les rapports entre les groupes et les individus pour éviter que la lutte pour le droit à la différence ne mène à la légitimation des processus de fragmentation et segmentation.

Nous évoquerons dans ce premier chapitre l'identité du Liban « confessionnel » depuis le mandat français jusqu'à son indépendance en 1943. Nous développerons également le mouvement de sécularisme dans les pratiques culturelles comme une contre-culture transcendante contre le confessionnalisme, considéré comme une culture dominante au Liban. Ensuite, nous aborderons la notion du patrimoine en nous focalisant sur les sites libanais préservés et menacés, les projets culturels en cours, entre traces de guerres et reconstruction, puis leurs réminiscences et leurs empreintes dans les pratiques culturelles, à travers la génération d'artistes contemporains ayant vécu la guerre et ses atrocités. Parler de cette génération d'artistes contemporains nous semble essentiel, cela nous permettra d'analyser leur engagement et leur Web militantisme via le numérique dans

les chapitres suivants. Nous parlerons également, à la fin de ce chapitre, des obstacles du partage de l'information et de la communication, la corruption et les tabous que le pays a connus avant et après la guerre civile.

A- Cadrage de l'enquête sur l'interculturel et l'identité libanaise

Comme tout terme sociologique, « la culture » est une notion largement dépendante de l'évolution historique et sociétale. Bien que son emploi ait précédé les années 1870, ce ne fut qu'en 1871 que l'anthropologue anglais Tylor tenta d'identifier ses composantes et ses caractéristiques proposant ainsi une première définition de la culture. Selon lui,

*« la culture ou la civilisation, entendue dans son sens ethnographique étendu, est cet ensemble complexe qui comprend les connaissances, les croyances, l'art, le droit, la morale, les coutumes, et toutes les autres aptitudes et habitudes qu'acquiert l'homme en tant que membre d'une société ».*²⁰

À l'époque, la culture était souvent confondue avec la civilisation. Cependant, et suite à l'évolution des sciences humaines en Amérique ainsi qu'en Europe, et l'adoption du terme par les sociologues aussi bien que par les anthropologues, deux distinctions opposées entre les deux termes apparurent. La première distinction contredisait le terme « culture » désignant des entités matérielles du monde physique à « la civilisation » désignant notamment des notions immatérielles spirituelles et intellectuelles. La deuxième distinction était diagonalement opposée et reçut une acceptation plus répandue.

Aujourd'hui, bien que « *la très grande majorité des sociologies et anthropologies évitent d'employer le terme civilisation* »²¹, deux distinctions entre les termes persistent.

²⁰ ROCHER Guy. *Introduction à la sociologie générale*. Chapitre IV: *Culture, civilisation et idéologie*, 1992. P 101-127

²¹ ROCHER Guy. *Ibid.* 1992

La première distinction au niveau de l'échelle: la civilisation étant capable d'englober plusieurs cultures d'origine commune, la deuxième attribuant le terme « civilisation » ou « civilisé » aux pays industriels ou développés.

La définition proposée par Tylor a reçu un succès mondial, or une critique lui a été faite concernant son contenu majoritairement descriptif. Par conséquent, inspirée par cette définition ainsi que toutes les études qui en avaient découlé, Guy Rochet propose en 1992 la définition suivante: la culture est,

*« un ensemble lié de manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent, d'une manière à la fois objective et symbolique, à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte. »*²²

D'après cette définition, six caractéristiques principales de la culture peuvent être relevées. En premier lieu « *les modèles, valeurs, symboles qui composent la culture inclus les connaissances, les idées, la pensée, s'étendent à toutes les formes d'expressions des sentiments aussi bien qu'aux règles qui régissent des actions objectivement observables.* »²³ En deuxième lieu, les « manières de penser, de sentir, et d'agir » peuvent être 'plus ou moins formalisées'. Troisièmement, la culture n'est pas individuelle, elle correspond à une « pluralité de personnes ». De plus, la culture est acquise et transmise par le biais de l'« apprentissage ». Finalement, il existe un aspect « objectif » (lien réels) et un aspect « symbolique » (manière d'agir) relatifs à la culture. (Guy Rochet, 1992)

En plus, Guy Rocher explicite deux fonctions principales de la culture. La première sociologique correspond à « réunir une collectivité de personnes en une collectivité spécifique » et la deuxième psychologique convient à un « moulage des personnalités individuelles » proposant « des modes de pensée, des connaissances, des

²² ROCHER Guy. *Ibid.* 1992

²³ ROCHER Guy. *Ibid.* 1992

idées, des canaux privilégiés d'expression des sentiments, des moyens de satisfaire ou d'aiguiser des besoins physiologiques, etc. » Selon lui, « *la culture informe la personnalité, dans le sens qu'elle lui confère une forme, une configuration, une physionomie qui lui permet de fonctionner au sein d'une société donnée* ». (Guy Rochet, 1992)²⁴

Les caractéristiques et les fonctions relatives à la culture mentionnées précédemment nous paraissent particulièrement intéressantes puisqu'elles nous serviront de fondement dans la construction d'une définition de la culture libanaise dominante. Dans notre contexte, le terme « dominante » signifie « partagée par la majorité du peuple libanais. » Ainsi, il ne s'agit pas de distinguer une « culture dominante » versus « une culture populaire » comme l'a fait Bourdieu dans son livre *La Distinction*, mais plutôt une « culture dominante » d'une « contre-culture émergente » comme plusieurs chercheurs ont clairement expliqué ses aspects, depuis l'apparition du terme dans les années soixante, tels que Klaniczay²⁵ (2006), Whiteley²⁶ (2012), Ferrand²⁷ (2012) et Bennett²⁸ (2012) pour établir les différences et les similarités entre les cinq catégories conceptuelles « culture dominante », « culture populaire », « subculture », « contre-culture » ou culture « underground ».

Nous sommes toujours en situation interculturelle: de soi par rapport à l'autre, par rapport à sa propre culture et par rapport à la culture des autres. Aujourd'hui se manifestent un peu partout les aspirations à la reconnaissance des spécificités culturelles et identitaires. Nous entrons dans une nouvelle époque de conceptions des relations entre cultures, et que traduit l'émergence de cette notion d'interculturel

²⁴ Italique propre à l'auteur

²⁵ KLANICZAY Gábor. *L'underground politique, artistique, rock (1970 – 1980)*. *Ethnologie Française*, 2006. Vol. 36

²⁶ WHITELEY Sheila. *Contre-Cultures : musiques, théories et scènes*, 2012. Volume n° 9-1

²⁷ FERRAND Laure. *Les approches des cultural studies et de Simon Frith. Des subcultures à la musique comme accompagnateur du quotidien*, 2012. Volume n° 9-1. 2012

²⁸ BENNETT Andy. *Pour une réévaluation du concept de contre-culture*, 2012. Volume n° 9-1

signifiant la reconnaissance du fait que nous vivons dans des sociétés pluriculturelles où de plus en plus, tel ou tel groupe ethnique ou culturel affirme son droit à l'existence et l'identité. Elle traduit encore une double idée: celle de réciprocité dans les échanges et de complexité dans les relations entre cultures, le préfixe « inter » signifiant à la fois liaison/réciprocité et jonction/disjonction. C'est l'idée d'interférences, d'interactions, de contacts entre cultures mais aussi d'interrogations selon une dynamique continue. On pourrait donc définir l'interculturalité comme l'ensemble des processus psychiques, relationnels, groupaux, institutionnels générés par les interactions de cultures dans un rapport d'échanges réciproques et dans la perspective du respect d'une relative identité culturelle des partenaires en relation. Une telle définition n'est pas innocente, car elle implique une prise de position vis-à-vis de deux types d'idéologies antagonistes: les idéologies du pluralisme culturel et celles du nivellement culturel.

Cependant, il n'existe pas de définition consensuelle et académiquement fondée de la culture libanaise. Le Liban a obtenu son indépendance en 1943, or la première période de paix n'a pas dépassé les trente deux ans. Au fil des années, le Liban a été tourmenté par vingt ans de guerre sanglante et plus de deux cent cinquante milles victimes de guerres civiles. Ce n'est que quinze ans après son indépendance que la première révolution surgit pour des raisons socioéconomiques en 1958. Celle-ci a été suivie par les conflits des années 68, et « la guerre des deux ans » en 1975 aboutissant finalement à la guerre civile qui a duré treize ans au total et qui s'est achevée en 1990. Par conséquent, le Liban demeure un pays jeune subissant toujours les conséquences des guerres passées, dont la reconstruction et le remoulage culturel ne dépassent pas les vingt-trois ans, un pays dépourvu d'une politique culturelle bien définie, souvent de second plan souffrant d'un manque de financement, et dont le destin est toujours sous réserve des forces politiques dominantes dans le pays et soutenues par les forces régionales et internationales.

Aujourd'hui, les autorités reconnaissent officiellement dix-huit communautés (12 chrétiennes, 5 musulmanes et une juive) « cohabitant » les territoires libanais. Entre les années 1922 et 1943, les deux grandes communautés (musulmane et chrétienne) étaient à proportions plus ou moins égales (45% par opposition à 55%), cette distribution a été complètement bouleversée par la guerre civile, à la suite de laquelle un grand nombre de Libano-chrétiens ont émigré à l'occident. En 1975, les musulmans constituaient 62% de la population alors que les chrétiens n'étaient plus que 37,4% de cette dernière.

a- Entre 1920 et 2014, le confessionnalisme, une culture dominante au Liban:
l'entrée en vigueur du confessionnalisme

En 1920, la nation du « Grand Liban » a été créée sous les autorités Françaises. Ces dernières « *procèdent de 1920 à 1943 au découpage du territoire selon des frontières plus ou moins provinciales, sans prendre en considération les références au confessionnalisme et au patrimoine culturel de chacune des communautés. Ce découpage sera issu d'une volonté des autorités françaises de garantir la liberté des chrétiens dans un état où ils seront majoritaires* »²⁹ (Desparois, 2005).

Ce sont les années 1919-1926 qui sont les plus significatives pour la fabrication du Liban confessionnel. La concrétisation des projets de partage va se heurter à des entraves, non exclusives d'une compétition franco-anglaise. Elle conclura à l'aspiration majoritaire à l'indépendance et à l'unité arabe, en convergence avec le Congrès (pan-) syrien réuni à Damas en juin 1919, les minorités chrétiennes liées à Rome revendiquant un État libanais élargi sous garantie française. Si un mandat paraissait inévitable, le choix de la France (sauf dans la montagne libanaise) et de l'Angleterre était exclu majoritairement. La constitution de 1926 garantit les intérêts du mandataire, proclame

²⁹ DESPAROIS Sébastien-Paul. *Portrait socio-culturel, politique et économique du Liban. Paysage et Environnement*. Université de Montréal, 2005

certes l'égalité des Libanais devant la loi, ainsi que la liberté de conscience, mais contradictoirement, dans son article 95, qui prend appui sur l'article 1^{er}, la charte du mandat, prévoit « à titre transitoire » une représentation équitable des communautés, « dans les emplois publics et dans la composition du ministère, sans que cela puisse cependant nuire au bien de l'état ». À la fin des années trente, l'ensemble des communautés dispose de statuts personnels reconnus par arrêtés. Il aura fallu attendre 1932 pour qu'un recensement permette d'évaluer le poids démographique respectif de chacune d'elles³⁰. Sur les 15 communautés relevées, 11 sont « chrétiennes », avec une prééminence de maronites, 3 sont musulmanes, avec une prééminence de sunnites, 1 israélite³¹. Un rapport de force 6 contre 5 en faveur des chrétiens va désormais être comme immuable. Ce déséquilibre prévalait déjà avant l'indépendance dans la représentation des communautés dans les instances exécutives et législatives. Le chef de l'Etat est toujours chrétien, maronite ou grec orthodoxe, y compris pendant les périodes de suspension de la Constitution (1932-1936) on note un seul cas où un sunnite aurait pu figurer.³² Le cabinet est toujours à majorité chrétienne. Il en est de même de la Chambre, avec une tendance à l'équilibre en fin de parcours. Le traité franco-libanais de 1936 n'aura été négocié que quand il est apparu que, la victoire du Front populaire aidant, on ne pourrait faire lanterner les nationalistes syriens. Il entraîne le renoncement des musulmans à la revendication de restitution à la Syrie des régions annexées au Liban en 1920 que les Syriens par ailleurs ne réclament plus. C'est à un partage plus équilibré des postes qu'ils prétendent.

³⁰ VERNIER Bernard. *Politique étrangère*. Pour des éléments comparatifs, cf. RONDOT Pierre. *Les institutions politiques du Liban. Des communautés traditionnelles à l'Etat moderne*. Paris, A. Maisonneuve. 1947 à 1998

³¹ Suivent pour les « Chrétiens », dans l'ordre décroissant: grecs orthodoxes, grecs catholiques, arméniens grégoriens, protestants, arméniens catholiques, syriens catholiques, jacobites, chaldéens catholiques, nestoriens, latins (classés parmi les « divers »); pour les « Musulmans » : chiïtes et druzes ; deux autres minorités sont parfois ajoutées : « alaouites » et « ismailites ».

³² AL-JISR Mohammed. Mais la suspension de la constitution a écarté (aussi) cette éventualité. Cf. un essai de synthèse sur le mandat.

MEOUCHY Nadine (coord.). France, Syrie et Liban. 1918-1946. *Les ambiguïtés et les dynamiques de la relation mandataire*. Damas. IFEAD, 2002

En 1943, le Liban obtint son indépendance. Le système politique qui en découla sera démocratique mais reposant sur une base confessionnelle et démographique.

La France, néanmoins laïque à l'époque, porte une lourde responsabilité dans l'instauration du système politique confessionnel au Liban, instrumentalisant la religion au service de ses intérêts coloniaux. Le Liban a depuis développé et aggravé ce système; si une opposition en faveur d'une issue démocratique grandit, les couches bénéficiaires de ce système s'efforcent de le reproduire, bien que sa nocivité ait été largement démontrée.

« C'est la naissance d'une république communautaire à base unitaire. » Depuis, le pouvoir démocratique est accordé aux différentes confessions selon leur proportion démographique et les fonctions du président de l'état, président de la chambre et président du conseil sont respectivement réservées à un maronite, un chiite et un sunnite. Une guerre civile « éclata au Liban en 1975 pour se terminer en 1990, avec l'Accord du Taef, qui recommanda la déconfessionnalisation des institutions ».

Vingt-trois ans plus tard, aucun changement n'est observable. Bien que la loi du vote (des élections) ait subi plusieurs réformes, l'aspect confessionnel n'a cessé de dominer. Aujourd'hui, le Liban confronte une nouvelle modification législative prospective de la loi des élections, ainsi qu'un nouveau projet de loi « La loi Orthodoxe » a été déposé au Parlement. Cette loi prévoit qu'un citoyen libanais ne puisse élire qu'un candidat appartenant à sa communauté, ainsi un Sunnite ne pourrait élire qu'un Sunnite; un Chiite, un Chiite; un Maronite, un Maronite et ainsi de suite. Ces principes de démocratie pluraliste à base communautaire « *encourage [nt] la confessionnalisation de la vie publique, conserve [nt] l'autonomie législative des communautés et encourage[nt] leur cloisonnement* ». ³³ (Desparois, 2005)

Depuis les années 1990, nous avons assisté sur le plan territorial à « *la diminution des*

³³ DESPAROIS Sébastien-Paul. *Ibid.* 2005

zones mixtes et au repli de chacune des communautés sur son territoire alors qu'avant 1975, une coexistence réelle existait. » Par suite, on trouve aujourd'hui une agglomération Sunnite au Liban Nord, une autre Maronite à Byblos, Maten et leurs alentours, une majorité Chiite à Bika'a et Hermel, Durzite à Damour et le Sud du Mont-Liban, versus une agglomération mixte à Beyrouth et au Sud-Est du Liban aux frontières de la Palestine et de la Syrie.³⁴

Cette ségrégation territoriale peut être expliquée suivant la théorie de Schelling (1969) Initialement, Thomas Schelling a mené ses études sur la ségrégation raciale aux États-Unis. Son but était de prouver l'aspect « non-voulu » de cette ségrégation en la conférant à des préférences individuelles dues à une *tolérance limitée* de la différence ou de l'autre. Selon lui:

*« whites and blacks may not mind each other's presence, even prefer some integration, but, if there is a limit to how small a minority either color is willing to be, initial mixtures more extreme than that will lose their minority members and become all of one color; these who leave may move to where they constitute a majority, increasing the majority there and causing the other color to evacuate. Evidently if there are limits to the minority status that either color can tolerate and if initially complete segregation obtains, no individual will move to an area dominated by the other color. Complete segregation is then a stable equilibrium. »*³⁵ (Schelling, 1969)

Remplaçant les variables Blanc et Noir par les diverses communautés Sunnite, Chiite, Maronite et Druze, cette citation peut être facilement projetée sur la situation libanaise

³⁵ La citation est traduite par DAEZLY Haytham le 22 février 2014: « Blancs et Noirs pourraient ne pas être dérangés par la présence de l'autre, ou même préférer une certaine intégration, mais, s'il existe une certaine limite à la volonté d'être une minorité relative à chaque couleur, les mélanges initiaux non-conformes à ces limites perdront les membres de leurs minorités et seront d'une même couleur; ceux qui quittent peuvent s'installer où ils constituent une majorité, augmentant la majorité là-bas et entraînant l'évacuation de l'autre couleur. Évidemment, s'il existe des limites au statut de la minorité que chaque couleur pourra tolérer, et si initialement une ségrégation complète est obtenue, aucun individu ne se déplacera vers une région dominée par l'autre couleur. Ainsi une ségrégation complète marque un équilibre stable. » (Schelling, 1969)

dont les territoires ont subi au cours des trois dernières décennies des processus de déplacement, de migration et d'évacuation sectorielle. La diminution des zones mixtes et le repli de chacune des communautés sur elle-même ainsi que le découpage du territoire selon les sectes ne sont que des manifestations de la ségrégation sociale induite par le seuil de la tolérance limitée des citoyens libanais dans leur recherche de l'équilibre communautaire.

Cette situation est davantage encouragée par le code de statut personnel qui confère à chaque confession le droit de délibérer afin de débouter ou accepter les demandes de mariage, de divorce, de séparation et la tutelle des enfants mineurs, etc. Ainsi, « *la vie au quotidien est davantage réglée par les lois communautaires que par les lois civiles de l'Etat. Les questions de statut personnel sont ainsi l'affaire des lois et des tribunaux confessionnels, ce qui a pour effet de créer autant de types de mariage qu'il y a de confessions* ». ³⁶(Desparois, 2005)

Dans son article, Desparois évoque une hybridation culturelle dans la production artistique, une illusion contestée par Christopher Stone dans son œuvre « *Popular Culture and Nationalism in Lebanon. The Fairouz and Rahbani Culture* ». En effet, l'auteur critique une série de productions théâtrales les plus réputées dans l'histoire du Liban, les pièces de théâtre musicales des Frères Rahbani et Fairouz. Selon lui:

« *Fairouz and Rahbanis came to prominence at a time of increased internal and external migration and a global explosion of mass media technologies. It was time in other words when representations of the nation were particularly potent. Lebanon in the mid-1950s was just thirty some years old and had only enjoyed a decade of independence from France. What constituted this Lebanon remained an open question.* » ³⁷ (Stone, 2010) Dans cette perspective, Christopher Stone affirme:

³⁶ DESPAROIS Sébastien-Paul.

Ibid. 2005

³⁷ STONE Christopher. *Popular Culture and Nationalism in Lebanon. The Fairouz and Rahbani Culture.*

« *the causes of the Lebanese civil war are multiple and complex. I would like to suggest however, that the instability created by migration and competing mass media-facilitated localities, including the project of the Rahbani Brothers, played some role in the sparking of that conflict.* » (Stone, 2010)³⁸

De même, l'auteur souligne de grandes divergences en termes de contenus entre les productions théâtrales réalisées avant et après la guerre civile par les frères Rahbani et leur descendant Ziad. Ces divergences sont notamment visibles au niveau de la conflictualisation et la résolution des conflits interprétés, souvent décrits comme des conflits entre deux villages libanais. Il s'intéresse aussi aux productions théâtrales de Ziad El Rahbani – fils de Assi Rahbani et Fairouz. Ces productions, à l'époque de la guerre civile reflètent clairement la tension confessionnelle et la grande importance de la religion dans la société et l'ordre civil.

En revanche, cette « sectorisation » du territoire et des pratiques juridiques nous amène à questionner la légitimité de supposer l'existence d'une seule culture dominante au Liban, ainsi qu'à suggérer l'existence de multiples cultures sectorielles ou subcultures au détriment d'une culture unique. Cependant, en revenant sur la définition de Klaniczay³⁹ de la subculture, selon laquelle cette appellation problématique « *tente d'énoncer qu'il existe des territoires en dessous de la culture, et des groupes humains qui n'ont pas de culture, mais une subculture* ». (Klaniczay, 2006) Ainsi, une subculture ne peut exister qu'à l'ombre d'une culture dominante. En dépit de la

Routledge, 2010

Traduction par Haytham Daezly: « Fairouz et les frères Rahbani furent connus à un moment où la migration interne et externe avait cru considérablement une croissance et les technologies médiatiques avaient connu une explosion mondiale. En d'autres termes, c'était où les représentations de la nation étaient particulièrement puissantes. Le Liban au milieu des années 1950 n'avait qu'une trentaine d'années et n'avait connu qu'une décennie d'indépendance de la France. Une telle image du Liban resta un point d'interrogation. »

³⁸ STONE Christopher. *Ibid.* 2010

Traduction par Haytham Daezly: « Les causes de la guerre civile libanaise sont multiples et compliquées. Je voudrais suggérer toutefois que l'instabilité créée par la migration de masse et la facilitation des localités engendrée par la concurrence des médias, y compris le projet des frères Rahbani, a joué un certain rôle dans le déclenchement de ce conflit. »

³⁹ KLANICZAY Gábor. *Ibid.* 2006

difficulté de définir une culture dominante fidèle à une seule religion donnée, nous constatons l'existence d'une culture partagée en général: le confessionnalisme, embrassant des subcultures diversifiées suivant l'affiliation des individus et leurs appartenances communautaires.

b- Le sécularisme, une contre-culture transcendante sur le plan culturel: vers une définition d'une contre-culture libanaise

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la notion de subculture est problématique. Il en est de même pour celle de contre-culture. Cependant, dans ce qui suit, nous nous référerons à l'étude d'Andy Bennett « Une réévaluation du concept de contre-culture » pour dégager une définition consensuelle de cette notion afin de pouvoir confirmer ou infirmer l'existence d'un tel phénomène au Liban. Conformément,

« Depuis son apparition comme concept sociopolitique majeur à la fin des années 1960, le terme de « contre-culture » [...] désign[e] des idées, des pratiques et des croyances contre- hégémoniques. En général, il est utilisé pour distinguer des valeurs considérées comme dominantes ou largement partagées [mainstream] de systèmes de valeurs alternatifs qui, tout en étant le fait d'une minorité, sont agencés dans une pluralité de formes culturelles – la musique, l'écriture, l'art, les luttes socioculturelles et ainsi de suite. »⁴⁰(Andy Bennett, 2012)

« Hégémonique » est un adjectif dérivé du nom « Hégémonie ». Selon Larousse, l'hégémonie est la « domination d'une puissance, d'un pays, d'un groupe social, etc., sur les autres ». Ce courant engagé sera tourné vers la dénonciation du confessionnalisme dans la société libanaise, comprenant des artistes nés pendant ou après la guerre civile, des artistes produisant des oeuvres dans l'esprit de l'art pour l'art, ou l'art pour le bien de la société plutôt que pour le succès matériel et commercial. Dans une étude des cinémas libanais et leurs publics, Tania El Khoury déclare:

⁴⁰ BENNETT Andy. *Ibid.* 2012

« la guerre et ses conséquences ont engendré un sentiment nationaliste exacerbé chez beaucoup de jeunes. La fin de la guerre sans prise en compte des causes qui l'ont déclenchée, le régime corrompu ensuite mis en place, l'insécurité constante, tant sociale qu'économique, sont autant de facteurs qui poussent les cinéastes à la réflexion et vers une vision critique de la situation libanaise: leurs films sont d'ailleurs souvent une tentative pour comprendre la guerre et la réalité sociale et politique du Liban d'aujourd'hui. » (El Khoury, 2004)

Certes, les Libanais ont beaucoup de choses en commun: l'art, l'esthétique, la sensibilité artistique sous toutes ses formes: littéraires, musicales, visuelles, picturales, l'art de la table, la langue mais un aspect essentiel de l'identité culturelle les différencie: la religion. Notons que notre intention n'est pas de nier l'aspect transcendant de la religion, mais de nous pencher sur l'aspect culturel avec ce qu'il véhicule comme histoire et comme mode de vie. Leur différence religieuse est structurelle car elle traduit l'identité atypique du Liban; alors il faudrait la vivre à un niveau culturel et pas uniquement politique, la vivre au niveau de l'échange des valeurs culturelles. Vu le vécu historique que le Liban a connu, ses différentes occupations, sa diversité religieuse et ethnique, tout porte à croire qu'il existe une culture assez diversifiée. L'expérience libanaise toujours vivante et dynamique prouve, un siècle après la déclaration du Grand Liban en (1920), plusieurs siècles de vie commune et de multiples épreuves traversées, que des cultures religieuses différentes peuvent, durablement coexister dans un même espace, dans le respect mutuel et l'échange continu, en forgeant une culture commune solide, à travers d'autres paramètres identitaires, tels que la langue et le mode de vie.

Outre les créations plastiques, les paysages musicaux en passant par les scènes théâtrales ou les itinéraires des cinéastes, la production culturelle est riche de ses spécificités et de ses diversités. Elle est intimement liée aux contextes politiques nationaux qui l'encadrent plus ou moins rigoureusement et au conflit régional israélo-arabe ainsi que la guerre civile qui constitue des enjeux de mémoire dont s'emparent

les artistes pour dénoncer le silence, les occultations et les non-dits. Entre contestation et contribution politique, modes d'allégeance multiples, voire repli, leur engagement prend plusieurs formes et convoque des registres pluriels.

Cependant, la proclamation du sécularisme est visible dans les productions culturelles et artistiques. On peut s'interroger, dans le Beyrouth de l'après-guerre, « *Là où les choses brillent* »⁴¹ sur cette efflorescence des arts contemporains et des formes artistiques. En effet, cette ville possède cette faculté singulière à capter des flux culturels de provenances diverses et à jouer un rôle de médiation et de filtre pour des mouvements et des styles, nés en Occident ou ailleurs, de façon à les traduire dans ses propres cadres artistiques. Dans son espace national, cette ville concentre sa majeure partie de la production artistique contemporaine.

De places pour l'action artistique, les espaces urbains peuvent devenir des supports de produits culturels: ainsi, les murs du camp palestinien de Beddawi, à Tripoli, ont fait l'objet d'un investissement concurrentiel entre artistes locaux et peintres iraniens commandités par le Hezbollah (Amanda Dias).

Le registre religieux, quant à lui, n'est pas totalement absent des productions culturelles, mais il est travaillé aux sein de logiques multiples, comme le montre Sabrina Mervin par exemple, à propos du théâtre rituel chiite, en décrivant certaines formes de sécularisation et de politisation qui déplacent la limite ténue entre profane et sacré, le théâtre chiite étant simultanément l'un et l'autre.

Les premières traces de ce courant dans la scène culturelle libanaise reviennent au chanteur innovant Omar El Za'ani dans les années 1930. Bien que ses chansons aient précédé la déclaration d'une république libanaise indépendante, Omar El Za'ani a vécu sur les territoires connus à l'époque par la nation du « Grand Liban » et fait écho aux

⁴¹ PUIG Nicolas et MERMIER Franck Mermier. *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche Orient*. Entretien de PUIG N. avec HASUN Baha. Beyrouth, 2005. P 9-17

mêmes problèmes socioéconomiques, y compris le confessionnalisme. Cela démontre l'aspect statique de la situation socioéconomique au Liban pendant le siècle dernier et enracine le courant de contre-culture dans l'histoire. Pendant les années 70, ce courant a été repris par Ziad El Rahbani qui a écrit et produit des pièces de théâtre soutenant des messages similaires. Ses productions ont accompagné et suivi la guerre civile libanaise. Aujourd'hui ce courant critiquant la situation socioéconomique au Liban persiste toujours. En plus, vers la fin des années 90,

« apparaît une vague de musique dite « alternative ». Résolument tournés vers l'Occident, ces groupes s'intéressent à la musique électronique, au post-punk, aux rappeurs français ou allemands, au heavy metal. Les acteurs de cette scène musicale sont nés pendant la guerre civile. Ils sont pour la plupart francophones. Généralement issus de milieux bourgeois – comment faire de la musique sinon? Ils produisent des sons raffinés, subtils... Ils ressemblent aux artistes ou intellectuels européens pour qui le succès commercial n'est pas une priorité. » (Corm, 2007)

Ziad El Rahbani n'était pas le père, mais il était certainement parmi les fondateurs d'un courant culturel et artistique critique au Liban. Ses messages idéologiques sont aujourd'hui adoptés et développés par un nombre important d'artistes et de musiciens. Parmi ces derniers nous citons Tania Saleh et Wael Koudeih.

Si on prend les productions théâtrales de Ziad El Rahbani – fils de Assi Rahbani et Fairouz, à l'époque de la guerre civile et même après la guerre, elles reflètent clairement les tensions confessionnelles et la grande importance de la religion dans la société et l'ordre civil. Citons à titre d'exemple les pièces de théâtre, « Au sujet de la dignité et du peuple têtu » (*B khsüs l karamé wel cha'b l'anid*) L'Hotel de la joie (*Nazl El Sourour*) contenant des chansons telles que « Je ne suis pas athé » (*Ana Moush Kafer*) Va dormir et rêve que notre pays est devenu un que l'on rêve (*oum fout nam w sir hlam enou baladna saret balad*). Ces productions appartiennent à un courant critique et engagé, s'opposant à la culture dominante, et soulignant une contre-culture libanaise de plus en plus émergente.

B- Notion du patrimoine: naturel et culturel (sites, fouilles archéologiques, patrimoine oral, patrimoine écrit, immatériel)

Depuis une trentaine d'années, la valeur patrimoniale est un périmètre en pleine expansion qui n'a pas cessé de s'élargir et de prendre de l'importance. Tout ou presque est désormais susceptible d'en relever.

Le succès de la notion de « patrimoine culturel » coïncide avec la fin des trente années (1945-1975), période durant laquelle le paysage de la planète fut remodelé sans ménagement et soumis à rude épreuve. Lors de cet essor, nous constatons un nouveau souci dès l'année 1970, de préservation générale qui donna naissance aux mouvements écologistes et à l'intérêt pour le patrimoine culturel, dont la diversité était menacée par la mondialisation des échanges et des médias.

La création d'une « direction du patrimoine » au ministère des affaires culturelles date de 1978. En 1980 fut lancée « l'année du patrimoine ».

Cette année-là parut un ouvrage précurseur, « la politique du patrimoine », qui constatait la pression montante de cette nouvelle valeur: *« une nouvelle forme de passion du passé semble saisir les sociétés industrielles de l'Occident. Tout devient patrimoine: l'architecture, les villes, le paysage, les bâtiments industriels, les équilibres écologiques, le code génétique. Le thème suscite un consensus assez large, car il flatte à bon compte diverses attitudes nationalistes ou régionalistes. Jouant sur une certaine sensibilité écologique, il apparaît en tout cas comme un contrepoint raisonnable aux menaces et aux incertitudes du futur. »*⁴²

⁴² GUILLAUME Marc. *La Politique du patrimoine*. Galilée. Paris, 1980. P 11

L'auteur précise en exergue que: « Cet essai a été écrit en marge d'une recherche (financée par le CORDA) dirigée par Michel de Certeau et moi-même, réalisée par Laurence Bachman et Judith Epstein ».

L'UNESCO lançait en 1972 la notion de « *patrimoine mondial* »⁴³ en établissant une liste de sites et de monuments dont la conservation était censée intéresser la communauté humaine tout entière. Les monuments, les ensembles et les sites déjà inscrits sont nombreux: la grande muraille de Chine, Dresde et la vallée de l'Elbe en Allemagne, le Mont-Saint-Michel et sa baie en France, le site gréco-bouddhique des bouddhas de Bâmiyân⁴⁴ en Afghanistan, dont la destruction par les talibans en 2001 a suscité une émotion internationale.

Aujourd'hui, le drame syrien s'est élargi pour toucher son patrimoine menacé, dont quatre sites inscrits au patrimoine mondial qui ont été « transformés en champs de bataille »: Palmyre (Est), le Crac des Chevaliers (Ouest), l'église de Saint Siméon (Nord), et Alep et sa citadelle (Nord). Des sites syriens majeurs ont été détruits ou endommagés durant ces deux années de guerre, tel le minaret de la Grande mosquée d'Alep ou encore le site gréco-romain d'« Apamée ».

« *Le riche patrimoine culturel du pays mis en lambeaux* »⁴⁵ par trois ans de guerre.

L'ONU lance un cri d'alarme, avec l'UNESCO et le médiateur international en Syrie Lakhdar Brahimi, en appelant toutes les parties à mettre immédiatement fin à la destruction du patrimoine syrien et à préserver la riche mosaïque sociale de la Syrie et son patrimoine culturel. D'où l'exigence de la protection des biens et leur préservation.

« On Constate en effet, depuis quelques années, une avalanche de candidatures. Cela témoigne d'abord d'une globalisation de discours de la préservation, doublé d'un discours sur la crise du monde actuel – crise culturelle, crise de transmission, effets de la mondialisation – qui se généralise chez les élites politiques et culturelles mondiales:

⁴³ Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel, Paris 16 novembre 1972
<http://whc.unesco.org/archive/convention-fr.pdf>

⁴⁴ Vidéo mise en ligne par INA, le 28/11/1999. Durée: 02min 32s. Document amateur sur *le saccage par les talibans afghans d'un des plus hauts lieux de leur patrimoine artistique: les bouddhas de Bâmiyân*
<http://www.ina.fr/video/CAB99048028>

⁴⁵ Article publié en ligne sur *l'Orient-Le-Jour* le 13/03/2014
<http://www.lorientlejour.com/article/858580/onu-le-patrimoine-culturel-syrien-systematiquement-pille-et-detruit.html>

*les monuments et les cultures du passé sont menacés de disparaître et il faut tout faire pour les préserver, s'il n'est pas déjà trop tard. Cette vision n'est pas forcément scientifique: les historiens, les anthropologues savent bien que toutes les sociétés ont à la fois détruit et créé ».*⁴⁶

Les zones naturelles, dont les formations physiques, géographiques ou biologiques, constituent l'habitat d'espèces animales ou végétales menacées, et ont une valeur universelle exceptionnelle de point de vue de la science ou de la beauté naturelle, font partie aussi du « patrimoine naturel »: le parc national des Everglades aux États-Unis, le parc national des Virunga du Congo, le lac Baikal en Russie, etc.

La liste a été doublée à la demande des pays pauvres en monuments mais riches en traditions, et en 2003 par une seconde, dite du « patrimoine oral et immatériel » qui a pris la place de l'ancien « folklore ».

L'UNESCO a élargi sa mission à « la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles »: cinéma, édition, musique, etc. La convention de 1972 s'est élargie à des vastes ensembles construits, comme en France, les rives de la Seine à Paris, ou la ville ancienne de Lyon.

La notion du patrimoine est profondément liée à celle de propriété ou d'identité. Le patrimoine culturel présente cette particularité de ne pas appartenir à son seul propriétaire légitime mais à une communauté pour qui elle fait sens. Par exemple, le Louvre, la tour Eiffel ou bien Versailles, en tant que biens symboliques, n'appartiennent pas qu'aux seuls citoyens français. La notion de propriété du bien matériel est modérée par la dimension collective du bien symbolique, qui peut appartenir à un particulier sous réserve de laisser ses droits à la collectivité.

La valeur patrimoniale peut être accordée aussi à des objets ou des rites qui, pour ceux qui ne les partagent pas, n'en ont aucune. C'est ainsi que le patrimoine industriel a fait

⁴⁶ Interview en ligne de *Berliner*. Anthropologue, professeur à l'Université libre de Bruxelles. Par BELZANE Guy. Le patrimoine TDC. N°1051. P 28 http://lamc.ulb.ac.be/IMG/pdf/Un_veritable_boom_du_patrimoine_mondial.pdf

irruption dans le domaine des monuments historiques depuis les années 80, dont l'abandon ne lui a laissé que sa signification symbolique, dévoilant des sentiments esthétiques sur la beauté des usines, des halles ou des friches industrielles. Le haut-fourneau 4 d'Uckange (Moselle) en est l'exemple: cet ancien fleuron de la sidérurgie lorraine est un lieu de mémoire de l'industrie et du monde du travail.

Il existe aussi un « patrimoine négatif » de l'humanité: ainsi, le camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau a été inscrit des 1979 sur la liste de l'UNESCO.

*« Aujourd'hui, la véritable richesse n'est pas concrète, elle est abstraite. Elle n'est pas matérielle, elle est immatérielle. C'est désormais la capacité à innover, à créer des concepts et à produire des idées qui est devenue l'avantage compétitif essentiel ».*⁴⁷

a- Sites libanais inscrits par l'UNESCO: projets en cours

Pour revitaliser l'économie des centres historiques et sensibiliser les Libanais à leur patrimoine, de nombreux projets dans plusieurs villes comme Tripoli et Tyr sont en cours de réalisation par l'Agence Française et Développement AFD.⁴⁸ À cette dernière s'ajoutent les missions du Conseil International Des Musées (International Council of Museums). Créé en 1946, l'ICOM, une organisation non gouvernementale (ONG) basée à Paris s'engage à préserver, voire assurer la continuité et à communiquer à la société la valeur du patrimoine culturel et naturel mondial, actuel et futur, tangible et intangible.

Ajoutons aussi le rôle de l'UNESCO qui a été créé fondamentalement au service d'une socialisation politique optimale des jeunes générations et pour garantir une interaction interculturelle paisible et sereine. En favorisant le dialogue interculturel par la protection du patrimoine et la mise en valeur de la diversité culturelle, l'UNESCO a voulu protéger les sites libanais qui existent sur le terrain ayant une valeur exceptionnelle universelle. On peut déjà citer cinq sites qui sont inscrits sur la liste du patrimoine mondial culturel

⁴⁷ LEVY Maurice et JOUYET Jean-Pierre. *Commission sur l'économie de l'immatériel. La croissance de demain*. La Documentation Française, 2006. P 1

⁴⁸ Site de l'AFD. Mise à jour.le 19/03/2012 <http://www.afd.fr/home/pays/mediterranee-et-moyen-orient/geo/liban>

par l'UNESCO : Anjar, Baalbeck, Byblos, Ouadi Qadisha ou la Vallée Sainte, la Forêt des Cèdres et Tyr.⁴⁹

En dépit de la protection de ces sites, certains d'entre eux ont subi des sérieux ravages bien visibles pendant et après la guerre civile; c'est le cas du site de Byblos qui a été touché par la marée noire le 15 Juillet 2006. Ces sérieux dégâts proviennent des citernes de la centrale électrique de Jiyeh, ce qui représente un problème écologique et archéologique.

D'autres sites comme le souk et les maisons traditionnelles de la vieille ville de Baalbeck ont été endommagés par la guerre aussi. Le site de Tyr, à son tour, est déjà menacé, à cause de l'instabilité de la région face à la violence et les hostilités qui se déroulent depuis longtemps sur le territoire libanais, d'où l'urgence de l'UNESCO à se mobiliser et contribuer à la reconstruction dans les domaines de la culture.

b- Les formes du sécularisme dans le paysage musical et les productions artistiques

Comme nous l'avons évoqué précédemment, un courant alternatif engagé s'est projeté sur la scène culturelle comme la musique et d'autres arts. Citons à titre d'exemple Tania Saleh, interprète et auteure, faisant partie de ce mouvement et luttant contre le confessionnalisme.

Selon Whiteley : « *la musique a joué un rôle majeur dans la contre-culture en ouvrant un espace propice à l'articulation des communautés et en offrant en partage le sentiment d'une identité collective.* » (Whiteley, 2012)

En suivant la citation de Whiteley et nous intéressant particulièrement à la laïcité, la musique de Tania Saleh comme exemple, s'adresse à une même communauté dans la société libanaise, la communauté séculaire. Cette communauté comporte des citoyens

⁴⁹ Description des sites libanais inscrits par l'UNESCO sur leur site:
<http://whc.unesco.org/fr/etatsparties/lb/>

qui croient à la nécessité de la séparation de la religion du régime judiciaire et étatique. Cette musique crée un sentiment d'appartenance et de similarité entre ces individus dispersés mais capables de s'identifier dans les paroles des chansons. La diffusion en masse et la transcendance de ce courant suggère la légitimité et la reconnaissance des messages défendus transformant ainsi l'individu en un membre appartenant à une collectivité partageant une idéologie définie. Dans son œuvre *La Musique en colère*, Christophe Traini déclare : « *si des chansons se voient parfois qualifiées de « protestataires », c'est bien parce qu'elles tendent à dénoncer les injustices de l'ordre social en fondant leur critique sur des valeurs collectives qu'elles contribuent à définir et à promouvoir.* » (Christophe Traini, 2008)

Sachant que cette artiste s'inscrit dans le courant critique alternatif libanais, nous pouvons affirmer qu'elle cherche à critiquer les aspects négatifs de la société libanaise et à mobiliser la génération jeune pour produire un changement constructif dans cette même société. Selon elle, le sécularisme est le chemin à franchir vers le changement, un point sur lequel nous reviendrons dans cette partie. Ainsi, la finalité de l'art de Tania Saleh est de mobiliser la génération jeune contre la corruption socioéconomique au Liban. Par suite, il est indispensable d'adapter le genre de son discours aux affiliations et aux besoins de son public cible, une génération dont elle fait partie. La première étape de cette adaptation est visible au niveau de la langue. Des mots et des images emblématiques d'une unité nationale. Elle écrit la majorité de ses chansons engagées en arabe et plus précisément, en dialecte libanais. L'emploi de ce dernier implique des sentiments d'identification auprès du public percevant la langue arabe et le dialecte libanais comme l'un des éléments consensuels rares.

Ainsi dans sa chanson *Wehdeh*,⁵⁰ Tania Saleh joue sur la multitude de sens afin de délivrer son message. En arabe, plus précisément dans le dialecte libanais, le mot *Wehdeh* possède trois significations différentes et dépendantes du contexte de l'emploi.

⁵⁰ Voir le clip *Wehdeh* de Tania Saleh sur la Chaîne youtube https://www.youtube.com/watch?v=KLHZNdO_qwY

Wehdeh peut signifier soit « Une fille » ou « Une femme », soit « L'unité », soit le déterminant « Une » ou l'adjectif qualificatif « seule ».

Notre hypothèse concernant la fusion des deux sens de « jeune femme » et « unité » est renforcée par les signes avancés dans le vidéo-clip. Avant d'explicitier l'homogénéité du sens existant entre les paroles de la chanson et les images du clip, il nous semble important de signaler l'aspect artistique des vidéo-clips présentés par Tania. Cette distinction au niveau du message visuel artistiquement conçu, dessiné et animé peut être considérée comme l'un des moyens de prise de distance du courant musical *Bubble Gum*⁵¹ dominant et de la culture libanaise dominante sur la scène artistique. À la différence des autres artistes féminines, Tania Saleh n'apparaît que rarement dans son clip. Elle n'y est présente que par son visage, visible en noir et blanc, avec une coiffure et un maquillage extrêmement « ordinaires ».

Tania Saleh revendique le sécularisme comme remède aux conflits confessionnels et à la détérioration de la situation socioéconomique au Liban, tout en appartenant au courant musical alternatif critique et protestataire, défendant la légitimité d'une nouvelle contre-culture émergente. Cette artiste a recours à un ethos mobilisateur, voire pacifiste.

En outre, Tania Saleh a écrit des chansons pour les deux productions cinématographiques de Nadine Labaki: *Caramel*⁵² et *Et Maintenant, on va où?*⁵³ Actrice, réalisatrice libanaise engagée, Labaki ne veut pas tenir pour acquis ce danger permanent qui plane sur les communautés et remet en cause le fondement de la société

⁵¹ CORM Carol. *Une véritable avant-garde musicale*. La Pensée de Midi, 2007/1 n° 20

<https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2007-1.htm>

⁵² Voir la bande-annonce du film *Caramel* de LABAKI Nadine sur la Chaîne youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ghm0c5jeETA>

⁵³ Voir la bande-annonce du film *Et Maintenant, on va où?* dans l'article publié par Sotinel. Thomas dans *Le Monde* le 13/09/2011 http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/09/13/et-maintenant-on-va-ou-la-libanaise-nadine-labaki-tente-d-exorciser-les-fantomes-de-la-mort_1571600_3476.html

dans laquelle elle vit. Alors que *Caramel* traite explicitement et implicitement des aspects multiples classés tabous de la vie sociale beyrouthine tels que l'adultère et l'homosexualité, *Et maintenant on va où ?* traite la question du professionnalisme. Ce film est une critique de la tension confessionnelle existante dans la société libanaise, une tension que les libanais sont condamnés à vivre jusqu'au tombeau.

La contribution de nos deux artistes de terrain à ces productions cinématographiques relève de leur appartenance à la société beyrouthine, leur approbation des messages délivrés et leur consentement envers l'importance des sujets traités. Cette observation vient renforcer leur aspect critique engagé. Féminisme, rupture, professionnalisme, des thèmes qui évoquent le quotidien libanais et qui nous rappellent les sujets similaires évoqués par Tania Saleh.

Pour conclure, Tania Saleh continue à gagner en popularité dans les pays arabes aussi bien qu'au Liban, son discours est perçu comme réconciliant, un discours de critique constructive et fructueuse. Cependant, il est indéniable qu'elle participe à une « *Socialisation politique de la musique dans le sens où elle contribue à inculquer plus particulièrement auprès des plus jeunes, les valeurs qui organisent la perception des clivages et des enjeux politiques* » (Traini, 2008) dans la société libanaise.

c- L'héritage musical: une diversité de genres au souffle oriental

En musique, l'ouverture récente d'un centre du patrimoine musical libanais (Centre Culturel et Social du Collège Notre-Dame de Jamhour) démontre l'intention de préserver et faire connaître tant aux professionnels qu'au grand public la musique libanaise et la diversité des œuvres des grands compositeurs libanais à travers leurs écrits sur la musique classique, savante, traditionnelle ou contemporaine sous forme

manuscrite, imprimée, sonore ou audiovisuelle, collectée auprès de grands musiciens et interprètes libanais. Gabriel YARED⁵⁴ est le parrain du projet.

Il existe 137 compositeurs libanais de musique savante⁵⁵, vivant au Liban ou aux quatre coins du monde: un patrimoine musical assez riche en courants musicaux, qui fait s'interroger sur les frontières existant entre musique orientale et musique occidentale.

Zeina Saleh Kayali et Vincent Rouquès évoquent ces genres musicaux dans leur ouvrage sur les compositeurs contemporains libanais:

- *une musique issue du folklore libanais « l'opérette libanaise » (Assi et Mansour Rahbani, Zaki Nassif, etc.)*
- *une musique à caractère arabo-oriental, non exclusivement libanais (Halim El Roumi, Abdel Ghani Chaaban, etc.)*
- *une musique basée sur une écriture à la fois orientale et occidentale (Walid Gholmieh, Toufic Succar, Ziad Moultaqa, Violaine Prince, etc.)*
- *une musique d'écriture occidentale mais teintée d'orientalisme, (Bechara El Khoury, Gabriel Yared, Rita Kassabian, Ziad Rahbani, Ibrahim Maalouf etc.)*
- *une musique strictement occidentale qui ne laisse rien deviner de l'origine de son compositeur (Karim Haddad, Mikhail Malt, etc.)*
- *une musique liturgique: maronite d'origine syriaque (le père Louis Hage), ou gréco-byzantine, (le père Elias Chataoui, etc.)*

Une identité qui témoigne de la diversité musicale, de la liberté d'expression, du rayonnement et de l'abondance de la création libanaise. Une identité libanaise si paradoxale, expérimentale, composite, mais surtout si imaginative et inattendue.

⁵⁴ Article publié en ligne sur *L'Orient-Le Jour* le 05/09/2012 .<http://www.lorientlejour.com/category/%C0+La+Une/article/776511/Enfin%2C+un+Centre+du+patrimoine+musical+libanais+%21+.html>

⁵⁵ KAYALI Zeina Saleh et ROUQUES Vincent. *Compositeurs libanais XX^e et XXI^e*. Edition: Séguiet, 2011 <http://circum-al-dunya.perso.sfr.fr/RSS/fichiers/Complibanais.pdf>
<http://www.ameci.fr/le-livre-compositeurs-libanais-xxe-et-xxie-siecles/>
Article publié en ligne sur le site de l'Agenda culturel le 06/03/2013. *La passion de Zeina Saleh Kayali*.
http://www.agendaculturel.com/Musique_La_passion_de_Zeina+Saleh+Kayali

d- Les biens de la Bibliothèque Nationale du Liban entre renaissance et inertie

De tous les lieux culturels libanais, la Bibliothèque Nationale⁵⁶ est celui qui était le plus touché, voire endommagé par la guerre qui a dévasté le pays entre 1975-1990. Aujourd'hui, elle n'existe sur le terrain culturel que par ses collections cachées, après avoir subi des dégâts causés aux bâtiments du centre de Beyrouth par l'armée d'Israël.

La Bibliothèque Nationale a connu son âge d'or entre le début des années 1940 et 1975. À l'aube de la guerre de 1975, ses collections comprenaient environ 200 000 documents manuscrits ou imprimés. Étant une Référence, voire recours pour les bibliothèques universitaires fonctionnant au Liban et indépendamment de ses collections d'imprimés et de manuscrits, cette bibliothèque comprenait une importante collection d'archives: documents administratifs et historiques laissés par les Turcs en 1918 dans le bâtiment de la mairie de Beyrouth et documents de la mission Huvelin constituant les archives des premières années du mandat français.

Pendant les premiers mois de la guerre civile, la Bibliothèque Nationale s'est arrêtée de fonctionner car son bâtiment s'est trouvé dans la proximité immédiate de la ligne de démarcation. Inaccessible pour son personnel comme pour ses visiteurs, elle était fermée officiellement par le gouvernement en 1979, qui a décrété la fermeture et suspendu son budget. Ses collections ont été déménagées de l'aile du bâtiment du Parlement, qu'elle occupait depuis 1926, dans un vaste local situé au rez-de-chaussée d'un bâtiment du « campus » de l'UNESCO, dans le secteur occidental de la ville, où elles resteront abandonnées jusqu'en 1997.

En septembre 2014, l'agence d'architecture « Erga » achèvera les travaux de restauration et remettra les clés de la Bibliothèque Nationale au ministre de la Culture. Mais la BNL gardera ses portes closes. Toutes les conditions nécessaires pour lancer sa réouverture ne sont pas réunies. Si la Bibliothèque Nationale sort de l'oubli, aucune décision sérieuse

⁵⁶ Site officiel de la BNL: <http://www.lnl.gov.lb/french/index.html>

n'a été encore prise, ni une politique ou un plan concernant son ouverture. Gérard Khatchérian, chef du projet de réhabilitation de la BNL précise:

« il faut toute une logistique pour transporter 190 000 ouvrages, 250 000 périodiques, sans compter les manuscrits, les plans et les cartes. Cette opération requiert des voitures de transport, un service de sécurité et une chaîne de travail interne ou, ce qu'on appelle en anglais, un work flow. Mais cela ne peut être réalisable qu'avec la nomination d'un président du conseil d'administration. Or il n'y a même pas eu de décret pour cela. »⁵⁷

À la BNL s'ajoute la bibliothèque El-Sa'eh (le touriste) de Tripoli (Liban-nord), qui appartient au père Ibrahim Surouj, un prêtre orthodoxe de Tripoli. Elle a été ravagée par un incendie criminel le 22 décembre 2013.

« Cette bibliothèque fait partie du patrimoine de la ville de Tripoli. C'est une librairie historique », explique M. Khaled Merheb, avocat à la cour de la grande ville du nord. Le feu a détruit les deux tiers des quelques 80 000 livres et manuscrits qui y étaient entreposés. *« Nous étions mobilisés même avant l'incident car le père Ibrahim Surouj avait reçu des menaces (...) Mais les autorités nous avaient rassurés »,⁵⁸* ajoute Khaled Merheb.

Une page Facebook a été créée par des activistes après le sinistre en soutien au père Surouj et des appels à manifester pacifiquement et à aider à la reconstruction de la librairie ont été lancés.

Notons que depuis 1994, le contexte politique et social a beaucoup évolué après la

⁵⁷ Article publié en ligne sur *L'Orient-Le-Jour* le 02/02/2014 par MAKAREM May
<http://www.lorientlejour.com/article/854458/et-vogue-la-bn-a-la-derive.html>

⁵⁸ Article publié en ligne sur le site d'*Orient-Le Jour* par WEHBE Elie le 05/01/2014
<http://www.lorientlejour.com/article/849194/la-societe-civile-se-mobilise-pour-la-bibliotheque-incendiee-de-tripoli.html>

guerre civile libanaise: des projets de reconstruction au centre-ville avec des chantiers titanesques visibles dans toute la ville de Beyrouth. L'intérêt du gouvernement pour la culture prend peu à peu son ampleur peu à peu, comme en témoignent les travaux de renovation du Musée National de Beyrouth qui ont commencé pendant cette période. Tarek Mitri, alors ministre de la Culture dans l'équipe de Fouad Siniora, annonce en 2005 un don de 25 millions de dollars octroyés par l'émir du Qatar, cheikh Hamad ben Khalifa al-Thani, pour la restauration des vieux bâtiments alloués à la BN et la construction d'une annexe moderne.

Malgré l'ébranlement politique et la crise économique et la corruption qui paralysent le pays, la réouverture de la BNL a été prévue pour 2014. Actuellement en phase de « Renaissance », ses locaux se trouvent dans la zone franche du port de Beyrouth. Les rubriques activées sur son site internet racontent l'histoire de l'institution et présentent l'état actuel de la Bibliothèque et les travaux en cours de l'équipe spécialement embauchée par le Projet de Renaissance de la BNL. Les rubriques non activées concernent les départements et services de la future institution qui seront opérationnels avec son ouverture officielle à Sanayeh. Le numérique aura sa part dans la réalisation de ce projet. La construction et l'aménagement définitif de la Bibliothèque Nationale se concrétisent avec tous les besoins du futur établissement dans le domaine des nouvelles technologies et de médiation.

C- La guerre comme motivation dans la création artistique et poétique

Le Liban a toujours été un terrain de conflits nationaux et occidentaux. La guerre de 33 jours de l'été 2006, entre le Hezbollah « parti de Dieu » avec Israël a précipité le pays dans une crise multidimensionnelle, après une période de reconstruction et de paix qui a duré 15 ans avec l'accord de Taëf⁵⁹ (1989). Les pays pétroliers arabes ont participé avec audace au rétablissement d'infrastructures et à la renaissance du pays, sans oublier l'élaboration des projets ambitieux de Rafic Hariri, patron d'entreprises multi-millionnaire et premier ministre de 1992 à 1998 et de 2000 à 2004, dont l'assassinat spectaculaire le 14 février 2005 créa un véritable choc.

Malgré le soutien de la France et des pays arabes comme l'Arabie Saoudite pour le Liban, la guerre de 2006 a dévasté le pays, faisant des quartiers de la banlieue de Beyrouth des champs de ruines. Cet acharnement de la part du Hezbollah est souvent critiqué par les dirigeants arabes, menant le pays à une « guerre pour les autres »⁶⁰ dont les conséquences sont souvent funestes.

Cette guerre de « l'islam contre l'islam »⁶¹ menace le pays et sème le chaos, la haine et le déchirement entre les communautés. Un « enfer » au fond duquel les Libanais sont entraînés dans un cycle infernal. Les conséquences sont souvent désastreuses: recul économique, crise socio-politique, instabilité de la paix et immigration des jeunes talents due au chômage, comparable à un effet de (*Stop Eject*), *ça veut dire qu'on arrête et qu'on éjecte la bande, qu'on éjecte la cassette. Donc, c'est à la fois un mouvement d'arrêt et un mouvement d'éjection. On est passé du lieu d'élection, la ville, le lieu où*

⁵⁹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Accord_de_Taëf

⁶⁰ MERMIER Franck et PICARD Élisabeth, « Introduction ». *Liban, une guerre de 33 jours*. La Découverte « Cahiers libres », 2007. p 5-13. Article disponible en ligne à l'adresse: <http://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale1061701/10237ac.pdf>

⁶¹ SFEIR Antoine. *L'Islam contre l'Islam, L'interminable guerre des sunnites et des chiites*. Paris, Grasset, 2013

Article publié en ligne sur *lesclesdumoyenorient* le 14/02/2013 par PIGNON Tatiana <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Antoine-Sfeir-L-Islam-contre-l.html>

*on a élu domicile, à un lieu d'éjection. (Stop Eject), ça signifie dégage, comme on dit vulgairement. Il y a une société de l'éjection, qui n'est pas simplement celle de la conquête de la lune et des étoiles, mais qui est celle qui dit « Dégage d'ici ».*⁶²

*« À Beyrouth, comme dans tout le Liban, la guerre a bouleversé la forme et le fond: la géographie du quotidien, aussi bien que le paysage mental des habitants. La guerre a des incidences profondes sur chaque chose et sur chacun; les usages et les habitudes d'avant la guerre sont soudainement devenus caducs. Les hostilités ont imposé à tous un mode de vie et de réflexions discordantes, équivoques. Et la relative harmonie sociale a fait place à une cacophonie. La violence est maîtresse du jeu; la mort semble embusquée dans chaque instant, dans les gestes les plus simples. Chaque habitant vit sous une menace perpétuelle. Cette situation de tension extrême bouleverse les valeurs ».*⁶³

Non seulement les Libanais parviennent à vivre avec la mort, mais ils sont habitués encore à la transcender. Il est question de l'influence que la guerre exerce sur les moyens d'expression et de création: les graffitis sur les murs, les médias ou la mort-spectacle, la place que la guerre occupe dans le roman ou la poésie. Par conséquent, les traces de la guerre s'ajoutent au confessionnalisme, cette thématique sombre de l'histoire et à l'actualité libanaise, comme une cicatrice bien visible dans le paysage culturel. C'est à partir de ce sujet que l'imaginaire se dévoile chez le poète ou l'artiste libanais. Si on prend le « paysage » qui est un thème courant dans la création libanaise, en allant de la poésie à la peinture, on remarque l'importance de la nature ayant subi les conséquences de la guerre civile comme source d'inspiration. Qu'il soit urbain ou rural, le paysage se présente comme thème important dans une grande partie de la production picturale et poétique libanaise.

⁶² VIRILIO Paul. *La pensée exposée*. Fondation Cartier pour l'art contemporain. Collection Babel. Actes Sud, 2012. P 43

⁶³ MAKHLOUF Issa. *Beyrouth ou la fascination de la mort*. Les Editions de la passion, 1988. P 20

Pendant la guerre, cette nature et ce paysage ont subi une transformation globale, sans oublier l'exode des villageois vers les cités ou le contraire et l'effet que cela a produit chez les poètes et les artistes, diversifiant ainsi la façon d'aborder le paysage. Ajoutons aussi l'être humain (femme, corps, nu) qui fait partie de la nature, il l'habite et s'identifie à lui très souvent dans son expression artistique.

Le « paysage »⁶⁴ est un condensé d'une histoire passée. Les événements et toutes les images qui accompagnent les gens forment les maillons d'une vie reflétée dans les oeuvres des artistes. Ainsi, la guerre pourrait être une motivation à la création picturale et poétique, avec toute son atrocité et toute la violence qui la déclenche. Les artistes modulent le paysage déformé par la guerre et ses aspirations, élèvent sur les vestiges un cri de paix. Citons à titre d'exemple les oeuvres du peintre Maroun el Hakim et Fayçal Sultan qui expriment la détresse dans leur peinture, l'angoisse, la panique des bombardements continus, ainsi que la ville de Beyrouth en voie de disparition pendant la guerre des années 70. D'autres peintres comme Moustafa Farroukh, rêvant d'un Liban qui n'existe plus en réalité, fuit les images de guerre en montrant les paysages d'un « *Liban éternel* » comme la montagne, la plaine et la mer. Il présente un langage spirituel dans ses oeuvres en utilisant des motifs qui se rattachent à la nature libanaise comme le cèdre, l'olivier, le pin.

À leur tour, Paul Guiragossian,⁶⁵ Rafik Charaf, Amine el Bacha, ont principalement travaillé sur le thème du massacre sans pour autant rompre avec leur thème de prédilection avant la guerre. Par exemple, Guiragossian est le plus concerné par ce thème. Il rejoint avec ses créations, le drame du génocide arménien aussi bien que le drame libanais et le réélabore en une unique tragédie. Son travail est axé sur l'opposition de couleurs vives et sombres créant ainsi une tension dramatique qui véhicule les deux

⁶⁴ HAKIM Samar Nahed. *L'imaginaire dans l'art et la poésie au Liban*. L'Harmattan. Les Arts d'ailleurs, 2010. P 70 -71

⁶⁵ Site officiel de GUIRAGOSSIAN Paul <http://www.paulguiragossian.com/>

pôles de son oeuvre: mort et résurrection. Il aborde les questions essentielles de façon différente. La guerre a agi sur lui comme un révélateur, car dit-il: « *beaucoup de mes vérités se sont avérées être des illusions...* »; en 1977, il déclarait encore: « *la guerre nous a vieillis d'un siècle en deux ans.* »⁶⁶

Il n'a pas cédé pour autant au pessimisme et continue à affirmer haut et fort sa confiance en l'humanité, qui se cristallise spécialement dans la femme, incarnation du salut.

Ainsi, les arts plastiques, à travers sa diversité, sont révélateurs du drame libanais même si c'est avec moins de force démonstrative.

Lorsque Picasso peignit Guernica, des officiers allemands en perquisition dans son atelier parisien, découvrirent la toile. À la question: « *est-ce vous qui avez fait cela?* » Picasso répondit: « *non, c'est vous.* »

À côté des peintres, le rôle des écrivains n'est pas à négliger. L'écrit tient au Liban une place de premier ordre dans l'expression de la catastrophe qui a fondu sur le pays. Les discours sur la guerre sont multiples parce que les vécus de la guerre sont différents. La création est une sorte de transfert, de mise à distance de l'expérience, même si cette médiatisation est éphémère. En bref, le discours commun sur la guerre est de l'ordre de la redondance, de la circularité, alors que le discours créatif est de l'ordre de la distanciation, de l'écart. Ce discours est très différent de celui de l'écrivain qui arrive à sublimer son expérience et à imprimer à son oeuvre les stigmates que la guerre lui a infligés. L'écrivain Elias khoury se fait le porte-parole de cette préoccupation de la mort dans ses oeuvres comme dans ses propos:

« *je pensais, parfois, que je n'écrirais peut-être rien d'autre en dehors de l'ambiance de la guerre qui s'éternise. Je sens que j'ai commencé dans cette guerre et*

⁶⁶ Article publié dans *An-Nahar* arabe et internationale. *L'influence du drame sur l'art* N° 3. 21. Mai 1977. P 22

que je n'en sortirai jamais. C'est le destin d'une génération tout entière et non pas une affaire personnelle. Nous avons commencé à écrire durant la guerre et nous ne savons pas vraiment ce que signifie la création en temps de paix. Nous ignorons la signification de l'autre écriture. La guerre a permis de briser l'ensemble des inhibitions et des tabous culturels qui avaient empêché la littérature de saisir l'expérience vécue dans son propre langage. La guerre a ouvert le champ de la narration »,⁶⁷ analyse l'écrivain Elias Khoury.

Par conséquent, la guerre au Liban ouvre la voie à une nouvelle littérature. La majorité des écrivains libanais sont, après dix ans de guerre, non seulement spectateurs de la mort des autres, mais aussi de leur propre mort.

La société libanaise, par son ouverture sur les médias internationaux, l'évolution des pratiques et des enjeux de la communication et le numérique, est perturbée par cette invasion d'images que nous recevons par les réseaux socionumériques, n'appartenant pas souvent à sa culture ni à ses traditions. Voulant imiter l'Occident tout en gardant son identité orientale, un conflit qui date de plus de cinquante ans marque la trame de la société. Les artistes émetteurs et le public récepteur vivent tous cette confusion d'expression. Mais il existe aussi dans la société une torsion dans tous les domaines. Certains inventent les valeurs que d'autres refusent, en se démarquant des autres ou en suivant une voie différente qui les place à l'écart des normes dites "correctes" ou "traditionnelles". Ces relations conflictuelles sont dues en grande partie à l'expérience que la société a vécue à travers son histoire. Prenons par exemple cette tendance à prendre une position défensive vis-à-vis de l'autre, elle est caractéristique des Libanais vivant dans cet Orient, théâtre de conquêtes et de conflits continuels.

La mémoire a toujours été au coeur de la production artistique. Les discours prenant la mémoire de la guerre civile pour objet tendent à se multiplier au sein d'une création

⁶⁷ Citation de KHOURY Elias publié en ligne sur *Littérature Liban, Israël, Palestine. Bibliothèques Petite Chartreuse* <http://1283617105723510294.e-sezhame.fr/public/latronche/images//IsraelLibanPalestine.pdf>

artistique extrêmement diversifiée. De fait, les espaces de production artistique sont devenus l'un des lieux privilégiés d'une réflexion sur les enjeux de la mémoire du conflit civil. De la réouverture du théâtre de Beyrouth en 1992 à la naissance de *home works*, le forum des pratiques culturelles organisé par l'association *Ashkal Alwan* depuis 2000, en passant par le festival *Ayloul* en 1997, une variété de cadres de production a facilité les expérimentations de nombreux artistes libanais ayant abordé la mémoire du conflit dans leurs travaux. Des artistes qui s'expriment au travers de pratiques artistiques dites contemporaines et qui s'affirment au Liban au cours de la seconde moitié des années 1990. On observe en effet à cette période un glissement général des pratiques vers l'art contemporain; du théâtre à la performance, du cinéma à la vidéo, des arts plastiques aux installations. Cette production se caractérise notamment par l'appropriation des techniques audiovisuelles à la fois outils de la création et objets de l'interrogation des artistes. Leurs oeuvres sont le lieu d'un questionnement sur le pouvoir de l'image et des dispositifs techniques de l'acte de représentation. Y préside en outre une réflexion approfondie sur le médium de leur langage artistique. On peut citer des artistes comme Akram Zaatari, et les performances de Rabih Mroué. Dans le contexte des années 1990, le secteur culturel libanais était comme « re-crétion institutionnelle ». Le renouveau du secteur culturel devient un phénomène bien visible dans le paysage théâtral beyrouthin.

Pour conclure cette partie, les oeuvres artistiques portant sur la mémoire de la guerre civile concernent aujourd'hui tous les domaines de l'art. Tant dans le cinéma que dans le théâtre, le roman, la poésie ou la bande dessinée, les fantômes de la guerre sont autant des figures qui hantent la production artistique et culturelle. Fondant leurs travaux sur la recherche d'un langage esthétique en rupture avec des pratiques artistiques plus traditionnelles, ces derniers sont venus bousculer les conventions locales, notamment dans le domaine théâtral.

D- Quand l'accès à la culture devient sélectif

La culture est devenue un luxe ouvert à une classe de la société, notamment bourgeoise. Le plaisir et l'illumination esthétique ne peuvent se réaliser qu'à la suite d'un apprentissage. Or, les publics des musées étant principalement des individus au niveau élevé d'éducation et principalement bourgeois. L'apprentissage et l'éveil esthétique débutent dès le plus jeune âge. Les enfants des familles libanaises cultivées suivent les parents dans les musées à l'étranger où ils passent leurs vacances, fuyant les problèmes politiques et la guerre. Ils acquièrent par habitude la pratique des musées, mais également le savoir distinguer ce qui est digne d'être vu et apprécié de ce qui ne l'est pas.

On remarque aussi une sorte de discrimination et un manque de respect des droits des personnes à mobilité réduite. Cette catégorie écartée de la culture est constituée de personnes exclues de la société: aveugles, sourds, handicapés mentaux ont difficilement accès à la culture.

Les personnes handicapées représentent environ 10 % de la population libanaise, selon les chiffres de l'Organisation mondiale de la santé (OMS), mais seulement 2,5 %, selon les statistiques officielles. Cette variation dans la comptabilité des personnes handicapées est due à la classification très limitée qu'adopte l'État dans ses calculs.

« En prenant en compte les chiffres de l'OMS, nous estimons que plus de 80 % de ces personnes handicapées n'exercent aucun emploi, ce qui représente pour le pays un manque à gagner considérable, même s'il est difficilement chiffrable »,⁶⁸ explique Doha Yahfoufi, responsable du programme d'intégration économique et sociale au sein de la LPHU (Lebanese Physical Handicapped Union).

⁶⁸ Article publié en ligne sur le site de *l'Orient-Le-Jour* le 29/11/2013 par RIFAI Marisol. Liban: Pour les entreprises, les recrues souffrant de handicap peuvent devenir une valeur ajoutée <http://www.lorientlejour.com/article/844814/pour-les-entreprises-les-recrues-souffrant-de-handicap-peuvent-devenir-une-valeur-ajoutee.html>

Le Liban a adopté une loi sur les droits des personnes handicapées en 2000, suite à une longue campagne de la société civile. Mais depuis, aucun décret d'application. Plusieurs organisations concernées par les handicaps se mobilisent en soulignant l'importance de la mise en place d'un plan d'action à la loi 220, tout en évaluant leur niveau d'intégration dans la société, en collaboration avec l'UNESCO. Elles précisent également l'importance de la « canalisation » des fonds et de l'alliance entre les différentes organisations, afin de réaliser des projets consistants. D'une part, plusieurs organisations gouvernementales et non gouvernementales voient leur action entravée par leur manque d'argent. D'autre part, les financements se trouvent gaspillés dans des projets frêles, sans lendemain.

Cette loi qui s'avère être la seule loi spécifique aux handicapés, ne dispose toujours pas de mandat d'exécution concret.

À titre d'exemple, malgré les efforts fournis par les organismes gouvernementaux, l'application de l'article concernant le droit à l'éducation des handicapés est encore défectueuse: la majorité des écoles ne sont pas proprement équipées, que ce soit au niveau du personnel ou de l'infrastructure, pour accueillir des élèves ayant des besoins spécifiques. Citons l'incident de Roula Hérou, une écrivaine et intellectuelle libanaise, empêchée de voyager et humiliée, parce qu'elle est clouée sur une chaise roulante.

Roula raconte que l'employé a prétexté le règlement de la compagnie qui empêche une personne handicapée de prendre l'avion toute seule. *« Ce n'est pas la première fois que je prends un avion de la compagnie nationale, on ne m'avait jamais parlé de cette réglementation, dit-elle. Mon passeport est rempli de visas pour les quatre coins du monde ».*⁶⁹

⁶⁹ Article publié en ligne sur le site de *l'Orient-Le-Jour* le 17/02/2014. *Empêchée de voyager et humiliée... parce qu'elle est clouée sur une chaise roulante.* <http://www.lorientlejour.com/article/854886/empêchée-de-voyager-et-humiliée-parce-qu'elle-est-clouée-sur-une-chaise-roulante.html>

L'intégration des personnes handicapées dans le monde du travail est nécessaire aussi et la prise de conscience des entreprises de la valeur ajoutée qu'elles peuvent lui apporter pour mettre fin aux discriminations. En outre, il faut penser à des pratiques culturelles, ainsi qu'à des manifestations « Handicap et culture » qui leur permettraient de s'insérer dans la société et créer des dispositifs culturels d'accueil dans les institutions culturelles et les musées par exemple: les programmes destinés aux non-voyants et *PMR* (Personnes à mobilité réduite).

Outre les manifestations, le musée d'aujourd'hui doit présenter de nouveaux outils d'exploration, des dispositifs en libre accès, opération menée à bien grâce à la générosité des mécènes. Des applications comme iPad en LSF, sonorisées, sous titrées et accessibles à tous, ludiques, associant séquences de jeux et commentaires, donnent une autre dimension de la découverte à travers des objets représentés dans le musée.

D'autres outils d'exploration pourraient être utiles aux visiteurs pendant leur parcours: des guides tactiles du plateau des collections, adaptés aux visiteurs malvoyants et non-voyants, présentant des objets appartenant aux collections, reproduits en relief et assortis d'un texte en gros caractères et en braille, et également associés à un parcours audioguidé sur le plateau.

Le droit de chacun de prendre part à la vie culturelle est aussi reconnu au paragraphe 1 de l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme qui stipule toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté. D'autres instruments internationaux évoquent le droit de prendre part, dans des conditions d'égalité, aux activités culturelles,⁷⁰ le droit de participer à tous les aspects de la vie culturelle ;⁷¹ le droit de participer pleinement à la vie culturelle et artistique ;⁷² le

⁷⁰ Convention internationale sur l'élimination de toutes les formes de discrimination raciale, art. 5

⁷¹ Convention sur l'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes, art. 13 c

⁷² Convention relative aux droits de l'enfant, art. 31. Par. 2

droit à l'accès et à la participation à la vie culturelle⁷³; et le droit de participer à la vie culturelle, sur la base de l'égalité avec les autres.⁷⁴

Comme le déclare l'UNESCO universellement sur la diversité culturelle, les éléments du droit de participer à la vie culturelle sont essentiels : « l'accessibilité » s'entend des possibilités effectives et concrètes qui sont offertes aux individus et aux communautés de jouir pleinement de la culture, dans des conditions qui sont accessibles physiquement et financièrement à tous dans les zones urbaines et rurales, sans discrimination.⁷⁵ À cet égard, il est essentiel que l'accès des personnes âgées et des personnes handicapées, ainsi que celles qui vivent dans la pauvreté, soit assuré et facilité. L'accessibilité comprend aussi le droit de chacun de rechercher, de recevoir et de partager des informations sur toutes les manifestations culturelles dans la langue de son choix et l'accès des communautés aux moyens d'expression et de diffusion.

Ajoutons aussi la présence des biens et les services culturels dont chacun est libre de jouir et de bénéficier, notamment: les bibliothèques, musées, théâtres, cinémas et stades de sport; la littérature, y compris le folklore, et les arts sous toutes leurs formes; les espaces publics indispensables à l'interaction culturelle tels que les parcs, les places, les avenues et les rues.

Le paragraphe 17 des Règles pour l'égalisation des chances des handicapés dispose que les États devraient faire en sorte que les handicapés aient la possibilité de mettre en valeur leur potentiel créatif, artistique et intellectuel, non seulement dans leur propre intérêt, mais aussi dans celui de la collectivité, que ce soit en milieu urbain ou en milieu rural, et que les États devraient veiller à ce que les handicapés aient accès aux lieux d'activités et de services culturels.⁷⁶

Afin de faciliter l'accès des personnes handicapées à la vie culturelle, les États parties devraient notamment reconnaître le droit de ces personnes d'avoir accès aux produits

⁷³ Convention internationale sur la protection des droits de tous les travailleurs migrants et des membres de leur famille, art. 43, par. 1 g

⁷⁴ Convention relative aux droits des personnes handicapées, art. 30, par. 1

⁷⁵ Voir l'Observation générale n° 20. 2009

⁷⁶ Annexe de la résolution 48/96 de l'Assemblée générale

culturels, aux émissions de télévision, aux films, aux pièces de théâtre et autres activités culturelles dans des formats accessibles; d'accéder aux lieux d'activités culturelles tels que les théâtres, les musées, les cinémas, les bibliothèques et les services touristiques, et, dans la mesure du possible, aux monuments et sites importants pour la culture nationale; d'obtenir la reconnaissance de leur identité culturelle et linguistique spécifique, y compris les langues des signes et la culture des sourds; et de bénéficier de mesures encourageant et promouvant leur participation, dans toute la mesure possible, aux activités récréatives, de loisirs et sportives.⁷⁷

Ainsi, la culture doit être à la portée de tout le monde sans discrimination. Avec le numérique, ce médium devient un moyen et donne la chance aux personnes handicapées pour la participation et l'accès à la culture via les nouveaux outils.

a- Les variations de fréquentation des lieux culturels

Le phénomène touristique demeure important dans le paysage libanais. Le Liban d'avant-guerre était une destination touristique prisée: 300 jours d'ensoleillement par an, la variété des paysages, la fascination du Levant. Le tourisme culturel à son tour connaît son véritable essor durant les années soixante jusqu'à la guerre. Mais à partir de 1975 cette vision disparaît et le développement du secteur du tourisme s'immobilise suite aux attaques israéliennes sur la frontière sud et à l'installation progressive du Liban dans la guerre.

Malgré le nombre important de touristes qui visitent le Liban annuellement et malgré son expérience culturelle, historique et humaine qui est revenue sur la scène touristique mondiale depuis l'été 2007, les musées ne sont pas les endroits les plus visités sur la liste des touristes, selon une tranche d'étrangers. Ils sont attirés par la vie nocturne, la gastronomie et les plages, fascinés par la nature, le tourisme balnéaire, les activités sportives (ski, randonnées...) et le shopping. Selon des statistiques faites en 2010, les

⁷⁷ Convention relative aux droits des personnes handicapées, art. 30

touristes qui dépensent le plus au Liban viennent d'Arabie Saoudite, des EAU et du Koweït.

« Les touristes saoudiens sont ceux qui ont le plus dépensé au Liban au cours des 8 premiers mois de 2010, si l'on en croit les chiffres diffusés par Global Blue (la société chargée de reverser aux touristes la TVA sur les marchandises achetées "en détaxe" à l'étranger). Les touristes saoudiens représentent selon ces chiffres 23% du total des dépenses des touristes au Liban. Ils sont suivis des ressortissants des Emirats Arabes Unis et du Koweït (11% chacun), la Syrie (8%), et l'Egypte (7%). Par conséquent, le tourisme s'appuie sur les étrangers du Golfe qui dépensent visiblement le plus au Liban.

*La mode et l'habillement ont représenté 67% des dépenses, devant les montres (11%), les produits pour la maison et le jardin, les parfums et cosmétiques et les grands magasins (4% chacun), les cadeaux et souvenirs (3%), l'électroménager et les appareils de nouvelles technologies (2% chacun) ».*⁷⁸

Selon le ministère du tourisme, le nombre de touristes est en baisse de 12% fin août et de 15% en septembre 2012, vu l'instabilité de la situation politique au Liban. On constate aussi un recul dans la situation économique selon la BMI, Business Monitor International dans son rapport sur l'économie libanaise en 2012. Le secteur du tourisme devrait générer 11,4 milliards de dollars au Liban en 2013.

En termes de contribution à l'économie, l'industrie libanaise du tourisme et du voyage s'est classée à la 24^e place parmi 181 pays avec un ratio de 9,3% du PIB, dépassant la

⁷⁸ Article mis en ligne sur *Iloubnan.info*. *Tourisme, les touristes qui dépensent le plus au Liban viennent d'Arabie Saoudite, des EAU et du Koweït* le 26/09/2010 à 11h12
<http://www.iloubnan.info/tourisme/50623/Les-touristes-qui-dépensent-le-plus-au-Liban-viennent-dArabie-Saoudite-des-EAU-et-du-Koweit>

moyenne mondiale de 5,2% et plusieurs pays de la région comme la Tunisie (32^e), l'Égypte (36^e) et la Jordanie (43^e).⁷⁹

Comme on l'a dit ci-dessus le Liban dispose d'un grand nombre de sites historiques et archéologiques datant de plus de 7000 ans et assez largement répartis sur l'ensemble de son territoire. Pour les Libanais, il faut aussi considérer les représentations individuelles de l'espace où est localisé le site et la population qui l'habite. Pour encore une partie importante d'entre eux, bien qu'un certain « apprivoisement » se réalise progressivement et que les peurs s'estompent, beaucoup d'espaces sont encore négativement marqués par les souvenirs de la guerre. On remarque que les jeunes se lancent progressivement à la découverte de leur pays ces dernières années, par l'intermédiaire parfois de contacts avec des résidents ou visiteurs étrangers. Pour les touristes sans connaissance préalable de la réalité socio-spatiale de leur destination, c'est davantage la stabilité ou les instabilités régionales ou encore la conjoncture médiatique qui conditionnent leurs visites, comme après une vague d'attentats par exemple. Les taux de fréquentation des lieux sont sensiblement différents d'un lieu à l'autre.

b- Le Liban face à la corruption

Le problème majeur au Liban est celui de la corruption dans presque tous les secteurs de la société: électricité, éducation, transport, construction...

La corruption à grande échelle d'abord, celle des politiciens⁸⁰ et des hauts fonctionnaires, mais aussi la petite corruption administrative, encouragée par la dégradation des conditions économiques. Aujourd'hui on continue à raser des montagnes et des terrains naturels pour réaliser des projets immobiliers et métamorphoser les espaces publics au profit des mafias des parkings. La corruption

⁷⁹Article publié en ligne sur le site *The Lebanon Weekly Monitor* le 11/03/2013. *Le commerce du levant, le secteur du tourisme devrait générer 11,4 milliards de dollars au Liban en 2013*

<http://www.lecommercedulevant.com/node/21746>

⁸⁰Liste des noms des politiciens libanais actuels sur le site de *l'Ambassade du Liban en France*:

http://www.ambassadeliban.fr/liens_utiles.php

existe au Liban sous toutes ses formes, y compris *le népotisme, le clientélisme, le détournement, le kick-backs, et l'achat de voix*.⁸¹ Il faut évoquer aussi l'affaire des « sables »⁸² dans laquelle des entrepreneurs sont impliqués sous prétexte de nettoyage, ces derniers aspirent d'énormes quantités de sable des profondeurs de la mer pour les revendre à des prix exorbitants. Un phénomène qui empire dans le secteur public depuis 2005 à cause de la crise politique qui a plongé le Liban dans l'insécurité et le chaos, fragilisant ainsi la relation entre les citoyens et l'état.

Nous mettons en exergue le fardeau exorbitant de la guerre avec Israël en juillet 2006, dont les dégâts humains et matériels sont catastrophiques. *La corruption du secteur public en 2010 montre l'ampleur du fléau dont le coût annuel représenterait entre 1,25 à 1,5 milliards de dollars*,⁸³ selon les études statistiques réalisées par la société civile et les ONG. Plus les moyens légaux qui garantissent l'état de droit sont absents, plus le danger est grand, rendant difficile la concrétisation des projets dans l'avenir, sans le soutien des pays étrangers.

Ajoutons aussi des projets ambitieux qui n'ont jamais démarré comme celui de « la Maison des arts et de la culture »⁸⁴ (MAC) lancé en 2006, et dont l'inauguration était prévue en 2013, et qui est resté un projet fantôme comme bien d'autres.

« *Il n'existe aucune raison de ne pas lancer les travaux de construction* », déplore le président de la société « Gaïa Heritage »⁸⁵ Georges S. Zouain, une société de services spécialisée en gestion intégrée et en économie du patrimoine culturel et naturel.

⁸¹ The Lebanese transparency association. *La Corruption au Liban*. http://www.transparency-lebanon.org/index.php?option=com_content&view=article&id=22&Itemid=10&lang=fr

⁸² Article publié sur *MEDIAF*. Source *l'Orient-Le Jour*. *Liban: La corruption, un fléau en pleine expansion*. <http://mediaf.org/?p=3876>

⁸³ Article publié en ligne sur *Libre Afrique* par ABDALLAH Nadine, docteur en droit. *La corruption, un phénomène normal au pays des cèdres* http://bcruaai.unmondelibre.org/Abdallah_corruption_liban_080710

⁸⁴ Article publié en ligne sur *l'Orient-Le-Jour* le 28 /01/2014 par MAKAREM May. *Pourquoi personne ne veut relancer la Maison des arts et de la culture?* <http://www.lorientlejour.com/article/852206/pourquoi-personne-ne-veut-relancer-la-maison-des-arts-et-de-la-culture-.html>

⁸⁵ Site internet de la société. *Gaïa Heritage* <http://www.gaiaheritage.com/>

Il précise également qu'il ne manquait que « *le feu vert du ministère de la Culture* » Ce projet, conçu pour le Ministère de la culture par « Gaïa Heritage » est financé par le Sultanat d'Oman avec un don initial de 20 millions de dollars US.

« *Le Liban a obtenu pour la troisième fois consécutive depuis 2009 un score de 2.5/1 sur l'indice de perception de la corruption. Ce score bas reflète la persistance d'un haut niveau de corruption réelle et perçue. Il classe le Liban au 134^e rang sur 183 pays: un rang légèrement en retrait par rapport au 127^e rang enregistré de 2010. Le pays est passé du 13^e au 14^e rang parmi les pays arabes* ». ⁸⁶

Dans le domaine du patrimoine, toute forme de communication doit passer par le ministère de la culture, secteur qui n'est pas non plus épargné par la corruption. Dans un article publié en ligne en juillet 2012, le professeur d'archéologie phénicienne et ancien chef du département d'art et d'archéologie à l'Université libanaise, M.Naji Karam accuse le ministre de la culture *de détruire délibérément nos vestiges archéologiques, notre mémoire collective et notre identité et de mentir intentionnellement en vue de tromper les Libanais et de camoufler son crime contre le patrimoine*,⁸⁷ dans son « Rapport de la honte ». ⁸⁸

Un vent de phobie souffle sur les sites patrimoniaux. Aucune fouille n'est dirigée comme l'exige la loi par une équipe universitaire ou un archéologue expérimenté de la Direction Générale des Antiquités (DGA), selon Karam. Mais la phobie a atteint son paroxysme avec le déclassement du site de Mina el-Hosn et son installation portuaire phénicienne du Ve siècle av. J.C. Pour la première fois dans l'histoire de l'archéologie libanaise un site archéologique est déclassé et livré aux marteaux piqueurs. Mais ce crime contre le

⁸⁶ Document publié en ligne le 01/12/2011. *Transparency Association, Taux de la perception de la corruption mesuré par transparency international en 2011. Stabilité au Liban en dépit des révolutions arabes*. Communiqué de presse, Beyrouth, 01/12/2011. http://www.transparency-lebanon.org/press/PR_CPI2011_1Dec2011_Fr.pdf

⁸⁷ Article publié en ligne par Dr. KARAM Naji le 16/07/2012. *J'accuse le ministre de la Culture* <http://libnanews.com/2012/07/16/dr-naji-karam-jaccuse-le-ministre-de-la-culture/>
À voir aussi: <http://libnanews.com/2012/07/14/rapport-de-m-eric-gottwalles-sur-le-port-phenicien-de-minet-el-hosn-liban/>

⁸⁸ Article publié en ligne par Dr. KARAM Naji le 03/07/2012. *L'installation portuaire phénicienne et le rapport de la honte*. Le lien: <http://libnanews.com/2012/07/03/dr-naji-karam-linstallation-portuaire-phenicienne-et-le-rapport-de-la-honte/>

patrimoine n'a apparemment pas suffi pour ralentir l'élan destructeur de ceux qui sont chargés de protéger notre patrimoine, notre mémoire collective, notre histoire, nos racines et notre identité. La liste est longue:

- L'hippodrome de l'époque romaine : « *l'un des plus importants de l'Empire Romain et conservé à plus de quatre-vingt pour cent* » d'après « l'archéologue responsable », a été cédé à un particulier pour en enlever la Spina et décorer le hall de son immeuble. Le projet est parafé par le même « archéologue responsable. »
- Tyr: le ministère des travaux publics a ordonné l'arrêt des travaux dans un immeuble qu'on construisait illégalement dans l'enceinte même du port antique de la ville, mais les responsables chargés de protéger notre patrimoine ont décrété qu'on pouvait poursuivre les travaux « *parce que le bâtiment se construit sur une dalle en béton.* »
- La maison d'Amin Maalouf: classée « monument historique » en juin 2012, elle est déclassée six mois après par les mêmes responsables et livrée aux marteaux piqueurs.

Une société privée pratique des fouilles archéologiques à Beyrouth, dans l'illégalité totale et arrache un site par mois en moyenne, sans aucune publication scientifique. Tout cela sous une couverture officielle. Pourquoi donc cet acharnement contre le patrimoine libanais ?

« Il est très urgent de créer une commission d'enquête parlementaire. Aucun responsable, aucun citoyen n'a le droit de voir périr notre identité et de regarder

*ailleurs. Mais tout Libanais a le droit de savoir pourquoi tout cet acharnement contre notre patrimoine et pourquoi on ne fait rien pour stopper le massacre ».*⁸⁹

Plus de vingt ans après la fin de la guerre civile, et malgré les lois existantes pour lutter contre la corruption, le Liban ne semble pas être le bon exemple pour accéder à un changement urgent. Il est désormais important d'appliquer cette loi pour cesser la corruption et créer une commission sur la transparence financière de la vie politique au Liban.

*« Cela dit, pour que tout cela se mette en place, il faut un changement de culture politique. Les élus ne sont pas tous corrompus bien sûr. Mais ils ont beaucoup de mal à adopter des règles pour eux-mêmes. Les citoyens doivent s'emparer de ce sujet ».*⁹⁰

Dans ce sens, les mouvements citoyens libanais utilisent les réseaux socionumériques comme moyens d'action pour agir et franchir virtuellement les tabous, et lutter contre la corruption, dans le contexte actuel où la société libanaise connaît une période de grande transformation avec l'afflux des migrants syriens au Liban. Nous cherchons à identifier les facteurs et les processus de ces mouvements et leurs effets sur les rapports entre les gouvernements et la population, ainsi que sur les décisions des gouvernements. Le potentiel de ce cybermouvement pourrait être un outil efficace de mobilisation et participation citoyenne libanaise, ainsi qu'une amélioration sensible des interactions gouvernement/citoyens contre la corruption.

Des recherches démontrent que les outils d'Internet jouent un rôle dans le développement d'une information citoyenne et dans la conception des pratiques de

⁸⁹ Article publié en ligne sur le site *l'Orient-Le-Jour* le 19/02 /2013. Dr KARAM Naji, Professeur d'archéologie phénicienne, Ancien chef du département d'art et d'archéologie Université libanaise. http://www.lorientlejour.com/article/801364/Mauvais_presages_pour_le_patrimoine_libanais.html

⁹⁰ Article publié en ligne dans *Libération* le 09/04/2013 à 18:25. *Transparence des élus. La publication du patrimoine des ministres ne suffira pas.* <http://www.liberation.fr/politiques/2013/04/09/transparence-des-elus-la-publication-du-patrimoine-des-ministres-ne-suffira-pas> 894862

mobilisations sociales, que ce soit pour améliorer les conditions de vie des gens pauvres, pour organiser des campagnes de justice sociale et des activités de réflexion collective ou pour appuyer des projets sociaux et culturels émancipateurs et rassembleurs. (Boucher - Petrovic, 2008)⁹¹ L'évolution des technologies provoque le renouvellement du répertoire des actions collectives.⁹² Cardon (2010) souligne que les « réseaux de réseaux », tels Facebook, YouTube, etc. représentent une opportunité pour la démocratie et mènent à une nouvelle forme d'action collective dans la mesure où les coopérations « faibles » entre utilisateurs relèvent des formes inédites « de partage du savoir, de mobilisation collective et de critique sociale ». (p. 8)

L'évolution technologique que constituent les outils de l'Internet apporte de nouvelles opportunités au pays. Ces dispositifs permettent d'induire la réduction des contraintes spatiales, de relier les différentes cultures entre des espaces éloignés⁹³ (Froment et Bakis, 2005), de faciliter l'intégration des immigrants dans le pays d'accueil⁹⁴ (Raynaud, 2011), et d'offrir des opportunités aux citoyens pour leur participation à la vie démocratique⁹⁵ (George, 2003). Par conséquent, la mainmise des pouvoirs publics et de mégacorporations sur l'accès à l'espace médiatique et sur les sources, les contenus et la diffusion d'information, aurait transformé les réseaux et les médias en instruments de domination et de pouvoir et aurait entraîné des menaces pour la démocratie et la liberté d'expression.⁹⁶ (Sénécal, 1999; Mcchesney, 2000; Musso, 2007)

⁹¹ BOUCHER-PETROVIC Nathalie. *La société de l'information « appropriée » par l'éducation populaire : une tradition en question. Tic & société.* 2 (2). P 103 - 128

⁹² CARDON Dominique. *La démocratie Internet. Promesses et limites.* Paris. Seuil, 2010

⁹³ FROMENT Baptiste et BAKIS Henry. *Migrations, télécommunications et lien social : de nouveaux rapports aux territoires? L'exemple de la communauté réunionnais. Annales de Géographie.* n°645. 2005. P. 564-574

<https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2005-5-page-564.htm>

⁹⁴ RAYNAUD Joy. *Nouveau territoires et nouvelles identités culturelles : revue des études sur la diaspora chinoise à l'ère d'Internet. NETCOM.* Vol. 25. 2011. n° 1-2. p 47-62

<https://netcom.revues.org/303>

⁹⁵ GEORGE Éric. *Internet au service de la démocratie ?* In TREMBLAY, G et MATTELART, A. (dir.) *2001 bogues : globalisme et pluralisme. Tome IV : Communication, démocratie et globalisation.* P 122-135. Québec : Presses de l'Université Laval, 2003 <http://www.netcom-journal.com/volumes/articlesV273/Netcom331-350.pdf>

⁹⁶ SÉNÉCAL Michel. *La part réduite de l'appropriation collective : vers un déficit démocratique de l'espace médiatique?* in PROULX, S. et VITALIS, A. (dir.) *Vers une citoyenneté simulée. Médias,*

La *cybermobilisation* citoyenne *anticorruption* permettrait de faire émerger des changements politiques et sociaux dans le pays. La toile assure un rôle de dénonciation. Il est évident que le Liban assiste à l'émergence d'un modèle de participation citoyenne s'appuyant sur les médias socionumériques en ce moment de crise. En mettant en lumière les questions liées à l'injustice sociale, les blogueurs ont réussi à induire des changements importants dans le domaine de la lutte contre la corruption: bouleversement de la structure autoritaire de l'espace public traditionnel, mise sous pression des dirigeants politiques ou des bureaucraties en les poussant à changer de comportements, etc.

E- Les obstacles du partage de l'information et de la communication

Il existe sept cents institutions culturelles au Liban, selon le site Web de l'agenda culturel libanais.⁹⁷

Lancé en 1994, ce dernier est considéré comme la seule publication spécialisée dans la promotion des activités culturelles au Liban. L'actualisation et la mise en ligne du répertoire ont été rendues possibles grâce au soutien de l'Institut français du Liban.

Ce répertoire des organismes définit le paysage culturel dans son intégralité: musées publics, musées privés, mécénats, associations culturelles qui soutiennent le patrimoine, espaces d'art contemporain, arts visuels, écoles de musique, théâtre et danse, ciné-clubs, festivals cinématographiques, festivals nationaux et internationaux, salons du livre, éditeurs, bibliothèques, espaces de spectacle, espaces universitaires, enseignement universitaire, centres culturels, propriété intellectuelle, secteur public (Ministère de la

réseaux et mondialisation, 1999. Rennes. Apogée

<http://www.composite.org/index.php/revue/article/view/42/41>

McCHESNEY Robert. *Les Géants des médias, une menace pour la démocratie*. in CHOMSKY Noam. et McCHESNEY Robert (eds.) *Propagande, Médias et Démocratie*, Montréal, Écosociété. 2000

MUSSO Pierre. *Pour une critique du "capitalisme informationnel"* *Nouvelles Fondations*. 2007. n°6

<https://www.cairn.info/revue-nouvelles-fondations-2007-2-page-110.htm>

⁹⁷ Le site de l'Agenda culturel. *Répertoire des organismes culturels*

<http://www.agendaculturel.com/fr-repertoire-organismes-culturels>

Culture, Ministère de l'Information, Ministère de l'éducation et de l'enseignement supérieur, centre des archives nationales, Conseil national de la recherche scientifique).

Dans le cas des musées au Liban par exemple, on remarque des problèmes liés aux ressources humaines, un manque de personnel bien visible, un manque de technique de communication, voire de responsables qualifiés pour la collecte et le traitement de l'information. Un autre problème majeur est le manque de fonds pour traiter, imprimer, diffuser l'information. On peut ajouter aussi des problèmes techniques et une absence de systèmes modernes d'information, sans oublier le traumatisme dû à des problèmes psychologiques comme le manque de confiance mutuelle entre administrateurs et professionnels, la censure.

A l'ère du numérique, il faudrait donc des améliorations opérationnelles qui consistent à utiliser les médias en développant un système efficace de traitement et de diffusion de l'information et à encourager sa libre circulation.

Nous nous interrogeons sur les rapports complexes qui existent entre *culture et numérique*. *L'impact de la dématérialisation* comme sujet et objet, favorisant l'échange improbable, mais aussi dialectique, entre *numérisation de la culture et culture numérique, entre politique dématérialisée et dématérialisation de la politique culturelle*.⁹⁸

Au sens littéral du terme, « dématérialisation » signifie priver une chose de ses attributs physiques. D'un point de vue technologique, cela revient à faire fi des différents supports physiques inhérents à la mise à disposition des contenus en vue de les numériser. De cette manière, un simple périphérique de stockage suffit pour recueillir toutes sortes d'œuvres culturelles et les conserver. Ainsi, sur un même disque dur, on peut retrouver de la musique, des films, des jeux et même des livres numériques pour peu que l'espace de stockage soit suffisant. Alors qu'il faudrait un entrepôt pour stocker des milliers de disques, des centaines de DVD et toute une bibliothèque, la

⁹⁸ DE BERNARD François. *La dématérialisation des politiques culturelles: Problématique et paradoxes*. Musée d'Auxerre. 5ème colloque interdisciplinaire. *Culture et Numérique: nouveau champ des pouvoirs*. 4-5/07/2008. Icones-images: musée de sens.

dématérialisation permet de conserver tout cela dans un boîtier. En numérisant la culture et sauvegardant le patrimoine, un paradoxe de la sauvegarde naît. Numériser permet de sauvegarder, de partager et de diffuser également les savoirs, les expressions et le contenu avec accessibilité et efficacité. En effet, la numérisation massive des contenus culturels n'a pas pour objectif de concurrencer les contenus culturels traditionnels mais d'en faciliter l'accès et la préservation. Par ailleurs, partout où elle a lieu, la numérisation bénéficie également à d'autres secteurs d'activité en particulier à l'éducation, à la science, à la recherche, au tourisme, aux médias. Par le biais du numérique, il est possible de préserver le patrimoine culturel de l'humanité mais surtout de permettre à tout un chacun d'y accéder simplement. C'est en numérisant que nous promovons la diversité culturelle et la rendons plus accessible. Cette idée par exemple, se trouve formalisée dans la charte de l'UNESCO sur la conservation du patrimoine numérique.⁹⁹

« Le patrimoine numérique n'a par essence, aucune limite temporelle, géographique, culturelle ou formelle. Il est propre à une culture, mais virtuellement accessible à tout un chacun dans le monde. Les minorités peuvent s'adresser aux majorités, les particuliers à un auditoire mondial. Le patrimoine numérique de tous les pays, régions et communautés doit être conservé et rendu accessible pour donner au fil du temps une image équilibrée et équitable de tous les peuples, nations, cultures et langues ».

Cette possibilité de duplication infinie du contenu dématérialisé est une façon de protéger les œuvres contre les effets du temps. Techniquement, une donnée informatique amovible, stockée et existante comme trace sur un serveur ou un disque dur, ne peut pas s'altérer, alors que les supports physiques sont soumis aux lois du temps, au vieillissement et finissent par être inutilisables, comme les disquettes ou floppy remplacées par les clés USB au début des années 2000, à cause de leur fragilité et de leur capacité limitée à 1,41 M, alors que les fichiers manipulés commençaient à dépasser largement cette taille.

⁹⁹ Charte de l'UNESCO adoptée en octobre 2003 portal.unesco.org

Néanmoins, des applications pratiques sont bien nombreuses pour une telle idée, qui soulève une problématique en elle-même: comme l'accessibilité, l'authenticité, la réalité de la diversité, ainsi que la durabilité de la sauvegarde. En effet, l'oeuvre numérisée reste une copie de l'authentique et ne la remplace pas. Ce qui fait la différence entre la consultation d'une notice en ligne et une visite au musée. Ajoutons aussi la langue dominante qui reste l'anglais en parlant de la réalité de la diversité; avec des différences de ressources financières qui favorisent les pays les plus développés.

L'autre désavantage de la dématérialisation tient au fait qu'énormément de plateformes de téléchargement en ligne utilisent un système de compte. Celui-ci permet à l'utilisateur de se connecter depuis n'importe où au service et de retélécharger à volonté les produits qu'il a achetés. Cette façon de procéder est très pratique pour le client mais aussi dangereuse. Si la sécurité du compte est compromise et qu'un pirate s'empare du compte, il devient compliqué pour l'utilisateur de le récupérer. Celui-ci doit se lancer dans toute une série de procédures afin de démontrer que le compte est bien sa propriété et qu'il en a été dépossédé de façon frauduleuse. Cela peut avoir de fâcheuses conséquences puisque les diverses plateformes proposent souvent d'enregistrer les coordonnées bancaires de la personne afin de faciliter les achats ultérieurs. Ces données sont cryptées de sorte qu'elles ne puissent pas être réutilisées pour d'autres sites, cependant, il reste toujours possible au hacker d'acheter sur la plate-forme en question.

Face aux incertitudes actuelles sur la continuité des supports numériques et à un nombre croissant de documents numériques à gérer, nous nous arrêtons sur l'article 3 de la charte de l'UNESCO sur la conservation du patrimoine numérique:

« l'évolution des attitudes n'a pas suivi celle des technologies. L'évolution numérique a été trop rapide et trop coûteuse pour que les pouvoirs publics et les institutions élaborent en temps voulu et en connaissance de cause des stratégies de

conservation. La menace qui plane sur le potentiel économique, social, intellectuel et culturel n'a pas été pleinement saisie. »¹⁰⁰

La culture telle qu'elle est réglementée n'est pas accessible à chacun, du moins immédiatement. La rendre accessible réclame par conséquent l'intercession de médiateurs (informateurs, accompagnateurs, pédagogues) et, simultanément, l'élaboration de procédures de médiation (depuis les textes explicatifs jusqu'aux signalétiques de parcours). Les médiateurs travaillant dans des contextes variés (rural, urbain, institutions, associations...) s'attachent à favoriser l'émergence de confrontations et de rencontres efficaces sur le plan artistique et culturel.

[...] Le problème central n'est plus seulement de sensibiliser des populations à la culture mais de soutenir les mutations du champ culturel: crise des valeurs, conflits de références, coexistence culturelle difficile [deviennent] autant de motifs de diversifier les interventions, de prendre des partis différents face à la composition des publics culturels ou aux options de la démocratisation et de la démocratie culturelles [...] La fonction des médiateurs revient à relier, favoriser des passages ou faciliter des liaisons, surtout lorsque des heurts culturels sont prévisibles (et qu'il faut) renforcer la cohésion du groupe et lui forger une identité.¹⁰¹

Le malaise social libanais n'a-t-il une existence visible que lorsque les médias en parlent, c'est-à-dire lorsqu'il est reconnu comme tel par les journalistes. Or, il ne se réduit pas au seul malaise médiatiquement constitué, ni surtout à l'image qu'en donnent les médias lorsqu'ils le relèvent. Il reste que les médias font désormais partie intégrante de la réalité ou, si l'on préfère, produisent des effets de réalité en créant une vision médiatique de la réalité qui contribue à créer la réalité qu'elle prétend décrire. Notamment, les malheurs et les revendications doivent désormais s'exprimer médiatiquement pour espérer avoir une existence publiquement reconnue et être, d'une manière ou d'une autre "pris en compte" par le pouvoir politique. Pour conclure ce chapitre, et en exposant l'identité libanaise

¹⁰⁰ Op. cit., cf. note n°52 ci-dessus

¹⁰¹ RUBY Christian dans De WARESQUIEL Emmanuel. *Dictionnaire des politiques culturelles*. Larousse CNRS, 2001. P 400-401

dans cette partie panoramique, depuis le mandat Français, en passant par l'indépendance et le confessionnalisme comme une culture dominante dans le pays des cèdres, nous avons traité le sécularisme comme une forme de culture transcendante dans les pratiques culturelles, naissant dans une minorité de la société, blessée par le traumatisme de la guerre civile et les problèmes de corruption que le pays connaît, la circulation de l'information, ainsi que les obstacles que la culture rencontre .

C'est à travers les TIC et les réseaux socionumériques que les artistes « engagés » utilisent le discours du sécularisme dans leurs pratiques artistiques pour partager leur art. Nous détaillerons ce point dans le chapitre qui suit.

CHAPITRE III

Engagement et responsabilité des artistes contemporains libanais : Wael Koudeih et Tania Saleh sur les réseaux sociaux numériques

Les artistes peuvent-ils donner à leurs œuvres des qualités à la fois esthétiques et politiques? Si on lui reconnaît un contenu politique, l'œuvre peut-elle réellement agir sur les réalités sociopolitiques? À l'ère du numérique, l'œuvre dite institutionnelle prend une nouvelle dimension. Comme l'avait esquissé Walter Benjamin pour les deux cultures,¹⁰² et face à l'ancienne culture bourgeoise, appuyée sur le modèle de l'unicité de l'œuvre d'art, les nouveaux médias et les outils numériques nous confrontent à une nouvelle mutation radicale. La dématérialisation des contenus apportée par l'informatique et leur diffusion universelle par internet confère aux œuvres une fluidité qui déborde sur les réseaux socionumériques. L'avènement de pratiques artistiques dites *in situ* (Graffiti, Street Art) a replacé l'œuvre dans l'espace public et nourri la réflexion sur la politique de l'œuvre et sa présence sur la toile. La question de l'engagement ne peut donc plus ignorer les techniques et les médiums utilisés.

Ce chapitre trace l'identité numérique de ces artistes dits « engagés » et les formes de résistance que certains revendiquent dans leurs démarches artistiques via les nouvelles technologies. Nous nous baserons dans notre réflexion sur les deux univers musicaux de deux chanteurs libanais : Tania Saleh et Rayess Bek, et comment le sécularisme prend la forme dans les productions musicales via les réseaux socionumériques au travers de leurs paroles.

En abordant ces deux artistes libanais, nous pourrions définir ensuite leur identité digitale, ainsi que la construction de leur image publique et l'anatomie de leurs sites officiels en forme et en contenu, en nous basant sur les travaux de Fanny Georges sur l'identité déclarative, l'identité calculée et l'identité agissante comme modèle de réflexion.

¹⁰² WALTER Benjamin. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (édition de 1939, trad. de l'allemand par M. de Gandillac et R. Rochlitz). *Œuvres*, t. 3. Paris. Gallimard, 2000. P 269 -316

À la fin de ce volet, nous chercherons à analyser les paroles de deux chansons *Dix-huit Communautés* et *Schizophrénia* en établissant la reconnaissance médiatique, voire sociale du genre *underground* et la proclamation de cette identité par ces derniers à travers leurs autobiographies numériques servant à définir leur rôle comme artistes engagés.

Le sens de la figure militante de l'artiste engagé se plaît manifestement toujours à convoquer une rhétorique guerrière. La métaphore de la « résistance » ayant désormais supplanté celle de l'« avant-garde », pour proclamer la liberté souveraine et inaliénable de l'art et manifester sa mission subversive. Qu'est-ce que donc que cette « résistance culturelle » qui, aujourd'hui, légitime et donne ses lettres de noblesse aux actions d'artistes qui revendiquent une fonction politique, ou qu'on qualifie, parfois à leurs corps défendant, de politiques, dans nos sociétés postmodernes et postindustrielles où, pour faire bref, la censure d'État a largement fait place aux lois du marché?

Il est évident que les artistes, comme les intellectuels, qui vivent sous des régimes totalitaires ou dictatoriaux où la censure d'État se pratique ouvertement, comme en Iran, en Chine, ou à Cuba et partout où des individus sont emprisonnés pour leurs idées, n'ont pas besoin de revendiquer un quelconque militantisme politique pour être pleinement politiques par le simple fait de ne pas transiger avec l'intégrité de leur art.

Les artistes modernes sont progressivement identifiés aux enfants de Saturne, tourmentés, mélancoliques, solitaires, ombrageux, voire criminels, pour aboutir au XIX^{ème} siècle, à cette figure du génie, martyr ou saint, flirtant avec la folie et *le suicidé de la société* comme le dira Antonin Artaud à propos de Van Gogh qui deviendra en quelque sorte un modèle de l'artiste moderne.¹⁰³ Ce moment proclame par ailleurs l'autorité suprême de l'art, comme le dit Pierre Bourdieu, de l'autonomie relative du champ artistique par rapport aux autres sphères d'activité et aux autres registres de

¹⁰³ ARTAUD Antonin. *Van Gogh : le suicidé de la société*. Paris. K Éditeur, 1947

justification, et consacre la liberté irréductible de l'artiste.¹⁰⁴ Artaud s'attacha à démontrer comment la lucidité supérieure de Van Gogh gênait les consciences ordinaires. En voulant l'empêcher d'émettre « d'insupportables vérités », ceux que sa peinture dérangeait le poussèrent au suicide. Rejeté aux marges de la société bourgeoise industrielle ou revendiquant fièrement cette allégorie de la bohème, l'artiste libre cultive et entretient cette idée que l'incompréhension est le signe de son élection divine et la marginalité, l'attribut de son génie et de son authenticité.

Mais que signifie au juste cette liberté de l'artiste, et comment l'artiste libre peut-il alors s'engager ailleurs que dans le culte de l'art sans trahir les principes et les valeurs constitutifs du champ artistique, à savoir l'autonomie de l'art et l'indépendance de l'artiste, faire oeuvre politique sans cesser d'être artiste, ou répondre à une demande sociale sans déchoir de son statut d'artiste? Car c'est la proclamation de la liberté de l'art et de l'artiste qui postule que l'art soit libéré de toute fonction de représentation et l'artiste de toute servitude, y compris à un public, ne laisse pas d'être équivoque et problématique.

On peut entendre cette proposition dans son acceptation artistique, considérant l'art comme un pur système de formes conduisant à l'abstraction, et le monde comme un pur système de signes, ce qui conduit à l'esthétisation et à la déréalisation du monde. Or, c'est précisément ce déni de la réalité qui nous amène à douter de notre propre présence au monde. Et c'est là que la responsabilité des intellectuels est accablante lorsqu'ils élaborent et donnent pour vrai ce qui n'est après tout qu'une modélisation théorique approximative et discutable du monde réel dans lequel nous vivons, qu'il s'agisse des théories du complot ou des thèses de la virtualité d'un monde auquel nous n'accéderions plus que par ses simulacres.

Dans son acceptation sociale, le principe de non représentativité signifie que l'artiste ne représente que lui-même et que sa parole est strictement singulière et individuelle. Dans cette mesure, la liberté de l'art consiste essentiellement pour l'artiste en un retrait

¹⁰⁴ BOURDIEU Pierre. *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris. Le seuil, *Libre examen*, 1992

du monde et de ses passions collectives, c'est-à-dire la politique, pour accéder à une position d'apesanteur sociale, qu'on qualifiera d'indépendance.

Comment cette tranche d'artistes détenteurs du courant engagé contre-culturel construit-elle son image publique via les réseaux sociaux numériques? Parfois par activisme, parfois pour signifier un mécontentement face à un fait de société ou tout simplement pour passer un message percutant, le Web devient la tribune libre des artistes contemporains. Il s'agit d'un médium de communication très puissant qui vise un large public puisque facilement accessible et visible, voire une étiquette souvent utilisée par les artistes qui refusent de se fondre à la masse.

Nous identifierons les modes de manifestations de leur art engagé ainsi que les formes d'engagement que cet art suppose. Nous nous questionnerons sur le rôle médiatique des réseaux sociaux numériques libanais et leur contribution au renforcement de la popularité du courant underground, ses artistes et les messages idéologiques propagés. Par la suite, nous essayerons d'identifier comment les chanteurs tels, Rayess Bek et Tania Saleh, avec le public s'approprient les réseaux sociaux numériques et quel effet en découle sur les messages engagés en question.

Afin de répondre à cette problématique, nos hypothèses sont réparties en trois volets. Tout d'abord nous aborderons la question de la construction identitaire du chanteur underground en termes d'image publique. Ainsi, nous examinerons les sites officiels des chanteurs mettant en avant une biographie « officielle ». Puis une étude des réseaux sociaux numériques afin de dégager la manière dont nos acteurs se présentent et définissent leur rôle, leur vision et les causes qu'ils soutiennent. Nous vérifierons aussi le rôle des réseaux sociaux numériques dans le développement d'une communauté propre à l'artiste contribuant au renforcement de sa popularité. Nous évaluerons l'appropriation des réseaux par le chanteur ainsi que par le public afin d'identifier l'espace consacré au message engagé. Dans un deuxième temps, nous adresserons les modes et les formes de manifestation de l'engagement de nos deux artistes à travers leurs

chansons et leurs vidéo-clips (paroles, genres musicaux, style de tournage, graphisme, couleur et messages contournés), leurs contributions aux autres productions artistiques et leurs choix d'agences labels et les maisons de production.

A- Le sécularisme, la production musicale et artistique

et les réseaux socionumériques

Selon Social Bakers,¹⁰⁵ les tops cinq célébrités sur Facebook au Liban sont Nancy Ajram, Wael Jassar, Elissa, Fairouz et Myriam Fares et la majorité interprète la musique la plus commerciale de la région. Il est à noter que Tania Saleh et Rayess Bek ne figurent pas dans la liste des célébrités libanaises présentes sur Facebook fournie par Social Bakers (Figure 1). Ce manque de visibilité vient en accord avec leur aspect contre-culture. En effet, et selon sa définition, une contre-culture est soutenue par une minorité, ce qui explique la réputation limitée de ces deux artistes relativement à celle de chanteurs s'inscrivant dans le courant commercial dominant. Il en est de même pour la liste de célébrités libanaises présentes sur Twitter fournies par Social Bakers, dans laquelle Tania Saleh et Rayess Bek ne sont pas mentionnés, et selon laquelle les quatre célébrités les plus réputés sur Twitter au Liban sont Elissa, Hayfa Wehbe, Yara et Ramy Ayach, des chanteurs pop représentant, des degrés divers, la culture « Bubble Gum » dominante au Liban (Figure 2). Selon Carole Corm:¹⁰⁶

« Beyrouth a beau créer les sons les plus punk ou électro du Moyen-Orient, elle produit aussi la musique la plus commerciale de la région, destinée à faire rêver des peuples réprimés à tous les points de vue. Les meilleurs représentants de cette musique dite "bubble gum" sont nos divas nationales, telles Haifa Wehbé ou Nancy Ajram. Ici, aucune prétention à faire de la vraie musique. Les chanteuses le disent parfois clairement. On ne m'aime pas pour ce que je chante, mais pour ce que je représente. »

¹⁰⁵ Le site de Social Bakers consulté entre avril 2014 et août 2014

<http://www.socialbakers.com/facebook-pages/country/lebanon/>

¹⁰⁶ CORM Carole. *La pensée de midi. Beyrouth XXI siècle* <https://dictionnaires.ensad.fr/cairn/revue-la-pensee-de-midi-2007-1-page-102.htm>

107



Figure 1: Top 5 célébrités libanaises sur Facebook

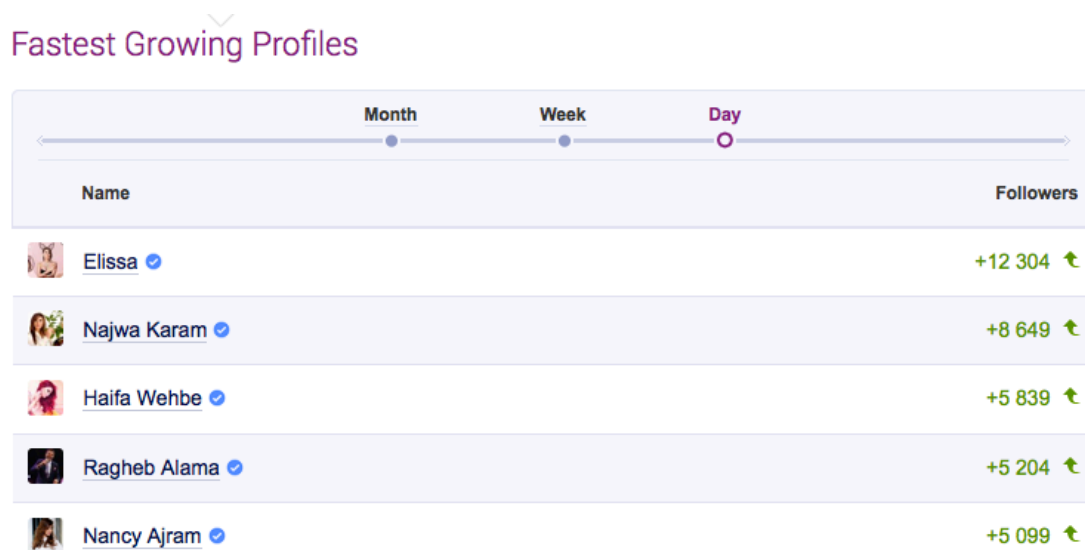


Figure 2: Top 5 célébrités libanaises sur Twitter

¹⁰⁷ Article publié en ligne sur le site de *Time-Out Beirut* le 01/04/2006. *National Icon?*

Au niveau de Youtube, trois points peuvent être retenus concernant les cinq « *Fastest Growing* » chaînes, (1) l'absence de nos principaux acteurs de terrain, (Tania Saleh, Rayess Bek) (2) la présence de deux chanteurs libanais reconnus: Nancy Ajram et Wael Jassar (3) l'apparition d'affiliation médiatique de la musique pop, c'est le cas de Virgin Radio, et Radio One Lebanon, et d'autres à connotation divertissante comme le cas « Star Academy Arabia ».

Alors que nos premières observations ont confirmé l'existence d'une contre-culture au Liban, le sécularisme, une analyse primaire des réseaux socionumériques souligne l'aspect minoritaire de cette culture dont les acteurs demeurent absents ou plutôt invisibles au niveau des indices de popularité nationale. Cependant, ce manque de visibilité nie-t-il leur existence et le développement de leurs communautés sur les réseaux socionumériques?

Notre travail repose majoritairement sur deux artistes contemporains, la chanteuse Tania Saleh et le rappeur Rayyess Bek. Ainsi, nous tenterons de savoir comment ces deux figures développent leurs messages culturels contre le confessionnalisme, comment ces messages trouvent leur place dans la société, quels sont les processus de détachement par rapport à la culture officielle, et quelles sont les modalités de définition de cette recherche d'écart idéologique concernant leur art engagé ainsi que leur présence sur les réseaux socionumériques tels Facebook, Twitter, blogs, et leurs sites officiels.

Par conséquent, nous nous inscrirons dans un cadre large d'étude sémiotique comportant un volet sémio-pragmatique et sémio-discursif. Dans un premier temps, nous analyserons la dynamique de création de l'image publique des deux artistes à travers leurs sites officiels et les réseaux socionumériques. Nous identifierons les liens forts et les liens faibles entre les sites officiels de Tania Saleh et de Wael Koudeih avec autres sites web.

L'identification de ces liens contribuera au façonnement de l'image publique de ces deux figures artistiques réputées pour être « engagées ». Ce caractère engagé sera mis en question à travers la forme et le contenu des sites officiels et des réseaux sociaux numériques, afin d'analyser trois espaces distincts de l'identité de soi de nos deux acteurs de terrains: l'espace de l'identité calculée, l'espace de l'identité déclarative et l'espace de l'identité agissante. Cela nous permettra de repérer l'interaction entre ces trois espaces ainsi que leur appropriation par Tania Saleh et Wael Koudeih (Rayes Bek) et leur contribution à forger leur l'image publique. Dans un dernier temps, nous tenterons d'analyser les paroles des chansons des deux artistes, à identifier leurs labels et leurs contributions aux productions d'autres artistes afin de relever l'alignement de leur démarche professionnelle avec leur identité publique proclamée.

Selon la chercheuse Fanny Georges, l'identité digitale de l'individu peut se décomposer en trois identités différentes. « L'identité numérique est divisée en trois ensembles de signes: l'identité déclarative, l'identité agissante et l'identité calculée. *L'identité déclarative* se compose de données saisies par l'utilisateur (exemple : nom, date de naissance, photographie). *L'identité agissante* se constitue du relevé explicite des activités de l'utilisateur par le Système (exemple : « a et b sont maintenant amis ») ; *l'identité calculée* se manifeste par des variables quantifiées produites d'un calcul du Système (exemple : nombre d'amis, nombre de groupes). »

En effet, notre corpus se ramifie en deux branches principales, la première renvoyant à Tania Saleh et la deuxième à Rayyes Bek (Wael Koudeih). Chaque branche comporte trois sections: les réseaux sociaux, les travaux d'art (chansons) et la prise de position publique. (Figure 3)

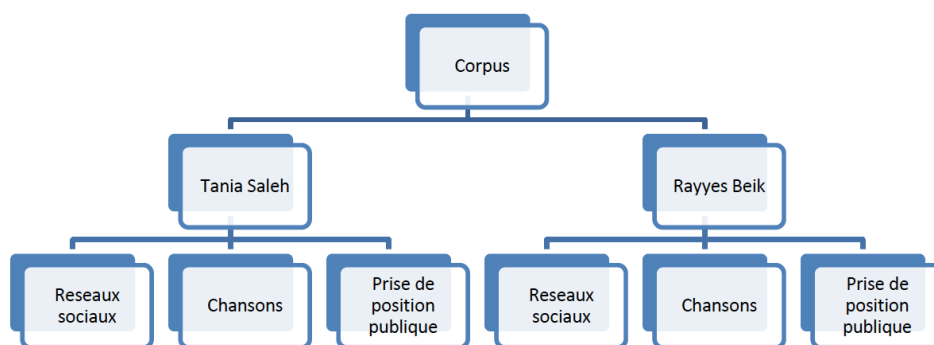


Figure 3 : corpus ramifié en deux branches sur une période définie. La première renvoyant à Tania Saleh, la seconde à Rayyess Bek. Chaque branche comportera trois sections, les réseaux sociaux, les manifestations d'art (chansons) et la prise de position publique

Dans la catégorie des réseaux sociaux nous observons: la page Facebook officielle, la page Twitter officielle et le site officiel. Les éléments empiriques de cette catégorie ont été recueillis sur un intervalle de cinq mois: 1^{er} avril 2014 – 1^{er} septembre 2014 dans le cas de Tania Saleh. Un relevé différent a été réalisé pour Wael Koudeih. Les informations empiriques provenant de ses réseaux sociaux ont été relevées sur l'intégralité de sa période d'inscription jusqu'au 1^{er} septembre 2014. Ce fait est dû à la rareté de son activité sociométrique et sa présence sur les réseaux sociaux. Aujourd'hui en mars 2016, deux ans après notre étude, Rayyess Bek a 5842 personnes qui aiment sa page Facebook, et 715 « Followers » sur son compte Twitter. Cela explique son isolement des réseaux sociaux sur la toile, contrairement à Tania Saleh qui a 166640 personnes qui aiment sa page sur son compte Facebook et 2426 « Followers » sur Twitter. Des prises d'écran illustrant les espaces de l'identité calculée des deux acteurs de terrain ont été effectuées le 1^{er} avril et le 1^{er} septembre. Ce relevé réalisé à deux moments distincts visait à comparer l'évolution des chiffres sur l'intervalle de temps considérés. Les éléments recueillis seront associés à la prise de position publique des deux acteurs de terrain sur les différents outils

médiatiques (entretiens télévisés, entretiens presse et autres) afin de dégager la dynamique de construction de leur image publique. Nous allons analyser les paroles des chansons, les signes et les symboles avancés dans les vidéos, le choix de label et de maisons de production ainsi que la contribution aux autres productions artistiques dans le cadre des formes de manifestation de leur art engagé.

Bien qu'au départ la sémiologie fût centrée sur la linguistique, « avec le développement des moyens de communication non linguistiques, la sémiotique, en tant que réflexion sur les systèmes de signes ou de significations, s'est affranchie de la réflexion linguistique et a créé ses propres outils » (Jean-Jacques Boutaud, *Sémiotique et Communication*, 2004).¹⁰⁸ Aujourd'hui la sémiologie est une pratique qui se tourne à la fois vers la linguistique, le discours, la pragmatique et l'anthropologie. Elle considère l'« homme » comme un être conscient qui se définit à travers les différents aspects de la communication et de l'expression de soi parmi lesquels résident les signes. Ainsi on peut interpréter le discours de l'énonciateur afin de dégager la figure implicite de ses propos à travers les signes qu'il procure. Le savoir socioculturel se présente alors comme un contrat qui charge les tâches d'une mémoire et d'une dimension d'interprétation. Dans le cadre de cette définition, nous procédons à l'analyse des messages employés par les artistes « underground » afin d'affirmer leur identité « engagée » et de marquer leur position culturelle à travers leurs travaux, les réseaux sociaux et les outils médiatiques. De même pour le public qui s'approprie les messages idéologiques, les confirme, ou s'y oppose.

¹⁰⁸ BOUTAUD Jean-Jacques. *Sémiotique et Communication*. Université de Bourgogne, Hermès, n° 38. C.N.R.S Éditions, 2004

B- Construction de l'image publique et son identité digitale dans les réseaux Socionumériques

a- Construction de l'image publique à travers les sites officiels, les médias traditionnels et les réseaux socionumériques

Tout d'abord, afin d'élaborer la dynamique de construction, de développement et de maintien d'une « image publique » donnée, il nous semble essentiel de définir ce terme. La notion de l'« image publique » provient du concept anglo-saxon « Public Image ». Cette notion comporte deux termes distincts: « Public » ou « Publique », désignant tout ce « qui concerne le peuple dans son ensemble, la collectivité »,¹⁰⁹ et « Image ». Dérivée du latin « *Imaginem* » ou « *imago* », l'image désigne soit une « représentation, imitation, portrait (sous forme de statue, de peinture...) » soit une « représentation par la pensée, évocation; vision, songe ».¹¹⁰ Considérant l'image comme une « représentation par la pensée », l'image publique joint l'activité individuelle de « penser » à l'aspect collectif du peuple pour désigner une représentation perçue par un ensemble d'individus, ou par une collectivité bien définie. De nos jours, le concept de l'image publique est généralement associé au marketing. Ainsi, l'image publique devient une représentation programmée, conçue par un acteur bien déterminé, un conseiller ou « image consultant », reçue et perçue par un public ciblé [target audience], affectant les modes de consommation et visant à atteindre un ou plusieurs objectifs. Dans cette perspective, une image publique peut être définie comme l'ensemble des « idées et des opinions qu'un public possède concernant une personne ou une organisation et pouvant être trompeuses »,¹¹¹ c'est une représentation identitaire construite, développée et maintenue à travers une dynamique complexe de communication.

¹⁰⁹ Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2012
<http://www.cnrtl.fr/etymologie/publique>

¹¹⁰ Centre national de ressources textuelles et lexicales. *Ibid*

¹¹¹ *The ideas and opinions that a public has concerning a person or an organization that may not be what they are really like* Macmillan Dictionary. 2009-2012
<http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/public-image>

b- La contribution des liens faibles et des liens forts à la définition de l'image publique de Wael Koudeih et Tania Saleh : Du site officiel vers les sites périphériques

Cette partie sera structurée en deux volets principaux: un premier volet présentant les liens extérieurs vers lesquels les sites de nos deux chanteurs pointent, et un deuxième présentant les liens extérieurs pointant vers les sites respectifs. Les sites officiels des deux artistes (Tania Saleh et Rayess Bek) se différencient à plusieurs niveaux. Alors que Wael Koudeih (Rayess Bek) utilise le sien pour la mise en avant de tous ses travaux et ses contributions artistiques ainsi que ses nouveautés et ses réseaux, Tania Saleh consacre son site à une seule production, son dernier album *Wehdeh* tout en disposant des liens vers ses réseaux socionumériques. En plus, la musique de Wael Koudeih est gratuitement téléchargeable sur son site alors que celui de Tania Saleh remplit une fonction économique en offrant au public l'opportunité d'acheter l'album disponible. Cette différence d'emploi du site est clairement visible au niveau de la structure et illustrée par les graphes ci-dessous:

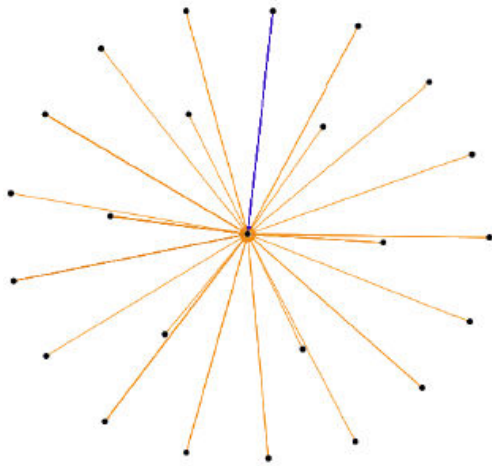


Figure 4: structure HTML des liens extérieurs du site rayessbek.net

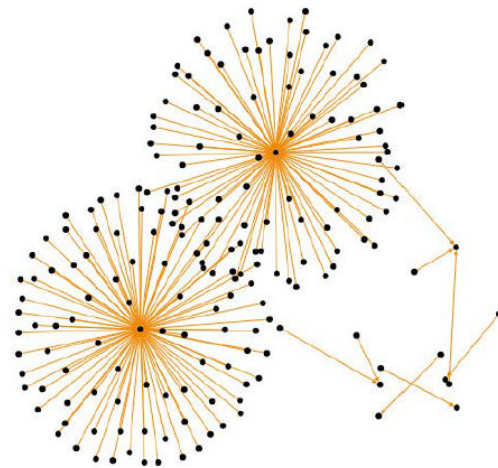


Figure 5: structure HTML des liens intérieurs du site rayessbek.net

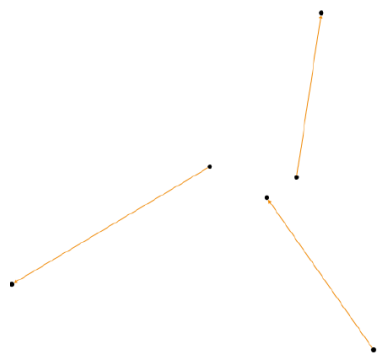


Figure 6: structure HTML des liens extérieurs du site taniasaleh.net

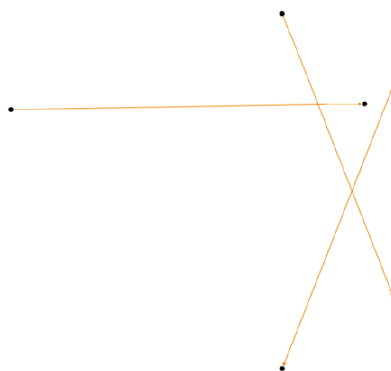


Figure 7: structure HTML des liens intérieurs du site taniasaleh.net

Myspace.com	1
Halles.be	1
Address/ content	1
Daily motion	2
Creativecommons.com	2
Facebook.com	2
text	2
Image.radio-france.fr	3
image	
application	3
Intercibles.com	4
Youtube.com	5
Rayessbek.com/blog	6
Soundcloud.com	11
Gravatar.com	14

Figure 8: Tableau de classification distinctes avec les sites et les réseaux sociaux

Les premiers schémas montrent la complexité de la structure du site de Wael Koudeih due à la multiplicité des liens intérieurs et extérieurs au site. Les liens intérieurs reviennent généralement aux pages constitutives du site, ce sont les différentes rubriques: Home, Biography, Press, Download, Blog, Music et Contact, ainsi qu'aux publications propres au site telles que les images et les affiches des anciennes productions artistiques ou les prochaines. Les liens extérieurs redirigent l'internaute vers d'autres pages, c'est le cas des liens vers les réseaux socionumériques (Facebook,

Twitter, Myspace) et Soundcloud, qui constituent des éléments importés d'autres sites, c'est le cas des articles de presse, les reportages télévisés, les vidéos clips et chansons de Youtube. Cette complexité est totalement absente du site de Tania Saleh en conséquence de l'unicité de sa fonction. Il est à noter que la force des liens est figurée par une dégradation d'une tonalité orangée allant de l'orange au bleu foncé, l'orange désignant les liens faibles et le bleu foncé exprimant les liens forts. Par suite, on peut conclure que tous les liens présents sur le site de Tania Saleh sont de nature faible.¹¹²

En revanche, les liens allant du site de Wael Koudeih vers des sites extérieurs sont multiples et disposent d'indices de récurrence variant du 1 au 14. Le lien le plus fort est entre le site officiel et celui de *Gravatar*. Ce lien est représenté en bleu. Les autres liens sont illustrés en degrés variables d'orange: le lien pointant vers « soundcloud » est le plus foncé suivi par celui du blog, Youtube, « intercibles », Facebook et « creative commons ».

En général, ces pages extérieures peuvent être réparties en quatre classifications distinctes, chacune soulignant un aspect différent de l'engagement de Wael Koudeih. La première est celle de la presse, elle regroupe tous les liens renvoyant vers les articles de presse en ligne. Elle met en avant la volonté de l'artiste de rationaliser la couverture médiatique qui le concerne en dressant un panorama historique de toutes ses activités passées et à venir. Ces activités constituent un élément fondamental et déterminant de l'engagement de l'artiste en rappelant les causes auxquelles il s'intéresse et celles qui orientent son art. Wael Koudeih maintient ses propres relations publiques dans une tentative de renforcer son positionnement sur la scène rap locale, régionale et européenne, particulièrement sur la scène française. Cet intérêt envers l'Europe et la France est visible à plusieurs niveaux. Wael Koudeih ne se contente pas de mettre en

¹¹² Pour lister les liens intérieurs et extérieurs aux sites, nous avons utilisé le logiciel *Screaming frog*. Les informations obtenues par le biais de ce logiciel ont été exportées dans un fichier Excel. Les graphes ont été produits grâce à la fonction « NodeXL ».

avant les articles rédigés par la presse européenne et française, mais se positionne sur cette scène en soulignant sa connaissance et sa contribution à des entreprises culturelles spécifiques à la région. Ainsi il évoque *Haus der Kulturen der Welt*, La maison des cultures du monde et Les Halles, deux centres d'art contemporain localisés en Allemagne et en Belgique respectivement et orientés vers l'Europe.

Cette stratégie de référencement et de positionnement souligne l'aspect multiculturel du travail de Wael Koudeih et la revendication d'une reconnaissance au niveau international aussi bien qu'au niveau régional. C'est une manifestation de sa volonté de se présenter comme un détenteur légitime d'un art contemporain enraciné autant à l'Occident qu'à l'Orient. Dans la troisième catégorie, on peut regrouper « Soundcloud », « Creative Commons » et même Youtube. En mettant l'accent sur ces trois sites, Wael Koudeih s'approprie la logique du « Open Web » dans son aspect gratuit et collaboratif et souligne son soutien à la démocratisation de la culture et de l'art, un concept probablement acquis pendant ses années d'études en France. Ainsi, il intègre ces deux ingrédients dans l'essence de son engagement. Koudeih produit de l'art pour l'art et non pas pour le profit matériel, son travail est soumis à la licence *Creative Commons*¹¹³ selon le code juridique français: les œuvres sont ouvertes à la reproduction, la distribution et la communication à condition d'être attribuées juridiquement, elles ne doivent pas être utilisées à des fins commerciales et ne doivent pas être modifiées, transformées ou adaptées¹¹⁴ et sont toutes disponibles gratuitement en ligne. Les performances de Rayess Bek deviennent accessibles et partagées entre les gens. En plus de son engagement envers la société libanaise et la dénonciation du confessionnalisme, Wael Koudeih croit au droit d'accès égal à la culture ainsi qu'à l'aspect gratuit du web qui ne renonce pas aux droits d'auteur. Cette

¹¹³ *Creative Commons* est une organisation à but non lucratif dont le but est de proposer une solution alternative légale aux personnes souhaitant libérer leurs œuvres des droits de propriété intellectuelle standard de leur pays, jugés trop restrictifs. L'organisation a créé plusieurs licences, connues sous le nom de licences Creative Commons. Ces licences, selon leur choix, donnent aucun ou seulement quelques droits aux travaux. Le droit d'auteur est plus restrictif.

¹¹⁴ Page de *Creative commons*. <https://creativecommons.org/choose/>

observation nous conduit vers la quatrième classification de liens s'entrelaçant avec la troisième par le biais de « Youtube » et regroupant « Myspace », « Facebook » et le blog. Ces plate-formes du Web 2.0 rajoutent une touche personnelle à la face engagée de Wael Koudeih. En investissant les réseaux socionumériques et les outils du web collaboratif, l'artiste exprime une volonté de rester en contact avec ses fans. En restant proche de son public, Wael Koudeih rassure ses fans qu'il aura toujours les pieds sur terre, qu'il sera fidèle à ses origines et qu'il partagera toujours les mêmes soucis que les leurs. Il brise la barrière entre l'artiste et son public en fusionnant les deux fonctions dans le moule des relations et de l'interaction individuelle et humaine.

En revanche, l'absence de liens extérieurs vers lesquels redirige le site officiel de Tania Saleh indique que cela peut aussi être interprété comme une stratégie de positionnement sur la scène artistique. Le manque de référence à des travaux passés ou futurs ainsi que l'absence de couverture médiatique peut être interprétée un désir tacite de l'autonomie de l'artiste et sa vision globale de l'art.

c- Des sites périphériques vers les sites officiels

Une similarité est à mentionner concernant les deux sites officiels étudiés: « rayessbek.com » et « tanciasaleh.net ». De fait, chacun des sites intègre implicitement un deuxième site. En d'autres termes, le site officiel de Wael Koudeih est *rayessbek.net*, cependant un autre site: *rayessbek.com* existe, mais redirige automatiquement l'utilisateur vers le premier. Il en est de même pour Tania Saleh dont le site officiel est *tanciasaleh.com*. L'achat des deux domaines « .net » et « .com » pourrait revenir à des raisons de crédibilité afin d'éviter l'usurpation de l'identité de l'artiste et la duperie des fans. En effet, bien qu'autrefois le domaine « .net » signifiait « Networking », aujourd'hui, ce domaine n'est plus spécifique. De même que « .com », « .net » peut être commandé par toute personne ou entreprise originaire de tout pays et ne présente pas de restrictions au niveau de l'accès.¹¹⁵

¹¹⁵ La page en ligne de *Domain Register. What is the difference - .com, .org, .net, .biz & .info & all the others?* <http://www.domainregister.com/comorg.html>

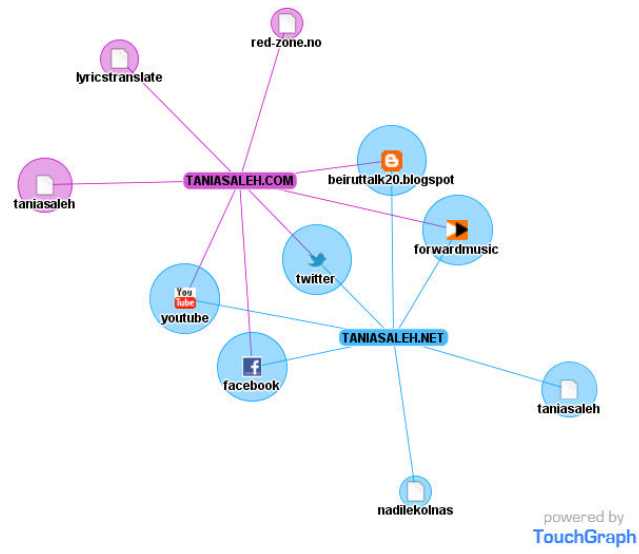


Figure 9: Graphe illustrant les liens pointant vers les deux sites de Tania Saleh

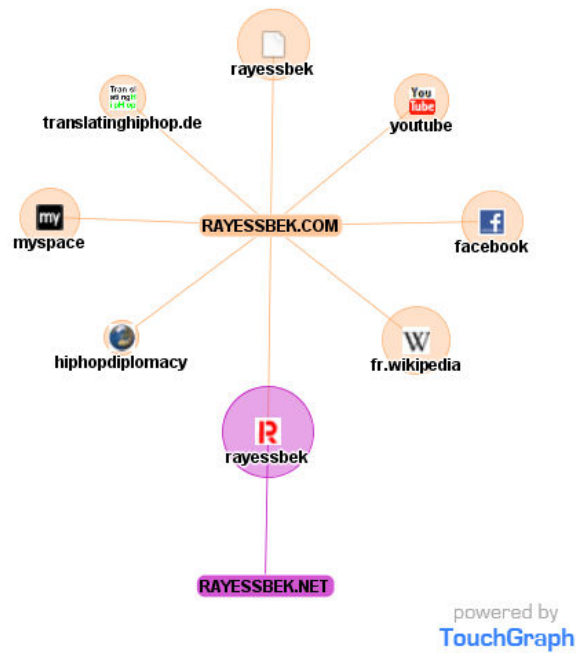


Figure 10 : Graphe illustrant les liens pointant vers les deux sites de Wael Koudeih

Cette divergence entre Tania Saleh et Wael Koudeih au niveau de l'organisation et de la coordination des sites, relais professionnel de communication avec le public et la presse, peut être interprétée comme un élément additionnel de l'engagement des deux artistes. Cette observation vient en cohérence avec l'analyse présentée précédemment et suggérant que Koudeih accorde beaucoup plus d'importance à la rationalisation de la couverture médiatique qui le concerne tout en construisant une mémoire spécifique à son art. Tania Saleh ne semble pas soucieuse d'être reconnue, son autonomie et son détachement de la professionnalisation de la communication inspire la simplicité et la modestie. En plus, les deux figures 8 et 9 proposent l'existence de plate-formes en commun entre les deux artistes. Ces plate-formes sont: Youtube, Soundcloud, last.fm et Facebook, les deux premiers sont des plate-formes sociales de partage de musique, last.fm un service de recommandation de musique et Facebook le réseau socionumérique le plus réputé et controversé pendant les derniers huit ans.

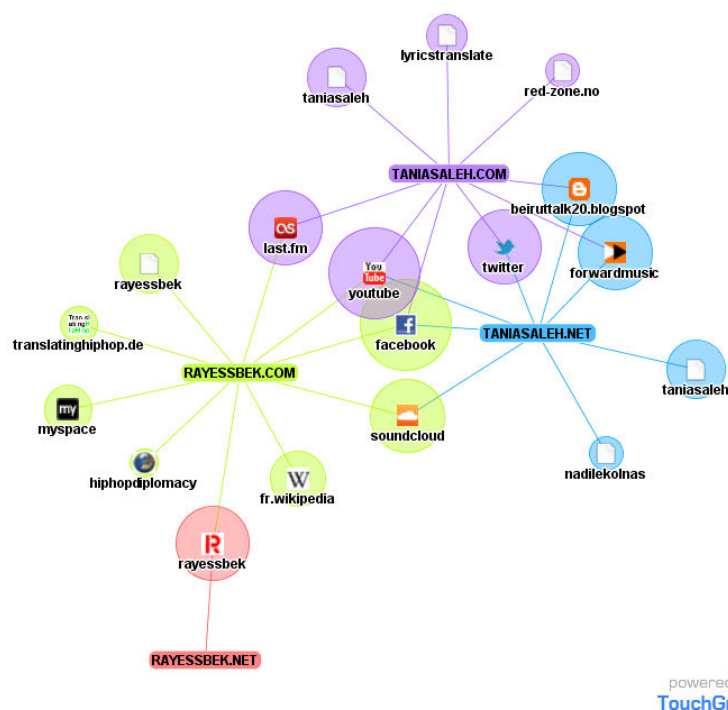


Figure 11 : Plateforme en commun entre les sites de Wael Koudeih et Tania Saleh

Suite à cette présentation graphique, nous allons nous interroger sur la nature de la relation entre les sites y figurant. En d'autres termes, s'agit-il de liens forts ou de liens faibles ?

Pour répondre à cette question, nous avons procédé de la manière suivante: tout d'abord, nous avons utilisé la base de données de Google pour retrouver tous les liens pointant vers les sites de Wael Koudeih et de Tania Saleh. Il suffit de taper « link: rayessbek.net » ou « link: tanciasaleh.com » dans la case de recherche, et Google dresse la liste de toutes les pages web où figure un hyperlien vers le site précisé. Dans un deuxième temps, nous avons utilisé le logiciel NodeXL pour dessiner les graphes visualisant les liens.

S'intéressant aux liens entre les sites, les pages spécifiques recueillies ont été réduites à leurs sites respectifs. Un total de huit liens distincts a été repéré pour le site « rayessbek.net », mais seuls deux sites distincts pour « tanciasaleh.com ». Les deux graphes suivants ont été produits.

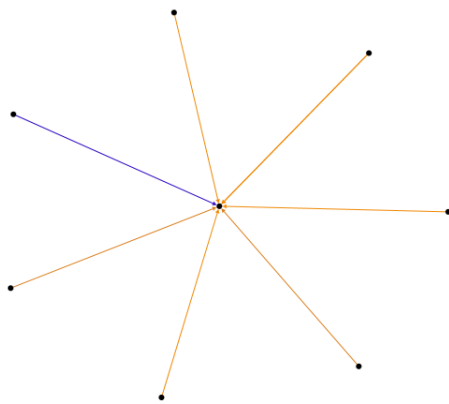


Figure 12 : Graphe visualisant les liens forts et les liens faibles entre les sites extérieurs et le site de Wael Koudeih

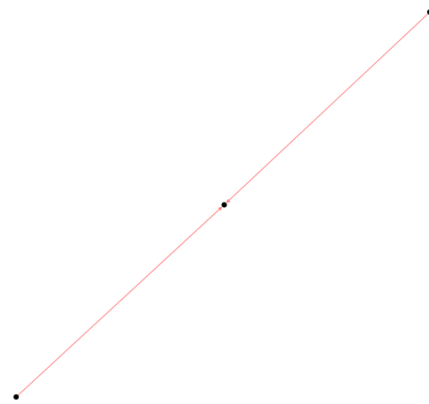


Figure 13 : Graphe visualisant les liens forts et les liens faibles entre les sites extérieurs et le site de Tania Saleh

Sites pointant vers rayessbek.com	Indice de récurrence
Ruptureonline.com	11
www.shankaboot.com	2
Rayessbek.net	2
cmculture.com/FR/	2
Frenchmusicdelight.co.uk	1
Blogmarks.net	1
Beirut.com	

Figure 14 : Indice de récurrence des liens pointant vers le site de Wael Koudeih

Les liens forts étant représentés par la couleur bleu foncé, on remarque qu'aucun lien fort n'existe entre le site de Tania Saleh et un autre site, cependant dans le cas du site de Wael Koudeih certains liens sont plus forts que d'autres. En effet, trois liens sortent du lot et possèdent un indice supérieur à un, c'est le cas du site *ruptureonline.com* dont le lien est représenté en couleur bleu foncé possédant le plus large indice: onze, *shankaboot.com* (indice = 2) et *cmculture.com/FR* (indice =2). Ces sites possédant une inter-connectivité avec les sites officiels de nos acteurs de terrain ont également une influence dans la construction de leur image publique et la détermination de leurs éléments d'engagement.

Considérons tout d'abord les liens pointant vers le site officiel de Wael Koudeih. *ruptureonline.com* est le site officiel du label de musique indépendant libanais *Raptured* :

« *the ruptured label was founded by Ziad Nawfal in 2009, as an outlet for his activities as a music producer and promoter in Beirut. The label aims to release material by local Lebanese artists, as well as non-Lebanese musicians settled in the Middle Eastern area, or passing through Lebanon for concerts and performances.* »¹¹⁶

¹¹⁶ Page d'ouverture du site *raptured* en ligne <http://ruptureonline.com/label-catalogue/>

Ziad Nawfal est un nom bien connu de la scène musicale libanaise *underground* et alternative. Depuis le début de sa carrière en 1992 comme animateur pour Radio Liban, passant par les étapes principales de sa carrière: DJ, acheteur de musique à la *CD-thèque* et *Incognito Productions*, le magasin numéro un de musique alternative au Liban et sa société sœur, producteur musical indépendant, éditeur, traducteur et critique de musique, Ziad Nawfal a toujours éprouvé une affiliation envers la musique *underground*, la musique psychédélique, le rock indépendant et la musique alternative (Amers Edition) Wael Koudeih (Rayess Bek) est parmi les dix-sept musiciens qui ont signé avec le label *Rupture*. La force du lien joignant le site officiel du label et celui du Rayess Bek peut être expliquée par la récurrence d'une rubrique *Musicians* listant tous les musiciens adhérents au label et présentant un hyperlien vers leurs sites officiels. Cette rubrique est reproduite sur chaque page du site expliquant l'ampleur de l'indice de récurrence du lien connectant les deux sites.

Cette connectivité entre les deux sites *ruptureonline.com* et *rayessbek.com* renferme une dimension commerciale et promotionnelle réciproque. En citant Rayess Bek parmi ses musiciens, et en fournissant un lien vers le site de l'artiste, le label *Rupture* tisse un lien fort entre son nom et celui de l'artiste. Il revendique sa contribution à la production et au succès de l'art produit par Rayess Bek et confirme son adhésion et son soutien du courant issu. Cependant cet échange de visibilité et de légitimité sur la scène musicale est réciproque. En retour, la reconnaissance de Rayess Bek est aussi marquante du fait que son nom est doublé non seulement de celui du label mais de tous les autres artistes inscrits dans l'encadrement des musiciens. *Shankaboot.com* est le site officiel de la première série Web-Drama dans le monde arabe.

Traduction : « le label *Ruptured* fondé par Ziad Nawfal en 2009, est un exécutoire de ses activités en tant que producteur et promoteur de musique à Beyrouth. Le but du label est de lancer un matériel réalisé par des artistes libanais locaux, aussi bien que par des musiciens non-libanais installés au Moyen -Orient, ou passant par le Liban pour des concerts et des performances. »

Shankaboot, cette production libanaise, dont le générique a été rédigé par Rayess Bek, a trouvé un grand succès sur la scène libanaise underground. Elle traite les problèmes socioéconomiques de la société libanaise à Beyrouth et évoque des questions de pauvreté, de prostitution, de professionnalisme, etc. La mention de Wael Koudeih sur ce site ainsi que la redirection vers son site officiel est aussi une dynamique d'échange de visibilité à dimension commerciale et promotionnelle. De plus, la relation entre les deux sites souligne l'inscription des deux parties dans un courant commun, celui de la critique sociale.

Le site « cmculture.com » ou « Cross Media Culture » est une société française de médiation culturelle, de réalisation et de suivi de projets interculturels, elle « propose des services de conseil, de production et de diffusion de spectacles, de « fundraising » et de formation, en France comme à l'international ». ¹¹⁷ Rayess Bek paraît dans la liste de référence de cette association, le site le présente parmi les personnes qui lui font « confiance » et dispose d'un lien vers son site officiel.

Considérons maintenant les deux sites pointant vers le site officiel de Tania Saleh. Comme son nom l'indique, « musicfreedomday.org » est une journée, établie le 3 mars de chaque année, dédiée à la liberté d'expression à travers la musique. En 2013, dix-sept pays ont participé à cet événement, parmi lesquels figure la Norvège où Tania Saleh était parmi les quatre musiciennes Moyen-Orientales qui ont assisté à l'événement culturel international « Red Zone », intitulé « Free the Arts ». La page dispose d'un hyperlien redirigeant le lecteur vers le site officiel de Tania Saleh. ¹¹⁸ La mention de Tania Saleh sur le site « musicfreedomday.org » et l'existence d'un lien de redirection vers la page de l'artiste dévoile plusieurs éléments constitutifs de l'engagement de cette chanteuse. En premier lieu, cette relation ajoute une dimension régionale et internationale à l'art de Tania. En effet, cette dernière est présentée

¹¹⁷ Page officielle du site en ligne *cross media culture*

<http://cmculture.com/FR/AboutUs/Presentation/Default.aspx>

¹¹⁸ Page en ligne de *Music freedom day* <http://musicfreedomday.org/?p=987>

comme une figure représentative du Moyen-Orient et non pas du Liban uniquement, ainsi sa critique de la société dépasse les frontières libanaises pour atteindre tous les pays arabes de la région. L'interprétation de ses chansons lors d'un événement international inscrit ses messages sur le niveau mondial et revendique une reconnaissance universelle de son art en forme et en contenu.

Sites pointant vers tanasaleh.com	Indice de récurrence
musicfreeday.org	1
iemed.org	1

Figure 15 : Tableau indice de récurrence des liens pointant vers le site de Tania Saleh

d- Artistes « Underground et engagés » :

une image publique confirmée à travers les médias ?

Les artistes s'inscrivant dans le courant engagé critique sont nés pendant la guerre civile. Ceux sont des agents culturels qui proclament le dévoilement et le remède des véritables causes déclenchant la guerre civile libanaise.

Wael Koudeih s'est révélé comme un artiste soucieux de générer une mémoire de ses travaux, de rationaliser la couverture médiatique qui le concerne et de maintenir personnellement ses relations publiques. Il met l'accent sur la communication professionnelle aussi bien que sur la communication personnelle tout en revendiquant sa position sur la scène artistique locale, régionale et mondiale. Il est le détenteur d'une double culture franco-libanaise qui accorde une grande importance à l'Open Web et au droit d'accès équitable à la culture. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il ne produit pas de l'art dans un but commercial mais s'inscrit dans une logique de l'art pour l'art, l'art pour le bien de la société. D'autre part, Tania Saleh apparaît une artiste autonome s'imposant sur la scène régionale aussi bien que locale. Elle est perçue comme représentative de la région moyen-orientale et méditerranéenne. Son style est universel et pacifique incorporant une large diversité culturelle.

Cependant, considérant le contexte comme le définit Roger Odin¹¹⁹ dans son œuvre *Espace de communication*, son rôle dans la définition de la production du sens devient indéniable. De ce fait, et dans l'objectif de conserver le sens visé par son émetteur, le contexte d'évocation des termes et des expressions sera pris en considération. Il est à noter que Wael Koudeih consacre une rubrique sur son site à tous les articles de presse et les entretiens télévisés qu'il a réalisés. Similairement, Tania Saleh procure à ses fans une liste sur sa page Facebook avec les liens de tous les articles et les vidéos

¹¹⁹ ODIN Roger. *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Presses universitaires de Grenoble, 2011

disponibles en ligne et en relation avec ses travaux. Nous pourrions anticiper grâce à cette observation que l'image avancée par ces médias convient à ces artistes et qu'elle est en harmonie avec leur vision et leur art engagé. Aussi, il nous semble intéressant de mentionner que certains médias sont récurrents chez les deux artistes, c'est le cas d'*Agenda culturel*,¹²⁰ *L'Orient Le Jour*,¹²¹ *Al-Akhbar*,¹²² *An-Nahar* et *Al Moustaqbal*.

L'Orient-Le-jour, *Al-Akhbar*, *An-Nahar* et *Al-Moustaqbal* sont des quotidiens libanais traitant de l'actualité locale et internationale et couvrant une multitude de sujet variant de la politique à la culture. À la différence des trois derniers, *L'Orient-Le-Jour* est le seul publié en langue française. *An-Nahar* et *Al-Moustaqbal* sont proches du parti du *14 mars*, alors qu'*Al-Akhbar* l'est du parti du *8 mars*. Mais ces accointances politiques ne seront pas prises en considération dans notre analyse. À la différence de Tania Saleh, et dû à sa double « appartenance » et sa double culture, les travaux de Rayess Bek captent l'attention des médias français aussi bien que des médias libanais.

Wael Koudeih passe pour le fondateur du rap arabe dans la presse libanaise et française. Il est considéré parmi les pionniers qui ont choisi de « rapper » dans la langue de leur pays. De ces deux faits, la presse reconnaît la légitimité artistique de ce chanteur sur la scène culturelle libanaise et régionale. Les journalistes distinguent clairement son rap engagé du rap des *gangsters*, matérialistes et soumis au règne du capitalisme ce qui *est* en cohérence avec l'aspect « puriste » de son engagement et son indifférence envers l'accumulation du profit matériel. Tous les articles font références à sa double culture libano-française comme une source de distinction et d'inspiration ainsi qu'un signe de sa crise d'identité et du conflit intérieur auquel il fait face quotidiennement. Il est vu comme un artiste, un « rappeur » engagé, contestataire,

¹²⁰ Article publié en ligne sur le site officiel de *Rayess Bek* dans *l'Agenda culturel* par RASHED Nayla, le 21/10/2010 <http://rayessbek.net/agenda-culturel/>

¹²¹ Article publié en ligne sur le site officiel de *Rayess Bek* dans *l'Orient-le-jour* par MEDAWAR Dalal, le 08/06/2010 <http://rayessbek.net/lorient-le-jour/>

¹²² Article publié en ligne sur le site officiel de *Rayess Bek* dans *Al akhbar* par EL KHOURY Sana, le 10/06/2011 <http://rayessbek.net/al-akhbar/>

dénonçant le régime confessionnel et la situation socioéconomique dans son pays natal, le Liban, caractéristiques essentielles des détenteurs du courant engagé critique libanais. Sa musique contient plusieurs messages et ses destinataires sont multiples. Il s'adresse à l'Occident aussi bien qu'à l'Orient et au Liban, un autre indice de son positionnement sur plusieurs scènes culturelles locales, régionales et même internationales. Il soutient la cause palestinienne, adopte une position politique anti-américaine et antisioniste, dénonce les stéréotypes et les clichés occidentaux concernant l'Islam, l'Iran et les femmes voilées.

C'est un artiste transparent et direct, qui « crache ses mots à la gueule du monde » et ne vend pas ses principes au profit de l'argent. Ses mots sont comparés au poison, mortels et à effet rapide, exprimant l'inquiétude et la douleur de leur auteur. Ses albums sont problématiques, lourds et difficiles à vendre. Plusieurs chansons de son répertoire ont été interdites au Liban aussi bien que dans les pays arabes, tout en soulignant que le profit matériel ne constitue pas une priorité pour Koudeih. Cependant, les articles de presse ajoutent un autre critère à la dimension engagée de Wael Koudeih. Au-delà de sa double culture, de la diversité de ses messages et son caractère bilingue, il se distingue par son caractère audacieux. Wael Koudeih ne se contente pas d'adopter et d'imiter un genre établi avec un simple changement de langue, mais tente de créer un nouveau genre musical emblématique de sa double culture et de la diversité de son public, réintégrant ses origines orientales et arabes à travers l'emploi de nouveaux instruments musicaux mêlant les beats, le slam, le hip hop et le rap, occidentaux, à la flûte, la basse et l'oud, orientaux. Les articles soulignent sans cesse le caractère underground de ses chansons ainsi que son appartenance au courant de la musique libanaise alternative.

Les chansons « engagées » de Tania sont perçues comme le résultat naturel de la vie au sein de la société libanaise, des outils de critiques sincères et directes mais douces. Nous observons une autre divergence entre la médiatisation de Tania Saleh et celle de Wael Koudeih par l'intermédiaire des réseaux socionumériques et les médias. Bien que

les médias décrivent Wael Koudeih comme le pionnier d'un nouveau genre musical, le rap arabe, une tendance à inscrire Tania dans un courant préexistant mais en évolution est observable. Les médias considèrent Tania comme le successeur de Sayyed Darwich et des frères Rahbani sur la scène musicale libanaise et arabe, une tendance qui ne gêne pas notre actrice de terrain rendant continuellement hommage à ces artistes et soulignant leur grande influence sur son art.

Tania est connue pour son mélange de Rock, de funk et de folk américain, mêlé aux beats et aux instruments orientaux. Sa musique est « tranquille » laissant souvent la place pour les mots. Elle n'est pas toujours engagée mais elle conserve sa face alternative unique. Elle traite des sujets de la vie, allant de l'amour à l'abandon passant par l'environnement et la société dans laquelle elle vit. Dans leur part « engagée » ses chansons font appel à la cohabitation sur la scène libanaise, demandent le renoncement au confessionnalisme, soulignent la nécessité de la coexistence entre Sunnites et Chiites et l'impossibilité de survie de l'un au détriment de l'autre. Son nom est associé à ceux des grands artistes internationaux tels que Charlotte Caffet, Jack Blades, Steven Las et Miles Copeland et des grands artistes libanais à reconnaissance internationale tels que Issam Al Haj Ali, Charbel Rouhana, Philippe Tohme, Khaled Mouzannar et Nadine Labaki. Son nom est également jumelé à DRM, une salle de concert où elle a enregistré son dernier album, « Tania Saleh live at DRM ». Les médias évoquent brièvement l'aspect autoproduction de la musique de Tania Saleh. C'est le cas du journal *Egypt Independent* qui précise:

*« Saleh said she is proud that her music is independent and alternative. "It's just great to be able to say whatever you want to say and to do whatever you want to do with it. I can put my music on the internet anytime I want," she added, while not disguising the financial hardships of not having a production company to support her work. »*¹²³

¹²³ Traduction par DAEZLY Haytham:

Son caractère autonome sur la scène de production musicale est également validé à travers la confirmation de l'aspect autoproduit de la musique de l'artiste. En plus, les médias n'infirmement pas son appartenance au courant underground mais soulignent clairement sa popularité grandissante sur la scène libanaise et arabe.

Contrairement à Wael Koudeih, les médias mettent en avant une critique positive pour Tania face à une critique « méchante », « dure » et « empoisonnante » soutenue par Rayess Bek. Cette différence au niveau de la technique et du contenu explique pourquoi, à la différence de Rayess Bek, les chansons de Tania n'étaient pas soumises à la censure et bannies dans les pays arabes. Malgré tout, les deux artistes appartiennent à un courant commun, celui du courant musical critique et alternatif.

D'après les articles de presse et les interviews¹²⁴ analysés, Tania Saleh a débuté sa carrière sur la scène underground libanaise. Cependant, sa réputation croissante et la vente remarquable de ses albums dans les maisons de disques libanaises ont permis aux médias de classer sa musique dans le mainstreaming libanais malgré son label de subculture opposant à la culture dominante. Ce classement ne conteste pas son engagement visible par l'ensemble des sujets abordés dans ses chansons. Par contre, dans une interview sur « Hay Elaph » en Egypte, Tania Saleh confirme qu'elle ne « chante pas une chanson politique, [elle] chante une chanson réelle traitant de [la] vie sociale libanaise et arabe ». Dans cette perspective, Tania Saleh évite de qualifier son travail comme étant engagé et préfère classer sa musique dans le courant alternatif ou underground. Dans cette même interview elle précise:

« je suis pour la diversité musicale, que les gens aient le choix entre plusieurs

Saleh a dit qu'elle est fière de sa musique indépendante et alternative. « C'est superbe de pouvoir dire ce que tu veux et faire quoique tu veux avec. Je peux mettre ma musique en ligne quand je veux » ajoute-elle, sans cacher les difficultés financières qui accompagnent l'absence d'une maison de production soutenant son travail ».

¹²⁴ Une retranscription en partie des interviews est disponible dans les annexes.

genres musicaux et qu'ils ne soient pas contraints à un seul genre. Il y a une scène musicale underground émergente au Liban et dans le monde arabe. Nous devons nous intéresser à ce courant et le soutenir car l'important c'est que l'individu puisse dire ce qu'il sente, qu'il ne soit pas obligé à mentir, de jouer un rôle, de vivre sa vie sous certaines contraintes ou en rejet de l'état dans lequel il vit ».

Selon elle, le terme « alternatif » désigne ce mélange d'instruments orientaux et occidentaux dans la recherche d'une manière appropriée d'expression de soi, ainsi dans une interview sur *Abu Dhabi Al Oula* elle déclare:

« tout style musical peut être joué sur la guitare, à l'exception de l'oriental, ainsi outre la guitare, il faut avoir d'autres instruments orientaux. J'aime la guitare et j'aime aussi le Qanoun. Dans la formation de mon travail jusqu'à aujourd'hui, la guitare et le Qanoun sont très importants, les Drums et le base bien sûr. J'aime trop les mélodies orientales, je pense qu'elles sont les instruments essentiels. Je n'aime pas dire que c'est du rock, du funk ou du jazz, c'est un mélange de musique que j'aime entendre d'Oum Kalthoum et Asmahan à Sting à Barbara, Johnny Mitchel, Pink Floyd, même la musique mexicaine, cubaine, brésilienne, le jazz, je les aime tous. »

C- Anatomie des sites officiels et des réseaux socionumériques

en forme et en contenu

Le concept d'image publique englobe des notions de construction identitaire, développée et maintenue à travers une dynamique complexe de communication. En ligne, et surtout sur les réseaux socionumériques, cette construction est réalisée dans un espace de représentation de soi dominée par la culture. Contrairement à ce qu'on a élaboré dans la première partie, dans ce contexte la notion de la culture ne revient pas à la culture dominante, mais à la culture telle que l'individu se l'approprie. Comparée à un moule qui forge les personnalités individuelles, la culture « est assez souple pour permettre des adaptations individuelles; chaque personne assimile la culture d'une manière idiosyncratique, la reconstruit à sa façon dans une certaine mesure ». ¹²⁵

Dans son analyse, Fanny Georges nous montre le passage de l'identité telle qu'elle était conçue du temps du Web 1.0, et l'identité qui se déploie ensuite avec le web 2.0. Dans l'étape précédente à la socialisation du web, l'identité déclarative était le critère principal pour distinguer les différents utilisateurs du web. Ensuite, Georges reprend le concept d'*hexis* en tant que « l'action de l'être, ou plutôt l'action d'avoir de façon répétitive, c'est-à-dire l'action de conquérir le territoire par sa fréquentation répétitive ». ¹²⁶ Ensuite elle explique que « cette *hexis* ¹²⁷ serait représentée visuellement par une représentation (ex.: un avatar) au milieu d'autres représentations de personnes (d'autres avatars) ».

¹²⁵ ROCHER Guy. *Introduction à la sociologie générale*. Chapitre IV: *Culture, civilisation et idéologie*. Montréal: Éditions Hurtubise HMH ltée, 1992, troisième édition. P 101-127

¹²⁶ GEORGES Fanny. *Sémiotique de la représentation de soi dans les dispositifs interactifs. L'Hexis numérique*. Linguistics. Université Pantheon-Sorbonne - Paris I, 2007. P 7

¹²⁷ Définition de Hexis : Une habitude soit du corps, soit de l'esprit. Un pouvoir acquis par la coutume, la pratique, l'usage

Georges explique ainsi l'hexis numérique : « À l'écran, le sujet se confond au soi de la représentation. Il s'immerge. Une relation de contiguïté physique se construit entre l'avatar et la personne qui le manipule. La personne et la marionnette se confondent et la figure technique prend figure humaine. Il y a bien une réduction (en cela un vide) mais elle s'accompagne d'une transformation (qui conditionne le plein). Ainsi l'humeur, la disponibilité, la présence, se transforment en un pictogramme, les amis, les traits de caractère, se transforment en des liens hypertextuels, les paroles en des textes. La personne se transforme en une représentation interactive. Cette projection donne naissance à un second corps : l'hexis numérique se transforme en des liens hypertextuels, les paroles en des textes. La personne se transforme en une représentation interactive. Cette projection donne naissance à un second corps: l'hexis numérique. »

Assurément, le portrait que l'individu peut montrer sur le net, peut être réaliste, expressionniste, surréaliste, ou cubiste. Il a le pouvoir de choisir quelle et comment sera sa mise en scène face à autrui. Mais en tout état de cause, il ne cessera pas d'être un portrait, un fragment, une représentation, un instantané ou un ensemble de fragments. Les fragments digitaux, à titre gestaltiste, servent de figure et de fond en faisant qu'avec de vagues données fragmentées, notre perception arrive à se faire une idée de la totalité de la personne qui est derrière une série de clichés, un profil, ou un article. Nous sommes face à une personnalisation de l'individu présent sur l'écran, ayant à cet instant une dimension narrative dans la mesure où l'histoire se raconte par elle-même sans que nous la connaissions.

Selon Goffman (1983), « toute interaction est régie par un ensemble de normes »¹²⁸. Le soi, en ligne, n'est que le résultat d'une « négociation » entre différents « participants » constituant la construction identitaire de l'individu (Coutant, Stenger, 2010)¹²⁹. L'identité socionumérique est un processus individuel et collectif. En effet, la

¹²⁸ COUTANT Alexandre et STENGER Thomas. *Processus identitaire et ordre de l'interaction sur les réseaux socionumériques, Les Enjeux de l'information et de la communication* Volume 2010/1. Éditions GRESEC, 2010. P 45-64

¹²⁹ COUTANT Alexandre et STENGER Thomas. *Ibid.* 2010

constitution de son profil commence dès son inscription sur un réseau social ou autre plateforme favorisant l'échange, l'interaction entre individus, etc. Au fur et à mesure, le profil apporte davantage d'informations sur les usagers en fonction de leurs activités. L'invention de soi permet à ce dernier de se créer une légitimité, une certaine stabilité ou consistance, vis-à-vis de sa communauté mais également de se démarquer des autres: « La représentation acquiert un caractère distinctif par son alimentation: plus le profil de l'utilisateur comporte des signes, plus la représentation est distinctive ».¹³⁰ (Stenger, 2001)

Dans un cadre sémio-pragmatique, ces signes peuvent être distingués selon deux critères principaux: « les signes saisis par le sujet » et « les signes valorisés par le dispositif ». Dans cette perspective, les signes saisis par le sujet représentent « l'identité déclarative » de l'utilisateur, elle comporte les centres d'intérêts, le métier, la date de naissance etc. alors que ceux valorisés par le dispositif peuvent être classés en « identité agissante » comportant l'historique de l'utilisateur par exemple, et « identité calculée » revenant au nombre d'amis, nombre de groupes, etc. (Fanny Georges, Antoine Seilles, Guillaume Artignan et Bérenger Arnaud, 2009).¹³¹

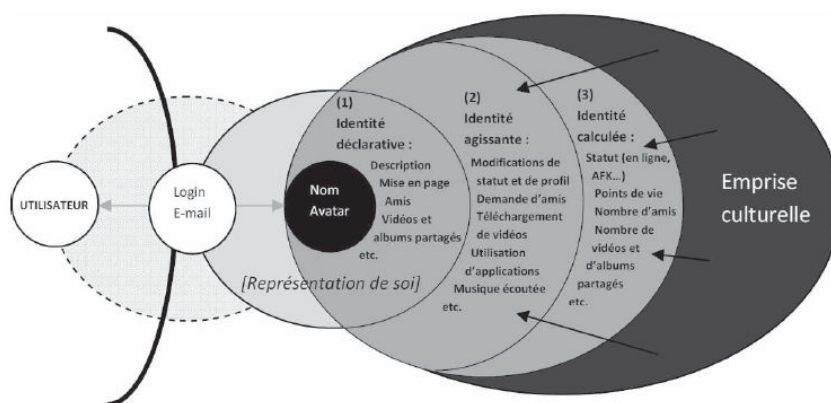


Figure 16 : Représentation de soi et l'identité numérique selon Fanny Georges

¹³⁰ STENGER Thomas. *La prescription de l'action collective sur les réseaux socio-numériques*. Hermès, n° 59, 2011. P 127-133

¹³¹ GEORGES Fanny, SEILLES Antoin, ARTIGNAN Guillaume et BÉRENGER Arnaud. *Sémiotique et visualisation de l'identité numérique : une étude comparée de Facebook et Myspace*. HAL, 2009. En ligne <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00410952/document>

À l'origine, l'individu agit en fonction des outils qui sont mis à sa disposition par le dispositif Web. Dans la construction de l'identité à travers le web participatif, certains usagers restent très attentifs sur ce qui est publié à leur sujet visant à véhiculer une bonne image d'eux-mêmes. Ces derniers sont vus comme faisant partie de « communautés interactives ». (Cardon, 2008)¹³².

Selon Alexandre Coutant et Thomas Stenger (2008),¹³³ l'identité siconumérique est un travail de négociation. En effet, les individus sont constamment dans des « modalisations » c'est-à-dire qu'il y a une mise en scène d'une identité donc une construction identitaire en fonction du public, de la communauté. Pour certains, leurs profils constituent une « version améliorée – idéalisée – d'eux-mêmes » qui témoignent de leurs idéaux, de leurs aspirations.

¹³² CARDON Dominique . *Les réseaux sociaux de l'Internet*. Dans Réseaux, n° 152, article introductif. Éditions Le Seuil, 2008. P 7-17

¹³³ COUTANT Alexandre et STENGER Thomas. *Ibid.* 2008

a- L'identité calculée et l'identité agissante de Tania Saleh et Wael Koudeih
et leur engagement via les réseaux socionumériques

L'identité calculée de nos deux chanteurs comporte des domaines identifiés sur leurs pages Facebook et Twitter officielles. Ces domaines comprennent sur Facebook le nombre de mention « j'aime » et le nombre de personnes qui « en parlent », et sur Twitter le nombre de « tweets », le nombre d'abonnés et d'abonnement. Ces domaines ne peuvent pas être contrôlés par les deux artistes et nous renseignent sur la fréquence de leur activité et la magnitude de leur base fans symbolisant leur « communauté socionumérique » suivant leurs derniers « posts » sur la toile. Ces informations ont été collectées deux fois, la première fois pendant le mois d'avril 2014 et la deuxième en septembre 2014. Cela nous permettra d'identifier l'évolution de ces chiffres sur un intervalle de trois mois. Dans cette même perspective, nous nous baserons sur les statistiques faites par le site tchèque de surveillance et d'analyse des réseaux socionumériques « Socialbakers.com » pour examiner la distribution de la base de « fans » des pages Facebook des deux chanteurs dans le monde, l'évolution de leur base de « fans » globalement dans le monde et localement au Liban, de même pour le nombre de personnes qui « en parlent » pendant le mois d'avril. Similairement, « Socialbakers.com » nous permettra d'observer l'évolution du nombre des abonnés et des abonnements des deux artistes sur la même période.

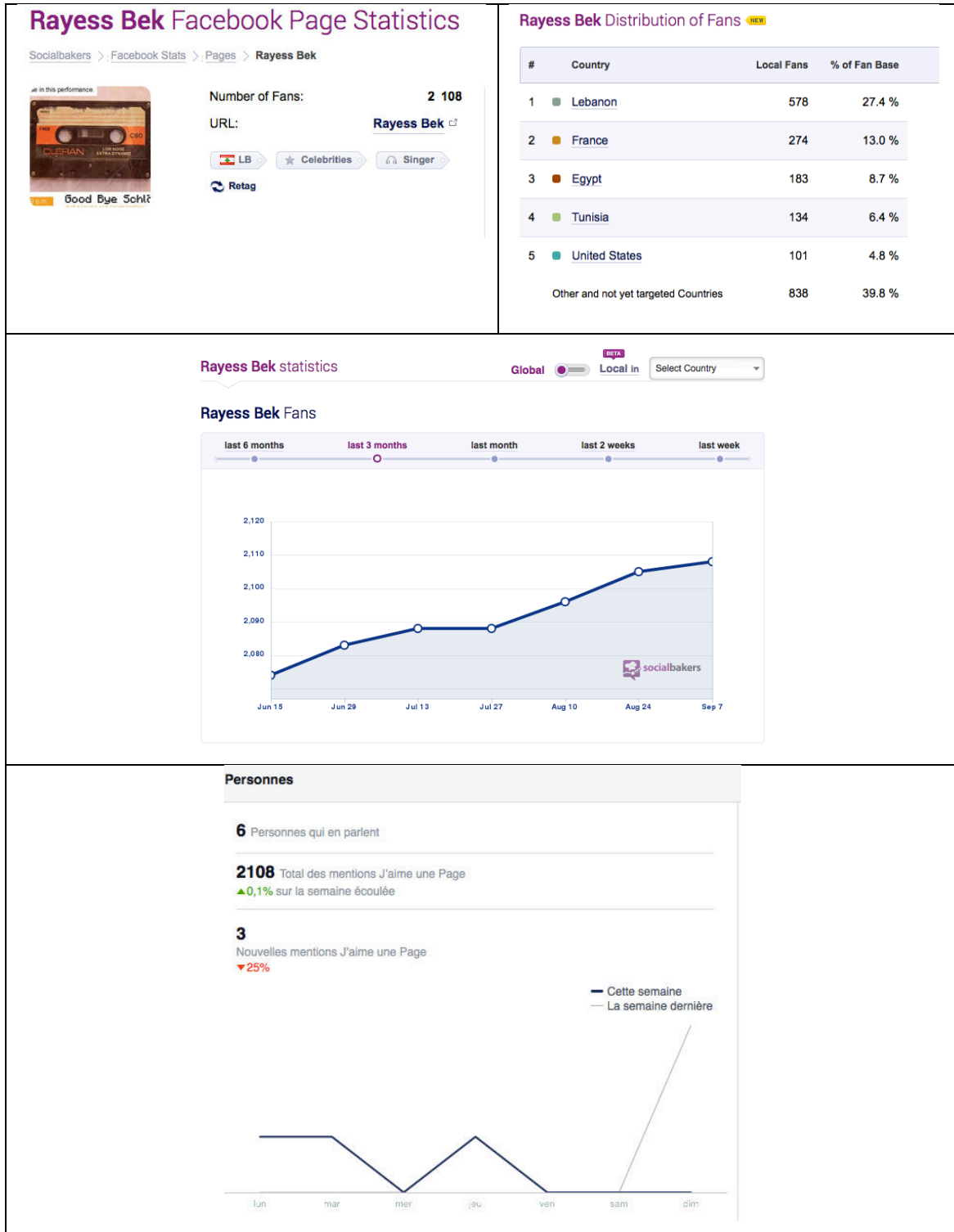


Figure 17 : Distribution des fans- Statistiques - Espace de l'identité calculée de Rayess Bek relevé sur Facebook le 8 septembre 2014.

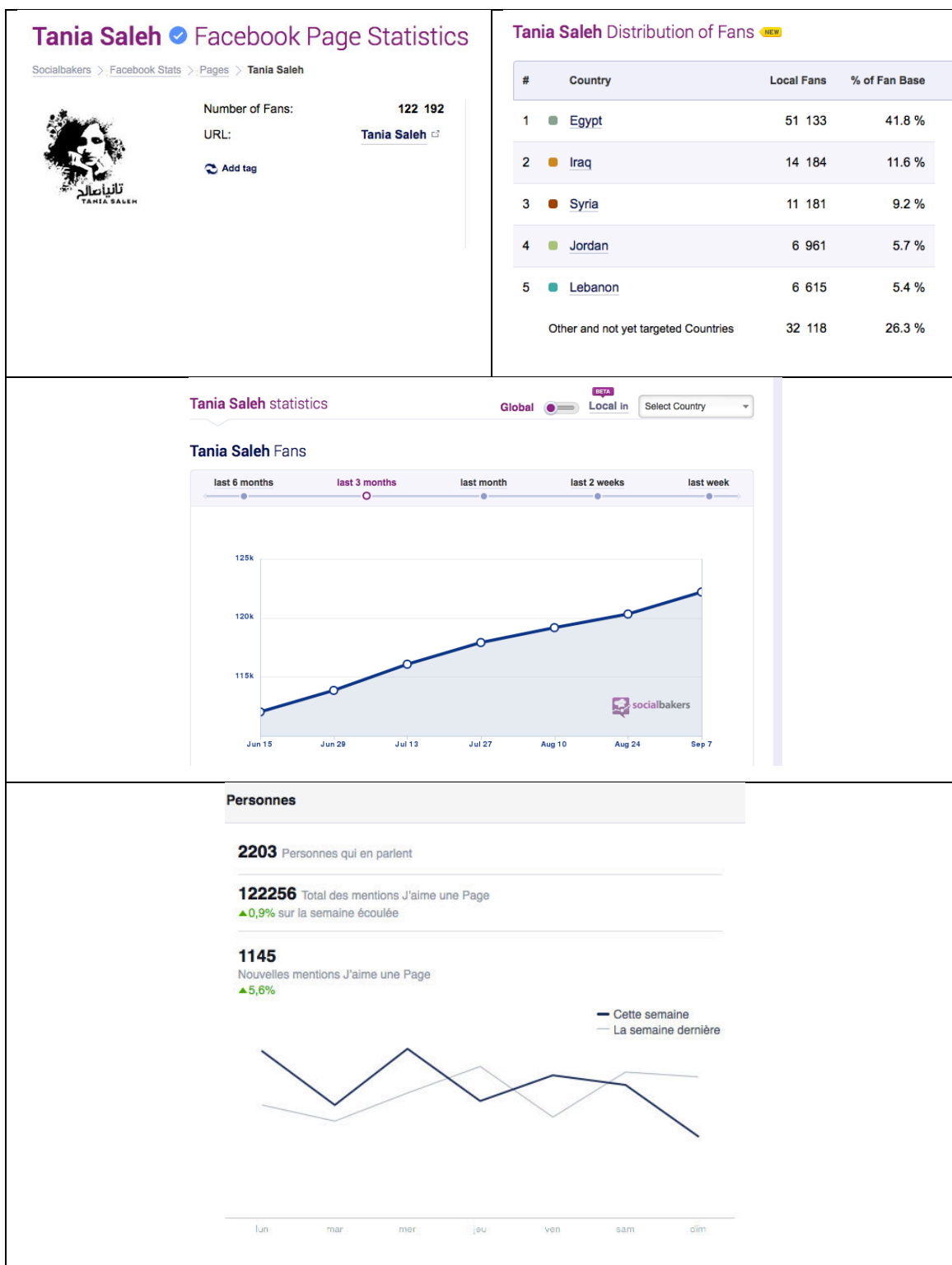


Figure 18 : Distribution des fans- Statistiques - Espace de l'identité calculée de Tania Saleh relevé sur Facebook le 8 septembre 2014.

La lenteur de la croissance de la communauté de Wael Koudeih sur les réseaux sociaux numériques peut être due à plusieurs variables telles que le manque d'intérêt qu'accorde l'artiste à ce relais, l'appropriation de la langue française non-enseignée dans un nombre d'institutions scolaires libanaises et arabes, ainsi qu'à l'interdiction de ses chansons et de ses albums dans de nombreux pays arabes. Ces chiffres sont loin d'être similaires à ceux enregistrés sur la page Facebook de Tania Saleh pour qui la plus grande proportion de la base de fans est localisée en Egypte avec un pourcentage de 41.8%, suivie par l'Iraq à 11.6%, la Syrie à 9.2%, la Jordanie à 5.7% et le Liban à 5.4%. Cette grande diversité au niveau de l'origine des fans confirme clairement que Tania est une figure représentative de la région arabe et que l'appropriation de son art n'est pas limitée à la société libanaise. À la différence de Wael Koudeih, la page Facebook de Tania Saleh a enregistré 1145 nouveaux fans pendant le mois de septembre.

Intéressons-nous maintenant à l'espace de l'identité agissante de nos deux acteurs de terrain. Similairement à l'espace de l'identité calculée, les éléments de cette première ont été relevés uniquement sur les réseaux sociaux numériques. L'intervalle du temps sur lequel ces informations empiriques ont été recueillies varie en fonction de la fréquence de l'activité de chaque acteur de terrain sur le réseau social numérique considéré. Ainsi les informations concernant l'activité de Tania Saleh sur Facebook et Twitter ont été collectées entre avril 2014 et septembre 2014. Par contre, et à cause de son activité limitée sur les réseaux sociaux numériques, les informations concernant Wael Koudeih s'étalent sur toute sa période d'abonnement à chaque réseau, voire dès 19 août 2008 pour Facebook et 17 Décembre 2009 pour Twitter.

Au-delà de son activité restreinte, on remarque que la grande majorité des postes publiés par Wael Koudeih sert à promouvoir ses chansons et ses concerts. Les premiers postes ont été publiés le 25 et le 26 Août 2008 suite à un concert donné par l'Orchestra de Rayess Bek, le 20 août à Casablanca au Maroc. Le premier poste est une vidéo tournée sur scène par Wael Koudeih lui-même. Dans cette vidéo l'artiste demande à ses spectateurs, « Sommes-nous des terroristes? » (*Hal nahnou irhabiyin?*), en précisant

que la réponse doit être entendue à Washington, « Voulons-nous la paix? » (*Hal nahna badna l Salam?*), « Voulons-nous les droits de l'homme? » (*Hal nahna badna hou'ou 'el ensen?*), une série de questions auxquelles le public répond sur un ton flagrant par « *Non!* » [nous ne sommes pas des terroristes] et « *Oui!* » [nous voulons la paix, nous voulons les droits de l'homme]. Dans son discours, Wael Koudeih précise:

« alors M. Georges Bush a dit: « *on va balayer les dictatures au Moyen-Orient, on va leur balancer des missiles dans la gueule* », et c'est comme ça, c'est comme ça qu'on construit une démocratie, est-ce que c'est comme ça? »

Lorsque son public répond par un non, il leur promet en criant: « je vais envoyer cette vidéo à CNN, à BBC, à Euronews. Je vais leur montrer que les Arabes veulent la paix! Les arabes veulent la paix ». Les spectateurs réagissent en hurlant à plusieurs reprises: « Ressortez! » en faisant allusion aux soldats américains en Iraq. Cinquante mille spectateurs ont assisté à ce concert qui a été dédié aux droits de l'homme. On remarque aussi qu'à cette période, Wael Koudeih avait initié une interaction avec ses fans sur Facebook: il répondait à leurs commentaires, les remerciait pour leur contribution et exprimait son opinion concernant les régimes politiques et religieux dans le monde arabe.



Figure 19 : Interaction entre Wael Koudeih et son public au niveau des commentaires sur ses propres postes.

Cependant, cette initiative n'a pas duré longtemps. Les traces virtuelles de Wael Koudeih sont absentes sur la toile ; aucune réaction sur des commentaires ou sur ses propres postes, aucune interaction avec son public ne peut-être enregistrée. Cela peut être dû à un changement dans la stratégie de communication avec le public. Comme nous l'avons indiqué précédemment, Wael Koudeih accorde beaucoup plus d'importance à la communication officialisée par les médias qu'à la communication via les réseaux sociaux numériques. Par ailleurs, sa page Facebook a perdu sa dimension de communication personnalisée et a été transformée en un relais de promotion de concerts et de productions musicales.

Cela devient visible au niveau des postes postérieurs: le deuxième poste publié le 26 août 2008 est un album de 12 photos montrant l'orchestre sur scène.

Wael Koudeih abandonne son activité sur Facebook pendant neuf mois et publie le 14 mai 2009 un lien « Youtube » vers sa nouvelle chanson: « Les Élections » (*Al Intikhabet*). Cette chanson est sortie avant les élections législatives du Liban qui ont eu lieu le 7 Juin 2009 et fait écho à la question que les Libanais se demandent périodiquement: « Pour qui voterai-je? » (*Min badi entekheb?*) Pour répondre à cette question, Wael Koudeih recherche une personnalité politique qui pourrait le représenter: un citoyen laïque qui est pour le mariage civil et contre la doctrine religieuse, un représentant politique qui n'est pas de sa confession religieuse et qui sera prêt à travailler pour le développement du Liban. Au cours de ses questionnements, Wael Koudeih dresse la liste des problèmes sociopolitiques au Liban tels que le manque d'appartenance nationale, le confessionnalisme, la corruption, la détérioration de l'éducation publique et autre...

En revenant sur les comptes virtuels de Rayess Bek sur les réseaux sociaux numériques, Wael Koudeih poste une annonce résumant ses concerts à venir pendant le mois de septembre, puis une autre, aussi trois mois plus tard, informant ses fans de la prochaine sortie de son nouveau album. Le 8 janvier 2010, il publie un autre lien « Youtube » présentant un « preview » de son nouvel album « L'homme de gauche » dans

lequel il déclare: « Je suis un homme de gauche et pro -palestinien ». Sa nouvelle chanson « À qui? » (*La min?*), s'adresse aux politiciens libanais et leur demande à qui ils mentent et vendent des rêves. Cette activité semble la plus récurrente dans l'historique Facebook de Wael Koudeih. En effet, entre août 2008 et mai 2013 il a publié quarante-deux postes parmi lesquels dix-huit, voire 42,9% sont des liens « Youtube » ou « Soundcloud » vers ses chansons disponibles gratuitement en ligne, treize (13), voire 31%, sont des annonces pour des concerts à venir ou une prochaine sortie d'album, deux, 4,7%, annonçant la compétition Rayess Bek Remix, un 2,4% réclamant le droit d'auteur du générique de la série Shankabout qui a gagné le prix Emmy en 2011, un article de presse concernant la guerre en Libye (mars 2011), un renvoyant vers la chanson de Tania Saleh *Wehdeh* et divers postes par le public. Le nombre maximal de commentaires sur ses postes est de trois, son « preview » de sa chanson « à qui? » a suscité le plus grand nombre de mentions « j'aime »: 42, les autres varient entre 2 et 17. Ses postes sont rarement partagés sur les réseaux sociaux numériques, partagés par une ou deux personnes au maximum. Les mêmes annonces et liens sont partagés également sur Twitter où nous retrouvons des chiffres comparables.

Tania Saleh à son tour est beaucoup plus active que Wael Koudeih sur les réseaux sociaux numériques. Similairement à notre premier acteur de terrain, Tania Saleh utilise sa page Facebook pour annoncer ses concerts et les sorties de ses albums, cependant ses postes se différencient par leur sens de convivialité et d'humour. Ainsi, elle utilise des expressions telles que:

« *je vous attends pour partager mon cadeau* » (18 décembre 2012), « *rencontrez-moi* » (18 décembre 2012), « *honorez-nous par votre présence* », une expression très commune et conviviale à la libanaise (*Sharfouna*) (19 décembre 2012). Parfois, elle a même recours au suspense pour annoncer l'arrivée imminente de son nouvel album : “*I OFFERED MYSELF A GREAT GIFT THIS SEASON:) AND IT'S COMING SOON:)*” « *Je me suis offert un magnifique cadeau cette saison :) il*

arrive prochainement :) » (16 décembre 2012).

En plus, elle publie souvent des statuts promouvant les causes qu'elle soutient telles que collecter des fonds pour les victimes de SIDA et soutenir le projet de loi sur la protection des femmes contre la violence conjugale. Finalement, elle partage des postes qu'elle a appréciés mettant en avant d'autres groupes musicaux et d'autres célébrités libanais faisant partie de la même contre-culture tels que Ziad Al Rahbani et rend hommage à des artistes décédés tels qu'Iman Homsî, « La Dame du qanoun » libanaise. De plus, Tania interagit constamment avec ses fans au niveau des commentaires sur ses propres postes. Ces derniers la complètent, la soutiennent et l'encouragent à continuer son parcours.

En analysant les réseaux socionumériques de l'identité numérique de ces deux artistes, on remarque que le partage de l'information varie sur le Web. Contrairement à Wael Koudeih, Tania Saleh ne reproduit pas uniquement les mêmes postes partagés sur Facebook que sur sa page Twitter, mais consacre aussi des postes spécialement à ce réseau socionumérique. Ces postes comportent des liens vers des chansons qu'elle apprécie telles que:

« *democracy is coming to the USA* » (3 décembre 2012), « *Silent night* » (25 décembre 2012) et « *I belong to you* » par Lenny Kravitz (2 février 2013), ses idées et ses opinions personnelles et politiques. Elle invite également ses fans à soutenir d'autres talents artistiques et fournit des liens vers de « bonnes nouvelles » dans le domaine de l'art et de la culture, ainsi que des projets artistiques et des documentaires historiques qu'elle trouve « intéressants ».

b- L'identité déclarative de Tania Saleh et Wael Koudeih

sur les sites officiels et les réseaux socionumériques

Selon Paul Ricœur, l'autobiographie est une forme narrative « porteu[se] de traces d'ipséité ». En effet, pour analyser la composition de l'identité personnelle, Ricœur reconnaît une dualité structurante de cette notion: « l'identité comprise au sens du même (*idem*) » et « l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*) ». « La différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative »¹³⁴. Nous nous intéressons à cette structure dans le sens qu'elle accorde à l'*ipse* ou l'identité personnelle de soi-même conformément à ce que propose Gustavo Gomez-Mejia dans son texte « *De l'industrie culturelle aux fabriques de soi, enjeux identitaires des productions culturelles sur le Web contemporain* ». Selon lui, « l'ipséité relève davantage d'une compréhension réflexive du temps biographique du sujet par le sujet, déterminée alors par la médiation nécessaire des récits personnels » (Gustavo, 2012).¹³⁵

Cette notion de réflexivité inscrite dans le temps est aussi adoptée par Anthony Giddens dans sa définition de l'« identité de soi » [*Self-Identity*]. Giddens définit le soi comme « un projet réflexif, duquel l'individu est responsable ». (Giddens, 1991).¹³⁶ Dans cette perspective, l'autobiographie devient le moyen d'inscription de la personne dans des moments de définition et d'actualisation du soi tout en entretenant « un dialogue avec le temps ».¹³⁷ Ce forgeage de l'identité de soi se produit également à travers le « choix » d'un « style de vie » reflétant les éléments de définition d'être et d'un « planning de vie » inscrivant cette définition dans le temps.

¹³⁴ RICOEUR Paul. *L'identité narrative*. Citation relevée dans *De l'industrie culturelle aux fabriques de soi? Enjeux identitaires des productions culturelles sur le Web contemporain* de GOMEZ – MEJIA Gustavo, 2011

¹³⁵ GOMEZ –MEJIA Gustavo. P 443, *Ibid.* 2011

¹³⁶ GIDDENS Anthony. *Modernity and Self-identity*. Cambridge, Polity, 1991

¹³⁷ GIDDENS Anthony. *Ibid.* 1991. P 75

Dans notre étude, cette face de l'identité personnelle s'intègre dans l'identité publique des acteurs de terrain et contribue au façonnement de leurs images comme perçues par le public. Cette première identité est observable à travers plusieurs éléments implicites et explicites de la biographie. Commençons par le choix de la langue. Toute rédaction est un processus de codage réalisé par le biais d'un langage. Seule la connaissance de ce même langage permette le déchiffrement du code élaboré. Dans cette perspective, la langue devient un élément du contexte qui conditionne l'émission et la réception du message produit. Définissant le contexte comme « un ensemble de contraintes qui régissent la production du sens », Roger Odin classe la langue ou le langage parmi les « contraintes universellement partagées ».¹³⁸ (Odin, 2011)

On remarque que le choix de la langue de rédaction diffère de Wael Koudeih à Tania Saleh. Le premier choisit de présenter sa biographie en deux versions, arabe et française, alors que Tania choisit de présenter la sienne en anglais et en arabe.

Au Liban, et selon la source Wikipédia, l'arabe est la langue officielle et appartient à un groupe de dialectes appelé syro-libano-palestinien. Relativement proche de l'arabe standard moderne, il en diffère cependant par certains points, ayant reçu des influences diverses dont des différents dialectes arabes orientaux, du turc et du syriaque mais aussi du français. La loi autorise l'utilisation du français pour certains documents officiels. Le Liban est l'un des grands témoins de l'histoire de l'humanité : il a été occupé au cours des siècles par diverses civilisations. C'est la langue italienne qui s'implante d'abord dans les ports libanais. Mais c'est grâce aux missions religieuses que la France, protectrice des chrétiens d'Orient, installe son influence au Liban. Les congrégations (Jésuites, Capucins, Lazaristes, la Sainte Famille, les frères des Écoles chrétiennes, les Maristes, les Filles de la Charité) fondent des écoles qui permettront l'implantation du français au Liban, pendant la période ottomane.

¹³⁸ ODIN Roger. *Ibid.* 2011

Le français, introduit donc par les congrégations religieuses au XIX^e siècle, a été déclaré langue officielle au même titre que l'arabe par la Constitution de 1926, avant de perdre ce statut. L'emploi de la langue française est conditionné par l'article 11 de la Constitution du Liban du 9 septembre 1943 : « l'arabe est la langue nationale officielle. Une loi spéciale déterminera les cas où il sera fait usage de la langue française. »

Les influences régionales et les différentes occupations au cours des siècles pourraient expliquer pourquoi tant de langues différentes sont parlées au Liban. De plus, en raison de l'importante communauté libanaise expatriée et de la place du Liban dans le monde des affaires, la maîtrise de langues étrangères autres que l'arabe a toujours été de première importance. C'est pourquoi beaucoup de Libanais parlent couramment le français et/ou l'anglais. La première langue « étrangère » en usage au Liban, le français est à la fois langue de culture, d'enseignement et de communication. 45 % de la population libanaise est entièrement ou partiellement francophone et 55 % des Libanais ignorent totalement cette langue. Le Liban compte 30 % d'anglophones.

À la suite d'accords linguistiques successifs entre la France et le Ministère de l'Éducation, deux tiers des élèves de l'enseignement primaire sont scolarisés dans des établissements, publics ou privés, dont la langue d'enseignement des sciences et des mathématiques est le français. La connaissance et le niveau de français au Liban ne sont pas homogènes entre les différentes institutions scolaires, et la scolarisation dans des écoles bilingues ne garantit pas le bilinguisme à l'âge adulte. L'avenir de la langue française au Liban dépend du renforcement de nombreux facteurs, dont le niveau de formation des enseignants, et l'emprise de l'audiovisuel en langue française.

Le choix de langue de Wael Koudeih est particulièrement intrigant. Étant présenté comme emblématique d'une double culture franco-arabe, la présence d'une version arabe de sa biographie aurait été bien justifiée. Cependant, dans l'une de ses interviews, Wael Koudeih précise que sa connaissance de la langue arabe dépasse à peine le dialecte libanais, et qu'il trouve une grande difficulté à lire et à écrire en arabe.

Un fait qui pourra expliquer l'absence d'une version arabe de sa biographie. Il est indéniable que l'anglais est considéré aujourd'hui la première langue universelle, en termes de recherches scientifiques, aussi bien qu'en termes de communication, ce qui justifie le choix d'une version anglaise dans l'autobiographie des ces deux artistes. Contrairement à Wael Koudeih, la langue arabe semble occuper une place spéciale dans la vie de Tania Saleh. Elle l'emploie aussi bien pour s'exprimer sur les réseaux socionumériques que dans son autobiographie. De plus, elle choisit de fournir une version arabe de son site officiel.

Autres éléments intégraux à *l'ipse* et l'identité de soi sont observables au niveau des deux autobiographies. C'est l'exemple de l'inscription des deux artistes dans le cadre temporel. En effet, Wael Koudeih et Tania Saleh évoquent leur passé, dévoilent leur présent et font allusion à des projets futurs. Ainsi, Wael Koudeih rappelle son passé en soulignant les moments les plus définitifs de sa carrière: avoir vécu deux guerres, avoir partagé sa vie entre Beyrouth et Paris, avoir fondé le groupe « *Aks'ser* » en 1997, avoir sorti trois albums, avoir participé à une campagne organisée par l'ONU encourageant l'acceptation des handicaps dans le Moyen-Orient, et une autre contre le trafic des armes, avoir assisté à plusieurs productions musicales avec des artistes à réputation mondiale, avoir composé l'« intégralité » de la bande sonore de *Shankaboot*, avoir composé et interprété le jingle de la marche pour la laïcité au Liban, avoir assisté à la production d'un documentaire concernant la musique alternative au Moyen-Orient et dans les pays arabes. Pareillement, dans son autobiographie, Tania Saleh se délimite dans le temps, précisant son entrée dans la scène musicale « underground » libanaise en 1990 et évoquant des activités accomplies dans le passé telles que: « illustratrice, choriste et actrice dans les productions théâtrales et musicales du grand musicien libanais Ziad El Rahbani entre les années 1993 et 1996 », faire sortir des albums, assister à la rédaction des chansons pour de grandes productions cinématographiques et de fameux musiciens à l'exemple de Natasha Atlas, la diffusion des clips, la participation à plusieurs documentaires: « Dissonance and Harmony: Arab music goes

west » le même documentaire auquel a assisté Wael Koudeih et « Next music station » sponsorisé par *Al-Jazeera*, jouer ses chansons en live dans divers pays du monde.

Les deux artistes rappellent également leur présent, étant des chanteurs poursuivant des carrières solos, et font allusion à leurs travaux futurs surtout dans le cas de Tania Saleh qui annonce la sortie de son troisième album le 26 mai 2013.

L'effacement énonciatif des deux artistes dans leurs autobiographies est visible à travers l'absence de l'emploi de la première personne du singulier « je » les deux chanteurs se réfèrent à eux-mêmes à la troisième personne du singulier (il/elle).

L'énonciateur du discours est absent et peut-être remplacé par le pronom indéfini « on ». Cela « *constitue une stratégie, pas nécessairement consciente, permettant au locuteur de donner l'impression qu'il se retire de l'énonciation, qu'il « objectivise » son discours en « gommant » non seulement les marques les plus manifestes de sa présence (les embrayeurs) mais également le marquage de toute source énonciative identifiable* ». ¹³⁹ (Alain Rabatel, 2004)

Autre exemple de tournure non-embrayée est l'absence d'adverbes et de locutions temporelles, ces derniers sont remplacés par des dates précises (des plans d'énonciations historiques), ensuite, « les événements semblent se raconter eux-mêmes ». ¹⁴⁰ Selon Benveniste, l'histoire correspond à un mode d'énonciation narrative qui se présente comme dissociée de la situation d'énonciation (c'est-à-dire le Je-Tu-Ici-Maintenant), l'énonciation étant définie comme la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. L'énonciation se réfère à l'acte de produire un énoncé. Dans le régime d'énonciation historique, le sujet qui énonce, qui parle, s'efface. Voici ce que dit Benveniste: « *Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne du narrateur.* » (P 241)

¹³⁹ RABATEL Alain. *Effacement énonciatif et effet s argumentatifs indirects dans l'incipit du Mort qu'il faut du Semprun*. Semen, n17, 2004. P 111-130

¹⁴⁰ BENVENISTE Émile. *Problèmes de linguistique générale.1*. Paris. Gallimard,1966. P 241

Ces formes linguistiques neutralisent les discours et font paraître les événements évoqués comme étant naturels et évidents. Elles font « jouer au langage une fonction purement descriptive selon laquelle il se contenterait de constater et de relater les dispositions d'un monde tel qu'il serait sans l'intervention d'un sujet parlant ».¹⁴¹ De plus, dans leurs autobiographies, Wael Koudeih et Tania Saleh font recours à la nominalisation et à l'« emploi de termes « neutres », non marqués, paraissant échapper à la problématique de la connotation ».¹⁴²

Par exemple: « Wael, auteur, compositeur et interprète libanais, s'est révélé comme le représentant majeur des mouvements rap et slam au Proche-Orient », « Tania Saleh est une chanteuse / écrivaine de chansons libanaises », « son style visuel l'a aidé à créer une image artistique unique. »

Ces tournures linguistiques renforcent la crédibilité et la légitimité de l'information avancée et accorde une autorité au locuteur « absent ». Suite à cela, l'identité engagée et underground des deux chanteurs proposée dans leurs autobiographies paraît incontestable, neutre et évidente. De plus, des messages implicites réussissent à parvenir au public. Ces messages résident dans la connotation du nom du groupe fondé par Wael Koudeih en 1997, « Aks'ser » signifiant littéralement « contre le courant », une indication claire de leur caractère « underground » ou « contre-culture ». Ce choix de nom peut-être attribué à la fameuse double culture libano-française du notre acteur de terrain. D'autres connotations peuvent être identifiées au niveau des intitulés des albums. Ainsi, Tania Saleh choisit de nommer son premier album « Tania Saleh » comme si cet album reflétait sa véritable identité : son nom devient sa propre identité à travers ses chansons.

Dans le cas de Wael Koudeih, la connotation va au-delà des intitulés des chansons et des albums pour toucher le choix de son nom artistique « Rayess Bek ». En effet, «

¹⁴¹ RABATEL Alain. *Ibid.* 2004

¹⁴² JAUBERT Anna. *La lecture pragmatique*. Hachette. Paris, 1990

Rayess » et « Bek » sont deux titres attribués par la société aux élites des classes. Ces deux termes renvoient généralement à la classe bourgeoise de la société libanaise, aussi bien qu'aux leaders politiques. Ce choix d'acronyme souligne la stratification sociale de la société libanaise, et la juxtaposition de deux titres qui ne sont pas habituellement employés simultanément pour décrire une même personne renferme de l'ironie et de la critique implicite. Le choix du genre musical contient en lui-même un autre message. Les deux artistes appartiennent au courant de la musique « alternative ». Cette recherche de valeurs sociétales « alternatives » vient se dénouer au niveau des genres musicaux qualifiés aussi d'« alternatives ». Du rap, au Slam au hip-hop à la musique alternative, Tania Saleh et Wael Koudeih ne renoncent pas à leur identité arabe mais la réintègrent dans leurs musiques à travers les instruments musicaux orientaux. Ils créent et s'approprient un nouveau genre emblématique de la mondialisation, de l'individualisation et des aspirations des peuples arabes.

Par conséquent, les deux artistes évoquent dans leur biographie des grands noms du monde de la musique, ils accordent leurs noms à ceux d'autres musiciens underground. Cette stratégie semble les inscrire dans ce même monde tout en leur revendiquant une légitimité d'appartenance.

En outre, Wael Koudeih affirme sa contribution à la composition de la bande sonore de la série Web-Drama *Shankaboot*. Cette affirmation suggère un consensus implicite de l'artiste envers les messages communiqués à travers cette série dédiée à la critique de la situation socioéconomique de Beyrouth. Il affirme également sa contribution à la rédaction du jingle de la marche pour la laïcité au Liban, une cause qu'il soutient ainsi qu'à la rédaction des chansons faisant partie de plusieurs campagnes humanitaires organisées par l'ONU. Ainsi, les deux artistes réclament indirectement l'identité d'artistes engagés qui défendent les droits de l'homme, soutiennent la laïcité au Liban et croient à la nécessité d'une réforme socioéconomique et politique dans leur pays.

Rappelons-nous que les artistes sont des acteurs sociaux profondément influencés par le contexte culturel, social et politique dans lequel ils s'insèrent, et bien souvent engagés

dans les enjeux de leur époque. Comme l'analyse Dufrenne,¹⁴³ l'artiste ne détient pas une double identité d'artiste et de citoyen. Les deux états ne peuvent que s'imbriquer. De plus, autant l'artiste est influencé par la société, autant ses œuvres influencent celle-ci en retour. Les formes symboliques sont des « formes d'inscription du sens dans la communauté »¹⁴⁴ qui suspendent les « coordonnées normales de l'expérience sensorielle ». ¹⁴⁵Art et politique sont donc intrinsèquement liés:

« le rapport entre esthétique et politique, c'est alors, plus précisément, le rapport entre « esthétique de la politique » et la « politique de l'esthétique », c'est-à-dire la manière dont les pratiques et les formes de visibilité de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier. »

Les artistes sont également des acteurs sociaux intéressants à analyser lorsqu'on tente de comprendre la question de la redéfinition de l'engagement puisque la particularité de l'art est de favoriser des « manières d'être sensibles » (Rancière, 2004, p 20). L'artiste détient une compétence singulière : celle de faire preuve de sensibilité dans son regard sur le monde et sur les autres et de la diffuser dans l'espace public. Il peut donc, comme l'affirme Rochlitz, capter « notre attention sur des foyers d'actualité. »¹⁴⁶

En outre, les expériences d'engagement artisticopolitique sont réalisées avec une assez grande autonomie, dans d'autres cadres et avec d'autres outils que les façons de faire généralement définies comme politiques, et en faisant largement appel à la créativité. Elles peuvent ainsi rendre plus visibles, plus claires, certaines des caractéristiques de l'engagement des acteurs sociaux actuels. Art, société et politique ont toujours été intrinsèquement liés. Contrairement à l'image très répandue de l'artiste contestataire,

¹⁴³ DUFRENNE Mikel. *Art et politique*, Paris, Union générale d'éditions. 1974. P 130

¹⁴⁴ RANCIÈRE Jacques. *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris. La Fabrique, 2000. P 16

¹⁴⁵ RANCIÈRE Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée, 2004. P 39

¹⁴⁶ ROCHLITZ Rainer. *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, Paris. La Lettre volée, 2002. P 152

épris de liberté et réfractaire au monde dans lequel il s'insère, Rochlitz (2002) et Ardenne (1999) montrent bien que la figure historiquement la plus répandue est celle d'un « artiste comme artisan du social ».¹⁴⁷ La plupart du temps, celui-ci est donc partie prenante de sa collectivité. Il en renforce la culture commune et les représentations symboliques porteuses de sens pour le vivre-ensemble. Ainsi, « *loin de constituer un appel à la différence, à la critique ou à l'expression psychologique, son œuvre est à la fois une marque d'adhésion à la culture du groupe, une célébration de son esthétique spécifique et son étai symbolique.* » (Ardenne, 1999, p 23) Il n'est pas anodin que les gouvernements, dans les sociétés démocratiques au 20^{ème} siècle, aient largement contribué au développement du milieu des arts.

Ainsi, à travers leur autobiographie, Wael Koudeih et Tania Saleh définissent leurs identités s'ils en ont chacun plusieurs, sinon leur identité, idem pour leurs soi-même, activités, accomplissements, carrières.

D'autres champs peuvent être identifiés comme faisant partie de l'identité déclarative de nos deux acteurs. Ces champs comportent la présentation de Tania Saleh de son album *Wehdeh* sur son site officiel et les domaines remplis par les deux artistes sur leurs réseaux sociaux notamment Facebook.

Ainsi, l'accès aux TIC ne conditionne pas automatiquement leur usage effectif et encore moins leur usage autonome et efficace. Pour que cela soit possible, encore faut-il posséder les connaissances et compétences cognitives nécessaires (De Haan, 2004) – ou du moins s'en reconnaître les capacités (Bandura, 1997) – tout autant que pouvoir compter sur un support social pour faire face aux difficultés et développer des usages qui permettent de négocier une position sociale valorisante au sein de la société. (Van Dijk, 2005)

¹⁴⁷ ARDENNE Paul. *L'art dans son moment politique: Écrits de circonstance*, Bruxelles. La Lettre volée, 1999. P 23

De nombreuses études montrent ainsi que de multiples facteurs se combinent aux variables sociodémographiques traditionnelles (statut socio-économique, niveau d'éducation, âge, sexe, etc.) pour influencer l'engagement (ou non) de ces deux artistes libanais dans les TIC. S'approprier pleinement les TIC et leur contenu – c'est-à-dire en avoir un usage motivé et efficace – est bien une dynamique complexe, qui requiert de nombreuses ressources d'ordre tant matériel que mental, social et culturel.

D- Entre « l'unité nationale » et les « 18 confessions », le peuple libanais victime de la schizophrénie ?

a- Dix-huit Communautés

Dans sa chanson « Dix-huit Communautés » (*Tmenta'esh Moulaya*), où prédomine la première personne du singulier « je » est un détournement et une réinterprétation de la chanson folklorique libanaise d'origine irakienne « Sur la rive deux communautés ». La chanson originale raconte l'histoire et les pensées d'une jeune femme irakienne demandée au mariage par un homme de la communauté qui habite l'autre bord de la rive, attendant impatiemment le coucher du soleil pour porter la robe blanche et faire le *Hennah* (action de teinter les mains en couleur, une tradition irakienne pour la jeune mariée). L'appropriation d'une chanson irakienne est un autre indice dévoilant Tania comme une figure représentative d'une région arabe aussi bien que du Liban.

La réinterprétation et le détournement de cette chanson par Tania Saleh peuvent être qualifiés comme « un travail de filiation historique et exhortation au devoir de la mémoire », ¹⁴⁸ comme le formule Christophe Traini. La réinterprétation d'une chanson folklorique intégrée à la culture d'un pays peut être perçue comme une tentative de redéfinir cette culture et en lui attribuant de nouvelles valeurs, dans ce cas ce sont les valeurs de réconciliation et de cohabitation entre les multiples communautés libanaises.

Tania Saleh conserve partiellement le refrain de la chanson. Ainsi, « Sur la rive deux communautés, et la rive mon partisan, le pont de fer s'est démoli tant je l'ai traversé » devient « Sur la rive deux communautés, Dix-huit Communautés (ou chefs de tribus),¹⁴⁹ le pont de fer s'est démoli tant je l'ai traversé ». Dans cette version de la chanson, la rive symbolise l'obstacle séparant les 18 confessions libanaises et Tania joue le rôle du

¹⁴⁸ CORM Carol. *Une véritable avant-garde musicale*. La Pensée de Midi, 2007/1 n° 20

¹⁴⁹ La chanson *18 confessions* de Tania Saleh sur Youtube
<https://www.youtube.com/watch?v=Fu2UVcW1zXg>

médiateur, qui, à force d'essayer de les joindre ensemble, a démoli le pont reliant les deux côtes. Dans sa version, Tania se déclare solennellement responsable des dix-huit communautés et de leur sort. Elle annonce qu'elle seule subira les retombées de l'échec de cette tentative de réconciliation. Tania fait référence au grand clivage socioéconomique entre les classes fortunées et les classes pauvres de la société libanaise, elle dit : « *certaines pleurent de la pauvreté et d'autres préparent du taboulé.* » Ici le taboulé, la fameuse salade libanaise nécessitant une grande variété d'ingrédients incarne le bien-être et le luxe des classes riches.

D'autre part, Tania déclare : « *Toute personne intelligente devient laïque; le monde marche en avant et nous marchons à reculons.* » Ainsi, selon elle, la transformation sociale vers la laïcité est le synonyme de l'évolution et du développement. Dans sa chanson elle décrit la société libanaise comme une société en voie de recul, marqué par son attachement au régime confessionnel actuel et suppose que la solution réside chez un psychologue. Ensuite, elle assimile le confessionnalisme à une maladie psychologique de laquelle la société libanaise peut être guérie, si on lui administre le remède.

À l'instar de Wael Koudeih qui a qualifié la société libanaise de société régie par le clientélisme, Tania assimile chaque confession à un magasin, tenant un projet, proclamant l'inspiration divine. Cette comparaison met la crédibilité des politiciens et la sincérité de leur affiliation religieuse en doute. Vers la fin de sa chanson, elle insiste que le pont qui a été traversé une fois, peut-être traversé de nouveau, dans une invitation aux différentes confessions de se rencontrer de nouveau pour « continuer ensemble cette pièce de théâtre ». L'emploi de l'expression « pièce de théâtre » nous semble intéressant et ouvert à de multiples interprétations. Peut-être l'artiste se réfère-t-il à la fameuse comparaison proposant que la vie soit un théâtre dont nous sommes les acteurs. De même, il est possible qu'à travers cette expression, Tania re mette en question l'authenticité et la sincérité de la vie politique et sociale au Liban.

b- Schizophrénia

Selon Rayess Bek, chaque artiste produit dans sa vie une chanson caractéristique de son existence, toute autre production n'est qu'un dérivé, une production de deuxième degré. Dans son cas précis, « Schizophrénia » est la chanson caractéristique de toute son existence.

Par conséquent, comme les autres artistes contemporains, Koudeih proclame la nécessité d'être, comme artiste, cet « oeil de la conscience » qui montrera ce qui se passe réellement. Et c'est ici, sous l'influence du clip compris comme art du cadrage et du montage que d'autres artistes, notamment « plasticiens », se trouvent former non plus un pouvoir politique mais une communauté éthique, dont l'objectif est d'agir moins sur le réel que sur sa représentation.

Dans les paroles de « Schizophrénia », l'auteur emploie quatre pronoms personnels principaux, la première personne du singulier « je », la deuxième personne du singulier « tu », la troisième personne du pluriel sous forme d'adjectif possessif « leurs » et la première personne du pluriel « Nous » qui à différents instants du texte désigne différentes entités (les libanais, la famille de Wael Koudeih, les êtres humains). À travers cette variation, l'artiste a activé une multitude de techniques contestataires. L'auteur crée autour de lui une communauté « nous » incluant autres citoyens libanais partageant avec lui la sensation d'appartenir à un pays du tiers-monde opprimé. En revanche, Wael Koudeih oppose ce nous mais surtout ce « je » à un « eux » désignant les politiciens libanais et les autres citoyens qui acceptent de faire la guerre. Cette opposition d'un « nous » (les citoyens conscients revendiquant la laïcité) à un « eux » vise à créer une conflictualisation, le « eux » désignant généralement un adversaire, les soutiens d'une cause à laquelle l'énonciateur ne s'identifie pas. Ainsi, les martyrs de la guerre civile deviennent « leurs martyrs », le Liban devient « leur terre de merde », et les confessions deviennent « leurs communautés illimitées ». À travers cette même technique, l'auteur critique et délégitime les autorités. L'emploi de la deuxième personne du singulier vise à impliquer l'auditeur, mais présente en réalité une

identification de l'auteur lui-même. Dans sa chanson Wael Koudeih dit: « *on demande pas ton avis surtout quand t'es chiite au milieu de la bourgeoisie.* »

Indirectement, l'auteur s'identifie dans sa phrase, il rappelle sa situation pendant la guerre civile, étant un Chiite vivant dans un milieu bourgeois, et contraint au silence. Cette tournure prononcée sur un ton rebelle est emblématique de souffrance. Elle suscite les sentiments d'abandon et de marginalisation chez l'auditeur et met à l'épreuve des émotions qui favorisent la conversion à la cause de l'artiste, la laïcité. Cette stratégie est mobilisée à plusieurs reprises dans la chanson surtout à travers les paroles prononcées en arabe et traduits ci-dessous.

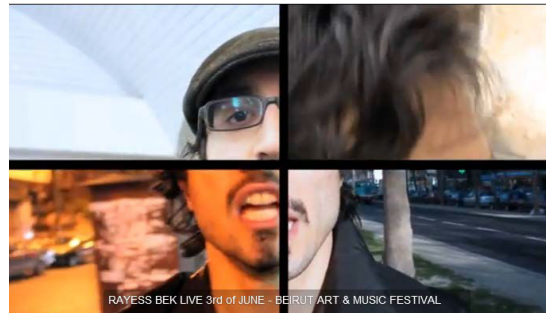


Figure 20 : Capture écran du clip *Schizophrénia*

Nous avons établi la reconnaissance sociale et médiatique du caractère « underground » et engagé des deux artistes, et la proclamation de cette identité par ces derniers à travers leur autobiographie servant à présenter et à définir leur rôle comme artistes engagés, leur vision de la situation socioéconomique libanaise et les causes qu'ils soutiennent, en se focalisant sur les sujets tabous tels que la laïcité, la lutte contre le sida, etc. Nous avons également montré comment ce genre underground s'avère à travers les espaces de construction identitaire sur les réseaux socionumériques et particulièrement l'espace de l'identité déclarative. Nous avons souligné la diversité au niveau de l'appropriation des réseaux socionumériques en fonction de l'acteur de terrain étudié. Nous avons également démontré la relation indéniable entre la nature de l'appropriation, la fréquence de l'utilisation et l'évolution des espaces identitaires sur les réseaux socionumériques. Ainsi Tania Saleh s'est révélée plus susceptible de

construire et développer une communauté autour d'elle contribuant au renforcement de sa popularité et celle de ses chansons. Nous avons indiqué que l'appartenance commune des deux artistes à un même courant musical libanais alternatif critique peut-être également observé à travers leur entrelacement sur les mêmes plateformes ainsi que leur mention et leur soutien de l'un et l'autre.

Mais, on trouve d'importants points de divergence entre le genre musical adopté et l'ethos dans les chansons et les vidéo-clips des deux artistes. Les deux s'inscrivent dans le courant alternatif, Tania Saleh adopte un genre Indou-Arabe plus léger, alors que Rayess Bek adopte un mélange de hip-hop et de rap caractérisé par un ton agressif, violent, contestataire et ravagé. Tania est plus dans une logique illustrative artistique au niveau des clips, alors que Wael Koudeih est dans une logique réaliste. À travers les messages avancés dans son clip, Tania Saleh a réclamé une appropriation de la cause palestinienne et une filiation à la culture, l'idéologie et la littérature de la renaissance. En revanche, les clips de Wael Koudeih sont moins idéologiques et plus personnels et constituent une réflexion sur ses conflits intra-personnels et sa crise identitaire. Malgré ces différences, les deux chanteurs peuvent être regroupés sous la même rubrique de la chanson protestataire mobilisatrice puisqu'ils promeuvent des valeurs alternatives communes, opposées à celles dominant dans la société à travers la conception et le soulignement d'un nouveau système culturel séculaire.

Cependant, la proclamation du sécularisme est-elle aussi visible au niveau des autres productions culturelles et artistiques qu'au niveau de la musique et la chanson ? Quel futur attend le confessionnalisme au Liban ? Et quelles sont les dynamiques et les stratégies susceptibles de faciliter l'abolition de ce système ? Le mariage civil et la modification du code de statut personnel sont-ils les moyens les plus efficaces ? Des questions auxquelles nous ne sommes pas encore capables de répondre.

« Combien de fois avons-nous entendu dire que les populations arabo-musulmanes étaient insensibles à l'utilisation de ces technologies hyper-modernes ! Personne n'avait cru non plus à l'effondrement de l'URSS, ni à la chute du Mur de

*Berlin ! On ne sait jamais quand la terreur tombe devant les forces armées des régimes autoritaires. Après coup, il est facile d'affirmer quels sont les causes du soulèvement : crise économique, la corruption, le népotisme des autorités en place, le vieillissement des structures du pouvoir, la lutte des citoyens, etc... ainsi que le rôle des systèmes de communication dans ces pays qui contrôlent pourtant à la fois les réseaux traditionnels et les réseaux socionumériques. Citons par exemple la chaîne el Jazeera qui était interdite en Tunisie, de même qu'Internet ; les journalistes et les blogueurs qui osaient critiquer les dirigeants étaient systématiquement emprisonnés ».*¹⁵⁰ Jamais Twitter, Facebook, la blogosphère n'ont eu une telle visibilité politique dans l'histoire récente du Web social. Néanmoins, il ya lieu de s'interroger sur l'influence exacte de ces nouveaux médias dans les révolutions en chaîne qui se produisent au Moyen-Orient ?

Mettons les choses en exergue : il est certain que les réseaux sociaux numériques jouent un rôle pour relayer l'information, car il est plus difficile de bloquer de milliers de messages courts que de faire main basse sur une tour de diffusion.¹⁵¹

*« Remarquons que ce qui fut efficace par Twitter et Facebook, ce sont les consignes claires, courtes, simples tel un slogan comme le fameux « Dégage, Ben Ali! » répété, ou bien « menteur vote ! » le mot d'ordre, transmis via SMS par des centaines de milliers de jeunes en Espagne en 2005, pour dénoncer les mensonges du gouvernement conservateur d'Asnar, qui accusait faussement l'ETA d'être l'auteur de l'attentat dramatique de la gare d'Atocha et qui a contribué à faire battre celui-ci et à favoriser l'élection du socialiste Zapatero ».*¹⁵² Ajoutons que les réseaux sociaux comme Twitter, sont des cris de ralliement et pas des médias d'information, un ordre de rassemblement, des réseaux d'action.

¹⁵⁰ Entre autres, Fahem Boukadous est le seul journaliste à avoir couvert en 2008 un soulèvement des travailleurs des mines de Redeyef- Gafsa, ce qui lui valu plusieurs peines d'emprisonnement.

¹⁵¹ En Tunisie, les jeunes ont utilisé des proxys pour délocaliser leur adresse. Le principe de fonctionnement d'un serveur proxy est très simple; il s'agit d'un serveur « mandaté » par une application pour effectuer une requête sur Internet à sa place. Google et Twitter ont aussi lancé le service *speak-to-tweet*, qui permet de Twitter par téléphone, contournant ainsi le blocage de l'accès à Internet.

¹⁵² LAFRANCE Jean-Paul. *La révolution peut-elle être gazouillée?* Hermès, La Revue (n° 61). Éditeur: C.N.R.S. Editions, 2011/3. P 238

On peut citer aussi l'exemple de la police égyptienne qui traque les homosexuels sur Grindr, une application à succès mondial qui favorise les rencontres entre homos. « *Il y a eu un nombre croissant d'arrestations liées à cette application ces derniers mois. La police utilise une technique de triangulation pour les localiser* ». ¹⁵³ Dans ce pays, tout comme la Russie et l'Arabie Saoudite, où l'homosexualité est assimilée par la loi à une « débauche » les autorités locales n'hésitent pas à utiliser l'application pour prendre les gays en flagrant délit. Une faille qu'aurait déjà exploitée la police. Les réseaux sociaux numériques se sont transformés en véritable « terrain de chasse » pour les policiers.

E- Le numérique crée t-il des inégalités ?

L'usage des médias 2.0 pour le réveil des populations arabo-musulmanes est un cas à tout le moins spectaculaire d'utilisation des réseaux sociaux numériques. En fait, il faut distinguer deux sortes de situations. Dans les dictatures, les médias sociaux peuvent devenir des relayeurs d'information importants et être le déclenchement d'une révolte populaire. En revanche, dans les pays où l'information circule librement, les réseaux sociaux sont davantage des outils de bavardages et de socialité. ¹⁵⁴ Assez particuliers. La réussite du Web 2.0 ne tient pas tellement à un « esprit communautaire », mais plutôt au fait que, dans les sociétés individualistes et la plupart des sociétés occidentales sont des *sociétés individualistes* - les personnes produisent entre elles des liens et des relations, en exprimant ce par quoi elles cherchent à se singulariser et à s'affirmer comme sujets. ¹⁵⁵

¹⁵³ Article publié en ligne sur le site de *Metronews* par MENDEL Julie le 10/09/2014 *Egypte: la police traque les gays sur Grindr* <http://www.metronews.fr/info/egypte-russie-arabie-saoudite-quand-la-police-traque-les-homosexuels-avec-grindr/mnii!LfSYEf4t5KC1I/>

¹⁵⁴ MAFFESOLI Michel. *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes* Paris, la table ronde, coll « La petite vermillon », 2000 (3e éd.)

Nous employons le terme de socialité et non pas de sociabilité dans le sens que lui donne Michel MAFFESOLI dans *Le temps des tribus* (2000). Les tribus, précise-t-il, sont précaires, changeantes, très différentes, chaotiques, désordonnées.

¹⁵⁵ GRANOVETTER Mark. *The Strength of Weak Ties American. The American Journal of Sociology* vol.78. n°6, 1973. P 1360-1380

Selon Malcom Gladwell, « les réseaux sociaux sont extraordinairement efficaces pour augmenter la participation, mais ils y parviennent précisément en diminuant le niveau de motivation que la participation requiert ».¹⁵⁶ En d'autres termes, rien de plus facile que de voter sur le Web, d'y donner son opinion, de relayer des informations mais concrètement, politiquement, socialement, ça ne change pas le monde! Ce qui n'enlève rien à l'utilité et l'efficacité des réseaux sociaux numériques quand il s'agit de se retrouver à 200 000 personnes dans la rue pour protester ou faire reculer une décision politique impopulaire. Par ailleurs, Martin Ouellette affirme dans son blog qu'il existe une structure technologique égocentrique qui maintient une impression de communauté. « Il y a un impact social, mais l'expérience est individuelle ». Plusieurs adeptes des réseaux sociaux numériques avouent qu'ils bloguent de moins en moins à mesure qu'ils twittent. *Twitter* serait-il en train d'envahir ses prédécesseurs? L'homme qui est un être social est imbriqué dans un grand bouquet de réseaux (réseaux de parenté, d'école, de travail, de loisir, de voisinage, religieux, politique, etc.) et ses organisations sont capables d'actions collectives structurées. En ce qui a trait à l'engagement, comparons les réseaux traditionnels aux réseaux sociaux numériques. (Voir figure ci-dessous).

Les réseaux en général, en opposition aux réseaux socionumériques, qui pourraient se former spontanément mais disparaître aussi rapidement ont une efficacité plus solide et pérenne. Le numérique crée des inégalités. Des travaux de plus en plus nombreux montrent en effet que les TIC peuvent également prendre forme sur fond de domination, de dépendance, de surcharge cognitive ou d'incapacité effective à faire proliférer des liens (Granjon *et al.*, 2008).

Selon le sociologue américain Mark GRANOVETTER, (1973) C'est la force des liens faibles. L'analyse des chercheurs laboratoire Sense d'Orange Labs est aussi très pertinente; Dominique Cardon, Maxime Crepel, Bertil Hatt, Nicolas Pissard et Christophe Prieur, « Dix propriétés de la force des liens faibles ». Article publié en ligne sur le site de *internetactu.net*, le 08/02/2008. *10 propriétés de la force des coopérations faible* <http://www.internetactu.net/2008/02/08/10-proprietes-de-la-force-des-cooperations-faible/>

¹⁵⁶ Article publié en ligne sur *The New Yorker*, le 04/10/2010 par GLADWELL Malcolm. *Why the revolution will not be tweeted.* http://www.newyorker.com/reporting/2010/10/04/101004fa_fact_glad-well

Comparaison entre les réseaux sociaux traditionnels aux réseaux sionumériques	
Réseaux sociaux traditionnels	Réseaux sionumériques (à distance)
Tous les membres partagent des objectifs qui sont en general sociopolitiques ou socioculturels sous endus par une forte socialization.	Dans les réseaux sociaux numériques, la plupart du temps, les participants suivent surtout des personnels, comme la mise en scène, leur identité, la poursuite de leur trajectoire personnelle, l'autopromotion de leurs activités.
Le groupe définit une sorte de programme qui structure la vie de la communauté. Les réseaux sociaux permettent de développer entre les membres des liens forts.	Les réseaux sociaux numériques établissent des liens faibles entre les "amis" qui sont davantage des connaissances que des partenaires sur lesquels on peut compter dans le cadre d'une action collective.
C'est une organisation qui implique une hiérarchie entre les membres.	C'est une organisation égalitaire, non-hiérarchique, sans autorité centrale structurante.

Figure 21 : Tableau de comparaison entre les réseaux sociaux traditionnels et les réseaux sionumériques

De la même manière que la « fracture sociale » est un syntagme euphémisant pour désigner le large répertoire des inégalités sociales, l'expression « fracture numérique » entend décrire un ensemble très hétérogène de situations mettant en lumière des différences plus ou moins marquées quant à l'utilisation des dispositifs de communication les plus récents. Selon les travaux de Fabien Granjon sur le numérique, dans « *Inégalités numériques et reconnaissance sociale* », ¹⁵⁷ le thème de la « fracture numérique » ou « *digital divide* » en anglais, se présente encore trop souvent comme l'évidente déclinaison de cette idéologie qui fait des usages des TIC le garant d'un changement social positif bénéficiant au plus grand nombre. Il montre que les phénomènes de « fracture numérique » sont d'abord la conséquence d'inégalités

¹⁵⁷ GRANJON Fabien. *Inégalités numériques et reconnaissance sociale, Des usages populaires de l'informatique connectée. Les Cahiers du numérique*, volume V. Édition LAVOISIER, 2009. P 19 - 44

*sociales. Quand la « fracture numérique » est thématisée comme une forme d'inégalité, liée à l'enjeu du développement des compétences numériques chez les publics éloignés des TIC : c'est le plus souvent au nom des exigences et des valeurs dictées par l'évolution conjuguée des nouvelles structures du capitalisme et des États-Nations : mondialisation et financiarisation des économies, recul des logiques de welfare, dérégulation du marché du travail, marchandisation de la protection sociale, etc. Le « nouvel esprit du capitalisme ».*¹⁵⁸ (Boltanski et Chiapello, 1999)

Le développement des usages des TIC, particulièrement d'internet, place désormais au centre la question des « compétences numériques » (*digital skills*) des utilisateurs pour s'approprier pleinement les contenus offerts par les TIC ainsi que leur capacité à les développer à travers leurs activités en ligne. Il existe des rapports entre les compétences numériques des utilisateurs et les usages d'Internet, en cherchant à comprendre le rôle que joue l'acquisition de ces compétences dans la réduction des inégalités liées aux usages.

L'usage des TIC, particulièrement l'exploitation des contenus disponibles sur internet, place au centre la question des compétences et ressources cognitives dont disposent les individus pour s'approprier pleinement ces technologies et services dans un contexte social qui est le leur. Considérer que l'abondance de l'information en ligne, offerte à tous sans filtre ni hiérarchie, donne à chacun une autonomie, voire une liberté absolue, c'est en effet oublier que le simple accès à « toute » l'information ne remplace en rien la compétence préalable pour savoir quelle information rechercher et quel usage en faire. Comme le souligne de manière pertinente Dominique Wolton : « *l'accès direct ne supprime pas la hiérarchie du savoir et des connaissances. Et il y a quelque forfanterie à croire que l'on peut se cultiver seul pour peu que l'on ait accès aux réseaux.* »¹⁵⁹ (Wolton, 2000, p 89)

¹⁵⁸ BOLTANSKI Luc. et CHIAPELLO Eve. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris. Gallimard, 1999. En ligne sur Cairn.info <http://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2001-1-page-257.htm>

¹⁵⁹ WOLTON Dominique. *Internet et après ? Une théorie critique des nouveaux médias*. Flammarion. Paris, 2000

Avec les discours qui sont tenus sur la société de l'information et la « fracture numérique », nous disposons d'un exemple assez intéressant d'un tel phénomène, où sont promis à la fois une meilleure insertion dans la société, une montée en compétence et un gain d'autonomie, mais sans que soient assurées les conditions d'accomplissement de ces promesses d'autoréalisation (reconnaissance des savoir-faire acquis, de la valeur sociale des personnes, etc.)

F- L'effervescence numérique a-t-elle un sens politique ?

Comme les artistes engagés à travers le chant tels Yasmine Hamdan, Wael Koudeih et Tania Saleh, le peuple aussi a pu créer la révolution dans le monde arabe contre la dictature et le malaise qui y règnent depuis des années. Nombreuses sont les scènes témoignant du changement dans le monde arabe comme l'Égypte et la Tunisie.

« Une révolution sans organisation et sans leaders, comme en Tunisie, voilà ce que pourrait être la révolution à l'ère numérique. Avec la diffusion horizontale massive d'informations, le peuple peut envisager de se passer d'une organisation formelle », ¹⁶⁰ selon l'expression du responsable marketing de Facebook au Moyen-Orient Wael Ghonim, figure emblématique des rassemblements sur la place Tahrir, arrêté et détenu par la police égyptienne.

Il ne faut pas tomber dans ce que certains comme Mathew Ingram, appellent une cyber utopie « *It's not Twitter or Facebook, it's the power of the network* ». ¹⁶¹ Ce n'est pas internet ou les réseaux sociaux qui font la révolution : les manifestations interdites, les

¹⁶⁰ Article publié en ligne sur le site de *GouvActuAdmiNet* par LEGALE Eric. *Egypte: Révolution 2.0*. Acte II. Consulté le 14/02/2011 http://gouvactu.adminet.fr/forum-mondial-de-l-39-e-da-c-mocratie_site00292.html Consulté le 14/06/2011

¹⁶¹ Article publié en ligne sur le site de *Gigaom* par INGRAM Mathew. *It's not Twitter or Facebook, it's the power of the network* <https://gigaom.com/2011/01/29/twitter-facebook-egypt-tunisia/> Consulté le 30/04/2011

immolations publiques ou l'occupation de la place Tahrir sont avant tout des expressions physiques d'une contestation et d'un désarroi populaires.

Internet et les nouvelles technologies sont des instruments pour la diffusion de l'information certes. Et selon les médias principaux, elles sont considérées comme révolutionnaires, mais ce sont surtout les populations qui sont descendues dans la rue pour affronter la police et même quand le gouvernement a arrêté Internet et les réseaux de communication numériques pendant quatre jours, la mobilisation a continué. *« S'il est certain que les nouvelles technologies ont été importantes pour la diffusion de l'information sur les manifestants et pour les encourager, ça n'a pas été le seul facteur de leur mobilisation. Si les militants d'Internet postent une information ou un message pour être lus par des milliers de personnes, il est plus ou moins garanti que les médias traditionnels comme CNN, El Jazeera ou la BBC reprennent l'info et feront qu'elle sera lue par des millions. Elle va ainsi se répandre »*.¹⁶²

Peut-on parler d'une révolution numérique ? Oui et non. Oui, en ce sens que dans ces pays où l'information est sévèrement contrôlée, les réseaux sociaux numériques jouent un rôle essentiel en permettant le ralliement des forces vives de changements sociopolitiques ; non si on croit que Twitter et Facebook ont créé de toutes pièces les conditions du réveil des populations arabes royales ou militaires. Le terrain était prêt pour une révolution populaire ; les cris de ralliement lancés au travers de ces réseaux sociaux et repris par les médias traditionnels ont été la source phare qui a fait éclater ces rassemblements monstres en Tunisie, puis en Egypte, au Bahrein, au Yémen et puis dans tout le Maghreb.

Tous ces réseaux socionumériques du Web, des téléphones et des jeux vidéos en ligne sont davantage liés à la découverte d'une nouvelle sociabilité mondialisée sans

¹⁶² EL HAMALAWY Hossam est membre de l'organisation Socialiste révolutionnaire ainsi que du centre d'études socialistes au Caire. Journaliste, blogueur, il est l'un de ces jeunes « cyberguerilleros » au Coeur des révolutions en cours dans le monde arabe.
Article posté en ligne par Hossam EL HAMALAWY. n°89, 10/02/2011. P 2. *Révolution 2.0, un blogueur révolutionnaire sur la place Tahrir, tout est à nous!* <http://www.npa2009.org/content/révolution-20-un-blogueur-révolutionnaire-sur-la-place-tahrir>

engagement réel. La technologie multiplie les outils de contact, *iphone, ipad, itouch, GPS*, mais elle n'arrivera pas à combler, l'angoisse existentielle, la solitude de l'être profond et vulnérable. Le fait d'être toujours branché remplit-il le vide de nos existences anonymes? Comment réconcilier la réalité technique et économique de la communication avec sa dimension sociale, culturelle et politique? En d'autres termes, c'est de chercher à comprendre à quelles conditions les valeurs démocratiques de relation et d'ouverture au cœur des mots d'information et de communication, peuvent, ou non, s'imposer face à des techniques omniprésentes. Comme le dit Dominique Wolton dans *Penser la communication* (1997) une rupture considérable dans l'histoire de l'humanité avec l'avènement des nouvelles technologies? L'approche technique et économique a dominé, il est indispensable de revaloriser son approche humaniste et politique, donc démocratique. « *La communication, symbole de liberté, de démocratie et de modernité, s'est banalisée. L'avenir de la communication n'est pas dans le triomphe des nouvelles technologies mais dans le risque de la rencontre et l'incompréhension. Communiquer, c'est accepter la cohabitation avec l'autre, le pari de l'échange. La mondialisation ne pourra éviter sa propre caricature que si elle reste fidèle à certaines valeurs dont celle de la communication* ». ¹⁶³

Par conséquent, en faisant cette étude, on atteste une domination d'une culture confessionnelle dans la société libanaise. Nous avons démontré la légitimité de l'existence d'une contre-culture s'opposant à la culture dominante, visant à communiquer et à diffuser un système de valeurs alternatives, celle du sécularisme ou de la laïcité. Parmi les multiples manifestations culturelles de ce contre-courant, nous nous sommes particulièrement intéressés aux manifestations musicales. À travers nos deux artistes Tania Saleh et Wael Koudeih nous avons relevé les marques et les expressions de l'existence de cette culture à l'ère du numérique ainsi que les éléments particuliers de l'engagement de ces deux chanteurs. Cette existence s'est ancrée socialement et « virtuellement » sur le web à travers les liens forts et les liens faibles renvoyant depuis les sites officiels analysés. La liste des chanteurs ne s'arrête pas

¹⁶³ WOLTON Dominique. *Sauver la communication*. Flammarion, 2005. P 10-11

uniquement sur ces deux chanteurs engagés : on peut citer Yasmine Hamdan, Mashrou' Leila et beaucoup d'autres dans la scène culturelle contemporaine... Face à cette instrumentalisation d'internet et des nouvelles technologies, l'effervescence numérique ou le *cyberactivisme*, a certes un sens politique. La question des mouvements sociaux en ligne demeure « hybride » dans la mesure où elle renvoie à un engagement social qui passe par le virtuel pour agir sur le réel. En d'autres termes, l'intérêt de cet engagement virtuel à distance réside dans le fait qu'il est enraciné dans la réalité sociale d'un part, et dans la possibilité de mobiliser des groupes de pressions transnationaux et décentralisés d'autre part.

CHAPITRE III

Les formes culturelles au Liban : le discours des performances contemporaines de Rayess Bek

La culture en marge ou underground dite *mainstream*, possède plusieurs définitions : culture de rue, culture alternative, ou *subculture*. La culture underground est souvent considérée politiquement comme une sous-culture ou une contre-culture.

Dans ce volet, nous développerons les questions autour de cette culture, à la fois comme une forme de résistance, contre la culture de masse et la culture populaire.

Nous évoquerons également dans cette partie, la genèse des formes d'expression artistiques et les pratiques culturelles, en nous basant sur la culture hip hop comme une nouvelle forme d'avant-garde et un mouvement de résistance.

Ce *cyberactivisme* underground qui s'inscrit sous forme d'une résistance en ligne se base sur un mode d'expression protéiforme qui lui permet de jouer pleinement son rôle de mobilisation sociale et politique de manière efficiente. Cet engagement social est fondé sur la production et l'échange des informations sous forme d'images, de sons et de textes.

Aujourd'hui, une nouvelle génération d'artistes libanais engagés (Myrza, Rayess Bek) offre un vaste panorama de performances. Les revendications sociales sont de plus en plus exprimées à travers des nouveaux supports échangés sur la plateforme numérique. La substance essentielle des réflexions théoriques et des interrogations concerne ces acteurs et leur utilisation de l'espace numérique.

Nous nous intéresserons aux performances musicales du rappeur Rayess Bek, revendiquant sa militance pour la lacïté exprimée dans ses chansons, en étudiant la chanson « Schyzophrénia » puis, en nous appuyant sur les repères du discours au sujet de l'imaginaire social et la forme de mythologie contemporaine que dégage cette chanson.

Outre le métalangage que dégage cette chanson, nous analyserons les deux performances audiovisuelles de Rayess Bek et Mirza *Love and Revenge* et *Good bye Schlöndorff* comme labels culturels. Une sorte d'échange que le son et l'image révèlent de ces deux performances. Quel dialogue et quelle esthétique les caractérisent ?

À travers ces performances sur la toile, le numérique prend une dimension sous forme de réalité contradictoire, et tisse un dialogue entre le passé réel de la guerre et le présent, en juxtaposant une image fictive filmée par *Schlöndorff* dans *Le Faussaire*, et un son réel enregistré sur cassette pendant la guerre.

A- Underground : signification négative ou modernité ?

La culture underground ou « souterraine », est, avant l'apparition d'internet, un complexe socioculturel, contreculturel, d'opposition à l'industrie culturelle, mais en relation dialectique avec elle. Utilisé dans le même sens, le terme « subculture » ou « sous-culture », tente de dénoncer qu'il existe des territoires en dessous de la culture, et des groupes humains qui n'ont pas de culture mais une subculture. Lorsque ces groupes étaient exclus, d'un point de vue ethnique, culturel ou juridique, de la civilisation industrielle moderne, et que cette exclusion les maintenait dans une condition telle que leur culture ne s'est pas développée selon des formes modernes de la culture de masse, mais a donné une nouvelle forme de culture populaire, étrange, marginale, à la frontière du toléré. *À l'intérieur se trouvent des espaces de création culturelle publique semblables à ceux de la culture populaire traditionnelle, dans la musique et la danse par exemple, (Frith,198) ce qui les différencie, c'est leur message agressif, violent et rebelle (Hall-Jefferson,199). Tandis que l'univers symbolique de la culture populaire déploie une forme de rivalité en matière esthétique et décorative, hautement chargée de fierté identitaire (Bogatyrev, 1971), les représentants de la subculture, assumant avec arrogance « les stigmates » de leur exclusion, se bricolent un attirail symbolique en utilisant des signes distinctifs et des formes d'expression qualifiés de répugnants par la majorité de la population (Hebdige, 1979; Gelder; Thornton 199)¹⁶⁴ Ceci explique qu'une partie des mouvements critiques des années soixante / soixante-dix soit issue du monde des subcultures ou ait adopté leurs systèmes de valeurs. C'est «un champ de bataille politique » selon Stanley Cohen en 1980, où les groupes subalternes ont cherché à remettre en question et à redéfinir leur position sociale (Cohen, 1997 :150), et ont, à cet effet, pour reprendre les termes d'Umberto Eco (1973), entrepris « une guérilla sémiotique ». La guerre peut être menée à un niveau qui se situe en dessous de la conscience des individus membres d'une subculture spectaculaire, (même si toute*

¹⁶⁴ KLANICZAY Gabor. *L'underground politique, artistique, rock (1970-1980)*, *Ethnologie française*, (Vol. 36) Presses universitaires de France, 2006. En ligne <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2006-2-page-283.htm>

subculture reste, à un autre niveau, une communication intentionnelle), mais avec l'émergence d'un tel groupe, la guerre - et il s'agit de la guerre du surréalisme - est déclarée à un monde de la surface. (Annette Michelson, cité par Lippard, 1970)

Entre « underground » et « avant-garde », la confusion règne souvent. Ces deux mouvements sont bien différents, à la fois par leur histoire et par leur origine. Ce sont deux histoires qui se sont déroulées parallèlement, de moins à partir de 1945. *« Il existe entre ces deux traditions un certain nombre de points de rencontre, de références communes, mais ces passerelles ne doivent pas faire oublier les différences. L'avant-garde, une histoire essentiellement européenne (française, russe, allemande, italienne, etc) est une histoire de destruction de ce que les nations européennes proposaient comme leur art officiel. C'est aussi dans toutes ses versions, un projet explicitement politique, communautaire, visant un partage, proche de l'utopisme. Les avants-gardes littéraires et artistiques ont eu en commun avec les parties politiques d'avant-garde une « conscience historique ». L'avant-garde, reste prise dans une tradition toute presque rhétorique, y compris parfois dans le domaine de la peinture.*

*L'underground à son tour émerge dans un contexte culturel plus empirique et beaucoup plus expérimental ; un contexte culturel dans lequel la tradition, le passé ne jouent absolument pas le même rôle que dans les cultures européennes. Ajoutons aussi qu'il n'est pas au service d'une révolution à venir. On n'y milite pas. C'est un art de vivre contagieux, mais qui ne vous engage à rien. Sa vocation, c'est le sous-sol, le bas, parfois le vulgaire, beaucoup moins que le manifeste ou le going public si caractéristiques des avants-gardes qui continuent la plupart du temps d'avoir des ambitions esthétiques de haut niveau ».*¹⁶⁵

Si l'« underground » était une nouvelle forme d'« avant-garde », elle serait en même temps une avant-garde méconnaissable, sans projet historique, sans révolution à son agenda, sans groupes militants, sans manifestes. Cela dit, le terreau culturel démocratique et expérimental des États-Unis dont est issue la culture de masse moderne,

¹⁶⁵ Entretien avec KAUFFMANN Vincent, publié dans *Les inrockuptibles* le 04/12/2001. *Histoires souterraines, In underground, l'histoire de Jean-Francois BIZOT*

favorise beaucoup plus une culture underground qu'une culture d'avant-garde. Celle-ci a toujours été exclusive et élitaire.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, Rayess Bek prend place sur la liste des artistes engagés touchant une partie de la jeunesse et s'inscrivant dans l'espace public depuis quelques années. La culture hip-hop continue à nous interroger, plus précisément les formes du rap underground, ce genre créé par les acteurs juvéniles de la culture populaire et qui continue de tenir une place importante dans la culture populaire. Nous cherchons aussi à nous dégager des amalgames entre le rap de la culture populaire et le rap de l'industrie culturelle ; c'est cette dernière qui s'est inspirée du rap de la rue et non l'inverse.

Si l'on s'inspire de la pensée d'Hannah Arendt qui postule l'art comme paradigme de l'être dans le monde,¹⁶⁶ il nous est possible de considérer le rap comme discours exprimant une vision allégorique de la vie quotidienne. À travers la création culturelle et l'expression artistique, ce genre musical devient une métaphore sociale capable de nous informer sur la vision du monde de ces acteurs juvéniles de la culture populaire. Cette métaphorisation de la réalité implique un « *ordre caché du fonctionnement du discours* », ¹⁶⁷ un message latent caché derrière un discours recherché et spontané. Étant un discours, il est possible de proposer une sorte d'analyse à travers un relevé systématique de la signification imaginaire ; c'est pourquoi une lecture métalinguistique du discours pourrait rendre le message manifeste. Dans cette perspective, on peut emprunter le modèle sémiologique développé par Roland Barthes,¹⁶⁸ et partir à la recherche du métalangage des textes du rap en s'appuyant sur les textes de « Schizophrénia » de Rayess Bek et analyser les mécanismes de formation du mythe et sa fonction.

Notre société est le lieu privilégié de l'émergence et de la propagation des significations mythiques. Étant donné l'ampleur et la place qu'occupent aujourd'hui les mass média,

¹⁶⁶ ARENDT Hannah. *La crise de la culture*, Gallimard, Folio Essais, 1972

¹⁶⁷ QUIVY Raymond & VAN CAMPENHOUDT Luc. *Manuel de recherche en sciences sociales*. Broché. Dunod, 2011. P 223

¹⁶⁸ BARTHES Roland. *Mythologies*. Seuil, 1957

nous sommes confrontés quotidiennement à une profusion d'informations - publicités, presses, radios, télévisions - dont la partialité des messages véhiculés peut nous surprendre à l'occasion. Toutefois, ce qui nous apparaît comme un mal isolé et occasionnel, voire accidentel, n'est que le symptôme d'un système de signes global producteur de mythes intrinsèquement lié à la classe dominante.

Ce sont là des archétypes de ce qu'est une parole mythique. On entend par parole toute unité, qu'elle soit verbale, visuelle ou concrète, dans la mesure où elle signifie quelque chose. Mais qu'est-ce qu'un mythe ? Nous y venons. Tout système sémiologique (tout ce qui postule une signification) requiert le rapport de deux termes, le signifiant (la forme) et le signifié (le concept), dont la corrélation induit un troisième terme qu'est le signe (l'idée-en-forme). À titre d'exemple, Barthes utilise le bouquet de roses offert à l'être aimé. Nous avons bien trois termes : le signifiant (les roses en tant qu'objet), le signifié (le concept de passion) et le rapport entre les deux premiers termes, le signe (les roses « passionnalisées »). Le mythe, quant à lui, est un système sémiologique second dont le terme initial, le signifiant, n'est autre que le terme final, autrement dit le signe, d'un précédent système sémiologique.

Puisqu'on retire aux choses toute trace du produit humain, le mythe est une parole dépolitisée et dépolitisante - si l'on comprend la politique comme l'« *ensemble des rapports humains dans leur structure réelle, sociale et dans leur pouvoir de fabrication du monde* ». ¹⁶⁹

En évacuant le réel, le mythe restitue un monde immuable débarrassé de la complexité des actes humains qui l'ont engendré, « *car la fin même des mythes, c'est d'immobiliser le monde : il faut que les mythes suggèrent et miment une économie universelle qui a fixé une fois pour toute la hiérarchie des possessions* ». ¹⁷⁰

C'est en intégrant essentiellement la dimension de l'imaginaire au centre de notre analyse qu'on constate son rôle dans la création culturelle et par là-même dans les

¹⁶⁹ Barthes. *Ibid.* P 217

¹⁷⁰ *Idem.* P 229

conduites des acteurs. Nous supposons que l'ordre caché du fonctionnement du discours des rappers est d'ordre mythologique. C'est le constat selon lequel le rap était entré dans l'histoire sociale et collective qui nous a amené à poser l'hypothèse que l'inscription de la culture hip hop dans la vie quotidienne de la jeunesse pouvait faire émerger une nouvelle mythologie : en quoi le Rap est-il un mythe actuel ?

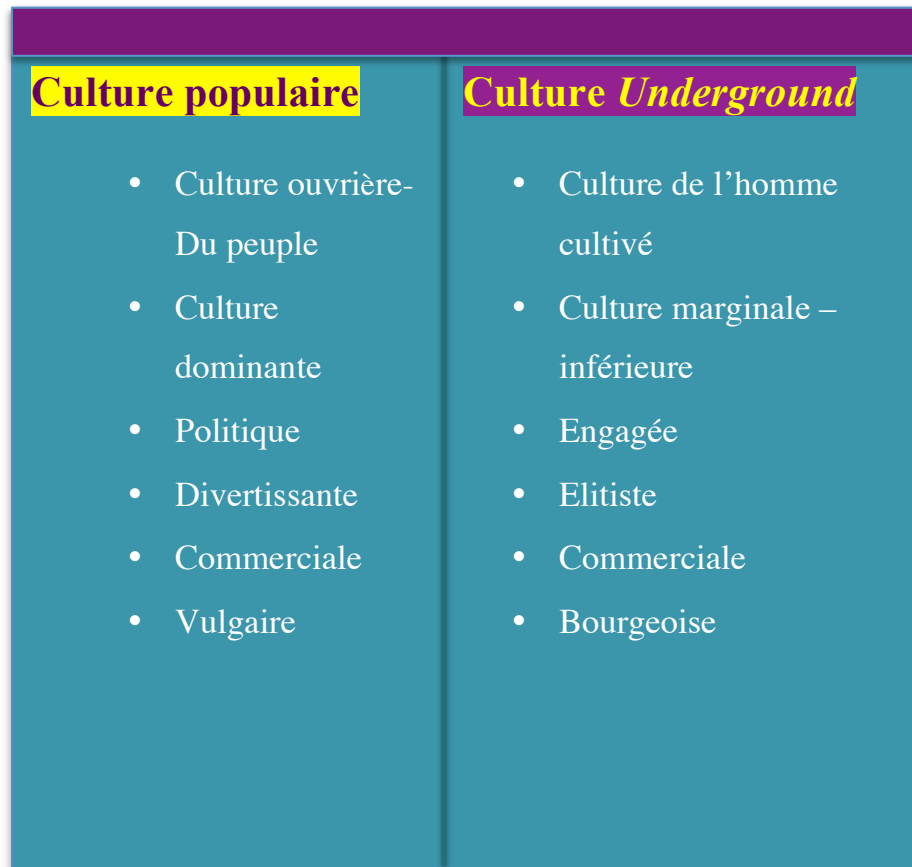


Figure 22 : schéma qui trace les différences entre populaire et Underground

a- La culture populaire

Parler de la culture populaire, c'est essayer de donner à ce terme un sens plus large que les représentants de « culture des élites », artistes, philosophes, tenants politiques, de la civilisation, avaient coutume de le faire. Elle englobe des systèmes de valeurs, des symboliques présents dans la vie quotidienne et les rituels collectifs, des formes de langage, d'art et de comportement, au-delà des productions de la « culture noble » (artistiques, littéraires, scientifiques).

Qu'entend-on par populaire ? Ce terme est issu de peuple, qui dans la langue académique renvoie à deux définitions : soit le terme populaire signifie l'ensemble des êtres humains vivant en société, habitant un même territoire défini cité et partageant les mêmes règles sociales, une nation ; soit le populaire se définit en termes de masse, ou l'on perçoit une opposition entre le plus grand nombre et la classe dite dominante que l'on retrouve notamment dans le fondement théorique marxiste à travers l'opposition roturier / bourgeois.

Nées en Grande Bretagne dans les 1950, dans le sillage de la démocratisation émergente de l'enseignement, les études culturelles ont redéfini radicalement notre conception de la culture. Au lieu de limiter la culture aux goûts de l'homme cultivé (c'est la célèbre définition de Mathew Arnold, lequel ne fait du reste que prolonger une longue lignée d'auteurs et d'artistes opposants ce qu'il nomme *culture et anarchie* ; « le meilleur de ce que l'on a pensé et de ce que l'ont a écrit »), elles ont imposé une approche plus anthropologique des phénomènes culturels, définis comme l'ensemble des pratiques matérielles et symboliques d'une société. Elles s'attachent à décrire plus concrètement les manières dont les hommes donnent un sens à ce qu'ils vivent.

La conception minimaliste définit la culture populaire comme un sous-produit, un dérivé des créations culturelles des groupes dits dominants. En ces termes, elle ne serait dotée d'aucun dynamisme, d'aucune créativité, ni d'aucune autonomie. Dans cette perspective, seule la culture dite dominante, réservée aux élites, serait la culture de référence et

légitime et la seule reconnue comme vraie. La culture populaire ne serait qu'une mauvaise imitation, un appauvrissement culturel. Cette conception perçoit les acteurs de la culture populaire comme aliénés à la culture dominante.¹⁷¹

En revanche, il existe une autre vision maximaliste qui consiste à penser que la culture populaire serait égale ou supérieure à la culture savante, qu'elle ne doit rien aux élites puisqu'elle serait une production complètement autonome.¹⁷² Jean-Claude Passeron et Claude Grignon¹⁷³ en avaient dénoncé les conceptions misérabilistes et populistes en envisageant la culture populaire en dehors d'une éventuelle résistance. Ainsi le groupe dit dominé dispose de sa propre culture, d'une réelle capacité à créer la culture. Au même titre que le groupe dit dominant. La culture populaire ne se définit « *ni comme entièrement autonome, ni (comme une) pure imitation, ni (comme une) pure création. (...)* ». ¹⁷⁴

Par conséquent, la culture est dynamique et se façonne en fonction d'interactions individuelles et dynamiques. C'est « *une culture qui se fabrique au quotidien, dans les activités à la fois banales et chaque jour renouvelées* ». ¹⁷⁵

En effet, nous pensons que la culture populaire se fonde selon des rapports d'interactions que nous envisageons non pas dépendantes d'un rapport de domination, mais selon une relation réciproque, voire comme un espace social structuré et dynamique dans lequel circulent des créations culturelles construites dans la réciproque, fondée autour d'un pôle de répulsion et d'un pôle d'attraction entre les acteurs du monde social.

Par ce fait, on suppose que les acteurs de la culture populaire fabriquent leur culture à la fois par leur attraction à la culture dite dominante mais aussi par leur répulsion à cette culture, leurs productions artistiques s'inscrivent dans un processus dynamique de l'antinomie et des contradictions sociales.

¹⁷¹ CUCHE Denys. *La notion de la culture dans les sciences sociales*, La découverte, Repères, 2010

¹⁷² *Ibid.* P 70

¹⁷³ PASSERON Jean-Claude & GRIGNON Claude. *Le savant et le populaire*, Gallimard, Seuil, Hautes études, 1989

¹⁷⁴ *Ibid.* P 71

¹⁷⁵ DE CERTEAU Michel. *La culture en pluriel*. Bourgeois, 1980

Cependant, cette communication réciproque, bien qu'elle soit opposée, emmène les acteurs dans un processus de création artistique collectif. Le mode d'action est d'ordre participatif et moins contemplatif. La culture populaire peut s'inscrire dans une dimension politique, régulée par un mouvement de contre-culture.

C'est selon ce préambule que nous définissons la culture hip-hop comme une culture populaire appartenant au peuple, inscrite dans une dynamique sociale et culturelle durable depuis la fin des années 1970, et qui remet en question le concept de domination sociale. C'est le peuple lui-même qui la crée, qui la bâtit et qui la nourrit du quotidien, souvent sombre ou en difficulté. Au-delà des expressions artistiques qu'elle met en scène, elle est aussi un style de vie vécu au quotidien. Elle est dynamique et en mouvement perpétuel. La culture hip-hop n'est jamais définitive car elle grandit. Il ne s'agit pas de contemplation, mais bien de participation culturelle. L'espace urbain devient donc un symbole d'une revendication à l'existence. C'est le désir de reconnaissance de l'espace public qui inscrit la culture dans une dimension politique.

b- La culture populaire comme forme de résistance

Dans des nombreux ouvrages contemporains sur les *Cultural Studies*, on cherchera en vain entre politique et postmoderne un terme comme populaire. Cette omission nous paraît plus singulière que le champ des études culturelles, a des liens forts historiques aussi bien que théoriques, avec l'étude, voire la défense de la culture populaire. Et pourtant ce silence s'explique : si le sens (globalement positif) de « populaire » n'a pas radicalement changé, ni au fond l'attitude (également positive) des études culturelles à l'égard de la culture populaire, le mot même se voit concurrencé avec un grand nombre de termes qui correspondent mieux à la démarche récente, postmoderne et multiculturelle, des *Cultural Studies*. Pour sa part, le terme « peuple » et non pas « the people » (moins marqué sociologiquement et politiquement), est toujours apparu dans les *Cultural Studies* sous le parapluie de « culture populaire ».

Selon le critique et le poète belge Jan Baetens, et dans ses recherches sur la culture populaire et ses ambiguïtés, le grand intérêt des *Cultural Studies* n'est pas d'avoir plaidé la cause de la culture populaire, mais d'avoir montré que la culture populaire n'existe pas et que les manières d'en parler sont tout sauf innocentes. En effet, pour les études culturelles, on ne peut connaître la culture populaire qu'à travers les représentations qui s'en donnent. De plus, ces représentations de la culture populaire ne sont jamais construites de l'intérieur : ceux qui « vivent » la culture populaire ne sont jamais ceux qui en (re) construisent la représentation. Cependant, l'enjeu politique de ce discours est toujours le même : minimiser autant que possible l'importance de la culture ouvrière qui commence à se manifester de manière visible, et visiblement gênante, au moment de l'industrialisation et dont les caractéristiques majeures (goût du divertissement, appel aux instincts les plus « bas » notamment) menacent les évidences de la culture dominante.

Baetens continue dans son essai à regrouper les propriétés de la culture populaire. Selon la culture d'élite, quelques propriétés de la culture populaire sont connues pour qu'on s'y attarde : grossièreté, vulgarité, manque de sérieux et de profondeur, commercialisation, goût du choc et insouciance de la durée, mise en avant du grand nombre et refus de l'individu, préférence donnée au corps au détriment de l'esprit, etc.

Il s'agit de trois groupes de traits déterminants. D'une part, la culture populaire semble refuser tout ce qui touche de proche ou de loin à la distance ; c'est une culture qui exige la participation, l'imprégnation, souvent à la limite de la perte de soi. Cependant, il ne faut pas oublier les notions même de « soi » et de « quant-à-soi », tellement caractéristiques de la culture d'élite soucieuse de se distinguer des instincts du troupeau. D'autre part, c'est une culture qui insiste sur le plaisir et pas uniquement sur le corps, souvent, mais pas nécessairement, dans des formes excédant les règles en rigueur de la bienséance. Le rejet persistant du plaisir dans les débats sur le jugement esthétique montre bien que ce qui est en cause est moins le caractère socialement inacceptable de certaines formes de plaisir que la notion de plaisir même, qui se voit comme proscrite des discussions contemporaines sur l'art. À quoi s'ajoute le troisième aspect; le grand

écart entre la pauvreté apparente des objets qu'affectionne ou produit la culture populaire et la grande densité des significations dont ils se trouvent chargés: contrairement à ce qui semble se passer dans la culture d'élite ou bourgeoise, les objets de la culture populaire n'ont pas de valeur « objective » et restent parfaitement interchangeables entre eux, mais ils deviennent le vecteur d'une surcharge sémantique que rien ne trahit de l'extérieur.

Comme le projet des *Cultural Studies* en Grande Bretagne est un projet politique, on s'efforce de montrer que la culture populaire est une culture de résistance. D'abord contre la culture dominante de l'élite sociale, qui se trouve refusée en bloc. Ensuite contre la culture marchande des *mass media*. Autant que l'abus de la culture d'élite, les premiers porte-parole du mouvement dénonçaient en effet l'influence maléfique de la culture de masse venue d'Outre d'Atlantique.

B- Genèse de la culture hip-hop : naissance d'un mouvement

Depuis sa naissance dans le Bronx dans les années 1970 aux Etats-Unis, plus précisément à New York dans le ghetto du Bronx ; un territoire stigmatisé par la précarité des populations majoritairement habité par les minorités ethniques Afro et Latino-Américaines, un mouvement est émergé. Pour comprendre cette émergence, il faut remonter dans l'histoire des noirs américains aux USA, notamment durant la période de la ségrégation raciale légale fondée sur la couleur de la peau, et la séparation des populations blanches des noires. Il faut attendre 1964, d'innombrables mouvements de protestation et d'autres plus offensifs, pour mettre fin à ces lois ségrégationnistes, avec la proclamation du *Civil Right* en 1965. Or, même proclamée, la législation de déségrégation tarde à se mettre en place. Le changement des mentalités contre le racisme n'aboutit pas et le quotidien des Noirs et des minorités ethniques ne s'améliore pas, d'où la naissance du communautarisme et les ghettos des populations happées par le chômage et la précarité.

C'est dans ce contexte sociopolitique qu'est né le mouvement hip-hop, avec une réelle effervescence artistique : musique, danse, graphisme. Des fêtes des rues, des blocks party gagnent en popularité. La nouvelle génération du quartier s'accroche à ce nouveau genre musical et s'initie aux techniques du *dj*ing. Des danses s'improvisent sur ces rythmes à fur et à mesure dans les rues: les B.Boys ou les Breakers-Boys sont les premiers danseurs dont les chorégraphies au style acrobatique, se mélangent subtilement avec les danses traditionnelles africaines et sud-américaines. En parallèle, sur les murs de New-York apparaissent les premiers tags qui prennent une ampleur considérable, notamment suite à la publication d'un article dans le *New York Times* en 1971,¹⁷⁶ évoquant ce phénomène émergent à travers le portrait d'un jeune homme (Démétrios) d'origine grecque dénommé *Taki* inscrivant son tag partout. Avec le succès du *Scratch* dans les *blocks party*. Contrairement à d'autres *Djs* qui animent les fêtes musicalement par des onomatopées, le *DjGrandmaster Flash* va initier les jeunes à écrire des paroles sur son *Scratch*.¹⁷⁷ Ces onomatopées disparaissent progressivement pour donner naissance à un discours poétique et rythmé, « *mi-parlé mi-chanté, des textes élaborés, rimés et rythmés* ». ¹⁷⁸

Le rap consiste alors à scander un texte de manière improvisée ou non, soutenu par un *beat* ; le texte est « posé » sur son son. Le mot vient du bavardage en américain : un langage articulé à la fois chanté et parlé dont les textes du rap utilisent un langage argotique, provocateur, familier parfois vulgaire ; un langage revendiquant « venir de la rue » qui est symbolique et diffusant un message à travers la mise en scène du quotidien par le biais de la métaphore tantôt romantique, tantôt violente. Ce langage se révèle complexe et riche du point de vue sémantique, « *les assonances, les jeux de mots, les argumentations précises et les paronomases* ». ¹⁷⁹ Les mots sont détournés et vidés de

¹⁷⁶ *The New York Times*, 21/07/1971, Taki 183 *Spawns Pen pals*

¹⁷⁷ Le « scratch » ou le « scratching » consiste à faire bouger un disque vinyle à la main sur une platine. Le mouvement se fait d'avant en arrière. C'est ce mouvement qui produit le son scratch.

¹⁷⁸ LAPASSADE Georges & ROUSSELOT Philippe. *Le rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, 1991

¹⁷⁹ SHUSTERMAN Richard. *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Minuit, 1991

leur contexte académique pour leur attribuer une nouvelle signification symbolique s'inscrivant dans un lexique spécifique au rap.

En France, le rap a été relayé par la jeunesse issue des immigrations maghrébines dans les banlieues populaires happées par le chômage et la pauvreté, et assimilées à des zones de non-droit de banditisme. Dans ce climat d'insécurité, certains jeunes choisissent de créer des bandes contre le racisme et la xénophobie. D'autres choisissent de s'engager dans des associations luttant contre le racisme. C'est dans ce contexte qu'est apparue la culture hip-hop en France.

En premier temps, l'émergence de cette culture correspond au milieu des années quatre-vingt dans le cadre de l'urbanité et les mass media aussi. La deuxième période correspond à l'essoufflement de cette culture dans les mass media, mais on assiste parallèlement à sa survivance ou *revival* dans l'underground jusque dans les années quatre-vingt-dix. La dernière période se caractérise surtout par sa gestion politique et par son retour dans les mass media et son *revival* dans l'underground. Le hip-hop est donc un mouvement à la fois culturel et artistique, mais ses motivations universalistes en font aussi un mouvement politique au sens strict : « *il existe une forme de revendication de l'auto-construction, de résistance au système* ». ¹⁸⁰ Le message politique se situe à travers la revendication d'une visibilité dans l'espace public.

Selon Alain Touraine, on peut rapprocher l'émergence de la culture hip-hop au changement social. Cette transformation sociale se caractérise par un glissement des intérêts collectifs exprimés à travers les conflits qui jouent un rôle moteur dans le changement social :

« *il existe dans notre société post-industrielle programmée, informationnelle ou de quelque nom qu'on l'appelle, un conflit central, et plus précisément un acteur central luttant pour un enjeu d'importance centrale* ». ¹⁸¹ Cet enjeu central émergent globalement depuis les années soixante, se matérialise à travers la culture. Nous

¹⁸⁰ BOUCHER.Manuel, *Rap, expression des lascars*, L'Harmattan, 1999. P 53-54

¹⁸¹ TOURAINE Alain. *Pourrons-nous vivre ensemble, Egaux et différents*. Fayard, 1997

concevons le hip-hop comme un mouvement social, et un système d'action collective érigé en partie vers une revendication de reconnaissance sociale, par le biais de la création culturelle. Par cette création, les jeunes remettent en cause la question de la domination sociale. En outre, nous pouvons admettre la culture hip-hop dans un processus de dynamique sociale et culturelle. Selon Henry Chombart de Lauwe, « *la vie sociale est marquée par la contradiction entre deux processus opposés : un processus de manipulation, expression de la dominance au pouvoir et un processus inverse de dynamique culturelle, partant de l'intérieur des groupes et pouvant permettre de renverser les situations des catégories dominées* ». ¹⁸² Il ajoute aussi « *la dynamique culturelle (...) est l'action pour laquelle un groupe humain, prenant conscience de lui-même, utilise les techniques et le savoir qu'il possède ou qu'il reçoit d'autres groupes, crée de nouvelles œuvres, de nouvelles pratiques, de nouvelles institutions, et contribue ainsi à sortir d'un processus de reproduction de la société ou de transformation dominée uniquement par les conditions matérielles, le jeu des forces productives* ». ¹⁸³

Pour conclure cette partie, le hip-hop est devenu une culture universelle. Aux quatre coins de la planète, l'histoire des jeunesses et de leurs contestations se construit autour de ce mouvement. De New-York à Paris et sa banlieue, jusqu'aux rues arabes des printemps révolutionnaires, cette frange de la culture autrefois minoritaire a accompagné et accompagne encore la jeunesse aujourd'hui à travers le monde entier. Plus qu'un genre musical, le hip-hop est une esthétique, un mode de vie en perpétuelle évolution, en transformation continue, appuyée à une forme d'art qui a choisi de s'exprimer à travers le corps humain, sur les murs des villes du monde par un son novateur.

À l'aube du XXI siècle, le hip-hop devient un art populaire incontournable pour la jeunes dans le monde arabe. Il exprime un désir de trouver sa place dans des sociétés en ébullition. S'il fallait une bande-son aux révolutions arabes, elle serait hip-hop. En mettant ainsi en avant la parole sans fard, les chanteurs développent des espaces et disciplines d'expressions artistiques et culturelles en perpétuelle évolution. Le hip-hop

¹⁸² CHOMBART DE LAUWE Paul-Henry. *La culture et le pouvoir*. Stock./ Monde ouvert, 1975

¹⁸³ *Ibid.* P 360

est une culture d'acteurs, dont l'innovation, la performance, la transmission, sont à l'origine de son succès et de sa pluralité. Aujourd'hui, le rap s'étend dans les camps palestiniens au Liban et émerge comme un vecteur puissant de messages politiques et sociaux. En effet, l'existence d'un rap palestinien au Liban, et récemment le rap syrien avec l'afflux des réfugiés syriens, pose la question de l'apparition « d'une activité culturelle aussi marquée d'extranéité et distinctive ». Pratique ancrée dans la ville, le rap témoigne de l'urbanité des individus et constitue une matrice de représentations des quartiers et des camps.

Toute une nouvelle génération d'hommes et de femmes impliquée dans les événements du monde arabe s'exprime avec cette langue, cette écriture et ces gestes uniques. Une forme musicale planétaire et une tribune pour dénoncer les problèmes du quotidien. Les rappeurs arabes ont, bien avant les événements, traduit le mal-être de la jeunesse et ses aspirations, les tourments sociaux comme le titre « Schizophrénia » écrit et interprété par Rayess Bek, ainsi que ses performances audiovisuelles comme *Goodbye Schlöndorff* (2013) qui reflète l'ombre de la guerre civile libanaise des années 80 et qui questionne le dialogue entre image filmée par un cinéaste occidental et une bande son enregistrée sur cassettes, à partir des voix des Libanais, témoins de la guerre à l'époque.

C- Le discours de l'imaginaire social

En effet, la prégnance des évocations dans les textes de rap que nous considérons comme un discours, plus précisément comme un système de communication, un langage, nous pousse à choisir l'analyse sémiotique. On reprend de Roland Barthes la méthode sémiologique structurale autour de la recherche du métalangage, ceci afin de mettre en lumière l'existence d'un fonctionnement du discours construit autour d'une parole mythique. Il est possible aujourd'hui de proposer une lecture méthodologique pour analyser l'image de la culture populaire, entendue comme une contre-culture. Nous

avons en effet pu constater que les rappeurs se représentent le hip-hop comme une culture allant à l'encontre du système de valeurs de la culture de masse. Nous pouvons supposer qu'il existe ainsi des mythes actuels populaires qui véhiculent à travers les textes des rappeurs de la culture hip-hop, au même titre que dans la culture dite dominante que Roland Barthes appelait « bourgeoise ». En situant donc les chansons du rap populaire dans le champ de l'imaginaire, nous supposons les représentations sociales et les croyances culturelles des acteurs de la culture populaire comme constitutives d'une problématique sociologique, celle du rapport entre culture et société. Parler des mythes actuels, c'est intégrer une dimension symbolique et imaginaire à ce rapport. L'analyse sur le monde imaginaire dans l'analyse du discours poétique des rappeurs, exprime l'intériorisation des modèles en fonction de leur environnement social. Leur discours se construit sur des structures symboliques du monde imaginaire, et chaque individu obéit à des modèles culturels.

D- Métalangage et mythologie

L'intérêt d'une analyse structurale du discours réside dans le fait que l'on peut aller au-delà du système de langue, afin de révéler des éléments implicites du discours et l'analyse de son contenu. Avec l'analyse structurale, il semblait possible de relever le message latent du discours des rappeurs populaires comme Rayess Bek en se focalisant sur les paroles de « Schizophrénia ».

La notion de contenu désigne l'information transmise à travers le discours. L'école de Palo Alto l'oppose au terme « relation ». On distingue deux types de contenu : le contenu manifeste et le contenu latent. Les notions de contenu manifeste et contenu latent sont empruntées à la psychologie freudienne. Le contenu manifeste est ce qui est explicitement exprimé : opinions, croyance... En ce sens, étudier le contenu d'un discours consiste à faire ressortir les thèmes les plus souvent abordés, les mots clés, les prises de position et les arguments invoqués pour les justifier... Le contenu latent est tout ce qui est exprimé de manière implicite. Étudier le contenu latent consiste donc à découvrir le non-dit. L'examen du contenu latent pourrait mettre en lumière la

signification de la place accordée à chaque thème, l'absence de certains thèmes dans le discours, les valeurs non exprimées qui semblent découler des prises de position. Cette dernière problématique dépasse le cadre de l'analyse de contenu en tant que telle; elle relève de l'analyse énonciative.

L'analyse de contenu est « une technique de recherche pour la description objective, systématique et quantitative du contenu manifeste des communications, ayant pour but de les interpréter » (Berelson, 1952). Analyser le contenu d'un document ou d'une communication, c'est « rechercher les informations qui s'y trouvent, dégager le sens ou les sens de ce qui y est présenté, formuler, classer tout ce que contient ce document ou cette communication » (Mucchielli, 1991). L'objectif de l'analyse de contenu est donc d'expliquer les activités cognitives du locuteur (ses préférences thématiques, sa position idéologique, son attitude...)

L'analyse de contenu peut être quantitative ou qualitative :

Quantitative : dans cette forme d'analyse, il est question de calcul de fréquence des éléments de sens identifiés comme pertinents.

Qualitative : à ce niveau, on considère les valeurs particulières des éléments linguistiques et les réseaux de sens. Dans la plupart des analyses de contenu, les deux aspects sont développés parallèlement.

Rey-Debove,¹⁸⁴ dans son livre qui a fait référence dans le domaine, *Le métalangage: étude linguistique du discours sur le langage* ; opère la distinction entre le langage parlant du monde, le langage mondain et le langage parlant du langage ou métalangage (1986, p 25). Tout d'abord, la notion de « métalangage » pose donc, implicitement, celle de langue. On appellera pourtant la langue utilisée par le métalangage métalangue, tandis que la langue dont le métalangage parle sera appelée langue-objet. La triade métalangage, métalangue, métadiscours est construite sur l'opposition traditionnelle entre langage, langue et discours (Arrivé, M., 1985 p 2). Ainsi, tout comme la langue, la

¹⁸⁴ REY-DEBOVE Josette. *Le métalangage. Etude linguistique du discours sur le langage*, Le Robert. Paris, 1986. P 25

métalangue représente le système. Pareil au langage, le métalangage est l'usage collectif des signes du système en vue de la communication. Le métadiscours peut avoir deux sens dans les travaux de spécialité. Tout d'abord il y a le sens parallèle à celui de discours : usage individuel de la métalangue, mais il peut y avoir aussi le sens utilisé par Borillo ¹⁸⁵ (1985, p 47-61), celui de discours sur le discours.

L'analyse structurale se construit selon deux procédés : un relevé des concurrences thématiques ou une analyse structurale proprement dite, c'est-à-dire, la mise en lumière « *d'un ordre caché de fonctionnement du discours* ». ¹⁸⁶ Dans cette perspective, le point de départ, c'est l'abstraction, au sens ou l'entend G. Bachelard « s'attacher à dévoiler le « caché ». C'est lui qui nous permettra de comprendre le manifeste », ¹⁸⁷ pour comprendre les faits.

Comme nous l'avons dit plus haut, les rappers underground diffusent des messages à travers leur création artistique. C'est sur la forme et le contenu de ces messages que se matérialise la contre-culture. Ces messages diffusés doivent s'adresser non pas à des consommateurs mais à des sujets conscients, pour les acteurs de la culture populaire, d'où la différence entre l'underground et l'industrie ; la conscience de soi. Cette dernière est au cœur de la culture hip-hop. Nous nous intéresserons à ces messages que nous avons voulu décrypter à travers une analyse sémiologique du texte de « Schyzophrénia »

En considérant le texte de rap comme discours, il est devenu possible d'analyser à travers un relevé systématique de la signification imaginaire, et qui nous a amené à comprendre le métalangage de ce discours. Cette analyse va au-delà de la forme pour se fixer sur le métalangage. La méthode sémiologique barthésienne empruntée repose sur un glissement des rapports signifiant/signifié vers le rapport forme/concept. Elle synthétise les concepts relevés récurrents afin de proposer une interprétation de la signification globale du discours des acteurs de la culture populaire. Il s'agissait

¹⁸⁵ BORILLO A. *Discours ou métadiscours?* Dans *DRLAV Revue de linguistique*. Métalangue. Métadiscours. Métacommunication, no 32/1985. P 47-61

¹⁸⁶ QUIVY & VAN CAMPENHOUDT L., *op.cit.* P 223

¹⁸⁷ BACHELARD Gaston. *La formation de l'esprit scientifique, contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Paris, 5e édition, Librairie philosophique J. Vrin, 1967

d'étudier les systèmes de signes mis en scène par Rayess Bek et d'opérer ensuite un démontage du système de signes qui constitue sa culture de rap, afin de repérer le langage culturel détourné en langage historique véhiculé par l'imaginaire. Par conséquent, les expressions du langage du rap constituées d'opinions communément admises nous permettront de relever le métalangage constitutif du discours d'un discours mythologique :

« la mythologie fait partie à la fois de la sémiologie comme science formelle et de l'idéologie comme science historique : elle étudie les idée- en- forme »¹⁸⁸ (...) « Le mythe est une parole définie par son intention beaucoup plus que par sa lettre ; et pourtant l'intention y est en quelque sorte figée, purifiée, éternisée, absente par la lettre. Cette ambiguïté constitutive de la parole mythique va avoir pour la signification deux conséquences : elle va se présenter à la fois comme notification et comme un constat. »¹⁸⁹ Autrement dit, au signe linguistique correspond l'opinion ; à la signification globale correspond le mythe.

E- Les paroles de Schizophrénia de Rayess Bek : **comme une mythologie contemporaine ?**

Bien que le langage-objet semble proche de la réalité phonétiquement, et en se fixant sur la recherche du métalangage, on découvre un discours allégorique, symbolique. Quelle est cette nouvelle mythologie à travers « Schizophrénia »?

Dans le discours de Rayess Bek, on remarque une tendance à imaginer certains comportements comme naturellement liés à son âge jeune qui sombre entre les stigmatisations sociologiques et l'incompréhension du réel, à la recherche d'un imaginaire axé sur une vision utopique du monde, une cité idéale, une société parfaite sans injustices, ni intolérances. Il dit que « d'un pays en guerre il veut pouvoir extraire

¹⁸⁸ BARTHES Roland, *op.cit.* P 185

¹⁸⁹ *Ibid.* P 195

l'humanité et la tolérance, sans sombrer dans le manichéisme ». Souvent censuré, le rap de Rayess Bek est conscient, *engagé et militant*,¹⁹⁰ poétique et loin d'être le rap du gangster. *Ses mots, il les crache à la gueule du monde, il crache toujours du poison*,¹⁹¹ comme il le dit dans la chanson *Samm*. Dans ses paroles, il nous raconte avec humour et rage une terre complexe. Il expose les conséquences et les séquelles sociales de la guerre, le coût humain et social, dans des textes durs et revendicateurs, sans distorsion ni ornement, clairs comme le soleil de la corruption politique aux phénomènes sociaux dans le pays passant par les grandes causes politiques locales, arabes et internationales comme le nationalisme palestinien et Irakien, dont la cause était une menace séparatiste qui aurait pu contaminer les différents pays arabes.

En langue arabe, il dénonce la corruption des partis politiques au Liban et leur manque de nationalisme, tandis qu'en français, il déconstruit la vision caricaturale que l'occident se fait du monde arabe.

Cependant, on peut dégager deux sujets dans ces paroles : l'un est général « *la blessure commune* », un sujet de société pour lequel il se base sur des faits d'actualité ; l'autre, c'est « *la blessure personnelle* », *émotionnelle, qui part du cœur, il faut faire une recherche en soi pour la mettre en mots* ».

¹⁹⁰ Interview de Rayess Bek dans TV5, <http://rayessbek.net/tv5-y-a-du-monde-a-paris/>

¹⁹¹ Article publié en ligne sur le site de l'*Agenda culturel* par RACHED Nayla le 21/10/2010. *Des mots qui tranchent*. <http://rayessbek.net/agenda-culturel/>

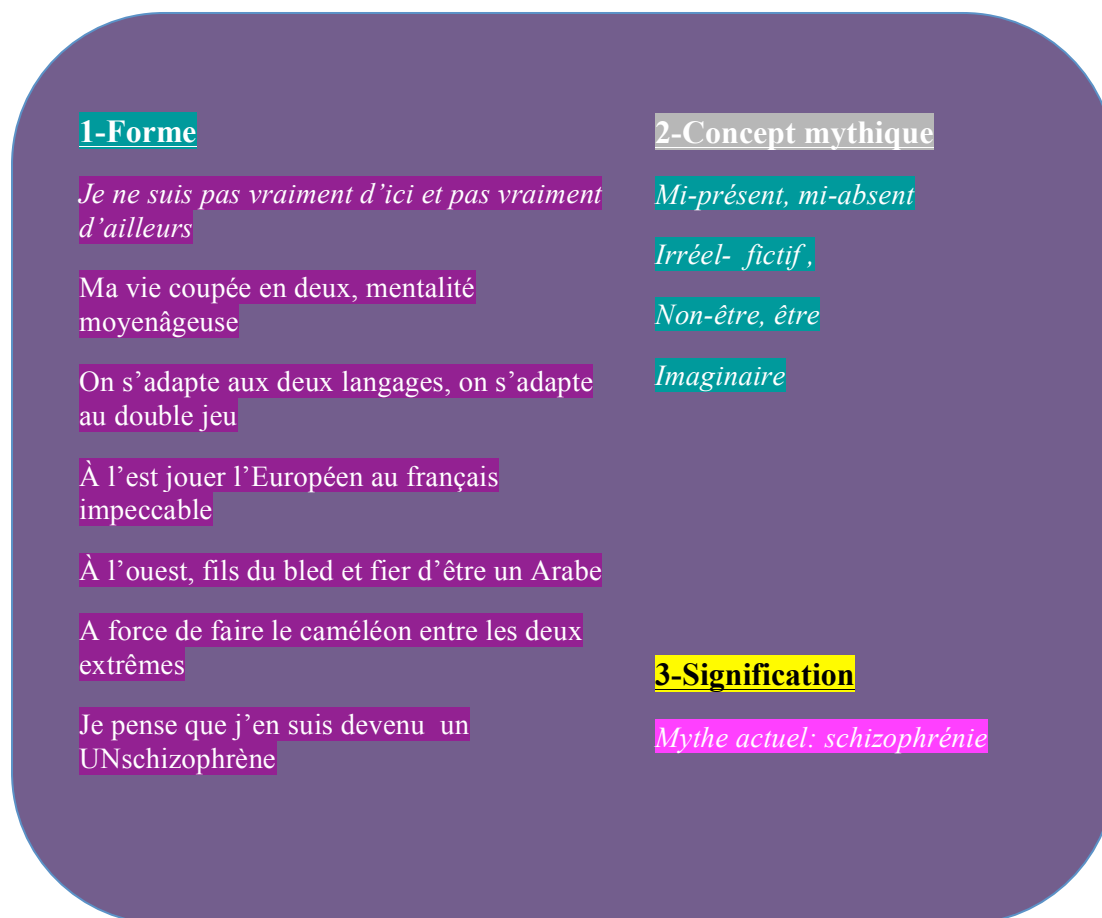


Figure 23 : schéma qui trace les différences entre la forme et le concept mythique dans *Schizophrénia*

À nature humanitaire traitant des principes tels que l'arme, la tolérance, le respect de l'autre, la connaissance du soi, la lutte contre la discrimination, le chômage, le mariage, l'appartenance politique et confessionnelle, la liberté, l'émigration et le confessionnalisme, l'être est globalement imaginé dans l'ambivalence entre le réel et l'irréel, le bien et le mal, être et non-être. Le mal et la souffrance de Rayess Bek se situeraient dans sa position vis-à-vis de son environnement social, il est alors dans son rôle social de « schizophrène ».

À travers l'image de ce jeune (Rayess Bek) perçue en perte avec la réalité et son repli sur soi. Ce mythe de la société stigmatisée, c'est la schizophrénie. La personne qui souffre de schizophrénie n'a pas de personnalité « dissociée » ou « multiple ». Le malentendu provient du fait qu'en grec, le mot « schizo » signifie « fente » et « phrenia » signifie « esprit ». Toutefois, la signification originale du mot « schizo » se rapporta à la fente, voire à la dissociation avec la réalité. D'après le professeur de journalisme Jon Franklin de l'Université de Maryland, la schizophrénie est une maladie imaginaire et la « *plus diabolique des maladies mentales, elle demeure un des grands mythes de notre temps* ». ¹⁹² « À vrai dire, la schizophrénie n'existe pas ». ¹⁹³ L'analyse nous mène inéluctablement à la conclusion que « *la schizophrénie est un mythe* ». ¹⁹⁴

Les études les plus récentes après 1998, se sont concentrées sur les caractères structurels et utilitaires anormaux au moyen de la radiologie ou d'autres méthodes d'examen du cerveau des schizophrènes. Aucune découverte ou théorie ne permettent jusqu'à présent d'expliquer l'étiologie et la pathogénie de cette maladie complexe.

Comme nous l'avons vu, Wael Koudeih raconte son conflit intérieur dans sa chanson qui reflète sa crise identitaire, sa recherche acharnée à s'intégrer et à créer un espace propre à lui, à l'intérieur de la société libanaise. Ce déchirement intérieur est clairement visible à travers le clip. L'emploi des plusieurs pronoms personnels dans ses paroles vise à montrer une conflictualisation entre plusieurs entités de la société libanaise et une sorte d'opposition (je/eux) aussi entre lui et ces adversaires, (politiciens, radicaux, religieux, confessionnalisme).

Dans « Schizophrénia », le signifiant « mère » que Rayess Bek utilise, est d'une récurrence tellement abondante qu'il semble essentiel de définir ce mot (*Demande à ma mère*) (*Les larmes de ma mère pour un Paris-Beyrouth sans retour*) Que pourrait signifier la famille dans l'imaginaire social des rappeurs ?

¹⁹² FRANKLIN Jon. *Deux formes classiques de maladies mentales* Dell Publishing Co. 1987. P 119

¹⁹³ SZASZ Thomas S. *Schizophrenia, The Sacred Symbol of Psychiatry*. Syracuse University Press, 1988. P 191

¹⁹⁴ SARBIN Theodore et MANCUSO James. *Schizophrenia, medical diagnosis or moral verdict?* Pergamon Press, 1980. P 221

Nous relevons deux significations de la famille : la famille organique qui correspond au schéma classique, défini par les liens du sang ; et la famille symbolique, fondée sur les liens exprimant un sentiment de fraternité. Cependant, à la lecture linéaire du texte, il est difficile de cerner la distinction entre les deux significations. L'une est fonction du langage, l'autre est fonction du métalangage. Ainsi, dans le langage académique, les mots *famille*, *frère*, *mère*, etc. désignent un rapport biologique entre plusieurs personnes. Ils peuvent alors désigner un rapport affectif. Dans *Schizophrénia*, le terme *mère* est exclusivement signifié dans le cadre de la famille organique, selon le rôle du jeune dans l'institution familiale.

À travers le relevé du métalangage, le rap de Rayess Bek apparaît comme le chef d'une guerre imaginaire et poétique entre lui et son adversaire chimérique : la justice ou plutôt l'injustice. Nous assistons à un procédé linguistique de personnification du rap. Il attribue à son rap les vertus humaines d'une manière métaphorique et dispose d'une capacité d'action humaine. Les mots apparaissent comme l'armée de rap. Ce signifiant semble en effet être envisagé comme une armée dont les armes symboliques sont le stylo (et la feuille de papier), la musique (le son) et le micro. La tâche de l'écriture est alors d'acheminer le son vers le sens, et les mots n'y ont de vigueur que s'ils sont portés par un *beat*. « *Donne-moi un beat et un bic et de ma vie je fais un hit* » (Les chiens de paille, *un beat et un bic*, « sincèrement », 2004, 361 Records). D'autre part, dans le rap, la parole et l'écriture entretiennent des relations dynamiques : l'écriture n'y est jamais la simple transcription de la voix. Si, comme le formule joliment Christophe Rubin, le rap s'impose comme une écriture de la voix dans la mesure où le texte et sa scansion s'y inventent mutuellement, avec le rap, écriture et parole s'appellent et se répondent dans un processus de mise en tension mutuelle. Il ne suffit pas d'écouter le rap, il faut aussi en lire le texte pour se rendre compte de la façon dont les rappeurs se plaisent à exploiter « *l'écart entre le code parlé et le code écrit* », (Guy Rosolato, 1979) et apprécier la subtilité du jeu des mots que les rappeurs induisent en exploitant ce décalage.

Dans « *Schizophrénia* », l'autre manière que Rayess Bek a de conférer de la force aux mots tient à sa façon d'utiliser la langue qu'il choisit de parler en l'installant dans un

rapport systématique de transgression à elle-même. Ce rappeur qui oscille entre deux rives, mêlant des beats du hip hop et instruments orientaux comme le luth, dénonce en arabe la corruption des partis politiques au Liban et déconstruit également en français la vision caricaturale que l'Occident se fait du monde arabe. En effet, il sait rendre la langue qu'il utilise étrangère à ce qui s'y énonce soudain. De manière imprévisible, le français des cités ou l'arabe en dialecte libanais dont il fait un usage systématique déterritorialisent la langue dominante (français ou arabe) en dévaluant le pouvoir institutionnel et normatif d'un usage standard inculqué par l'école.

« *I started writing in French, but then realized that Arabic was essential. The sounds and tones of that language fit hip-hop perfectly. Dealing with things about Lebanon, you have to do it in Arabic. The language I would use for a song depends on the theme that I choose. I don't really think about the language issue, I just write the songs the way I feel is right* ». ¹⁹⁵

« *J'ai commencé à écrire en français, puis j'ai réalisé que l'arabe est une langue essentielle. Les sons et les tons de cette langue se marient parfaitement avec le hip-hop. Etant donné mon engagement musical pour le Liban, il sera essentiel d'écrire en arabe. La langue que je voudrais utiliser pour une chanson dépend du thème que je choisis. Je ne pense pas vraiment à la question de la langue, j'écris juste les chansons que je ressens* ».

Avec les censures de ces textes, du fait du caractère très politique mais non-politisé, Rayess Bek s'exprime par le biais de l'imaginaire. La lecture métalinguistique de sa création artistique a révélé un imaginaire social riches en représentations. Pourtant, on remarque une sorte de contradiction avec lui-même qui affirme : « *je ne vends pas du rêve, mais du réel, c'est la différence entre moi et un chanteur pop.* » ¹⁹⁶ Cette lecture métalinguistique nous a permis de mettre en lumière une autre vision du monde des rappeurs. L'art dans la culture populaire favorise l'ouverture des frontières symboliques

¹⁹⁵ Entretien publié en ligne sur le blog officiel de KOUDEIH Wael dans *Mashallah* <http://rayessbek.net/mashallah/>

¹⁹⁶ Entretien publié en ligne sur le blog de KOUDEIH Wael dans *Rue 89* <http://rayessbek.net/rue89/>

et cela à tous les niveaux de la vie sociale. Cette perspective nous laisse suggérer que le rap n'est plus seulement l'expression de la jeunesse habitant les quartiers dits sensibles, mais devenu l'expression d'une jeunesse populaire. Plus homogène, sensible aux valeurs universalistes, sensible aux problèmes du monde. Le mouvement hip hop remet en question le concept de domination sociale et ajoute au débat les concepts de contre-culture et de dynamique sociale. Par l'expression artistique, les rappeurs remettent en question l'ordre social. L'urbanité devient un espace symbolique d'une revendication à l'existence ; c'est ce désir de reconnaissance dans l'espace public qui inscrit cette culture dans une dimension politique. Le hip-hop est un mouvement social et politique au vrai sens du terme. C'est en fonction de ces quatre mouvements ; artistique, culturel, social et politique qu'il acquiert sa définition, et devient l'intermédiaire entre le citoyen et la politique, et symbolise le passage à l'acte.

*« L'art contemporain développe bel et bien un projet politique quand il s'efforce d'investir la sphère relationnelle en la problématisant ».*¹⁹⁷

Paroles : Schizophrénia

Ils disent qu'au Liban, les religions se marient

J'ai pas dû être invité au mariage

Je les ai toujours vus se battre depuis l'âge de quinze ans

Pourtant, on est tous nés innocents

Demande à ma mère

Je ne suis pas né avec un couteau entre les dents

Je débarque dans ce pays sourire aux lèvres et les yeux tristes

¹⁹⁷ BOURRIAUD Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon. Les presses du réel, 1998. P 17

Les voir s'entre-tuer me rappelle que nous sommes tiers-mondistes

J'ai pas réussi à m'intégrer dans cette société complexe et complexée

Toujours annexée

L'excès d'être en marge et vexant

Les yeux remplis de vide de vivre cette vie plastique

Noyé au Pepsi regard placide

Je ne suis pas vraiment d'ici et pas vraiment d'ailleurs

L'inconscience m'aide à m'éloigner de leur politique le plus que possible

Jamais les pieds sur terre, en tout cas pas sur la leur

Leur terre de merde, leurs pierres de marbre

Et leurs martyrs chaque jour me navrent

Les larmes de ma mère pour un Paris-Beyrouth sans retour

Elle savait ce qui nous attendait, j'étais heureux je ratais les cours,

C'était les vacances pour moi, le soleil et la mer

Je pensais pas que j'allais vivre le manque d'oseille et l'amer

Et plongé dans la merde jusqu'au cou

Le clash des cultures fut brutal et je cite

« Interdiction formelle d'être laïque »

Classé comme un dossier par ordre alphabétique

On demande pas ton avis surtout quand t'es chiite

*Au milieu de la bourgeoisie, si au moins j'avais choisi,
Je crois que je serais resté à Clichy, y aurais passé ma vie, y aurais au moins
Ça valait mieux que supporter leur manque de respect
Et leurs communautés illimitées se limitaient à « qui tuer » ?
Ma vie coupée en deux, mentalité moyenâgeuse
On s'adapte aux deux langages, on s'adapte au double jeu
À l'est jouer l'euro péen au français impeccable
À l'ouest, fils du bled et fier d'être un arabe
A force de faire le caméléon entre les deux extrêmes
Je pense que j'en suis devenu schizophrène
Schizophrénia
Je perds mes repères par milliers
Je les retrouve dans le son
Je change de caractère et d'attitude selon
Schizophrénia
Déchiré en mille morceaux
Rien n'est plus comme avant
Prépare-toi à changer de gueule au prochain tournant*

L'artiste, chiite et rageusement laïc, avec ses propos cinglants, acérés, ciselés et engagés, qui parlent de la déception des jeunes par le pouvoir politique, les traces de la guerre

civile et sa crise identitaire, coincé entre deux mondes « *ne l'empêche pas de pointer avec sarcasme les mille et un clichés sur les musulmans, ni de verser lui-même dans anti-américanisme à peine nuancé.* »¹⁹⁸ Il déclare dans un entretien,¹⁹⁹ *qu'en 1997, avec la censure de ses chansons, il lui était difficile de trouver une plateforme pour faire passer ses idées et son art. Internet n'existait pas, les gens n'étaient pas connectés, et c'était difficile de trouver ce genre de musique dans le monde arabe. Il n'y avait que le cheap pop qui régnait à l'époque.* Finalement, et pour conclure cette partie, et en revenant à notre problématique, la culture hip hop de Rayess Bek souvent censurée émerge sur les réseaux sociaux numériques. Il met à profit les technologies de l'information et de la communication pour diffuser sa création mal perçue dans le monde arabe pour ses paroles tranchantes, au plus grand nombre par le biais d'Internet. En se servant de la toile d'araignée mondiale comme un outil de communication, Wael Koudeih commercialise son art et met en ligne ses œuvres musicales, avec le développement des nouveaux formats numériques comme les chaînes Youtube, Deezer et Spotify, Sa musique circule facilement sur internet soit par téléchargement gratuit, soit par téléchargement payant. Ainsi, nous pouvons dire que le travail de Rayess Bek s'épanouit et se partage avec le progrès des nouvelles technologies. Son identité virtuelle est parvenue à démocratiser ses performances grâce aux plateformes musicales. Malgré son absence sur les réseaux sociaux numériques, l'artiste parvient à gérer son image et briser les tabous de la société.

¹⁹⁸ Entretien publié en ligne sur le blog officiel du rappeur KOUDEIH Wael dans *Courrier*
<http://rayessbek.net/courrier/>

¹⁹⁹ Entretien publié en ligne sur le blog officiel du rappeur KOUDEIH Wael dans *Brownbook 16*
<http://rayessbek.net/wp-content/uploads/2012/04/brownbook.jpg>

F- Etude des deux performances audiovisuelles de Rayess Bek et Mirza « Love and Revenge » et « Good bye Schlöndorff » comme labels culturels

L'art de Wael Koudeih ne se limite pas au chant, il connaît aussi d'autres expressions artistiques à travers ses performances multimédia. On remarque que son art prend une autre dimension avec la vidéo qui accompagne son rap. Il inscrit sa création dans le monde et ses malaises. Il ne s'agit pas de posture d'artistes en mal d'inspiration, mais de nécessité pour lui d'interroger le réel, le passé et de témoigner par le sensible, de partager joies et peines de gens ordinaires souvent pris en otage par l'histoire.

Goodbye Schlöndorff, correspondances sonores d'une guerre falsifiée sont conçues par Rayess Bek, en tant qu'auteur, compositeur et interprète libanais. Ici, il mêle lettres intimes, mélodies acidulées interprétées live aux machines en compagnie de Yann Pittard à l'oud, et des extraits du film *Le Faussaire* du cinéaste Volker Schlöndorff. Pour réaliser son film dans le Beyrouth déchiré des années 80, Schlöndorff avait réussi le pari fou de suspendre la guerre le temps d'un tournage dans un quartier de Beyrouth. Toutes les factions se prêtent au jeu, et les figurants jouent leur propre rôle... En parallèle, d'authentiques lettres intimes enregistrées sur des cassettes et retrouvées par Wael Koudeih, racontent la guerre, la vraie. On assiste à une « opération chirurgicale » sonore et visuelle où les musiciens déconstruisent et reconstruisent chaque instant de cette terrible époque.

La deuxième performance est la plus récente. *Love and Revenge* (août 2015) est un concert audio, avec la musique électronique de Rayess Bek et la vidéo créée en temps réel par la plasticienne et vidéaste libanaise La Myrza; un dialogue entre musique et cinéma et une performance qui allie les rythmes anciens et les esthétiques modernes. L'un remixe les grands airs populaires arabes tandis que l'autre remet en mouvement des extraits de l'époque dorée de la production audiovisuelle arabe des studios du Caire, de 1940 jusqu'aux années 1990 avec humour et une dose de nostalgie, d'espoir et d'amour, reflétant les traditions du monde arabe, ses contradictions et son libertinage.

Une façon pour ces deux trentenaires libanais qui ont grandi en France de faire cohabiter deux cultures, pour mieux faire parler des passions qui franchissent toutes les frontières.

Ainsi, « *le monde culturel de n'importe quelle nation n'est pas unique en lui-même, mais par rapport à une autre culture, étant donné que l'on peut estimer la singularité ou l'originalité seulement par rapport à un certain système de référence.* »²⁰⁰ (Lotman, 1992, p.47) « *Le dialogue sera créé si une autre personne, nation, culture est vue comme un partenaire égal avec une vision du monde différente. Il est fort possible de vouloir se distinguer de cette dernière, mais cela n'empêche pas l'obligation de la respecter. Par conséquent, le dialogue est une forme de communication des cultures* ». ²⁰¹ (Herskovits, 1967, p. 93)

Nous allons analyser ces deux œuvres de Rayess Bek en se basant sur les nouvelles technologies dans le sens où elles imposent son art en pleine crise politique.

Peut-on parler d'un mode de vie « revival » ou « vintage » ou plutôt une tendance « kitsch » pour le traitement d'images dans *Love and Revenge* ? Quelle nostalgie dans la relecture de la guerre civile libanaise dans les années 1980 ? Quel dialogue dans la réalité contradictoire entre la guerre vécue sur cassette et l'image fictive de la guerre filmée par *Schlöndorff* dans *Le Faussaire* ? Peut-on parler de deux labels artistiques ?

²⁰⁰ LOTMAN Yuri. *Asymétrie et le dialogue*, des articles présentés en 3 volumes, T I., Tallinn, 1992. P 46-57

²⁰¹ HERSKOVITS Melville J. *Les bases de l'anthropologie culturelle*. Petite Bibliothèque Payot, 1967. Paris

a- *Love and Revenge* un son, une image, une performance, un artefact culturel ?

En hommage au film de 1944 *Gharam wa Intiqam*, et par le biais de la musique, *Love and Revenge*²⁰² est une réflexion sur l'identité et la double culture. C'est la rencontre de ces deux univers hermétiques dans lesquels nous vivons. Plus qu'une passerelle entre des identités multiples, Rayess Bek, en compagnie de La Mirza et les deux musiciens, Mehdi Haddad (Oud), et Julien Perraudou (Basse et claviers), souhaiteraient mélanger ces deux identités de sorte qu'il n'y ait plus qu'un seul « moi » à la fois humain et universel, en rendant hommage à ces idoles populaires d'un monde arabe tantôt joyeux, tantôt ardent et immodéré par son mélodrame. Les époques changent mais les sentiments restent intacts. C'est en revivant le passé et réécoutant des tubes de la période d'or du cinéma égyptien et des grands succès de la variété moyen-orientale de l'époque que cette œuvre prend une nouvelle dimension. Plus gaie que *Goodbye Schlöndorff*, cette performance audiovisuelle nous offre un nouveau souffle et une nouvelle actualité à des œuvres tant aimées. Une nostalgie avec une esthétique des nouvelles technologies où l'image et le son se marient parfaitement pour donner naissance à une nouvelle œuvre multimédia ; « *une création où nous nous approprions les anciennes chansons populaires arabes afin de leur donner une seconde vie selon les schèmes et les esthétiques de la musique actuelle. À quoi ressemblerait la variété arabe, si nous, trentenaires vivant entre Orient et Occident, décidions d'introduire de nouvelles influences ?* »²⁰³

²⁰² Pour découvrir l'œuvre, cliquez sur le lien pour découvrir un extrait de la performance *Love and Revenge*, posté sur le site de l'artiste Rayess Bek, <http://rayessbek.net/love-and-revenge-4/> ainsi que la bande-annonce https://www.youtube.com/watch?v=jfS_SzxxzVk

²⁰³ Article publié en ligne dans *Courrier International*. Liban / France. *Charq attack. Love and Revenge*. Rayess Bek & La Mirza. P 16



Figure 24-25: « *Love and Revenge* » Makan, Le Caire, 21/11/2014

Artiste visuelle et photographe vivant entre Marseille et Liban, Randa ²⁰⁴ nous explique sa collaboration avec Rayess Bek et les musiciens : *« quand j'ai commencé à rechercher de l'archive visuelle sur laquelle nous allions nous baser pour la performance, je me suis vite aperçue que la plupart des tubes arabes provenaient de films et il nous paraissait donc évident qu'il fallait réaliser une performance originale en revisitant des scènes de films arabes cultes présentant les tubes en question, accompagnées des arrangements de Wael, Mehdi et Julien »*,²⁰⁵ précise Randa La Myrza. Cette nouvelle génération d'artistes dont elle fait partie utilise les nouvelles technologies pour diffuser leurs univers et leurs messages. Les nouvelles technologies des réseaux de diffusion deviennent une plateforme essentielle pour des artistes engagés comme Rayess Bek et la Myrza: dénoncer ce qui se passe pour délivrer son message politique dans différents domaines de l'art comme le hip hop, la photographie et la vidéo aussi. À la frontière du rêve et de la réalité, les sujets qui inspirent Randa Mirza sont le plus souvent liés au Liban, son pays natal, qu'elle a parfois quitté pour mieux le retrouver dans l'image qu'elle fait. Elle continue : *« à Marseille, je vais au-delà de mon identité libanaise, j'approche mon identité arabe. Les perspectives de la région semblent actuellement floues alors je me rapproche du passé pour raconter autre chose. On en parle peu, mais cette mythologie permet de rêver. »*²⁰⁶

Si nous regardons les images dans la vidéo de La Myrza, nous découvrirons des séquences ; des extraits de films forment une composition multimédia collage dans le but de les rendre plus accessible à la nouvelle génération arabe et française, en l'occurrence, dans un contexte actuel et électronique.

²⁰⁴ Pour avoir une ample idée sur le travail de la plasticienne, Cliquez sur son site officiel MYRZA Randa, <http://www.randamirza.com/>

²⁰⁵ Article posté en ligne sur le site de l'Institut du monde arabe IMA par JUPILLAT Alexandra. S. Rencontre avec Rayess Bek et La Myrza, <http://www.imarabe.org/actualite/rencontre-avec-rayess-bek-et-la-mirza>

²⁰⁶ Article publié en ligne sur le site de *L'œil de la photographie* par Coline C. Liban : Randa Mirza Beirutopia le 28/08/2014 <http://www.oeildelaphotographie.com/fr/2014/08/28/article/26006/liban-randa-mirza-beirutopia/>

Les personnages habillés avec des vêtements de l'époque, dont quelques uns chanteurs et comédiens, d'autres, comiques et tragédiens, déambulent d'une scène à l'autre, d'une séquence à l'autre. Des événements qui se succèdent ; des surprises et du drame, des scènes de séduction, des disputes, du suspense et des happy ends. Des scènes filmées dans des espaces intérieurs, d'autres dans des lieux extérieurs se déroulent sur un nouveau beat moderne qui vient substituer la bande-son originale pour laisser place à de nouvelles tendances électroniques, dans un langage filmique hybride. Le nouveau son qui ne correspond plus à l'image ni à la *Voix Off* du passé fait irruption et se synchronise avec la nouvelle performance multimédia et énonce les faits ; un son d'ambiance timbré d'un nouveau label moderne fait dialoguer passé et présent, Orient et Occident, image et son. On détruit le passé pour le reconstruire dans le présent L'expérience est parlante ; on ne détruit un univers pictural que pour en reconstruire un autre, plus complexe. L'altération est le produit inéluctable du temps qui passe, mais n'est-elle pas aussi une invitation à la création ?

Ce n'est donc qu'en explorant l'écran, en longeant l'intérieur et l'extérieur des images et des fragments du passé rassemblé que l'on peut appréhender l'enchevêtrement des images et revisiter le passé dans le présent... Les images enfouies, « à l'état latent », n'attendent qu'à être révélées, sur le son de l'oud et les nouvelles influences du rap de Rayess Bek qui constituent sa performance contemporaine ! Dans cette vidéo, les images revisitées par La Myrza ont un impact et un enjeu psychologique à travers un voyage intérieur, souhaitant mobiliser le spectateur de façon émotionnelle, et jouent sur la richesse des mélodies choisies et de leur accompagnement harmonique. C'est le cas des séquences sentimentales du cinéma traditionnel, qui procurent de l'émotion : mouvement du corps et mouvement du cœur. Sans le son et la présence de deux musiciens sur scène, en compagnie de Rayess Bek et de la vidéaste, l'image seule demeure plate, figée et limitée physiquement au cadre de l'écran. Le son est aspiré par l'image et lui donne sa dynamique et oriente la réalité de l'image.

b- Quand l'orchestration de Rayess Bek et l'image de La Myrza échangent

En outre, la nouvelle sonorité de la vidéo correspond à une fonction d'illustration symbolique du son, en apportant au message des valeurs et des significations qui lui sont propres. Elle possède en effet, des pouvoirs sémantiques intrinsèques et sont couramment exploités dans le cinéma par l'artifice de l'illustration sonore. L'illustration sonore a été dès le départ, dans le cinéma muet, ressentie comme nécessaire pour « combler un vide sonore inconfortable ». Un pianiste était chargé d'assurer en direct l'illustration du film, en adaptant son jeu aux situations tant physiques que psychologiques de l'action. Le spectateur a donc accepté tout naturellement la fonction d'illustration symbolique de la musique.

Jean-Jacques Nattiez, dans son analyse sur les écrits de Jean Molino, *Le singe musicien*²⁰⁷ nous questionne sur la création de l'œuvre musicale, le problème demeure d'établir les critères permettant de distinguer la création de la « modification » : à partir de quel seuil qualitatif, dans quelles conditions ce qui apparaît peut être qualifié de radicalement nouveau, parce que ne correspondant dans sa globalité à rien de ce qui préexistait ? C'est une des questions, parmi tant d'autres qui se posent à la musicologie générale projetée.

En revanche, nous pouvons dire que l'orchestration musicale multimédia, en présence de deux musiciens sur l'oud et le basse, ajoutent un souffle oriental à cette performance et procurent une nostalgie pour l'âge d'or du cinéma arabe, qui, revisité par ces artistes contemporains devient « Kitsch », faisant dialoguer le présent et le passé d'un part, le rap et la musique orientale traditionnelle d'autre part.

« Les modes d'écoute se prêtent à former la base d'une écoute haptique: l'écoute d'une musique qui ne s'adresse pas seulement à l'oreille, mais à tous les sens (Deleuze,

²⁰⁷ MOLINO Jean. *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Précédé de : *Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino* par Jean-Jacques Nattiez. Paris, Actes Sud / INA, 2009. P 478

1981). *Cette écoute déborde l'oreille, l'acoustique, la partition, et même le son imaginaire. Elle déborde le son tout court* ». ²⁰⁸

Subtil, le son agit sur les auditeurs et les téléspectateurs, plus que l'image et le verbe, qui offrent une signification intellectuelle immédiate et qui provoquent des réactions en grande partie conscientes. Le son, en revanche, échappe en grande partie à une analyse intellectuelle car ses repères ne sont pas palpables. Le téléspectateur le reçoit, le subit et réagit de façon subjective.

La musique, placée dans un contexte de communication, peut être considérée comme un langage indépendant du langage verbal. Elle a un vocabulaire propre qui nous renvoie directement à notre propre expérience sensorielle et esthétique. Dans sa forme simplifiée, le schéma classique de la communication musicale rappelle le modèle linguistique.

On peut considérer que l'acte de création d'une part, effectué par l'émetteur du message, et l'acte d'interprétation d'autre part, effectué par le récepteur, sont également actifs. L'émetteur, de son côté, codifie les sons, et le récepteur les décode, chacun en fonction de son propre système de références. Or, avec la musique, vecteur d'une communication plus sensible qu'intellectuelle, toute la difficulté consiste à anticiper l'effet recherché en manipulant des techniques complexes d'écriture musicale. D'un point de vue théorique, il existe deux freins majeurs à l'analyse systématique de la musique et de son impact.

D'abord, la réalité des sons ne peut être traduite exactement en langage verbal, car le signifiant musical ne correspond pas à un vocabulaire verbal précis : une description verbale de la musique sera forcément approximative et subjective.

Ensuite, le langage des sons est un processus de communication ouvert. Chacun est théoriquement libre de ressentir ce qu'il veut, en fonction de ce qu'il est, dans la création ou la réception d'un message sonore. En théorie, l'auditeur réagit d'une façon qui lui est strictement personnelle.

²⁰⁸ DELEUZE Gilles. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris. Editions de la différence, 1981

Selon Roland Barthes, la sémiotique a pour objet « *tout système de signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites: les images, les gestes, les sons mélodiques, les objets et les complexes de ces substances que l'on retrouve dans des rites, des protocoles ou des spectacles constituent, sinon des « langages », du moins des systèmes de signification* »²⁰⁹ (Barthes, 1965, p 79). Elle ne peut se confondre avec la linguistique, dont le but particulier est de « *définir ce qui fait de la langue un système spécial dans l'ensemble des faits sémiologiques* » (Saussure, 1916/1972, p 3). D'une manière générale, « *il paraît de plus en plus difficile de concevoir un système d'images ou d'objets dont les signifiés puissent exister en dehors du langage : percevoir ce qu'une chose signifie, c'est fatalement recourir au découpage de la langue: il n'y a de sens que nommé, et le monde des signifiés n'est autre que celui du langage* » (Barthes, 1965 p 79-80). La question de la signification sera examinée plus loin. Il suffira pour le moment de noter que Barthes paraît confondre le signifié et sa formulation verbale. Il va de soi qu'un système sémiotique non linguistique, la musique par exemple, puisque c'est elle qui nous occupe ici, doit pouvoir véhiculer des signifiés non verbalisés, et peut-être non verbalisables.

D'une certaine façon, on relève dans la production théorique le fait que la musique est plus souvent considérée comme le produit d'un langage, alors qu'on fait dériver ses éléments de l'idée de fonction communicative, voire métalinguistique.

²⁰⁹ BARTHES Roland. *Éléments de sémiologie*. Communications 4 (1964), 91-135, republié avec le degré zéro de l'écriture. Paris, Gonthier, 1965. P 77-181

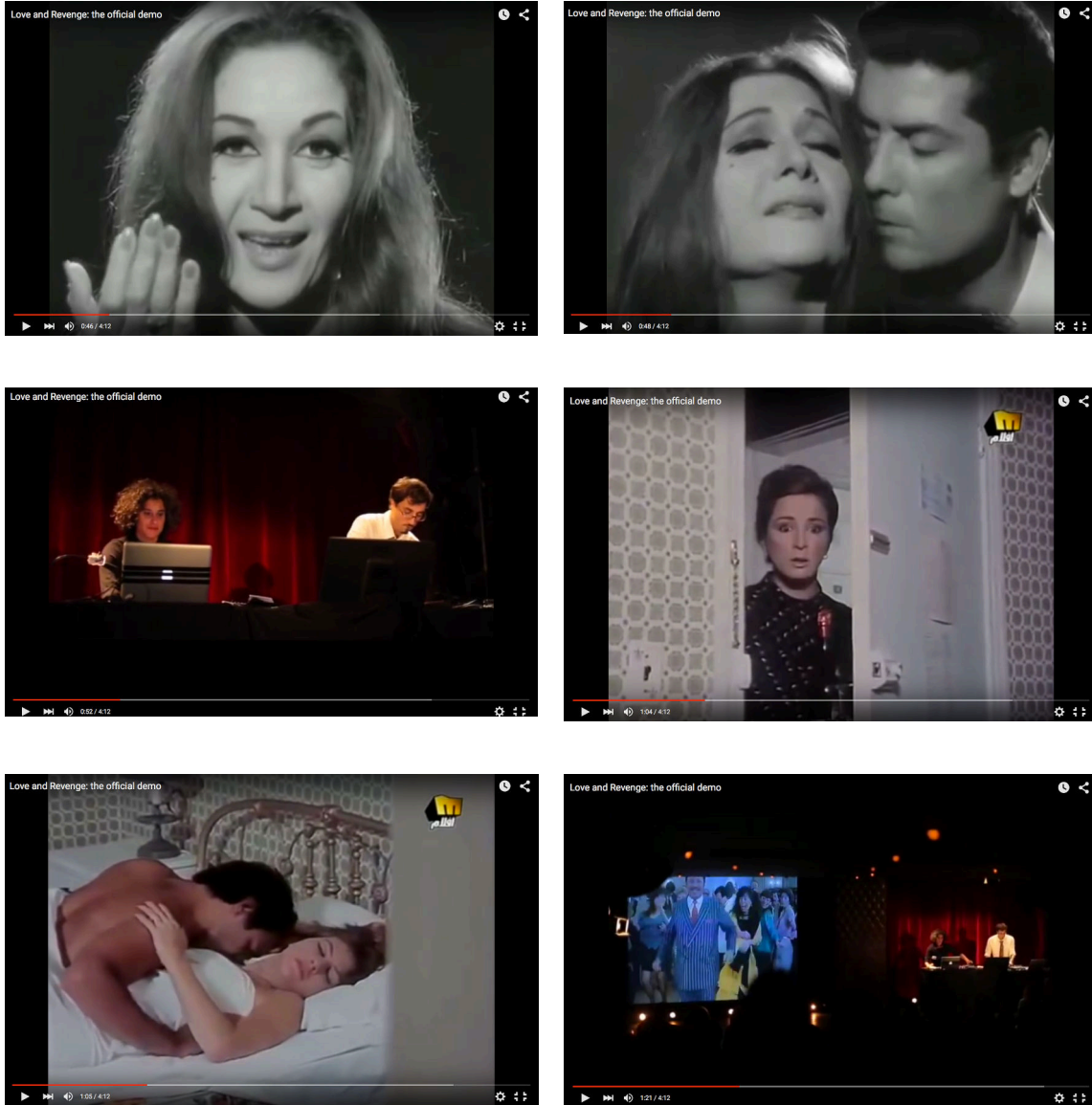


Figure 26-27-28-29-30-31: Quelques visuels de la performance en snapshots

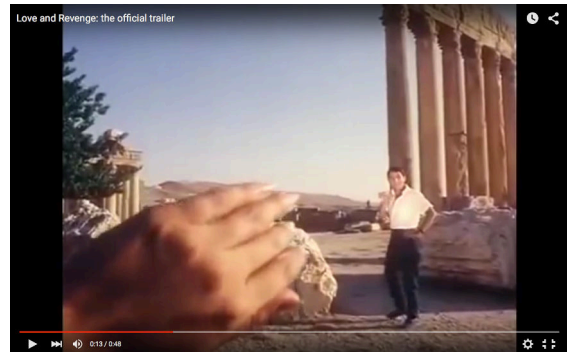
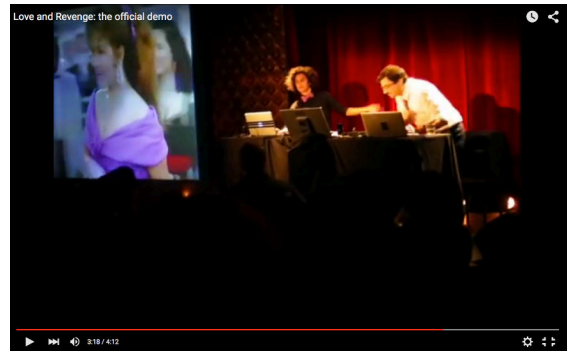


Figure 32-33-34-35-36-37: Quelques visuels de la performance en snapshots

**c- Peut-on parler d'un mode de vie « revival » « kitsch » ou plutôt
« vintage » dans *Love and Revenge* ?**

Comme nous l'avons évoqué dans la partie précédente, les images de la performance de Rayess Bek ont une esthétique qui rappelle le côté « kitsch » de l'époque. Son dessein serait de donner une seconde vie et fait résurgir une période de l'âge d'or sur une musique arabe traditionnelle, revisitée par le rappeur contemporain Wael Koudeih. Les images des films « reproposées » par la plasticienne La Myrza ont une nouvelle forme plastique dans la vidéo habillée par la musique électro arabisante. On pourrait presque parler d'une sorte de « jeu avec le temps » ou « revival » quand la mémoire culturelle ressuscite certains aspects d'une période du passé déterminée et les « re-propose » sous forme de *reworking*, de réélaboration plus ou moins fidèle. Le terme « revival » ou « revivalisme » s'impose comme un aspect systématique qui tend à se répandre dans une époque historique bien précise par l'intervention d'un effet de mode inévitablement d'ordre temporel. Un tel désir de redonner vie à ce qui n'est plus semble presque motivé par une affinité pour les plaisirs grotesques et burlesques du déguisement. Mais le retour vers le passé n'est-il pas considéré comme trivial et démodé? Avec le terme « revival » souvent utilisé pour la musique et les concerts dans les années soixante-dix, le retour dans le temps avait un sens négatif dans les domaines comme la politique et la mode où la nostalgie était souvent évoquée excessivement.

Cependant, nous trouvons une ressemblance entre le mot « revival » et le mot « avant-garde » et « kitsch », qui est considéré très « in » et « branché » depuis quelques années. Ce dernier d'origine allemande, apparaît dans la région de Munich vers 1860-1870 comme dérivé des verbes kitschen, qui signifie « bâcler et en particulier faire de nouveaux meubles avec des vieux ».²¹⁰ « kitsch » se dit d'un style, d'objets considérés comme de mauvais goût par la culture établie et produits par l'économie industrielle. Nous l'utilisons aussi pour désigner un courant artistique produisant délibérément des

²¹⁰ C'est la traduction que préfère MOLES Abraham. *Le kitsch, L'art du bonheur*. Paris, Maison Mame, 1971, et Jacques Sternberg, *Les chefs-d'œuvre du kitsch*. Paris. Édition Planète, 1971

œuvres de mauvais goût. Par définition, c'est un *caractère esthétique d'œuvres et d'objets, souvent à grande diffusion, dont les traits dominants sont l'inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières ou des fonctions et souvent le mauvais goût ou la médiocrité. Tout ce qui est de mauvais goût, pourvu qu'on le regarde au second degré, avec un clin d'œil plein d'humour et assez d'esprit pour ne pas prendre tout cela au sérieux.*

Le « kitsch », « *c'est l'aliénation consentie, c'est l'anti-art, c'est le faux et le néo-quelque chose ; mais c'est en même temps le confort dans les rapports de l'homme avec les objets, c'est une éthique en soi* ». ²¹¹ Parallèlement à la globalisation progressive des marchés et des produits échangés, le « kitsch » est devenu involontairement un des styles les plus répandus dans le monde à travers les produits de consommation courante dans plusieurs domaines comme la mode et le design. Le terme se situe entre péjoratif et affectif (« mauvais » goût assumé) ; on peut parler aussi du come-back de la culture « kitsch » dans l'univers de l'image et son traitement esthétique ses dernières années, que ce soit en photographie ou dans les films, qui ne cesse de se développer et de gagner les esprits. Pourrions-nous considérer l'objet kitsch comme un mode de vie? Cependant, il se laisse identifier par certaines propriétés superficielles récurrentes (couleurs, textures, formes) qui forment un système sémiotique cohérent susceptible de dépasser les différences de genres et de champ générique. Première caractéristique de l'objet « kitsch », ses « couleurs sentimentales » ²¹² (Moles) : le rose et le violet (à volonté) et le rouge (limité à de petites surfaces). Il présente des formes compliquées, marque une prédilection pour les courbes formant des dispositifs imbriqués (le style « nouille ») et décore les surfaces jusqu'à saturation. Règle inférente, le kitsch tend à l'accumulation frénétique. En ce sens, chaque objet isolé se laisse déjà décrire comme un système sémiotique complexe où couleurs (l'arc-en-ciel), textures et formes s'agencent sur des principes de rimes et de différences.

²¹¹ MOLES Abraham. *Objet et communication dans Communications*, Paris, éd. du Seuil, 1969. n°13. P 20

²¹² MOLES Abraham. *Le kitsch, l'art du bonheur*. Éditeur Denoël, 1977. P 52. En ligne http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1183

Umberto Eco ²¹³ nous parle du « kitsch » comme d'une pré-inscription dans l'œuvre des émotions à éprouver sans laisser la libre expression des sentiments au destinataire. Tout est déjà prévu et conçu. Il s'agit d'une contribution de l'auteur à travers les moyens les plus divers: surabondance de certains traits, répétition, un entrelacs de stimuli qui agissent les uns sur les autres. L'auteur souligne aussi le côté chimérique voire mensonger du « kitsch »: apparente jouissance de la représentation originale du monde quand, en réalité, il ne s'agit que d'une simple illusion. Le « kitsch » aurait un but, une volonté de faire passer un message que l'art n'a pas. Selon le sémiologue, les représentations kitsch n'ont aucune intention de se substituer aux vraies productions artistiques. En est-on vraiment sûr ? La conception de l'œuvre d'art pour Eco se résume à l'idée d'une unité de structure constituée par « une façon de former qui constitue le style d'une époque ». À la base de l'œuvre, on a un « stylème », ²¹⁴ un parcours cohérent et unitaire qui tient l'œuvre et qui la fonde. Le kitsch sera donc une pure imitation d'une partie du stylème et donc de la simple forme et non de la substance de l'œuvre. L'expérience de l'œuvre ouverte est niée par le kitsch qui au contraire définit exactement son but et ses effets. La structure à la base du message poétique ou artistique n'est pas entamée. Le « kitsch » au contraire se porte à la coïncidence du signifiant et du signifié et ne laisse pas l'espace pour les relations sensibles, base des signifiants et de l'ambiguïté du message artistique. Pour Eco, il s'agit d'un problème de codes qui seraient typiques du système artistique et qui circuleraient entre les textes. Au contraire le sens, surtout dans une production artistique, se trouve dans la relation entre sujet et texte et dans sa transformation continue. ²¹⁵ Mais que se passe-t-il quand le « mauvais goût » passe à travers la mise en scène de l'image qui passe à l'écran? Le « kitsch » ne

²¹³ ECO Umberto. *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1977

²¹⁴ Linguistique : sur le modèle de phonème, le stylème est une abstraction censée représenter une corrélation fonctionnelle possible entre des éléments du langage, une combinaison de stylèmes serait censée définir un style

²¹⁵ NOVELLO PAGLIANTI Nanta. *Esthétique des corps et représentations kitsch*. Actes sémiotiques. Université de Limoges. Publié en ligne le 31/01/2007 <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3309>

s'intéresse pas seulement aux objets mais aussi aux images filmées comme la performance scénique de Rayess Bek.

Cette mise en scène multimédia d'une façon « kitsch » diffère quelque peu et utilise les techniques les plus disparates créées par La Myrsa: relecture de la narration, altération des scénarios, montage alterné, transitions charivaresques ; nous passons directement d'un plan à un autre sans effet de liaison, et l'utilisation de la couleur « flashy » dans le traitement de l'image, etc. La vidéo prend une nouvelle forme cinématographique et une nouvelle esthétique. Entre recours et rejet du terme, entre acceptation et refus, l'œuvre entretient avec le « kitsch » une relation complexe. Le « vintage », comme nous l'entendons aujourd'hui, est une tendance qui confère une valeur fortement positive au passé: alors que le « revival » est conçu comme une reposition totalisante, le « vintage » puise dans le passé en sélectionnant les détails et les singularités des objets ou des styles, dans une comparaison explicite avec le présent. Cependant, l'actuelle esthétique « vintage » est celle qui propose l'acquisition des nouvelles technologies comme les applications des *smartphones*, qui donnent aux images filmées ou photographiées des airs de vieilles images esthétiques prises par un appareil photo retro comme le *Polaroid* ou le *Kodak* des années 1980. « *Le sens de ces opérations s'apprécie par contraste: le vintage actuel prend tout son sens, en effet, à travers la sélection de détails, qui sont représentatifs et spécifiques du passé, mais insérés cependant dans un ensemble contemporain* ». ²¹⁶

L'esthétique rétro accomplit en fait une opération de forte sélection ; autrement dit, elle enlève le « laid » pour ne retenir que ce qui est le plus « tendance », en courant souvent

²¹⁶ À propos du concept d'ensemble, rappelons les réflexions de Youri Lotman sur le concept russe d'*ansambl'*, comme logique profonde de l'*intérieur*, ou bien de la décoration stylistique d'un intérieur, lieu dans lequel la cohabitation de diverses époques crée une *hétérogénéité*, et donc une richesse sémiotique. Cf. Y.M. Lotman, « *Arhitektura v kontekste kul'tury* », in *Architecture and Society/Arhitektura i obchestvo*, 6, 1987, Sofia, P 8-15; trad. it. « L'architettura nel contesto della cultura » in Silvia Burini (éd.), *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1998. P. 38-50

le risque de verser dans un véritable révisionnisme esthétique²¹⁷ qui encouragerait une reconstruction oléographique du passé dans le seul but d'obtenir le consentement d'un présent complaisant.

Spontanément surgira la question de savoir si cette projection globale vers le passé masque une vraie passion nostalgique et, si tel est le cas, dans quelle mesure. Ce « jeu avec le temps » auquel nous avons fait allusion précédemment incite donc à interroger les motivations et les capacités de ce média (la vidéo avec la musique de Rayess Bek) à reconstruire des formes de la temporalité. Les médias sont en effet une des sources principales de l'imaginaire pour ce qui concerne la mémoire historique récente : c'est sur des documents audio et vidéo qu'ont été fixés et relus les événements cinématographiques du passé, créés par ces deux artistes libanais et devenus par la suite partie intégrante de la mémoire culturelle contemporaine.²¹⁸

Ainsi, les nouvelles technologies redimensionnent l'art contemporain libanais et retracent l'histoire musicale traditionnelle et le cinéma arabe dans un nouveau registre créatif et conceptuel. C'est en recréant le langage filmique et en esthétisant l'image, tantôt « kitsch » tantôt « vintage », tout en relisant les notes musicales que cette performance prenne forme inédite, voire hybride ; un artefact moderne et virtuel rendant hommage aux idoles populaires du monde arabe, entre nostalgie, drame et humour. C'est avec ses esthétiques modernes que le dialogue des cultures s'épanouit. Ecouter ces chants et ces musiques d'Orient « Occidentalisés » par le nouveau souffle électro, subtilement rassemblées par Wael Koudeih, n'est pas une expérience ordinaire. Parce

²¹⁷ C'est ce qui émerge par exemple de l'amusant essai-nouvelle de Tommaso Labranca *78-08* (2008), dédié à un imaginaire confronté entre l'année 1978 de *Saturday Night Fever* (USA, 1977) et l'époque actuelle. En entrant aujourd'hui dans un magasin de design plein d'« objets vintage », dit Labranca, on pourrait être conduit à penser que la décoration des salons et des cuisines de ces années-là était incroyablement chic, alors que, sauf chez certains privilégiés, ce type de décoration et d'ameublement était tout à fait banal.

²¹⁸ L'idée de mémoire médiatique peut être reliée à l'idée de *popular memory* telle qu'elle a été élaborée par Lynn Spigel au sujet du rôle assumé par les médias dans de pareils processus sociaux : « Popular memory (...) is history for the present ; it is a mode of historical consciousness that speaks to the concerns and needs of contemporary life. Popular memory is a form of storytelling through which people make sense of their own lives and culture ». L. Spigel, « From the dark ages to the golden age: women's memories and television reruns », *Screen*, 1995, 36 (1), P 16-33

qu'à l'émotion esthétique vient s'ajouter un sentiment plus intense encore, celui de communier, par enchantement, avec une humanité réconciliée.

d- Réalité contradictoire : la guerre vécue sur cassette et l'image fictive de la guerre filmée par Schlöndorff dans *Le Faussaire*, quel dialogue ?

Depuis des années, les continuités et les ruptures sont bien saisies avec le numérique et les nouvelles technologies (*TIC*) dans le rapport qui se crée entre les images et les sons. Depuis l'impact simultané des arts visuels et des arts sonores en peinture jusqu'aux hypermédias aujourd'hui, on peut repérer une dynamique de convergence toujours plus affirmée des deux représentations. L'évolution de cette relation concerne autant l'artiste rappeur Wael Kodeih qui manipule une matière audiovisuelle (sa propre musique -les voix humains et les images du film) toujours plus riche et modifie la nature même du média: plus vraiment une image et plus vraiment un son, cette fusion engendre l'apparition d'un nouvel objet audiovisuel composite, structuré et complexe.

Nous allons poursuivre notre analyse en évoquant un autre artefact de Rayess Bek *Good bye Schlöndorff*,²¹⁹ une performance audiovisuelle où des lettres intimes retrouvées sur des cassettes audio se mêlent à des extraits du film *Le Faussaire* réalisé par Volker Schlöndorff. Durant la guerre civile au Liban, les gens s'enregistraient au lieu d'écrire des lettres, pour sentir la proximité, l'émotion, entendre la voix. Le son ajoutait une dimension que le papier n'avait pas. L'artiste a voulu donner une forme plastique à ces voix et de pousser sa réflexion en ajoutant de la musique et en choisissant surtout le film *Le Faussaire*. Un voyage dans l'univers des années 80 au Liban est proposé au spectateur. C'est ainsi que le réel représenté par les lettres intimes se fond dans la fiction de *Schlöndorff*. Chaque élocution, chaque image est soigneusement sortie de son

²¹⁹ Pour découvrir l'œuvre, cliquez sur le lien pour découvrir un extrait de la performance [Good bye Schlöndorff](http://rayessbek.net/good-bye-schondorff/), posté sur le site de l'artiste Rayess Bek <http://rayessbek.net/good-bye-schondorff/>

contexte et transplantée dans l'imaginaire des musiciens. On assiste à une opération chirurgicale et expérimentale sonore et visuelle où Wael Koudeih (aux machines) et Yann Pittard à l'oud déconstruisent et reconstruisent chaque instant de cette sombre époque. Entre images filmées et images figées, la guerre libanaise renaît de ces cendres et prend une dimension surréaliste sur les voix fantomatiques.

Des messages s'affichent à l'écran et nous interrogent. C'est à travers ces voix craintives et ces *fragments d'un passé recomposé(s)*²²⁰ que cette performance multimédia prend forme et s'entremêle avec la musique; une sorte d'expérimentation qui sollicite nos sens. Quels sont les messages qui surgissent de cet artefact ? Et quelles sont les lectures d'images de la sémiologie ?

En ce qui concerne le traitement de l'image, la sémiologie et la sémiotique ne sont pas une même discipline doublement désignée, mais deux disciplines qui traitent différemment de la construction des significations des textes-images. Ces deux termes sont synonymes, l'un et l'autre ont pour objet l'étude des signes et des systèmes de signification. La sémiologie postule l'objet (texte, image, film...) comme principal lieu du sens et la langue comme le fondement de tout système de signe. La sémiologie de l'image construit une interprétation plausible et crédible du message véhiculé par le texte visuel, en faisant appel aux instruments d'analyse disponibles dans tous les champs du savoir. Elle relève du « bricolage interprétatif, au sens noble du terme.

« *La sémiologie construit ainsi une interprétation plausible et crédible du message véhiculé par ce texte visuel. Méthodologiquement, l'analyste jouit de la même liberté que n'importe quel analyste littéraire. Aucune procédure n'est imposée, aucune limitation, imposée par une vraie théorie, ne vient borner l'omniscience de son interprète; il peut faire feu de tout bois, il n'y a pas vraiment de règles pour restreindre la virtuosité de ses comparaisons et de ses références* ». ²²¹

²²⁰ Titre de l'exposition du collage, *fragments d'un passé recomposé(s)*. Carton d'invitation posté sur le blog *Visual Codes* © Haytham Daezly 2013 <http://haythamdaezly.tumblr.com/collage>

²²¹ ECO Umberto. dans *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 et dans *Interprétation et surinterprétation*, Paris, PUF, 1996

En contrepartie, la sémiotique visuelle s'attache à la forme (du contenu et de l'expression) qu'elle vise à interpréter objectivement – de manière démontrable et donc calculable – au moyen d'une théorie d'ensemble rigoureusement délimitée et de procédures explicites et contraignantes, non didactisables actuellement.

Dans son analyse de l'image, Martine Joly nous montre que chaque image a son interprétation, alors que les types d'images sont multiples, donc ont plusieurs interprétations.

*« Même si les choses n'ont pas toujours été formulées ainsi, on peut dire, à l'heure actuelle, qu'aborder ou étudier certains phénomènes sous leur aspect sémiotique, c'est considérer leur mode de production de sens, en d'autres termes, la façon dont ils provoquent des significations, c'est-à-dire des interprétations. En effet, un signe n'est signe que s'il exprime des idées, et s'il provoque dans l'esprit de ceux qui le perçoivent une démarche interprétative ».*²²²

En sémiotique, les images sont multiples : cinéma, peinture, photographie, image de synthèse, gravure, affiche, etc. L'approche sémiotique nous aide à mieux comprendre la spécificité de la communication par l'image. Cette dernière peut être non seulement un support mais aussi « reflet », « illusion », « image conceptuelle » ou « mentale », « une ressemblance », « un souvenir ». Cette approche sémiotique permet d'expliquer le point commun entre les diverses utilisations de ces concepts.

Cependant, toutes les images se rangent dans la même catégorie, celle des icônes dans la classification de Charles S. Peirce, qui distingue parmi l'ensemble innombrable des signes, l'icône, l'indice et le symbole. L'image hétérogène rassemble donc différentes catégories de signes : des images au sens théorique (des signes iconiques analogiques), des signes plastiques (formes, couleurs, compositions internes, textures) et des signes linguistiques (du langage verbal). Ce qui précède l'image, c'est l'idée. L'image est la réalisation d'une idée. Mais, si pour comprendre le message, il faut comprendre l'idée,

²²² JOLY Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin, 2009. P 21-22

pour comprendre l'idée il faut analyser l'image comme signe. Dans son livre *Le signe*, Eco nous parle d'une invasion des signes, non seulement dans une civilisation industrialisée et urbaine mais dans la nature aussi, en évoquant le récit du voyageur *Sigma* qui avait mal au ventre à Paris. Pour trouver un médecin, il fallait trouver une cabine téléphonique, puis un taxi, prendre un ascenseur et parler une langue. Un petit récit banal qui force quiconque à entrer dans un réseau des systèmes de signes.

Que dégage la performance audiovisuelle de Rayess Bek ?

<i>Goodbye Schlöndorff</i>	<i>Le Faussaire</i>
Réalité Artefact Construction / vs Déconstruction de la guerre civile Voix de la mémoire sur cassette. Témoins de la guerre Décontextualisation	Fictionnalité Film Miroir de la guerre Civile Voix des acteurs en VO Simulacre

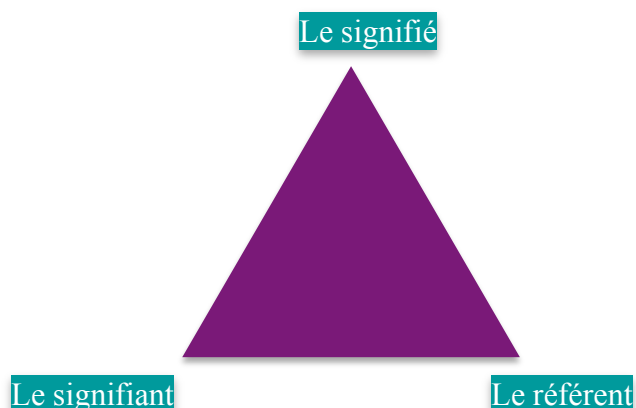
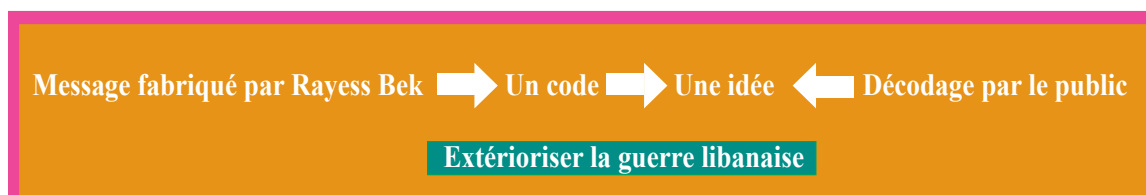
Figure 38: schéma qui trace les différences entre la performance de *Goodbye Schlöndorff* et *Le Faussaire*

« Lire, c'est aussi repérer des signes, faire des hypothèses, et enfin de compte détecter le sens d'un message, qu'il soit linguistique, iconique ou sonore ». ²²³ (L.Hamm)

En sémiologie, l'étude de langages comme le théâtre, la gestuelle, le cinéma, l'image, etc. consiste à étudier les différents types de signes que nous interprétons, à en dresser une typologie, à trouver les lois de fonctionnement des différentes catégories des signes.

- Texte : *Si tu savais ce que j'ai vécu* (Voir les figures sur la page suivante). Caractère arbitraire, saisissable linéairement.
- Image : Images fixes et images filmées par le réalisateur. Des images reportage de guerre, reportage social. Caractère souvent analogique, saisissable simultanément.
- Musique : composée par Rayess Bek avec la présence de deux musiciens en compagnie du rappeur sur scène, utilisant un code composé de signes. Objets auditifs-sonores, saisissable linéairement.

²²³ HAMM Liliane. *Lire les images*. A. Colin-Bourrelier, 1986. P.9



**Figure 39-40 : schéma qui trace le message dégagé de la parole de Rayess Bek,
Et le parcours de la théorie sémiotique**

En d'autres termes, le message qui nous livre Rayess Bek, c'est d'extérioriser cette époque sombre de l'histoire du pays par un sentiment qu'il ne maîtrise pas et qu'il lui est impossible de le montrer en mots, mais en musique; une sorte de reconstruction de la guerre en vidéo et destruction du hip-hop en une forme plus intimiste avec ces enregistrements sonores en présence des musiciens.

Rayess Bek fabrique un message codé pour communiquer une idée ou un concept au public (auditeurs ou spectateurs), qui à son tour le décode et fait sens par un acte de lecture visuelle.

Étant non analogiques et omniprésentes, les images peuvent être vues et lues sans apprentissage ni code iconique, qui permet à la personne une mise en rapport entre des choses de même type.

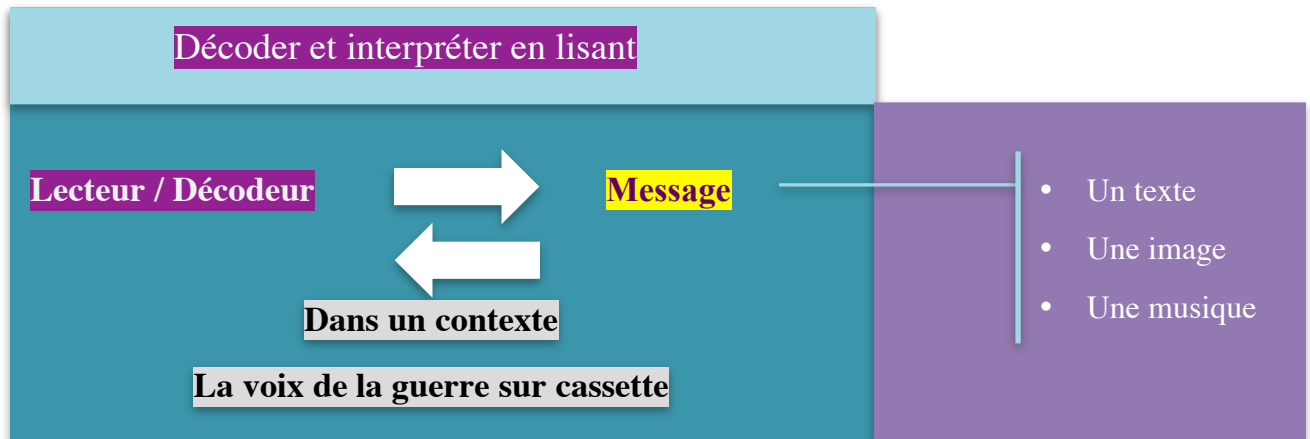


Figure 41 : schéma qui interprète le message dégagé en le décodant

Dans *l'Introduction à l'analyse de l'image*, Martine Joly nous explique que « *le signe a une matérialité que l'on perçoit avec l'un ou plusieurs de nos sens. On peut le voir, l'entendre, ou le sentir. Cette chose que l'on perçoit tient lieu de quelque chose d'autre : c'est la particularité essentielle du signe ; être là, présent, pour désigner ou signifier autre chose, d'absent, concret ou abstrait* ». ²²⁴ La performance de Rayess Bek est un dialogue de cultures entre deux genres musicaux : l'électro pop et la musique orientale, jouée par les deux musiciens : la flutiste syrienne Neissa Jalal et Yann Pitar sur le Oud. Elle dégage également un signe de dialogue entre son et image. La présence du corps, de l'humain, procure de l'émotion. Cette émotion, difficile de la retrouver par les machines selon Wael Koudeih et c'est là que le rôle des musiciens prend sens. Nous dépouillons plusieurs thèmes de ces lettres postées pendant la guerre civile et dégageons surtout différents signes ; un signe de l'intimité, la séparation du couple, la déclaration d'amour, l'exil et l'angoisse de la mort. La première lettre étant comme une introduction, la deuxième parle d'exil. On peut citer également le signe de la nostalgie dans les enregistrements sonores sur cassettes. En outre, on a l'impression que ce dialogue, dont chacun interprète la lecture de ces lettres à sa façon, est fictif et secret. Cette performance est un modèle culturel unique intégrant les nouvelles technologies de l'information, et s'impose comme un artefact contemporain sur lequel la musique vient habiller l'image et le rythme aussi; la parole, c'est de la musique. La voix de la guerre sur cassette ?

« *Le frisson, l'excitation vient du fait qu'on a une fiction, qui se superpose à un décor, à une réalité qui n'a rien de fictif* ». (Volker Schlöndorff)

« *Le héros du film Le Faussaire, ²²⁵ disait Schlöndorff, constate avec une secrète satisfaction que le monde extérieur est ici le reflet de ses propres désarrois, de son conflit avec lui-même.* » On touche là les limites du projet : n'évoquer le conflit libanais que pour mieux conter une dérive existentielle typique du cinéma allemand des années

²²⁴ *Ibid.* P 25

²²⁵ SCHLÖNDORFF Volker. Extrait du film *Le Faussaire* sur dailymotion <http://www.dailymotion.com/video/x2f8tkm> , http://www.dailymotion.com/video/x2f8vm6_die-falschung-le-faussaire-volker-schlondorff-1981-extrait-a-la-residence-de-montagne_shortfilms

70 et 80. La façon dont Schlöndorff utilise les vraies images du conflit en les confrontant à des images mises en scène - une caméra laissée plein champ nous indique qu'il s'agit d'une reconstitution - peut même choquer : le cinéaste est, comme son héros, « un faussaire »... Son superbe film démêle les origines du conflit et montre brillamment le quotidien de la guerre, cet état étrange de vie hors la vie, où l'amour même prend un goût différent. Bruno Ganz, magistral, est notre complice dans cette expérience inquiétante ».²²⁶

²²⁶ Article posté en ligne sur le site de *Télérama* dans la rubrique cinéma, *Le faussaire* par FERENCZI Aurélien, le 25/04/2009 <http://www.telerama.fr/cinema/films/le-faussaire,6516.php>



Figure 42-43-44-45-46-47-48 : Quelques visuels de la performance de « Goodbye Schlöndorff » en snapshots, Maison des Métallos, 20/05/2015, Photos by Orevo

Ainsi, en clôturant ce chapitre sur l'art contemporain libanais, après avoir défini la culture underground et la culture populaire comme formes de résistance, en passant par le mouvement hip hop depuis sa naissance dans le Bronx puis en France, jusqu'au monde arabe, et en s'appuyant sur la chanson *Schizophrénia*, nous avons dégagé l'imaginaire comme métalangage dans les paroles de Rayess Bek et comme mythologie contemporaine dans notre analyse.

Finalement, et pour faire écho à notre problématique, la culture hip-hop de Rayess Bek profite des réseaux socio-numériques malgré ses tabous et sa censure dans le monde arabe. Son site expose son art et prolonge sa pensée, qui à son tour, se redimensionne, se propage et se partage grâce à l'enjeu des nouvelles technologies.

Par conséquent, les technologies de l'information et de la communication font revivre les performances de Rayess Bek comme nous l'avons « décodé » dans *Love and Revenge*, et dans *Good bye Schlöndorff* au plus grand nombre par le biais de son site Internet, l'étude sémiotique de son artefact audiovisuel, avec son esthétique « vintage » comme label culturel, nous délivre un échange vif entre image, son et sens. Les traces de la guerre sur cassette et l'image fictive de la guerre filmée par *Schlöndorff* dans *Le Faussaire*, dialoguent, renaissent, se construisent et se déconstruisent dans une forme de réalité contradictoire.

À la fin de ce volet, et pour revenir à la question d'engagement, le Web social est de plus en plus investi par des artistes militants qui trouvent dans cet espace alternatif de revendication et d'expression un lieu pour défendre leur cause sur la toile. En focalisant l'attention sur les pratiques culturelles de certains artistes comme Rayess Bek et la Myrza, ces derniers ont contribué à la prise de conscience politique de leur génération.

Pour conclure, ce chapitre sur l'art et les expressions artistiques contemporaines libanaises tente de les répertorier (de façon non exhaustive), ainsi que de donner des exemples particulièrement éclairants de créativité révolutionnaire, qui aident également

à comprendre ces mouvements sociaux. Il envisage par la suite les prolongements de cette mobilisation artistique singulière, qui a vu s'épanouir un certain bouillonnement culturel et artistique, actuellement en prise avec de nouveaux pouvoirs, non stabilisés et réticents à consacrer la pleine liberté de création artistique, pourtant indissociable de la liberté d'expression. Nous pouvons dire que la scène culturelle libanaise joue un rôle dans l'éveil de la conscience politique. Ainsi, l'art devient un porte-parole de la protestation de cette créativité bouillonnante. Ces nouveaux territoires de l'art où technologies numériques constituent plus qu'une ressource, un véritable objet d'exploration et de création.

CHAPITRE IV

Conjoncture culturelle et sociopolitique, dans une perspective critique, à l'ère des TIC

Comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents, les artistes libanais Rayess Bek, LaMyrza ou Tania Saleh sont des acteurs sociaux profondément influencés par le contexte social, culturel et politique dans lequel ils s'inscrivent, et bien souvent engagés dans les enjeux de leur époque. Ils ne détiennent pas une double identité d'artistes et de citoyens. Les deux états ne peuvent que se mêler. Autant l'artiste est marqué par la société, autant ses œuvres marquent celle-ci en retour. Les formes symboliques inscrivent un sens dans la communauté qui s'écarte de l'expérience usuelle, quotidienne. Art et politique sont donc fondamentalement liés.

Le rapport entre esthétique et politique, c'est alors, plus précisément, le rapport entre l'« *esthétique de la politique* » et la « *politique de l'esthétique* », c'est-à-dire la manière dont les pratiques et les formes de visibilité de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier.²²⁷

L'analyse du lien entre art et politique au 20^{ème} siècle, nous amène au constat suivant : l'engagement, tant politique qu'artistique, se déploie, d'abord, selon une conception avant-gardiste. Celle-ci est ensuite remise en cause par les mutations culturelles, sociales, institutionnelles et politiques provoquées par la crise de la modernité, et en raison des changements dans les conceptions de l'art liés à l'avènement de la postmodernité artistique. Nous associons les transformations dans l'engagement aux diverses mutations que subissent les grands vecteurs de la culture avec la crise de la modernité, ainsi qu'au passage du modernisme au postmodernisme en art.

En premier lieu, la crise de la modernité prend la forme d'une méfiance à l'égard de l'universalisme propre à la pensée des Lumières. Ce phénomène est caractérisé par Lyotard (1979) comme la « fin des métarécits ».²²⁸ Si on définit ce terme, *le*

²²⁷ RANCIÈRE Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris. Galilée, 2004. P. 39

²²⁸ LYOTARD Jean-François. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris. Éditions de Minuit, 1979

métarécit est un récit sur la réalité destiné à justifier l'évolution passée et actuelle. *La pensée et l'action de la modernité* (dont Lyotard pense trouver les premiers symptômes chez un Saint Augustin, mais qui s'organisent et se déploient dans l'Aufklärung (*La dialectique de la raison*) et dominant le XIXe et le XXe siècle) seraient donc « séduites » par ces « grands récits » d'émancipation : « *émancipation progressive de la raison et de la liberté, émancipation progressive ou catastrophique du travail (source de la valeur aliénée dans le capitalisme), enrichissement de l'humanité tout entière par les progrès de la technoscience capitaliste, et même, si l'on compte le christianisme lui-même dans la modernité [...]* » (Mort des métarécits, « Système » et esthétisation de la vie)

Les atrocités commises au 20^{ème} siècle au nom des grands principes universalistes montrent que la culture, l'art et la pensée ont failli dans leur tâche d'apporter le beau, le vrai, le juste. La croyance dans le progrès technologique et social (le mieux-être) et dans les idéologies émancipatrices et révolutionnaires est ainsi fortement ébranlée.

« *S'il en est ainsi, ce n'est pas parce qu'on aurait « oublié » le projet de la modernité, mais parce qu'on l'aurait liquidé tout en ayant l'air de le réaliser²²⁹: des multiples candidats à la finalité universelle, seule ce que Lyotard appelle la « technoscience capitaliste » aurait réussi à s'imposer, sans avoir toutefois les effets escomptés (plus de liberté, plus de « lumières », etc.)* ».

L'hypermodernité se présente ainsi sous le signe de l'excès, d'une montée aux extrêmes dans les sphères les plus diverses de la vie sociale et économique, médiatique, et artistique. *Les Temps Postmodernes seraient donc des temps « indolores »*, selon Gilles Lipovetsky, *ou plutôt des temps qui inciteraient à escamoter la souffrance par les échanges de toutes sortes (forums, tables rondes, etc.) par un bavardage, par un babillage universel et ininterrompu : « c'est le monde bête de l'échangeabilité totale, sous la règle de la monnaie, équivalent général de toute marchandise, biens, corps et*

²²⁹ *Apostille aux récits*. loc. cit. P 32

*âme. (Le système) n'est que l'extension au langage de la même routine de l'échange : interlocution, interactivité, transparence et débat, la parole s'y échange avec la parole comme la valeur d'usage avec la valeur d'usage ».*²³⁰

En sociologie des médias, de la communication et de la culture, il règne un certain pluralisme théorique, les terrains d'enquête se sont multipliés. À l'opposé d'une tendance à la fragmentation disciplinaire, la théorie critique a refusé les spécialisations en inscrivant l'étude de la culture et des médias dans l'ensemble des rapports sociaux, économiques, et politique d'une époque. S'intéressant aux évolutions du capitalisme, au devenir de l'individu, aux mutations du droit, de la culture et de l'art, et par ses analyses, la théorie critique aborde les grandes problématiques comme le passage d'un capitalisme libéral à un capitalisme de monopole, le rôle croissant du totalitarisme, l'antisémitisme, et le détournement d'une raison émancipatrice en raison instrumentale, le « déclin de l'individu ». C'est surtout le devenir de la culture et la montée de la « culture de masse » qui retiendra notre attention dans l'École de Francfort.

La réflexion sur le lien entre art et politique se situe dans un contexte d'avancées technologiques assez démesurées, d'expansion du marché culturel et d'interventions étatiques de plus en plus nombreuses et importantes. Ces éléments donnent lieu à une transformation majeure des arts et de la culture en matière de conceptualisation, de création, de production, d'apparition de nouveaux moyens d'expression, de diffusion et d'accessibilité. Le prix à payer pour cet essor est, selon certains, assez élevé, puisqu'il entraîne une crise de la culture savante et une commercialisation de l'art. Arendt, Adorno et Horkheimer de l'École de Francfort verront ainsi dans l'expansion de la culture de masse une gestion technicienne de la culture, une standardisation des arts, une transformation de l'œuvre en « produit », une mutation de la pensée en raison instrumentale et un abrutissement du peuple, qu'ils dénonceront vivement.

Nous allons interroger la question de la diffusion de la culture par l'entremise d'une

²³⁰ LIPOVETSKY Gilles. *Le Crépuscule du devoir, l'Éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*. Gallimard, 1993

technique qui contribuerait à la faillite de la culture. Dans un premier temps, à partir des travaux de l'École de Francfort en nous basant sur les travaux de Théodor Adorno, nous présenterons les différentes analyses qui ont posé la question de la conjonction de la technique et de la culture dans une perspective critique, et ce à l'ère des médias de masse et à l'avènement de TIC. Nous allons exposer donc l'École de Francfort par rapport aux médias et à la démocratisation de l'art (au sens de diffusion massive) par l'usage que font les artistes des nouvelles technologies et de ce que ces technologies peuvent (ou pas) apporter dans la valeur et l'opérationnalité « politique » de l'art relativement à l'actualité du Liban.

Dans un second temps, nous voudrions impliquer les *Cultural Studies* qui défendent la culture marginale par principe ; apparues fin des années 50, en s'appuyant sur les travaux de Hoggart, Williams (1958) et Thompson et, selon un tournant plus structuraliste, avec Hall. Pour les études culturelles la culture est une pratique, une manière de vivre en relation avec les réseaux socio-numériques.

Comment un dispositif populaire et international qu'est le Web conditionne la réception et crée de la valeur pour les contenus artistiques et politiques ? Que favorise-t-il ? Que cloisonne-t-il ?

A- La critique de l'industrie culturelle par l'école de Frankfort

Ce mouvement philosophique est né dans les années trente. Son ambition est une analyse critique radicale de l'évolution de la société contemporaine, non sans visées politiques militantes. Ses principaux représentants à des périodes différentes sont Horkheimer, Adorno, Marcuse, Benjamin, Habermas. La théorie critique des médias²³¹ au 20ème siècle naît essentiellement avec l'Ecole de Frankfort, et on la trouve précisément développée dans un texte intitulé « la production industrielle de biens culturels » texte que l'on trouve dans l'ouvrage *La dialectique de la raison* de Horkheimer et Adorno.

Inspirée de Freud et Marx, l'École de Francfort jette les bases d'une théorie critique à l'encontre de ces techniques qui transforment la culture en une véritable industrie.

Ainsi, selon ces philosophes, les nouveaux moyens de production et de transmission culturelle que sont la radio, le cinéma, la télévision²³² ne fournissent que des biens standardisés qui alignent les consommateurs dans le conformisme et entraînent les œuvres dans la vulgarité et la marchandise.

À l'apparition d'une nouvelle technique, et dès que celle-ci pénètre le champ culturel, on observe de sévères diagnostics à l'encontre de la culture véhiculée par ces outils. Des chefs de file de l'École de Francfort au courant critique actuel de certains analystes concernant le multimédia.²³³ Les techniques qui diffusent la culture ont fait l'objet de divers procès, sous prétexte qu'elles porteraient atteinte à la « haute culture ». Les

²³¹ Cette école naît en 1923 avec la création de l'Institut de recherches Sociales, fondé par Max Horkheimer et Friedrich Pollock. Elle s'inscrit dans une optique marxiste et freudienne. L'école rassemblera ensuite plusieurs intellectuels dont Théodor Adorno, Walter Benjamin et Herbert Marcuse qui en sont les principaux représentants, avec Max Horkheimer. Ils sont à l'origine de ce qu'on a appelé le « courant critique » de recherche sur les médias, qui considère les moyens de communication de masse comme des instruments de pouvoir et de domination. Selon les philosophes, ces instruments vulgarisent les biens culturels et produisent une certaine uniformisation de la pensée des récepteurs.

²³² Lorsque Théodor Adorno et Max Horkheimer publient le texte *La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses* dans *La dialectique de la raison*, la télévision n'en est qu'à ses débuts, c'est pourquoi leurs critiques portent essentiellement sur le cinéma et la radio.

²³³ Par exemple, Chaké Matossian développe une critique sans appel du cédérom dans son ouvrage *Espace public et représentations*, dans la section intitulée « De la visite à la navigation » (1996)

oeuvres artistiques transmises par la technique, plus spécialement les médias et le multimédia comme les performances d'artistes de Rayess Bek et LaMyrza, *Love and Revenge*, ou *Good bye Schlöndorff* déjà évoquées dans les chapitres précédents, ne seraient-elles que de simples marchandises qui vulgarisent la culture ou détiendraient-elles aussi une légitimité en tant que produit culturel ?

Nous nous intéresserons au multimédia, caractérisé par son mode numérique et interactif, en nous interrogeant sur la problématique de la diffusion culturelle via le numérique. Nous verrons que la question de la numérisation du musée et de la reproduction des oeuvres d'art prolonge des problématiques existantes mais en ouvre également de nouvelles. C'est en 1947 que Max Horkheimer et Théodor Adorno créent le concept d' « industrie culturelle²³⁴ », expression qui regroupe l'ensemble des activités et des techniques qui reproduisent massivement les œuvres culturelles, selon les principes de rationalisation et de standardisation.

La problématique n'est pas simplement celle de l'influence directe des médias sur les masses, mais plutôt celle d'une acculturation progressive et radicale des classes populaires aux illusions d'un monde sans rapport de classes. Pourquoi ? Parce que la civilisation actuelle confère à tout un air de ressemblance, parce qu'on a affaire à un processus de standardisation permanent. L'École de Francfort va donc développer une critique dénonciatrice :

« à la plus parfaite reproduction, il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l'œuvre d'art, l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve ». « *Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction* » C'est avec Walter Benjamin et dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* que le développement technique a profondément changé notre rapport aux productions culturelles. L'évolution des moyens de production artistique c'est-à-dire le passage du stade de la production

²³⁴ Le terme d'« industrie culturelle » a été employé pour la première fois dans le livre « *Dialektik der Aufklärung* » (La dialectique de la raison), qu'Horkheimer et Adorno ont publié en 1947 à Amsterdam

artisanale à celui de la grande technique, transforme l'auteur en producteur parmi d'autres ; l'œuvre d'art a perdu son *aura*.²³⁵

En effet, dans un texte célèbre intitulé : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, publié en 1936, l'auteur analyse comment le principe même de la reproduction en série, notamment la photographie, détruit l'aura de l'œuvre. Ainsi, ce qui n'était donné qu'une fois est donné en de multiples exemplaires alors que le caractère d'unicité permettait, seul, de conférer son aura à l'œuvre. En fait, l'auteur montre que les techniques de reproduction ne font qu'accélérer la déchéance du règne de l'aura déjà sensible avec le musée. Walter Benjamin propose deux pôles (1991, p 147) que sont la valeur rituelle et la valeur d'exposition de l'œuvre. Alors que la première « exige presque que l'œuvre d'art demeure cachée », la seconde renvoie au caractère d'exposabilité de l'œuvre qui commence à refouler la valeur rituelle.

Si chez Benjamin, il apparaît clairement que la technique entraîne la déchéance de l'aura de l'œuvre et la dissolution éventuelle d'une expérience authentique, les analyses d'Adorno et d'Horkheimer stigmatisent l'industrie culturelle aussi parce que son processus de fabrication porte atteinte à une certaine sacralisation de l'art.

Hegel, dans *l'Esthétique*, avait déjà annoncé cette transformation en nous disant que « *l'œuvre d'art, dans sa destination suprême est une chose du passé* », formule que l'on résume souvent, au risque de faire un contresens par « l'art est mort ». Aujourd'hui, nous sommes passés de la valeur culturelle à la valeur d'exposition. Les œuvres ont quitté les temples pour être dans les musées, voire dans la rue. L'art s'expose, se montre. Les biens culturels s'adressent désormais à des milliers de personnes et cela impose des méthodes

²³⁵ L'aura est le propre de l'œuvre d'art traditionnelle, originellement liée à la religion et dotée d'une valeur culturelle. Les nouveaux médias détruisent l'aura. Même si on trouve chez Benjamin ce premier constat dû au développement des médias, ceci ne conduira pas Walter Benjamin à un rejet de ces nouveaux médias. En effet, si pour lui les nouveaux moyens de production esthétique abolissent la distance propre à l'œuvre auratique, ils inaugurent une esthétique du choc : la contemplation se substitue à l'expérience vécue. L'expérience auratique est un abandon à la rêverie alors que l'expérience vécue du choc est éveil. En d'autres termes, cet abandon de la dimension auratique laisse place à une politisation de l'art.

de reproduction fournissant des biens standardisés.

« *Dans le capitalisme avancé, l'amusement est le prolongement du travail. Il est recherché par celui qui veut échapper au processus du travail automatisé pour être de nouveau en mesure de l'affronter. Mais l'automatisation a pris un tel pouvoir sur l'homme durant son temps libre, elle détermine si profondément la fabrication des produits servant au divertissement que cet homme ne peut plus appréhender autre chose que la copie, la reproduction du processus du travail lui-même* ». ²³⁶ La culture devient une référence de divertissement et c'est l'audience qui devient le modèle. Ce qui ne s'adapte pas est frappé d'impuissance économique. L'industrie culturelle se concentre alors sur les effets et tout vient de la conscience des équipes de production. La culture de masse devient un instrument au service du capitalisme pour tuer toute contestation, toute rupture, toute résistance.

Adorno raconte ainsi que le principe d'identité est la forme originaire de l'idéologie et il fera de la sorte également une critique de l'autorité comme processus de totalisation sociale. On le voit, à travers les industries culturelles, l'identité est partout présente installant à tout niveau une logique de la ressemblance et de l'uniformisation et l'individu devient une illusion. Des hypothèses pareilles amènent Adorno et Horkheimer à parler d'une dépravation de la culture.

En montrant la disparition de l'individu, en insistant sur le processus d'uniformisation propre à la logique idéologique, l'Ecole de Francfort pointe une identification des individus aux représentations véhiculées. Ce n'est pas la technique qui est responsable, c'est le fait que la technique soit au service d'une logique économique. C'est en ce sens que les industries culturelles ne sont pas simplement le fruit de la production consciente d'une classe dominante qui voudrait maintenir des rapports de domination. Les médias

²³⁶ ADORNO Théodor et HORKHEIMER Max. *La production industrielle de biens culturels, La dialectique de la raison*. Gallimard, 1974

deviennent donc les instruments de la *mystification des masses* et d'une déshumanisation.

L'École de Francfort a une vision pessimiste de la culture de masse en la décrivant comme une société de masse aliénante. Les individus sont uniformisés et passifs, manipulés par des instances idéologiques, les sujets sont démunis de moyens de résistance. Habermas, ultérieurement, propose une solution, pour l'individu, afin de résister à la domination; cela passe par la communication et par l'espace public. Cette ouverture vers un récepteur actif se fait au fil des avancées théoriques et des différents courants, comme les *Cultural Studies*. Richard Hoggart livre une des premières analyses sérieuses de la « culture de masse », en s'opposant aux thèses de l'aliénation de la masse. Il porte son attention sur les rapports entre culture et société en questionnant les enjeux politiques du culturel. On développera ce courant dans la deuxième partie de ce chapitre.

Il est toutefois intéressant de remarquer que là où l'École de Frankfort construit une critique de l'identité et dénonce l'idéologie au nom d'une critique de l'identité, elle retombe dans cette figure de l'identité dont elle ne parvient pas à se débarrasser et ceci à travers la notion de masse. La masse apparaît alors comme ce moment de transformation de la qualité en quantité.

Les travaux d'Adorno, musicologue autant que philosophe, indiquent comment la retransmission de la musique à la radio modifie l'écoute et fait perdre dès lors le caractère sacré de l'œuvre. En effet, il a questionné la pratique musicale. Il prend la musique comme objet d'étude et entreprend sa critique ; son évolution est le symbole, pour lui, de l'impact de l'industrialisation sur la culture: « *La musique contient des contradictions sociales dans sa structure propre, même si sa relation à la réalité sociale est problématique. Comme tous les autres phénomènes culturels, elle n'est ni pur reflet, ni réalité totalement autonome. Cependant son autonomie est gravement menacée de nos jours. La musique présente la plupart du temps les caractéristiques d'une marchandise, où ce qui compte est donc bien plus la valeur d'échange que la valeur d'usage.*

La véritable dichotomie n'est pas celle qui oppose " grande musique " et " musique légère " mais plutôt celle qui sépare la musique produite en fonction d'un marché et celle qui ne l'est pas ». Cette citation résume à elle seule la pensée de cette Ecole en matière de culture de masse. L'expansion des mass média, notamment la radio lui donne l'occasion d'opérer une critique du jazz. Il voit dans ce genre musical une forme de démission de l'art puisqu'il exalte avant tout l'improvisation instinctive et accoutume l'oreille à cette dernière. Le jazz est une pure marchandise qui prétend exprimer la libération et qui installe finalement dans le stéréotype. Mais l'art est également présenté comme un instrument de libération qui peut permettre de changer le monde. Il semble représenter le seul remède. Il y a donc une profonde ambivalence de l'art que Benjamin a mise en évidence. Les techniques de reproductibilité ont tendance à dévaluer l'aspect unique et singulier d'une œuvre d'art, et à métamorphoser l'art en le standardisant.

Si nous prenons l'exemple du hip-hop, et précisément le rap de Rayess Bek dans *schyzophrénia*, en suivant le raisonnement d'Adorno, la technique et l'influence musicale de ce style de musique nous semble pertinente pour une critique du genre. Nous trouvons que cette forme d'expression vocale, appartenant au mouvement culturel et musical hip-hop, qui s'appuie essentiellement sur le bavardage, dans l'argot noir américain et le plus souvent à égrener des couplets rimés séparés par des refrains, accompagnés de rythmes notamment *beat* ou *scratching*, a un caractère impropre et trompeur dans la mesure où il laisserait entendre que les masses sont les vraies productrices de cette culture, alors qu'elles en sont, selon Adorno, les victimes surtout la musique dite « populaire ». Il considère que la musique populaire moderne n'a plus rien de vraiment populaire, qu'il s'agit uniquement de produits conçus par de grandes entreprises pour une consommation de masse. Nous pouvons considérer ainsi l'underground comme une culture « décadente » Ainsi, pour Adorno, les différences de goût et d'identité perçues dans la musique populaire ne proviennent que de l'aliénation et de l'invention d'une fausse individualité, dans une société où toute vraie individualité est écrasée. Nous retrouvons actuellement l'essentiel de ces critiques dans les discours dénonçant l'emprise des développements des technologies: l'idée d'une disparition de la

culture noble, d'un nivellement culturel, d'une *uniformisation*, d'une *déshumanisation* de l'individu, d'un déclin culturel, la *défaite de la haute culture*.

*Un affreux « relativisme » règne, si bien qu'aujourd'hui, s'indigne Finkelkraut, « une bande dessinée (...) vaut un roman de Nabokov; un slogan publicitaire efficace vaut un poème d'Apollinaire (...); un rythme de rock vaut une mélodie de Duke Ellington (...) »*²³⁷

« Ce sont les mille nouvelles radios qui chantent, presque toutes sur le même air de guitare, le bonheur d'en finir avec la conversation. C'est le rock ou « la régression dans le simplisme absolu d'un rythme universel. Ce sont encore le reggae et toutes les musiques « pour qui le feeling l'emporte sur les mots » (rien n'est dit sur les mots à feeling). Ce sont les séries télévisées des nouvelles télévisions. C'est la chanson populaire façon Renaud. Le rap, régulièrement honni. La bande dessinée. Le graff, le street art, tous ces arts « mineurs ». La mode et ses faux « créateurs ». Ce sont les comiques à la Coluche - « Coluche et Renaud font-ils partie de la culture ? » (La Défaite de la pensée, 1987)

Dans son essai *Internet, l'inquiétante extase* (Mille et Une nuits, 2001), le philosophe développe une critique de la technique, et surtout des technologiques de la communication : c'est pour lui un autre cheval de bataille. Il estime qu'à l'ère de l'information et des réseaux sociaux, les hommes modernes sont devenus des internautes « en état d'apesanteur », déréalisés, « désaffiliés », accaparés par le défilement des images et du multimédia, soumis aux publicités et aux marchands, arrachés à la culture du livre et du sacré. Ils y perdent en même temps leur âme, leur réalité, et leur attachement à leur tradition culturelle. Il n'est pas le seul théoricien à s'alarmer des risques de déréalisation dans le « cyberspace » : l'urbaniste et philosophe Paul Virilio

²³⁷ Article publié en ligne sur le site *Le Monde*, FINKIELKRAUT Alain. *L'antimoderne*, le 08/10/2015 par JOIGNOT Frédéric http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/10/08/alain-finkelkraut-l-antimoderne_4785305_3246.html

l'évoque dans *L'accident originel* (Galilée, 2005); Jean Baudrillard parle du « meurtre de la réalité », absorbée par le monde virtuel des écrans (*Le crime parfait*, Galilée, 1995). À son tour, le romancier Marc Dugain nous livre dans son livre, *L'homme nu*,²³⁸ une vision sombre du numérique, une forme de soumission, que le monde des Big Datas à l'horizon de la moitié de ce siècle sera celui d'une hégémonie à la fois douce et totalitaire, et que l'homme émet des données en permanence, et sur tout, face à cette invasion des nouvelles technologies. En cela, Marc Dugain estime que notre démocratie est fragile. Transparence jusqu'à la nudité d'un côté, opacité de l'autre.

*« L'intimité est ainsi en train de disparaître, l'individu devient transparent. Tout cela accentué par la menace terroriste. On nous dit, en substance : si vous n'avez rien à vous reprocher, nous vous assurons la sécurité ; en contrepartie de quoi vous abandonnez votre vie privée. Ou bien: nous vous fournissons des services gratuits, via Internet, des jeux et des divertissements aussi, moyennant quoi nous revendons vos données à des brokers qui les revendent à leur tour à des services de renseignements publics ou privés ».*²³⁹

*« On est dénudé par des systèmes qui nous scannent en permanence, grâce à des mots-clés, des algorithmes. Il est trop tard pour réglementer la NSA et Google, capables d'écouter tout le monde, et qui sont plus puissants à eux deux qu'Obama. C'est une intrusion incroyable dans la vie privée des gens. On peut tout savoir d'un individu : ses comportements d'achat, ses déplacements, son dossier médical. Bientôt, on connaîtra les battements de son cœur ».*²⁴⁰

²³⁸ DUGAIN Marc et LABE Christophe, *L'homme nu. La dictature invisible du numérique*, Broché 21, Avril 2016

²³⁹ Article publié en ligne sur le site *Télérama.fr*, *Avant-goût*, 17/03/2015, Par CROM Nathalie
<http://www.telerama.fr/livre/marc-dugain-nous-sommes-en-train-d-echanger-notre-liberte-contre-la-securite,124131.php> - <http://www.telerama.fr/livre/marc-dugain-nous-sommes-en-train-d-echanger-notre-liberte-contre-la-securite,124131.php>

²⁴⁰ Article publié en ligne sur le site *Le Monde, des livres*, Par SERY Macha, le 02/04/2015 à 14h44
http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/04/22/marc-dugain-j-ai-le-devoir-de-realite_4620659_3260.html - http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/04/22/marc-dugain-j-ai-le-devoir-de-realite_4620659_3260.html

Aujourd'hui, de nombreux chercheurs et sociologues étudient les effets des technologies et s'opposent à cette vision déréalisante et acculturante d'Internet, soulignant l'extrême méconnaissance d'Alain Finkielkraut sur tous ces domaines. D'ailleurs, il refuse d'y entrer et d'en faire usage. Par exemple, le sociologue du *Centre Edgar Morin* Antonio A. Casilli²⁴¹ avance que plutôt que de parler de l'improbable « déréalisation » de plusieurs milliards d'individus, il serait plus réaliste d'évoquer une nouvelle « présence » au monde, à la fois physique et connectée, d'une nouvelle anthropotechnique où se joue une interaction plus forte, plus réflexive, entre les hommes et les machines qui perpétue celle du XX siècle, déjà très avancée. Le Web invente des modalités neuves et fécondes du lien social. De fait, insiste un autre chercheur sur les usages d'Internet, le pionnier du domaine Pierre Lévy, les allers et les retours entre le monde virtuel et le réel sont désormais massifs et permanents dans la vie quotidienne. Nous le constatons depuis 10 ans, à chaque mouvement de masse, à chaque soulèvement contre un régime dominateur et oppresseur : Internet permet de retourner en force vers la réalité, d'y agir en nombre par la puissance de son réseau. En Egypte ou en Tunisie, pendant les révolutions dites du « printemps arabe », lors des manifestations récentes dans plusieurs coins du monde, le cyberspace a permis d'organiser la révolte de rue, les manifestations, de faciliter les regroupements et l'intense circulation des idées et des textes. C'est là où nous revenons à l'engagement d'artistes libanais sur la toile.

Le multimédia, caractérisé par son mode numérique et interactif, pose néanmoins d'autres questions ; par exemple la crainte d'une concurrence entre la visite traditionnelle et la visite virtuelle à domicile. Nous pensons alors que l'étude des usages invite à dépasser ces débats liés à la dévalorisation de l'œuvre du fait de sa reproduction technique, et à la crainte d'une concurrence entre les deux médiations ; le musée et le multimédia de musée. Dans cette perspective, les produits multimédias de musée

²⁴¹ CASILLI Antonio A. *Les Liaisons numériques: vers une nouvelle sociabilité*, La Couleur des idées. Éditions du Seuil, 2010

semblent davantage accueillis comme des techniques supplémentaires qui élargissent l'offre muséale que comme des produits de substitution.

Notre intérêt se pose sur le multimédia, caractérisé par son mode numérique et interactif, en nous interrogeant sur la problématique de la diffusion culturelle.

B- Quand la culture de masse et la culture « élitiste » s'opposent

C'est avec l'apparition de la société de masse, entendue comme société de production et de consommation de masse, que *l'opposition entre culture cultivée et culture de masse se manifeste*.²⁴² Si la première notion fait référence au goût et à la connaissance des produits les plus élaborés et les plus légitimés, ceux qui renvoient à l'idée de création d'œuvres, la seconde notion comprend la culture diffusée par les médias de masse, devenue un bien de consommation comme tous les autres objets de consommation (Caune, 1995, p. 45). Dès lors, plusieurs auteurs posent avec acuité la question de la culture de masse, analysant les dangers que représenterait cette néo-culture pour la culture noble.

Edgar Morin, dans *L'esprit du temps*, développe une critique sans appel de cette néo-culture. Le sociologue y oppose la culture cultivée à la culture de masse, qu'il définit comme une culture « *produite selon les normes massives de la production industrielle; répandue par des techniques de diffusion massives [...] s'adressant à une masse sociale, c'est-à-dire un gigantesque agglomérat d'individus saisi en deçà et au-delà des structures internes de la société (classes, famille, etc.)* ». ²⁴³ (1962, p 15)

« *Tout semble opposer la culture des cultivés à la culture de masse : qualité à quantité, création à production, spiritualité à matérialisme, esthétique à marchandise, élégance à*

²⁴² CAUNE Jean. *Culture et communication, Convergence théorique et lieux de médiation*, Presses Universitaires de Grenoble, coll. La communication en plus, 1995

²⁴³ MORIN Edgar. *L'esprit du temps*, Essai sur la culture de masse. Paris. Grasset, 1962. P 280

grossièreté, savoir à ignorance ». (Ibid. P 21)

Marcuse, l'une des figures emblématiques de l'École de Francfort va également dans ce sens (1964), utilisant une double approche : marxiste et freudienne. Au lieu de favoriser la démocratisation, les œuvres diffusées par les moyens de communication de masse transmutent les œuvres originelles, dépourvues dès lors de cette transcendance qui caractérise la culture cultivée : il s'ensuit une déperdition de sens et de sacralité dans cette *néo-culture*, qui en outre favorise le conformisme. Cet ouvrage ne manque pas d'être polémique mais a le mérite de dénoncer le déclin de la culture dans la vulgarité, à l'instar d'Adorno et d'Horkheimer en 1947.

La notion de masse a toujours été contradictoire et sa définition n'a jamais été claire.

Il nous semble qu'il s'agit d'une définition circulaire, qui « *révèle ses contradictions quand il s'agit d'énumérer précisément ce que sont les mass media : on hésite alors entre deux critères, à savoir l'ampleur de la diffusion propre au véhicule et la qualité du contenu véhiculé* ». ²⁴⁴

C- La culture numérique : une culture décadente ?

Avec l'essor des nouvelles technologies à la fin des années 80, l'interactivité appelle *de facto* l'intervention de l'individu pour permettre le dialogue être humain-machine. Le multimédia se fonde alors sur des principes d'utilisation différents de ceux des médias de masse. Ces nouvelles technologies échappent au modèle de la diffusion et donc de la réception. En effet, du câble au multimédia, ces technologies inaugurent une tendance à une fragmentation de la réception et à une individualisation des pratiques.

Nous avons évoqué dans le chapitre IV, l'essor des musées libanais et les obstacles qui entravent la communication. En outre, nous avons exposé la culture libanaise en ligne, en disséquant l'anatomie des pages internet des musées libanais, en traitant le Musée

²⁴⁴ BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude. *Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues*. Les temps modernes, no 211, 1963. P 998 -1021

National de Beyrouth comme exemple. Nous avons également abordé les enjeux de la médiation numérique et l'exploitation des nouveaux dispositifs.

Cependant, si segmentation et personnalisation sont permises par la nouvelle technologie, la question de la culture libanaise via la technique se pose de nouveau. Les capacités que renferment ces nouvelles technologies de l'hypermédia sont telles qu'elles renouvellent la question de la diffusion culturelle par l'intermédiaire de la technique et de sa légitimité. Les œuvres culturelles muséales sont-elles menacées du seul fait qu'elles sont véhiculées par un dispositif médiatique? Les capacités d'interactivité et d'individualisation relatives au multimédia se traduisent-elles par de nouvelles pratiques culturelles qui menaceraient la vie du musée réel? Tels sont les questions importantes à poser, sachant que la dématérialisation du musée représente d'importants enjeux qui complexifient le champ muséal.

Ajoutons aussi que la numérisation de l'œuvre d'art du musée désacralise et métamorphose son aura. Dans le contexte de marchandisation muséale, lequel se traduit par le développement des expositions temporaires et les produits dérivés et leur diffusion dans l'institut muséale nous semble essentielle pour l'évolution de l'institution muséale.

La relation médiatisée par une technique de reproduction ne constitue pas une relation directe ou « en vrai » avec l'œuvre, c'est pourquoi certains peuvent considérer la reproduction comme un « simulacre » venant à l'encontre de la valeur d'authenticité, de l'expérience authentique, ce qui rejoint le débat soulevé jadis par le philosophe de Francfort. Le musée virtuel d'art moderne libanais est un projet audacieux certes, rendant hommage au savoir et à la culture, en soulignant leur rôle essentiel dans une société trop souvent victime de la « médiocrité intellectuelle et des cultures mortifères ».

En déplaçant son curseur, le « cyber » visiteur se déplace à sa guise dans les différentes pièces du musée et peut, ainsi, admirer les œuvres exposées au mur. En un clic, il accède au titre de la toile, au nom de l'artiste, à l'époque aux autres informations annexes. Le Musée virtuel comporte aussi une pièce consacrée à la sculpture libanaise. Tout au long de la visite, l'internaute redécouvre l'itinéraire de l'art libanais, à travers une collection

appartenant au ministère de la culture, qui détient une riche collection de 1800 d'œuvres d'artistes, peintres et sculpteurs modernes libanais.

Selon la thèse de Benjamin, la relation médiatisée par une technique de reproduction ne constitue pas une relation directe ou « en vrai » avec l'œuvre, c'est pourquoi certains peuvent considérer la reproduction comme un simulacre venant à l'encontre de la valeur d'authenticité, de l'expérience authentique, ce qui rejoint le débat soulevé jadis par le philosophe de Francfort.

Le visiteur, « *installe le musée dans son ordinateur, et par ce geste, le désacralise.* »²⁴⁵
»(1996, cité dans Davallon et al. 1999, p 144)

Selon cette perspective, les musées virtuels opèrent une sorte de dématérialisation des contenus, de l'œuvre elle-même qui renouvelle l'expérience esthétique et cognitive du visiteur. Cette dématérialisation conduit à une forme de désacralisation de l'œuvre d'art, celle-ci devenant dès lors « transportable » hors de « ses murs traditionnels ».

Les manipulations telles la navigation, la possibilité de cliquer qui offrent au visiteur une position de maîtrise, transforment le musée « *espace public* » en « *espace dominé, intériorisé* » (*ibid.*). *Cette facilité d'accès fait de la culture une « culture possédée ».*

Nous pouvons dire que la transformation de l'œuvre d'art via les réseaux pour lui conférer une nouvelle forme d'aura, *il semble en effet que les musées virtuels apparaissent souvent en deçà des discours qui annoncent parfois des prouesses technologiques et artistiques*²⁴⁶ (Vidal, 1998a, p 94). Certes, les musées, qui ont pénétré ce monde de la technologie, ont une diffusion en ligne et hors-ligne multimédia qui n'est pas encore stabilisée. Néanmoins, certains sites *Web* offrent de véritables visites virtuelles susceptibles de renouveler l'expérience du visiteur, d'inviter à l'exploration de nouvelles possibilités esthétiques et peut-être de proposer de nouvelles relations à

²⁴⁵ DAVALLON, Jean. *Les multimédias de musée, une innovation en cours ?* La lettre de l'OCIM, no 57, 1998. P 6 -11

²⁴⁶ VIDAL Geneviève. *L'interactivité et les sites Web de musée.* Publics et Musées, n° 13, Presses Universitaires de Lyon, janvier-juin, 1998. P 89 -105

l'œuvre. Ces critiques, qui s'appuient en partie sur la thèse de Benjamin concernant la modification du statut de l'œuvre, semblent négliger l'aspect de la médiation.

Les potentialités offertes par le multimédia permettent de nouveaux rapports entre les œuvres et les publics, des protocoles d'appropriation de l'œuvre, et non une simple reproduction qui vulgariserait cette dernière. Enfin, les craintes liées au développement des musées dans la sphère domestique et à la déchéance du statut de l'œuvre d'art du fait de sa « reproduction technique » vont au-delà.

Le rapport de l'utilisation du multimédia avec la visite du musée pose la question suivante : la consultation d'un musée virtuel peut-elle remplacer l'expérience de la visite réelle ? Si cette question est étroitement liée à celle du statut de l'œuvre, elle renvoie au problème de la légitimité de la pratique muséale au moyen d'un outil technique. Non seulement, il s'agit ainsi d'une concurrence entre la vision réelle de l'œuvre, et celle de sa reproduction mais aussi entre deux formes de médiation, l'une directe, l'autre indirecte. (*Ibid.* P 8)

Il nous semble intéressant de nous interroger sur les significations que les usagers accordent à leurs pratiques culturelles *via* la médiation numérique afin de comprendre les diverses fonctions des sites Internet de musée. Il apparaît ainsi que les produits multimédias traitent moins l'œuvre qu'ils ne servent à faire accéder, découvrir, comprendre, aimer et éduquer le regard du visiteur (Davallon, 1998, P 8).

D- Le medium, le discours, la réception

Dans son essai *Une sémiotique du medium pour explorer le Communicationnel*, Eléni Mitropoulou tente une approche sémiotique en interrogeant le processus de la communication, afin d'en examiner la structure de son système de valeurs en matière d'échange, système dont le processus en témoigne en tant qu'acteur de la scène médiatique. En effet, c'est par les valeurs médiatiques, assignées à l'échange qui sont signifiées au public récepteur via la pratique par le medium, convoquées et montées en

système par les moyens, en l'occurrence technologiques, que tout processus de communication signifie une façon de penser et de porter la dynamique de l'échange. C'est notamment le cas de la communication multimédia en ligne qui participe du mode d'énonciation de la navigation par interactivité.

« *C'est la triple dimension de transformation, de manipulation et d'axiologisation, de la communication mass-média comme expérience médiatique que nous désignons par communicationnel, le medium étant son actant. Interroger la communication mass-média en termes de transformation implique le postulat d'un passage : celui d'un protocole d'échange, les deux protocoles étant opposés* ». Ainsi, c'est le médium de communication et qui est le potentiel dynamique propre à l'échange au moyen des transformations technologiquement possibles pour l'utilisateur et idéologiquement disponibles par le médium du processus. Donc, le médium est un *corps-actant*, un corps qui devient un actant qui est médiateur pour le communicationnel, ou *paraît être médiateur* pour le communicationnel.

Nous voulons emprunter les citations de Marshall McLuhan qui associe le *medium* au *message*, en redimensionnant *l'effet social* et en le dépassant pour focaliser sur la dimension idéologique du médium comme « message » en interrogeant le médium comme actant d'une axiologie de la communication. C'est ce « retour » sur le médium-actant qui consiste, selon nous, en une « avancée ».

L'étude des effets du médium *sur la signification* (et alors, seulement par extension, sur l'individu ou sur la société) nous semble intéressante en explorant le « profil » de la manipulation mass-media manifestée sous un certain angle à chaque fois qu'un médium fait *irruption* dans le paysage des pratiques médiatiques.

« *Les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du*

changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie...»²⁴⁷ « tout nouveau moyen de transport de l'information va transformer les structures du pouvoir quelles qu'elles soient ».

Cette *irruption* débouche sur une situation de *rivalité* : le medium introduit une pratique médiatique qui s'oppose aux pratiques en puissance à un moment donné. Cette *rivalité*, vue d'un point de vue sémiotique, a autant de valeur dans son « être » que dans son « paraître » : si les trois *ruptures* (du processus technologique, du faire-réceptif, de l'expérience médiatique) sont actives « il y a » *irruption* d'un nouveau medium, sinon « il y a » *simulacre* d'*irruption* donc simulacre d'un nouveau medium. L'un (« être ») comme l'autre (« paraître ») sont les tenants et les aboutissants d'une axiologie propre à la communication.

Le medium ne doit pas se confondre avec le point de vue sur le support, selon notre conception de leur rapport. En effet, nous considérons le point de vue sur le medium mass-media intègre le support dans un sens de « vouloir communiquer », qui convoque l'intention du *communicationnel* au nom des processus de communication de masse, qui surviennent pour signifier à l'Homme -qui les utilise- son monde comme le monde de l'échange. Par conséquent, *vouloir communiquer* est le *vouloir du communicationnel*.

Le medium mass-media se présente alors comme ce qui fait-être un faire-faire et un faire-croire. Le medium serait compétence du communicationnel pour l'échange-performance et c'est au moyen de son statut de compétence -spécifique en tant que processus de communication de masse dans l'articulation des valeurs modales, qu'il « se fait signifier », lors du faire-réceptif, comme forme unifiée et unique d'un *faire médiatique*. Le medium subsume alors les deux statuts de sujet d'état et de sujet de faire, s'élevant en performance *de l'échange* et *pour l'échange*. Mais que sera ce discours médiatique dans un échange pareil? Le medium intègre ses discours ou ses textes et son récepteur (en l'occurrence comme utilisateur en tant qu'énonciataire pour ce qui est de la

²⁴⁷ MARSHALL Mc Luhan. *Pour comprendre les médias*. Pour l'édition en français, 1968. P 25

communication en ligne). Le medium rejoint, alors, le niveau de pertinence de la pratique sémiotique, en tant que pratique médiatique.²⁴⁸

Comme tout message, le message du discours médiatique de masse nécessite la prise en charge par un intermédiaire physique, qui le diffuse en vue de sa réception. Le medium et son mode de diffusion semblent occuper la sphère médiatique selon des modes d'énonciation qui redéfinissent à chaque fois les valeurs pour le discours en déplaçant les rapports entre plan d'expression et plan de contenu. Si « *chaque énonciation produit une sémiose, dans la mesure où elle procède d'une prise de position du corps dans le monde [...] le corps peut être défini comme l'opérateur même de la sémiosis* ». ²⁴⁹

Comment, alors, la pratique médiatique devient-elle expérience médiatique ? Comment, le medium assume-t-il la pratique médiatique ? Comment, devient-il le théâtre pour l'expérience ? Tout support de communication n'est pas forcément un medium, mais il peut être perçu en tant que tel pendant le procès de la réception. En effet, ce qui est inédit pour la pratique médiatique ne présuppose pas forcément une technologie inédite ; le fait de « paraître » un medium mais « non-être » un medium.

Comme l'affirme Alexander R. Galloway : « *l'ordinateur instaure une pratique et non pas une présence.* » ²⁵⁰ Le paradigme de l'ordinateur, consiste en une praxéologie: pratiques, actions. L'ordinateur avec lequel nous sommes des usagers actifs et même interactifs, nous agissons et nous manipulons les contenus qui nous sont présentés. Le rôle que le dispositif nous donne est donc celui de l'action : nous agissons sur les contenus, au point même que nous ne pouvons pas ne pas cliquer un peu partout, cédant à une distraction constante tout à fait à l'opposé du temps imposé par l'audiovisuel, temps passif auquel on se laisse aller. ²⁵¹ Avec l'ordinateur, il ne s'agit plus, selon

²⁴⁸ Conformément aux travaux du séminaire inter-sémiotique de Paris, publiés aux NAS (Jacques Fontanille, 2006)

²⁴⁹ FONTANILLE Jacques. *Soma & séma. Figures du corps*. Maisonneuve et Larose, 2004. P.22

²⁵⁰ GALLOWAY Alexander R. *The Interface Effect*. New York, Polity Press, 2012. P. 22

²⁵¹ L'audiovisuel demande un type de réception passive, comme au cinéma (il faut laisser défiler les images du début à la fin). Sur le contraste entre l'audiovisuel et le web, ou mieux, entre l'interactivité et la

Galloway, de voir ou de croire en ce que l'on nous montre mais plutôt d'agir à l'intérieur d'un environnement complexe.

Nous considérons que supports, machines et techniques participent du mode de communication comme processus fondamental de mise en place de systèmes de pensée et non de leur exploitation seule. Le medium se présente alors, tel le centre de la praxis communicationnelle et non son simple moyen, toutefois une praxis qui dépasse les relations entre sujets-personnes pour englober les sujets-processus en tant que dynamiques axiologiques. « *Un système socioculturel se définit par le mode de communication qui le spécifie, c'est-à-dire non pas par ses machines à communiquer ou ses techniques de transmission, mais par le dispositif intellectuel qui y est mis en œuvre pour produire, valider et transmettre les connaissances et les cadres motivationnels et normatifs de l'action ... [et terminant sa pensée par] ... un mode de communication met toujours en jeu un mode de domination* ».²⁵²

Si nous prenons l'exemple de la vidéo « Le Musée National, Renaissance », et son histoire de restauration, postée sur le site Web du musée, et en la visualisant à l'intérieur de la salle du musée, tout en circulant *in situ*, nous constatons que ces vidéos postées en ligne et le processus de réalisation du stock par interactivité fait croire à un *faire pragmatique* déterminé, spécifié, orienté par le *faire cognitif* du *faire-réceptif*, or, il s'agit d'un « faire orienté », cognitivement par le *faire-émisif* textuel, et pragmatiquement, par le *faire-réceptif*. En effet, il suffit de se connecter sur de tels sites Internet pour constater qu'il s'agit de rubriques virtuelles où sont proposés, par sélection préalable du *faire-émisif*, comme les enregistrements de visites guides du musée par exemple, une *interview* avec le commissaire de l'exposition, ou une déambulation virtuelle du parcours muséal. Ainsi, il y a *flux* en Internet quand le *faire-réceptif*, par interactivité, en transformant un état de texte de virtuel à réel, transforme la *syntagmatique* textuelle. Le *déploiement* Internet tient à cette double transformation.

vidéo, cf. Matteo Treleani. *La vidéo en ligne et le problème de l'interactivité*. *Revue du CIRCAV*, 25, 2014, à paraître.

²⁵² QUÉRÉ Louis. *Des miroirs équivoques aux origines de la communication moderne*, Paris Aubier Montaigne, 1982. P 121-122

« *Il y a donc déploiement en Internet quand le faire-réceptif introduit l'arrière-plan au premier plan en transformant le stock textuel en continu textuel* ». ²⁵³

Par conséquent, notre intention se reconstruit à partir de la définition de base du multimédia comme « *média intégré interactif* » en ligne (Internet), qui résulte de la « *convergence de trois univers technologiques: les télécommunications, l'informatique et l'audiovisuel* » ²⁵⁴ et dont les spécificités morphologique et syntaxique reposent sur l'interactivité comme « *propriété des médias, des programmes et des systèmes liés de façon plus ou moins constitutive à un ordinateur de pouvoir entretenir un dialogue plus ou moins poussé avec l'utilisateur* ». ²⁵⁵

C'est l'interactivité qui fait l'aura du multimédia dans les pratiques individuelles et collectives : l'interactivité comme *faire* dans la logique narrative du multimédia est ce qui attire voire fascine son récepteur. Cette dernière plonge dans les discours qui sont plus que nulle part ailleurs en acte, là où la sémiologie relève du non-stop. L'interactivité se présente comme la grandeur qui permet de rattraper un décalage hiérarchique, où le seuil inférieur est occupé par le multimédia (*faire-émissif* conditionnel) et le seuil supérieur par les médias (*faire-émissif* autonome). L'interactivité au titre de *actant en ligne*, fait croire au *récepteur* qu'il occupe comme protagoniste le statut d'assistant-participant. Par ailleurs, et surtout, l'interactivité dote le *faire-réceptif* du pouvoir *d'opérateur axiologique* dans l'évaluation de l'échange.

Pour conclure, « *la séparation entre l'homme privé et l'homme public trouve son effet et sa cause dans l'état politique (...) ce n'est que lorsque l'homme individuel aura recouvré le citoyen abstrait, lorsqu'en tant qu'homme individuel dans sa vie empirique, dans son travail individuel, dans ses relations individuelles, il sera devenu être*

²⁵³ MITROPOULOU Éleni. *Média, multimédia et interactivité: jeux de rôles et enjeux sémiotiques*. Actes Sémiotiques en ligne, 2007 <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4540>

²⁵⁴ LAMIZET, Bernard et SILEM Ahmed. *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Ellipses. Paris, 1997, op. cit., 392

²⁵⁵ Dictionnaire des arts médiatiques.

*générique; ce n'est que lorsque l'homme aura reconnu et organisé ses « forces propres » comme forces sociales et ne séparera donc plus de lui la force sociale sous la force politique; c'est alors seulement que l'émancipation humaine sera accomplie ».*²⁵⁶

Sur la question de la concurrence entre la « visite virtuelle » et la « visite réelle », nous constatons que celles-ci semblent relever de deux logiques bien distinctes. Il ressort que les différences s'opèrent dans le goût ou non pour la peinture et les musées d'art. Ainsi, pour la majorité, la visite est considérée comme irremplaçable car l'expérience avec l'œuvre originale est essentielle même si pour une minorité ayant une faible pratique, le livre constituerait la meilleure alternative à la visite. Au contraire, selon certains néophytes des musées, le numérique constituerait une approche préalable de l'espace physique du musée agissant comme un moyen d'éveil et comme un tremplin incitant à la visite réelle. Pour ces derniers, le site Web donne lieu à un début d'apprentissage du regard et d'analyse des tableaux. Il peut également inciter à la visite parce que sa réussite plastique donne envie de se retrouver « devant l'original ». Par ailleurs, la consultation de l'espace virtuel permettrait une pré-sélection des œuvres qui ont suscité l'intérêt. Cette consultation aurait donc une fonction de repérage dans l'enceinte du musée grâce au site Internet qui offre la possibilité d'une *visite virtuelle*.

Ainsi, l'espace numérique en ligne remplit des fonctions. Tout d'abord, il est dans le cadre du dispositif culturel et pédagogique, un lieu de l'autonomisation de l'individu et de son changement, son évolution à travers l'acquisition de compétences. D'autre part, il est peut-être vu comme support de la communauté, comme lieu partagé par le collectif et renforçant sa cohésion. Ces fonctions de l'espace numérique sont liées à deux acceptions de la performance; l'orientation comme accomplissement de tâches, tout en pouvant être comprise comme performance individuelle ou collective, ou la performativité dans l'organisation, (Grammaccia, 2000),²⁵⁷ particulièrement dans le contexte de dispositifs socionumériques (Bredouillieard et Cordelier, 2011), peut également être comprise comme la mise en scène d'une identité, à savoir de l'identité nouvelle en ligne (Turkle,

²⁵⁶ MAFFESOLI Michel. *Logique de la domination*. PUF. Paris. 1976

²⁵⁷ GRAMACCIA Gino *Les actes de langage dans les organisations*. Paris. L'Harmattan, 2001

1995) donnant la possibilité de se repositionner dans un nouveau contexte énonciatif. Cette activité repose essentiellement sur l'échange langagier – de type écran - en ligne. (Hert, 1999; Jaillet, 2004)

Pour notre part, au moment où nous écrivons ce texte, à l'heure où les usages de multimédia des musées libanais ne sont pas encore stabilisés et où ces produits semblent représenter une faible part dans l'activité du musée, il semble opportun de regarder le multimédia de musée comme un médium, qui vient s'ajouter aux autres médias qui dynamisent alors l'activité du musée. Certes, la technique multimédia réunit à elle seule plusieurs composantes, comme le texte, l'image et le son etc. et permet de se dégager du principe de linéarité propre au livre ou à la vidéo. Hypertexte et interactivité introduisent donc une nouveauté par rapport à ces produits. Mais la nouveauté se traduit surtout par la possibilité d'une consultation interactive dans la sphère domestique puisque les bornes interactives existaient déjà dans le musée et ont précédé de loin l'Internet. Ainsi, le site Web serait un média différent, porteur d'expériences différentes, excellent sur son propre terrain comme le livre avec l'image et l'écriture, la vidéo avec l'image animée et le son, etc. À l'heure où se développe le musée virtuel de l'art moderne libanais, le musée, en tant qu'institution chargée de transmettre le patrimoine ne semble pas menacé par la technique. Bien au contraire, cela nous laisse le désir pour une future pratique rituelle de la visite institutionnelle, qui à cette heure, n'existe pas sur le terrain muséal libanais.

À ce jour, il s'avère que la « force » majeure du multimédia, c'est sa capacité de faire prendre *ses rêves pour de la réalité*. Ceci n'enlève rien aux forces technologiques à haut potentiel interactif inhérentes au dispositif qui, elles, sont réelles: le multimédia est comme les autres médias, il sera ce que l'on en fera.

Nous allons continuer dans cette partie pour interroger l'approche des *Cultural Studies*, apparues à la fin des années 50, sur la culture dite « marginale » et leur critique qui concerne les relations entre pouvoir, dominance et culture. Comment les nouvelles technologies et réseaux du Web conditionnent-ils la réception et crée de la valeur pour les formes artistiques voire politiques concernant l'exemple libanais ?

Les *Cultural Studies* constituent une approche des productions culturelles et une interdisciplinarité institutionnalisée inséparable de l'histoire intellectuelle et politique, de la structuration des institutions académiques en Grande-Bretagne.

Les études culturelles ont renouvelé l'analyse de la culture et de sa réception, en l'élargissant aux médias de masse et aux produits culturels en tous genres, aux sous-cultures populaires, puis jeunes, ethniques, de genre sexuelles...etc.

En s'appuyant sur les travaux de Richard Hoggart, nous aborderons ce courant pour analyser dans une autre approche, suite à notre analyse francfortoise, la culture et sa relation avec les réseaux socionumériques et son fonctionnement dans la culture contemporaine pour défendre cette culture dite « populaire », « minoritaire » ou « contestataire » face à la culture de masse, considérée comme culture « dominante ».

Dans *La culture du pauvre*,²⁵⁸ il aborde l'étude de l'influence de la culture diffusée par la classe ouvrière par les moyens de communication moderne.

Outre son fondateur Richard Hoggart, nous associons généralement à ce courant ses successeurs Raymond Williams, Edward Thompson et Stuart Hall. Ces auteurs s'inscrivent dans le cadre de la renaissance des analyses marxistes. Ils ont en commun de combler un silence de Marx sur l'analyse des « systèmes de valeurs »²⁵⁹ (Thompson) et proposent de centrer leur approche de la culture de masse sur une histoire sociale de longue durée portant sur les pratiques de résistances des classes populaires et sur les luttes sociales.

En se basant sur la classe populaire, Hoggart met l'accent sur les valeurs du groupe domestique, le goût des plaisirs immédiats et le sens de l'intime, en interrogeant les difficultés liées à l'affranchissement des modèles imposés par la société, depuis la genèse de la culture ouvrière, en passant par la promotion du populaire comme

²⁵⁸ HOGGART Richard, *La culture du pauvre*. Paris. Éditions de Minuit, [1957], 1970

²⁵⁹ Cité par E. NEVEU et A. MATTELART. *Introduction aux Cultural Studies*, op. cit., P 23

résistance aux effets conjoints de la culture dominante dite de masse, jusqu'à la dissolution du mouvement de prise en compte des identités.

Le projet de Richard Hoggart est de déplacer les outils de la critique littéraire sur le terrain des produits de la culture de masse. Entre 1964 et 1980, plusieurs thèmes vont structurer les programmes de recherche développés par les chercheurs de ce centre: l'étude des sociabilités ouvrières, des sous-cultures et des marginaux²⁶⁰ (rockers, punks...), des milieux immigrés ou des pratiques culturelles du quotidien et influences des nouveaux médias, enfin, développement des études sur le genre et les races. Les problématiques conduisent à ce moment-là à une discussion de la notion d'idéologie en tentant de complexifier le modèle dominant/dominés en faisant de ces derniers des consommateurs actifs.

E- Les enjeux politiques des *Cultural Studies*

Le succès international des *Cultural Studies* doit beaucoup à leur fécondité. L'inspiration venue de Grande-Bretagne a fait entrer dans l'horizon les pratiques culturelles populaires, et les cultures médiatiques. Elle a valorisé l'importance des paramètres de genre, de génération, d'identités ethniques contre un pouvoir explicatif trop exclusif des variables de classe.

C'est « la conviction que la plupart des enjeux du monde contemporain gagnent à être questionnés au prisme du culturel », en misant sur « la capacité critique des consommateurs » et en « remettant en cause le rôle pivot de la classe sociale comme facteur explicatif » pour « réévaluer ceux de l'âge, du genre, des identités ethniques ».²⁶¹ (Mattelart & Neveu, 2008 [2003] P.27). Ces *Cultural Studies* sont issues du mouvement « Culture and Society » qui, au XIX^e siècle en Grande-Bretagne, réfléchit à l'impact de la société industrielle, dans un contexte de profonds changements sociaux.

²⁶⁰ Voir le livre classique de HEBDIGE David. *Subcultures. The Meaning of Style*. Londres, Routledge, 1979

²⁶¹ MATTELART. A. & É. NEVEU. *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, Éditions La Découverte. [2003], 2008

Bernard Miège, dans sa publication *Capitalisme et industries culturelles*, s'interrogeait sur le véritable concept de biens culturels. À qui répond le système capitaliste pour produire de la valeur, de l'art et de la culture ? La marchandise culturelle matérialisée suit une certaine logique. Le socio-économiste Bernard Miège explique dans son rapport sur le « marxisme », à partir du récit de sa « trajectoire intellectuelle », comment s'est développé en France cet intérêt pour les processus de communication et comment se sont structurées des études sur l'économie politique critique de la communication. C'est à partir de cette réflexion sur l'action culturelle que l'auteur va progressivement être amené à s'intéresser aux industries culturelles, puisque c'est l'une des caractéristiques majeures de la pensée de Marx que d'être « économique » et « sociologique ». Cette perspective socioéconomique lui apparaît comme particulièrement éclairante pour « l'étude de l'objet qu'il a choisit, dans lequel sont à l'oeuvre des imbrications complexes entre supports et contenus, matériel et immatériel, actions sociales et représentations, production de sens et idéologie. »

Ses écrits vont progressivement s'organiser autour de « quatre axes structurants et inter-reliés » qui comprennent non seulement « l'industrialisation de la culture et de l'information », « l'ancrage des technologies de l'information et de la communication TIC dans les sociétés et les organisations », mais aussi « les mutations de l'espace public » et « la proposition d'une méthodologie de l'information-communication ».

Comme nous l'avons constaté, Adorno et Horkheimer de l'École de Francfort (1974 [1947] b), verront ainsi dans l'expansion de la « culture de masse » une *gestion technicienne* de la culture, une *standardisation* des arts, une transformation de l'oeuvre en « produit », une mutation de la pensée en raison instrumentale et un « abrutissement » du peuple, qu'ils dénonceront vivement.

Les *Cultural Studies* ont innové en modifiant la question centrale qui a agité la théorie des médias à partir des années 50 et qui portait sur l'effet des médias auprès des publics. Se détournant de cette question, les *Cultural Studies* se sont plutôt demandé ce que les

publics font avec les médias. Nous sommes donc passés à une réflexion sur les *usages des publics* et ce concept d'usage est vraiment devenu fondamental. Il permet de s'interroger sur la manière dont les publics vont s'approprier un discours médiatique et dont ils vont le re-signifier en le détournant. Nous passons donc de travaux guidés par l'idée que les médias auraient des effets directs et impactants à une étude de la construction sociale du sens. Cette construction du sens peut être individuelle, Stuart Hall l'un des pères fondateurs des *Cultural Studies* s'est par exemple interrogé sur les différentes manières dont les téléspectateurs pouvaient interpréter, décoder l'image du discours télévisuel. La construction du sens peut aussi être collective, et dans le modèle qu'il imagine, Stuart Hall pense la possibilité d'une interprétation du discours télévisuel en fonction de l'appartenance sociale.

Stuart Hall privilégie le fait que la relation entre le média et le récepteur reste un « jeu ouvert » et que finalement rien n'est déterminé à l'avance. C'est un ensemble de paramètres, lié à la fois à l'expérience individuelle, à l'inscription au sein d'une classe sociale ou dans un genre qui va engendrer un certain mode de réception chez l'individu. Relier un public qui s'incarne selon lui dans une expérience commune de l'interprétation, un mode d'interprétation commun. Prenons par exemple les clips musicaux de *Mashrou' Leila*,²⁶² ce groupe du Rock alternatif libanais.

Nous pouvons constater que leurs clips s'adressent aux différents types de public qui renvoient entre autre à la jeunesse citadine, à la fois geek et bohème, fan de culture avant-gardiste. Le mouvement hipster de Beyrouth représente peut-être plus qu'ailleurs une véritable "alternative" car il se manifeste dans une société où les canons de beauté sont souvent hyper formatés.

Dans les thèmes abordés figure l'aspiration aux libertés individuelles, au cœur également des événements du printemps arabe et des revendications de la jeunesse. Les textes sont souvent satiriques sur la société libanaise et la vie à Beyrouth. Le clip vidéo de la

²⁶² Site officiel du groupe: <http://www.mashrouleila.com/>

chanson *Fasateen* (robes) montre les membres du groupe déconstruire les symboles nuptiaux. La presse occidentale a surtout retenu un autre thème, abordé dans trois chansons, l'homosexualité, mais le groupe ne souhaite pas que ses créations soient réduites à ce seul sujet. Leurs clips souvent audacieux passent sur leur compte Internet plutôt qu'à la télé, car *il n'y a pas de censure préalable pour la musique*, selon le chanteur Hamed Senno.

L'un des prismes d'interprétation de leur musique engagée s'impose à travers une grille inscrite dans la communauté Gay. Les spectateurs qui adoptent cette grille de lecture et développent des analyses qu'ils proposent sur certains forums d'Internet, constituent une « communauté interprétative » c'est-à-dire un public qui mobilise le même type d' « interprétant » ou qui s'identifie à leurs univers musical, comme Mashrou' Leila et leur leader Hamed Sinno, militant de la cause gay en pays arabes, ainsi que la chanteuse libanaise Haifa Wehbe, dont la tenue sobre était bien loin des canons des vedettes libanaises. Par-delà la Méditerranée, le mouvement représente pour sûr un certain terrain d'expérimentation pour des looks, et surtout pour des courants de pensée, longtemps restés à la marge des mœurs.

Mais ce comportement antisystème était-il vraiment nouveau? Les mouvements grunge, punk ou encore hippie étaient bien sûr revendicatifs, mais Internet et la mondialisation ont visiblement changé la donne. Si la mode hipster a infiltré notre paysage urbain de manière particulièrement forte, c'est d'abord grâce à ces deux vecteurs. Son impact anti-mainstream se définit ensuite en fonction des pays où elle se développe.

Les nouvelles pratiques qui s'appuient sur les technologies émergentes nous obligent également à repenser les frontières qui jusqu'à la fin du vingtième siècle ont structuré la perception même du champ culturel des représentations à travers des lignes de partage qui séparaient par exemple les consommateurs des producteurs, le sujet créateur actif du spectateur passif, ou encore l'amateur du professionnel. Aujourd'hui, une nouvelle question se pose autour de ce spectateur producteur de contenus du Web 2.0 et de Youtube qui constituent désormais la participation des publics aux circuits de production

et de diffusion de la culture, y compris sur le plan économique. Désormais, les publics font partie intégrante du plan de communication, ils servent de relais à l'image ou aux valeurs portées par un artiste et ce qui émerge c'est une forme de travail gratuit, qui est un travail créatif qui va venir nourrir la communication de l'artiste.

Ce contexte interroge l'économie même de la culture. Du côté de la musique par exemple, dans une situation de crise de l'industrie du disque où les albums ont désormais du mal à se vendre, l'artiste s'en sort le mieux dans le monde au regard de la conjoncture générale extrêmement défavorable, on pourrait dire que le succès de ces chanteurs libanais sur la toile s'explique en partie par le modèle d'économie de la culture qu'elle a développé et qui repose sur la monétarisation des vues sur Youtube et un ensemble d'accords passé avec Google. On est ici dans une réflexion complexe qui part d'une interrogation sur les usages des publics pour proposer un nouveau modèle d'économie de la culture.

F- Art libanais avant-gardiste plus rebelle que jamais ?

Si le grand art exprime la souffrance du particulier non-réconcilié, écrasé par l'emprise de l'identité à soi-même du système social, les produits de l'industrie culturelle confirment l'homogénéité essentielle de la structure de la société et l'insignifiance en elle du particulier, « *en subordonnant de la même façon tous les secteurs de la production intellectuelle, à cette fin unique: marquer les sens des hommes de leur sortie de l'usine, le soir, jusqu'à leur arrivée à l'horloge de pointage, le lendemain matin, du sceau du travail à la chaîne* ». ²⁶³

Dans le cas de l'art engagé, Rancière (2000. p 44, 45) définit ce rôle avant-gardiste comme une « intelligence politique qui résume les conditions essentielles du

²⁶³ HORKHEIMER Max et ADORNO W Théodor. *La dialectique de la raison, Fragments philosophiques*, [1974] 1983, *op. cit.*, P140

changement » et qui prend la forme d'un « détachement avancé tirant sa capacité dirigeante de sa capacité à lire et à interpréter les signes de l'Histoire ». Ce principe se jumelle, toujours selon Rancière (2000. p 44, 45), à la croyance que l'art engendre un monde, une vie, une humanité meilleure. L'art transforme alors « la politique en programme total de vie », en proposant une « anticipation esthétique de l'avenir », une « invention des formes sensibles et des cadres matériels de la vie à venir ». Comme le rappelle Thomas (2006. P 34) en parlant du projet des surréalistes, le « transformer le monde » de Marx et le « changer la vie » de Rimbaud se conjuguent.

Le modernisme, réfléchissait compulsivement sur le Nouveau et cherchait à en observer l'apparition (inventant dans ce but des moyens d'enregistrement et de notation analogues à la chronophotographie historique), mais le postmoderne aspire, pour sa part, aux ruptures, aux événements plus qu'aux nouveaux mondes, à l'instant révélateur après lequel il n'est plus le même; au « moment où tout a changé », comme le dit Gibson, ou, mieux encore, aux modifications et aux changements irrévocables dans la représentation des choses et dans leur manière de changer. Les modernes s'intéressaient à ce qui pouvait résulter de ces changements et à leur tendance générale.

« Un des indices les plus importants pour suivre la piste du postmoderne pourrait bien être le sort de la culture: une immense dilatation de sa sphère (la sphère des marchandises), une acculturation du Réel immense et historiquement originale,²⁶⁴ un grand saut dans ce que Benjamin appelait l'esthétisation de la réalité ».

La culturalisation du réel correspond à une incorporation directe du culturel au capitalisme : *« Dans la culture postmoderne, la « culture » est devenue un produit à part entière (...) le modernisme constituait encore, au minimum et tendanciellement, une critique de la marchandise et une tentative pour qu'elle se transcende. Le*

²⁶⁴ *Ibid.* P 16

postmodernisme est la consommation de la pure marchandisation comme processus ».²⁶⁵

La dissociation complète de la rationalité instrumentale devenue stratégie sur des marchés mobiles et de communautés enfermées dans leur « différence » définit la situation post-moderne. Le modernisme affirmait que le progrès de la rationalité et de la technique n'avait pas seulement des effets critiques de liquidation des croyances, des coutumes et des privilèges hérités du passé, mais qu'il créait aussi des contenus culturels nouveaux. Longtemps, le modernisme affirma la complémentarité de la raison et du plaisir, de manière libertaire et aristocratique au XVIII^e siècle, bourgeoise au XIX^e siècle, populaire au XX^e siècle, grâce à l'élévation du niveau de vie.

Ainsi, comme l'affirme Beaudry (1993, p 20): « *l'art postmoderne questionne le moyen de parvenir à la réalité. Il n'efface pas la réalité, mais il reconnaît la représentation comme interprétant et créant son référent.* »

La conception moderne des conditions d'insertion du sujet dans la collectivité est profondément modifiée par l'exacerbation des processus d'individuation et de personnalisation (Lipovetsky, 1983; Ion, 2001a). Ceux-ci provoquent, entre autres, une fragmentation identitaire (Fortin, 2000; Ion, 2001a) qui multiplie les pôles d'identification et les fait varier dans le temps. « L'homme postmoderne », pour reprendre l'expression de Lipovetsky (1983), se caractérise comme une personne choisissant ses appartenances, vivant sa vie à sa manière, à la carte, sans contraintes et sans normes. Les conséquences sur l'érosion des liens sociaux et la dislocation du « nous » identitaire à la base des regroupements militants sont assez importantes. Comme l'affirme Gauchet. (2002, p 254)

L'artiste en tant qu'individu postmoderne se distingue donc par un refus des règles imposées de l'extérieur, une indépendance farouche, une autodéfinition plurielle et mouvante, et une insertion sociale, politique et artistique marquée par la mise de l'avant

²⁶⁵ *Ibid.*

de sa singularité, de son authenticité et de son particularisme. (Lipovetsky, 1983; Taylor, 1998)

Voyons-nous dans l'art au Liban une forme de modernité et un souffle d'un « *printemps libanais* » guidant intellectuels, artistes et militants à lutter contre le confessionnalisme qui fonde les partis politiques du pays ? « *Ce n'est pas le savoir-faire politique mais la capacité à intimider qui détermine les rapports de forces au Liban. Ce sont les chefs des groupes confessionnels qui occupent la première place, en alliance avec leurs alliés étrangers. Les mots d'ordre à Beyrouth sont : résistance à Israël, Tribunal international, projet israélo-américain, complot, groupe confessionnel. L'État est plus faible que tous les autres acteurs et l'hypocrisie omniprésente rend difficile de demander des comptes aux responsables. Le mot « conspiration » sert à tout expliquer et à justifier n'importe quoi* ». ²⁶⁶ Durant le conflit entre Israël et le Hezbollah libanais, on a vu l'émergence d'une sphère inédite en temps de guerre: celle des artistes libanais et israéliens qui utilisaient les nouvelles technologies de l'information et du numérique pour commenter le conflit et donner de leurs nouvelles au reste du monde dont ils étaient physiquement coupés. Plus d'un an après, tandis que les conflits locaux sont loin d'être résolus, qu'on évoque toujours la possibilité d'une guerre avec l'Iran, le Liban renvoie une image fortement contrastée ; marqué par la guerre et les conflits politiques internes, le pays ressemble fortement à une étonnante couveuse d'artistes.

L'art contemporain a donc globalement le sens de l'art qui se revendique lui-même comme étant en rupture avec des formes dites traditionnelles. L'« art contemporain » semble par conséquent n'être qu'une expression qui s'est imposée, désignant un certain nombre de choix esthétiques de la part de toute une série d'artistes et d'institutions. Ces choix ne vont pas sans entraîner des difficultés. Les formes artistiques se sont déplacées. toute une jeune génération d'artistes « engagés » et « assoiffés » de changement : tel est l'objectif d'une nouvelle initiative mêlant art et politique.

²⁶⁶ Article publié sur *Courrier international*. *Le printemps arabe* en couverture, n° 1058, 10-16/02/2011

En musique, l'opposition entre art populaire ou de masse et art savant et élitiste semble parfois portée au plus haut point dans la musique du XX^{ème} siècle : nul art ne participe autant à notre vie quotidienne, justifiant que l'on puisse parler d'une véritable consommation musicale, tout en étant dans sa forme « contemporaine » le plus souvent inaccessible et ignoré des foules. Rompre avec l'harmonie classique c'est donc rompre avec une certaine conception du beau musical, et, techniquement, avec la tonalité traditionnelle, c'est-à-dire avec la façon de développer un thème à partir d'un ton ou une tonalité donnés.

Aujourd'hui, au milieu d'une riche et diverse floraison de styles, on notera pour certains compositeurs une large utilisation des nouvelles technologies, notamment de logiciels spécialisés et d'environnements informatiques participant à la composition (en conservant ou non les catégories traditionnelles de la musicologie comme la note), ou, pour d'autres, une ouverture éclectique à d'autres traditions musicales comme les musiques extra-européennes, le jazz ou le rock. Ces musiques interviennent dans le processus de construction identitaire et sont l'occasion de réinterroger les rapports entre culture et politique.

Nous pouvons dire que les performances de ces artistes libanais comme Rayess Bek ou Tania Saleh, déjà abordées dans les chapitres précédents se distinguent par l'impureté, l'inclusion ouvrant ainsi la voie aux questions du métissage, de la créolisation et du pluralisme identitaire. Elles entrent donc en « résistance contre l'oppression de l'un, de l'indifférenciation et de l'uniformisation croissante ». (Laplantine et Nous, 2001, p 14) Elles permettent ainsi de dépasser les logiques culturelles et les construits sociaux souvent utilisés dans une optique homogénéisante, hiérarchisante, si ce n'est pas franchement excluante.

Ces musiques émergent dans des situations de crise: colonialisme, néocolonialisme, crise de sociétés capitalistes. Si l'on cherche une appartenance nationale, c'est dans le rap ou le hip-hop que l'on trouve le plus de *libanité*. Chantant en arabe, les rappers

crient le malaise d'une jeunesse et d'une société qui n'en peut plus d'un destin si incertain, parfois sur un ton agressif, parfois sur le mode de la dérision. L'art de Rayess Bek se définit, soit en rapport avec l'artiste et sa personnalité, comme *GoodBye Schlöndorff* qui est une performance audiovisuelle où des lettres intimes retrouvées sur des cassettes audio se mêlent à des extraits du film *le Faussaire* nous permet de le saisir, soit en rapport avec son contenu. Ce contenu est aisément identifiable lorsque l'artiste et les musiciens sur scène devant l'installation multimédia se tournent vers les réalités sociales. Ils se distinguent nettement et rompent alors toute continuité avec le modernisme. Le passage du modernisme au postmodernisme s'accomplit lorsque la « distance » entre la sphère artistique et le monde est résorbée. Le contexte de la guerre civile au Liban a joué un rôle essentiel.

*« L'art flotte à trois mètres au-dessus du sol et n'a rien à voir avec la situation historique de laquelle il émane. Le seul lien avec l'histoire que l'on veut bien admettre est un lien stylistique. L'évolution des styles « dominants » est pourtant elle aussi perçue comme un phénomène isolé, autonome et indifférent aux 2 pressions de la société historique ».*²⁶⁷ Les œuvres postmodernes, produites à partir de 1970, se présentent bien souvent comme des témoignages sociaux, comme un art engagé.

Rayess Bek, l'emblématique de ce mouvement crée un choc toujours « décalé » en utilisant le sarcasme pour dénoncer le confessionnalisme, le capitalisme, le militarisme, l'oppression et l'injustice. Il utilise la marginalité sociale, propre à la pratique artistique moderniste, pour exprimer l'expérience de la marginalité culturelle, pour donner la parole aux exclus de la culture dominante. Le rap devient un mouvement qui grandit au fil des années. L'affaiblissement économique, la progressive disparition de la classe moyenne et les forces politiques internes que le gouvernement ne contrôle que par Finul interposée, viennent grossir le cahier de doléances des rappeurs.

²⁶⁷ ARCHER Michael. *L'art depuis 1960*. Paris. Thames and Hudson, 1997. P. 112

La constance et le renouvellement en tant qu'avant-garde furent fondés depuis la fin du XXème siècle sur une volonté d'interroger, voire une volonté de déstabiliser dans le système la classe dominante au pouvoir.

Il s'agit moins d'abandonner la recherche esthétique, de renier les questions de beauté, de qualités formelles, la recherche d'une signification que de trouver des moyens de traiter des sujets propres à la vie contemporaine. Le fonctionnement « politique » d'une œuvre ne peut être pensé indépendamment de sa valeur « artistique ». Pour que l'œuvre ait une portée politique, elle doit pouvoir exercer un effet esthétique sur le spectateur. L'art apparaît politique qu'il vise à l'être ou non. Quelque soit son « medium », il peut être le moyen d'une critique politique ou sociale. Nous pourrions définir Rayess Bek comme un avant-gardiste et conceptuel.

CHAPITRE V

L'effervescence numérique des sites institutionnels libanais

En entrant dans un musée, les objets qui jadis faisaient partie du quotidien, subissent une transformation d'usage : l'œuvre se décontextualise. L'objet devient le témoin d'une pratique, d'une époque, d'un style, etc., voire un document d'une réalité qui était extérieure au musée. Ces objets deviennent en fait, des médiateurs entre deux réalités, entre un passé et un présent, entre une réalité culturelle et une autre. De cette manière, l'objet médiateur s'ajoute à l'objet signe, à l'objet témoin ou à l'objet patrimoine. Comme le disait Eco dans son essai, *le musée demain*, « *le musée est stratifié car il a toujours été présent dans l'histoire de la culture. Le musée est complexe car il est contradictoire. Lieu de collection, il conserve et expose, il occulte et révèle ; et la tendance à accumuler et à archiver- Le musée est vorace, écrit Eco, il détruit et reconstruit, passant de la rapine à la mémoire [...] Telle est la complexité de la stratification du musée (qui est la même au niveau conceptuel) du musée ; collection, collectionnisme, archivage, interprétation, ordre, désordre, taxonomie et transmission des connaissances, mémoire, suppression, didactique, exposition* ». ²⁶⁸

Nous allons développer dans ce chapitre l'essor des musées libanais en exposant les obstacles que l'institution muséale libanaise connaît. Nous aborderons aussi l'exposition comme média ainsi que les enjeux de la médiation numérique. Comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents, et en évoquant l'art contemporain comme une forme de militantisme et d'engagement politique dans les pratiques culturelles via le numérique, nous allons interroger l'institution muséale pour croiser encore « plus » l'actualité politique du Liban avec le numérique et mettre en relation avec la question de l'engagement artistique.

Plusieurs points sont mis en exergue, comme le rôle du musée virtuel qui succèdera au musée actuel en tant que média culturel. Nous clôturerons ce volet en exposant le musée comme filtre de la culture, en nous appuyant sur l'exemple des nouveaux musées libanais tel *Beit Beirut* ou *La maison jaune* qui est comme témoin de la guerre civile et

²⁶⁸ ECO Umberto et PEZZINI Isabella. *Le musée, demain*. Casimiro, 2015

un musée de la mémoire. Quel est l'espace sémiotique dans le musée d'aujourd'hui ?
Quel est l'enjeu de la trace au musée *Beit Beirut* ? Et quelles sont les valeurs de l'espace muséal ?

A- L'essor des musées libanais : musées publics et musées privés

Avec la multiplication de créations et de réaménagements de musées et avec celle d'expositions temporaires dans le monde, le principe d'exposition est une réflexion de plus en plus approfondie. Depuis une vingtaine d'années des mutations importantes sont intervenues dans les musées et les institutions culturelles en général. La nouvelle orientation qui vise à considérer le traitement du public comme une priorité, (la loi sur les musées de janvier 2002) en est un exemple. Cette prise en compte du public a favorisé la multiplication des expositions au sein des musées. Article 1 de la loi du 4 janvier 2002 : *L'appellation « musée de France » peut être accordée aux musées appartenant à l'état, à une autre personne morale de droit public ou à une personne morale de droit privé à but non lucratif. Est considérée comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public.*

Mais comment définir le musée ? Par la réflexion théorique et pratique (muséologie, muséographie), par le mode conceptuel (musée, patrimoine, institution, société, éthique, muséal), par son mode de fonctionnement (objet, collection, muséalisation), par le biais de ses acteurs (profession, public) ou par les fonctions qui en découlent (préservation, recherche, communication, éducation, exposition, médiation, gestion, architecture)? Autant de points de vue possibles, qu'il convient de croiser pour tenter de mieux comprendre un phénomène en plein développement mondial.

Au Liban, existent des musées privés et publics où les visiteurs découvrent la richesse et la diversité du patrimoine libanais. Pour commencer, de nombreux musées archéologiques et historiques : ²⁶⁹

²⁶⁹ Pour plus de détails sur les musées libanais, leurs collections et leurs fonctions, visitez cette page web de l'agenda culturel: <http://www.agendaculturel.com/fr-repertoire-organismes-culturels>

- **Musée Archéologique de Byblos**
- **Musée de Baalbeck**
- **Musée de la Préhistoire Libanaise**
- **Musée de l'AUB**
- **Musée des Fossiles de Byblos**
- **Musée du Catholicossat Arménien de Cilicie**
- **Musée du Palais de Beiteddine**
- **Musée du Patrimoine Libanais**
- **Musée Historique de Saïda**
- **Musée National de Beyrouth**
- **Musée Privé Robert Mouawad**

On peut citer trois musées d'art:

- **Musée Dorothy Salhab Kazemi**
- **Musée Paul Guiragossian**
- **Musée Nicolas Sursock**

Des musées littéraires :

- **Musée Ameen Rihani**
- **Musée Gibran Khalil Gibran**
- **Musée Julius Slovacki**
- **Musée Michel abou Jaoudeh**

Ainsi qu'une série de musées thématiques :

- **Centre du Patrimoine Musical Libanais**

- **Ecomusée de Râs Baalbeck**
- **Ecomusée de Terbol**
- **Musée de la Soie**
- **Musée des Célébrités**
- **Musée des Marionnettes**
- **Musée du Savon**
- **Musée Marie Baz**
- **Planet Discovery Children's Museum**
- **Les Merveilles de la Mer**
- **Musée de Cire**

Notons que cette liste va s'agrandir avec l'ouverture des nouveaux musées dans les années à venir, comme le musée de Salim Eddé des minéraux à Beyrouth, dans les locaux du campus de l'innovation et du sport de l'Université Saint-Joseph.

Quant aux travaux pour le musée, ils commencèrent en 2009. Il y aura à l'entrée un espace interactif qui permettra de voir les minéraux en 3 dimensions sur des écrans tactiles. Il constitue une collection de minéraux comprenant près de 1300 échantillons provenant d'une soixantaine de pays, allant des pièces les plus classiques aux pierres précieuses ; c'est la troisième plus grande collection du monde que dévoileront à partir d'aujourd'hui les vitrines du musée, qui voudrait rivaliser avec les musées de minéralogie de Paris, de Chine, du Congo, de l'Inde, de la Russie et de l'Afrique du Sud.

Si l'architecture « muséale » se définit comme l'art de concevoir et d'aménager ou de construire un espace destiné à abriter les fonctions spécifiques d'un musée et, plus particulièrement, celles d'exposition, de conservation préventive et active, d'étude, de gestion et d'accueil, on constate qu'elle n'est pas bien exploitée encore au Liban alors que la plupart des musées sont de dimensions modestes.

Malgré la richesse de son patrimoine archéologique exposé dans ses musées nationaux et privés, le Liban est quasiment méconnu pour son patrimoine en art contemporain. Comme nous l'avons précédemment évoqué, nombreux sont les artistes libanais qui se sont inspirés du malaise de la guerre. Pourtant, un nombre important existe sur la scène contemporaine et que le monde ignore, comme les ignorent les Libanais vivant au Liban. On peut citer six générations d'artistes plasticiens libanais:

- Une première génération restée fidèle à la peinture figurative à la mode: portraits, paysages, natures, scènes sociales et religieuses; génération de pionniers qui ouvrit la voie tels que: David Corm, Habib Srouf, Khalil Salibi, connus à partir des années 1860-1920.
- Une seconde génération représentée par Youssef el Howayek, Gebran Khalil Gebran, Omar Onsi, Saliba Douwaihy, Corm, Wehbé... Du début du XXème siècle jusqu'à 1960-1970.
- Une troisième génération qui débuta dans les années 40-50: Elie Kanaan, Jean Khalifé, Amine Sfeir, Bacha, Joseph Mattar, Basbous, Charaf, Jordak, Chart, Awad, Najm, Rayess, Zaven.
- Une quatrième génération débutant dans les années 60-70... La liste est très longue Berberi, Doumit, Assadour, Sursok, Nakhlé, Ghali, Néémé, Hrair, Harfouche...
- Une cinquième et sixième allant jusqu'à nos jours.

Cependant, il faut citer le musée Paul Guiragossian et le musée Nicolas Sursock d'Art Moderne de Beyrouth, dont les bâtiments sont un pur modèle d'architecture libanaise, avec un mariage des styles italiens et ottomans. Inauguré en 1961, le musée Nicolas Sursock occupe l'hôtel particulier légué à la ville de Beyrouth par Nicolas Ibrahim Sursock pour abriter un musée d'art. Sa vocation est double:

mettre en valeur les trésors du patrimoine national et encourager la création contemporaine au Liban. À ce jour, le musée a accueilli plus de 80 expositions, à commencer par le Salon d'automne lancé en 1961 et ouvert aux artistes peintres et sculpteurs libanais. Depuis 2009, le musée est fermé pour d'importants travaux

d'agrandissement et de modernisation. Néanmoins, il continue à organiser son Salon d'automne annuel dans différents espaces de la capitale.

De nouvelles salles d'exposition sont en construction. Cette extension consiste à construire quatre nouveaux étages en sous-sol, sous l'ancien jardin du musée.

La conservation du patrimoine culturel concernant la peinture libanaise est mise à l'écart des autres patrimoines culturels malgré un nombre important d'artistes contemporains. Dans ce pays marqué par les guerres et les crises politiques, l'art trouve difficilement sa place et les artistes sont depuis des années obligés d'aller chercher la reconnaissance à l'étranger. Bien sûr, il y a quelques galeries et les centres culturels des ambassades étrangères exposent les artistes libanais mais tout cela demeure relativement confidentiel et conjoncturel. En période de tension, les gens sortent moins, ou plus du tout, comme pendant toute la période 2007 et 2008, marquée par une grave crise politique ponctuée d'attentats et d'assassinats. D'où l'urgence en 2009 d'ouvrir un premier centre d'art contemporain le « Beirut Art Center »²⁷⁰ ouvert à tous gratuitement, qui constitue un défi et un espoir pour les artistes contemporains de ce pays.

Notons que l'art actuel au Liban a évolué durant les trente dernières années, montrant des facettes entre expérimentation et extravagance. *« Le mouvement artistique en peinture est le même, nos journaux et revues francophones ou anglophones, nos festivals joyeux à Baalbeck, Byblos, Beit-eddine... nous offrent des images et des scènes, des livres et analyses critiques d'une tenue semblable à celles des meilleurs produits à Paris, Londres, ou New York. La planète est devenue ce petit village de tribus voisines, les échanges s'y font à la vitesse du temps dans tous les domaines.*

Les noms changent seulement: au lieu de contempler un Rouault ou un Braque à Paris, on admire ici un Onsi, un Gebran ou autre à Beyrouth; au lieu d'écouter Paul Valéry là-bas, on écoute ici Saïd Akl, Charles Corm et autres...

²⁷⁰ Le site Web de Beirut Art Center <http://www.beirutartcenter.org/>

L'art a brisé toutes les frontières des pays, des races, des âmes aussi : la communication est généralisée ». ²⁷¹

Aux États-Unis, dès les années soixante, des nouvelles idées s'appliquent pour changer la conception des musées. Des liens se tissent avec le public et des nouvelles perspectives se tracent pour leur donner une structure économique et surtout une structure socio-économique. En France, les années quatre-vingt ont fait des musées un espace de communication, voire un marché si bien que le merchandising ait gagné ce secteur.

Pour conclure cette partie, il faudrait que l'état libanais prenne en considération ses musées et améliore leur développement, sujet sur lequel l'interrogation persiste. Certes, le contexte libanais est différent du paysage culturel occidental et l'évolution des musées est désormais très souvent liée à des décisions politiques, car leurs mutations s'inscrivent souvent dans un contexte décisionnel. Néanmoins, la valeur culturelle de son patrimoine exige une renaissance, voire une révolution dans les années qui viennent, en pleine ébullition politique arabe.

a- Manque en médiation culturelle dans les espaces culturels

C'est en facilitant la participation des citoyens à la vie culturelle et en explorant les modalités d'expression qu'on peut parler d'une démocratie culturelle.

L'enseignement fait partie de la vie du musée. Aujourd'hui, il offre un ensemble cohérent de cours, d'ateliers et de séminaires et accueille des enseignements en lien avec ses collections ou correspondant à ses domaines de recherche. Destinés essentiellement aux étudiants de master et de doctorat, les enseignements sont encadrés par une convention signée entre le musée et les établissements partenaires. Les enseignements sont généralement ouverts aux auditeurs libres, sous l'accord de l'enseignant. À

²⁷¹ Document publié en ligne sur la page *onefineart* par MATTAR Joseph. *L'art actuel au Liban durant les trente dernières années* Droits réservés *LebanonArt.com* 2008 (Publié dans *Byblos Art* N°2, 2009) http://www.onefineart.com/en/articles_arts/art-actuel-liban.shtml

l'enseignement s'ajoute la médiathèque d'étude et de recherche et ses parutions : les documents-imprimés, archives, photographies, arts graphiques, films, documents sonores, cartes, etc.

En visitant le musée de préhistoire libanaise,²⁷² le musée d'archéologie privé de l'Université Saint Joseph USJ en collaboration avec l'Institut de préhistoire orientale du CNRS français et du Musée du Louvre, nous découvrons une muséographie pédagogique sur le comportement de l'homme de la préhistoire et son évolution, où l'outil et la pierre occupent une place privilégiée dans l'espace et le temps. Le programme de la médiation se concentre sur des visites guidées (ateliers pédagogiques pour les enfants, atelier de poterie, atelier de parures, vannerie, etc.) L'objectif général de ces activités est de sensibiliser le public à des savoir-faire disparus ou en voie de disparition. Le nombre des participants a augmenté pour atteindre 623 participants en 2010 et 1331 participants en 2012. Le musée propose aussi un stage avec l'association « Arkéomédia »,²⁷³ une formation initiale technique et pédagogique de « Médiateur (trice) » en archéologie et une conception et formalisation d'un projet de médiation.

Outre les ateliers proposés, certains séminaires de la « Journée internationale des musées » mettent l'accent sur la médiation culturelle comme voie de développement pour les musées au Liban, On pourrait citer comme exemple la médiation en archéologie et la fête de la préhistoire ; animation d'ateliers, feu apprivoisé, réalisations d'outils préhistoriques et un atelier généraliste intitulé « À la découverte de la préhistoire ».

Néanmoins, la sensibilisation à l'archéologie par le biais d'activités de médiation reste insuffisante sans l'intégration du peuple dans le projet culturel de son pays et sans lui donner un rôle dans la préservation, la valorisation et la protection. Mais comment vit le médiateur son statut d'intermédiaire culturel ? Et comment se situe-t-il entre les « incultes » et les « mandarins » de la culture ?

²⁷² Site Web du musée de la préhistoire libanaise: <http://www.usj.edu.lb/mpl/index.htm>

²⁷³ Site Web de l'association Arkéomédia: <http://www.arkeomedia.levillage.org/spip.php?article11>

Il est désormais nécessaire d'avoir suivi un cursus dans les universités spécialisées en médiation culturelle. De plus, il apparaît incontournable que les autorités (le ministère de la culture) encouragent les étudiants en archéologie à s'orienter vers des nouveaux débouchés comme la muséologie et la conservation, dans le cadre d'un master professionnel. En outre, le rôle du musée est de créer des unités vouées à la conception des projets de médiation, tout en dressant une politique culturelle claire et en prévoyant les moyens pour la mettre en œuvre. L'idée de développement social, économique, politique et culturel fournit un cadre « politique » et « éthique » pour guider l'action en médiation culturelle.

De manière plus générale, la communication s'est progressivement imposée, à la fin du XXe siècle, comme principe moteur du fonctionnement du musée. En ce sens, le musée communique de manière spécifique par le biais d'une méthode qui lui est propre, mais aussi en utilisant toutes les autres techniques de communication au risque, peut-être, de réduire son investissement dans ce qu'il a de plus spécifique. De nombreux musées, les plus importants, disposent d'une direction des publics ou d'une direction des programmes publics qui développe les activités destinées à communiquer et à toucher divers publics plus ou moins bien ciblés, à travers des activités classiques ou novatrices (événements, rencontres, publications, animations « hors les murs », etc.)

Dans un tel contexte, les investissements très importants réalisés par de nombreux musées sur internet complètent de manière significative leur logique communicationnelle. En résultent nombre d'expositions numériques ou cyberexpositions (domaine dans lequel le musée peut présenter une expertise réelle), de catalogues mis en ligne, de forums de discussions plus ou moins sophistiqués, et d'incursions nombreuses au sein des réseaux sociaux (YouTube, Twitter, Facebook, Instagram, Tumblr, etc).

Que ce soit une errance « youtubienne », ou « googlienne », notre déambulation, ou « surf » dans le langage informatique précisément, nous plonge dans un mode d'exploration ambulatoire. Notre comportement en tant qu'utilisateurs ou « surfeurs »

est similaire aux voyageurs dans les couloirs de la RATP du métro parisien, comme l'illustre le sémioticien J-M Floch, *le voyage n'est plus une simple trajectoire d'un point à l'autre, mais un parcours polysensoriel sans cesse renouvelé.*²⁷⁴ On agit comme des somnambules ou flâneurs, on improvise des promenades et on recherche l'inattendu.

Aujourd'hui, il paraît incontournable pour les entreprises ciblant le public de développer son image au travers des réseaux sociaux. Il en est de même pour le milieu culturel et les musées qui, au delà de leur site internet doivent penser à leur stratégie Internet.

« *Des associations, notamment étudiantes et professionnelles, sont actives sur Twitter.*²⁷⁵ *L'association des étudiants en archéologie de l'université Lyon 2, Bonne Pioche, dispose ainsi d'un site et d'un compte Twitter ([@AssoBonnePioche](#)). Elle propose une découverte de l'archéologie à des enfants, hospitalisés notamment. Le compte présente les activités de l'association et offre une veille sur l'actualité archéologique, en particulier en région Rhône-Alpes.*

Pour connaître l'actualité de la discipline et l'évolution de la profession en Italie, vous pouvez suivre [@Archeologi](#), le compte de l'Association nationale des archéologues (ANA). Les tweets sont essentiellement en italien.

Le compte [@paleotwit](#) est tenu par une société espagnole fondée par des archéologues. Leur veille porte sur l'archéologie, préhistorique notamment, mais aussi sur les musées.

» On peut aussi citer l'exemple de *La semaine des musées sur Twitter*.

²⁷⁴ BARRIERE Guy. *Internet, clefs pour la lisibilité, se former aux nouvelles exigences de l'hypermédia*. Exposé 4. P 61 - 67, *navigation, surf et déambulation*, collection formation permanente, séminaires Muchielli, ESF, Issy-les-moulineaux, 2000

²⁷⁵ Article posté en ligne sur le blog), blog *Muséologique*, le 16/05/2012. *L'archéologie sur Twitter* (3) | <http://www.museologique.fr/2012/05/larcheologie-sur-twitter-3.html>

Ce sont donc des centaines de musées européens qui se retrouveront sur Twitter pour la [#MuseumWeek](#)²⁷⁶ grâce à l'initiative de 12 musées nationaux français qui ont annoncé le lancement de cette manifestation culturelle sur Twitter.

Un hashtag générique qui permettra aux utilisateurs, dans le monde entier, de se joindre à la conversation. *7 hashtags contextuels pour les 7 thématiques des 7 jours de la semaine.*

Chaque institution proposera au public des contenus exclusifs, en rapport avec plusieurs thématiques: [#CoulissesMW](#) [#QuizzMW](#) [#LoveMW](#) [#ImagineMW](#) [#ArchiMW](#) [#QuestionMW](#) [#CreaMW](#). Le public sera alors invité à échanger et à participer.

²⁷⁶ Article publié en ligne sur le site de *Libération* par POIRET Dominique. le 11/03/2014
http://next.liberation.fr/arts/2014/03/11/la-semaine-des-musees-sur-twitter_986187



Figure 49: Visuel de la manifestation en snapshot sur la page twitter du musée de l'orangerie, Semaine des musées, 24-30 mars 2014.

L'un des intérêts majeurs de Twitter par exemple est de pouvoir suivre des personnes qui possèdent un intérêt ou une spécialité dans un domaine, lié(e) ou non à leur statut professionnel.

En errant sur la toile du net, il est rare de trouver les musées libanais sur les réseaux sociaux comme Twitter, Facebook, Instagram ou Tumblr.

Un autre obstacle: l'absence de diffusion de l'information sur le Web. Les sites les plus appréciés sont ceux qui présentent la mise en forme la plus cohérente et permettent de s'orienter efficacement vers les informations convoitées. On sait que le langage verbal s'accompagne de mimiques, d'intonations et d'expressions corporelles qui permettent d'attribuer une certaine intentionalité aux énoncés verbaux, les choix stylistiques de typographie et de mise en page permettent de hiérarchiser des parties du texte, de mettre en relief certaines unités d'information, voire même d'assigner une certaine humeur ou sensibilité au message graphique: formalisme, ludisme, urgence, caractère solennel, convivial.

En démocratisant la culture, ce qui ressortirait de ce domaine au sens normatif semble désormais n'être plus uniquement le fait des spécialistes ou de gens cultivés, mais au contraire appartenir de manière indivise à tous les citoyens, créant une sorte de *sphère autonome*.²⁷⁷ On peut nommer l'effet « Wikipédia »²⁷⁸ dans la mesure où chacun s'estime autorisé, sinon légitime, à tenir un discours sur toute chose.

Cette accessibilité se traduit par une multiplication de contenus amateurs comme les blogs et les plateformes de type Youtube, Dailymotion, etc., offrant des espaces spécifiques d'expression innovants, échappant à toute modération et tout contrôle extérieurs.

²⁷⁷ C'est-à-dire prétendant forger sa propre loi, se revendiquant indépendante des informations officielles, des critiques et expertises artistiques traditionnelles, des validations scientifiques normées...

²⁷⁸ Du nom de cette Encyclopédie en ligne, ouverte et modifiable par tout contributeur le désirant

Par ailleurs, l'auteur et l'entrepreneur du Web, Andrew Keen pointe les dangers de ce média en notant que ce que l'on trouve sur la toile du net est *une infinie forêt numérique de médiocrité*.²⁷⁹ Un tel jugement ouvre l'interrogation sur le *demain des mondes virtuels*, tout en soulignant le flot incommensurable d'informations désormais disponibles grâce au numérique. Au-delà de la dématérialisation, la démocratisation culturelle produite par les moyens numériques engendre ainsi également une forme de désappropriation culturelle dont les modalités et les conséquences sont encore bien loin d'être évaluées. Un constat qui ne suscite qu'un résultat ambigu. De fait, la somme immense de contenus et d'expressions rendus aujourd'hui disponibles au grand nombre grâce à des moyens numériques semblent rester inaccessible, d'un autre point de vue, non plus logistique mais conceptuel, et créer *une diversité sauvage qui n'est pas encore de la culture*.²⁸⁰ C'est que la simple prolifération peut, *per se*, fabriquer de la culture !

b- Image-lieu et réalité virtuelle dans le cyberspace

Les pratiques et les usages de l'internet nous invitent à fréquenter un univers d'un autre type que le monde concret, matériel, sensible, bref que notre quotidien : un monde différent qui échappe en partie à nos sens, le tactile, par exemple, ou encore à la matérialité, où nous tentons de saisir, de nous représenter, avec les mêmes « outils » que nous utilisons pour appréhender notre environnement et situer notre corps par rapport à lui. Espace et temps trouvent-ils leur place dans le monde des transmissions numériques de l'information et, notamment, d'internet ?

Dans le monde sensible, vision et lieu apparaissent liés : lier l'espace géométrique à l'espace sensible de sorte que les deux se confondent, donc percevoir l'un, c'est percevoir l'autre (Francastel, 1967). L'un des sens convoqués pour percevoir ce monde

²⁷⁹ Article publié en ligne sur *ledevoir.com* par KEEN Andrew le 18/06/2007. *How today's Internet is killing our culture* <http://www.ledevoir.com>

²⁸⁰ Article publié dans *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle, Commentaires et propositions*, par DE BERNARD François. UNESCO, Paris 2003. *Paradoxes des NTIC et de la diversité culturelle*

demande la vision, grâce à laquelle la notion de distance prend « corps » avec le proche et le lointain et qui conduit à nous situer en un lieu ou dans un espace et d'en percevoir les alentours. C'est bien avec le corps que nous percevons l'espace. Au premier abord, la vision nous appartient et nous est propre, d'autant qu'un organe la commande, semble non manipulable. Elle demeure insensible à toute influence, fabriquée ou artificielle.

Si le monde d'Internet échappe à la perspective géométrique, ce monde est pourtant bien réel. Nos pratiques du numérique et leur généralisation attestent de cette réalité et la garantissent. Le dispositif « Ensemble / séparé » de l'artiste Mit Mitropoulos nous montre que le proche et le lointain n'ont guère de pertinence. Il joue sur la mise en réseaux d'ordinateurs. Deux personnes placées dos-à-dos se voient par l'intermédiaire d'un moniteur situé face à elles. Elles engagent une conversation. Dans une autre pièce, la conversation est retransmise simultanément sur deux moniteurs situés l'un face à l'autre. Ainsi dans l'espace physique, elles discutent entre elles sans se voir directement, tout en étant très proches. Alors que dans l'espace électronique, elles discutent entre elles sans être physiquement présentes, en étant ou non extrêmement éloignées. *On ne peut être plus loin et plus près, en même temps*, souligne le vidéaste Mitropoulos.²⁸¹ Ubiquité spatiale tout autant qu'ubiquité temporelle sont ainsi au cœur de *Face à Face*.

La distance n'est-ce pas précisément ce que la technologie numérique a neutralisé en apparentant le loin et le proche ? Des métaphores spatiales caractérisent la culture numérique, la Toile où l'on navigue, le site que l'on visite, et traduisent un glissement profond quant à notre représentation de la distance. La quête de la proximité a défini la vocation majeure du numérique : chaque point du monde doit être relié rapidement aux autres grâce à un réseau qui épouse l'échelle planétaire. Le numérique façonne de nouveaux usages qui en font un espace de sociabilité potentiellement toujours accessible. Des vidéos, des images, des messages personnels circulent, s'échangent avec une

²⁸¹ MITROPOULOS Mit. *Space Networks*. Thèse de fin d'études. Académie Royale des Beaux-Arts. Bruxelles, Novembre 1970

Voir également la page *Olats Artmedia* en ligne. *Articulations des espaces de communication, avec et sans technologies* http://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_mMitropoulos.html

rapidité et une facilité qui semblent démentir notre éloignement physique.

Ainsi les réseaux sociaux numériques, les blogs, les forums de discussion nous offrent un effet de réel très puissant. Ce sont des plates-formes tout à fait théâtrales où le virtuel semble crédibiliser le réel : des discussions hétéroclites, spontanées, auxquelles nous n'avons pas accès dans la réalité, s'y tiennent entre ingénieurs, entre boulangers, entre jeunes gens, entre commerçants, et paraissent plus vraies que nature.

« *Sur les réseaux sociaux, je ne suis pas une chose, je suis beaucoup de choses en même temps. Chaque part de moi-même s'exprime plus compétement que dans le monde réel. Aussi, quand je joue plusieurs personnages, je me sens plus moi-même* », ²⁸²
un jeune utilisateur auprès de Sherry Turkle, professeur au MIT.

Peut-on parler de la mort du « virtuel » et augmentation du « réel » ?

En effect, dans *la Condition numérique* (éd. Grasset), Bruno Patino et Jean-Francois Fogel défendent l'idée qu'Internet n'est plus un médium, car « Internet » est devenu le « réel ». Nos relations numériques que nous avons avec les gens qui nous suivent et que nous suivons sur « Twitter » ou nos amis de « Facebook », ne sont pas de la même nature que nos amitiés dans le monde physique certes, mais qui pourraient affirmer qu'ils sont moins réels ? On converse, on se séduit, se raille, on se dispute et renoue à distance, mais cela en rend-il les effets moins réels ? Et le temps que nous passons à surfer sur les réseaux sociaux, à parcourir des blogs, à lire des articles ou regarder des vidéos, il est hâtif de considérer qu'il s'agit d'un temps hors du monde. Ces informations, comme les relations que nous tissons sur la toile, participent désormais à la construction du réel. Quant à nos pratiques numériques, elles aussi appartiennent au réel. La preuve : nous les avons incorporées. Le téléphone mobile a créé un éventail de gestes et postures nouvelles : le tactile et l'effleurement délicat de l'écran pendant une réunion, le bras tendu pour filmer, etc.

²⁸² TURKLE Sherry. *Life on the screen*. Touchstone. Simon & Schuster, 1997

Notre langage s'en ressent, la preuve aussi : en Turquie par exemple, chez les jeunes connectés, pour dire qu'on a remis quelqu'un à sa place, on dit qu'on l'a « paramétré », comme on le fait dans les réseaux sociaux. En Suède, quelqu'un qu'on ne sait rien devient par la même mystérieux, est « ingoogable ». Dans un mouvement de balancier signifiant, ce n'est plus seulement le « numérique » qui est devenu « réel », mais le « réel » qui est devenu « numérique ». Quel est ce nouveau réel constitué à la fois de notre environnement physique et de celui construit par Internet ? Est-ce une « réalité augmentée », ou alors une réalité à laquelle vient s'ajouter une nouvelle dimension, comme lorsque la Terre devient ronde ?

Donc, le virtuel ne s'oppose pas au réel, il ne désigne ni le fictif, ni l'imaginaire, ce que met au jour l'origine même au concept. Gilles Deleuze *l'oppose à l'actuel et non pas au réel* dans *Différence et répétition*. Pierre Lévy à son tour reconsidère les analyses deleuziennes du virtuel à l'aune des nouvelles technologies numériques. Plus que le virtuel, c'est une attitude nouvelle de l'homme face au monde que Lévy repère, la virtualisation. Ce vaste processus d'« *hominisation* », ²⁸³ lié aux TIC consiste à déployer ce qui se présente figé dans sa structure à une dynamique multiple et ouverte. Avec ce processus, nos expériences s'enrichissent : l'interactivité, la mise en réseau des pratiques numériques engagent nos sens différemment, multiplient leur potentialité sensorielle.

c- La culture libanaise « en ligne »

Depuis l'essor du Web 2.0, aussi connu par le web participatif, les réseaux socionumériques sont en croissance continue. Pendant les trois années précédentes, de grands débats ont été lancés concernant la contribution de « Facebook » et de « Twitter » à l'émergence et l'endurance du « Printemps Arabe ». Malgré cela, il demeure difficile de trouver des études statistiques concernant le nombre et la proportion des abonnés et membres arabes actifs sur les réseaux socionumériques.

²⁸³ LÉVY Pierre. *Cyberdémocratie. Essai de philosophie politique*. Odile Jacob, 2012

Le Liban ne fait pas d'exception à ce fait. Cependant, quelques études²⁸⁴ existent et sont déjà partagées sur les sites des blogs arabes. Or, la plus pertinente de ces études demeure celle réalisée par « Dubaï School of Government » sous la direction du Dr Khalid Al-Ahmad et publiée en 2012 dans le rapport sur les médias sociaux arabes (*Arab Social Media Report*).²⁸⁵ Les informations chiffrées publiées dans cette étude proviennent du site « Social Bakers », une plateforme analytique tchèque des réseaux sociaux et ont été collectées en mars 2012.

D'après cette étude, le Liban occupe la septième position dans le monde arabe en termes de nombre d'utilisateurs actifs sur « Facebook » (1 228 880 utilisateurs).

En revanche, les Libanais sont moins actifs²⁸⁶ sur « Twitter » et ne dépassent pas en mars 2012 les 45 700 utilisateurs. Il est important de mentionner que la population libanaise est estimée à 4 131 583 en juillet 2013. (CIA, Facebook, 2013)²⁸⁷ Par suite, l'indice de pénétration de la population de « Facebook » est estimé à 33,57% et celui de « Twitter » à 1.06%, toujours en mars 2012.

De ce fait, le Liban occupe la troisième position en termes d'utilisation « Facebook » et la sixième en termes d'utilisation « Twitter » relativement à sa population dans le monde arabe. Aujourd'hui,²⁸⁸ « Social Bakers » dénombre les utilisateurs libanais actifs sur « Facebook » à 1 529 720 utilisateurs. Le Liban occupe la soixante-douzième position dans le monde avec un indice de pénétration de la population égal à 37,08% et un indice de pénétration de la population en ligne de 16.72%. La tranche d'âge la plus active sur « Facebook » varie entre 18 et 24 ans (33% des utilisateurs)

²⁸⁴ Toutes les études que j'ai trouvées ont été publiées sur des blogs, la plupart sans référence ce qui les a dépossédées scientifiquement de leur fiabilité et m'a poussé à questionner leur origine.

²⁸⁵ Cette étude est disponible ou citée sur un nombre de blogs arabes tels que: <http://arabic.arabianbusiness.com/technology/2012/jul/17/255715/- .UxyItV7HOsF> et http://at-lal.blogspot.fr/2012/08/blog-post_24.html

²⁸⁶ Utilisant Facebook ou Twitter pendant une période de trente jours.

²⁸⁷ À propos de la CIA Central Intelligence Agency <https://www.cia.gov/fr>

²⁸⁸ Le 14 avril 2013

suivie par celle variant entre 25 et 33 ans (30% des utilisateurs) dont 55% des utilisateurs sont des hommes. Il est important de mentionner que pendant les derniers six mois tous les groupes d'âge ont subi une diminution dans le nombre d'utilisateurs, notamment les groupes d'âge 18-23 ans, 24-33 ans et 33-45 ans, seule la tranche d'âge 55-64 ans a marqué une augmentation notable des utilisateurs actifs.

*« Un site web, dont la vocation est d'informer, doit définir sa propre identité visuelle, en tenant compte du fait que tous les éléments de mise en page sont significatifs et « parlants. » De la même manière qu'un CV, une feuille web sobre, soignée et structurée véhicule des indices tout autant qu'une page excentrique, désorganisée ou jamais relue. Dans tout domaine de l'expression écrivait Watzlavick, « nous ne pouvons pas ne pas communiquer ».*²⁸⁹

La majorité des pages internet des musées libanais sont d'une qualité médiocre ainsi que le montre le site web du Musée National de Beyrouth²⁹⁰ relevant du Ministère de la Culture et récemment de l'association « Biladi », musée riche en civilisations, mais pauvre en médiation numérique.

Un site internet est avant tout un ensemble, la structuration de l'espace, la densité de l'espace visuel, le design et l'identité visuelle, ainsi que l'espacement et la lisibilité, tout en restant économique et sobre dans le design. Ajoutons à cela les analyses ergonomiques et communicationnelles des sites, les analyses comportementales des utilisateurs qui s'intéressent à la mesure des audiences et aux comportements en situation réelle de consultation.

Si on prend le site du Musée National de Beyrouth, on remarque une faible lisibilité du texte descriptif dans toutes les sections des collections présentées par périodes, allant de

²⁸⁹ BARRIERE Guy. *Internet, clefs pour la lisibilité: se former aux nouvelles exigences de l'hypermédia Introduction, connaissance des problèmes*. ESF, 2000. P 21

²⁹⁰ Site Web du Musée National de Beyrouth <http://www.beirutnationalmuseum.com/>

la préhistoire jusqu'à la conquête arabe de la période mamelouke. Le pointeur de la souris qui devrait être le sésame qui permettant d'ouvrir les portes virtuelles et d'accéder à d'autres pages nous déçoit car les photos de petites dimensions, sont sans rôle interactif. « Les zones prêtes à cliquer » ou « hyperliées » sont quasi absentes.

La force visuelle du logo n'est pas mise en valeur non plus. La page d'accueil s'ouvre sur le logo en fond noir, alors qu'il est manquant sur les pages de site. Cela aurait été plus intéressant de voir le logo transparent en filigrane sur toutes les pages du site du musée.

Lisibilité typographique et mise en page en édition électronique demeurent des facteurs importants d'un site internet. Dans le domaine de l'édition digitale, la réflexion autour des problèmes de l'ergonomie visuelle se justifie plus encore, dans la mesure où la lecture électronique apparaît comme un processus spécifique dont les particularités restent à définir, tandis que l'édition d'informations en ligne tourne le dos aux règles minimum de la lisibilité que suppose le déchiffrement sur écran. Selon différentes études ergonomiques, la lecture sur écran, plus lente que sur documents papier, nécessite 30% de traitement supplémentaire.

Outre la lisibilité, la structuration de l'espace et la consistance perceptive ainsi que la présence d'une structure cohérente de mise en page, organisent un champ visuel intégré et unifié et évitent l'émiettement aléatoire des informations et facilitent le rythme de la lecture.

Par ailleurs, différentes propriétés se déclinent de l'analyse qualitative de l'image et de la signalétique sur la toile, telles :

- l'« iconicité », degré d'analogie entre signe et objet,
- la « saillance », ou puissance avec laquelle la forme s'impose au récepteur et s'introduit dans son champ perceptif,
- l'économie visuelle ou « immédiateté » perceptive. Celle-ci s'oppose à la complexité de l'image qui implique à la fois un processus d'exploration plus long des

circuits d'itération oculaire plus coûteux, travail de déchiffrage et une charge mentale plus importante (résumé visuel).

- l'« univocité », en vertu de laquelle le même message véhicule une seule information comprise à l'identique par n récepteurs. Cette notion s'oppose à celle de « polysémie »,
- la « familiarité » de l'objet représenté qui fait appel à sa « renommée » et a la propriété de le rapprocher d'une figure connue. Certains signes sont « idiosyncrasiques », c'est-à-dire qu'ils ont davantage la chance d'être reconnus par l'émetteur que par le récepteur.

Sur la page d'accueil du site du Musée National (Figure 49), le plan horizontal de la composition hypermédia engage une dynamique de la continuité de la collection classée par périodes. Or, cette zone « chaude » comporte une aire visuelle intéressante comme mise en page mais décevante car, en cliquant, notre regard est perturbé par une zone « froide », dévoilant une page verticale encombrée en texte (Figure 50). Cette zone « froide » ne nous sollicite pas et est considérée « neutre ».

Dans la partie « Histoire », un court métrage du genre documentaire « Le Musée National, Renaissance » est mis dans cette rubrique en faible résolution. En cliquant sur l'icône pour le visualiser, le lien nous montre dans une nouvelle fenêtre, une vidéo pixelisée accompagnée d'une mauvaise bande son sans intérêt. Or « l'icône » *peut être un « symbole », un « signe » ou « indice » qui entretient un rapport physique ou causal avec son objet, mais nécessairement de « ressemblance ».*²⁹¹ L'« icône » est motivée par une certaine similitude avec l'objet et doit représenter pour être reconnue certaines de ses caractéristiques. (Charles Sanders Peirce)

Toujours sur cette page, une densité de l'information est patente ; la quantité d'information présentée et l'espace disponible ne sont pas bien exploités.

En continuant la déambulation, et toujours dans un design sobre, (figure 51) le plan frontal, où se trouvent les icônes à l'extrême gauche de la composition hypermédia,

²⁹¹ BARRIERE Guy, *Idem*

n'engage pas une dynamique de la continuité dans la mesure où chaque page-écran active ses atouts d'expression. Ces icônes n'apportent pas de nouvelles commandes car il s'agit d'une répétition en vertical de celles de la page d'accueil. Alors que sur la page « Boutique » (Figure 52) une absence bien visible du texte descriptif sur les objets proposés en ligne ou au sein du musée. Les images sur fond noir sont bien mises en valeur mais petites et non zoomables malheureusement. Ajoutons aussi qu'aucune mise à jour n'a été faite pour améliorer le site du Musée National depuis sa création.

Nous pouvons donc constater qu'une analyse d'un site web ne se limite pas à l'affichage des pages, mais il faut prendre en considération la lisibilité, l'accroche marketing, l'impact esthétique, la correction linguistique ainsi que la fluidité logicielle. Il s'agit bien de la mise en adéquation de l'espace visuel en vue d'une appropriation optimale des informations par le destinataire auquel le développeur de site doit constamment penser selon une optique de service. La réalisation d'un site web n'est pas un simple discours entre une intention créative et l'émergence d'une construction graphique.

D'autres musées thématiques veulent se montrer originaux en proposant une déambulation sur le web qui évoque les sens, tel est le cas du « Musée des Merveilles de la Mer »,²⁹² des effets de flou accompagnent notre visite pour nous plonger dans l'univers aquatique. Néanmoins, la visite est visuellement fatigante car le design n'en est pas sobre et à la taille des caractères oblige à un réglage dans le panneau de paramètres. Outre les effets visuels et le flou, une musique monotone déconcentre le visiteur dès l'ouverture de la page d'accueil et l'accompagne sur tout le site. Une telle navigation ou « surf » qui se veut « ludique », suggère une déambulation « interrompue » aux premiers clics du lecteur pressé.

« Si un site internet assume un rôle informatif au niveau premier par des contenus véhiculés, il communique au niveau secondaire des impressions selon ses degrés de cohérence visuelle, sa logique d'utilisation, sa flexibilité de navigation, sa constance de remise à jour et selon sa dynamique temporelle et spatiale. Ces différents

²⁹² Site Web du Musée des merveilles de la mer: <http://www.wondersofthesea.net/>

paramètres créent de la valeur et de la différence, ils définissent une identité de l'instance communicante, « un caractère » étroitement associé au style de communication [...] ²⁹³

Aujourd'hui, dans ce monde de web ou réseaux sociaux, forums et pages personnelles se propagent et se triplent indéfiniment, il faudrait consacrer du temps et fournir un effort non seulement sur la forme et la pertinence du contenu mais aussi sur le médium, et prendre en compte les attentes du public.

²⁹³ BARRIERE Guy. *Ibid.* P 103

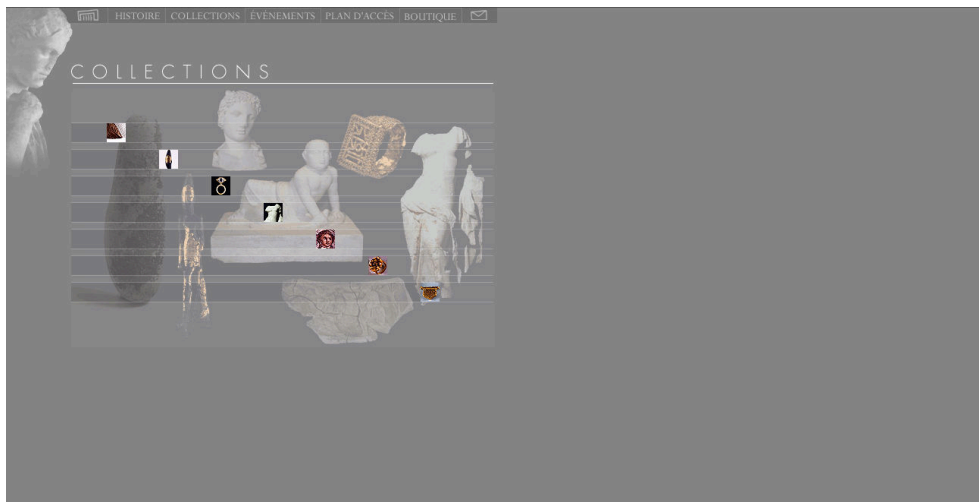


Figure 50-51: Quelques visuels en snapshots sur la page du Musée National de Beyrouth.

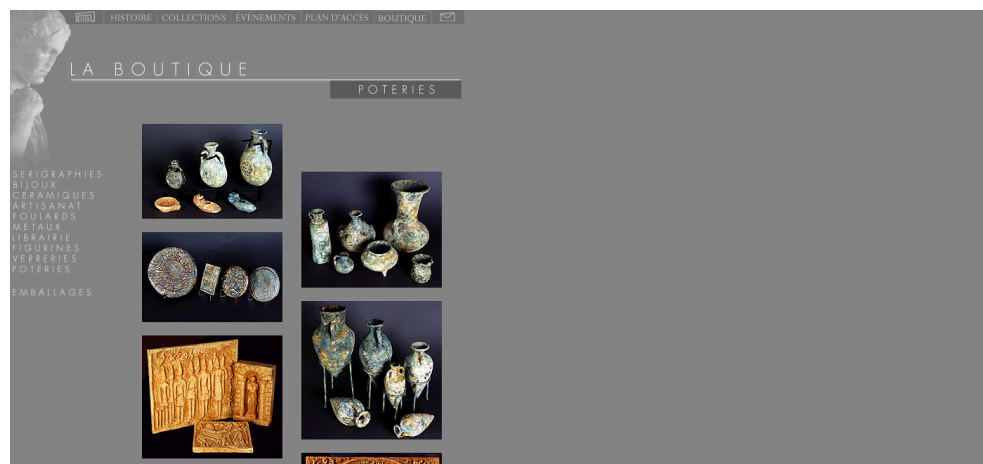


Figure 52-53: Quelques visuels en snapshots sur la page du Musée National de Beyrouth.

d- Culture et publics muséaux

Avec le XXI^e siècle, les musées sont devenus de véritables institutions culturelles, changeant les conditions de la communication avec les publics, la société et les cultures. La culture institutionnelle muséale s'est étendue au centre de plusieurs genres muséaux d'art contemporain, scientifique, technologique, industriel, sans oublier les écomusées. Tout est devenu objet de musée, pensé pour de grandes expositions. Ce maillage culturel a un impact important communicationnel puisque toutes ses institutions sont tournées vers les publics. On y retrouve plusieurs catégories: élites, populaire, classe moyenne et celui des communautés particulières. Certes, les musées obligent à réfléchir aux rapports entre les différentes formes de la culture, conçus souvent pour la culture de l'élite, leur force est d'avoir élargi les genres de publics concernés; un métissage culturel de publics allant de l'élite au populaire. C'est pourquoi le modèle communicationnel des musées relève de l'ordre de la cohabitation entre plusieurs univers sociaux et culturels différents. Le lien entre culture et communication s'installe, brisant le modèle hiérarchique de la transmission à un modèle de communication-transmission, introduisant l'idée qu'il y a de la négociation quelque part. Par conséquent, le monde muséal entre dans l'ère des débats et les controverses. Tout va dans le sens d'une réflexion sur la mutation de la culture dans les sociétés ouvertes. Le risque est évidemment d'augmenter une segmentation de publics cultivés, sous prétexte de « démocratisation » et de répondre à la « demande » comme on le voit de plus en plus, au nom de la « liberté de choix » de la « demande » et de la mise à disposition des technologies. Sur le terrain culturel libanais, le public est constitué des touristes en majorité s'intéressant à l'histoire du patrimoine libanais et un public jeune d'étudiants aussi, ainsi que d'historiens et d'archéologues.

Aujourd'hui, la culture se divise entre une culture dite de masse, et une culture plus élitiste que les ambitions politiques souhaiteraient mettre à la portée de chacun. L'accès aux images esthétiques, créatives et accessibles à chacun est permis par Internet ou la télévision, la publicité, les magazines, ou autres supports moins contraignants qu'une

visite dans un lieu d'art contemporain. « *Tandis que le monde devenu réserve d'images que l'on peut collectionner à loisir se muséalise, le musée se fait parc de loisir* »,²⁹⁴ déplore Daniel Vander Gucht.

L'art est souvent reçu différemment par chacun de nous et sa lecture dépend de chacun selon sa culture et ses connaissances. Il s'épanouit dans une zone de liberté, s'affranchissant des critères tout en exploitant à sa guise les codes des images contemporaines. Mais cette appropriation propre à chaque œuvre rend bien sûr leur lecture plus complexe, moins directe à l'heure d'une consommation rapide et immédiate. C'est à ce moment-là que la médiation intervient. Par l'intermédiaire des médias informatifs, déclare Bernard Lamizet, la culture est diffusée dans l'espace public. « *Au-delà de la simple information sur les activités culturelles [...] les médias assurent à la médiation culturelle une consistance symbolique qui lui permet de faire l'objet d'une circulation [...] puis d'une découverte [...] par les usagers des médias qui sont aussi les acteurs singuliers de la sociabilité* ». ²⁹⁵ Et d'ajouter: « *la presse et les médias font partie de l'ensemble de nos médiations culturelles, mais, pour aller au-delà, il importe de remarquer que ce sont l'ensemble des informations dont ils sont porteurs qui constituent la médiation culturelle et, pour commencer, la médiation politique* ». ²⁹⁶ Car à la médiation culturelle appartient également « *tout ce que l'on est convenu de désigner par le concept de vie politique* ». ²⁹⁷

Cependant, il faut distinguer entre médiation et médiatisation. Le mot média est issu de *medium*, « *ce qui est au milieu* ». Le développement du sens de média, devenu *mass médias* et désignant les supports de messages ou les moyens de communiquer aurait pour conséquence, selon Geneviève Jacquinet-Delaunay, de distinguer la médiation humaine de la médiation sollicitant la technique ou les médias, nommée médiatisation;

²⁹⁴ VANDER GUCHT Daniel *L'art contemporain au miroir du musée*, op. cit. Lettre volée, 2000. P 31

²⁹⁵ LAMIZET Bernard. *La médiation culturelle*. Éditions L'Harmattan, 2000, op. cit., P 47 - 48

²⁹⁶ *Idem*, P 48

²⁹⁷ *Ibidem*

celle-ci « *comprenant certes un support et des messages, mais aussi des modalités de fonctionnement propres à une institution médiatique* ». ²⁹⁸

Jean Baudrillard souligne cette différence dès la fin des années 1970: « *Ce qui caractérise les media de masse, c'est qu'ils sont anti-médiateurs, intransitifs, qu'ils fabriquent de la non-communication -- si on accepte de définir la communication comme un échange, comme l'espace réciproque d'une parole et d'une réponse, donc d'une responsabilité, et non pas une responsabilité psychologique et morale, mais une corrélation personnelle de l'un à l'autre dans l'échange* ». ²⁹⁹ La définition du musée selon Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle « *un lieu symbolique dans lequel on va, où il faut entrer, où il faut être; la télévision est un outil qui entre chez nous, vient à nous et que l'on possède* ». ³⁰⁰

Si l'on considère cette distinction proposée par Elisabeth Caillet et Evelyne Lehalle, on peut être d'accord avec la description que l'on a pu faire du musée en tant que nouveau média car, selon Bernard Lamizet, il produit de l'information, la transmet et la diffuse dans l'espace public. ³⁰¹ Son rôle de passeur culturel ne fait-il pas de lui, malgré tout, un médiateur plus qu'un média, même si pour accomplir sa mission il doit effectivement emprunter certains codes médiatiques tels que la spectacularisation, le développement du confort ? Paul Rasse explique les affinités entre le musée et le média:

« *si le musée n'est pas un média au sens strict du terme [...] comme technologie de diffusion d'information, développée économiquement au travers de structures industrielles, il s'en approche; il le devient, dès qu'on le considère à partir de son opérativité symbolique, comme producteur et diffuseur de discours sociaux, en*

²⁹⁸ JACQUINOT-DELAUNAY Geneviève, *Médiation, médiatisation et apprentissages*. Lyon, ENS Ed., 2002. P 128

²⁹⁹ BAUDRILLARD Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Ed. Gallimard, 1977. P 208

³⁰⁰ CAILLET Elisabeth Caillet et LEHALLE Evelyne. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, PUL, 1998, *op. cit.*, P 115

³⁰¹ LAMIZET Bernard. *La médiation culturelle, op. cit.*, p. 117

*interaction avec le récepteur, selon un dispositif susceptible d'être gardé en mémoire et reproduit, générant du lien social entre les récepteurs et faisant l'objet d'un enjeu de pouvo*i*. »*³⁰²

Jean Davallon, opérant ce rapprochement, précise qu'ils ne sont pas pour autant des médias au sens traditionnel du terme. Il propose de redéfinir les médias comme dispositifs sociaux, afin que les institutions culturelles (musées, cinéma, presse...) se retrouvent dans leur définition: chaque dispositif possède en tant que média des caractéristiques, un fonctionnement socialement défini. Leur discours social est diffusé en fonction de leur identité ou de leurs technologies propres; le type de lien social établi est caractéristique de chaque média; il est lieu d'interaction entre le récepteur et l'élément exposé / présenté / diffusé, intégrant l'action du récepteur. Situé au cœur d'un espace social, il doit l'organiser. « *À la fois produits et producteurs de langage social* », ³⁰³ les médias sont un enjeu de pouvoir. Il est vrai que de ce point de vue, les espaces d'exposition peuvent se rapprocher des médias de masse (bien qu'ils demeurent selon lui caractéristiques par leur rapport particulier d'interaction au spectateur, moins manifeste dans les médias traditionnels).

³⁰² RASSE Paul. *Les musées à la lumière de l'espace public*. L'Harmattan, 1999, *op. cit.*, P 14-15

³⁰³ DAVALLON Jean. *Le musée est-il vraiment un média? Publics et Musées* n° 2. 1992, *op. cit.*, P 103

B- L'exposition comme média :

stratégie de communication et fonctionnement médiatique

« *Le musée enseigne des rites, des codes, des usages [...]* »³⁰⁴

Selon Jean Davallon, si on donne une définition de l'exposition: *ce terme: « comme sa forme abrégée "l'expo", désigne à la fois l'acte de présentation au public de choses, les objets exposés (les expôts) et le lieu dans lequel se passe cette présentation ».*

Les expositions restent un moyen efficace pour promouvoir un patrimoine, ce qui répond au premier rôle attribué aux professionnels des musées. Elles permettent aussi de rassembler et de valoriser des objets exceptionnels. Permanentes ou temporaires, les expositions sont un outil de communication essentiel pour les institutions culturelles et une belle image d'un lieu d'échange et d'attraction. Une fois les objets présents dans cet espace, ils élaborent un dialogue avec le visiteur. C'est un langage visuel qui peut devenir audible, tactile, olfactif ou même gustatif selon Jean-Pierre Laurent.

« *Il faut penser l'oeuvre dans son essence qui n'est pas esthétique, « avant » sa transformation en « oeuvre d'art », subissant de ce fait la loi de l'exposition, dans un lieu culturel qui n'est plus son site, mais une place indéterminée, interchangeable, où elle a échoué, après une longue déportation ».*³⁰⁵

Un objet d'art, mis en exposition dans un nouvel environnement et dans un contexte donné, est décontextualisé et change de nature et de fonction en lui donnant un nouveau

³⁰⁴ CEYESSON Bernard. *Architecture et musée, le musée d'art moderne du Grand-Duc Jean*. Ed. La renaissance du livre, Tournai, 2001. P 54

³⁰⁵ DÉOTTE Jean-Louis. *Qu'est-ce qu'un objet de musée? Heidegger et la déportation des œuvres d'art* (l'exposition de la Madone Sixtine de Raphaël). In *Anthropologie, art contemporain et musée*, R. Somé (ouvr. coll.), Paris, 2007. P 189

sens qui nous procure une certaine émotion dans l'espace où il est exposé.

*« Aborder l'exposition comme un média, c'est inclure la visite dans le fonctionnement de l'exposition. L'exposition fonctionne si l'on peut dire comme une structure atemporelle que le visiteur a charge de retemporaliser, de retraduire en histoire. La construction de l'espace synthétique revient à confectionner un dispositif. Elle concrétise, à travers la mise en scène, l'interprétation ou, si l'on veut, la lecture du thème de l'exposition [...] »*³⁰⁶

L'exposition et le média se complètent dans la mesure où ils relèvent d'un dispositif communicationnel et social où se tissent des relations, pour devenir finalement un espace d'échanges et d'interaction entre le récepteur, les objets, images, etc.

*« Si le musée a pu être défini comme un lieu de muséalisation et de visualisation, l'exposition apparaît alors comme la « visualisation explicative de faits absents au moyen d'objets, ainsi que de moyens de mise en scène, utilisés comme signes » (Schärer, 2003) Les artifices que sont la vitrine ou la cimaise, qui servent de séparateurs entre le monde réel et le monde imaginaire du musée, ne sont que des marqueurs d'objectivité, qui servent à garantir la distance (à créer une distanciation, comme le disait Berthold Brecht à propos du théâtre) et à nous signaler que nous sommes dans un autre monde, un monde de l'artifice, de l'imaginaire ».*³⁰⁷

À cela s'ajoute, également, le fait que l'exposition développe une technologie propre et spécifique à sa fonction et à son but, comme des technologies de monstres des œuvres (vidéo, projection...), des technologies scéniques (éclairages, sons, signalétique...), des technologies multimédia (ordinateur, jeux vidéo, plateforme interactive...). Mais peut-on qualifier l'exposition de technologie médiatique ?

³⁰⁶ DAVALLON Jean. *L'exposition à l'oeuvre, stratégies de communication et médiation symbolique, La mise en exposition*. L'Harmattan communication, 2000. P 187

³⁰⁷ DESVALLÉES André et MAIRESSE François. *Concepts clés de muséologie*. Armand Colin, 2010

Ce discours muséal se présente avec un sens du parcours, une invitation qui provoque des sensations, des questions et des réflexions. Cela fait naître un plaisir intellectuel, un plaisir esthétique et surtout un plaisir de la découverte. Le visiteur se déplace physiquement, au gré du spectacle, dans une déambulation qui le conduit dans les différents espaces. Il est déplacé imaginairement dans les va-et-vient qui jouent sur un double registre : d'une part, il évolue au gré des lieux fictifs que la mise en scène lui propose ; d'autre part, il navigue dans différents degrés d'illusionisme spatial.

*« Voilà un spectateur qui n'est pas seulement spectateur puisqu'il est immergé, mais qui est appelé à le redevenir puisqu'il doit se positionner par rapport à ce qu'il voit, un spectateur qui est contraint à se questionner sur ce qu'il peut ou doit croire [...] Il n'est jamais constitué d'avance en tant que public: tout ce qui relève de l'immersion ou de l'aspiration le construit comme collectivité par le partage d'une expérience commune; tout ce qui déjoue ces forces, décadre le regard ou perturbe les perceptions renvoie chacun à sa sensibilité propre ».*³⁰⁸

Cependant, on peut citer quatre genres de muséologies, dont trois sont établies par Davallon :

- **La muséologie « d'objets »** C'est une exposition d'art où on est face à face avec l'objet exposé sur des socles ou dans des vitrines, selon une présentation chronologique, sur des cimaises, panneaux et par des cartels. L'œuvre elle-même décore l'espace et dialogue directement avec le visiteur. Le Musée National de Beyrouth³⁰⁹ est un bon exemple de cette muséologie d'objets où sarcophages, mosaïques, statues et stèles placées sur socles, occupent l'espace. Au premier niveau se trouvent des objets de plusieurs civilisations, allant de la préhistoire jusqu'à la conquête arabe et exposés dans des vitrines. Les exemples sont nombreux: on peut citer la verrière ondulante des « arts

³⁰⁸ BOUCRIS Luc et DUSIGNE Jean-François et FOHR Romain. *Scénographies, 40 ans de création*. Ouvrage coordonné par Éditions l'Entretemps, 2010. P 22

³⁰⁹ Photo montrant la muséologie au *Musée national de Beyrouth* à l'entrée (Niveau 0)
<http://www.flickr.com/photos/ranopamas/3437923626/in/photostream/>

de l'islam au Louvre »: ³¹⁰ c'est la plus grande collection d'œuvres islamiques présentée en Europe avec près de 3 000 pièces exposées. Malgré la grandeur de l'espace, cette exposition ressemble à une « caverne d'Ali Baba » un gigantesque marché artisanal aux parois peintes en noir littéralement encombré par des vitrines énormes où sont présentées les œuvres.

La muséologie de « l'IMA » (Institut du Monde Arabe),³¹¹ ayant le même concept d'exposition d'objets est plus réussie. Les premiers mots qui nous viennent sur cette scénographie : élégance, clarté, lumière, intelligence, sens. Un parcours intéressant conçu par Roberto Ostinelli qui a joué sur l'ampleur de l'espace et la transparence.

- **La muséologie de « savoir »** Ce modèle d'exposition utilise les techniques de communication et les médias. Elle propose une assimilation de connaissances, ayant pour objectif de faire passer un message scientifique et un but pédagogique, scientifique ou culturel. En outre, elle crée un langage de communication entre son visiteur et les objets qui deviennent des outils de communication. Leur mise en espace et leur présentation par rapport aux autres, ainsi que les panneaux illustrés apportent de l'information. Ce type de muséologie propose de traduire au public le message que porte en lui un site, un bâtiment ou un objet. On peut citer le « Musée de la Préhistoire Libanaise » de l'USJ, une exposition qui met l'accent sur une approche thématique où l'outil en pierre occupe une place privilégiée dans le Liban de la préhistoire, le comportement de l'homme vis à vis de son environnement, ses pratiques, ses outils et son évolution.

³¹⁰ Le nouveau département des *Arts de l'Islam* <http://www.louvre.fr/le-nouveau-departement-des-arts-de-l-islam>

Voir aussi l'article publié en ligne sur le site de *France 24*, le 15/10/2012. *Au Louvre, les arts de l'Islam font de la politique* <http://www.france24.com/fr/20120923-louvre-arts-islam-politique-arabe-musee>

³¹¹ Article publié en ligne sur *Culture box*, le 10/12/2012. *Musée de l'IMA: le réveil de la belle endormie*, <http://www.francetv.fr/culturebox/musee-de-lima-le-reveil-de-la-belle-endormie-82480>

Article publié en ligne sur *Le monde culture*, le 23/02/2012. *Pour ses 25 ans, l'IMA s'offre un musée rénové*. http://www.lemonde.fr/culture/infographie/2012/02/22/pour-ses-25-ans-l-ima-s-offre-un-musee-renove_1646505_3246.html

• **La muséologie de « point de vue »** qui privilégie l'interprétation scénographique, où le visiteur découvre un parcours muséal et évolue dans un espace où sont mis en scène informations et objets. On trouve parfois des expositions impressionnantes avec l'exploitation de techniques sophistiquées de médiation largement utilisées, vidéos, films, casques, animations théâtrales. Comme exemple, l'exposition « L'éléphant ».³¹²

« Le même spécimen, selon que le visiteur de ce muséum le voit de face, en légère contre-plongée, ou à l'inverse d'en haut, en montant dans les escaliers, change de forme. Un puissant animal quelque peu menaçant ? Ou au contraire un monstre déjà enfoui dans le lointain... Muséographier un animal naturalisé, c'est régler le point de vue qui sera offert aux regards des visiteurs. On oublie bien souvent que le point de vue dépend aussi de la taille du visiteur et de sa position dans l'espace » (©OCIM / François Tomasi).

On peut citer aussi l'expérience multimédia du tableau du Titien « *La vierge au lapin* »³¹³ au musée du Louvre, pendant l'exposition « *Rivalités à Venise* » où les dispositifs multimédia donnent une ample exploration de toutes les subtilités du tableau. Deux écrans tactiles, un film digital, « *Marchez dans le tableau* » ou la « *boîte immersive* » : trois dispositifs constituent cette installation, à la fois simple et exemplaire des nouvelles médiations des musées. Elle a été mise au point par le « *Museum Lab* » du Louvre et de la société DNP (Dai Nippon Printing) à Tokyo, avant d'être expérimentée pour la première fois à Paris.

³¹² Document publié en ligne dans *La lettre de l'OCIM* par JACOBI Daniel, professeur à l'Université d'Avignon, laboratoire Culture & Communication. P 44 <http://doc.ocim.fr/LO/LO100/LO.100%286%29-pp.44-53.pdf>

³¹³ Vidéos et photos publiées en ligne sur *Culture mobile* du site *orange* <http://www.culturemobile.net/cultures-numerique/explorer-vierge-au-lapin>

- **La muséologie de « rupture »** Cette forme d'exposition dépasse le point de vue pour transformer les lieux d'expositions en suscitant l'esprit critique du visiteur et en le provoquant : *exposer, c'est déranger dans son confort intellectuel, exposer c'est troubler l'harmonie*, comme le pense Jacques Hainard. L'approche de cette exposition est plus ludique que scientifique.

« The maybe »³¹⁴ ou « le peut-être » illustre bien ce type de muséologie. Vêtue d'un jean, d'une chemise et gardant ses chaussures, l'actrice Tilda Swinton³¹⁵ s'est installée sur un matelas de fortune dans une boîte en verre transparente où elle a passé sa journée... à dormir au vu de tous. Ce qui s'appelle une performance artistique.

*« Scénographier un lieu, c'est modifier l'espace et la matière pour influencer la perception et transmettre un message. Dans le cadre d'un événement, la scénographie a pour objectif d'épater les invités pour leur faire vivre une expérience unique dans un cadre insolite. Qu'il s'agisse de présenter un nouveau produit ou de remercier des clients, la scénographie doit savoir décrypter ce que l'organisateur veut mettre en avant ».*³¹⁶

Cependant, la muséologie dans un musée libanais se concentre sur l'exposition d'objets car les commissaires cherchent à faciliter la rencontre de l'oeuvre avec le visiteur en interférant le moins possible entre eux, comme le cas du Musée National de Beyrouth. Selon certains, il y a moins de risques dans une exposition d'objets que dans une exposition de rupture par exemple, où les visiteurs sont confrontés à l'étrangeté, le choc et la provocation, d'autant que le spectateur n'aime pas être déçu et évite ce qui est trop compliqué, trop dense, trop interactif en général. Néanmoins, le comportement du spectateur diffère de celui du spécialiste et du promeneur.

³¹⁴ Article publié en ligne sur *Grazia.fr*, le 26/03/2013. *Tilda Swinton: Oeuvre d'art au MOMA de New York* <http://www.grazia.fr/culture/news/tilda-swinton-oeuvre-d-art-dormante-au-moma-de-new-york-545193>

³¹⁵ Portrait de SWINTON Tilda sur *Wikipédia* http://fr.wikipedia.org/wiki/Tilda_Swinton

³¹⁶ CHEVALLEY Sarah. *La scénographie de l'art au service de l'événement dans meet in*, S.L, Rappel chronologique et terminologique, 2007. P 36 -37

Ce dernier type de muséologie propose une approche théâtrale et demande une certaine réflexion. Il est souvent coûteux et réalisé par des organismes importants. C'est pourquoi il faut absolument connaître les moyens dont on dispose pour créer une exposition. Malheureusement, ils sont toujours insuffisants au Liban, notamment les moyens financiers et matériels.

a- Musée et médiations numériques : les enjeux

*« Un nouveau type d'artiste, qui ne raconte plus d'histoire. C'est un architecte de l'espace des événements, un ingénieur de mondes pour des milliards d'histoires à venir. Il sculpte à même le virtuel ».*³¹⁷

Depuis 2004, le bouleversement numérique ne cesse de bousculer les usages et les besoins de la culture. L'essor des usages de l'Internet s'accompagne de progrès techniques. Le Web 2.0 offre aujourd'hui la possibilité depuis les blogs jusqu'aux sites de réseaux sociaux, d'échanger et de partager entre internautes connectés dans le monde entier. Le Web 2.0 tel que nous le connaissons, un Web « de conversation » est centré autour des hommes et de leurs interactions, entre eux et entre les documents. « Deuxième génération » est une expression lancée en 2004 par John Battle et Tim O'Reilly qui désigne la création, le traitement et l'éditorialisation de contenus sur le web et donc des processus susceptibles d'être partagés.

Aujourd'hui, l'évolution ininterrompue de la vitesse de connexion, l'expansion de la couverture du « Wifi » partout dans le monde et le développement des téléphones mobiles de plus en plus performants, jusqu'à devenir intelligents, les « Smartphones », produisent une instabilité entre le réel et le numérique et mêlent les deux univers. L'expansion d'Internet transforme donc les usages, mais aussi la façon de communiquer de toutes les sociétés, y compris les entreprises et les institutions culturelles, dont les musées. Ces derniers tentent de nouvelles expériences de médiation depuis quelques

³¹⁷ LÉVY Pierre. *Qu'est-ce que le virtuel?* Paris. La découverte, 1998. P 145

années en se servant de ce support. Le Web peut en effet être considéré comme un médium cherchant à accompagner la visite: avant, pendant et après celle-ci. Nous assistons donc à une numérisation massive des collections des musées, à leurs indexations ainsi qu'à la production de contenus autour de ces dernières, de sorte que le musée physique semble se construire un espace virtuel.

D'après Olivier Ertzscheid, on peut aujourd'hui établir trois niveaux :

- le Web consultatif qui correspond à des usages exploratoires.
- le Web participatif: ce sont les comportements en ligne se résumant à des opérations documentaires apparentées à l'indexation, au commentaire ou à l'amélioration (wikis par exemple) de ressources existantes.
- le Web contributif regroupe, pour O.Ertzscheid les créateurs de contenus et ceux qui visent à initier des débats sur différents types de réseaux sociaux Au sein de ces usages contributifs, les créateurs de contenus représentent 40%, et les conversationnalistes 60%.

Chaque musée semble pratiquer des expérimentations différentes, élaborant à sa manière une vision du musée virtuel ou « cybermusée », qui semble plus ou moins intégrer de nouvelles notions et substituer ce nouveau type de musée au musée institutionnel. La création d'une communauté, la co-production de contenus et l'agrégation des œuvres (une collection organisée d'artefacts) sont désormais ses principales missions. Notons que ces notions ont toujours existé dans le musée institutionnel et elles en avaient intégré quelques principes tout au long de leur histoire et même après leur mutation au XXe siècle.

Il est dorénavant essentiel de comprendre ces nouvelles formes de musées virtuels, leurs missions de médiation, ainsi que la diversité de leurs expériences numériques existant sur Internet, cela éclaircira les obstacles et mettra l'accent sur les enjeux qui résident derrière la conception du musée virtuel.

La Définition du musée, en 1951, selon l'ICOM dans l'article II: *tout établissement permanent, administré dans l'intérêt général en vue de conserver, étudier, mettre en valeur par des moyens divers et essentiellement exposer pour la délectation et l'éducation du public un ensemble d'éléments de valeur culturelle: collections d'objets artistiques, historiques scientifiques et techniques, jardins botaniques et zoologiques, aquariums.*³¹⁸

Mais comment un musée peut en cacher un autre ?

Avec les nouvelles tendances des musées virtuels, leurs objectifs sont de toucher des publics en les mobilisant de façon continue et durable, réaliser collectivement des contenus et valoriser les productions des musées et leurs collections (collections organisées d'artefacts électroniques et de ressources informationnelles). Ces missions sont liées à la participation des visiteurs du musée et les internautes observateurs, interlocuteurs, ou leaders qui ne sont que les « acteurs ». Ces communautés éloignées géographiquement, mais proches virtuellement, n'existent que par l'émergence de la communication et l'avènement des réseaux sociaux. Il existe plusieurs formes de politiques et de manières de s'adresser aux publics. Ces plate-formes sociales sont un impératif inhérent au monde numérique: l'accès, la visibilité, le partage et la circulation.

« La capacité à se déplacer, produire des contenus et les échanger où que l'on soit développe les savoir-faire ("Do it yourself") et encourage la publication et la mise en œuvre d'applications partagées. L'objectif, c'est le collaboratif (...) le Web incarne l'échange: d'individu à individu (avec le courrier électronique puis le téléphone via Internet), de un à plusieurs (sites perso puis blogs) et de plusieurs à plusieurs (forums, chatrooms et SkypeCast aujourd'hui) (...) Dans le Web 2.0, ce n'est plus le sujet qui est premier, mais l'individu ou le groupe d'individus qui lance la discussion (...) Anonyme

³¹⁸ Site ICOM, Évolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (2007-1946)
http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html

*ou non, avec ou sans pseudonyme, la personnalité est mise en avant (...) Tout se fait désormais depuis son espace personnel ».*³¹⁹

En même temps que nous constatons la primauté de l'expérience idiosyncrétique au moyen de l'expérience technologique, nous constatons une priorité donnée à *l'échange* et c'est cette même *valeur d'échange* de l'interactivité que nous avons introduite qui fait croire à une transformation de l'énoncé dans «Web 2.0 ».³²⁰

Les exemples de You Tube, Daily Motion, Flickr, mais également le concept (au sens marketing) de Wikipédia, sont intéressants pour la pratique sur Internet comme fusion entre expérience personnelle et expérience collective revendiquant la transformation de l'énoncé par des nouvelles manipulations. Ainsi qu'il est précisé dans *Le Monde* en ligne:

« On stocke, on diffuse et surtout on partage films et photos en ligne sur des sites comme You Tube, Daily Motion, Flickr ».

Le réseau social est conçu et construit pour instaurer un nouveau régime participatif. Il convient néanmoins de distinguer plusieurs formes de participation:

- **Facebook :**³²¹ régime de l'amitié. Ce site est ouvert à tous depuis septembre 2006 et fait partie des big four d'internet: Google, Apple et Amazon.
- **Flickr:**³²² est un site Web de partage de photos et de vidéos gratuit, avec certaines fonctionnalités payantes.
- **Twitter:**³²³ est un outil de microblogage géré par l'entreprise Twitter Inc. Il permet à un utilisateur d'envoyer gratuitement de brefs messages, appelés *tweets* (« gazouillis »), sur internet par messagerie ou par SMS. Ces messages sont limités à 140 caractères. Il a une fonction informative.

³¹⁹ Tel l'intertitre dans le dossier du Monde sur Internet.

³²⁰ MITROPOULOU Éleni. *Jeux de rôles et enjeux sémiotiques*, Actes Sémiotiques en ligne. *Média, multimédia et interactivité*: 2007, Idem P 218

³²¹ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Facebook>

³²² <http://fr.wikipedia.org/wiki/Flickr>

³²³ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Twitter>

- **Tumblr:** ³²⁴ est une plate-forme de microblogging, via le principe du reblogging principalement, créée en 2007, qui permet à l'utilisateur de poster du texte, des images, des vidéos, des liens et des sons sur son tumblelog.
- **Youtube:** ³²⁵ est un site Web d'hébergement de vidéos sur lequel les utilisateurs peuvent envoyer, visualiser et partager des séquences vidéos. Il a été créé en février 2005. Son concurrent principal est le site « Dailymotion ».
- **Dailymotion:** ³²⁶ est une entreprise d'origine française offrant un service d'hébergement, de partage et de visionnage de vidéos en ligne.
- **Vimeo:** ³²⁷ est lancé en novembre 2004 par des cinéastes vidéastes, et des créateurs de vidéos qui voulaient partager leur travail créatif.
- **Linked in:** ³²⁸ est un site qui permet de connecter les professionnels entre eux et permet également de partager leurs informations personnelles; CV en ligne qui facilite les recherches de travail.
- **Wikipédia:** est un site culturel « content bound »; la plate-forme est conçue autour de la notion de contribution et de circulation. Le wiki efface les différences entre auteurs et lecteurs; il offre une archive continue des corrections et des modifications d'un article.

L'un des premiers effets de la sociabilité numérique est ce retour de l'individu via sa parole et son image. Le succès de Facebook est ainsi intimement lié à la question de l'identité, que l'on façonne en construisant un profil et que l'on étoffe quotidiennement par divers contenus, notamment des images. Cette sociabilité est fondée sur l'identité réelle des usagers. Le Web 2.0 a transformé le réseau en demeure de l'image car celle-ci rend notre identité présente, communicable et visible. Elle joue donc le rôle de représentant, d'intérimaire, d'album, de symbole, occupant la place qu'avaient le texte et la parole dans la culture prénumérique. Par conséquent, les réseaux sociaux en ligne

³²⁴ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Tumblr>

³²⁵ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Youtube>

³²⁶ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Dailymotion>

³²⁷ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Vimeo>

³²⁸ [http://www.linkedin.com/profile/edit?trk=tab_preih wo](http://www.linkedin.com/profile/edit?trk=tab_preih_wo)

modifient les espaces de communication en favorisant l'interactivité. Nous pouvons agir sur l'information que nous recevons, la transformer et n'être plus seulement des récepteurs passifs. Nous sommes devenus les propres chroniqueurs de nos existences et comme le disait l'artiste américain Andy Warhol: « *Chacun son quart d'heure de célébrité* ».

Nombreux sont les musées sur les réseaux sociaux. Le Centre Pompidou (Paris)³²⁹ possède sa propre chaîne sur la plate-forme Dailymotion et poste régulièrement des petites vidéos de deux à cinq minutes autour d'une œuvre que l'on peut retrouver dans les expositions temporaires. Il s'agit d'un acteur « savant » (commissaire d'exposition, conservateur) présentant les quelques clés qui permettent de comprendre la démarche de l'artiste. On peut trouver également sur la chaîne du musée virtuel du Louvre une communauté passionnée d'histoire de l'art et d'archéologie. L'objectif du musée du Louvre est de diffuser des savoirs et de favoriser les échanges et les rencontres autour de thématiques³³⁰. La Communauté du Louvre propose en effet à ses membres de poster des photos et des vidéos des œuvres de son musée et ainsi de partager leur propre vision des œuvres.

Autre exemple, la communauté de Brooklyn Museum³³¹ a créé un événement culturel sur son site Web: les visiteurs sont invités à apporter leurs appareils photo pendant leur visite. L'objectif est de montrer le musée à travers leurs yeux en ajoutant leurs photos sur la plate-forme Flickr du Musée de Brooklyn.

Aujourd'hui, avec le succès planétaire de Youtube, tous les musées créent leur propre identité visuelle sur cette chaîne qui permet aux visiteurs l'accès aux précédentes et aux futures expositions, ainsi que les rencontres avec les commissaires qui expliquent en détail le parcours et les thématiques de chaque exposition, et les manifestations

³²⁹ La plate-forme *Dailymotion* du centre Pompidou <http://www.dailymotion.com/centrepompidou>

³³⁰ La plate-forme *média en ligne* du musée virtuel du Louvre <http://www.louvre.fr/media-en-ligne>

³³¹ La plate-forme *Community: Photos* du Brooklyn Museum <http://www.brooklynmuseum.org/community/photos/>

culturelles de chaque saison. L'IMA³³² (Institut du monde arabe) et RMN Grand Palais³³³ sont de bons exemples. Chacun de ces musées poste ses vidéos sur sa propre page, avec la possibilité de rejoindre leurs autres réseaux sociaux (Instagram, Twitter, google +, Facebook, Linked in) de leurs pages Youtube.

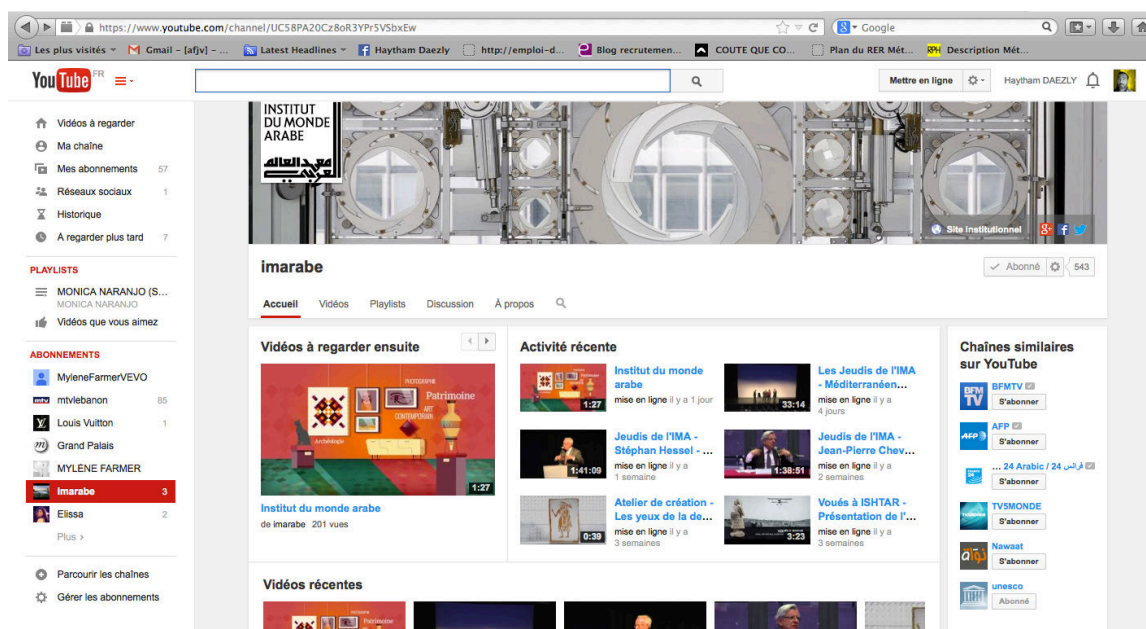


Figure 54: visuel en snapshot de la page officielle de l'Institut du monde arabe sur la chaîne Youtube.

³³² Page officielle de l'IMA sur Youtube

<https://www.youtube.com/channel/UC58PA20Cz8oR3YPr5VSbxEw>

³³³ Page officielle de RMN Grand Palais sur Youtube: <https://www.youtube.com/user/Rmngrandpalais>

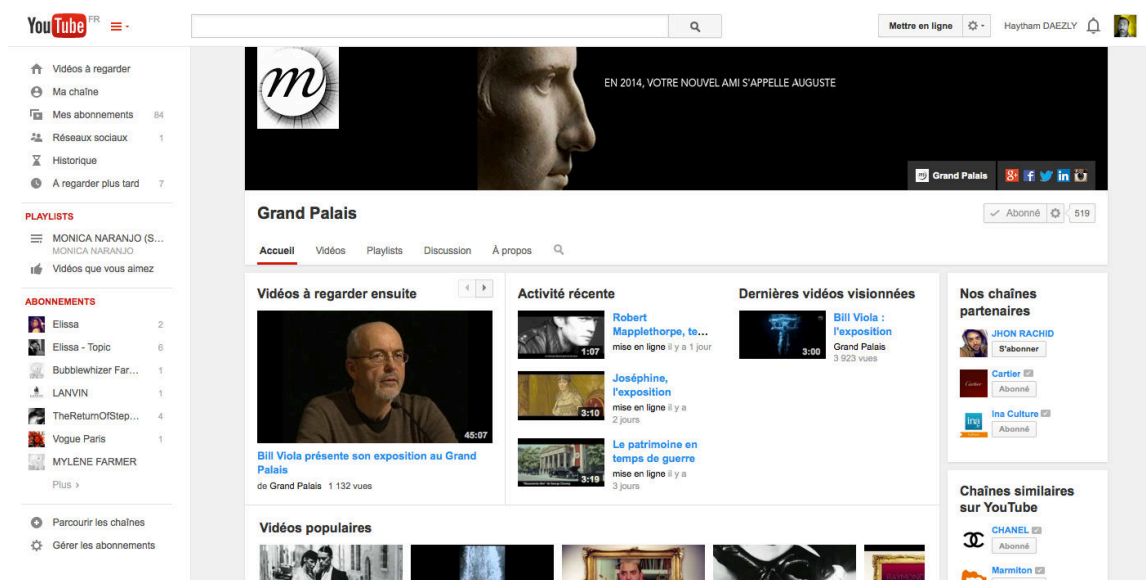


Figure 55: visuel en snapshot de la page officielle du Grand Palais RMN sur la chaîne Youtube.

b- Exploitation des nouveaux dispositifs : où en est le Liban ?

Les musées virtuels cherchent à produire des espaces réels pour y exposer des oeuvres, mais ils se présentent parfois sous forme de plate-forme participative.

*« Il y a en effet un champ muséal propre, qui ne se réduit pas à une institution particulière mais qui fonde théoriquement un faisceau d'institutions diverses: c'est ainsi que des expériences aussi différentes que le sont celles des écomusées, des « muséobus », des musées de substituts ou encore des bases de données, intéressent la muséologie, dans la mesure où elles appartiennent au champ muséal, sans pourtant s'identifier à la figure habituelle du musée ».*³³⁴

³³⁴ DELOCHE Bernard. *Le musée virtuel*, Muséal. PUF ÉDITIONS, 2001. P 120

Cependant, il n'est pas obligatoire que le musée existe physiquement pour exister sur Internet, c'est le cas du « Le Musée virtuel de l'île de Bréhat »³³⁵ par exemple, qui expose temporairement des oeuvres digitales dans son espace, où l'internaute se plonge complètement dans un bâtiment virtuel.

« *Il manque un musée à Bréhat, pourquoi ne pas en créer un, il y a de la matière?* » (Jean-Luc Le Pache)

Ce musée virtuel en accès libre n'a qu'une seule vocation: présenter le patrimoine de Bréhat, en promouvant les œuvres de peintres décédés et représentant l'archipel de Bréhat, l'origine des peintres, le lieu et la date de réalisation de leur travail.

« *Le vrai musée finalement n'est probablement que virtuel, c'est-à-dire tout entier imaginaire, au sens fort que Malraux a pu donner à cette expression, non pas irréel mais hors les murs et sans autre support que la réalité si ténue de l'image, de laquelle il tire lui même sa propre réalité* ». ³³⁶

Les nouvelles technologies changent notre manière de voir, à la fois par la précision qu'elles offrent au regard et par les lieux sur lesquels il se porte. Notre regard serait-il en train de changer de nature? Un gigantisme pour voir l'*invisible*? ³³⁷

On peut citer aussi les musées du monde sur google, « *Google Cultural Institute* » ou « *Art Project* », ³³⁸ lancé en 2011, Google s'est associé à des centaines de musées, d'institutions culturelles et d'archives pour héberger en ligne des trésors culturels du monde entier, disponibles à tout le monde. Il rassemble plusieurs millions d'objets provenant de diverses organisations partenaires, en provenance de 40 pays, dans le but de rendre du matériel culturel important disponible et accessible à tous et de le préserver numériquement pour éduquer et inspirer les générations futures.

³³⁵ Le site virtuel du *Musée virtuel de l'île de Bréhat* <http://www.musee-virtuel-brehat.fr/>

³³⁶ Bernard Deloche. *Idem*, P 9

³³⁷ Article publié dans *Beaux-Arts dans Culture numérique* en juillet 2013. *L'oeil digital: pour voir l'invisible?* P 48

³³⁸ Page Web de *Google Cultural Institute* <http://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project?hl=fr>

Le projet World Wonders présente aux internautes des sites du patrimoine mondial des époques moderne et antique, à l'aide de *Street View*, de la modélisation 3D et d'autres technologies Google. Vous pouvez explorer des lieux historiques comme si vous y étiez et découvrir l'histoire et le contexte associé à chaque lieu grâce aux informations fournies par l'UNESCO, l'un de ses partenaires.

*« Pour commencer, il vous suffit de sélectionner une exposition ou un projet. Effectuez une recherche par mot clé, ou bien utilisez le menu "Explorer" pour afficher davantage de partenaires et de catégories. Vous pouvez aussi visiter les "Galerias d'utilisateurs", qui regroupent des collections créées par d'autres internautes. Lorsque vous avez sélectionné une galerie et choisi une image, effectuez un zoom avant pour observer celle-ci à un niveau de détail incroyable ».*³³⁹

Selon le philosophe Bernard Stiegler,³⁴⁰ créateur de l'institut de recherche et d'innovation (IRI)³⁴¹ avec le Centre Pompidou en 2006, un nouveau modèle industriel se fonde sur le constat suivant: la numérisation globale des processus de publication et de création des documents, associée à la mise en réseaux du Web, ont permis de remettre en cause la distinction classique consommateur / producteur. Stiegler analyse les mutations des pratiques culturelles permises par les technologies numériques et contribue parfois à les faire émerger, nécessitant la participation active et critique des visiteurs au sein de l'institution muséale.

Internet offre aujourd'hui des médiations inédites à destination de publics très divers: étudiants, chercheurs, artistes, touristes, etc. Les sites Web, les smartphones et autres tablettes et ordinateurs de poche, la RFID (Radio Frequency Identification) ou des concepts comme la « réalité augmentée » transforment aujourd'hui la médiation muséographique. Le site Internet du Guggenheim Bilbao³⁴² est un bon exemple. Il est accessible au plus grand nombre de publics et se décline en quatre langues. Une visite

³³⁹ Page Web de *Institut culturel de Google* <http://www.google.com/culturalinstitute/about/>

³⁴⁰ Article publié en ligne sur *Culture mobile* du site *orange* le 10/06/2012
<http://www.culturemobile.net/questions-ethique/beaubourg-et-ses-amateurs>

³⁴¹ Page Web de l'IRI, *Institut de recherche et d'innovation* <http://www.iri.centrepompidou.fr/>

³⁴² Page Web de *Guggenheim Bilbao* <http://www.guggenheim-bilbao.es/?idioma=fr>

3D permet de découvrir le fantastique vaisseau en peau de titane imaginé par Frank Gehry et d'en découvrir les œuvres phares : les sept sculptures composant « La Matière du temps » de Richard Serra, l'installation « Fontaines de feu et brouillard » d'Yves Klein, « Les Tulipes » de Jeff Koons sur la terrasse, la fameuse « Maman » de Louise Bourgeois de presque dix mètres de haut.

Un autre outil surprenant, c'est l'accès en plusieurs langues à une riche sélection de podcasts audio dès la page d'accueil, ainsi que des vidéos qui dévoilent la richesse du musée et des modules interactifs autour des expositions temporaires.

Quant à la National Gallery de Londres, on peut accéder désormais aux collections du musée depuis son mobile, là où on se trouve. L'application « Love art »³⁴³ en est l'exemple: cette application compatible avec « iphone » et « ipod touch » permet d'admirer deux cents cinquante tableaux de sa collection permanente. Les œuvres sont dévoilées grâce à des vidéos et des images zoomables en haute résolution afin d'en observer les plus fins détails. On peut également écouter deux cents minutes des commentaires audio autour des œuvres.

Ajoutons aussi d'autres expériences appliquées dans plusieurs musées comme la « réalité augmentée » qui se multiplie mondialement. Elle permet d'incruster des objets ou des personnages virtuels dans les images issues de la réalité, ou encore d'afficher par transparence des informations invisibles à l'œil nu, permet d'envisager des dispositifs de médiation tout à la fois spectaculaires et riches en contenus scénarisés. C'est le cas de Museum of London qui a créé l'application « Street art ».³⁴⁴

En s'appuyant sur ses fonds d'archives photographiques et sur la réalité augmentée, le musée propose une découverte insolite et assez vertigineuse de la réalité urbaine londonienne à travers le temps. L'utilisateur se guide à l'aide de son GPS pour se rendre sur

³⁴³ Vidéo publiée en ligne sur le site youtube, *LoveArt App Demo* le 09/06/2011
http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=Ns9etd0edQU - !

³⁴⁴ La plate-forme *Street art* de *Museum of London*
<http://www.museumoflondon.org.uk/Resources/app/you-are-here-app/home.html>

les lieux signalés. Une fois sur place et en positionnant le mobile, une photo d'archive vient se superposer en transparence à la vue réelle. Une fiche descriptive complète l'information visuelle.

*« La réalité augmentée, c'est la possibilité de voir à la fois le présent invisible et l'hier oublié, d'enrichir des lieux vivants de mille connaissances ou de faire revivre des endroits et moments de notre histoire par le texte, le son et l'image sur tous les écrans à notre disposition, notamment mobiles ».*³⁴⁵

Par ailleurs, la réalité augmentée envahit désormais certains lieux d'art sans même que ceux-ci ne soient prévenus. C'est ce qui est arrivé au « MoMa » de New York en octobre 2010, grâce à deux artistes qui ont été à l'origine d'un « manifeste de l'art de la réalité augmentée ».

*« En libérant le virtuel du carcan des écrans fixes, nous transformons les données afin qu'elles créent une sorte de nouvel espace physique en temps réel ».*³⁴⁶

C'est en modifiant la réalité initiale perçue et ses paramètres imaginaires ou réels, qu'on s'interroge sur la réalité, questionnant notre foi cartésienne en son existence même.

C'est comme un détachement de « l'ici et maintenant », ou « le hors là » selon Michel Serres. Mais n'être d'aucun « là », hanter un espace inassignable. *La virtualisation réinvente une culture nomade, non par un retour au paléolithique, ni aux antiques civilisations de pasteurs, mais en faisant surgir un milieu d'interactions sociales ou les relations se reconfigurent avec un minimum d'inertie. La synchronisation remplace l'unité de lieu, l'interconnexion se substitue à l'unité de temps. Mais de nouveau, le virtuel n'est pas imaginaire pour autant, il produit des effets. Il était prévisible de*

³⁴⁵ Article publié en ligne sur *Culture mobile* le 10/06/2012. *Le patrimoine se réinvente en RA*
<http://www.culturemobile.net/quotidien-intelligent/patrimoine-se-reinvente-ra>

³⁴⁶ Article publié en ligne sur *Culture mobile* du site *Orange* le 08/06/2012. *La réalité altérée par ces artistes même* <http://www.culturemobile.net/artek/realite-alteree-par-ses-artistes-meme>

*rencontrer la déterritorialisation, la sortie de « là », du « maintenant » et du « cela » comme une des voix royales de la virtualisation.*³⁴⁷

Le musée reste d'abord et avant tout un lieu culturel à découvrir « physiquement » mais depuis quelques années, l'apport des nouvelles technologies a bouleversé l'univers muséal lui a permis de s'enrichir, au point que l'on voit se préciser la perspective de ce que pourrait être un « musée digital ».

Les avancées cherchent-elles à reproduire l'expérience esthétique que l'on peut éprouver au musée face aux œuvres, ou y-a-t-il une volonté de transcrire de nouvelles expériences esthétiques, à la fois complémentaires et indépendantes de celle du visiteur ? Qu'est-ce qui pourrait rester de « sensible » dans notre expérience du sensible, après la modélisation numérique ? Autrement dit, qu'est ce qui pourrait rester de l'art quand disparaît l'objet d'art, au bénéfice d'une pure et simple documentation ?

Le sensible est ce qui s'offre à l'expérience sensorielle, que cette expérience soit médiatisée par l'art ou par d'autres moyens même déjà anciens tels que la publicité ou la presse, voire les plus récents comme les nouveaux médias. Le privilège de l'art, à la différence des divers autres médias, réside dans la volonté exclusive de montrer le sensible, de proposer des expériences possibles. C'est donc à l'art qu'il revient d'établir le lien entre l'esthétique et le domaine du « montrer », le muséal, ce média des médias. Or, cette opération ne peut s'effectuer sans l'intervention d'un troisième terme, ou, plus exactement, d'un processus de substitution qui permet de passer d'une solution empiriquement donnée à son problème; car fait même de montrer une chose revient à la soustraire à son contexte propre pour l'insérer, par un acte de désignation, dans un nouveau contexte. Et c'est précisément là qu'intervient le troisième terme, indissociable des deux premiers, le virtuel, compris comme le processus du « passage à la problématique » (Pierre Lévy) par délocalisation ou par manipulation d'artefacts. L'art, le musée et le virtuel sont ainsi dans une relation de réciprocité dont on n'a pas jusqu'ici cerné toute la fécondité, ou même seulement envisagé la réalité.

³⁴⁷ LÉVY Pierre, *Idem*. P.17

« Une oeuvre d'art possède simultanément des aspects de possibilité et de virtualité. En tant que source de prestige et d'aura ou comme pure valeur marchande, un tableau est une réserve de possibles (l'original) qui ne peuvent se réaliser (exposition, vente) simultanément « ici et là ». En tant que porteur d'une image à interpréter, d'une tradition à poursuivre ou à contredire, en tant qu'événement dans l'histoire culturelle, un tableau est un objet virtuel dont l'original, les copies, gravures, photos, reproductions, numérisations, mises en réseau interactif sont autant d'actualisations ».³⁴⁸

Chaque organisme invente son monde et avec ce monde un espace et un temps spécifiques. La virtualisation, déterritorialisée, ou ce passage de l'intérieur à l'extérieur et de l'extérieur à l'intérieur, cet « effet Moebius » n'a pas commencé avec l'humain. *Des espaces toujours plus vastes et des possibilités d'existence toujours plus nombreuses aux êtres vivants.*³⁴⁹ L'invention de nouvelles vitesses est le premier degré de la virtualisation.

Retenons de cette méditation sur la sortie du « là » que la virtualisation ne se contente pas d'accélérer des processus déjà connus, ni de mettre entre parenthèses, voire d'annihiler, le temps ou l'espace, comme le prétend Paul Virilio. *Elle invente, dans la dépense et le risque, des vitesses qualitativement nouvelles, des espaces temps mutants.*³⁵⁰

Ce qui est inquiétant aujourd'hui, avec l'accélération du monde, sa réduction, c'est qu'on aura déjà tout vu. On aura voyagé partout. Selon Paul Virilio, « Google Earth » *c'est la fin du monde*. De même que dans cette espèce d'affolement des images, ce cyclone visuel pour lequel il suffit d'appuyer, de zoomer afin de distinguer la plaque minéralogique d'une voiture, on aura fait le tour du plus grand musée au monde, déambule d'une peinture à l'autre et d'une thématique à l'autre défilant sous nos yeux sur des écrans de toutes formes.

³⁴⁸ LÉVY Pierre. *Idem. Dialectique du réel et du possible*. P.57

³⁴⁹ REICHHOLF Josef. *L'émergence de l'homme*. Champs Flammarion, 1994. P 222

³⁵⁰ LÉVY Pierre. *Idem. Nouveaux espaces, nouvelles vitesses*. P.19

Il est évident que les voyages et les découvertes enrichissent nos expériences et notre existence, mais qu'attendrons-nous quand nous n'aurons plus besoin d'attendre pour arriver ? Est-ce qu'il y a des avantages essentiels, existentiels, à cette rapidité ?

Mieux vaut éviter les visions apocalyptiques. Certes, il ne s'agit pas d'arrêter le progrès technique, « l'effet jogging » mais de lui permettre de subsister.

C- Le musée virtuel remplacera t-il le musée actuel en tant que média culturel, pour promouvoir le patrimoine ? Pourrait-on parler d'un patrimoine numérique ?

Les questions interculturelles relèvent de tellement d'acteurs généreusement investis dans un si grand nombre de domaines, de pratiques et de créations qu'ils se cachent entre eux. Mais cette diversité et cette complexité des questions interculturelles constituent en elles-mêmes un défi théorique et pratique pour la recherche interculturelle fondamentale, dépendant donc de l'histoire, de l'économie et de la politique. Nous pourrions construire l'interculturel dans la diversité même de ses parcours. Sans rejeter cette voie, nous en prenons une autre qui conçoit l'interculturel comme forme d' « unité et diversité », problématique tout aussi évidente au plan biologique individuel et collectif. Les différents membres et organes rendent compte de la diversité. Le squelette, le système nerveux, le cerveau rendent compte de l'unité. *Nous pouvons évoquer aussi l'« unité » et la « centralisation », ou davantage la « diversité » et la « décentralisation », ainsi que les problématiques unité / diversité et centralisation / décentralisation qui jouent un grand rôle dans la genèse de cultures.*³⁵¹ (Demorgon, 2004)

Aujourd'hui, les Libanais continuent leur périple en pleine crise économique, désordre et tensions politiques. Il faudrait garder une vision optimiste comme celle de Pierre Lévy, qui voit simplement dans les phénomènes auxquels nous assistons maintenant « une poursuite de l'homomisation ». Une vision optimiste pour une « renaissance culturelle », où la vitesse et la technoscience seront au service du progrès. Il faut donc considérer que la manipulation de l'image, le cyberspace et le cybermonde ne sont que les produits d'une nouvelle mutation qui accroît le pouvoir de l'homme sur lui-même et sur les choses.

Nous voyons que des collaborations muséales et prêts d'oeuvres ont eu lieu entre le Liban et la France depuis quelques années et récemment avec la Suisse. C'est le cas du

³⁵¹ THÉSÉE Gina et ARIGNAN Nicole et CARR Paul. *Les faces cachées de l'interculturel, Obstacles à la recherche interculturelle fondamentale*. L'Harmattan, 2010. P 46

Musée National de Beyrouth et sa collaboration avec l'IMA (Institut du monde arabe) en 1998, pour l'exposition: le Liban « l'autre rive »³⁵². Des deux côtés de la Méditerranée, des centaines d'archéologues, d'auteurs, de restaurateurs, de scénographes, de cinéastes, de journalistes, de transporteurs, d'assureurs, d'ouvriers ont contribué à mettre en place cette mécanique savante qu'est une exposition. Cette collaboration ayant comme dessein de promouvoir, voire valoriser la richesse patrimoniale du pays à l'Occident.

Ajoutons aussi que cette contribution pour un pays comme le Liban, son rêve de comparaître, toutes civilisations et époques confondues, devant le grand public, fait partie d'un défi plus global, plus complexe, porteur d'inédit et de curieux: celui de réussir le retour de la scène culturelle internationale en démontrant que les vicissitudes politiques n'avaient en rien altéré les signes et le caractère d'un pays et d'une histoire de soixante siècles environ, mais aussi, et surtout, porteur de message tout comme le pays dont elle porte le nom; un message de résistance, de créativité et d'amour que le Liban va chercher au plus profond de sa mémoire et qu'il diffuse à l'aube du troisième millénaire.

On suit volontiers le romancier Amin Maalouf, « *le Liban, est un pari sur la diversité, qui serait porteuse de richesse, de paix, comme de liberté* ».

Outre l'exposition avec l'IMA, nous trouvons que l'exposition plus récente d'Art et d'Histoire au Musée Rath à Genève (du 30 novembre 2012 au 31 mars 2013): « Fascination du Liban »³⁵³ explore l'évolution des cultes et des rituels au Liban, à travers les siècles et les civilisations, dans le but de partager la richesse culturelle libanaise avec l'Europe. Cette exposition qui est une initiative commune du Ministère libanais de la

³⁵² Article publié en ligne sur le site de l'IMA. *Le Liban, l'autre rive, du 27 octobre 1998 au 30 avril 1999*. <http://www.imarabe.org/exposition-ima-1688> <http://www.imarabe.org/sites/default/files/liban/index.html>

³⁵³ Site du *musée Rath* et la plate-forme de l'exposition http://www.ville-ge.ch/mah/index.php?content=5.2.1.1.1.&id_eve=1487&langue=frs
Ainsi que le blog du musée sur cette exposition <http://mahgeneve.ch/parolelexpert-une-nouvelle-forme-dengagement/>

Culture et de la Ville de Genève, a été développée en partenariat avec la Direction générale des Antiquités du Liban, la collection d'icônes melkites Abou Adal et le Musée d'Art et d'Histoire de Genève, en collaboration avec d'autres partenaires.

Par ailleurs, nous pouvons surtout ajouter les efforts intelligents derrière cette manifestation née en 2007, qui entend brasser non pas les siècles, mais les millénaires. Il s'agissait de tirer parti des réserves du Musée de Beyrouth, laissées en friche, pour créer un panorama des religions depuis les origines, dans ce qui est aujourd'hui devenu le Liban. Un budget relativement important permettrait des restaurations. Inédites, les œuvres quitteraient ainsi Genève pour se retrouver dans des salles muséales non seulement de Beyrouth, mais de Tyr ou de Sidon.

Comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, en l'occurrence, « La culture libanaise en ligne », (voir exemples écrans page 65) la visite virtuelle du site du Musée National de Beyrouth nous déçoit, étant donné la négligence du design de son site, le manque de médiations et d'expérimentations numériques bien visibles. Aucune information n'évoque les expositions en cours ou déjà organisées à l'étranger sur la page des événements. Ajoutons aussi l'absence du musée sur les réseaux sociaux jusqu'à aujourd'hui, de ses missions, la recherche scientifique, et le manque de visibilité de ses éditions ou sa médiathèque en ligne... Nous ne pouvons pas parler encore d'un musée virtuel libanais. L'absence de ses traces sur la toile en témoignent davantage. Bref, un musée virtuel à repenser dans un monde muséal en pleine mondialisation.

Le progrès constant et rapide des supports de diffusion poussent les musées à s'adapter. L'évolution d'Internet nous a apporté un confort de navigation de plus en plus rapide ces dernières années, permettant d'avoir accès à des données plus lourdes et plus complexes qu'avant, en terme de programmation. Certes, les autorités libanaises et le Ministère de la culture ont un rôle essentiel et réel pour activer, voire concrétiser les solutions permettant le partage du patrimoine et contribuant à l'image de leurs musées pour la diffuser au niveau international.

Comme nous l'avons dit, les études en sociologie et neurologie montrent le pouvoir du numérique chez les enfants: enfance mutante? Certes, il faut initier les enfants à la réalité virtuelle qui a tout pour devenir le média de demain.

Oui, les jeux vidéo « *peuvent stimuler de nombreuses compétences* ». Oui, les réseaux sociaux « *peuvent être un espace d'expérimentation et d'innovation* ». ³⁵⁴

Nous voyons comment elle redéfinit nos catégories mentales, notre identité, nos sociétés, notre économie. Il faut développer désormais la connaissance et la maîtrise technique de l'image comme de ses effets, construire une éthique des nouvelles images et maîtriser leur civilisation. *La brutalité de la déstabilisation culturelle ne doit pas nous décourager de discerner les formes émergentes les plus positives socialement et de favoriser leurs développement.* ³⁵⁵

Reste à savoir aussi comment les pouvoirs publics, qui gèrent la culture sauront saisir l'opportunité de renouveler le concept muséal libanais ; c'est-à-dire les effets du processus de décontextualisation / recontextualisation et susciter le musée dans ses « théâtres d'opérations extérieures ».

a- L'institution muséale libanaise vers une perspective numérique ?

Au Musée National de Beyrouth le lancement de l'application pour Smartphone et du système Audioguide du Musée national de Beyrouth change l'actualité muséale libanaise. Elle propose un parcours libre et autonome, émaillé de documentaires vidéo et d'explications audio sur 130 objets exposés au Musée National de Beyrouth. Des informations pédagogiques mais aussi pratiques (horaires d'ouverture, expositions permanentes et temporaires...) émaillent cette application pour téléphones mobiles et tablettes, disponible gratuitement sur l'Apple Store (IOS) sous le nom de [« Beirut](#)

³⁵⁴ Article publié en ligne sur le site de Libération par Erwan Cario, Raphael Garrigos et Isabelle Roberts, le 01/02/2013. *Les enfants aux jardins numériques* http://www.liberation.fr/societe/2013/02/01/les-enfants-au-jardin-numerique_878760

³⁵⁵ LÉVY Pierre, op. cit., P. 110

[Museum](#) » et sur Play Store (Android) sous le nom de « [National Museum of Beirut](#) », ce qui permet de découvrir une partie du patrimoine national et être utilisée comme audioguide au Musée.

« Au musée, le visiteur ayant auparavant téléchargé l'application pourra, à partir de son téléphone mobile, de sa tablette ou d'un des iPads disponibles au musée, scanner les QR codes apposés sur une cinquantaine d'objets et écouter dans la langue de son choix les explications. Anne-Marie Afeiche, conservatrice du Musée national de Beyrouth, indique pour sa part que le but de l'application « n'est pas de tout mettre online. Des œuvres phares, 130 jusque-là, sont présentées de telle manière à donner envie aux éventuels visiteurs libanais et les étrangers d'en savoir plus et d'aiguiser leur curiosité.

*En faisant appel aux nouvelles technologies, ce projet favorise l'interactivité, l'ouverture à un public plus jeune et la diffusion de l'information. Si les gens ne viennent pas à nous, nous allons vers eux pour les inviter à en savoir plus ».*³⁵⁶

L'application sera mise à jour et inclura le sous-sol du musée, qui sera ouvert au public une fois les travaux de réhabilitation terminés. Sans doute en 2015.

Une autre actualité sur le terrain muséal libanais, c'est le Musée virtuel d'art contemporain. En effet, ce musée comprendra un tour virtuel, une partie consacrée aux expositions permanentes, une autre dédiée aux expositions temporaires, un espace multimédia, des biographies et des informations concernant les artistes et leurs œuvres exposées, des interviews, des anecdotes, des vidéos de reportages réalisées par les étudiants, une fenêtre ouverte sur les jeunes talents...À signaler que le site sera polyglotte et parlera l'arabe, le français, l'anglais et l'espagnol.

³⁵⁶ Article publié en ligne sur *L'orient-Le-Jour*, Par HERT GHANDOUR Maya. *Le Musée national de Beyrouth, en poche!* ,<http://www.lorientlejour.com/article/880895/le-musee-national-de-beyrouth-en-poche-.html>

« *Ce musée virtuel vise à faire connaître et promouvoir les artistes libanais auprès de leurs compatriotes, mais aussi de la communauté internationale. Il a également pour objectif de valoriser l'art et de montrer l'importance de notre patrimoine artistique* », a déclaré dans son allocution le ministre Rony Arajji. « *Ce musée en ligne est la première institution nationale dédiée aux beaux-arts* », a constaté le ministre de la Culture. Pourquoi virtuel ? « *Par manque de fonds pour la construction et l'établissement d'un musée réel*, a-t-il indiqué, en ajoutant que *le virtuel permet d'accéder à un plus large public, notamment les Libanais de la diaspora. De plus, il met en œuvre l'usage des nouvelles technologies pour diffuser l'identité et la culture libanaises* ». ³⁵⁷

Le multimédia n'est qu'un prétexte pour séduire le public pour venir au musée, ou bien son acquisition permet-elle de redynamiser le musée, comme lieu de construction de valeurs sur lesquelles repose une collectivité ?

En effet, les institutions muséales sur Internet sont susceptibles de faire évaluer l'accès aux connaissances hypermédiatisées, attirant de nouvelles pratiques de communication et de nouvelles logiques de fonctionnement en réseau des sociétés contemporaines.

Avec le dialogue entre les internautes et les musées en ligne, il n'est pas rare de constater une tolérance vis-à-vis de la conception des sites Web du musée (Vidal, 1999b). ³⁵⁸ Pour utiliser les multimédias interactifs, certaines compétences sont indispensables, au moment où ce dialogue s'instaure pour accéder aux contenus muséaux en ligne, avec la technique et avec le musée. Expérimentés ou amateurs, les publics de dispositifs multimédia apprécient la disparition de contraintes physiques et des contraintes sociales, la fatigue physique dans le musée réel. Le multimédia peut alors être considéré comme remède à la limitation de l'accès aux collections, aux savoirs liés

³⁵⁷ Article publié en ligne sur *L'orient-Le-Jour*, le 12/06/2014. *Un musée libanais d'art moderne virtuel (en attendant le réel!* <http://www.lorientlejour.com/article/871369/un-musee-libanais-dart-moderne-virtuel-en-attendant-le-reel-.html>

³⁵⁸ VIDAL Geneviève. *Mygale-bêta : crise et décision sur l'Internet. Terminal*. L'Harmattan, 1999b. N° 78. P 89 -107

à la structure classique du musée (Le Marec, 1997) Cette communication serait-elle pour autant artificielle avec ce mode de communication instrumentalisée ?

Certes, avec Internet et le bouquet multimédia, les usagers se sentent plus libres et autonomes dans la déambulation muséale et maîtres de la situation de communication avec les contenus muséaux. Mais cela va-t-il contribuer à une meilleure appropriation des savoirs? Il nous semble qu'une confusion entre information et connaissance, entre information et culture s'opère, alors qu'il est important de rappeler que le flux d'informations ne s'assimile pas à la circulation des valeurs, des sens et des identités.

Bien que l'avantage de l'Internet soit d'accéder à tous les sites de musée en tant que citoyen du monde, sans la notion du temps et d'espace, être visiteur d'un musée, ou visiteur du même musée tient un rôle primordial dans la participation en ligne.

Comme nous l'avons constaté, entre institutions culturelles et art contemporain engagé via les réseaux socionumériques, tant du point de vue de l'arborescence des sites que de leurs fonctions ou de leurs contenus, c'est la plus grande homogénéité (Poli 2000, p 34 - 67) ³⁵⁹ à un point tel qu'on peut parler d'un archétype du site institutionnel de musée ou d'exposition temporaire élaboré pour informer les internautes sur les modalités pratiques d'accès au musée réel. En cette matière, les sites des artistes contemporains, plasticiens, chanteurs, etc. ne sont pas restés en marge de ce phénomène d'engouement des institutions culturelles muséales pour les nouvelles technologies d'information et de communication, loin de là (Schiele, 2001, p 377).³⁶⁰ Le travail de ces nouveaux artistes libanais est visible sur leurs sites ou sur les réseaux socionumériques. Internet étant alors le mode de médiation le plus adapté pour faire passer leurs messages politiques comme on a vu avec Rayess Bek et Tania Saleh. Les musées à leur tour se sont donc lancés dans l'élaboration de nouvelles stratégies de marketing et de communication,

³⁵⁹ POLI Marie-Sylvie. *Stéréotypes culturels et multimédia: le musée de la galerie des Offices à Florence sur CD-ROM interactif. L'Italie en Stéréotypes: analyse de textes touristiques*, sous la dir. MARGARITO M. Paris: Ed. L'Harmattan, 2000. P 37 - 64

³⁶⁰ SCHIELE Bernard. *Le musée des sciences: montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*. Paris: Ed. L'Harmattan, 2001

dans le cas de la nouvelle application « [Beirut Museum](#) » lancée le 13 août au Musée National de Beyrouth.

Les réseaux technologiques ne remplacent pas les réseaux humains. Les forums de musée n'offriraient-ils que des espaces de réaction et l'internet renfoncerait-il, dans le secteur muséal, la logique de sondage pour rendre les sites de musée plus adaptés à la demande ? L'approche serait purement économique et instrumentale, et l'interactivité informatique ne provoquerait que « l'absorption du social ». (Latouche, 1994, en ligne)³⁶¹

b- Vers une nouvelle expérience institutionnelle muséale ?

Nous avons vu, dans la partie panoramique, les musées libanais qui existent déjà dans le paysage culturel entre nombreuse et moindre fréquentation. Viennent s'ajouter sur la liste de nouveaux musées qui ouvriront leurs espaces dans les années à venir. La transformation des musées s'exprime en termes euphoriques : « fièvre muséale ». Plusieurs indicateurs confirment cet engouement soudain : chantiers de construction ou rénovations de musée, engagements financiers des collectivités locales et de l'Etat, professionnalisation du secteur. Les spécialistes de la communication ne sont pas les moins enthousiastes : « *Aujourd'hui, les musées sont plus que des reliquaires, des mémoriaux figés, en cela qu'ils vivent comme espaces de communication sans cesse renouvelés* »³⁶². (Lamizet et Silem, 1997, p 400) Le salut est advenu aux musées par la communication.

Dans un espace culturel, qui se définit comme l'espace au sein duquel les médiations s'exercent dans des lieux ouverts et des lieux de circulation, il existe un certain nombre de pratiques culturelles qui font l'objet d'une « clôture », parce qu'elles font l'objet d'une accumulation d'une collection, dont la globalité les fonde comme objets culturels. Le musée est l'espace de « clôture » des formes culturelles. L'immortalité est la logique

³⁶¹ LATOUCHE Serge. *La mégamachine et la destruction du lien social*. Terminal, n° 64, 1994

³⁶² LAMIZET Bernard, SILEM Ahmed (dir). *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, Ellipses. 1997

constitutive de l'initiative de la collection muséale. Il s'agit, par cette collection d'assurer l'immortalité à une forme de sociabilité à laquelle on appartient. L'espace culturel muséal, espace du miroir social, un lieu où s'inscrivent les médiations esthétiques de l'appartenance et de la sociabilité. Comme l'explique Lamizet, l'espace public est le lieu caractéristique de la sociabilité puisqu'il se définit comme le champ de médiations, par opposition à l'espace privé, qui représente les lieux du désir et de l'intimité. Ces espaces de médiation se définissent par des espaces de circulation qui ne sauraient constituer des espaces de séjour. Les espaces culturels appartiennent ainsi à ce type d'espace qui ne saurait faire l'objet d'une appropriation puisque leur fonction sociale est de faire apparaître les formes collectives de la médiation et de la sociabilité. En outre, les espaces de médiation sont des espaces dans lesquels la sociabilité s'inscrit dans des logiques de sens: des espaces dans lesquels l'appropriation du lien social prend la forme d'une interprétation par ceux mêmes qui en sont porteurs.³⁶³ (Bernard LAMIZET, 1999)

Nous avons montré les failles des institutions muséales. C'est le cas du Musée National de Beyrouth, qui est le principal musée archéologique du Liban situé à Beyrouth depuis 1942, et qui, malgré sa richesse archéologique patrimoniale datant de plusieurs siècles, sombre dans l'indigence en médiation numérique, le manque de lisibilité et l'absence d'impact esthétique de son site sur la toile sont bien visibles. En outre, le musée a comme vocation d'informer et de partager l'information dans un espace de sociabilité. Aujourd'hui, il paraît incontournable que le Musée National de Beyrouth développe son image via les réseaux sociaux en pensant à sa stratégie Internet.

L'étude du développement rapide du multimédia en réseaux dans le secteur muséal conduit en outre à adopter un double point de vue technique et social. Il semble que les musées se trouvent dans des processus informationnels accélérés, les plaçant comme acteurs sociaux de premier ordre pour proposer des espaces publics de critique des logiques dominantes. Ainsi le contexte socio-politique saisit le développement des

³⁶³ LAMIZET Bernard *.La médiation culturelle* 1999. Ed L'Harmattan. P 110-112

réseaux et du multimédia, des logiques de communication et de services, ainsi que la politique éditoriale multimédia des musées. Le secteur muséal participe à la démocratisation des usages de l'Internet. Les différentes productions multimédias rejoignent à la fois la démarche communicationnelle adoptée par les musées, et les outils de médiation liés à une vulgarisation des sciences et à une volonté éducative. Or, les spécificités du l'hypermédia amènent les musées à multiplier les espaces interactifs en ligne hors musées, à domicile et dans les endroits culturels publics. En réalisant des musées virtuels sur le web, les institutions muséales en ligne deviennent des centres de ressources multimédiatiques, relevant autant de pratiques culturelles et de recherche que d'une culture technique. Mais s'agit-il d'une nouvelle extension de l'univers muséal, concernant de nouveaux publics qui ne visitent pas les musées réels ?

Aujourd'hui, les institutions muséales cherchent à attirer un grand nombre de visiteurs, en allant dans la « scénarisation » qui est un élément important dans le nouveau type de dialogue à instaurer à distance entre le musée et l'internaute par le biais d'interfaces et d'applications de plus en plus conviviales.

On remarque que ce dialogue basé sur la scénarisation est essentiel dans la conception d'hypermédias, mais la programmation des hyperliens est également un élément fondamental. Par conséquent, la technologie multimédia peut offrir un moyen d'accès aux sources des données mises en ligne, en relation avec les thèmes. Or, la position actuelle sociale et économique du musée le conduit à se donner un objectif éducatif en considérant les lecteurs comme des récepteurs du savoir, ou un objectif culturel dont les lecteurs deviennent les partenaires. Cette voie est de plus en plus évidente alors que le musée reste le garant du patrimoine pour s'engager dans la société de l'information. Un engagement qui amène à poser la question de la politique des musées multimédiatisés et des publics ainsi que la position du musée au sein de la société.

POST-SCRIPTUM : LETTRE À BEYROUTH

Notre cadre théorique nous a permis d'esquisser les grandes lignes de notre argumentation. Nous constatons aussi la nécessité de mener des analyses plus spécifiques sur l'art militant contemporain dans le monde arabe, en particulier au Liban, puisque, celui-ci étant minoritaire, les études plus larges sur l'art engagé n'en rendent pas assez compte.

Comme je l'ai précisé, le choix de sujet de recherche n'est pas le fruit du hasard. Il s'inscrit dans la continuité du projet entamé en Master 2 Pro en Création de produits multimédia artistiques et culturels. En effet, au cours de mon stage, je développe un esprit créatif et « avant-gardiste ». Puis professionnellement, je maintiens une forte implication dans le domaine du multimédia, en perpétuelle évolution. Un de mes points forts réside dans le métissage culturel et ma capacité à proposer des solutions créatives adaptées à des milieux professionnels variés et dans des contextes différents. Je travaille dans de nombreux champs d'expression graphique tels que le design éditorial, le design d'espace (scénographie, signalétique...), ou le design numérique (design interactif, sites web...). Ce dernier m'a permis en premier lieu d'identifier le contexte et les utilisateurs d'un dispositif numérique, puis de définir les architectures et les caractéristiques fonctionnelles du service. Cette complexité est représentée dans des scénarios d'usages illustrés, des cahiers de positionnement, des chartes éditoriales, des chartes de service et des chartes fonctionnelles. Mon travail de DA digital intervient sur la définition et la construction des interactions, c'est-à-dire des relations du service ou du programme avec un utilisateur défini. Celles-ci se construisent par une maîtrise des systèmes cognitifs, des technologies et des syntaxes de l'interactivité et des représentations qui y sont associées.

Je pensais appliquer ce que j'ai déjà appris pendant mes années de direction artistique digitale, et me servir de cette expérience dans mon projet de thèse. En m'appuyant sur le numérique dans la culture libanaise, et au-delà de mon grand intérêt pour le sujet, je souhaitais aussi, dans une visée professionnelle future, adapter mon parcours académique au marché professionnel de la culture au Liban et en France. Développer une maîtrise en matière de culture numérique et de politiques institutionnelles culturelles

dans un pays arabe comme le Liban peut m'aider à occuper des postes dans des fondations culturelles libanaises ou françaises et contribuer au rayonnement de la culture libanaise en France mais aussi et surtout au Liban.

En effet, grâce à ce travail de thèse j'ai développé de nouvelles compétences: une méthodologie du travail, esprit d'analyse et de synthèse et des compétences rédactionnelles que je souhaite investir, ainsi que mon expertise professionnelle dans les arts et la communication, en occupant donc un poste culturel correspondant à mon profil au sein d'institutions muséales comme le Mucem ou l'IMA. Comme vous le savez, l'IMA est un espace de trait d'union culturel entre Orient et Occident dédié à la création et la diffusion des cultures contemporaines en lien avec le monde arabe.

Cette thèse constitue donc mon premier travail de recherche d'une ampleur aussi considérable et ça été donc pour moi un défi que j'ai décidé de relever.

Mes études en Publicité et en multimédia, puis en gestion culturelle, ainsi que mon parcours professionnel, m'ont bien armé pour pouvoir remplir efficacement différentes missions comme chargé de communication ou chargé d'expositions, et mettre en place des actions de communication internes ou externes afin de propager l'image de l'institution culturelle.

Mon poste à l'Institut du monde arabe, en parallèle avec mes recherches, m'amène à des missions face au public comme la médiation culturelle. Il ne se limite pas à un fort intérêt pour l'art contemporain, mais couvre diverses disciplines, allant du spectacle au cinéma. Un défi à relever devant un public très éclairé, cultivé, curieux... et assez exigeant ! Le public beyrouthin est un public qui voyage, ce qui permet d'avoir une vision globale des choses. Certains collectionneurs et galeristes ont la ferme volonté de protéger l'identité culturelle libanaise et moyen-orientale. Ce nouvel élan vers la constitution d'une collection est représentatif d'un Liban artistique en pleine ébullition, dans lequel les œuvres traduisent réflexions, sentiments et émotions d'artistes spectateurs des changements de leur société. Cet intérêt des collectionneurs suit naturellement la tendance des institutions culturelles qui se développent de manière considérable à Beyrouth malgré les difficultés politiques.

C'est pour cette raison que mon attention se dirige vers les institutions artistiques ayant pour objectif la mixité et le métissage culturel.

A- La mémoire reconstruite de l'espace

Depuis l'antiquité, la question de la mémoire était un enjeu essentiel dans plusieurs disciplines telles que la médecine, la biologie et les sciences humaines. Considérée comme l'une des principales facultés de l'esprit humain, la mémoire a fait l'objet des investigations scientifiques comme le montrent les travaux de Maurice Halbwachs sur les cadres sociaux de la mémoire en 1925, et de Paul Ricoeur en 1955, ainsi que ceux d'Henry Rousso en 1980 et Pierre Nora en 1984, jusqu'aux travaux d'Enzo Traverso en 1990. Ces auteurs ont mis en évidence le fait que les individus mémorisent et se remémorent des événements en fonction de leur groupe d'appartenance. Ainsi la manière avec laquelle l'histoire du conflit est construite peut déterminer les relations qu'entreprendront les groupes protagonistes dans un contexte post-conflictuel.

Il sera important d'interroger, dans le contexte moyen-oriental, en particulier le Liban, les circonstances de la relecture de la guerre civile en rapport avec la mémoire aiguë des conflits récents. La guerre civile au Liban, qui a éclaté le 13 avril 1975, a embrasé le pays et fait en quinze ans plus de 150.000 morts, 17.000 disparus et des centaines de milliers d'exilés ou de déplacés, une guerre meurtrière civile, entre fragmentation et interventions extérieures. Ces multiples guerres qui se sont déroulées entre 1975 et 1990, que l'on subsume sous le qualificatif de guerres civiles, alors que ses protagonistes sont tous aussi changeants que la nature de leur conflictualité, ont touché de manière différenciée les différentes populations et régions libanaises. Il faut rappeler aussi que les interventions, intrusions, invasions des armées syrienne et israélienne entre 1977 et 2006 ont été vécues différemment par les Libanais, certains se retrouvant spectateurs plus ou moins concernés et d'autres devenant les cibles directes ou indirectes de l'agression.

Le cas libanais est passionnant à plus d'un titre. Parce qu'il fut un laboratoire d'atrocités guerrières tout d'abord. Puis parce que la séquence complexe des batailles intestines à

géométrie variable (et des invasions extérieures) a interdit par la suite de proclamer trop franchement un vainqueur, sous peine de lacérer plus encore un très fragile tissu national. Il semble en effet que ce champ culturel a une tâche marginale dans la production d'un discours autocentré et réflexif possédant une portée critique sur les épisodes sombres de son histoire et sur les parties occultées de sa mémoire. (Hartog, 2003)

Cependant, une observation plus fine de ces groupes révèle un phénomène peu visible mais de plus en plus marquant ressortissant à la production de mémoires plurielles et fragmentées, qu'elles soient d'ordre individuel ou collectif, qui bouleversent la représentation officielle de la mémoire historique. On peut ainsi à la suite d'E. Traverso repérer des « mémoires fortes » et des « mémoires faibles ». *« Il y a des mémoires officielles, entretenues par des institutions, voire des États, et des mémoires souterraines, cachées ou interdites. La « visibilité » et la reconnaissance d'une mémoire dépendent aussi de la force de ceux qui la portent ».* (Traverso, 2005, p. 54)

Au Liban, l'enjeu mémoriel est ainsi devenu une forme d'action, une stratégie de mobilisation politique portée par de nombreux acteurs aux motivations diverses allant de la simple affirmation d'un positionnement politique dans l'espace public à des revendications spécifiques liées au sort des victimes de la guerre. La mémoire de la guerre de 1975-1990 du Liban est assurément paradoxale. Elle jouit d'une belle présence dans les travaux d'écrivains, d'artistes, de comédiens, de cinéastes et de sociologues. Elle est dédaignée voire réprouvée par les premiers, adulée, révérée et rêvée par les seconds. Les traumatismes engendrés par ce long conflit dévastateur se sont cependant infiltrés dans le corps collectif pour entretenir les lignes de fracture de la guerre. Cette fragmentation confessionnelle et territoriale de la mémoire ne pouvait qu'être avivée par la violence politique récurrente qui s'est accrue après l'assassinat de l'ancien Premier ministre, Rafic Hariri, en février 2005, a abouti à une division politique en deux blocs. Après la guerre israélienne de 2006 et les confrontations armées de 2008, la réappropriation critique du passé demeure plus que jamais indispensable.

À travers les témoignages des gens, les transmissions dans le religieux et le politique, dans l'art et les espaces urbains, les écrits et les traces de la guerre, la mémoire se retrace. Notre recherche questionne directement ces pratiques de mémoire, tout en se focalisant en premier lieu sur les « traces de la guerre » dans notre analyse, en interrogeant les enjeux de mémoire des guerres du Liban de 1975 à 1990 et leurs répercussions.

À une mémoire nationale (occultée notamment par la loi d'amnistie qui a suivi les accords de Taëf, en 1989) s'est substituée une fragmentation communautaire de la mémoire qui met en évidence l'impossibilité d'un discours consensuel. Les nombreux récits donnent une perception complexe de la violence et des crimes subis, et de leur impact sur l'histoire personnelle et nationale.

La reconnaissance par l'État de sa responsabilité politique a entraîné une prise en charge des conséquences les plus visibles du conflit. Le rétablissement des populations déplacées dans leurs villes et villages d'origine est une stratégie centrale du gouvernement libanais depuis la fin de la guerre. Le retour des populations déplacées devient un outil dans la reconstruction du tissu social entre les diverses communautés et le symbole de l'unité du Liban.

Toute guerre peut impliquer oubli, ce dernier pouvant être une forme de mémoire occultée. Même si un des réflexes est de vouloir oublier, des expressions visibles sont là pour imposer la mémoire. Avec les populations déplacées et le problème des disparus, il faut mentionner également le marasme économique qui sévit cruellement et atteint une grande partie de la population.

L'État cherche à effacer les traces « matérielles » de la guerre. Le comité de Développement et de Reconstruction œuvre à rebâtir les infrastructures détruites (routes et autoroutes, réseaux d'électricité et de communication), les immeubles administratifs dévastés, et à réaménager le port et l'aéroport de Beyrouth. La reconstruction du centre-

ville de la capitale, en grande partie détruit durant la première phase de la guerre, illustre le désir ou du moins la tension entre oubli et mémoire.

Le centre-ville de Beyrouth était, avant la guerre, le symbole d'une culture urbaine et des valeurs que cette dernière représente. Il était, certes, l'expression de la vitalité économique de la ville. Les institutions bancaires et les commerces s'y concentraient. Noyau commercial, financier et administratif, il était également le lieu vivant de la coexistence entre Libanais. Eglises de différentes dénominations et mosquées témoignent de cette riche mixité. Il est aussi le lieu d'une mémoire archéologique complexe. Quelques vestiges de son histoire ancienne furent sauvegardés.

La destruction du centre-ville aux premières heures de la guerre visait, bien sûr, à s'approprier sa prospérité financière, mais également à saper le lieu de sa diversité religieuse. Il signalait la ligne verte, les lignes de démarcation entre "Est chrétien" et "Ouest musulman". Les miliciens s'acharnaient à y maintenir la tension pour tenter de maintenir Beyrouth "coupée en deux". Ces frontières, appelées les "lignes de la mort", ont été minées. Les accrochages entre diverses milices y étaient perpétuels ; les francs-tireurs y sévissaient. Presque sans interruption, leurs tirs martelaient jours et nuits de balles à gros calibre. Malgré ces pressions terribles, les lignes ne furent que très rarement hermétiquement fermées. Des six ou sept points de passage, un seul restait ouvert, soumis toutefois à des barrages de miliciens ou exposé aux tirs des francs-tireurs toujours embusqués. Les passants "traversaient" en prenant de grands risques, affirmant ainsi leur volonté de refuser ces frontières artificielles. On estime à 20 000 le nombre de victimes.

Du symbole de la richesse pluraliste et économique de Beyrouth, le centre-ville était devenu symbole de sa scission et de son appauvrissement. Reconstruire frénétiquement à cet endroit précis témoigne de cette volonté de faire l'éloge de l'oubli. Si le centre-ville est une question de mémoire, le nouvel enjeu consiste justement dans le désir d'effacer les traces les plus visibles, c'est-à-dire d'imprimer l'oubli dans le paysage d'une nouvelle Beyrouth.

Le centre-ville de Beyrouth est effectivement le symbole de la spécificité économique du Liban basée sur le secteur tertiaire. Il doit reconquérir son statut de centre financier et redevenir le symbole de la mixité de la population libanaise. Par la force de la guerre, l'espace urbain a néanmoins été modifié. Le nouvel espace créé ne joue pas nécessairement le même rôle qu'avant. Le centre-ville a été remplacé par une multitude de zones commerçantes rattachées, pour des raisons de sécurité, aux quartiers. Va-t-il comme dans le passé centraliser les organes administratifs, les ministères, les banques, les commerces et les hôtels ?

Comme tout objet, tout espace est symbolique, justement par la mémoire que l'on y engage. Reste à savoir ce que les Libanais souhaitent investir dans ce nouvel espace. Les repères affectifs s'installent progressivement, tant par le réveil de la mémoire individuelle des différents emplacements qui leur étaient chers que par l'acquisition de nouveaux repères. La prolifération de cafés, le marché aux puces, les expositions diverses visent à lui insuffler de l'âme. À l'image de la longue corniche de la mer où Libanais de toutes classes et de comportements vestimentaires différents, voire opposés (minijupes, jeans et bustiers avec le voile et, à un moindre degré, le tchador), se côtoient ; le centre-ville revit par cette multiplicité.

La reconstruction du centre-ville n'a de sens qu'insérée dans la perspective de reconstruction du lien social entre les diverses communautés libanaises, d'un côté, et de l'autre, dans une réflexion sur les nouveaux besoins créés par des conditions économiques spécifiques résultant de quinze années de guerre.

Ainsi Maurice Halbwachs dans *la mémoire collective* (1950) nous explique que « *les images spatiales jouent un tel rôle dans la mémoire collective. Le lieu occupé par un groupe n'est pas comme un tableau noir sur lequel on écrit puis on efface des chiffres et des figures. Comment l'image du tableau rappellerait-elle ce qu'on y a tracé, puisque le tableau est indifférent aux chiffres, et que, sur un même tableau, on peut reproduire toutes les figures qu'on veut ? Non. Mais le lieu a reçu l'empreinte du groupe, et réciproquement. Alors, toutes les démarches du groupe peuvent se traduire en termes*

*spatiaux, et le lieu occupé par lui n'est que la réunion de tous les termes. Chaque aspect, chaque détail de ce lieu a lui-même un sens qui n'est intelligible que pour les membres du groupe, parce que toutes les parties de l'espace qu'il a occupées correspondent à autant d'aspects différents de la structure et de la vie de leur société, au moins à ce qu'il y a eu en elle de plus stable ».*³⁶⁴

Nous évoquons le futur musée de la guerre ou « *Beit Beirut* » comme « mémoire forte » la Maison Jaune située sur l'ancienne ligne de démarcation ; elle a été un poste de contrôle avancé et un repaire de francs-tireurs pendant la guerre civile. Outre sa situation stratégique, l'architecture aérienne de la Maison Jaune, faite de transparences et de multiples angles de tirs, a été utilisée à des fins guerrières pour contrôler ce lieu, connu sous le nom de « carrefour Sodeco ». Cet immeuble devient donc aujourd'hui un mémorial de la guerre civile et un lieu singulier par la superposition d'une architecture domestique et d'une « architecture de guerre », élaborée par les francs-tireurs qui ont occupé le bâtiment durant la guerre civile.

Comment peut-on conserver et transmettre la mémoire d'un traumatisme ? Comment peut-on signifier le traumatisme ? Et même, est-il non seulement possible, mais aussi licite de représenter l'événement traumatique ? Peut-on témoigner ce qu'on n'a pas vécu directement ? Nous aborderons également l'espace sémiotique du musée comme filtre de la culture. L'analyse de cet espace muséal nous semble importante dans la recherche sémiotique, en tant que site de mémoire consacré à rappeler des événements traumatiques, des guerres et des massacres.

³⁶⁴ HALBWACKS Maurice. *La mémoire collective*. Chapitre IV. Paris, presses universitaires en France, 1950. P 85

B- Nouveaux musées libanais : *La maison jaune* ou *Beit Beirut*,

un mémorial de la guerre ?

Édifié en 1924 par l'architecte libanais Youssef Afandi Aftimos, puis surélevé en 1932 de deux étages supplémentaires par l'architecte Fouad Kozah, l'immeuble dit la « Maison Jaune »³⁶⁵ ou « Immeuble Barakat » marque de son style néo-ottoman l'angle des rues de Damas et de l'Indépendance. La Maison Jaune doit son appellation au grès ocre employé pour sa construction.

La Maison Jaune est constituée de deux corps de bâtiment d'habitations bourgeoises, s'élevant sur quatre niveaux plus un toit-terrasse. Sur l'axe central, s'articulent, en profondeur, l'entrée principale de l'immeuble telle une faille à ciel ouvert, la cour avant donnant accès aux escaliers distribuant les logements et le passage sous l'immeuble conduisant à la cour arrière arborée. En façade, les deux corps de bâtiment sont unis entre eux par une colonnade aérienne, ornée de belles ferronneries, s'ouvrant largement sur la ville. Depuis la fin de la guerre, la Maison Jaune, meurtrie par le conflit, continue de se dégrader à cause de l'usure du temps et d'actes de malveillance. Menacée de démolition à la fin des années 1990, la Maison Jaune a finalement été sauvée grâce à la mobilisation de la société civile et à l'engagement de la Ville de Beyrouth, à travers une procédure d'expropriation au nom de l'intérêt public, prononcée en 2003.

³⁶⁵ Pour avoir une ample idée sur l'état de lieu, visitez ces liens en 4 épisodes:

<https://www.youtube.com/watch?v=fQAloBPjcVs>

<https://www.youtube.com/watch?v=6LmDDiP42jE>

[https://www.youtube.com/watch?v=RJd410COYA&ebc=ANyPxKp92xydqm7z-bR0kv_HWBO0BZVdQwXhbv5LUUJI7jbkaKqOtvncPzMPpg0zu-](https://www.youtube.com/watch?v=RJd410COYA&ebc=ANyPxKp92xydqm7z-bR0kv_HWBO0BZVdQwXhbv5LUUJI7jbkaKqOtvncPzMPpg0zu-TSTNQ65OipMWxB0T4Ivp0jZrbBiRSm4Q)

[TSTNQ65OipMWxB0T4Ivp0jZrbBiRSm4Q](https://www.youtube.com/watch?v=rShNEWjgxMQ)

<https://www.youtube.com/watch?v=rShNEWjgxMQ>

Ce centre culturel ouvert sur la ville a été choisi par la Municipalité de Beyrouth pour devenir un lieu culturel vivant. Dédié à l'histoire de la ville de Beyrouth depuis le 19^{ème} siècle et permettra de découvrir la ville à travers :

- Un musée de l'histoire de la ville,
- Des expositions temporaires culturelles,
- Une médiathèque,
- Des ateliers pédagogiques,
- Un observatoire urbain,
- Un auditorium destiné à accueillir les débats, conférences et projections,
- Un restaurant, une cafétéria et des boutiques.

Toutes ces photos (Figure 56 – Figure 65) sont prises par l'architecte Youssef Haidar sur le site Internet du *Beit Beirut*



Figure 56



Figure 57



Figure 58



Figure 59



Figure 60



Figure 61

Le décret prévoit aussi la construction d'un immeuble neuf sur l'emprise libre du terrain. Le projet a démarré en 2008 dans le cadre d'un partenariat entre la Ville de Beyrouth et la Ville de Paris. Ce projet est toujours en cours, et la date de sa réouverture n'est pas encore fixée. Le vrai défi du projet de réhabilitation de la Maison Jaune est d'offrir aux Libanais un équipement culturel vivant, nourri de la mémoire du bâtiment. L'option retenue consiste à réhabiliter la Maison d'origine en préservant les traces du temps et de la guerre et à construire un bâtiment neuf, nécessaire à sa transformation en équipement public. Une rampe permettra la circulation entre les deux bâtiments. Le futur équipement sera accessible aux personnes handicapées.



Figre 62

C- L'espace sémiotique du musée : **Beit Beirut un musée comme trace ?**

Comme nous l'avons mentionné auparavant, les « nouveaux musées » d'aujourd'hui suscitent toujours plus d'intérêt, notamment dans le domaine sémiotique,³⁶⁶ les sites de mémoire consacrés à rappeler des événements douloureux, des guerres et des massacres constituent un phénomène particulièrement important. Au cours des dernières décennies, ces musées se sont multipliés dans le monde entier et il est difficile de dire si une telle prolifération dépend plus de l'obsession mémorielle qui semble caractériser le monde contemporain, ou de la multiplication des douleurs collectives de différents genres, depuis les génocides jusqu'aux violences féroces des régimes totalitaires. Une première question fondamentale, lorsqu'on parle de sites de la mémoire traumatique, concerne le *niveau figuratif*. Comment le traumatisme se figure-t-il ? Que conserver, que transmettre, et comment ? Quelles images, quels objets, quelles pièces ? Les sites de mémoire existant aujourd'hui montrent des paradigmes très différenciés sous cet angle. Certains conservent avec une obsession maniaque tout élément lié au passé traumatique comme le cas du *Beit Beyrouth* ou le musée de la guerre, et d'autres l'évoquent de façon plus métaphorique, à travers des déplacements métonymiques progressifs. Nous pouvons donc faire le postulat d'une échelle de *densité figurative* dans la conservation de la scène du traumatisme qui correspond à différents niveaux de réalisme représentationnel ; à partir d'un maximum de réalisme qui maintient et met en scène toutes les figures de l'horreur, jusqu'à une raréfaction de la figurativité progressivement remplacée par des modalités plus abstraites et métaphoriques.

La question du réalisme figuratif devient particulièrement centrale lorsqu'il s'agit de ce que nous avons défini comme les *sites du traumatisme*, c'est-à-dire des sites qui

³⁶⁶ Cf., entre autres, VERGO Peter (éd), *The New Museology*, London, Reaktion Books, 1989, Kylie Message, *New Museums and the Making of Culture*, Oxford, Berg, 2006, Janet Marstine (éd.), *New Museum Theory and Practice. An Introduction*, Malden MA, Blackwell, 2006.

muséifient des lieux où se sont effectivement passés les événements traumatiques, comme les guerres civiles et les camps de concentration, comme les lieux de détention et de torture, ainsi que le signale dans ses travaux Patrizia Violi.³⁶⁷ Que conserver de ces lieux, témoins d'événements terribles, et comment? Qu'y maintenir et qu'en cacher au contraire? Qu'est-ce qui doit être montré de ces atrocités? Parce que c'est leur matérialité même qui caractérise ces sites, le fait est que *justement là* se sont consommées des hostilités souvent irréprésentables. Ces lieux maintiennent un lien causal entre espace et événement et renvoient au traumatisme advenu selon la forme d'un rapport de renvoi de type indexical. Cela invite à une réflexion sémiotique sur ce que nous pouvons appeler une *problématique de la trace*, question essentielle pour une analyse sémiotiquement orientée de ces lieux de mémoire si particuliers. Il serait toutefois naïf de présupposer une authenticité « naturellement » congénitale de ces lieux, non seulement parce que les traces peuvent être simulées, modifiées, reconstruites, mais surtout parce que leur conservation implique toujours un travail sémiotique, un travail, même involontaire, producteur de sens nouveau et de nouvelles significations.

Au cours de la phase de reconstruction qui a suivi la guerre civile libanaise, de nombreux bâtiments importants ont été démolis. Les activistes ont pu sauver un certain nombre de structures individuelles. Le bâtiment *Barakat* ou *Beit Beyrouth*³⁶⁸ est l'un de ces bâtiments Les plus importants. En plus de ses valeurs architecturales et esthétiques, sa façade poivrée et trouée de balles est devenue « image forte » avec sa colonnade. Elle était devenue le symbole le plus puissant de la guerre civile à Beyrouth. Les sociologues et historiens ont observé que de nombreux Libanais ont tendance à laisser la guerre derrière eux et passer leur vie tout simplement en oubliant le passé. Les manuels d'histoire du secondaire continuent à ignorer la guerre civile depuis le retrait des forces

³⁶⁷ VIOLI Patrizia. *Trauma site museums and politics of memory: Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum. Theory, Culture and Society*. 2012. 29 (1) En ligne: <http://anthronow.com/findings/findings-museums-of-memory>

³⁶⁸ Vidéo montrant la visite guidée du bâtiment avec l'architecte HAIDAR Youssef, sur le compte youtube de *L'Orient-Le-Jour* <https://www.youtube.com/watch?v=00UntC89pq8>

coloniales françaises du Liban en 1946. Les intellectuels cependant, y compris les architectes, et après la campagne qui a été lancée pour sauver le bâtiment *Barakat*, ont compris que le Liban ne peut pas aller de l'avant tant qu'il ne crée pas une « mémoire collective » pour guérir certaines des divisions de la société fracturée. Ainsi en 2007, le maire de Beyrouth Abdel Menem al-Aris a affirmé que le musée de la mémoire montrera l'histoire humaine de toute la ville, y compris la guerre civile.

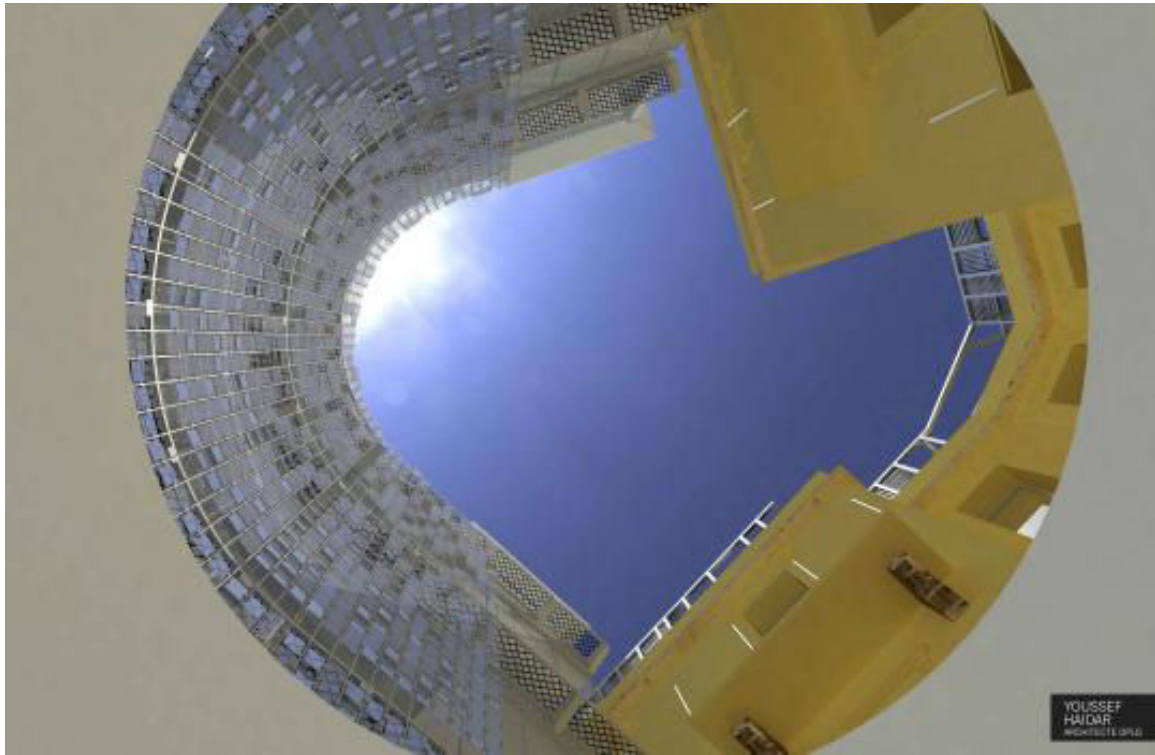


Figure 63

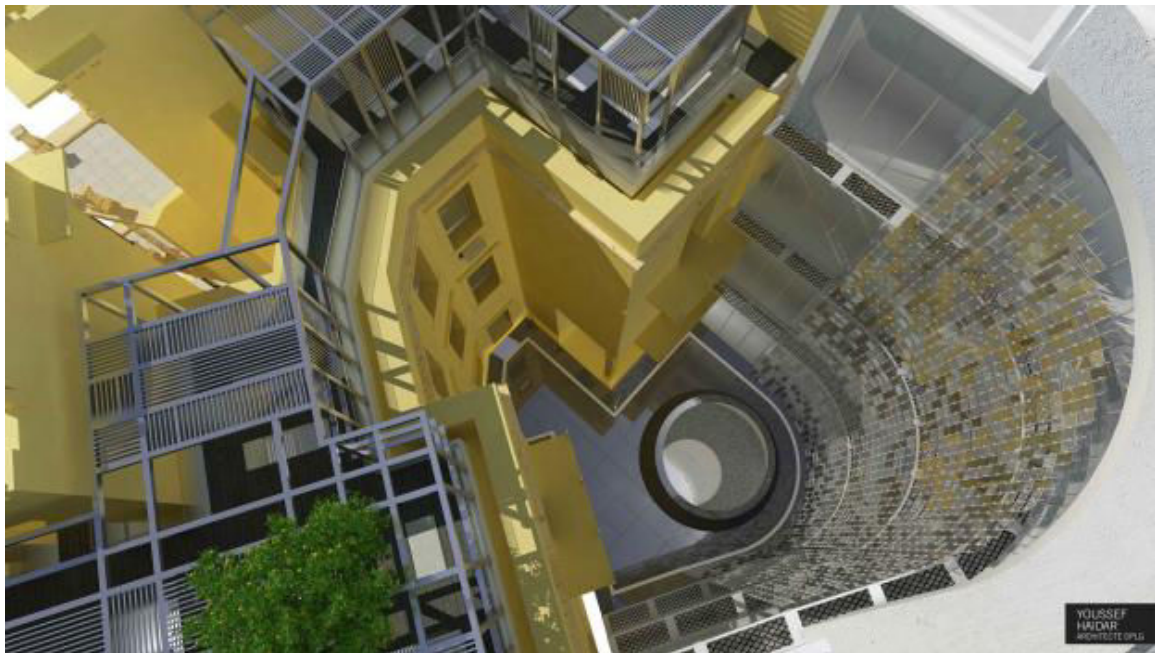


Figure 64 - 65



Bien que la majeure partie de l'extérieur soit comprise dans la rénovation, le sol et le premier étage de la façade de l'immeuble en ruines seront conservés en état de délabrement, pour servir de rappel des chapitres les plus sombres de l'histoire de Beyrouth. Des trous de balles et certaines barricades de tireurs d'élite doivent être conservés dans leurs lieux d'origine, ainsi que les restes du laboratoire de Fouad Chemali, un dentiste local qui occupait un appartement au premier étage de l'immeuble depuis 1943. Au deuxième étage, *Beit Beirut* fonctionnera comme une exposition permanente qui retrace l'histoire de Beyrouth depuis le XIXème siècle. L'exposition comprendra les documents, les dossiers et les archives de la municipalité qui seront rendus accessibles au public. Les étages supérieurs seront rénovés pour abriter une salle multifonctionnelle pour les manifestations culturelles, artistiques et musicales temporaires.

Dans l'insertion dans l'espace de la mémoire collective, M. Halbwachs nous dit qu' « *il n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial. Or, l'espace est une réalité qui dure : nos impressions se chassent l'une l'autre, rien ne demeure dans notre esprit, et l'on ne comprendrait pas que nous puissions ressaisir le passé s'il ne se*

*conservait pas en effet par le milieu matériel qui nous entoure. C'est sur l'espace, sur notre espace, - celui que nous occupons, où nous repassons souvent, où nous avons toujours accès, et qu'en tout cas notre imagination ou notre pensée est à chaque moment capable de reconstruire - qu'il faut tourner notre attention; c'est sur lui que notre pensée doit se fixer, pour que reparaisse telle ou telle catégorie de souvenirs. On dira qu'il n'y a pas, en effet, de groupe, ni de genre d'activité collective, qui n'ait quelque relation avec un lieu, c'est-à-dire avec une partie de l'espace, mais que cela est loin de suffire à expliquer que, se représentant l'image du lieu, on soit conduit à penser à telle démarche du groupe qui lui a été associée ».*³⁶⁹

Selon les travaux d'Isabelle Pezzini, les nouveaux musées assignent au visiteur un rôle actif, très différent de celui joué dans le passé dans les musées traditionnels.³⁷⁰ À cette modalité active d'utilisation, ce site de mémoire libanais doit ajouter une manipulation spécifique qui transforme en profondeur le rôle thématique du visiteur. Il n'est plus uniquement un sujet qui voit et apprend mais il devient, en vertu de sa présence même sur le lieu du traumatisme, une sorte de *témoin* du traumatisme même. L'analyse des manipulations auxquelles les visiteurs sont soumis, de leurs transformations thématiques, de leurs réponses pathétiques, devient ainsi partie intégrante de l'analyse structurelle et morphologique des sites, selon l'intuition fondamentale de la perspective sémiotique sur l'espace. Cela consiste en effet à penser l'espace comme un ensemble synchrétique où des personnes et des choses interagissent, selon des parcours et des comportements en partie préaménagés par les morphologies spatiales mêmes, en partie seulement prévisibles.

Dans ce mouvement, les dynamiques énonciatives deviennent elles aussi plus complexes. Nous savons que dans tout musée on peut distinguer entre un plan de l'énonciation muséale — modalités de l'exposition, traces de sa production et de son

³⁶⁹ HALBWACKS Maurice *La mémoire collective*, chapitre IV. Paris, presses universitaires en France, 1950. P 93

³⁷⁰ Cf. I. PEZZINI, 2011, *op. cit.*

installation, qui prévoit un parcours de visite déterminé — et un plan de l'énoncé — niveau de l'exposition et réalité signifiante des objets exposés, de leur « histoire » pouvons-nous dire. Dans ce musée de mémoire, les niveaux doivent se présenter comme souvent entremêlés : le visiteur est installé à l'intérieur de l'histoire racontée, témoin participant et acteur du traumatisme même que le musée raconte.

On affronte ici le problème de l'authenticité qui traverse Beit Beyrouth et qui conserve sous forme muséale le lieu qui a été le théâtre effectif de drames et de tragédies de différents types, de massacres, sur la ligne de démarcation entre l'Est et l'Ouest de Beyrouth. Le dilemme tourne autour de la notion sémiotique de *trace*, définie par Umberto Eco comme un signe par reconnaissance, c'est-à-dire un signe qui devient tel uniquement au moment où il est interprété comme tel.³⁷¹ Sans reconnaissance sémiotique, la trace est seulement la conséquence causale d'un acte déterminé, comme l'empreinte laissée sur la plage par un corps qui, avant d'être reconnue comme telle, ne prend pas encore part à un régime de sémiologie. La trace participe d'une nature hybride : d'un côté une matérialité produite par un événement, de l'autre un signe de cet événement reconstruit à partir d'un acte d'interprétation. Naturellement, c'est ce second niveau qui nous intéresse sémiotiquement parlant. Toutefois, au moment où nous reconnaissons un signe comme trace de ce qui l'a causé, justement de par sa nature causale, nous tendons inévitablement à le considérer comme plus « vrai » ou plus « authentique » que d'autres signes intentionnellement produits pour signifier. Mais aucune trace n'est innocente ou « immédiate », ni ne peut garantir aucune authenticité ontologique. Plus que de nous assurer d'une vérité, le signe-trace produit un effet d'authenticité, en fonctionnant comme un puissant dispositif évocateur de réalité. Dans notre cas, par exemple, le graffiti, les inscriptions et les tags laissés sur les murs par les snipers à l'intérieur de l'immeuble pendant la guerre civile libanaise est un témoin de la cruauté des snipers et comme empreinte de *the war machine*.

³⁷¹ Cf. ECO Umberto. *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975 (tr. fr. *Traité de sémiotique générale*, Paris, Livre de poche. 1991)

Sur le plan temporel, les inscriptions sur les murs modifient et transforment la simple opposition temporelle que nous avons posée comme hypothèse entre le passé historique de l'événement de la guerre et le présent du visiteur, que nous pouvons considérer comme le présent de l'énonciation inscrite dans le musée. À ce dernier se relie un autre type de présent, atemporel et cyclique, qui est le présent des traces et les images du passé que nous revivons.

De cette façon, le mémorial de *Beit Beyrouth* devient le lieu où se confrontent et entrent en relation différentes dimensions temporelles.

Nous trouvons ci-dessous un tableau sémiotique et schéma d'oppositions entre le passé et le présent : il y a un rapport existant entre ces deux notions, ces deux faits dont l'un implique l'autre et réciproquement ; nous trouvons un système semi-symbolique de corrélations spatio-temporelles et actuelles où la façade de la guerre représente le passé et la mort visible aux visiteurs, alors que la nouvelle partie du bâtiment représente le présent des visiteurs.

Pour conclure cette partie, Dans l'espace de vision entre notre regard et l'image de la façade de guerre ainsi que les traces des inscriptions à l'intérieur du bâtiment de nombreuses temporalités s'entrecroisent : le passé de la guerre civile, se superpose au présent en acte de notre être-là, à ce moment-là, en tant que visiteurs et témoins des atrocités advenues, et nous rappelle à tout moment un passé tragique irréversible.

Tableau qui montre la différence entre le passé et le présent du bâtiment :

Passé	Présent
Architecture de guerre: Maison jaune - Immeuble Barakat	Musée – Mémorial de la guerre
Façade de guerre	Histoire de Beyrouth
Francs-tireurs – snipers	Nouveau bâtiment
Mort	Visiteurs
Ligne de démarcation: Est / Ouest Beyrouth	Vie
Visible mais inaccessible	Beyrouth Unifiée
Graffiti des francs-tireurs: inscriptions sur les murs, traces du passé :	Praticable et accessible
« Je veux dire la vérité, mon âme s'envole dans une minute » (Sniper Begin)	À travers les graffiti, les snipers invisibles reviennent à nous par le passé, se font vivants en occupant l'espace immatériel.
« Si aimer Gilbert est un crime, que l'Histoire témoigne que je suis criminel dangereux » (Tarzan, Katol, Begin)	
Réalité	Fictionnalité

À la fin, et en exposant ce lieu institutionnel comme « Musée de la mémoire », nous pouvons dire que *Beit Beirut* est à la fois le lieu d'exposition et un lieu de mémoire qui retrace la guerre civile. Le bâtiment comme trace de guerre est extrêmement important, puisque l'œuvre (ou la prochaine exposition qui aura lieu dans ce mémorial) est profondément influencée à la fois par l'espace physique dans lequel elle s'insère, mais aussi par le contexte institutionnel, culturel et social. On parle alors d'art *in situ*, d'art contextuel, d'un art de l'exposition. Nous nous interrogeons sur l'interaction entre le lieu et l'œuvre pour trouver une cohérence entre l'œuvre qui n'est que le bâtiment, et les expositions temporaires et permanentes, les objectifs à atteindre, les « effets » sensoriels, émotifs, intellectuels recherchés et le contexte et le lieu d'exposition, avec les possibilités et les limites que nous offre ce lieu, avec les codes et les conventions. Il devient à la fois une donnée contraignante et un champ de possibles. Nous nous interrogeons aussi sur l'intérêt d'une exposition présentée dans des lieux institutionnels, mais qui témoigne d'un processus créatif réalisé dans l'espace social.

La notion d'hétérotopie de Foucault rend compte, en l'occurrence, du lieu où s'insèrent ces expériences. Celles-ci s'enracinent dans des « lieux réels, effectifs », mais qui sont en même temps autres puisqu'ils « [...] suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent par eux, désignés, reflétés ou réfléchis » (Foucault, 2001 [1984] a: 1574). Ces lieux ne sont pas dans l'utopie (non-lieu), mais dans un espace/temps à la fois ancré et autre, « sortes d'utopies effectivement réalisées ». (Foucault, 2001 [1984] a:1574)

Ces hétérotopies ont une fonction précise qui se déploie entre deux pôles, l'illusion et la compensation: *ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. [...] Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux,*

*aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon.*³⁷² (Foucault, 2001 [1984] a: 1580)

Ainsi, le présent des visiteurs devient leur passé, revit dans un autre contexte, avec une image et un son orchestré par l'artiste. Une performance multimédia moderne émane d'une architecture de guerre et de ce lieu de traumatisme et prend un nouveau sens. Nous ajoutons qu'une telle performance multimédia dans un lieu pareil a un souffle de modernisme en culture, qui est à la fois institutionnel et contemporain.

³⁷² FOUCAULT Michel. *Des espaces autres*, dans *Dits et écrits 1954-1988: II: 1976-1988*, sous la dir. de DEFERT Daniel et EWALD François. Paris, Gallimard, 2001[1984] a. P. 1571-1581

ÉPILOGUE

L'objet de cette thèse porte plus précisément sur les caractéristiques de l'art engagé chez les artistes au Liban (1990-2016), qui adoptent des pratiques artistiques relevant de l'installation, de la performance et de la musique.

Un État confessionnel certes, meurtri par une guerre civile de quinze années, miné par des rivalités religieuses, ruiné par une économie sauvagement libérale, le Liban reste, malgré tout cela, le seul pays arabe où la liberté n'est pas un anachronisme. Reconstituée depuis la fin de la guerre en 1990, la ville de Beyrouth a parfois affiché le visage d'un chantier gigantesque. L'âme beyrouthine semble aujourd'hui marquée par l'expérience de la mutation positive: une déclaration de guerre à la guerre avec l'art comme étendard. Musées d'art contemporain, fondations et chantiers culturels prennent d'assaut le centre-ville, en dépit des crises et des soubresauts de la politique, interrompus souvent par un conflit armé.

Cette mutation architecturale s'exprime comme un manifeste. Beyrouth fait peau neuve. Au Liban, pays dépourvu de président de la République, depuis la fin du mandat du président Michel Sleimane le 25 mai 2014, pour cause d'imbroglio politico-administratif, la culture n'attend rien du secteur public.

À Beyrouth, la naissance de cette industrie muséale est un véritable changement de paradigme. Avant la guerre de 1975, Beyrouth était la capitale intellectuelle et culturelle de la région. Beaucoup d'artistes y avaient trouvé refuge: une certaine émulation faisait de la ville le point de convergence du monde arabe. Même après la guerre, la ville restait le lieu du débat sur certaines pratiques artistiques pointues. Aujourd'hui, autre chose se met en place: Beyrouth rejoint le mouvement d'industrialisation artistique mondiale.

Comme nous avons essayé de le montrer, la fin des années 1990 ont marqué un tournant par l'internationalisation rapide d'une partie de la nouvelle génération d'artistes libanais, qui pour la plupart étaient adolescents pendant les guerres. S'ils affirment n'avoir jamais cherché à dénoncer, à travers leur pratique artistique ou filmique, les procédés ou les

crimes commis en temps de guerre, ils ont toutefois contribué à ce que certains sujets ne demeurent plus sous silence. La guerre a cependant révélé deux faits positifs. Le premier est que, dès la fin des combats, Musulmans et Chrétiens se sont retrouvés comme avant, sans rancune, comme si rien ne s'était passé, avec ce sentiment que tout le monde a été floué, pris au piège et finalement vaincu. Le deuxième fait positif: plus personne au Liban ne souhaite une forme ou une autre d'unionisme arabe. L'allégeance au Liban comme patrie définitive de tous les Libanais est désormais un fait acquis, même si cette patrie définitive, pour le moment, n'est pas libre de ses décisions.

Les quinze années de conflits ont non seulement politisé les artistes libanais, mais elles ont également créé un passage entre un art formellement traditionnel et un art essentiellement contemporain, où les artistes de l'après-guerre libanais expérimentaient de nouvelles formes artistiques comme la performance, l'installation et la vidéo, en s'appuyant sur les nouvelles technologies.

La plupart des artistes de la première génération de l'après-guerre n'ont pas fait d'études artistiques, mais ont éprouvé le besoin de faire des images ou de les construire, de performer ou de jouer afin de questionner par l'intermédiaire de l'art, du cinéma et, du théâtre, leur passé proche et leur présent. Cette nouvelle génération d'artistes a vécu la guerre sur une longue période. Que ce soit sur place ou à distance, cela importe peu au final, la politique fera entièrement partie de leur histoire, ils ne pourront y échapper. L'oubli forcé d'une période que nous n'avons jamais pu comprendre est injuste et cruel. Injustes et cruelles aussi ces promesses auxquelles on ne se décide pas encore à faire confiance. Confrontés à cette amnésie imposée, les artistes n'ont nul autre choix que le travail de la mémoire, l'urgence de raconter pour qu'on n'oublie jamais. Dans les peintures, photos, collages, sculptures, installations, le « message » est devenu questionnement, attente, besoin de communication, ou bien alors ce sont des expériences individuelles qui se disent pour être.

Le changement qui aura lieu dans une partie de la sphère artistique de la période de l'après-guerre, surtout vers la fin des années 1990, est également une conséquence

directe de la mondialisation. L'utilisation de nouveaux médiums comme la vidéo, la performance, les installations multimédias, a facilité l'intégration des artistes libanais dans un milieu artistique qui, à l'époque, était surtout concentré en Occident, dans des expositions internationales.

De nos jours, tout cela semble aller de soi, mais il faut rappeler qu'à l'époque, les artistes libanais baignaient encore dans des pratiques dites classiques. Si certains d'entre eux se sont autant entêtés à préserver le passé, à le raviver à travers leurs écrits, films, documentaires et performances c'est d'abord et surtout par responsabilité envers leur histoire. Certains se sont assignés cette tâche. Elle n'est ni plus ni moins honorable que la réaction de ceux qui ont préféré tourner la page et se projeter dans un avenir plus serein. Mais pour cette génération d'artistes « de la guerre », le passé demeurait trop inscrit dans leur chair, il les obsédait à la manière d'une peur viscérale qui ne peut que vous assiéger.

Nous vivons une ère de mutation où la communication et l'accès à l'information qui, auparavant, dépendaient du lieu et du moment sont désormais déterritorialisées et détemporalisées. Avec Internet d'abord et les réseaux sociaux ensuite, la communication et l'accès à l'information se réalisent n'importe où, sans délai, hors du lieu et hors du temps. Notre époque implique l'idée d'augmentation, d'excès, d'intensité et est inscrite dans l'univers de la mondialisation. La société dans laquelle nous évoluons est celle de la satisfaction immédiate, de « l'éclatement des limites », celle d'un temps mondial qui s'accélère et se compresse, mettant au premier plan les notions d'instantanéité, d'immédiateté, d'urgence et d'événement. Les technologies de l'information et de la communication, Internet en particulier, ont réalisé une véritable révolution dans nos manières d'être, de penser et d'agir. Après la découverte de dispositifs comme le téléchargement de musique ou de films, les bibliothèques en ligne, le courrier électronique, les forums et les blogs, sont venus les réseaux sociaux et avec eux une nouvelle vague d'étonnement due à l'importance des mutations qu'ils ont induites et les nouvelles possibilités de communication offertes et sans doute les nouveaux risques encourus.

Les TIC en général et les réseaux socionumériques en particulier ouvrent par leur grande souplesse technique, la voie au discours, au débat et à l'échange.

À l'égard de cette révolution colossale, de cette reprise du réel dans le virtuel qui modifie le réel en retour, des discours paradoxaux surgissent. D'un côté, on dira que cette révolution est libératrice de potentialités non négligeables vers l'extension de la démocratie, de la liberté d'expression, du développement, de l'échange, du partage, etc. De l'autre, on dira que cette révolution nous fait perdre ce que nous avons de plus précieux : l'intimité, le goût de la découverte, le contact physique, la possibilité d'un contrôle de la traçabilité des informations et des échanges, etc.

Avec les réseaux socionumériques, ce sont toutes les catégories d'internautes qui peuvent avoir leur espace « d'expression de soi », c'est ce qui favorise un développement à une vitesse considérable. Au croisement de la production personnelle et des échanges collectifs, pouvons-nous alors parler d'« une intelligence collective » au sens de Pierre Lévy ?

Les TIC constituent, dans la présente thèse, le « milieu technique » dans lequel se développent des pratiques fortement influencées par les techniques mises en œuvre. De nouvelles pratiques émergent, ainsi que de nouvelles problématiques. Cette dimension de recherche a nécessité donc de plonger au fond de notre objet de recherche afin de dresser son évolution et de mesurer l'interaction entre la dimension technique et sociale que favorise les réseaux socionumériques en tant que dispositif sociotechnique et de réaliser un inventaire des controverses générées par ces réseaux, le virtuel et le réel, ainsi que l'engagement chez les chanteurs libanais.

Ainsi, les nouvelles technologies bouleversent le monde de l'art et les modes de l'engagement. C'est pour cette raison que notre attention se porte sur les artistes engagés. Nous avons fait le pari que ce biais d'analyse nous permet d'appréhender et d'éclairer de façon originale le rôle survenu dans l'engagement, les caractéristiques actuelles de celui-ci et les enjeux sociopolitiques qu'il suscite, à travers les univers artistiques d'artistes libanais.

Comme nous l'avons montré, à La fin de la première partie, et face à la mémoire lourde de la guerre, face à la corruption et le manque des moyens financiers, l'importance du « numérique » est évoquée et donne accès à un espace où l'individu opprimé peut réaliser ses désirs de partages, de sociabilité et de création. Cependant, une tranche de la société libanaise, comme les handicapés, restent encore dans l'ombre et l'accès à la culture semble sélectif, dans la mesure où les défavorisés restent sans droit. Le numérique peut être une plateforme accessible à cette tranche sociale quasi privée de culture. Ces technologies numériques relient les différentes cultures entre des espaces éloignés et facilitent les échanges et l'accès à la culture pour les citoyens.

Nous avons consacré le deuxième chapitre aux deux artistes engagés Rayes Bek et Tania Saleh. Leur présence sur les réseaux socionumériques, comme l'indiquent les travaux de Louise Merzeau, focalisés sur la question de la présence numérique et de la traçabilité sur les réseaux, se matérialise sous forme de sites personnels et autres plateformes de partage. Cela valorise la diffusion de certaines créations engagées en les inscrivant dans le champ du « cyber militantisme ». Je me suis appuyé sur les analyses élaborées par les travaux de Fanny Georges pour circonscrire leur « identité digitale », « déclarative, agissante et calculée », avec des graphes de liens établis, en se basant sur la chanson « Schizophrénia » comme exemple. Dans *Qu'est-ce que l'identité numérique et e-réputation*, Olivier Erzscheid l'explique aussi : « *L'identité numérique peut être définie comme la collection des traces (écrits, contenus audios ou vidéos, messages sur des forums, identifiants de connexion, etc.) que nous laissons derrière nous, consciemment ou inconsciemment, au fil de nos navigations sur le réseau et le reflet de cet ensemble de traces, tel qu'il apparaît "remixé" par les moteurs de recherche.* »

La question de l'identité numérique représente désormais un enjeu central, sur les plans techniques, économiques et juridiques aussi bien que sociétaux. Cette convergence témoigne de l'importance des procédures de traçabilité dans l'ensemble des transactions – commerciales, administratives ou relationnelles. Après avoir été pensée comme une cible, qui venait après une information déjà constituée, la personne est devenue une ressource, un agent de pertinence et un opérateur de liens entre les informations.

Cette évolution coïncide avec l'émergence de nouveaux comportements, eux-mêmes portés par des dispositifs inédits, qui modifient les périmètres de l'identité. Décomposée en traces, exposée, indexée, recyclée, la présence numérique fait l'objet de traitements qui désagrègent la personne et mobilisent du même coup des aspirations à maîtriser son identité. Louise Merzeau s'interroge sur le numérique comme un repli sur soi qui a changé le visage d'Internet. Nous pouvons prendre comme exemple le désengagement progressif de Rayess Bek qui accorde plus d'importance à la communication officialisée par les médias qu'à la communication via les réseaux sociaux numériques.

Le troisième volet s'est articulé autour des performances scéniques de Rayess Bek et La Myrza et son discours à travers le rap, la culture populaire comme forme de résistance, et montre en quoi ce genre musical constitue un mythe contemporain, dans la tradition de Roland Barthes, comme outil de dépolitisation. *Mythologies* de Roland Barthes est un outil majeur pour déchiffrer idéologiquement les multiples informations qu'on perçoit, et pour analyser les mécanismes de formation du mythe et sa fonction, ainsi que le détournement du langage révolutionnaire. Il permet de dégager l'imaginaire comme métalangage et comme mythologie contemporaine dans les paroles du rappeur Rayess Bek.

Ensuite, le quatrième chapitre a porté sur une perspective plus théorique interrogeant les pratiques artistiques dans la scène culturelle au Liban au filtre du paradigme des *cultural studies* et *l'École de Francfort*, convoquées pour énoncer une critique de la « culture de masse » industrialisée et standardisée. Internet est la plateforme de partage qui apporte aux musiciens un espace de publication et de diffusion afin de toucher un large public. « Les industries culturelles confrontées aux médias de masse », l'évolution qu'ont connue les secteurs clefs de ces industries pour s'interroger ensuite sur leur rapprochement inéluctable aux TIC qui accroît la transformation des produits culturels en biens marchands (méthodes marketing musclées, accentuation de la pression de la rationalisation du secteur des industries culturelles). Certes le modèle économique de ces plateformes numériques n'est pas développé et des travaux comme ceux de Bernard Miège pourraient enrichir notre cadre de recherche. Ses travaux le montrent, l'enjeu des

TIC s'affirme nettement dans les années quatre-vingt-dix. « Au fur et à mesure de leur insertion dans les activités sociales, les TIC sont donc tout à la fois l'origine et le vecteur d'une industrialisation renforcée de champs sociaux aussi complexes que l'information et la culture. » La tendance à la dématérialisation des supports – la numérisation pèse ici sur « les conditions de production, de conservation, de traitement et de transmission des "documents" » – remet en cause la nature de l'œuvre. L'analyse que Bernard Miège mène sur l'émergence des industries du contenu invite plutôt le lecteur à rester attentif à ces mutations à l'œuvre à partir des éléments de lecture offerts.

Comme nous l'avons énoncé, le cinquième chapitre est consacré aux sites institutionnels libanais promouvant le patrimoine culturel et aux enjeux de la médiation numérique, via les sites des musées, en dépit des obstacles que l'institution muséale connaît. À l'instar du musée national de Beyrouth et du musée des merveilles de la mer. Je me suis encre sur le terrain de pratiques observées, tout en explorant les constructions énonciatives de ces sites muséaux publics et privés, à travers les travaux de Jean Davallon, Élisabeth Caillet et Évelyne Lehalle, Paul Rasse et Geneviève Jacquinet-Delaunay.

La dernière partie de la thèse est consacrée à l'histoire du pays comme un *post-scriptum* et se présente en un plaidoyer conclusif clôturant la thèse sous la forme d'une « lettre à Beyrouth » : une étude de cas programmatique pour la constitution de *Beit Beirut*, le musée de mémoire de la ville de Beyrouth qui démontre la nécessité de ces projets dans le contexte national actuel.

Nous avons exploré donc les caractéristiques de l'engagement et de l'art engagé, et ce, de façon à la fois théorique, afin de dégager le modèle de ceux-ci, et de façon pratique, afin de relever les éléments propres aux expériences libanaises, à l'avènement des nouvelles technologies. Nous avons souligné l'avant-garde dans les performances de quelques-uns. Nous avons expliqué l'art engagé d'artistes libanais comme Tania Saleh, Rayess Bek, ou encore LaMyrza, depuis les années 1990, et après la guerre civile libanaise à aujourd'hui, à l'aide de notre axe de recherche et notre problématique (page 20). Nous avons interrogé la forme que revêt aujourd'hui l'art engagé, et comment cette dernière nous permet d'éclairer l'engagement actuel sociopolitique et certains de ses enjeux.

Dans cette optique, nous avons évalué les principaux acteurs de la médiation numérique et les technologies d'Internet à travers les pratiques culturelles émergentes des différentes institutions au Liban comme les sites de musées, les performances d'artistes et leurs sites. Tels sont les enjeux sur lesquels, entre autres, j'ai tenté d'apporter un éclaircissement à travers ma réflexion.

Finalement, le dernier motif justifiant l'objet de notre recherche est le fait que l'évolution des liens entre l'art et le politique au 21^{ème} siècle, ainsi que les caractéristiques actuelles de l'art engagé, nous semblent pertinents pour approfondir les questions des mutations dans l'engagement, des causes de celles-ci, et des particularités de l'engagement actuel et des enjeux politiques suscités avec la révolution numérique. Donc, les TIC ne laissent pas le paysage culturel libanais indifférent.

L'ambition scientifique que nous poursuivons est clairement de dépasser la façade des réseaux socionumériques. L'irruption d'un phénomène à la surface comme c'est le cas des réseaux sociaux numériques, est comparable à la partie visible de l'iceberg quand cette émergence est le signe de mouvements et de changements qui s'opèrent et qui travaillent la communication dans ses profondeurs. Lorsque le phénomène devient visible à la surface, cela signifie que des motivations sous-jacentes agissent en profondeur.

Un nouvel espace de communication ou vecteur d'une nouvelle culture pour certains, moyen d'information particulièrement performant pour d'autres, phénomène de mode ou outil d'expression ? La qualification des réseaux socionumériques est loin d'être établie et de susciter le consensus, preuve en est, leur développement n'en est qu'à ses débuts. Un nouveau dispositif technique, vecteur et diffuseur d'informations, se constituant peu à peu un public spécifique ? Ou bien, un nouvel espace communicationnel, induisant une culture inédite, redéfinissant et créant de nouveaux modes de partage et d'échange de l'information ?

Nous pensons, que ces deux attributs ne sont pas séparés l'un de l'autre mais ils mettent chacun l'accent sur une dimension particulière, induisant par là-même des perceptions

différentes ; une sorte d'hybridité de ce nouveau système de communication à la fois technique, social, et professionnel, etc.

Les TIC constituent, dans la présente thèse, le « milieu technique » dans lequel se développent des pratiques fortement influencées par les techniques mises en œuvre. De nouvelles pratiques émergent, ainsi que de nouvelles problématiques.

Ma recherche a nécessité de mesurer l'interaction entre la dimension technique et sociale que favorisent les réseaux socionumériques en tant que dispositif sociotechnique et de réaliser un inventaire des controverses générées par ces réseaux. Et ce au niveau de l'engagement « laïc » de certains chanteurs libanais, à travers leurs vidéos de performance mais aussi au niveau des sites institutionnels des musées.

Par conséquent, les nouvelles technologies modifient le monde de l'art et les modes de l'engagement. C'est pour cette raison que mon attention se porte sur les artistes engagés. J'ai fait le pari que ce biais d'analyse me permet d'appréhender et d'éclairer de façon originale le rôle survenu dans l'engagement, les caractéristiques actuelles de celui-ci et les enjeux sociopolitiques qu'il suscite, à travers les univers d'artistes libanais.

J'ai interrogé la question de l'identité libanaise en exposant le confessionnalisme religieux comme culture dominante face au sécularisme comme une culture transcendante et engagée, à travers leurs pratiques et leur « présence digitale », d'une part, et les sites institutionnels des musées, d'autre part. Les contre-cultures et les pratiques culturelles militantes occupent le cœur de cette thèse : une culture « plurielle », mutante, ouverte aux effets extérieurs. Tout cela ne s'effectue pas sans réactions. La recherche du sens, et des valeurs à partager, investie notamment dans les nouvelles technologies, en est révélatrice. Comme le sont les tentatives de donner d'autres dimensions d'identités individuelles et collectives, de questionner les institutions muséales libanaises et leur devenir.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Théodor et HORKHEIMER Max. *La production industrielle de biens culturels, La dialectique de la raison*. Gallimard, 1974
- ARCHER Michael. *L'art depuis 1960*. Paris. Thames and Hudson, 1997. P. 112
- ARDENNE Paul. *L'art dans son moment politique: Écrits de circonstance*, Bruxelles. La Lettre volée, 1999. P 23
- ARENDT Hannah. *La crise de la culture*, Gallimard, Folio Essais, 1972
- ARTAUD Antonin. *Van Gogh : le suicidé de la société*. Paris. K Éditeur, 1947
- BACHELARD Gaston. *La formation de l'esprit scientifique, contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Paris, 5e édition, Librairie philosophique J. Vrin, 1967
- BARRIERE Guy. *Internet, clefs pour la lisibilité, se former aux nouvelles exigences de l'hypermédia*. Exposé 4. P 61 - 67, *navigation, surf et déambulation*, collection formation permanente, séminaires Muchielli, ESF, Issy-les-moulineaux, 2000
- BARTHES Roland. *Éléments de sémiologie*. Communications 4 (1964), 91-135, republié avec le degré zéro de l'écriture. Paris, Gonthier, 1965. P 77-181
- BARTHES Roland. *Mythologies*. Seuil, 1957
- BAUDRILLARD Jean. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Ed. Gallimard, 1977. P 208
- BENVENISTE Émile. *Problèmes de linguistique générale.1*. Paris. Gallimard,1966. P 241
- BENETT Andy. *Pour une réévaluation du concept de contre-culture*, 2012. Volume n° 9-1
- BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Eve. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris. Gallimard, 1999
- BORILLO A. *Discours ou métadiscours?* Dans *DRLAV Revue de linguistique*. Métalangue. Métadiscours. Métacommunication, no 32/1985. P 47-61
- BOUCRIS Luc et DUSIGNE Jean-François et FOHR Romain. *Scénographies, 40 ans de création*. Ouvrage coordonné par Éditions l'Entretemps, 2010. P 22

- BOUCHER Manuel. *Rap, expression des lascars*, L'Harmattan, 1999. P 53-54
- BOUCHER-PETROVIC Nathalie. *La société de l'information « appropriée » par l'éducation populaire : une tradition en question. Tic & société. 2 (2).* P 103 – 128
- BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude. *Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues. Les temps modernes*, no 211, 1963. P 998 -1021
- BOURDIEU Pierre. *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris. Le seuil, *Libre examen*, 1992
- BOURRIAUD Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon. Les presses du réel, 1998. P 17
- BOUTAUD Jean-Jacques. *Sémiotique et communication du signe au sens*, Paris. L'Harmattan, 1998. P 291
- BOUTAUD Jean-Jacques. *Sémiotique et Communication*. Université de Bourgogne. Hermès, n° 38. C.N.R.S Éditions, 2004
- CAILLET Elisabeth Caillet et LEHALLE Evelyne. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, PUL, 1998, *op. cit.*, P 115
- CARDON Dominique. *Les réseaux sociaux de l'Internet*. Dans Réseaux, n° 152, article introductif. Éditions Le Seuil, 2008. P 7-17
- CARDON Dominique. *La démocratie Internet. Promesses et limites*. Paris. Seuil, 2010
- CASILLI Antonio A. *Les Liaisons numériques: vers une nouvelle sociabilité*, La Couleur des idées. Éditions du Seuil, 2010
- CAUNE Jean. *Culture et communication, Convergence théorique et lieux de médiation*, Presses Universitaires de Grenoble, coll. La communication en plus, 1995
- CEYESSON Bernard. *Architecture et musée, le musée d'art moderne du Grand-Duc Jean*. Ed. La renaissance du livre, Tournai, 2001. P 54
- CHEVALLEY Sarah. *La scénographie de l'art au service de l'événement dans meet in*, S.L, Rappel chronologique et terminologique, 2007. P 36 -37
- CHOMBART DE LAUWE Paul-Henry. *La culture et le pouvoir*. Stock / Monde ouvert, 1975

- COUTANT Alexandre et STENGER Thomas. *Processus identitaire et ordre de l'interaction sur les réseaux socionumériques, Les Enjeux de l'information et de la communication* Volume 2010/1. Éditions GRESEC, 2010. P 45-64
- CUCHE Denys. *La notion de la culture dans les sciences sociales*, La découverte, Repères, 2010
- DAVALLON Jean. *Les multimédias de musée, une innovation en cours ?* La lettre de l'OCIM, no 57, 1998. P 6 -11
- DAVALLON Jean. *Le musée est-il vraiment un média? Publics et Musées* n°2. 1992, *op. cit.*, P 103
- DAVALLON Jean. *L'exposition à l'oeuvre, stratégies de communication et médiation symbolique, La mise en exposition*. L'Harmattan communication, 2000. P 187
- DÉOTTE Jean-Louis. *Qu'est-ce qu'un objet de musée? Heidegger et la déportation des œuvres d'art* (l'exposition de la Madone Sixtine de Raphaël). In *Anthropologie, art contemporain et musée*, R. Somé (ouvr. coll.), Paris, 2007. P 189
- DE CERTEAU Michel. *La culture en pluriel*. Bourgeois, 1980
- DELOCHE Bernard. *Le musée virtuel*, Muséal. PUF ÉDITIONS, 2001. P 120
- DELEUZE Gilles. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. Paris. Editions de la différence, 1981
- DESPAROIS Sébastien-Paul. *Portrait socio-culturel, politique et économique du Liban. Paysage et ;Environnement*. Université de Montréal, 2005
- DESVALLÉES André et MAIRESSE François. *Concepts clés de muséologie*. Armand Colin, 2010
- DUFRENNE Mikel. *Art et politique*, Paris, Union générale d'éditions. 1974. P 130
- ECO Umberto. *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975 (tr. fr. *Traité de sémiotique générale*, Paris, Livre de poche. 1991)
- ECO Umberto. *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1977
- ECO Umberto. *dans Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 et dans *Interprétation et surinterprétation*, Paris. PUF, 1996

- ECO Umberto et PEZZINI Isabella. *Le musée, demain*. Casimiro, 2015
- ERZTSCHIED Olivier. *Qu'est-ce que l'identité numérique et e-réputation ?* OpenEdition Press, 2013
- FERRAND Laure. *Les approches des Cultural Studies et de Simon Frith. Des subcultures à la musique comme accompagnateur du quotidien*, 2012. Volume n° 9-1. 2012
- FONTANILLE Jacques. *Soma & séma. Figures du corps*. Maisonneuve et Larose, 2004. P.22
- FRANKLIN Jon. *Deux formes classiques de maladies mentales* Dell Publishing Co. 1987. P 119
- FOUCAULT Michel. *Des espaces autres*, dans *Dits et écrits 1954-1988: II: 1976-1988*, sous la dir. de DEFERT Daniel et EWALD François. Paris, Gallimard, 2001[1984] a. P. 1571-1581
- GALLOWAY Alexander R. *The Interface Effect*. New York. Polity Press, 2012. P. 22
- GIBRAN Khalil. *Mon Liban suivi de Satan*. La part commune, 2000. P 21-25
- GIDDENS Anthony. *Modernity and Self-identity*. Cambridge, Polity, 1991
- GEORGES Fanny. *Sémiotique de la représentation de soi dans les dispositifs interactifs. L'Hexis numérique*. Linguistics. Université Pantheon-Sorbonne - Paris I, 2007. P 7
- GRAMACCIA Gino. *Les actes de langage dans les organisations*. Paris. L'Harmattan, 2001
- GRANOVETTER Mark. *The Strength of Weak Ties American*. *The American Journal of Sociology* vol.78. n°6, 1973. P 1360-1380
- GUILLAUME Marc. *La Politique du patrimoine*. Galilée. Paris, 1980. P 11
- HAKIM Samar Nahed. *L'imaginaire dans l'art et la poésie au Liban*. L'Harmattan. Les Arts d'ailleurs, 2010. P 70 -71
- HALBWACKS Maurice. *La mémoire collective*. Chapitre IV. Paris, presses universitaires en France, 1950. P 85

- HAMM Liliane. *Lire les images*. A. Colin-Bourrelier, 1986. P.9
- HERSKOVITS Melville J. *Les bases de l'anthropologie culturelle*. Petite Bibliothèque Payot, 1967. Paris
- HOBSBAWM Eric John. *L'âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle* (1994), trad. DAUZAT Pierre-Emmanuel. Bruxelles. Complexe / Paris, Le monde diplomatique, 1999
- HOGGART Richard, *La culture du pauvre*. Paris. Éditions de Minuit, [1957], 1970
- HORKHEIMER Max et ADORNO W Théodor. *La dialectique de la raison, Fragments philosophiques* [1974] 1983, *op. cit.*, P140
- JACQUINOT-DELAUNAY Geneviève, *Médiation, médiatisation et apprentissages*. Lyon, ENS Ed., 2002. P 128
- JAUBERT Anna. *La lecture pragmatique*. Hachette. Paris, 1990
- JIMENEZ Marc. *L'esthétique contemporaine*. Paris. Klincksieck. *50 questions*, 2004. P 32
- JOLY Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin, 2009. P 21-22
- KLANICZAY Gábor. *L'underground politique, artistique, rock (1970 – 1980)*. *Ethnologie Française*, 2006. Vol. 36
- LAPASSADE Georges & ROUSSELOT Philippe. *Le rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, 1991
- LÉVY Maurice et JOUYET Jean-Pierre. *Commission sur l'économie de l'immatériel. La croissance de demain*. La Documentation Française, 2006. P 1
- LÉVY Pierre. *Cyberdémocratie. Essai de philosophie politique*. Odile Jacob, 2012
- LÉVY Pierre. *Qu'est-ce que le virtuel?* Paris. La découverte, 1998. P 145
- LIPOVETSKY Gilles. *Le Crépuscule du devoir, l'Éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*. Gallimard, 1993
- LAMIZET Bernard. *La médiation culturelle*. Éditions L'Harmattan, 2000, *op. cit.*, P 47 – 48
- LAMIZET Bernard. *La médiation culturelle, op. cit.*, p. 117

- LAMIZET Bernard et SILEM Ahmed. *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Ellipses. Paris, 1997, op. cit., 392
- LATOUCHE Serge. *La mégamachine et la destruction du lien social*. Terminal, n° 64, 1994
- LOTMAN Yuri. *Asymétrie et le dialogue*, des articles présentés en 3 volumes, T I., Tallinn, 1992. P 46-57
- LYOTARD Jean-François. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris. Éditions de Minuit, 1979
- MAFFESOLI Michel. *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes* Paris, la table ronde, coll « La petite vermillon », 2000 (3e éd.)
- MAFFESOLI Michel. *Logique de la domination*. PUF. Paris. 1976
- MAKHLOUF Issa. *Beyrouth ou la fascination de la mort*. Les Éditions de la passion, 1988. P 20
- MARSHALL Mc Luhan. *Pour comprendre les médias*. Pour l'édition en français, 1968. P 25
- MATTELART. A. & É. NEVEU. *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, Éditions La Découverte. [2003], 2008
- MEOUCHY Nadine (coord.). France, Syrie et Liban. 1918-1946. *Les ambiguïtés et les dynamiques de la relation mandataire*. Damas. IFEAD, 2002
- MITROPOULOS Mit. *Space Networks*. Thèse de fin d'études. Académie Royale des Beaux-Arts. Bruxelles, Novembre 1970
- MOLINO Jean. *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Précédé de : *Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino* par Jean-Jacques Nattiez. Paris, Actes Sud / INA, 2009. P 478
- MOLES Abraham. *Objet et communication ds Communications*, Paris, éd. du Seuil, 1969. n°13. P 20 –P 52
- MOLES Abraham. *Le kitsch, l'art du bonheur*. Éditeur Denoël, 1977. P 52

- MORIN Edgar. *L'esprit du temps*, Essai sur la culture de masse. Paris. Grasset, 1962. P 280
- ODIN Roger. *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Presses universitaires de Grenoble, 2011
- PASSERON Jean-Claude & GRIGNON Claude. *Le savant et le populaire*, Gallimard, Seuil, Hautes études, 1989
- PEARCE Gail, MCLAUGHLIN Cahal. *Truth or Dare: Art & Documentary*. Interview avec CHAMOUN Jean. 2007. P 49
- POLI Marie-Sylvie. *Stéréotypes culturels et multimédia: le musée de la galerie des Offices à Florence sur CD-ROM interactif. L'Italie en Stéréotypes: analyse de textes touristiques*, sous la dir. MARGARITO M. Paris: Ed. L'Harmattan, 2000. P 37 - 64
- PUIG Nicolas et MERMIER Franck Mermier. *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche Orient*. Entretien de PUIG N. avec HASUN Baha. Beyrouth, 2005. P 9-17
- QUÉRÉ Louis. *Des miroirs équivoques aux origines de la communication moderne*, Paris Aubier Montaigne, 1982. P 121-122
- QUIVY Raymond & VAN CAMPENHOUDT Luc. *Manuel de recherche en sciences sociales*. Broché. Dunod, 2011. P 223
- RABATEL Alain. *Effacement énonciatif et effet s argumentatifs indirects dans l'incipit du Mort qu'il faut du Semprun*. Semen, n17, 2004. P 111-130
- RANCIÈRE Jacques. *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris. La Fabrique, 2000. P 16
- RANCIÈRE Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée, 2004. P 39
- RASSE Paul. *Les musées à la lumière de l'espace public*. L'Harmattan, 1999, *op. cit.*, P 14-15
- REY-DEBOVE Josette. *Le métalangage. Etude linguistique du discours sur le langage*, Le Robert. Paris, 1986. P 25

- ROCHER Guy. *Introduction à la sociologie générale*. Chapitre IV: *Culture, civilisation et idéologie*. Montréal: Éditions Hurtubise HMH ltée, 1992, troisième édition. P 101-127
- ROCHLITZ Rainer. *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, Paris. La Lettre volée, 2002. P 152
- RUBY Christian dans De WARESQUIEL Emmanuel. *Dictionnaire des politiques culturelles*. Larousse CNRS, 2001. P 400-401
- SARBIN Theodore et MANCUSO James. *Schizophrenia, medical diagnosis or moral verdict?* Pergamon Press, 1980. P 221
- SFEIR Antoine. *L'Islam contre l'Islam, L'interminable guerre des sunnites et des chiïtes*. Paris, Grasset, 2013
- SCHIELE Bernard. *Le musée des sciences: montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*. Paris: Ed. L'Harmattan, 2001
- SHUSTERMAN Richard. *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Minuit, 1991
- STENGER Thomas. *La prescription de l'action collective sur les réseaux sociaux numériques*. Hermès, n° 59, 2011. P 127-133
- STONE Christopher. *Popular Culture and Nationalism in Lebanon. The Fairouz and Rahbani Culture*. Routledge, 2010
- SZASZ Thomas S. *Schizophrenia, The Sacred Symbol of Psychiatry*. Syracuse University Press, 1988. P 191
- THÉSÉE Gina et ARIGNAN Nicole et CARR Paul. *Les faces cachées de l'interculturel, Obstacles à la recherche interculturelle fondamentale*. L'Harmattan, 2010. P 46
- TOURAINE Alain. *Pourrons-nous vivre ensemble, Egaux et différents*. Fayard, 1997
- TURKLE Sherry. *Life on the screen*. Touchstone. Simon & Schuster, 1997
- VANDER GUCHT Daniel *L'art contemporain au miroir du musée, op. cit.* Lettre volée, 2000. P 31

- VIDAL Geneviève. *Mygale-bêta : crise et décision sur l'Internet*. Terminal. L'Harmattan, 1999b. N° 78. P 89 -107
- VIDAL Geneviève. *L'interactivité et les sites Web de musée*. Publics et Musées, n° 13, Presses Universitaires de Lyon, janvier-juin, 1998. P 89 -105
- VIRILIO Paul. *La pensée exposée*. Fondation Cartier pour l'art contemporain. Collection Babel. Actes Sud, 2012. P 43
- WALTER Benjamin. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (édition de 1939, trad. de l'allemand par M. de Gandillac et R. Rochlitz). *Œuvres*, t. 3. Paris. Gallimard, 2000. P 269 -316
- WHITELEY Sheila. *Contre-Cultures : musiques, théories et scènes*, 2012. Volume n° 9-1
- WOLTON Dominique. *Internet et après ? Une théorie critique des nouveaux médias*. Flammarion. Paris, 2000
- WOLTON Dominique. *Sauver la communication*. Flammarion, 2005. P 10-11

SITOGRAPHIE / E-PUBLICATIONS

- Site *Ciné Artistes*. Fiche créée le 19 août 2013. Modifiée le 20/08/2013
<http://www.cineartistes.com/fiche-Maroun+Bagdadi.html>
- Site *One fine art* http://www.onefineart.com/en/artists/maroun_bagdadi/
- Site *Afrocultures*. Publié en ligne le 09/03/2006, Mise à jour le 26/11/2013. <http://www.afrocultures.com/php/?nav=personne&no=8003>
- Entretien publié en ligne avec MAAMARI Janine le 12/06/2014 sur le site *AMA, Art Media Agency: À l'ombre du pavillon libanais*.
<http://fr.artmediaagency.com/96617/a-lombre-du-pavillon-libanais-entretien-avec-janine-maamari/>
- Article Publié en ligne sur *L'Orient-Le-jour* le 15/09/2014 par HENOUD Carla, KESERWANY Michelle et Noël. *Dites-le en musique*.
<http://www.lorientlejour.com/article/886029/michelle-et-noel-keserwany-dites-le-en-musique-.html>
- Site officiel de *Metropolis* <http://www.metropoliscinema.net/>
- Bande-annonce du film *Beirut Hotel*: <https://www.youtube.com/watch?v=sqy0-CKO9lw>
- Bande-annonce du film *L'attentat*:
<https://www.youtube.com/watch?v=1mAB0kbe8oo> »
- Article publié en ligne le 19 /01/2012. *Des militants libanais veulent que Lara Fabian annule ses concerts après son concert pro-israélien*. <http://www.info-palestine.net/spip.php?article11691>
- Article publié en ligne le 08 /06/2010. *Appel au boycottage d'un concert de Placebo*.
<http://www.lapresse.ca/arts/musique/201006/08/01-4287978-appel-au-boycottage-dun-concert-de-placebo.php>
- Article publié en ligne le 07/09/2012. *Accusé de soutenir indirectement Israël, Mashrou' Leila renonce à son concert* <http://www.france24.com/fr/20120906-liban-pression-hezbollah-mashrou-leila-renonce-jouer-premiere-partie-red-hot-chili-peppers-israel-musique-boycott/>

- Article publié en ligne par LE ROUX Gaëlle le 15/05/2013
<http://www.france24.com/fr/20130515-liban-ligue-arabe-censure-cinema-film-attentat-ziad-doueiri-arabe-israel-boycottage-bureau/>
- Article publié en ligne le 14/03/2010 par SAYEGH Adib. *Dans Le Nouvel Observateur. Shankaboot, la première série arabe diffusée sur le Web*
<http://rue89.nouvelobs.com/tele89/2010/03/14/shankaboot-la-premiere-serie-arabe-diffusee-sur-le-web-142760>
- MITROPOULOU Eléni. *Une sémiotique du médium pour explorer le communicationnel*. Paru le 12/05/2012. LASELDI. Université de Franche-Comté, Besançon <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3167>
- Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel, Paris 16 novembre 1972 <http://whc.unesco.org/archive/convention-fr.pdf>
- Vidéo mise en ligne par INA, le 28/11/1999. Durée: 02min 32s. Document amateur sur *le saccage par les talibans afghans d'un des plus hauts lieux de leur patrimoine artistique: les bouddhas de Bâmiyân* <http://www.ina.fr/video/CAB99048028>
- Article publié en ligne sur *l'Orient-Le-Jour* le 13/03/2014
<http://www.lorientlejour.com/article/858580/onu-le-patrimoine-culturel-syrien-systematiquement-pille-et-detruit.html>
- Interview en ligne de *Berliner*. Anthropologue, professeur à l'Université libre de Bruxelles. Par BELZANE Guy. *Le patrimoine TDC*. N°1051. P 28 http://lamc.ulb.ac.be/IMG/pdf/Un_veritable_boom_du_patrimoine_mondial.pdf
- Site de l'AFD. Mise à jour. le 19/03/2012
<http://www.afd.fr/home/pays/mediterranee-et-moyen-orient/geo/liban>
- Description des sites libanais inscrits par l'UNESCO sur leur site:
<http://whc.unesco.org/fr/etatsparties/lb/>
- Voir le clip *Wehdeh* de Tania Saleh sur la Chaîne youtube
https://www.youtube.com/watch?v=KLHZNdO_qwY
- CORM Carol. *Une véritable avant-garde musicale*. *La Pensée de Midi*, 2007/1 n° 20
<https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2007-1.htm>

- Voir la bande-annonce du film *Caramel* de LABAKI Nadine sur la Chaîne youtube :
<https://www.youtube.com/watch?v=Ghm0c5jeETA>
- Voir la bande-annonce du film *Et Maintenant, on va où?* dans l'article publié par *Sotinel*. Thomas dans *Le Monde* le 13/09/2011
http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/09/13/et-maintenant-on-va-ou-la-libanaise-nadine-labaki-tente-d-exorciser-les-fantomes-de-la-mort_1571600_3476.html
- Article publié en ligne sur *L'Orient-Le Jour* le 05/09/2012 .<http://www.lorientlejour.com/category/%C0+La+Une/article/776511/Enfin%2C+un+Centre+du+patrimoine+musical+libanais+%21+.html>
- KAYALI Zeina Saleh et ROUQUES Vincent. *Compositeurs libanais XX^e et XXI^e*. Edition: Séguier, 2011 <http://circum-al-dunya.perso.sfr.fr/RSS/fichiers/Complibanais.pdf>
<http://www.ameci.fr/le-livre-compositeurs-libanais-xxe-et-xxie-siecles/>
- Article publié en ligne sur le site de l'*Agenda culturel* le 06/03/2013. *La passion de Zeina Saleh Kayali*
http://www.agendaculturel.com/Musique_La_passion_de_Zeina+Saleh+Kayali
- Site officiel de la BNL: <http://www.lnl.gov.lb/french/index.html>
- Article publié en ligne sur *L'Orient-Le Jour* le 02/02/2014 par MAKAREM May
<http://www.lorientlejour.com/article/854458/et-vogue-la-bn-a-la-derive.html>
- Article publié en ligne sur le site d'*Orient-Le Jour* par WEHBE Elie le 05/01/2014
<http://www.lorientlejour.com/article/849194/la-societe-civile-se-mobilise-pour-la-bibliotheque-incendiee-de-tripoli.html>
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Accord_de_Taëf
- MERMIER Franck et PICARD Élisabeth, «Introduction ». *Liban, une guerre de 33 jours*. La Découverte « Cahiers libres », 2007. p 5-13.
- Article disponible en ligne à l'adresse:<http://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale1061701/10237ac.pdf>

- Article publié en ligne sur *lesclesdumoyenorient* le 14/02/2013 par PIGNON Tatiana <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Antoine-Sfeir-L-Islam-contre-l.html>
- Site officiel de GUIRAGOSSIAN Paul <http://www.paulguiragossian.com/>
- Article publié dans *An-Nahar* arabe et internationale. *L'influence du drame sur l'art* N° 3. 21. Mai 1977. P 22
- Citation de KHOURY Elias publié en ligne sur *Littérature Liban, Israël, Palestine. Bibliothèques Petite Chartreuse* <http://1283617105723510294.e-sezhame.fr/public/latronche/images//IsraelLibanPalestine.pdf>
- Article publié en ligne sur le site de *l'Orient-Le-Jour* le 29/11/2013 par RIFAI Marisol. Liban: Pour les entreprises, les recrues souffrant de handicap peuvent devenir une valeur ajoutée <http://www.lorientlejour.com/article/844814/pour-les-entreprises-les-recrues-souffrant-de-handicap-peuvent-devenir-une-valeur-ajoutee.html>
- Article publié en ligne sur le site de *l'Orient-Le-Jour* le 17/02/2014. *Empêchée de voyager et humiliée... parce qu'elle est clouée sur une chaise roulante.* <http://www.lorientlejour.com/article/854886/empechee-de-voyager-et-humilee-parce-quelle-est-clouee-sur-une-chaise-roulante.html>
- Article mis en ligne sur *Iloubnan.info*. *Tourisme, les touristes qui dépensent le plus au Liban viennent d'Arabie Saoudite, des EAU et du Koweït* le 26/09/2010 à 11h12 <http://www.iloubnan.info/tourisme/50623/Les-touristes-qui-depensent-le-plus-au-Liban-viennent-dArabie-Saoudite-des-EAU-et-du-Koweit>
- Article publié en ligne sur le site *The Lebanon Weekly Monitor* le 11/03/2013. *Le commerce du levant, le secteur du tourisme devrait générer 11,4 milliards de dollars au Liban en 2013* <http://www.lecommercedulevant.com/node/21746>
- Liste des noms des politiciens libanais actuels sur le site de *l'Ambassade du Liban en France*: http://www.ambassadeliban.fr/liens_utiles.php
- The Lebanese transparency association. *La Corruption au Liban.* <http://www.transparency->

lebanon.org/index.php?option=com_content&view=article&id=22&Itemid=10&lang=fr

- Article publié sur *MEDIAF*. Source *l'Orient-Le Jour*. *Liban: La corruption, un fléau en pleine expansion*. <http://mediaf.org/?p=3876>
- Article publié en ligne sur *Libre Afrique* par ABDALLAH Nadine, docteur en droit. *La corruption, un phénomène normal au pays des cèdres* http://bcruaai.unmondelibre.org/Abdallah_corruption_liban_080710
- Article publié en ligne sur *l'Orient-Le-Jour* le 28 /01/2014 par MAKAREM May. *Pourquoi personne ne veut relancer la Maison des arts et de la culture?* <http://www.lorientlejour.com/article/852206/pourquoi-personne-ne-veut-relancer-la-maison-des-arts-et-de-la-culture-.html>
- Site internet de la société. *Gaïa Heritage* <http://www.gaiaheritage.com/>
- Document publié en ligne le 01/12/2011. *Transparency Association, Taux de la perception de la corruption mesuré par transparency international en 2011. Stabilité au Liban en dépit des révolutions arabes*. Communiqué de presse, Beyrouth, 01/12/2011. http://www.transparency-lebanon.org/press/PR_CPI2011_1Dec2011_Fr.pdf
- Article publié en ligne par Dr. KARAM Naji le 16/07/2012. *J'accuse le ministre de la Culture* <http://libnanews.com/2012/07/16/dr-naji-karam-jaccuse-le-ministre-de-la-culture/>
- À voir aussi: <http://libnanews.com/2012/07/14/rapport-de-m-eric-gottwalles-sur-le-port-phenicien-de-minet-el-hosn-liban/>
- Article publié en ligne par Dr. KARAM Naji le 03/07/2012. *L'installation portuaire phénicienne et le rapport de la honte*. Le lien: <http://libnanews.com/2012/07/03/dr-naji-karam-linstallation-portuaire-phenicienne-et-le-rapport-de-la-honte/>
- Article publié en ligne sur le site *l'Orient-Le-Jour* le 19/02 /2013. Dr KARAM Naji, Professeur d'archéologie phénicienne, Ancien chef du département d'art et d'archéologie Université libanaise.

http://www.lorientlejour.com/article/801364/Mauvais_presages_pour_le_patrimoine_libanais.html

- Article publié en ligne dans *Libération* le 09/04/2013 à 18:25. *Transparence des élus. La publication du patrimoine des ministres ne suffira pas.*
http://www.liberation.fr/politiques/2013/04/09/transparence-des-elus-la-publication-du-patrimoine-des-ministres-ne-suffira-pas_894862
- FROMENT Baptiste et BAKIS Henry. *Migrations, télécommunications et lien social : de nouveaux rapports aux territoires? L'exemple de la communauté réunionnais. Annales de Géographie.* n°645. 2005. P. 564-574
<https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2005-5-page-564.htm>
- RAYNAUD Joy. *Nouveau territoires et nouvelles identités culturelles : revue des études sur la diaspora chinoise à l'ère d'Internet. NETCOM.* Vol. 25. 2011. n° 1-2. p 47-62 <https://netcom.revues.org/303>
- GEORGE Éric. *Internet au service de la démocratie ?* In TREMBLAY, G et MATTELART, A. (dir.) *2001 bogues : globalisme et pluralisme. Tome IV : Communication, démocratie et globalisation.* P 122-135. Québec : Presses de l'Université Laval, 2003 <http://www.netcom-journal.com/volumes/articlesV273/Netcom331-350.pdf>
- SÉNÉCAL Michel. *La part réduite de l'appropriation collective : vers un déficit démocratique de l'espace médiatique?* in PROULX, S. et VITALIS, A. (dir.) *Vers une citoyenneté simulée. Médias, réseaux et mondialisation,* 1999. Rennes. Apogée <http://www.composite.org/index.php/revue/article/view/42/41>
- McCHESNEY Robert. *Les Géants des médias, une menace pour la démocratie.* in CHOMSKY Noam. et McCHESNEY Robert (eds.) *Propagande, Médias et Démocratie,* Montréal, Écosociété. 2000
- MUSSO Pierre. *Pour une critique du "capitalisme informationnel"* *Nouvelles FondationS.* 2007. n°6 <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-fondations-2007-2-page-110.htm>
- Le site de l'Agenda culturel. *Répertoire des organismes culturels*
<http://www.agendaculturel.com/fr-repertoire-organismes-culturels>

- Charte de l'UNESCO adoptée en octobre 2003 portal.unesco.org
- Le site de *Social Bakers* consulté entre avril 2014 et août 2014
<http://www.socialbakers.com/facebook-pages/country/lebanon/>
- CORM Carole. *La pensée de midi. Beyrouth XXI siècle*
<https://dictionnaires.ensad.fr/cairn/revue-la-pensee-de-midi-2007-1-page-102.htm>
- Article publié en ligne sur le site de *Time-Out Beirut* le 01/04/2006. *National Icon?*
- Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2012
<http://www.cnrtl.fr/etymologie/publique>
- *The ideas and opinions that a public has concerning a person or an organization that may not be what they are really like* Macmillan Dictionary. 2009-2012
<http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/public-image>
- Page de *Creative commons*. <https://creativecommons.org/choose/>
- La page en ligne de *Domain Register*. *What is the difference - .com, .org, .net, .biz & info & all the others?* <http://www.domainregister.com/comorg.html>
- Page d'ouverture du site *raptured* en ligne <http://rupturedonline.com/label-catalogue/>
- Page officielle du site en ligne *cross media culture*
<http://cmculture.com/FR/AboutUs/Presentation/Default.aspx>
- Page en ligne de *Music freedom day* <http://musicfreedomday.org/?p=987>
- Article publié en ligne sur le site officiel de *Rayess Bek* dans *l'Agenda culturel* par RASHED Nayla, le 21/10/2010 <http://rayessbek.net/agenda-culturel/>
- Article publié en ligne sur le site officiel de *Rayess Bek* dans *l'Orient-le-jour* par MEDAWAR Dalal, le 08/06/2010 <http://rayessbek.net/orient-le-jour/>
- Article publié en ligne sur le site officiel de *Rayess Bek* dans *Al akhbar* par EL KHOURY Sana, le 10/06/2011 <http://rayessbek.net/al-akhbar/>
- GEORGES Fanny, SEILLES Antoin, ARTIGNAN Guillaume et BÉRENGER Arnaud. *Sémiotique et visualisation de l'identité numérique : une étude comparée de Facebook et Myspace*. HAL, 2009. En ligne <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00410952/document>

- La chanson *18 confessions* de Tania Saleh sur Youtube
<https://www.youtube.com/watch?v=Fu2UVcW1zXg>
- LAFRANCE Jean-Paul. *La révolution peut-elle être gazouillée?* Hermès, La Revue (n° 61). Éditeur: C.N.R.S. Editions, 2011/3. P 238
- Article publié en ligne sur le site de *Metronews* par MENDEL Julie le 10/09/2014
Egypte: la police traque les gays sur Grindr <http://www.metronews.fr/info/egypte-russie-arabie-saoudite-quand-la-police-traque-les-homosexuels-avec-grindr/mnii!LfSYEf4t5KC1I/>
- Article publié en ligne sur le site de *internetactu.net*, le 08/02/2008. *10 propriétés de la force des coopérations faible* <http://www.internetactu.net/2008/02/08/10-proprietes-de-la-force-des-cooperations-faible/>
- Article publié en ligne sur *The New Yorker*, le 04/10/2010 par GLADWELL Malcolm. *Why the revolution will not be tweeted.*
http://www.newyorker.com/reporting/2010/10/04/101004fa_fact_glad-well
- GRANJON Fabien. *Inégalités numériques et reconnaissance sociale, Des usages populaires de l'informatique connectée. Les Cahiers du numérique*, volume V. Édition LAVOISIER, 2009. P 19 – 44
- BOLTANSKI Luc. et CHIAPELLO Eve. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris. Gallimard, 1999. En ligne sur *Cairn.info* <http://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2001-1-page-257.htm>
- Article publié en ligne sur le site de *GouvActuAdmiNet* par LEGALE Eric. *Egypte: Révolution 2.0. Acte II*. Consulté le 14 /02/2011 http://gouvactu.adminet.fr/forum-mondial-de-l-39-e-da-c-mocratie_site00292.html Consulté le 14/06/2011
- Article publié en ligne sur le site de *Gigaom* par INGRAM Mathew. *It's not Twitter or Facebook, it's the power of the network* <https://gigaom.com/2011/01/29/twitter-facebook-egypt-tunisia/> Consulté le 30/04/2011
- Article posté en ligne par Hossam EL HAMALAWY. n°89, 10/02/2011. P 2.
Révolution 2.0, un blogueur révolutionnaire sur la place Tahrir, tout est à nous!

<http://www.npa2009.org/content/révolution-20-un-blogueur-révolutionnaire-sur-la-place-tarir>

- KLANICZAY Gabor. *L'underground politique, artistique, rock (1970-1980)*, *Ethnologie française*, (Vol. 36) Presses universitaires de France, 2006. En ligne <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2006-2-page-283.htm>
- Entretien avec KAUFFMANN Vincent, publié dans *Les inrockuptibles* le 04/12/2001. *Histoires souterraines, In underground, l'histoire de Jean-Francois BIZOT*
- Interview de Rayess Bek dans TV5, <http://rayessbek.net/tv5-y-a-du-monde-a-paris/>
- Article publié en ligne sur le site de l'*Agenda culturel* par RACHED Nayla le 21/10/2010. *Des mots qui tranchent*. <http://rayessbek.net/agenda-culturel/>
- Entretien publié en ligne sur le blog officiel de KOUDEIH Wael dans *Mashallah* <http://rayessbek.net/mashallah/>
- Entretien publié en ligne sur le blog de KOUDEIH Wael dans *Rue 89* <http://rayessbek.net/rue89/>
- Entretien publié en ligne sur le blog officiel du rappeur KOUDEIH Wael dans *Courrier* <http://rayessbek.net/courrier/>
- Entretien publié en ligne sur le blog officiel du rappeur KOUDEIH Wael dans *Brownbook 16* <http://rayessbek.net/wp-content/uploads/2012/04/brownbook.jpg>
- Pour découvrir l'œuvre, cliquez sur le lien pour découvrir un extrait de la performance *Love and Revenge*, posté sur le site de l'artiste Rayess Bek, <http://rayessbek.net/love-and-revenge-4/> ainsi que [Ainsi que la bande-annonce https://www.youtube.com/watch?v=jfS_SzxzVvk](https://www.youtube.com/watch?v=jfS_SzxzVvk)
- Article publié en ligne dans *Courrier International*. Liban / France. *Charq attack. Love and Revenge*. Rayess Bek & La Mirza. P 16
- Pour avoir une ample idée sur le travail de la plasticienne, Cliquez sur son site officiel MYRZA Randa, <http://www.randamirza.com/>

- Article posté en ligne sur le site de l'Institut du monde arabe IMA par JUPILLAT Alexandra. S. *Rencontre avec Rayess Bek et La Myrza*,
<http://www.imarabe.org/actualite/rencontre-avec-rayess-bek-et-la-mirza>
- Article publié en ligne sur le site de *L'œil de la photographie* par Coline C. Liban: *Randa Mirza Beirutopia* le 28/08/2014
<http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2014/08/28/article/26006/liban-randa-mirza-beirutopia/>
- MOLES Abraham. *Le kitsch, l'art du bonheur*. Éditeur Denoël, 1977. P 52. En ligne
http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1183
- NOVELLO PAGLIANTI Nanta. *Esthétique des corps et représentations kitsch*. Actes sémiotiques. Université de Limoges. Publié en ligne le 31/01/2007
<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3309>
- Pour découvrir l'œuvre, cliquez sur le lien pour découvrir un extrait de la performance *Good bye Schlöndorff*, posté sur le site de l'artiste Rayess Bek
<http://rayessbek.net/good-bye-schondorff/>
- SCHLONDORFF Volker. Extrait du film *Le Faussaire* sur dailymotion
<http://www.dailymotion.com/video/x2f8tkm> ,
http://www.dailymotion.com/video/x2f8vm6_die-falschung-le-faussaire-volker-schlondorff-1981-extrait-a-la-residence-de-montagne_shortfilms
- Article posté en ligne sur le site de *Télérama* dans la rubrique cinéma, *Le faussaire* par FERENCZI Aurélien, le 25/04/2009 <http://www.telerama.fr/cinema/films/le-faussaire,6516.php>
- Article publié en ligne sur le site *Le Monde*, *FINKIELKRAUT Alain. L'antimoderne*, le 08/10/2015 par JOIGNOT Frédéric
http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/10/08/alain-finkielkraut-l-antimoderne_4785305_3246.html
- Article publié en ligne sur le site *Télérama.fr*, *Avant-goût*, 17/03/2015, Par CROM Nathalie <http://www.telerama.fr/livre/marc-dugain-nous-sommes-en-train-d-echanger-notre-liberte-contre-la-securite,124131.php> -

<http://www.telarama.fr/livre/marc-dugain-nous-sommes-en-train-d-echanger-notre-liberte-contre-la-securite,124131.php>

- Article publié en ligne sur le site *Le Monde, des livres*, Par SERY Macha, le 02/04/2015 à 14h44 http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/04/22/marc-dugain-j-ai-le-devoir-de-realite_4620659_3260.html - http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/04/22/marc-dugain-j-ai-le-devoir-de-realite_4620659_3260.html
- MITROPOULOU Éleni. *Média, multimédia et interactivité: jeux de rôles et enjeux sémiotiques*. Actes Sémiotiques en ligne, 2007 <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4540>
- Site officiel du groupe: <http://www.mashrouleila.com/>
- Article publié sur *Courrier international*. *Le printemps arabe* en couverture, n° 1058, 10-16/02/2011
- Le site Web de *Beirut Art Center* <http://www.beirutartcenter.org/>
- Document publié en ligne sur la page *onefineart* par MATTAR Joseph. *L'art actuel au Liban durant les trente dernières années* Droits réservés *LebanonArt.com* 2008 (Publié dans *Byblos Art* N°2, 2009) http://www.onefineart.com/en/articles_arts/art-actuel-liban.shtml
- Site Web du *musée de la préhistoire libanaise*: <http://www.usj.edu.lb/mpl/index.htm>
- Site Web de l'association *Arkéomedia*: <http://www.arkeomedia.levillage.org/spip.php?article11>
- Article posté en ligne sur le blog), blog *Muséologique*, le 16/05/2012. *L'archéologie sur Twitter* (3) <http://www.museologique.fr/2012/05/larcheologie-sur-twitter-3.html>
- Article publié en ligne sur le site de *Libération* par POIRET Dominique. le 11/03/2014 http://next.liberation.fr/arts/2014/03/11/la-semaine-des-musees-sur-twitter_986187
- Article publié en ligne sur *ledevoir.com* par KEEN Andrew le 18/06/2007. *How today's Internet is killing our culture* <http://www.ledevoir.com>

- Article publié dans *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle, Commentaires et propositions*, par DE BERNARD François. UNESCO, Paris 2003. *Paradoxes des NTIC et de la diversité culturelle*
- Voir également la page *Olats Artmedia* en ligne. *Articulations des espaces de communication, avec et sans technologies*
http://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_mMitropoulos.html
- Cette étude est disponible ou citée sur un nombre de blogs arabes tels que:
<http://arabic.arabianbusiness.com/technology/2012/jul/17/255715/> - .UxyItV7HOsF
et http://at-lal.blogspot.fr/2012/08/blog-post_24.html
- Utilisant Facebook ou Twitter pendant une période de trente jours.
- À propos de la CIA Central Intelligence Agency <https://www.cia.gov/fr>
- Site Web du *Musée National de Beyrouth* <http://www.beirutnationalmuseum.com/>
- Site Web du *Musée des merveilles de la mer*: <http://www.wondersofthesea.net/>
- Photo montrant la muséologie au *Musée national de Beyrouth* à l'entrée (Niveau 0)
<http://www.flickr.com/photos/ranopamas/3437923626/in/photostream/>
- Le nouveau département des *Arts de l'Islam* <http://www.louvre.fr/le-nouveau-departement-des-arts-de-l-islam>
Voir aussi l'article publié en ligne sur le site de *France 24*, le 15/10/2012. *Au Louvre, les arts de l'Islam font de la politique* <http://www.france24.com/fr/20120923-louvre-arts-islam-politique-arabe-musee>
- Article publié en ligne sur *Culture box*, le 10/12/2012. *Musée de l'IMA: le réveil de la belle endormie* <http://www.francetv.fr/culturebox/musee-de-lima-le-reveil-de-la-belle-endormie-82480>
- Article publié en ligne sur *Le monde culture*, le 23/02/2012. *Pour ses 25 ans, l'IMA s'offre un musée rénové.* http://www.lemonde.fr/culture/infographie/2012/02/22/pour-ses-25-ans-l-ima-s-offre-un-musee-renove_1646505_3246.html
- Document publié en ligne dans *La lettre de l'OCIM* par JACOBI Daniel, professeur à l'Université d'Avignon, laboratoire Culture & Communication. P 44
<http://doc.ocim.fr/LO/LO100/LO.100%286%29-pp.44-53.pdf>

- Vidéos et photos publiées en ligne sur *Culture mobile* du site *orange*
<http://www.culturemobile.net/cultures-numerique/explorer-vierge-au-lapin>
- Article publié en ligne sur *Grazia.fr*, le 26/03/2013. *Tilda Swinton: Oeuvre d'art au MOMA de New York* <http://www.grazia.fr/culture/news/tilda-swinton-oeuvre-d-art-dormante-au-moma-de-new-york-545193>
- Portrait de SWINTON Tilda sur *Wikipédia*
http://fr.wikipedia.org/wiki/Tilda_Swinton
- Site *ICOM*, *Évolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (2007-1946)* http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html
- MITROPOULOU Éleni. *Jeux de rôles et enjeux sémiotiques*, Actes Sémiotiques en ligne. *Média, multimédia et interactivité*: 2007, *Idem* P 218
- Les réseaux socionumériques selon Wikipédia:
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Facebook>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Flickr>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Twitter>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Tumblr>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Youtube>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Dailymotion>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Vimeo>
- [http://www.linkedin.com/profile/edit?trk=tab_preih wo](http://www.linkedin.com/profile/edit?trk=tab_preih_wo)
- La plate-forme *Dailymotion* du centre *Pompidou*
<http://www.dailymotion.com/centrepompidou>
- La plate-forme *média en ligne* du musée virtuel du *Louvre*
<http://www.louvre.fr/media-en-ligne>
- La plate-forme *Community: Photos* du *Brooklyn Museum*
<http://www.brooklynmuseum.org/community/photos/>
- Page officielle de l'*IMA* sur Youtube
<https://www.youtube.com/channel/UC58PA20Cz8oR3YPr5VSbxEw>

- Page officielle de *RMN Grand Palais* sur Youtube
<https://www.youtube.com/user/Rmngrandpalais>
- Le site virtuel du *Musée virtuel de l'île de Bréhat* <http://www.musee-virtuel-brehat.fr/>
- Article publié dans *Beaux-Arts dans Culture numérique* en juillet 2013. *l'oeil digital: pour voir l'invisible?* P 48
- Page Web de *Google Cultural Institute*
<http://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project?hl=fr>
- Page Web de *Institut culturel de Google*
<http://www.google.com/culturalinstitute/about/>
- Article publié en ligne sur *Culture mobile* du site *orange* le 10/06/2012
<http://www.culturemobile.net/questions-ethique/beaubourg-et-ses-amateurs>
- Page Web de l'*IRI, Institut de recherche et d'innovation*
<http://www.iri.centrepompidou.fr/>
- Page Web de *Guggenheim Bilbao* <http://www.guggenheim-bilbao.es/?idioma=fr>
- Vidéo publiée en ligne sur le site youtube, *LoveArt App Demo* le 09/06/2011
http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=Ns9etd0edQU - !
- La plate-forme *Street art* de *Museum of London*
<http://www.museumoflondon.org.uk/Resources/app/you-are-here-app/home.html>
- Article publié en ligne sur *Culture mobile* le 10/06/2012. *Le patrimoine se réinvente en RA* <http://www.culturemobile.net/quotidien-intelligent/patrimoine-se-reinvente-ra>
- Article publié en ligne sur *Culture mobile* du site *Orange* le 08/06/2012. *La réalité altérée par ces artistes même* <http://www.culturemobile.net/artek/realite-alteree-par-ses-artistes-meme>
- Article publié en ligne sur le site de l'*IMA. Le Liban, l'autre rive, du 27 octobre 1998 au 30 avril 1999.* <http://www.imarabe.org/exposition-ima-1688>
<http://www.imarabe.org/sites/default/files/liban/index.html>
- Site du *musée Rath* et la plate-forme de l'exposition

http://www.ville-ge.ch/mah/index.php?content=5.2.1.1.1.&id_eve=1487&langue=frs

- Ainsi que le blog du musée sur cette exposition
<http://mahgeneve.ch/paroledeexpert-une-nouvelle-forme-dengagement/>
- Article publié en ligne sur le site de Libération par Erwan Cario, Raphael Garrigos et Isabelle Roberts, le 01/02/2013. *Les enfants aux jardin numérique*
http://www.liberation.fr/societe/2013/02/01/les-enfants-au-jardin-numerique_878760
- Article publié en ligne sur *L'orient-Le-Jour*, Par HERT CHANDOUR Maya. *Le Musée national de Beyrouth, en poche!* <http://www.lorientlejour.com/article/880895/le-musee-national-de-beyrouth-en-poche-.html>
- Article publié en ligne sur *L'Orient-Le-Jour*, le 12/06/2014. *Un musée libanais d'art moderne virtuel (en attendant le réel!)*
<http://www.lorientlejour.com/article/871369/un-musee-libanais-dart-moderne-virtuel-en-attendant-le-reel-.html>
- Pour avoir une ample idée sur l'état de lieu, visitez ces liens en 4 épisodes:
- <https://www.youtube.com/watch?v=fQAloBPjcVs>
- <https://www.youtube.com/watch?v=6LmDDiP42jE>
- https://www.youtube.com/watch?v=RJJd410COYA&ebc=ANyPxKp92xydqm7z-bR0kv_HWBO0BZVdQwXhbv5LUUJI7jbkaKqOtvncPzMPpg0zu-TSTNQ65OipMWxB0T4Ivp0jZrbBiRSm4Q
- <https://www.youtube.com/watch?v=rShNEWjgxMQ>
- Vidéo montrant la visite guidée du bâtiment avec l'architecte HAIDAR Youssef, sur le compte youtube de *L'Orient-Le-Jour*
<https://www.youtube.com/watch?v=00UntC89pq8>
- VIOLI Patrizia. *Trauma site museums and politics of memory: Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum. Theory, Culture and Society*. 2012. 29
(1) En ligne: <http://anthronow.com/findings/findings-museums-of-memory>

NOTES

- Traduction de la citation de CHAMOON Jean: « Imaginez que vous vivez dans une guerre et vous êtes entouré de batailles, de destruction, de massacres, de déplacements. Vous devez les couvrir pour des raisons humanitaires. Ceux qui tentent de masquer les images de la guerre sont complices, qui ont peut-être participé à la guerre. Mais ceux qui n'ont pas participé ont le droit de savoir. Je pense donc, d'un point de vue humanitaire et patriotique, qu'il devrait y avoir plus de films réalisés sur la guerre, bien qu'elle ait pris fin. » **P 13**
- VERNIER Bernard. *Politique étrangère*. Pour des éléments comparatifs, cf. RONDOT Pierre. *Les institutions politiques du Liban. Des communautés traditionnelles à l'Etat moderne*. Paris, A. Maisonneuve. 1947 à 1998. **P 2**
- Suivent pour les « Chrétiens », dans l'ordre décroissant: grecs orthodoxes, grecs catholiques, arméniens grégoriens, protestants, arméniens catholiques, syriens catholiques, jacobites, chaldéens catholiques, nestoriens, latins (classés parmi les « divers »); pour les « Musulmans » : chiïtes et druzes ; deux autres minorités sont parfois ajoutées : « alaouites » et « ismailites ». **P 28**
- AL-JISR Mohammed. Mais la suspension de la constitution a écarté (aussi) cette éventualité. Cf. un essai de synthèse sur le mandat. **P 28**
- La citation est traduite par DAEZLY Haytham le 22 février 2014: « Blancs et Noirs pourraient ne pas être dérangés par la présence de l'autre, ou même préférer une certaine intégration, mais, s'il existe une certaine limite à la volonté d'être une minorité relative à chaque couleur, les mélanges initiaux non-conformes à ces limites perdront les membres de leurs minorités et seront d'une même couleur; ceux qui quittent peuvent s'installer où ils constituent une majorité, augmentant la majorité là-bas et entraînant l'évacuation de l'autre couleur. Évidemment, s'il existe des limites au statut de la minorité que chaque couleur pourra tolérer, et si initialement une ségrégation complète est obtenue, aucun individu ne se déplacera vers une région dominée par l'autre couleur. Ainsi une ségrégation complète marque un équilibre stable. » (Schelling, 1969) **P 30**

- Traduction par Haytham Daezly: « Fairouz et les frères Rahbani furent connus à un moment où la migration interne et externe avait cru considérablement une croissance et les technologies médiatiques avaient connu une explosion mondiale. En d'autres termes, c'était où les représentations de la nation étaient particulièrement puissantes. Le Liban au milieu des années 1950 n'avait qu'une trentaine d'années et n'avait connu qu'une décennie d'indépendance de la France. Une telle image du Liban resta un point d'interrogation. » **P 32**
- Traduction par Haytham Daezly: « Les causes de la guerre civile libanaise sont multiples et compliquées. Je voudrais suggérer toutefois que l'instabilité créée par la migration de masse et la facilitation des localités engendrée par la concurrence des médias, y compris le projet des frères Rahbani, a joué un certain rôle dans le déclenchement de ce conflit. » **P 32**
- L'auteur précise en exergue que: « Cet essai a été écrit en marge d'une recherche (financée par le CORDA) dirigée par Michel de Certeau et moi-même, réalisée par Laurence Bachman et Judith Epstein ». **P 38**
- Convention internationale sur l'élimination de toutes les formes de discrimination raciale, art. 5. **P 58**
- Convention sur l'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes, art. 13 c. **P 58**
- Convention relative aux droits de l'enfant, art. 31. Par. 2. **P 58**
- Convention internationale sur la protection des droits de tous les travailleurs migrants et des membres de leur famille, art. 43, par. 1 g. **P 59**
- Convention relative aux droits des personnes handicapées, art. 30, par. 1. **P 59**
- Voir l'Observation générale n° 20. 2009. **P 59**
- Annexe de la résolution 48/96 de l'Assemblée générale. **P 59**
- Convention relative aux droits des personnes handicapées, art. 30. **P 60**
- DE BERNARD François. *La dématérialisation des politiques culturelles: Problématique et paradoxes*. Musée d'Auxerre. 5ème colloque interdisciplinaire.

Culture et Numérique: nouveau champ des pouvoirs. 4-5/07/2008. Icones-images: musée de sens. **P 69**

- Pour lister les liens intérieurs et extérieurs aux sites, nous avons utilisé le logiciel *Screaming frog*. Les informations obtenues par le biais de ce logiciel ont été exportées dans un fichier Excel. Les graphes ont été produits grâce à la fonction « NodeXL ». **P 88**
- *Creative Commons* est une organisation à but non lucratif dont le but est de proposer une solution alternative légale aux personnes souhaitant libérer leurs œuvres des droits de propriété intellectuelle standard de leur pays, jugés trop restrictifs. L'organisation a créé plusieurs licences, connues sous le nom de licences Creative Commons. Ces licences, selon leur choix, donnent aucun ou seulement quelques droits aux travaux. Le droit d'auteur est plus restrictif. **P 89**
- Traduction : « le label *Ruptured* fondé par Ziad Nawfal en 2009, est un exécutoire de ses activités en tant que producteur et promoteur de musique à Beyrouth. Le but du label est de lancer un matériel réalisé par des artistes libanais locaux, aussi bien que par des musiciens non-libanais installés au Moyen -Orient, ou passant par le Liban pour des concerts et des performances. » **P 95**
- Traduction par DAEZLY Haytham : « Saleh a dit qu'elle est fière de sa musique indépendante et alternative. « C'est superbe de pouvoir dire ce que tu veux et faire quoique tu veux avec. Je peux mettre ma musique en ligne quand je veux » ajoute-elle, sans cacher les difficultés financières qui accompagnent l'absence d'une maison de production soutenant son travail ». **P 101/102**
- Définition de Hexis : Une habitude soit du corps, soit de l'esprit. Un pouvoir acquis par la coutume, la pratique, l'usage. **P 104**
- RICOEUR Paul. *L'identité narrative*. Citation relevée dans *De l'industrie culturelle aux fabriques de soi? Enjeux identitaires des productions culturelles sur le Web contemporain* de GOMEZ –MEJIA Gustavo, 2011. **P 116**

- Entre autres, Fahem Boukadous est le seul journaliste à avoir couvert en 2008 un soulèvement des travailleurs des mines de Redeyef- Gafsa, ce qui lui valu plusieurs peines d'emprisonnement. **P 131**
- En Tunisie, les jeunes ont utilisé des proxys pour délocaliser leur adresse. Le principe de fonctionnement d'un serveur proxy est très simple; il s'agit d'un serveur « mandaté » par une application pour effectuer une requête sur Internet à sa place. *Google* et *Twitter* ont aussi lancé le service *Speak-to-Tweet*, qui permet de Twitter par téléphone, contournant ainsi le blocage de l'accès à Internet. **P 131**
- Nous employons le terme de socialité et non pas de sociabilité dans le sens que lui donne Michel MAFFESOLI dans *Le temps des tribus* (2000). Les tribus, précise-t-il, sont précaires, changeantes, très différentes, chaotiques, désordonnées. **P 132**
- Selon le sociologue américain Mark GRANOVETTER, (1973) C'est la force des liens faibles. L'analyse des chercheurs laboratoire Sense d'Orange Labs est aussi très pertinente; Dominique Cardon, Maxime Crepel, Bertil Hatt, Nicolas Pissard et Christophe Prieur, « Dix propriétés de la force des liens faibles ». **P 133**
- EL HAMALAWY Hossam est membre de l'organisation Socialiste révolutionnaire ainsi que du centre d'études socialistes au Caire. Journaliste, blogueur, il est l'un de ces jeunes « cyberguerilleros » au Coeur des révolutions en cours dans le monde arabe. Voir Hossam EL HAMALAWY. *Révolution 2.0, un blogueur révolutionnaire sur la place Tahrir, tout est à nous!* **P 137**
- *The New York Times*, 21/07/1971, Taki 183 *Spawns Pen pals*. **P 153**
- Le « scratch » ou le « scratching » consiste à faire bouger un disque vinyle à la main sur une platine. Le mouvement se fait d'avant en arrière. C'est ce mouvement qui produit le son scratch. **P 153**
- C'est la traduction que préfère MOLES Abraham. *Le kitsch, L'art du bonheur*. Paris, Maison Mame, 1971, et Jacques Sternberg, *Les chefs-d'œuvre du kitsch*. Paris, Édition Planète, 1971. **P 181**

- Linguistique : sur le modèle de phonème, le stylème est une abstraction sensée représenter une corrélation fonctionnelle possible entre des éléments du langage, une combinaison de stylèmes serait censée définir un style . **P 183**
- À propos du concept d'ensemble, rappelons les réflexions de Youri Lotman sur le concept russe d'*ansambl'*, comme logique profonde de l'*intérieur*, ou bien de la décoration stylistique d'un intérieur, lieu dans lequel la cohabitation de diverses époques crée une *hétérogénéité*, et donc une richesse sémiotique. Cf. Y.M. Lotman, « Architektura v kontekste kul'tury », in *Architecture and Society/Architektura i obchestvo*, 6, 1987, Sofia, P 8-15; trad. it. « L'architettura nel contesto della cultura » in Silvia Burini (éd.), *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergame, Moretti e Vitali, 1998. P. 38-50. **P 184**
- C'est ce qui émerge par exemple de l'amusant essai-nouvelle de Tommaso Labranca 78-08 (2008), dédié à un imaginaire confronté entre l'année 1978 de *Saturday Night Fever* (USA, 1977) et l'époque actuelle. En entrant aujourd'hui dans un magasin de design plein d'« objets vintage », dit Labranca, on pourrait être conduit à penser que la décoration des salons et des cuisines de ces années-là était incroyablement chic, alors que, sauf chez certains privilégiés, ce type de décoration et d'ameublement était tout à fait banal. **P 185**
- L'idée de mémoire médiatique peut être reliée à l'idée de *popular memory* telle qu'elle a été élaborée par Lynn Spigel au sujet du rôle assumé par les médias dans de pareils processus sociaux : « Popular memory (...) is history for the present ; it is a mode of historical consciousness that speaks to the concerns and needs of contemporary life. Popular memory is a form of storytelling through which people make sense of their own lives and culture ». L. Spigel, « From the dark ages to the golden age: women's memories and television reruns », *Screen*, 1995, 36 (1), P 16-33. **P 185**
- Titre de l'exposition du collage, *fragments d'un passé recomposé(s)*. Carton d'invitation posté sur le blog *Visual Codes* © Haytham Daezly 2013 <http://haythamdaezly.tumblr.com/collage> **P 187**

- Cette école naît en 1923 avec la création de l'Institut de recherches Sociales, fondé par Max Horkheimer et Friedrich Pollock. Elle s'inscrit dans une optique marxiste et freudienne. L'école rassemblera ensuite plusieurs intellectuels dont Théodor Adorno, Walter Benjamin et Herbert Marcuse qui en sont les principaux représentants, avec Max Horkheimer. Ils sont à l'origine de ce qu'on a appelé le « courant critique » de recherche sur les médias, qui considère les moyens de communication de masse comme des instruments de pouvoir et de domination. Selon les philosophes, ces instruments vulgarisent les biens culturels et produisent une certaine uniformisation de la pensée des récepteurs. **P 203**
- Lorsque Théodor Adorno et Max Horkheimer publient le texte *La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses* dans *La dialectique de la raison*, la télévision n'en est qu'à ses débuts, c'est pourquoi leurs critiques portent essentiellement sur le cinéma et la radio. **P 203**
- Par exemple, Chaké Matossian développe une critique sans appel du cédérom dans son ouvrage *Espace public et représentations*, dans la section intitulée « De la visite à la navigation » (1996) **P 203**
- Le terme d'« industrie culturelle » a été employé pour la première fois dans le livre « *Dialektik der Aufklärung* » (*La dialectique de la raison*), qu'Horkheimer et Adorno ont publié en 1947 à Amsterdam. **P 204**
- L'aura est le propre de l'œuvre d'art traditionnelle, originellement liée à la religion et dotée d'une valeur culturelle. Les nouveaux médias détruisent l'aura. Même si on trouve chez Benjamin ce premier constat dû au développement des médias, ceci ne conduira pas Walter Benjamin à un rejet de ces nouveaux médias. En effet, si pour lui les nouveaux moyens de production esthétique abolissent la distance propre à l'œuvre auratique, ils inaugurent une esthétique du choc : la contemplation se substitue à l'expérience vécue. L'expérience auratique est un abandon à la rêverie alors que l'expérience vécue du choc est éveil. En d'autres termes, cet abandon de la dimension auratique laisse place à une politisation de l'art. **P 205**
- Conformément aux travaux du séminaire inter-sémiotique de Paris, publiés aux NAS (Jacques Fontanille, 2006) **P 219**

- L'audiovisuel demande un type de réception passive, comme au cinéma (il faut laisser défiler les images du début à la fin). Sur le contraste entre l'audiovisuel et le web, ou mieux, entre l'interactivité et la vidéo, cf. Matteo Treleani. *La vidéo en ligne et le problème de l'interactivité*. *Revue du CIRCAV*, 25, 2014, à paraître.
- Cité par E. NEVEU et A. MATTELART. *Introduction aux Cultural Studies*, op. cit., P 23. **P 219**
- Voir le livre classique de HEBDIGE David. *Subcultures. The Meaning of Style*. Londres, Routledge, 1979. **P 250**
- C'est-à-dire prétendant forger sa propre loi, se revendiquant indépendante des informations officielles, des critiques et expertises artistiques traditionnelles, des validations scientifiques normées...
- Du nom de cette Encyclopédie en ligne, ouverte et modifiable par tout contributeur le désirant. **P 250**
- Toutes les études que j'ai trouvées ont été publiées sur des blogs, la plupart sans référence ce qui les adépossédées scientifiquement de leur fiabilité et m'a poussé à questionner leur origine. **P 255**
- Cf., entre autres, VERGO Peter (éd), *The New Museology*, London, Reaktion Books, 1989, Kylie Message, *New Museums and the Making of Culture*, Oxford, Berg, 2006, Janet Marstine (éd.), *New Museum Theory and Practice. An Introduction*, Malden MA, Blackwell, 2006. **P 314**

LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX

Figure 1 : Top 5 célébrités libanaises sur Facebook	80
Figure 2 : Top 5 célébrités libanaises sur Twitter	80
Figure 3 : corpus ramifié en deux branches sur une période définie. La première renvoyant à Tania Saleh, la seconde à Rayess Bek. Chaque branche comportera trois sections, les réseaux sociaux, les manifestations d'art (chansons) et la prise de position publique	83
Figure 4 : structure HTML des liens extérieurs du site rayessbek.net	86
Figure 5 : structure HTML des liens intérieurs du site rayessbek.net	86
Figure 6 : structure HTML des liens extérieurs du site tanciasaleh.net	87
Figure 7 : structure HTML des liens intérieurs du site tanciasaleh.net	87
Figure 8 : Tableau de classification distinctes avec les sites et les réseaux sociaux	87
Figure 9 : Graphe illustrant les liens pointant vers les deux sites de Tania Saleh	91
Figure 10 : Graphe illustrant les liens pointant vers les deux sites de Wael Koudeih	91
Figure 11 : Plateforme en commun entre les sites de Wael Koudeih et Tania Saleh	92
Figure 12 : Graphe visualisant les liens forts et les liens faibles entre les sites extérieurs et le site de Wael Koudeih	93
Figure 13 : Graphe visualisant les liens forts et les liens faibles entre les sites extérieurs et le site de Tania Saleh	93
Figure 14 : Indice de récurrence des liens pointant vers le site de Wael Koudeih	94
Figure 15 : Tableau indice de récurrence des liens pointant vers le site de Tania Saleh	97
Figure 16 : Représentation de soi et l'identité numérique selon Fanny Georges	106
Figure 17 : Distribution des fans- Statistiques - Espace de l'identité calculée de Rayess Bek relevé sur Facebook le 8 septembre 2014	109
Figure 18 : Distribution des fans- Statistiques - Espace de l'identité calculée de Tania Saleh relevé sur Facebook le 8 septembre 2014	110
Figure 19 : Interaction entre Wael Koudeih et son public au niveau des commentaires sur ses propres postes	112

Figure 20 : Capture écran du clip <i>Schizophrénia</i>	129
Figure 21 : Tableau de comparaison entre les réseaux sociaux traditionnels et les réseaux socionumériques	134
Figure 22 : schéma qui trace les différences entre populaire et Underground	147
Figure 23 : schéma qui trace les différences entre la forme et le concept mythique dans <i>Schizophrénia</i>	162
Figure 24-25 : « Love and Revenge » Makan, Le Caire, 21/11/2014	173
Figure 26-27-28-29-30-31 : Quelques visuels de la performance en snapshots	179
Figure 32-33-34-35-36-37 : Quelques visuels de la performance en snapshots	180
Figure 38 : schéma qui trace les différences entre la performance de <i>Goodbye Schlöndorff</i> et <i>Le Faussaire</i>	189
Figure 39-40 : schéma qui trace le message dégagé de la parole de Rayess Bek, Et le parcours de la théorie sémiotique	191
Figure 41 : schéma qui interprète le message dégagé en le décodant	192
Figure 42-43-44-45-46-47-48 : Quelques visuels de la performance de « Goodbye Schlöndorff » en snapshots, Maison des Métallos, 20/05/2015, Photos by Orevo	195
Figure 49 : Visuel de la manifestation en snapshot sur la page twitter du musée de l'orangerie, Semaine des musées, 24-30 mars 2014.	249
Figure 50-51 : Quelques visuels en snapshots sur la page du Musée National de Beyrouth.	261
Figure 52-53 : Quelques visuels en snapshots sur la page du Musée National de Beyrouth.	262
Figure 54 : visuel en snapshot de la page officielle de l'Institut du monde arabe sur la chaîne Youtube.	279
Figure 55 : visuel en snapshot de la page officielle du Grand Palais RMN sur la chaîne Youtube.	280
Figure 56-57-58-59-60-61-62-63-64-65 : Photos prises par Youssef Haidar du site Internet du <i>Beit Beirut</i> http://www.beitbeirut.org/	310/11/12/13/17/18
Figure 70 : tableau qui montre la différence entre le passé et le présent du bâtiment	322

RÉSUMÉ

Aujourd'hui, en tournant la page du chapitre sombre de la guerre civile au Liban qui a frappé le pays pendant quinze ans, et après toutes ces années de guerre, de mort et de destruction que le pays a vécu malgré ses conflits, le germe du professionnalisme demeure présent dans sa mosaïque constitutionnelle. Une question se pose : une culture de l'après-guerre est-elle possible ?

La guerre a laissé des traces profondes certes, mais la société civile se mobilise et c'est particulièrement dans le domaine artistique où elle trouve une issue. Par ailleurs, la diversité de la population libanaise, composée de différents groupes ethniques et religieux, a contribué au métissage culturel d'un pays en perpétuelle ébullition artistique.

À l'heure actuelle où Internet et réseaux sociaux, applications du Web 2.0 et dispositifs numériques envahissent notre quotidien, et à l'avènement des TIC qui ont permis le développement d'une économie totalement nouvelle à savoir numérique, appelée aussi économie d'Internet, les producteurs et les consommateurs ont modifié leur comportement. Il est important de questionner le rôle et l'impact des nouvelles technologies d'information et de communication dans la culture virtuelle au Liban, en nous appuyant sur les pratiques d'artistes contemporains « engagés » et leur présence « en ligne ». Quels messages utilisent-ils pour promouvoir leurs idées et leur art ?

Dans cette optique, nous recensons les principaux acteurs de la médiation numérique afin de faire émerger les pratiques culturelles les plus pertinentes des différentes institutions au Liban. Tels sont les enjeux auxquels, entre autres, nous nous intéressons dans notre réflexion.

Mots-clés: TIC / Liban / Culture / Musique / Médiation numérique

SUMMARY

Today, turning the dark page of lebanese civil war chapter that hit the country for fifteen years, and after all these years of war, death and destruction that the country has lived despite its conflicts, the germ of sectarianism remains present in its constitutional mosaic. Where is the question that arises : will there be a postwar period for culture ?

The war left deep traces of course, but civil society is mobilising and it is particularly in the arts where it finds the outcome. Moreover, diversity of the Lebanese population, composed of different ethnic and religious groups, has contributed to the cultural melting pot of a country in its perpetual artistic boil.

Currently, social medias and Internet network, Web 2.0 applications and digital devices invade our daily life, and the advent of ICTs which have enabled the development of a completely new economy that is one of the digital economy, called Internet economy also, producers and consumers have changed their behavior. It is important to question the role and impact of new ICT technologies of virtual culture in Lebanon, relying on contemporary artists practices who are "committed" with their "online" status. What messages do they use to promote their ideas and art ?

In this context, we identify the key players of the digital mediation to bring out the most relevant cultural practices of different institutions in Lebanon. Such are the challenges, among others, in which we are interested in our thinking.

Key-words : TIC / Lebanon / Culture / Music / Digital mediation

FIN