



Livre

2020

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Sur les murs de Palestine: filmer les graffitis aux frontières de Dheisheh

Lehec, Clémence

How to cite

LEHEC, Clémence. Sur les murs de Palestine: filmer les graffitis aux frontières de Dheisheh. Genève : Metis Presses, 2020. (vuesDensembleEssais)

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:147754>

© The author(s). This work is licensed under a Other Open Access license

<https://www.unige.ch/biblio/aou/fr/guide/info/references/licences/>

CLÉMENCE LEHEC

FILMER LES GRAFFITIS
AUX FRONTIÈRES DE DHEISHEH

SUR LES MURS DE PALESTINE

MētisPresses


AVERTISSEMENT AUX LECTRICES ET AUX LECTEURS

Dans quasiment toutes les situations de ce livre, l'emploi du masculin n'est pas à considérer comme un emploi générique, mais comme la marque du genre masculin. Au regard du terrain, essentiellement lié à des individus masculins, l'écriture inclusive n'a pas été adoptée.

ACCÈS À LA VERSION NUMÉRIQUE

Connectez-vous au site internet de MétisPresses et accédez à la page de l'ouvrage. Cliquez sur le bouton « Version numérique » et vous serez redirigés vers le livre numérique en ligne.

La version numérique enrichie donne notamment accès, en complément à l'édition imprimée, au film documentaire produit dans le cadre de cette recherche *Les murs de Dheishesh*, à des données méthodologiques supplémentaires, ainsi qu'à de nombreuses images et liens externes.

Le lecteur rencontrera tout au long du présent livre le symbole  indiquant la présence, dans la version numérique, de documents complémentaires.

Afin de situer plus précisément la démarche de recherche de l'auteure, le lecteur pourra se référer au chapitre « Expérimentation et *border art*: les graffitis sur les murs-frontières du camp de réfugiés de Dheishesh », uniquement disponible dans la version numérique de l'ouvrage.



MétisPresses © 2020
<http://www.metispresses.ch>
ISBN: 978-2-940563-79-1

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Table des matières

Préface de Philippe Rekacewicz	9
Introduction	15
Partie 1 / CHERCHER, FILMER	31
Chapitre 1 / Être chercheure, dans l'espace israélo-palestinien	33
Chapitre 2 / Faire un film: se donner les moyen de bâtir du collectif	59
Partie 2 / GRAFFEURS ET GRAFFITIS	89
Chapitre 1 / Une histoire des graffeurs palestiniens	91
Outils de recherche / Entrer dans l'analyse d'image	119
Chapitre 2 / Les portraits des <i>shuhada</i>	125
Chapitre 3 / Hanthala, nouveau motif de la résistance	143
Ouvertures / Des graffitis pour qui ?	159
Partie 3 / FRONTIÈRES	169
Chapitre 1 / Typologie des frontières représentées dans les graffitis des murs de Dheisheh	171
Chapitre 2 / Frontières de Damoclès	185
Chapitre 3 / Franchir les frontières, faire face à l'occupation	193
Conclusion	203
Bibliographie	213
Remerciements	219
Crédits	223

COLONISER LES MURS ET LA FRONTIÈRE

Préface de Philippe Rekacewicz

«Mais ils sont complètement fous!» Ce fut la toute première réaction du journaliste et historien Dominique Vidal, pourtant habitué aux «terrains hostiles», lorsqu'il aperçut pour la première fois le «mur en Palestine» alors que nous roulions au nord de Jérusalem vers le *checkpoint* de Qalandya. Nous avions vu les photos, lu les textes de référence sur ce projet de séparation, mais nous n'étions pas préparés au choc de la première vision de cet «édifice» massif et brutal qui déchire la ville sans précaution. L'émotion dominait absolument toutes autres formes de sentiments et deux qualificatifs envahissaient nos esprits à son propos: totalitaire, mortifère. Rien de tel, à notre connaissance, n'existait ailleurs. Le mur de Berlin, qui nous était familier, c'était deux à trois mètres, alors que cette fracture de béton cachait le ciel sur une hauteur de huit à dix mètres. De quoi se fracasser le corps et l'esprit.

Et ce n'était pas tout: sur certaines portions de son tracé, cette infrastructure (murée seulement en milieu urbain, la barrière en zone rurale étant composée d'une série de grillages doublés et électroniquement surveillés) se scinde en un système de murs entrelacés dont on ne comprend plus la signification du tracé. Dans le secteur de Qalqilya, le mur transforme de nombreux villages en ghettos presque hermétiques et depuis le camp de réfugiés d'Aïda au sud de Bethléem, les sinuosités sont tellement complexes que la perspective donne l'illusion qu'il y a quatre ou cinq murs, courant presque parallèlement les uns à côté des autres...

C'est justement autour de Bethléem que certaines maisons ont été littéralement «emmurées» sur plusieurs côtés. Claire, une Palestinienne chrétienne, qui vit désormais à l'ombre de ce mur imposé, a décrit ainsi la disparition du paysage:

De ma fenêtre, j'avais une vue magique, la douceur du paysage, les couleurs... le vert sombre des oliviers, l'ocre clair du sable et de la roche, la sécheresse de l'atmosphère. C'était chaud. De ma fenêtre, j'avais tout l'univers, mon univers, des milliers d'années d'histoire ! La poussière et l'herbe rase, de ma fenêtre je pouvais simplement embrasser Jérusalem.

Le temps passe, le mur s'élève et nous devenons peu à peu aveugles. On finit par oublier ceux qui vivent derrière. Et eux, nous oublient-ils aussi ? Ce mur est... comment dire ? Grand. Il est aussi... sans fin, sans espoir. Il ferme le paysage, il ferme aussi nos vies.

Ce mur est énorme, comment dire... incroyablement énorme, et son ombre encore plus : elle couvre les rues, nos maisons, nos jardins. Elle couvre aussi, et surtout, nos espoirs. Ce mur, il est juste... comment dire ? Incroyable, incompréhensible, inexplicable. Enfin, «eux», ils l'expliquent puisqu'ils l'ont construit.

Mais, depuis, mon âme est dans l'ombre. Depuis le mur, nos magasins et nos cafés ferment un à un. Depuis, le mur fragmente nos rues, nos familles, nous coupe de nos lieux de prières, nos écoles, nos hôpitaux. Le mur brise nos vies. Mais dans la rue, pourtant, les enfants continuent de rire.

C'est à la suite d'une série d'attentats au tout début des années 2000 qu'Ariel Sharon réactive le projet de «séparation physique» entre les Palestiniens et les Israéliens. Il confie au colonel Dany Tirza la construction de cette «barrière de séparation» (que les autorités israéliennes nomment «barrière de sécurité»). Un peu moins de deux décennies plus tard, le mur – condamné par l'Assemblée générale des Nations unies en 2003 et déclaré illégal par la Cour Internationale de Justice (CIJ) en 2004 – est bien avancé, mais toujours en cours d'achèvement.

Le mur est l'un des éléments du système matriciel israélien dans la mise en place d'une stratégie de colonisation de la Palestine. C'est «l'objet géographique» par excellence, qui permet à Israël de sceller le principe de «continuité territoriale» pour les populations juives vivant dans les colonies de peuplement (illégales au regard du droit international). C'était déjà pour répondre à ce principe qu'avaient été pensées les «installations coloniales». Hodi Lieberman, alors maire d'une colonie du nord de la Cisjordanie et Secrétaire général du «Conseil des colonies de Judée et Samarie», racontait dans un article de la *Revue d'études palestiniennes*, repris par le quotidien israélien *Haaretz* en 1996 :

Notre rôle est de garantir que la population juive de Judée Samarie ne vive pas derrière des barbelés et des murs, mais dans un axe de continuité et de présence juive. Si l'on prend par exemple le territoire qui se trouve entre Jérusalem et Ofra (Nord-Est de Ramallah), il suffit d'ajouter, disons, une zone industrielle à l'entrée de la colonie d'Adam et une station essence à l'entrée de Psagot pour avoir un axe continu sous l'entier contrôle israélien... Autre exemple: si on fait passer une petite route entre la colonie de Bet El et la route de contournement de Ramallah (réservée exclusivement au trafic israélien), on casse ainsi la continuité des quatre villages arabes qui entourent Bet El. Ce n'est plus Bet El qui est encerclé, mais Bitin (le village arabe) qui se retrouve coincé entre les diverses infrastructures israéliennes. Dès lors, il n'est pas nécessaire de bâtir une maison ou une colonie sur chaque colline, ce qui est important, c'est «où» passe la route, «où» construire un magasin ou une station d'essence, et «où» passe la conduite d'eau.

En somme, une confiscation cynique des terres, la colonisation et le contrôle total de l'espace à moindres frais...

Le mur, dans son gigantisme, déchirait la ville et offrait en même temps de larges surfaces vierges qui ne demandaient qu'à être recouvertes... Dès le début de son édification, les Palestiniens se sont donc «emparés» de ces surfaces vierges et des espaces adjacents pour les transformer en lieu de contestation et en espace d'expression. Quand il n'est pas maculé par la peinture noire ou rouge des ballons que les Palestiniens font «exploser» sur les parois en béton, il est recouvert de graffitis de toutes sortes, de fresques murales, de textes poétiques, de citations ou de références. Comme s'il avait fallu donner un peu plus de relief aux dessins, de nombreuses installations artistiques sont apparues dans l'environnement immédiat du mur, mettent en scène ici un arbre, là un panneau indicateur, un peu plus loin une sculpture. Des artistes acteurs se succèdent aussi pour «jouer» des performances-spectacles comme Francis Alÿs qui, en 2004, se promenait au nez et à la barbe des soldats israéliens et de la police des frontières le long de la ligne de cessez-le-feu avec son pot troué d'où s'échappait un mince filet de peinture verte qui matérialisait discrètement sur le sol la «frontière reconnue par la communauté internationale». Ce sont les œuvres d'artistes internationaux autant que d'activistes, ou même de simple citoyens palestiniens qui expriment ainsi leur colère sur des dizaines de kilomètres de façades lisses...

Ce nouveau support, imposé par les autorités israéliennes, sera en fait un espace de prolongement pour une forme d'expression qui, bien sûr, existait déjà depuis longtemps sur tous les murs de Palestine, de Hébron à Jénine, en passant par Ramallah et les camps de réfugiés : pour le mouvement palestinien «graffiti et fresques murales» ainsi que pour les artistes internationaux, ce «nouveau médium» allait permettre d'expérimenter de nouvelles formes d'expression politiques et artistiques. C'est sur cette riche iconographie – témoin de l'histoire de la résistance – que Clémence Lehec a entrepris de porter le regard et de réfléchir collectivement, avec les groupes d'activistes, sur les meilleurs moyens d'en garder la trace, de faire vivre la mémoire de ce «musée à ciel ouvert».

Dessiner, couvrir les murs, c'est avant toute chose l'acte de résistance d'une population désarmée qui n'a que des pierres pour faire face à des tanks. Par l'iconographie et les slogans, les Palestiniens marquent leur présence, rappellent leur colère. Puis, ces graffitis représentent aussi un système d'information et de communication, autant pour la population que pour le reste du monde, par le truchement des caméras et des appareils photos des équipes de journalistes qui sillonnent la Cisjordanie au gré des débordements ou des déflagrations. C'est un moyen d'expression libre, souvent collectif, des mains anonymes viennent souvent compléter les dessins, corriger des fautes de syntaxe... Enfin, ce mouvement protéiforme, riche et dynamique, est devenu une marque d'existence, une manière d'exister et de le dire, une forme «d'occupation» de l'espace occupé. On occupe les murs avec des moyens pacifiques. Les grapheurs réaffirment : «Nous sommes là, nous existons.» On y vénère les héros et, à défaut de pouvoir circuler ou d'accéder aux terres confisquées, on en reproduit les images. C'est une constante dans tous les camps du Proche-Orient. Loin de Bethléem, par exemple, les murs du camp de réfugiés palestiniens de Chatila à Beyrouth sont recouverts des portraits de Cheikh Ahmed Yassine et Yasser Arafat, de représentations diverses et inventives du dôme du Rocher et de l'esplanade des Mosquées.

Cette omniprésence de dessins et de slogans dans l'espace public est aussi un mode de transgression d'un système frontalier très particulier, qui contraint les communautés palestiniennes à s'adapter aux obstacles qui

leur sont imposés par les autorités israéliennes. La ligne verte, reconnue internationalement, fait office de «frontière» en attendant un règlement négocié. C'est en théorie un simple tracé qui délimite deux souverainetés, deux systèmes juridiques. Mais les autorités israéliennes ont transformé cette ligne en objet qui bouge en permanence, en une sorte de frontière mobile, mouvante. Depuis le redéploiement du début des années 2000, qui s'est accompagné de la construction de la barrière de séparation (qui s'éloigne parfois très loin de la ligne verte), de la construction de routes de contournement exclusivement réservées aux colons juifs et de l'installation de nombreux obstacles routiers et «*checkpoints* intérieurs», la frontière initiale s'est transformée en un système frontalier complexe, bien plus imposant: elle était linéaire, elle s'est étendue pour devenir spatiale. La frontière n'est plus une ligne, mais une matrice territoriale qui s'enfonce profondément dans les territoires et qui «rattrape» – en quelque sorte – les populations palestiniennes qui vivaient loin de cette ligne de cessez-le-feu. Dans les villages arabes comme dans les camps, on ne s'est pas accommodé de ces difficultés et de cette soudaine proximité de la frontière: on la combat, on l'instrumentalise, on l'utilise comme support pour la lutte et la résistance dont le mouvement graffiti fait partie. Les habitants de Cisjordanie ne vivent plus désormais *au-delà* de la frontière, mais bien *sur* une frontière, ou même *dans* une frontière territorialisée qui sert essentiellement à renforcer le contrôle sur l'espace. Et elle s'en sert pour «l'habiller» de fresques murales et de graffitis qui sont autant de figurations allégoriques, de représentations du réel ou d'un passé disparu avec la *Nakba*.

Ce dispositif iconographique a l'air d'être fragile et éphémère puisqu'il est si facile de le faire disparaître (les soldats israéliens ont bien essayé d'imposer le «nettoyage» des murs mais ont finalement renoncé), mais il s'affirme finalement comme un événement d'une solide permanence. Il se comporte en fait comme la frontière mobile et mouvante: il s'adapte, se renouvelle tout le temps, évolue au fil de l'histoire politique et de l'évolution du conflit dans un mouvement dynamique et persistant...

INTRODUCTION

Là où règne un esprit révolutionnaire, il y a des graffitis. (ABU LABAN 2013: 51)¹

Lorsque l'on observe les multiples manières avec lesquelles les migrants défient les frontières au quotidien, il devient évident que les luttes frontalières sont trop souvent des questions de vie ou de mort. (MEZZADRA et NELSON 2013:18)

Premier jour de tournage, il est 7 h du matin, je suis en avance à Dheisheh. J'attends de l'autre côté de la route d'Hébron, en face du camp. Des travailleurs refont les parterres situés au milieu de la chaussée. Le camion de l'ONU récupère les ordures après que plusieurs hommes sont venus, depuis les ruelles, apporter de petites remorques pleines de sacs-poubelles. Il n'y a pas de point de rendez-vous précis. J'ai demandé trois ou quatre fois à ma coréalisatrice Tamara hier. Elle a simplement dit «*Dheisheh*». De la musique provient du kiosque à l'entrée du camp qui vend des cafés à côté du tourniquet. Est-ce la voix de la célèbre chanteuse Fairouz ? Peut-être.

Le jour suivant, je suis assise à l'entrée du camp, sur un petit muret devant le bâtiment de l'association IbdAA, j'attends Tamara et le reste de l'équipe. L'un des garçons du kiosque, situé le long de la route d'Hébron, m'offre un café. À partir de ce jour, un café sans sucre m'attendra chaque matin. Auparavant, la route principale qui passe devant le camp reliait Jérusalem à Hébron en passant par Bethléem. Il s'agissait d'un axe important, mais ça, c'était avant la construction du mur de séparation.

Le troisième jour, je retrouve Ahmed, assistant caméra sur le tournage et graffeur. Je commande deux cafés sans les payer, cela me donne l'impression de faire partie du camp. Le kiosque se tient juste à côté d'un tourniquet en grillagé qui se tient droit. C'est une trace de la première Intifada², lors de laquelle le camp était entouré de grillages et placé sous couvre-feu. Derrière nous, une fresque, réalisée en blanc sur fond noir, énumère chacun des 45 villages dont sont originaires les habitants de Dheisheh, fondé en 1949.

Le lendemain, le 5 avril 2017, je monte dans le taxi collectif pour me rendre sur le lieu du tournage depuis le centre-ville de Bethléem, où je réside. J'entends à la radio que l'on parle du camp sans pouvoir comprendre ce qu'il se passe. De la station de bus jusqu'au mur de séparation, j'entends deux fois les mêmes informations. Ne sachant pas si les gens qui parlent ma course parlent anglais, je préfère garder le silence. En arrivant, je croise Aysar, un des graffeurs du camp que nous avons interviewé dans

À L'ENTRÉE DU CAMP,
UNE FRESQUE
REPRODUISANT
UN EXTRAIT DE LA
RÉSOLUTION 194 DE
L'ONU SUR LE DROIT
AU RETOUR ET LA LISTE
DES 45 VILLAGES DONT
SONT ORIGINAIRES LES
HABITANTS DE DHEISHEH
(© AC 2016).



le film. Il m'explique qu'il y a eu un raid de l'armée israélienne à Dheisheh cette nuit. Lui a dormi malgré les bruits, comme la Française que je croise par hasard un peu plus tard dans la journée. Tamara me dit ensuite qu'à cause de ce qu'il s'est passé dans la nuit, une tension règne à l'intérieur du camp. Des femmes s'arrêtent près de nous alors que nous filmons et semblent hostiles à notre présence ou à celle des caméras. Je comprends, grâce à Ahmed, que le sang de celui qui a été blessé par trois tirs de l'armée israélienne, deux dans le bras et un proche du cœur, est toujours sur le sol, non loin de là où nous sommes. J'en aurai la double confirmation plus tard, par Tamara et sous mes pieds, que je surprends à fouler de petites taches brunâtres sur la chaussée. De retour chez moi, le soir, j'écris :

Aujourd'hui, nous avons filmé le camp et nous avons marché sur son sang. Je ne le connais pas. Ses amis sont venus filmer les traces que son corps blessé a laissées sur le sol. Il a 23 ans. Je vois, sur la porte d'entrée de la maison auprès de laquelle il a reçu les balles, les trous que les tirs ont laissés dans les murs. J'ai trouvé très ironique que le dessin reproduit de Naji Al-Ali, faisant le portrait de deux hommes similaires, mais l'un portant la marque d'un impact de balle au milieu du front, soit justement le lieu où les balles soient venues se ficher. Cela laisse un des portraits avec un trou dessinant un impact de balle et l'autre avec un vrai trou, peut-être causé par une balle qui aurait été tirée cette nuit-là. C'est comme si les balles de l'armée israélienne visaient les corps autant que les images.

Une étude des graffitis aux frontières de Dheisheh

Cela fait 7 ans que je me rends en Palestine, dans le camp de réfugiés de Dheisheh pour y réaliser des recherches en géographie. Dès mes premiers pas dans le camp, j'ai été frappée par la quantité de fresques et d'inscriptions présentes sur les murs. Pourtant, l'imaginaire occidental qui constitue mon cadre de référence m'a fait concentrer mes recherches sur les peintures présentes sur le mur de séparation, situé non loin du camp. Pendant mes deux premières années d'apprentissage de la recherche, j'ai écrit des mémoires de Master et réalisé un court-métrage portant sur le *street art* situé sur cette barrière imposée unilatéralement par l'État israélien. Cette dernière n'est pas reconnue comme une frontière puisque son tracé ne reprend pas la ligne verte (ligne d'armistice à l'issue de la

guerre israélo-arabe de 1949), et s'en écarte au gré du projet colonial qui accapare des terres palestiniennes et morcelle le territoire.

L'espace israélo-palestinien est un espace de frontières contestées, au sens où la communauté internationale ne reconnaît pas les frontières telles que l'État israélien les dessine. Il semble toutefois complexe d'affirmer que l'espace israélo-palestinien est un espace sans frontières, car il s'agit d'un espace strié de limites, où prime la séparation. Néanmoins, ses bornes ne sauraient correspondre à une définition classique de la frontière, comme une ligne tracée entre deux entités politiques. Haut de huit mètres et s'étalant sur des kilomètres, le mur de séparation est pourtant le réceptacle de toute l'attention lorsque l'on pose la question des frontières de l'espace israélo-palestinien. Il semble normal de s'intéresser d'abord à la partie émergée de l'iceberg, mais cela n'est pas suffisant. Dans le cadre de mon doctorat, j'ai souhaité regarder en dessous de la surface de l'eau et comprendre l'étendue du processus de séparation qui est à l'œuvre dans cet espace, en m'intéressant aux frontières qui traversent un lieu à la marge, à savoir le camp de réfugiés de Dheisheh, même si ces frontières n'ont aujourd'hui rien d'apparent.

En parallèle, mon regard d'étrangère était habitué aux fresques de *street art* qui recouvrent les murs des villes occidentales et qui sont aujourd'hui utilisées dans le cadre de projets urbains. La production de ces dernières s'est en partie légalisée et le potentiel subversif de ce mouvement en a été diminué d'autant. Regarder les fresques qui prennent place sur le mur de séparation était une manière de rechercher la dimension politique de cet art, qui semble avoir été engloutie par l'entrée de ce mouvement sur le marché de l'art et par son encadrement institutionnel. Le mur de séparation n'échappe pas à ces logiques marchandes et les peintures y sont globalement tolérées par l'État israélien. La dimension politique présente dans l'acte de peindre sur un tel support faisant parfois même partie de la stratégie communicationnelle d'artistes étrangers cherchant une renommée toujours plus grande. Il s'agit d'une des raisons, avec le refus de normaliser l'existence de ce mur, en l'embellissant ou en se l'appropriant, qui conduit au constat suivant: les graffeurs palestiniens ne peignent pas sur le mur de séparation, ou alors de façon très minoritaire. La large majorité

des peintures présentes sur le mur de séparation sont l'œuvre d'artistes étrangers venus d'Europe ou des États-Unis notamment.

Et pourtant, le mouvement graffiti palestinien existe bel et bien, en témoignent les murs des camps de réfugiés entièrement recouverts de peintures et de slogans, majoritairement écrits en arabe. C'est, forte de ce constat, que j'ai détourné mon regard du mur de séparation, pour observer ce qu'il se passe dans les camps de réfugiés. J'ai souhaité mettre au jour les spécificités du mouvement graffiti palestinien, tel qu'il a débuté et tel qu'il se dessine aujourd'hui. Il semblait chimérique d'essayer de comprendre les frontières de l'espace israélo-palestinien en ne s'intéressant qu'aux acteurs étrangers qui viennent peindre sur le mur de séparation. J'ai donc souhaité comprendre les barrières et limites auxquelles les Palestiniens font face, en interrogeant une pratique et production artistique qui se situe à la marge. Le mouvement graffiti palestinien prend géographiquement place dans les espaces marginaux des camps de réfugiés. L'inscription de ce courant au sein du champ artistique le situe également en périphérie, en ce qu'il n'est pas envisagé comme un art « noble » et que tel qu'il est pratiqué au sein des camps, il se situe en dehors du marché de l'art.

Les camps, où se concentrent les graffitis, correspondent à des quartiers des villes de Cisjordanie sous autorité palestinienne. Créés en 1948 après la Nakba³, ils ont incarné de hauts lieux de contestation lors des deux Intifadas. Leurs habitants ont un statut à part, puisqu'ils possèdent la carte d'enregistrement délivrée par l'UNRWA (United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East)⁴. Malgré leur statut temporaire initial, ces lieux font parfois partie intégrante du tissu urbain, mais les formes architecturales qui les composent les distinguent assez nettement du reste de la ville. Les constructions sont majoritairement en béton, sans parement en pierre. Le mode de développement sans plan a produit des rues parfois très étroites, sinueuses à tout le moins. Devant l'ampleur de l'expression graphique, cet ouvrage se focalise sur la ville de Bethléem, plus précisément sur le camp de réfugiés de Dheisheh. En poussant à son paroxysme certains éléments saillants du mouvement graffiti palestinien, ce camp est révélateur du mouvement dans son ensemble, ce qui permet de donner une certaine profondeur au paysage dressé ici.

C'est peut-être le paradoxe qu'incarnent les camps palestiniens au sein du paysage mondial des camps qui mérite qu'on les étudie. Ils s'inscrivent en effet dans le contexte de multiplication des camps et leur temporalité s'inscrit sur le temps long, alors même qu'ils ont été créés il y a 70 ans dans le but d'être temporaires. Si les étudier, c'est développer une réflexion sur la mobilité, dans le cas palestinien, on se heurte au paradoxe de l'immobilité de leur situation, qui ne signifie pas forcément l'immobilité de la population qui y réside. Parlant de l'augmentation du nombre de camps dans le monde, Michel Agier constate la formation d'une altérité radicale et biopolitique à l'aune de la guerre aux frontières, qui s'est développée depuis le milieu des années 1990, et il poursuit en affirmant que se construit alors «le nouveau sujet d'un racisme sans race [...]». D'abord par le langage arbitraire de l'inhumanité justifiant une insupportable injustice – celle du déni du droit à la mobilité qui équivaut maintenant au droit à la vie, voire à la survie» (AGIER 2016: 185). Il observe en cela une continuité avec le système colonial d'assujettissement des corps d'une part, et le fait que l'image médiatique vient «surajout[er] à la non-humanité des "indésirables"» (AGIER 2016: 185). Pour l'auteur, le fait d'assigner des individus à résider dans un camp contribue à placer ces derniers hors de l'humanité. En contre se crée la figure du sujet cosmopolite libre de ses mouvements, sans peur de franchir les frontières.

Rappelant l'expression de Michel Foucault «enfermés dehors», l'auteur avance que «le groupement des réfugiés dans les camps est une mesure de police autant que de secours» (AGIER 2016: 90). Les hors-lieux que sont les camps conduisent à une double assignation à la fois sociale et spatiale des individus qui y résident. Il en appelle à porter le regard sur ces espaces:

Parler des camps, c'est les faire sortir de la non-existence, les socialiser en tant que milieux profondément hybrides et vivants; en parler pour dire que leur durée de fait produit des effets de changement social et culturel. (AGIER 2016: 93)

À cette volonté de parler des camps à laquelle ce livre souscrit, j'ajoute la nécessaire mise en visibilité de ces lieux, bien trop souvent envisagés comme des espaces non construits et extrêmement précaires, souvent représentés à travers les tentes qui ont constitué ou constituent leurs

premiers temps d'existence. Si les camps sont producteurs de ville selon Michel Agier (2016: 94), leurs habitants réclament avant tout le droit à la vie, à travers notamment une demande de droit à la mobilité. Cette dernière est toutefois à nuancer dans la mesure où les premiers habitants des camps palestiniens ne sont plus tout à fait les habitants actuels, certains d'entre eux étant partis s'installer en dehors de ces derniers. Il convient donc de distinguer la mobilité, parfois complexe, mais potentielle des habitants, et l'immobilité des camps, maintenue pour assurer la pertinence politique de la demande de droit au retour.

L'UNRWA recense 6 millions de Palestiniens enregistrés comme réfugiés et résidant au Moyen-Orient. Le milieu des années 1950 a marqué le début des constructions «en dur», avec d'abord quelques blocs de béton parmi les tentes. Enfin, il faut attendre les années 1970 et 1980 pour que se développe une croissance numérique en parallèle de leur consolidation matérielle (AGIER 2007). Si certains habitants sont partis s'installer hors des camps, un attachement très fort à ces derniers subsiste. Ainsi, Sandi Hilal, Alessandro Petti et Eyal Weizman parlent de «la tension existant entre le désir de retour et la sensation d'appartenance à la vie et à la culture présentes dans le camp» (HILAL, PETTI et WEIZMAN 2014: 199).

Le camp de Dheisheh se situe à la périphérie sud de la ville de Bethléem, il est le plus grand de la ville avec une population enregistrée de 15 000 habitants. Selon les chiffres de l'UNRWA, la densité d'habitants est estimée à 45 454 habitants par km². Il est le 5^e camp de Cisjordanie en termes de population et de surface, cette dernière étant de 0,33 km². Établis en 1949, il précède d'une année la construction des deux autres camps de cette ville, Aïda et Beit Jibrin (couramment appelé Al Azzeh). Les habitants de Dheisheh sont originaires de 45 villages différents, situés à l'ouest de Jérusalem et à l'Ouest d'Hébron.

La présence de frontières au sein du camp de Dheisheh est particulièrement forte et ces dernières prennent diverses formes. Tout d'abord, comme dans tous les camps, les habitants ont le statut de réfugiés et sont donc en attente du droit au retour conformément à la résolution 194 des Nations Unies. Cette attente que le droit soit appliqué correspond spatialement à l'attente de pouvoir traverser la frontière et retourner sur le territoire



CAMP DE RÉFUGIÉS
DE DHEISHEH, VERS
1950-1970 (© PICTORIAL
PARADE/ARCHIVE PHOTOS/
GETTY IMAGES).

qu'ils ont quitté. Cette frontière est donc territoriale et juridique, tant que le droit international ne sera pas appliqué.

Ensuite, une des particularités de Dheisheh est également d'avoir été entièrement enclos par l'armée israélienne lors de la première Intifada, et ce jusqu'en 1993, ne laissant qu'un seul tourniquet pour entrer et sortir du camp⁵. Cette situation est particulière; cette mesure n'a pas été mise en place de manière systématique pour tous les camps. Elle était probablement liée au fait que «durant la première Intifada (à partir du 9 décembre 1987), le camp est l'un des sites les plus importants de la résistance» (HILAL, PETTI et WEIZMAN 2014: 195). Cette frontière, aujourd'hui inexistante, est cependant toujours présente dans la mémoire des habitants de Dheisheh et physiquement à l'entrée du camp puisque le tourniquet a été conservé. Ainsi, le souvenir d'une clôture de barbelé enserrant le camp reste. Cette frontière est à la fois historique, au sens où elle appartient au passé et était extrêmement matérielle, en ce qu'il s'agissait de barbelés. Elle peut être définie selon la définition des frontières fermées proposée

par Michel Foucher, comme une clôture, prenant l'apparence concrète de grillages et de barbelés (FOUCHER 1989).

Enfin, le camp de Dheisheh se situe dans la zone A⁶, il est donc sous autorité palestinienne. Néanmoins, comme cela est rapporté dans le rapport de l'UNRWA *Dheisheh Camp Profile*, «les ISF (forces de sécurité israéliennes) mènent toujours de fréquentes incursions et arrestations à l'intérieur du camp». Ces incursions récurrentes de l'armée israélienne sont donc illégales au regard du partage du territoire cisjordanien défini par les accords d'Oslo. Ce constat permet d'envisager le camp de Dheisheh comme une frontière, en ce que l'armée israélienne vient au contact des Palestiniens et que ces derniers le conçoivent comme un lieu de transit extraterritorial dans la perspective du retour. Cette frontière n'est aucunement linéaire; elle dépend du rythme des incursions de l'armée israélienne et des revendications palestiniennes à ce que le droit au retour soit appliqué. Lieu d'affrontement, elle peut être envisagée comme un front, une frontière vive. Cette appellation fait une nouvelle fois référence à la typologie des frontières fermées proposée par Michel Foucher, à savoir un élément résultant d'une non-reconnaissance du tracé de la frontière. Un front est également défini par l'omniprésence de forces militaires qui quadrillent l'espace en question.

Le camp de Dheisheh est donc tout à la fois frontière liée au territoire, frontière juridique, clôture historique et front. De par cette diversité, il semble intéressant de poser la question de la frontièrité dans le camp, en d'autres termes, d'essayer de comprendre la manière dont la frontière se manifeste et est vécue par les habitants de cet espace.

Border studies et géographie de l'art: l'extradisciplinarité

De nombreuses recherches ont attiré l'attention sur le fait que le processus de mondialisation en cours est en réalité producteur de toujours plus de frontières. L'illusion de l'ouverture, d'un monde sans frontière, au moment de la chute du mur de Berlin en 1989 a été suivie de la construction de toujours plus de murs de séparation (BALLIF et ROSIÈRE 2009; VALLET 2016; VALLET et DAVID 2012). Face au constat plus général de la multiplication

des lieux qui font frontière, il a été nécessaire de redéfinir cette dernière comme un réseau (BALIBAR, WILLIAMS et APTER 2002; POPESCU 2011), un objet mobile⁷, diffus, fait d'artifices de contrôles souvent juridiques et pas seulement matériels.

Poser la question de la frontière dans l'espace israélo-palestinien ne va pas de soi puisqu'elle fait l'objet de contestations. Néanmoins, les frontières produisent quelque chose en matière de relation de pouvoir. Il s'agira dans ce livre d'étudier leur impact non pas économique ou politique, mais culturel. Cette étude part de l'hypothèse selon laquelle le contexte social et politique, ici la situation d'enfermement qui découle de la séparation et de la colonisation, aurait une influence sur les productions esthétiques. L'objet culturel ici observé est le mouvement graffiti qui entretient, dès ses origines, un lien très fort avec la notion de limite.

À ses débuts, le graffiti tel qu'on le définit traditionnellement en Occident est une pratique illégale qui soumet ses praticiens à une montée d'adrénaline liée au risque pris au moment de graffer, puisqu'il est souvent nécessaire de se cacher. Les graffeurs dépassent alors les limites juridiques en investissant sans autorisation une portion d'espace public, voire privé. Les limites de leurs corps sont également éprouvées, dans la mesure où le lieu choisi par un graffeur pour peindre correspond à l'espace le plus visible possible, régulièrement difficile d'accès.

Frontières, graffitis, corps méritent d'être étudiés ensemble au regard des liens qu'ils entretiennent. Ceci n'est toutefois pas sans soulever certains paradoxes qui viennent enrichir le questionnement. D'abord, le corps est ce qui permet de repousser les limites lorsque les graffeurs peignent. Il s'agit aussi de ce que les dispositifs de contrôles, *checkpoints* et murs viennent arrêter. Le corps est à la fois un outil pour dépasser et l'élément qui se trouve stoppé. C'est le corps en action qui dépasse et/ou est stoppé par l'élément barrière. Ensuite, le graffiti, en tant que pratique, se fait dans la limite de ce que le corps permet. En tant qu'objets, les graffitis peuvent déplacer la limite (la limite légale notamment), mais aussi ouvrir symboliquement des brèches dans la frontière physique que peut être un mur (utilisation du trompe-l'œil par exemple). Le graffiti est limité par le corps, tout comme il peut être un outil pour créer de l'ouverture.

Le présupposé selon lequel la limite serait au cœur de la production esthétique de graffiti peut alors être redoublé et retourné: l'étude des graffitis permet d'apprendre quelque chose sur les limites, sociales, juridiques, spatiales ou encore corporelles. La discipline géographique implique un changement d'échelle pour aborder la question frontalière au sein de cet espace jusqu'à l'échelle du corps.

Cette recherche s'insère également dans le champ des *popular geopolitics*, courant qui se fonde sur l'étude de la culture populaire (DITTMER 2011; DITTMER et DODDS 2008; DITTMER et GRAY 2010). Prendre les graffitis pour objet d'étude permet de proposer une actualisation et une analyse de l'imagerie populaire palestinienne. Le visible est également un fil rouge entre un questionnement sur le régime de visibilité des limites, barrières, frontières et l'utilisation de méthodes visuelles. En effet, portant sur un objet esthétique, le travail photographique s'est imposé pour documenter, constituer et analyser des données. Partant d'une approche classique de l'utilisation des images comme une donnée à analyser, cette expérience de recherche s'est ensuite ouverte à l'utilisation d'un outil plus expérimental, à savoir la coréalisation d'un film documentaire. Ce dernier s'intitule *Les murs de Dheishah*, il dure 35 minutes et a été coréalisé avec une cinéaste et habitante du camp, Tamara Abu Laban. L'objectif de ce support filmique est de permettre une démarche collaborative jusqu'à la production des résultats de recherche, tout comme de mener une réflexion sur la méthodologie employée et la dimension réflexive qui en résulte.

Si ce travail répond à un ancrage disciplinaire géographique à travers les courants des *border studies*, de la géographie expérimentale et des *popular geopolitics*, il fait aussi appel à d'autres champs tels que les études visuelles ou la réalisation documentaire, et se positionne ainsi dans l'extradisciplinarité (HOLMES 2007; 2009). Il s'agit alors de sortir des limites imposées par les disciplines – géographie, études visuelles, art –, afin de chercher une nouvelle manière de produire du savoir. La contemporanéité de la méthode de recherche et des résultats produits, le passage de chercheur-géographe à productrice-réalisatrice de documentaire et l'engagement politique dans une recherche collaborative sont les éléments qui construisent la dimension extradisciplinaire de la démarche. À l'image de

la *grounded theory*, la part active du terrain est ici reconnue et mise en avant comme un élément créateur (de connaissance et d'un point de vue esthétique). Pour autant, il ne s'agit pas de se placer dans un postulat déductif qui irait du terrain vers la théorie. Il s'agit plutôt de remettre en cause la dichotomie entre démarches inductives et déductives, puisque la même place est accordée à la méthode qu'aux résultats de recherche dans la production documentaire. Majoritairement, il s'est agi de développer une réflexion *en faisant*. Sans entrer dans une recherche activiste, il convient de reconnaître et de souligner le pouvoir d'agir dont dispose le chercheur et les limites qu'il rencontre dès lors qu'il est sur le terrain. L'action, le terrain et l'émergence de situations à valeur heuristique jouent ainsi un rôle clef dans la construction du projet de recherche.

Un triple questionnement: frontières, graffitis, méthodologie

De quelle manière se saisir scientifiquement de l'objet frontière, alors qu'il s'agit d'une thématique politique récurrente, largement médiatisée ? Pourquoi regarder *aujourd'hui* ce qui se trouve sur les murs des camps de réfugiés palestiniens, alors que ceux-ci existent depuis 70 ans ? C'est le paradoxe de cette recherche que de porter sur un objet *à la mode*, à savoir la frontière, étudiée dans un espace *à la marge*, soit les camps de réfugiés palestiniens. Une troisième question, d'ordre méthodologique, s'est également posée: en quoi est-il nécessaire de tester de nouvelles méthodes extradisciplinaires, expérimentales et visuelles pour renouveler l'approche du terrain en géographie et quels apports en découlent-ils ? Ces trois questions constituent des lignes directrices.

Penser la frontière dans l'espace israélo-palestinien à partir d'une pratique ontologiquement liée à la limite et au corps semble faire sens dans la mesure où penser la frontière dans ce contexte pose un enjeu en termes:

- de définition: peut-on parler de frontières ou convient-il plutôt de parler de limites ?
- d'échelle: s'agit-il d'un élément lisible à l'échelle inter/intranationale ou seulement à l'échelle des corps ?

– de forme: est frontière ce qui a forme matérielle ou ce qui est ressenti / vécu comme tel ?

Conceptualiser l'élément frontalier au sein des camps de réfugiés palestiniens questionne le régime de visibilité de ce dernier. Le questionnement principal prend appui sur une situation originale, un cas limite à valeur heuristique; il s'inscrit dans une réflexion sur la matérialité, la visibilité et la corporalité de la frontière et sur sa dimension performée au carrefour des nouveaux développements des *border studies*, de la géographie expérimentale et des études visuelles.

La question globale qui s'est posée comme fil rouge de cette recherche est la suivante: que font les graffitis sur les murs des camps de réfugiés palestiniens ? Ceci conduit à développer trois séries de questions:

- Qu'implique le fait que les murs des camps soient peints, à l'aune du concept de frontière ?
- Qu'est-ce qui caractérise le mouvement graffiti palestinien sur les murs des camps de réfugiés ?

Le troisième type de questionnement est à distinguer des deux précédents qui portent sur un objet de recherche: le mouvement graffiti palestinien et le réseau d'acteurs qui le sous-tend d'une part, et l'implication que cela a vis-à-vis du concept de frontière d'autre part. La dernière question à laquelle ce travail a souhaité répondre est relative à la méthode et nécessaire pour cela un certain développement.

- Quelle(s) méthode(s) adopter pour la collecte et l'organisation des données dans le cadre d'une recherche sur le mouvement graffiti dans un camp de réfugiés palestinien ?

Pourquoi se poser la question de savoir quelles sont les possibilités en termes d'écriture d'une recherche, quel langage adopter, à quelles fins et pour quels publics ? Mais aussi, pourquoi ne pas se la poser systématiquement dans toute recherche ? Ce projet se propose comme un essai d'écriture novateur, qui, grâce au médium film documentaire, rend contemporain les résultats de la recherche et la recherche elle-même. Ceci est testé pour répondre à des enjeux scientifiques actuels et proposer une autre voie que le primat de l'autorité unique d'un chercheur ou enseignant-chercheur sur sa production intellectuelle. C'est aussi pour aller à rebours de la temporalité

des carrières académiques qui, de surcroît en début de carrière, fait primer les publications, souvent en anglais dans des revues reconnues, à d'autres modes d'écritures. C'est également pour lutter contre une politique de recherche individualiste, capitaliste et conservatrice qui ne reconnaît pas les travaux collectifs et ne laisse que peu de place aux expérimentations ou aux démarches créatives, que cette recherche doctorale a été pensée dès le départ comme une manière de s'engager pour proposer de nouvelles pistes pour produire du savoir. Les soutiens variés obtenus auprès de mes directrices et directeurs de recherche, ainsi qu'au sein de mes institutions de rattachement, témoignent néanmoins d'une ouverture de la recherche à ces types de questionnements.

Dans la lignée d'une partie des *border studies* et de la géographie expérimentale, il s'agit d'interroger la frontière à travers le biais d'une pratique artistique, à savoir la réalisation d'un film documentaire sur le mouvement graffiti palestinien. À l'instar d'autres chercheurs, notamment des géographes, qui ont réalisé des documentaires et ont montré toute la portée heuristique (ERNWEIN 2014) et la dimension et réflexion éthique intrinsèque à une telle pratique (COLLIGNON 2012; RAOULX 2009), j'envisage ce projet comme une manière de chercher. La coexistence d'un chercheur et d'une équipe de tournage sur le terrain a également déjà été expérimentée (PASQUALI 2011). Cependant, à ma connaissance, au niveau doctoral en géographie, aucun chercheur n'a jamais collaboré avec une équipe pour réaliser un film documentaire au présent de la recherche. Ce projet est pour moi une méthode où l'expérimentation d'une coproduction devient aussi l'objet de la recherche. Comment chercher à plusieurs ? Comment le chercheur travaille-t-il avec des non-chercheurs ? C'est-à-dire, comment le temps de la recherche peut-il se marier avec un rythme autre, à savoir celui de la production documentaire ?

Temporalités des recherches de terrain

Ce livre est tiré de recherches doctorales, commencées en septembre 2015, basées sur une série de séjours de terrain autofinancés⁸. Elles donnent suite à des recherches de Master, pour lesquelles je me suis rendue pour la

première fois au sein de l'espace israélo-palestinien en 2013. J'ai effectué un total d'environ six mois sur place entre 2015 et 2017. Le premier terrain doctoral exploratoire a été réalisé du 2 au 13 février 2015, je résidais alors à Jérusalem tout comme lors du deuxième séjour, qui s'est déroulé du 2 au 31 juillet 2015. Lors des troisième, quatrième et cinquième séjours, je résidais à Bethléem, respectivement du 31 mars au 29 avril, du 12 juillet au 15 septembre 2016 et du 20 mars au 27 avril 2017. C'est lors de ce dernier séjour de terrain qu'a eu lieu le tournage du film dont j'ai fait un bref récit au début de cette introduction.

¹ Toutes les traductions des citations de l'anglais vers le français sont de l'auteure.

² Le terme «Intifada» fait référence aux soulèvements palestiniens. Le premier moment, fortement marqué par la désobéissance civile s'est déroulé à la fin des années 1980 jusqu'au début des années 1990. La deuxième Intifada s'est quant à elle déroulée au début des années 2000 (QUMSIYEH 2013). Les événements autour de l'année 2015, largement qualifiés dans les médias de potentielle «troisième Intifada» ou «d'Intifada des couteaux» sont ici qualifiés de petit soulèvement.

³ Le terme «Nakba» signifie «catastrophe» en arabe. Il désigne l'exode forcé de la population palestinienne pendant la guerre israélo-arabe qui a suivi la création de l'État israélien.

⁴ En français: l'Office de secours et de travaux des Nations Unies pour les réfugiés de Palestine dans le Proche-Orient, on s'y référera dorénavant selon l'acronyme UNRWA.

⁵ Voir en ligne: https://www.unrwa.org/sites/default/files/dheisheh_refugee_camp.pdf

⁶ Depuis les accords d'Oslo, la Cisjordanie est partagée en trois zones, A, B et C, respectivement sous Autorité palestinienne, sous autorité partagée entre l'Autorité civile palestinienne et l'armée israélienne et enfin uniquement sous autorité israélienne.

⁷ Par exemple AMILHAT SZARY et GIRAUT 2015; GILBERT, VERONIS, BROSSEAU et RAY 2014; MEZZADRA et NEILSON 2013; NAIL 2016; STEINBERG 2009.

⁸ Mis à part deux billets d'avion qui l'ont été pour l'un par l'Université de Grenoble et pour l'autre sur les fonds obtenus pour la production du film, lesquels m'ont également permis de payer un mois de loyer sur place.

CHERCHER, FILMER

Partie 1

ÊTRE CHERCHEURE DANS L'ESPACE ISRAËLO-PALESTINIEN

Chapitre 1

Ce livre est un monologue. Il importe à la voix que je suis, de vous donner quelques indications quant à savoir *là d'où je parle*. C'est-à-dire qui suis-je, qui est la personne qui se cache derrière ce narrateur à la première personne ? Il ne s'agit pas ici d'effectuer une biographie, ce livre n'est pas un livre sur moi. Il s'agit néanmoins de vous donner quelques informations qui vous permettront de glisser dans les coulisses de cette recherche. Cette volonté de situer le savoir et de réfléchir à la manière dont il a été produit provient des épistémologies féministes qui rejettent le caractère surplombant et prétendument neutre des discours scientifiques tels qu'ils se sont constitués depuis longtemps dans une perspective masculiniste. Cela consiste à reconnaître le caractère situé et construit de toute connaissance, en prenant en compte la subjectivité du chercheur, mais aussi sa corporéité. C'est pour cette raison que je consacrerai un passage à la question du corps de chercheure et sur les émotions qui y prennent place, à travers une réflexion sur la peur. Il s'agit d'assumer le rôle actif du chercheur dans la construction de la connaissance et de le décortiquer. C'est en quelque sorte un gage d'honnêteté. L'histoire personnelle d'un individu est entremêlée du contexte de la grande histoire dans laquelle chacun de nous s'insère. Les éléments que je m'appête à vous livrer ont été choisis en ce qu'ils permettent de dire et, je l'espère, de comprendre quelque chose du système géopolitique dans lequel on s'insère, lorsque l'on entreprend un travail de recherche en Palestine.


Être étrangère sur le terrain

En tant que citoyenne française, j'ai consulté le site «Conseils aux voyageurs» du ministère des Affaires étrangères, dont voici un extrait:

Il convient d'être particulièrement prudent lors des déplacements en Cisjordanie, notamment à proximité des camps de réfugiés [...]. Dans ces secteurs, les déplacements doivent être limités à ceux qui revêtent un motif impératif (familial, professionnel, coopération).¹

Les Territoires palestiniens occupés sont des espaces où se déroulent des situations violentes liées au conflit. Le camp de Dheisheh, par exemple, a vu trois incursions israéliennes entre la fin du mois de juillet 2016 et le milieu du mois d'août, blessant 18 jeunes Palestiniens aux jambes et créant des handicaps à court et long terme. D'après l'organisation non gouvernementale Badil, ces actions étaient accompagnées de menaces de la part du commandant israélien responsable de ce secteur, appelé «Capitaine Nidal», qui aurait déclaré: «Je vais rendre la moitié d'entre vous handicapé et laisser l'autre moitié pousser les fauteuils roulants.»² À l'échelle internationale s'ajoute à la réalité de ce constat un imaginaire influencé par le récit médiatique occidental à propos de l'espace israélo-palestinien, qui exerce un effet de loupe sur les situations violentes, masquant ainsi la vie quotidienne qui prend malgré tout place dans ce contexte. À une plus grande échelle, celle des Territoires palestiniens occupés, les camps sont perçus par les Palestiniens eux-mêmes comme les zones de danger et de violence.

Aussi, dans un espace aussi sensible que celui des camps, zones à la marge de l'espace israélo-palestinien, ma présence est anormale, elle peut être vue, voire dénoncée, comme une menace. L'espace du camp est un lieu dans lequel on ne se rend pas sans raison au regard de la population qui y réside, mais aussi au regard des pratiques des voyageurs européens qui, prévenus par leurs autorités nationales, évitent généralement ce type de lieux réputés dangereux. L'absence relative de touristes dans ces espaces vient renforcer la norme qui consiste à ne pas s'y rendre et l'étrangeté de la présence d'internationaux qui ne sont pas liés à des réseaux d'activistes constitués et donc identifiables par les populations locales.

Pour expliciter la difficulté de circuler dans les camps, je prendrai l'exemple de l'un de mes amis palestiniens, résidant dans le centre-ville de Bethléem dont il est originaire, et qui se rendait parfois à Dheisheh pour des répétitions musicales avec son groupe. Lorsqu'il arrivait à l'entrée du camp, il appelait un autre membre du groupe pour qu'il vienne le chercher et le conduire jusqu'au studio son, dans le dédale de ruelles du camp. Des graffitis peints par l'armée israélienne pour se repérer dans le camp attestent également du caractère labyrinthique de ce dernier. Ils auraient été réalisés pendant la première ou la deuxième Intifada afin de permettre aux soldats de se localiser et de se déplacer plus aisément à l'intérieur. Jusqu'à mon dernier terrain et le tournage du film, j'étais moi aussi perdue dans ces rues. Dheisheh était un espace dans lequel je n'avais pas de repères. Mes efforts pour trouver une carte du camp auprès de l'UNRWA n'ont pas porté leurs fruits; l'unique carte que j'ai trouvée, produite par DAAR (*Decolonizing Art Architecture Residency* ³), n'indique aucune toponymie. La cartographie en ligne disponible sur Bing ou Google n'est d'aucune aide concernant les camps de réfugiés, puisque ces derniers ne sont pas cartographiés avec suffisamment de précision. Seuls les quelques axes principaux sont dessinés. Concernant les données GPS, mon expérience de tentative de géolocalisation lors d'un travail de Master où je souhaitais associer les coordonnées spatiales à des photographies s'est révélée être un échec⁴. En effet, les points GPS récoltés n'étaient pas exacts et se replaçaient automatiquement sur la route la plus proche. J'ai donc écarté la possibilité d'utiliser cette technologie dans ce projet doctoral. L'exploration du GPS palestinien et de la nécessaire adaptation aux situations qu'il comporte fait l'objet du récent documentaire *Inner Mapping* de Stéphanie Latte Abdallah et Emad Ahmad. Cette absence de données GPS précises rappelle d'autres contextes où l'informalité de certains espaces ne peut être résolue avec l'emploi d'une technologie tel qu'en Afrique du Sud, aux anciennes frontières des ban-toustans, comme le rapporte Sarah Mekdjian:

Le GPS ne fonctionnant pas toujours, les données GPS étant approximatives, nous évoluons dans un relatif flou géographique, participant de la déstabilisation de nos savoir-faire institués et de l'impression d'une «déroute» collective, rejoignant ici en partie le motif de «l'impossible voyage». (MEKDJIAN 2017: 35)

Si j'ai appris la géographie du camp à force d'y revenir et de l'arpenter, il s'agit d'un espace dans lequel je suis étrangère. En outre, je ne suis pas une touriste: certaines personnes viennent «visiter» les camps. Il s'agit généralement de groupes qui se déplacent à pied ou plus rarement d'individus isolés, mais dans tous les cas, la découverte du camp se fait de manière accompagnée. Certaines organisations, comme *Laylac Center*, proposent des visites commentées du camp. Les autres personnes étrangères présentes sont des activistes: ils sont identifiés à travers leur implication dans telle ou telle association. La récurrence de ma présence, plusieurs jours de suite à l'occasion de terrains de plusieurs mois répartis sur plusieurs années, le fait que je me déplace parfois seule et que j'ai choisi de garder une forme d'indépendance en ne travaillant pas de manière officielle avec une association ont contribué à me dissocier des autres touristes et activistes présents dans le camp. Aussi, la posture de touriste revendiquée à la douane pour entrer dans l'espace israélo-palestinien a ensuite été mise à distance le plus possible afin de trouver ma place sur le terrain.

Cette position d'étrangère ne parlant pas la langue arabe a nécessité de déployer un certain nombre d'éléments pour réduire ces écarts et pouvoir définir ma place sur le terrain. Le choix de mon lieu d'habitation et l'initiation à la langue arabe ont été deux éléments clefs de ce processus.

Habiter à Bethléem: un engagement du corps et des affects

J'ai réalisé un stage de langue intensif d'un mois à l'Université de Bethléem lors d'un de mes terrains de doctorat (été 2016), mais il faut cependant considérer que je ne parle pas l'arabe. En effet, je reste incapable de mener une conversation, donc *a fortiori* un entretien. Néanmoins, l'apprentissage d'éléments de langage basiques a tout de même été bénéfique du point de vue de mon acceptation sur le terrain. Cela a constitué un premier pas vers l'autre, témoignant auprès de mes interlocuteurs d'une envie de les comprendre. Tous mes entretiens ont été réalisés en anglais, soit directement avec mes interlocuteurs anglophones, soit par l'intermédiaire

d'une tierce personne (ami, membre de la famille, collègue de travail...). Lorsque je savais à l'avance que la personne que j'allais interviewer ne parlait pas anglais, je faisais appel à mes propres contacts pour assurer la traduction. Pour les entretiens avec des personnes dont je ne savais pas qu'elles n'étaient pas anglophones, c'est souvent la personne elle-même qui demandait à une tierce personne de venir traduire.

Paradoxalement, ce travail témoigne d'un fort engagement à faire *avec* les enquêtés, de la collecte de données aux résultats de la recherche et espère ne pas *parler à la place de*, tout en ne laissant que peu de place aux entretiens dans cet écrit. Il s'agit là d'un paradoxe fort entre production écrite et production audiovisuelle, qui s'explique par le statut particulier donné aux entretiens. Lorsque ces derniers ont été réalisés en dehors du tournage du film, ils n'ont pas été enregistrés. Pour des raisons liées au contexte politique de cette recherche, il s'est avéré complexe d'utiliser l'enregistrement pour avoir accès à la parole des acteurs du mouvement graffiti, tout comme des habitants du camp de Dheisheh. Pendant les entretiens, je réalisais alors une prise de notes assidue. Les matériaux ainsi récoltés n'ont pas pu faire l'objet d'une analyse en eux-mêmes. Celle-ci aurait été biaisée par l'usage d'une langue étrangère et par la prise de notes qui ne permet de restituer que certains éléments de l'entretien et qui s'avère ainsi lacunaire quant au contexte d'énonciation notamment. C'est la raison pour laquelle ces derniers ne sont pas mobilisés pour des citations au fil du texte. La matière collectée *via* les entretiens a néanmoins une valeur, en ce qu'elle a constitué une base de compréhension du mouvement graffiti, qui a notamment permis d'écrire les questionnaires et d'orienter ces derniers pour la construction du documentaire. Les seules citations qui sont présentes dans cet écrit sont extraites des entretiens filmés lors du tournage et de manière très minoritaire de certains éléments précieusement retranscrits.

Vincent Romani et son ouvrage *Faire des sciences sociales en Palestine* ont constitué une forte source d'inspiration pour moi. En interrogeant sa propre position de politologue, il pointe deux éléments caractéristiques de la violence du contexte palestinien, à savoir «sa dimension diffuse, imprévisible, d'une part, l'enfermement qu'elle induit d'autre part»

(ROMANI 2016: 47). À partir de ce double constat, l'auteur développe une réflexion sur sa manière de faire du terrain et développe les implications que provoque cette violence particulière sur les chercheurs. Il réfléchit donc à l'engagement du corps du chercheur, qui ne trouve pas de lieux en dehors du conflit. Il dit ainsi:

Cette imprévisibilité et ce confinement obligent donc à un engagement corporel et donc psychologique sans aucune possibilité de refuge immédiat hors de ce contexte. Ce niveau de violence est impersonnel et les différences de statuts et de passeports s'estompent devant la communauté de danger physique qui touche chacun indifféremment. Disposer d'une retraite, d'une *privacy*, d'un chez-soi bien protégé où se réfugier quotidiennement après un entretien, est impossible. S'engager à mener une recherche dans ces conditions, c'est donc engager son corps (sens actif) et voir engagés (sens passif, éliasien) ses affects, mécaniquement, sur le temps long. La polarisation du conflit fait que le chercheur ne peut plus enquêter en se prétendant extérieur au terrain: pratiquement obligé d'y habiter, il finit psychologiquement par y appartenir au moins en partie. Du fait des dangers communs encourus et partagés, ma simple présence fut un gage de confiance vis-à-vis des Palestiniens, et inversement un gage de défiance vis-à-vis des Israéliens. (ROMANI 2016: 50)

Le terrain apparaît alors comme un espace-temps qu'il est impossible de quitter.

Ce que suggère Vincent Romani est que l'élaboration de relations de confiance entre interviewés et chercheurs passe par le partage des mêmes conditions de vie, devenant alors communes, ou tout au moins similaires. Ce partage peut se mettre en place, même si les temporalités sont différenciées, dans la mesure où le chercheur étranger peut quitter son terrain et par là même les conditions de vie qu'il a, un temps, partagées. La proximité du chercheur avec son terrain, la familiarité en d'autres termes, est une condition *sine qua non* de la constitution d'un espace étudié en un «terrain». Face à ces constats, j'aimerais revenir et détailler mes conditions d'habitation sur le terrain.

Je dois en effet remarquer que mon parcours d'habitation au sein de l'espace israélo-palestinien, fait de traversées de frontières, a instauré une confiance grandissante de la part de mes interlocuteurs

palestiniens. Ainsi, lors de mon premier terrain de Master, je décidais d'aller habiter la moitié du temps à Jérusalem Ouest et l'autre moitié à Jérusalem Est, afin d'expérimenter concrètement la polarisation de cette ville. Par facilité, mon deuxième terrain de Master et mon premier terrain doctoral exploratoire m'ont conduite à n'habiter qu'à l'ouest de cette même ville. Je réalisais alors les trajets pour me rendre dans les Territoires palestiniens occupés très régulièrement et me confrontais aux *checkpoints*. Le terrain de doctorat conduit en avril 2016 a été un véritable changement, puisque je décidais alors d'aller vivre dans les Territoires palestiniens occupés, à Bethléem, ce qui resta le cas pour les autres terrains.

Ce changement était pour moi une manière de me rapprocher physiquement de mon terrain, sans avoir à traverser les *checkpoints* quotidiennement, tout en maintenant une distance. La question d'aller vivre dans le camp de réfugiés de Dheisheh s'est posée de nombreuses fois lors de mes choix d'habitation. C'est premièrement pour préserver une certaine éthique de travail et deuxièmement par peur, que je n'ai jamais vécu à Dheisheh. En effet, y habiter aurait signifié m'exposer aux raids israéliens qui y sont régulièrement conduits. En outre, il ne m'a pas semblé nécessaire d'aller habiter dans un espace, déjà surpeuplé, pour pouvoir en parler. Voir et vivre les incursions israéliennes ne me semblait pas nécessaire pour en attester. Plus encore, aller vivre dans le camp de Dheisheh aurait peut-être confondu ma présence au sein de celles des activistes internationaux, toujours présents dans les nombreuses associations qui sont présentes dans cet espace⁵. Habiter à une quinzaine de minutes du camp de réfugiés me permettait de maintenir une distance avec le terrain, tout en étant immergée dans celui-ci.

Néanmoins, même sans vivre au sein du camp, il n'a pas été rare que je ressente de la peur et il m'importe de revenir sur cette émotion pour comprendre l'implication qui a été la mienne. Faire retour sur cette émotion, permet aussi d'éclairer la posture éthique et politique que j'ai adoptée. Je choisis de travailler sur la peur à la suite d'un article d'une géographe (GUINARD 2015) et parce qu'il me semble qu'il s'agit de l'une des émotions la plus évidente dans un tel contexte de violence.

Avoir peur sur le terrain: réflexion sur le régime de frontièreté

La géographie des émotions étant encore peu développée dans la recherche francophone, Pauline Guinard fait figure de précurseuse avec son article étudiant ce sentiment (GUINARD 2015). Elle définit une géographie de la peur identifiant des espaces d'émergence de cette émotion à plusieurs échelles dans le contexte sud-africain. La ville de Johannesburg, puis un quartier ou un parc particulier et enfin, les corps, sièges des émotions comme lieux où la peur se cristallise à la fois dans *le corps qui a peur* et dans *le corps qui est identifié comme faisant peur*. Cette dernière est ensuite prise comme indicateur du rapport du géographe à son terrain, mais plus essentiellement comme un élément permettant de comprendre la ville. En s'intéressant particulièrement à la peur ressentie par la chercheuse et en se prenant elle-même pour objet, l'auteure conduit

UNE ÉQUIPE
D'ADOLESCENTS ET
D'ENFANTS REPEignent
CERTAINES PORTIONS DE
MURS EN BLANC POUR
PRÉPARER LES FRESQUES
(© CL 2016).



une réflexion sur la construction de la subjectivité du chercheur, sur les stratégies qu'il met en place lorsqu'il ressent certaines émotions, pour aboutir à la question de la méthodologie. Comment faire de la peur un objet géographique et comment la saisir ? La conclusion de son article est un plaidoyer appelant à réaliser une géographie des émotions.

À la suite de ces constats, je propose une réflexion sur la peur au sein de l'espace palestinien, dans ses dimensions spatiales, temporelles et sensibles. À travers des expériences où j'ai éprouvé de la peur en coprésence avec des personnes prenant part à l'enquête, sans savoir si ce sentiment était partagé, j'explicitai ma position sur le terrain. Je développerai cela à partir de deux cas emblématiques lors desquels j'ai eu peur. Le premier cas porte sur deux marches dans le camp, où je suivais des individus qui allaient peindre. Le deuxième cas revient sur un moment, la nuit, où j'étais seule chez moi alors que se déroulait un raid de l'armée israélienne à Bethléem. Pour la première situation, j'ai eu l'occasion d'accompagner un groupe de jeunes Palestiniens qui ont peint sur les murs du camp de Dheisheh, et ce à deux reprises. La première fois, j'ai accompagné un groupe mixte d'une vingtaine de jeunes pour peindre huit portions de mur le long de l'une des rues du camp. Ils réalisaient alors un à-plat de peinture blanche. Cette étape a pour objectif de préparer le canevas pour les peintures qui sont réalisées dans un deuxième temps. Il s'agissait de nettoyer les murs des écrits ou anciens dessins. Les fresques ont été réalisées lors de la seconde

À GAUCHE, UN JEUNE HOMME REPEINT EN BLANC L'UN DES PREMIERS BARAOUEMENTS EN DUR DU CAMP; À DROITE, L'UN DES HABITANTS DE LA RUE PROFITE DE LA PEINTURE POUR PEINDRE TOUTE LA FAÇADE DE SA MAISON RESTÉE EN BÉTON BRUT (© CL 2016).



marche. Celle-ci a eu lieu de nuit, car les peintures sont réalisées à l'aide de projecteurs selon le principe de décalque d'un dessin qui est projeté sur un mur. Cette étape a impliqué deux jeunes hommes ayant entre 18 et 20 ans, rejoints par la suite par cinq autres. Si je n'ai pas ressenti de peur lors de la première marche, je souhaite faire un rapide retour sur cette dernière en ce qu'elle permet une comparaison fertile avec la marche de nuit.

La première marche dans le camp pour aller peindre s'est effectuée en plein jour, au cours de l'après-midi, avec un groupe de jeunes, garçons et filles. L'atmosphère du camp était assez calme et chaleureuse: les voisins ou habitants des maisons qui étaient peintes sont sortis dans la rue pour voir ce qu'il se passait, parler avec ceux qui peignaient, nous offrant à boire. Les émotions que j'ai alors ressenties étaient dominées par la sérénité.

La deuxième marche a quant à elle été effectuée de nuit. C'était la troisième fois que je me rendais dans le camp dans l'optique de suivre le groupe de peintres. Les fois précédentes, l'activité avait été annulée. Une des deux premières fois où je me suis rendue dans le camp, à 22 h, pour accompagner les deux peintres, l'un des deux m'a expliqué qu'ils ne commenceraient pas après 23 h 30 ou minuit, au risque de finir trop tard, ce qui serait dangereux si les soldats israéliens entraient dans le camp



TROIS PEINTRES
PROFITENT DU RESTE
DE PEINTURE POUR
RECOUVRIR DE BLANC UN
MUR EN PARPAINGS GRIS
(© CL 2016).

(généralement entre 2 h et 5 h du matin). La fois où je les ai accompagné peindre, je suis arrivée dans le camp à 22 h, et, après plusieurs allers-retours entre les maisons pour trouver le matériel, ils ont commencé à peindre à minuit. Je commençais déjà à m'inquiéter du temps que cela allait prendre et de la manière dont j'allais rentrer chez moi par la suite. Il n'y avait que très peu de femmes dans les rues, elles étaient en groupe avec d'autres femmes ou en famille et ne s'arrêtaient pas pour discuter avec les peintres comme le faisaient les hommes. Le camp était très calme, ce qui amplifiait ma peur: peu de lumière, les rues quasiment vides. Le camp m'était familier la journée, avec ses rues pleines d'animations, de passants et de bruits. Les habitants et voisins qui étaient restés dans la rue à regarder les peintres pendant la journée ne sont sortis de chez eux que brièvement. Ils nous apportaient du café, puis rentraient. Ils se mettaient à l'abri du froid c'est certain, mais sans doute pas uniquement. Alors que je restais dehors avec eux jusqu'à 2 h 30 du matin, en attendant qu'ils finissent de peindre, je commençais à m'interroger sérieusement sur la possibilité de rentrer chez moi à cette heure. Les deux peintres m'ont ensuite raccompagnée à l'entrée du camp pour m'aider à trouver un taxi. C'est à ce moment-là que ma peur s'est actualisée: nous allions dans la direction de l'entrée du camp, là où se seraient tenus les soldats s'il y avait eu un raid cette nuit-là. Je n'avais encore jamais vu d'intervention de l'armée israélienne en zone A. Tout au plus les avais-je vus réaliser des contrôles d'identité aux bordures de cette zone, non loin des *checkpoints*. J'avais en revanche entendu et vu dans de nombreuses vidéos les tirs la nuit ou la journée alors qu'il y avait des affrontements lors de raids. Au moment où je marche dans le camp pour en sortir, dans mon esprit, l'imaginaire de ces souvenirs visuels et sonores se superpose à l'expérience que je vis et engendre une sensation de peur. Je n'ai que très rarement eu peur des soldats israéliens. Je ne me suis jamais sentie véritablement en danger. J'ai quelques fois été confrontée à une certaine violence du fait militaire, pour un court moment, mais jamais l'idée que les soldats puissent utiliser leur arme contre moi ne m'est venue à l'esprit. En marchant dans les camps la nuit, ma peur s'est actualisée. Les raisons de cette actualisation sont liées au fait que je me fondais dans l'espace et dans les



DEUX PEINTRES
RÉALISENT LE PORTRAIT
D'UN SHAHID EN UTILISANT
UN PROJECTEUR
(© CL 2016).

corps du camp. De nuit, avec le faible éclairage des rues, je ne ressemblais plus à une femme étrangère et pouvais donc être prise pour cible au même titre que les corps palestiniens qui m'accompagnaient.

Le deuxième cas concerne une nuit d'été en 2016. J'étais alors chez moi lorsque des bruits forts de tirs ou d'explosion – je n'ai pas su les distinguer – m'ont réveillée. Ceux-ci me semblaient extrêmement proches et j'apercevais, à travers les rideaux, des fusées lumineuses dans le ciel. Ne sachant quoi faire, je n'ai pas osé allumer la lumière, je me suis tenue à l'écart des fenêtres, comme j'avais entendu qu'il fallait le faire, et j'ai allumé mon ordinateur pour chercher désespérément des informations dans les journaux en ligne et sur Facebook. C'est en lisant le post d'un ami palestinien, alors en voyage en France, que j'ai appris, au bout de quelques heures, que «les forces terroristes israéliennes [envahissent] le gouvernorat de Bethléem maintenant #Palestine»⁶. Je ne savais alors pas ce que cela voulait dire, ni combien de temps cela allait durer. La nuit avançait et les bruits de tirs ou d'explosion se sont estompés. J'ai fini par me rendormir en attendant le jour. J'ai appris le lendemain que l'armée israélienne avait conduit des raids, non pas comme à son habitude dans

les camps de réfugiés, mais jusqu'au centre de la ville. Ces moments où de la peur a été éprouvée émergent selon une temporalité particulière qui est celle de la nuit. Le danger, réel ou supposé, a ici un mode d'existence nocturne et doit être souligné comme tel. La temporalité joue un rôle prépondérant dans la modification de la compréhension des lieux.

Cet épisode me semble particulièrement intéressant pour envisager le partage de conditions de vies communes avec mes enquêtés. En effet, j'ai délibérément choisi de ne pas vivre à Dheisheh afin de ne pas m'exposer aux raids israéliens. Cependant, bien que plus rares, ces raids interviennent également dans d'autres espaces palestiniens, tels que les centres-villes. À propos de Johannesburg, Pauline Guinard affirme que «... la peur n'est pas répartie uniformément dans l'espace ni dans le temps de la métropole johannesbourgeoise. Tout comme d'autres émotions (DAVIDSON 2007), mais de façon peut-être plus frappante, elle s'incarne dans des lieux, des temps et des corps» (GUINARD 2015: 1). Lors de cette nuit de peur, j'ai réalisé à quel point il n'y avait pas *d'en dehors* de l'occupation, les invasions de l'armée israélienne pouvant prendre place n'importe quand et n'importe où. En vivant une nuit d'invasion israélienne, j'ai alors compris le caractère diffus et incertain de la violence. J'ai réalisé à quel point la peur que cette situation suscite ne trouve pas de répit. Elle prend place au sein des corps, de par le simple fait qu'ils résident au sein de cet espace occupé. Même si le danger apparaît plus souvent de manière nocturne que diurne, dans les camps plutôt qu'au centre-ville, la peur est ressentie de manière incessante, car la confrontation aux forces d'occupation peut survenir à tout moment et en tout lieu. Elle est donc latente et fait partie intégrante du rapport à l'espace palestinien, peu importe le passeport que chacun porte. Elle est néanmoins redoublée pour les Palestiniens lorsque l'on sait que les raids visent de manière quasi systématique l'arrestation de certains d'entre eux.

Vivre à Bethléem, dans les Territoires occupés, m'a exposée à la violence de l'occupation. J'ai découvert que si elle était attendue, par habitude, dans certains lieux, elle pouvait en réalité s'étendre à n'importe quelle portion d'espace. J'ai également réalisé, en partageant des conditions de vie similaire avec mes enquêtés, que la violence visait les corps et que

ceux-ci pouvaient être plus ou moins vulnérables en fonction de ce qu'ils performent et du moment où ils le performent. Ainsi, être une femme étrangère, identifiable comme telle, me situe hors des cibles de l'occupation; être un corps parmi les corps palestiniens au milieu de la nuit dans un camp de réfugiés change drastiquement la donne.

Tous ces éléments peuvent être analysés au regard de la notion de frontièrité, c'est-à-dire qu'«en tant que sujets globalisés, nous sommes toutes et tous traversés par des frontières nombreuses qui expriment aussi le faisceau de nos identités. Cette différenciation de nos capacités à interagir avec les limites internationales définit une forme de capacité, ou "frontièrité" qui n'est pas nécessairement équivalente à notre niveau de vie: certaines personnes voyagent à la surface du globe sans sortir d'un réseau de lieux standardisés et leur frontièrité optimale en apparence peut être nuancée par leurs difficultés à s'adapter à des contextes spécifiques» (AMILHAT-SZARY 2016: 151). Il me semble opportun de décliner cette notion en termes de régime de frontièrité, pour revenir sur les situations décrites précédemment. Le moment où j'ai marché jusqu'au dehors du camp la nuit m'a permis d'envisager la possibilité d'être porteuse du même type de frontièrité que les graffeurs qui m'accompagnaient. À ce moment-là, nous aurions pu, eux et moi, être pris pour cible si une invasion israélienne avait eu lieu dans le camp. Le régime de frontièrité auquel je suis généralement soumise au sein de l'espace israélo-palestinien, ne relève pas de cet ordre. En tant que touriste étrangère, il n'y a quasiment aucune probabilité que je sois arrêtée ou en danger de mort (il n'y a que très peu d'arrestations ou de morts étrangers au conflit; ces derniers sont soit victimes d'actes terroristes⁷, soit exposés à ce type de dangers lors d'actions militantes spécifiques)⁸. Contrairement aux Palestiniens que j'accompagne dans les camps, le régime de frontièrité auquel je suis généralement soumise ne me met pas en danger de mort. Ces différences sont basées sur la nationalité et les caractéristiques physiques et peuvent varier si les circonstances les gommant, par exemple la nuit. Le régime de frontièrité est donc différent selon les individus et les lieux dans lesquels ils se trouvent. Ce régime est également mobile, puisqu'il peut changer en fonction de l'espace et du temps.

Éthique et mensonge: «Quel est le motif de votre séjour?»

En réfléchissant à la frontière, il semble impossible de faire l'impasse sur la première frontière rencontrée, à savoir l'entrée dans l'espace israélo-palestinien. Ce retour sur mon expérience de traversée de la frontière permet en outre d'avancer dans la question de mon positionnement politique et éthique. Rappelant le fait que les services de sécurité israéliens se saisissent souvent des ordinateurs, disques durs ou encore carnets de terrains lorsque les chercheurs quittent le territoire, Vincent Romani relate sa propre expérience en ces termes:

Il faut donc prendre soin de cacher son statut et ses recherches, comprendre la logique raciste des interrogatoires de «sécurité», construire un récit cohérent et rassurant – c'est-à-dire montrant que je n'avais jamais mis les pieds en Territoire occupés ni rencontré un «Arabe», bref, s'abriter du soupçon de «terroriste». (ROMANI 2016: 59)

Cette construction d'un récit est contraire à ce qui est normalement attendu, à savoir l'honnêteté du chercheur sur les objectifs de son voyage. Il y a une forte ambiguïté pour tout chercheur en sciences humaines et sociales à discourir au moment de passer les contrôles de sécurité israéliens aux frontières extérieures, soit bien souvent à l'aéroport de Tel Aviv. Avant toute chose, il est nécessaire d'expliquer qu'en tant que citoyen européen, il ne faut pas demander de visa touristique en amont du voyage, celui-ci étant délivré à l'arrivée à l'aéroport, après un entretien plus ou moins long. Il faut noter que cela est rendu d'autant plus difficile dans le cas d'une personne qui a un lien familial avec un Palestinien ou une Palestinienne de type mariage. Je commencerai par répondre à une première question, à savoir «pourquoi mentir?», qui permettra également de faire état de stratégies développées pour entrer sur mon terrain. Dans un deuxième temps, je lierai ce questionnement à la problématique plus large des questions éthiques.

Pourquoi mentir aux autorités israéliennes chargées de la sécurité au moment d'entrer dans l'espace israélo-palestinien? Vincent Romani l'exprime à demi-mot en rappelant la complexité de mener des recherches

dans cet espace et d'y accéder. Il n'a pas été rare que la question de l'accès au terrain (qu'un visa me soit délivré donc) fasse l'objet de discussions avec ma directrice et mon directeur de thèse. Lors d'un séminaire de recherche dès ma première année de Master, où je décidais de prendre la Palestine comme lieu d'étude, mes professeurs m'ont mis en garde sur la difficulté d'y mener des recherches ou la possibilité de rencontrer une interdiction d'accès au territoire en cours de thèse (comme cela a été le cas pour d'autres étudiants avant moi, telle qu'une doctorante de Noam Leshem, de l'Université de Durham). De l'extérieur, il semble donc que l'arbitraire des contrôles de sécurité israéliens puisse frapper à tout moment, n'importe qui et n'importe comment. L'expérience d'interrogatoires qui s'ensuit pouvant durer plusieurs heures, termine d'autoconvaincre la chercheuse que je suis de la possibilité qu'un jour, le visa d'entrée me soit refusé. Pour pallier cette éventualité, plusieurs stratégies sont possibles reposant sur un réseau de contacts ou sur une performance de touriste et non de chercheuse au moment du passage des contrôles. La performance prend ici deux sens: il s'agit à la fois de «performer le rôle de touriste», comme un acteur joue un personnage, et d'être suffisamment «performant» dans cette action afin que le mensonge soit crédible.

Après 5 h d'interrogatoire au Pont Allenby lors de mon deuxième terrain de Master en mars 2014, j'ai obtenu un visa de deux semaines au lieu des trois mois habituels. Les services de sécurité avaient appelé, bien qu'ils ne m'aient rien dit, mon colocataire juif israélien afin de vérifier les informations que je leur avais données. Lors de tous les terrains suivants, sauf un, j'habitais dans les Territoires palestiniens occupés, rendant la possibilité d'utiliser ce même argument caduc.

Un autre élément de la stratégie d'entrée sur le territoire a été la performance du mensonge. Il ne va pas de soi de mentir lors d'un contrôle de sécurité et ce n'est pas par plaisir que l'on s'y prête. La réponse qui était la mienne à chaque fois que les douaniers me questionnaient sur les raisons de mon entrée sur le territoire israélo-palestinien a été de prétendre être en vacances. Cela est également lié au type de visa auquel je pouvais postuler. Ayant eu de nombreux contacts avec des

doctorants étrangers en sciences humaines et sociales ou en archéologie qui travaillaient sur le territoire israélo-palestinien, je savais qu'ils y étudiaient avec des visas touristes. De plus, les demandes de visas de travail doivent être déposées par l'employeur. Il ne semblait donc pas possible de trouver une autre porte d'entrée que le visa tourisme. Le fait de pénétrer sur le territoire israélo-palestinien en prétendant être une touriste a relevé de la performance, qui est passée par certaines stratégies corporelles. En effet, je privilégiais de passer les contrôles de sécurité en portant des vêtements associés aux vacances – épauls dénudées par exemple –, des vêtements que je n'ai jamais portés dans les Territoires palestiniens occupés. De la même manière, je mettais en avant mon appartenance à la chrétienté, non qu'il s'agisse d'un élément particulièrement significatif pour moi, mais plutôt comme une manière de justifier un attrait pour la «Terre Sainte». J'ai souvent mis en avant l'arrière de mon téléphone portable qui comportait un autocollant de Jésus. Ces petits détails corporels et l'attitude à adopter ne sont que quelques éléments qui permettent d'introduire la question du mensonge lors d'un interrogatoire de sécurité. Ne pas trembler, ne pas quitter son interlocuteur du regard, avoir l'air à l'aise, s'impatienter de ne pas recevoir le sésame, mais pas trop non plus, tous ces éléments font partie d'une stratégie qui met mon corps de chercheuse en jeu avant même d'entrer sur le terrain. Si cette performance du mensonge n'est pas rare pour des chercheurs travaillant dans des contextes particuliers, elle n'est cependant pas souvent racontée.

Pour conclure ce premier développement, la réponse à la question «pourquoi mentir?» est simple: pour avoir accès au terrain. Cela me conduit à tirer les conséquences de cela du point de vue de l'éthique et de la déontologie de la recherche. Il ne semble pas rare que des chercheurs, lorsqu'ils se rendent dans un pays étranger pour y réaliser des recherches, y donner une conférence ou participer à un événement scientifique, utilisent un visa tourisme. Une équipe de chercheurs pluridisciplinaires s'est rendue en collectif en Afrique du Sud pour observer les frontières des anciens Bantoustans. L'un d'eux, Sylvain Venayre, introduit le paradoxe du rapport au terrain entre moment de congés et travail de la sorte:

Nous prenons possession de nos chambres. Elles seront payées, de même que le trajet en avion, par l'université, qui considère qu'une mission en Afrique du Sud revient à 138 € par individu et par jour, à quoi s'ajoutent les frais de transport. [...] Ces sept ordres de missions justifient notre présence si loin de chez nous. Mais, à la douane de l'aéroport, ce sont bien sept visas de tourisme que nous avons présentés. (VENAYRE 2017: 1)

Bien que cette pratique soit largement répandue et relativement peu questionnée, dans un contexte de conflit comme l'espace israélo-palestinien, ce mensonge initial, lors de l'entrée sur le territoire, est un problème. Il ne m'est pas apparu de la sorte jusqu'à ce qu'émerge une série de discussions avec l'un des membres de la Commission d'éthique et de déontologie de la Faculté des sciences de la société de l'Université de Genève. La discussion a commencé par l'étonnement de la part de cette personne de découvrir que je mentais, ce mensonge ayant l'air plus grave que dans d'autres cas. Il semble que le contexte temporel de ces discussions n'ait pas été anodin. En effet, ces dernières ont eu lieu au printemps 2016, soit peu de temps après le meurtre de Giulio Regeni, de nationalité italienne, réalisant son doctorat en Grande-Bretagne, alors qu'il était sur son terrain en Égypte. Cette actualité sombre de la recherche a probablement eu une influence sur l'émergence de discussions autour de mon statut sur le terrain, des risques pris et de la responsabilité de ces derniers.

Le rappel au règlement qui m'a été fait a mené à une discussion pour savoir comment il serait possible de régulariser mon statut sur le terrain, en passant de celui de touriste à celui de chercheure/étudiante/travailleuse. Trouver cette solution m'appartenait et impliquait un partenariat avec des universités israéliennes, que j'ai refusé: je discuterai des raisons qui m'ont poussée vers ce choix dans la partie suivante. En tout cas, la conclusion des discussions sur ces thématiques du mensonge et de l'éthique a été que lorsque je me rendais sur le terrain avec un visa tourisme, je m'exposais à ce que l'Université de Genève ne considère pas que je m'y rendais pour des raisons liées à mon travail.

Ces considérations sur l'éthique et le mensonge, si elles représentent une condition de possibilité de cette recherche, peuvent aussi être lues en termes de rapport à la frontière. En effet, lors de l'un des entretiens que

j'ai eu avec un des membres de la Commission d'éthique et de déontologie de la Faculté des sciences de la société de l'Université de Genève, je notais ces mots dans mon carnet de terrain: «Ligne franchie dans le fait que je mens sur mon permis de recherche, sur mon visa.» C'est bien un franchissement juridique dont il est question pour me permettre de traverser la frontière et de me rendre sur mon terrain.

La question du boycott académique d'Israël

Dans ce contexte académique et politique, il a été nécessaire de définir clairement ma propre position. J'ai décidé de ne pas mettre en place de partenariat avec des institutions israéliennes, ce qui aurait certes facilité mon entrée sur le terrain, mais aurait mis en péril la confiance que mes interviewés m'ont accordée. Mettre en place un partenariat avec une université palestinienne ne m'a pas semblé pouvoir être une aide dans l'obtention d'un visa⁹, j'y ai donc simplement suivi des cours d'arabe à l'été 2016, sans y chercher d'autre appui, également dans un souci d'indépendance. Sans signifier que la recherche israélienne ne peut adopter une posture critique, j'ai personnellement décidé de boycotter les institutions israéliennes afin de conserver une indépendance la plus totale possible sur le terrain. J'ai ainsi appliqué un boycott des institutions israéliennes en conformité avec le point 7 de l'appel au boycott¹⁰, refusant la normalisation du conflit à travers des projets impliquant également Israéliens et Palestiniens; avec le point 11, refusant l'inscription d'étudiants dans une université israélienne; et le point 12, refusant tout financement israélien. N'est pas sujette au boycott la position de chercheur invité qui «n'implique pas d'inscription officielle avec ces établissements» (SIVAN et LABORIE 2016: 166). Il m'aurait peut-être été possible d'obtenir ce statut, mais je n'en avais aucune garantie. Afin de ne pas me retrouver dans la position délicate d'entamer des démarches qui auraient pu mener à une affiliation dans une université israélienne que je souhaitais refuser, j'ai préféré ne pas mettre de partenariat en place. Il s'agit d'exprimer un positionnement politique qui s'oppose à la colonisation des Territoires palestiniens. Afin d'explicitier ceci, je reviendrai tout d'abord sur l'origine du mouvement

Boycott Désinvestissement et Sanctions (BDS) et sur les réponses qu'il a suscitées, à travers deux dispositifs israéliens de communication.

Pour comprendre le mouvement BDS et les ambitions de ce dernier, il faut revenir à son origine. Eyal Sivan et Armelle Laborie rappellent ainsi que «la première initiative internationale d'appel au boycott des institutions universitaires israéliennes remonte à avril 2002. *The Guardian* publie une lettre ouverte cosignée par plus de 120 universitaires, artistes et écrivains, appelant les organismes universitaires européens à suspendre leur collaboration avec les universités et instituts de recherche israéliens» (SIVAN et LABORIE 2016: 22). C'est en 2005 que le mouvement a été relayé par un appel international au boycott, émanant de 170 organisations de la société civile palestinienne. C'est le modèle sud-africain du boycott qui est ici reproduit. L'ambition de ce mouvement est d'exercer une pression sur le gouvernement israélien, afin qu'il cesse sa politique à la fois violente et illégale envers les Palestiniens. Eyal Sivan et Armelle Laborie notent une corrélation, réfutée par le gouvernement israélien, entre la temporalité de l'augmentation des soutiens internationaux au mouvement BDS et l'augmentation des actions militaires, judiciaires, coloniales et violentes de l'État d'Israël (SIVAN et LABORIE 2016: 21).

Ce que le gouvernement israélien a développé du point de vue de la communication est une véritable institutionnalisation du *soft power* (NYE 2004). Deux éléments sont identifiés par Eyal Sivan et Armelle Laborie: la *hasbara* d'un côté, et le *Brand Israeli Group* (BIG)¹¹ de l'autre. Le premier est un dispositif interministériel:

L'état-major du dispositif de la *hasbara* dépend directement du Premier ministre israélien. Il coordonne les différents appareils du Forum national de la *hasbara*, qui regroupe des représentants des forces de sécurité et du renseignement, des ministères des Affaires étrangères, des Relations avec la diaspora, des Affaires stratégiques de la *hasbara*. (SIVAN et LABORIE 2016:28)

Cet organisme d'État a pour objectif de donner des éléments de réponse ou de langage aux citoyens israéliens, ainsi qu'aux personnes de la diaspora, pour expliquer (le terme signifiant d'ailleurs «explication») la politique du gouvernement israélien. Il s'agit d'un organisme puissant dont le budget

ne cesse d'augmenter. Au sein de ce système, tout citoyen israélien est alors pensé comme un potentiel ambassadeur du gouvernement.

Le BIG est directement relié aux problématiques liées aux images, comprises à la fois comme image de marque et comme utilisation des images. Cet élément part du constat que dans la guerre médiatique liée au conflit, les Palestiniens gagneraient toujours dans la mesure où ils sont en position d'infériorité militaire. La création d'un organisme pour redorer l'image de l'État d'Israël est notamment apparue comme nécessaire lors de la deuxième Intifada, alors que circulaient une grande quantité de photographies, certaines d'entre elles étant devenues iconiques. Eyal Sivan et Armelle Laborie parlent par exemple de l'image violente de la mort de l'enfant Mohamed El-Durah, dans les bras de son père, devenue symbolique et polémique car sujette à des interprétations contradictoires. Cette guerre des images est un élément contre lequel le gouvernement israélien tente de lutter avec, au mois de mai 2018, une proposition de loi visant à sanctionner de peines d'emprisonnement (entre 5 et 10 ans) toute personne documentant les actions de Tsahal¹². Récemment donc, c'est par le pouvoir juridique qu'une partie de la droite israélienne tente de stopper la diffusion d'images documentant les interventions de leur armée. Le BIG, quant à lui, a vocation à produire un autre type de discours diplomatique, selon les mots de l'un de ses fondateurs, Ido Aharoni :

Nous avons donc mis en œuvre une toute nouvelle approche pour la diplomatie israélienne, en la couplant avec le *marketing* et le *branding*. (SIVAN et LABORIE 2016: 33)

Ainsi, il ne s'agit plus d'expliquer les stratégies militaires israéliennes, mais d'arrêter de parler du conflit. Les deux auteurs reprennent certains éléments de cette stratégie :

Le projet de marketing, intitulé alors «Projet national de *branding* d'Israël» (*The Israel National Branding Project*), recommande «de construire des relations», «d'élargir les sujets de conversation» au-delà du conflit et «de communiquer sur toute la réalité» israélienne. (SIVAN et LABORIE 2016: 34)

Les deux organismes de communication israéliens (que les deux auteurs du livre *Un boycott légitime* qualifient de propagande) fonctionnent selon

des principes différents, mais pour atteindre le même objectif: celui de promouvoir une image de l'État d'Israël qui soit différente, voire qui efface celle liée au conflit et à la puissance militaire occupante. Au regard de l'existence d'un *soft power* si puissant et étendu à de nombreux domaines, il m'est apparu compliqué de mesurer l'implication qu'aurait eu un partenariat avec une université israélienne dans le cadre doctoral. C'est pour échapper à ces logiques de communication de la part du gouvernement israélien et garantir ainsi toute forme de récupération politique de mon travail, que j'ai entrepris ce dernier en boycottant les institutions de cet État.

Les choix politiques que j'ai dû faire dans la manière de me positionner pour pouvoir conduire ma recherche au sein de l'espace israélo-palestinien, trouvent un écho dans des décisions très concrètes qui ont dû être prises au moment de la production du film. Cette recherche parle d'images, en ce qu'il s'agit d'une étude des productions graphiques sur les murs du camp de réfugiés de Dheisheh et en ce qu'elle a pris la forme d'un film documentaire. Analyse et production d'images sont au cœur de la démarche de recherche, ce qui suppose un questionnement particulier sur les implications politiques de ces deux mouvements: déconstruire pour comprendre les images que sont les graffitis peints sur les murs du camp et construire des images documentaires.

Pourquoi avoir flouté certains visages ?

Les personnes interviewées dans le film coréalisé dans le cadre de ce projet ont toutes consenti à témoigner à visage découvert en participant au tournage du film et en signant, au préalable, une autorisation d'utilisation de ces images. La question de l'anonymat, qui se serait traduite par un floutage des visages, ne s'est donc pas posée à ce moment, mais plus tard, lorsque nous avons introduit des images réalisées par d'autres personnes. Ce sont mes directeurs de thèse qui ont alors attiré mon attention sur le fait que l'on voyait des soldats israéliens à l'écran et que certains d'entre eux, n'étant pas cagoulés étaient donc reconnaissables. De prime abord, je ne pensais pas qu'il serait nécessaire de flouter leurs

visages. Néanmoins, après quelques échanges avec le service juridique de l'Université de Genève et la réalisatrice du documentaire *Derrière les fronts*, Alexandra Dols, nous avons pris la décision de les flouter.

Pour des questions simplement légales liées au fait que nous ne possédions pas d'autorisation de la part des soldats de diffuser leur image, le service juridique de l'Université de Genève recommandait de les anonymiser en floutant leurs visages. Alexandra Dols, quant à elle, a été confrontée à la même question lors de la réalisation de son film. Je m'étonnais d'ailleurs que les soldats israéliens ne soient floutés que lorsqu'ils se trouvaient dans les territoires palestiniens occupés, tandis que leurs visages étaient reconnaissables lorsqu'ils étaient au sein de l'État d'Israël. La réponse à cette interrogation, donnée par la réalisatrice, se compose en deux temps. Elle a choisi de les flouter, premièrement pour se protéger elle-même, afin de ne pas pouvoir être l'objet de reproche à ce sujet et, deuxièmement, parce qu'elle y a trouvé un intérêt par rapport à son propos qui est de dénoncer l'occupation comme un système oppressif. En ne ciblant pas un individu reconnaissable en particulier, mais une figure de soldat dont le visage a été flouté, elle dénonce un système et non les individus qui participent à ce dernier. Nous avons choisi de masquer les visages reconnaissables des soldats en souscrivant à ces arguments.

REPRÉSENTATIONS DE L'ALTÉRITÉ ISRAËLIENNE AU SEIN DES GRAFFITIS

Ces considérations me conduisent à interroger la manière dont l'altérité israélienne est représentée par les Palestiniens dans les graffitis présents sur les murs du camp de réfugiés.

On ne retrouve la mention d'un autre que dans 5 fresques, ce qui constitue une diminution par rapport à l'étude de 1993 (LE TROQUER ET NAMMARI 1993). Dans deux cas seulement, il est possible de dire avec certitude qu'il s'agit explicitement de l'État israélien, puisque le drapeau comportant une étoile en son centre est peint au sein des fresques. La première fois, c'est Hanthala qui traverse le drapeau israélien, réalisé en noir et blanc, en le déchirant, drapeau palestinien coloré en main. La deuxième fresque fait



FRESQUE REPRODUISANT
UNE SCÈNE
D'AFFRONTEMENT AVEC
L'ARMÉE ISRAËLIENNE
ET LE SHAHID MOATAZ
ZAWAREH NOTAMMENT
(© AC 2016).

figurer le drapeau israélien sur deux tours de contrôle situées le long du mur de séparation, lui-même traversé et brisé par une poignée de main venant de part et d'autre.

Les trois autres mentions de l'autre israélien sont moins explicites, puisqu'elles font figurer des individus armés. La première présente des affrontements: on peut apercevoir une Jeep qui témoigne de la présence d'une altérité contre laquelle les personnages présents sur la fresque se battent. Cette peinture figure l'autre israélien dans une sorte de flou, le représentant alors à travers des objets: le mur de séparation et une voiture. La seconde présente un soldat israélien, mains au mur en train de se faire fouiller par une fillette. Il s'agit d'une reproduction d'une fresque originellement réalisée par Banksy. Au pied du soldat qui porte un casque et un gilet pare-balles se trouve un fusil. Sont écrits à côté, en arabe, les mots suivants: «Hors scénario. Les guerres m'ont pris ma terre et m'ont donné un rêve.»¹³ Le soldat est présenté ici comme étant désarmé, dans une position opposée à la représentation courante qui le place en détenteur de la force. La troisième dépeint des silhouettes noires, portant des fusils et des casques, tournées vers une autre silhouette qui porte un enfant dans un bras et un olivier déraciné dans l'autre. Cette occurrence de l'autre



L'UNE DES DEUX
REPRODUCTIONS D'UNE
FRESQUE DE BANKSY À
DHEISHEH (© AC 2016).

israélien est beaucoup plus métaphorique et ne se comprend comme tel qu'en connaissance du contexte palestinien. Il semble que cette personne symbolise ainsi l'exil palestinien. Sur la droite et au premier plan se trouvent trois silhouettes de soldats peints en noirs, portant chacun un



FRESQUE REPRÉSENTANT
DES SOLDATS ISRAËLIENS
ET UNE PALESTINIENNE
PORTANT UN ENFANT ET
UN OLIVIER DÉRACINÉ
(© AC 2016).

fusil. Ici les soldats sont représentés en action, en train de faire usage de leur force pour faire partir la personne sur la gauche.

Il n’y a donc que peu de représentation de l’autre israélien sur les murs du camp de Dheisheh et, lorsque cet autre est représenté, c’est à travers le symbole national du drapeau ou de l’armée, donc en tant qu’État qu’il est convoqué (21).

¹ Voir en ligne: <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/conseils-aux-voyageurs/conseils-par-pays-destination/israel-territoires-palestiniens/#securite> consulté le 15 novembre 2016.

² Source: Badil Resource Center for Palestinian Residency and Refugee Rights [TdA]; <http://badil.org/en/publication/press-releases/77-2016/4629-pr-en-230816-37.html>

³ Dorénavant, *Decolonizing Architecture Art Residency* sera indiqué par l’acronyme DAAR.

⁴ Voir en ligne: <https://street-art-separation-wall.tumblr.com/>

⁵ Extrait de «Dheisheh camp profile», UNRWA: «Dheisheh camp has a very active civil society with many community-based organizations (CBOs)»; https://www.unrwa.org/sites/default/files/dheisheh_refugee_camp.pdf

⁶ Post Facebook d’un ami Palestinien, le 23 août 2016 à 1 h 33, depuis Nantes, France.

⁷ Je pense notamment à un citoyen américain, poignardé à Tel Aviv en mars 2016.

⁸ Je pense notamment à Rachel Corrie, militante états-unienne, morte à Gaza en 2003 alors qu’elle essayait d’empêcher la destruction d’un bâtiment. Les circonstances de sa mort sont aujourd’hui encore controversées.

⁹ Constat établi à la suite de nombreuses discussions avec d’autres chercheurs ayant été confrontés aux mêmes questions.

¹⁰ Selon les directives PACBI (*The Palestinian Campaign for the Academic and Cultural Boycott of Israel*) (on s’y référera dorénavant selon l’acronyme PACBI) pour le boycott académique international d’Israël (révisées en juillet 2014) Source: PACBI, traduction AURDIP (Association des Universitaires pour le Respect du Droit International en Palestine, On s’y référera dorénavant selon l’acronyme AURDIP), reproduites dans l’ouvrage d’Eyal Sivan et Armelle Laborie.

¹¹ On s’y référera dorénavant selon l’acronyme AURDIP.

¹² Selon le *Middle East Monitor*, dans un article du 25 mai 2018: «Le président du bloc Yisrael Beiteinu à la Knesset, Robert Ilatov, a proposé le projet de loi avec le soutien du leader de son parti, le ministre israélien de la défense Avigdor Lieberman. Le projet de loi stipule que “toute personne qui tourne une vidéo ou une photo, ou qui enregistre des soldats pendant qu’ils font leur travail, dans le but de perturber le moral des soldats et des citoyens, sera condamnée à cinq ans de prison. Si cela est fait dans le but de déstabiliser la sécurité de l’État, l’auteur sera condamné à dix ans de prison”» (22).

¹³ Traduction de Mohammad Abu Laban.

FAIRE UN FILM: SE DONNER LES MOYENS DE BÂTIR DU COLLECTIF

Chapitre 2

Ce travail est fait d'allers-retours entre l'analyse du graffiti palestinien, ses acteurs et les types d'œuvres qu'ils produisent; les réflexions éthiques, méthodologiques et politiques liées à l'usage de média visuels, la photographie et le documentaire; les implications de ces éléments en termes d'analyse et de définition des frontières. Ce livre a une autonomie propre, tout autant qu'il fonctionne en complémentarité avec le film *Les murs de Dheisheh*, coréalisé avec Tamara Abu Laban. Ce chapitre, dans une dimension méthodologique, permet de revenir sur la manière dont cette histoire documentaire a pu être constituée et sur la façon dont ce travail s'est réalisé de manière collective.

L'utilisation de la vidéo en sciences humaines et sociales n'est pas une complète nouveauté. Depuis longtemps, l'anthropologie visuelle travaille sur des objets ainsi que *via* des médiums visuels. L'intérêt de ces outils pour la collecte de données, mais aussi pour l'attention plus importante accordée à l'échelle du corps par exemple, n'est plus à prouver. La vidéo est utilisée également pour renverser les rôles, plaçant les participants de la recherche eux-mêmes en position d'observateurs lorsque les films des chercheurs leur sont projetés (ERWEIN 2015). Néanmoins, les chercheurs ont toujours une certaine méfiance envers les images, qui seraient dotées d'un puissant effet de persuasion ne permettant pas d'atteindre la rigueur scientifique requise. Il faut rappeler que si la vidéo est une méthode, elle est liée à la perspective adoptée par le chercheur/vidéaste qui se place derrière la caméra. De la même manière, l'outil caméra lui-même est un cadre à partir duquel la réalité est observée et certains éléments placés hors-champ. Finalement, considérer la vidéo comme un résultat pose la

question de la légitimité de ce type de production dans un contexte où prime l'écrit. S'il est certain que la vidéo brute ne saurait se constituer en donnée ou en résultat, il me semble qu'il appartient au chercheur de définir une démarche dans laquelle la place centrale puisse être accordée à la vidéo, sans oublier pour autant les biais inhérents à ce médium. Ce présent travail en est une tentative. C'est également en cela que la perspective de ce travail est un engagement féministe: il s'agit de bousculer les manières établies de produire du savoir, en utilisant un outil qui permet d'assumer la subjectivité de la production scientifique et de défendre la nécessité de collaborer pour opérer un réel décentrement du regard.

Le film, encore rarement utilisé en géographie

Pendant longtemps, l'image en mouvement a été considérée, dans la géographie francophone, comme un moyen d'enregistrer le réel, de le documenter pour mieux pouvoir l'étudier. D'un autre côté, elle a toujours été perçue comme un élément dont il conviendrait de se méfier dans la mesure où les images, plus que le texte, peuvent être soumises à diverses interprétations et sont donc polysémiques. Le fait que les images ne soient pas linéaires comme l'est le texte a pu constituer un argument de méfiance vis-à-vis du caractère trompeur de ces dernières, qui produisent une très forte illusion référentielle: en regardant des images en mouvement, on éprouve une très forte impression de «vrai».

La discipline géographique est en prise avec le visuel de manière ontologique et méthodologique. Gillian Rose a fait état et a problématisé le rapport de celle-ci à la dimension visuelle (Rose 2003). En effet, la géographie est peut-être l'une des disciplines ayant le plus basé son analyse sur le sens de la vue. C'est une science scopique: on observe, puis on décrit. Cela se révèle très largement quand on prend l'exemple de l'étude du paysage, qui s'est basée sur la posture d'un géographe surplombant l'espace afin de pouvoir l'analyser. Ce fondement, se retrouve très largement dans la compagne de la géographie, à savoir la cartographie: produire une carte a pendant très longtemps été, sans être questionné, le fait de dessiner à partir d'un point de vue du «dessus» sur l'espace cartographié.

Au début du 20^e siècle, Jean Brunhes et Emmanuel de Martonne, géographes précurseurs dans l'usage de l'image filmique, ont utilisé cet outil pour enregistrer des portions de réel. Les films du premier étaient assez significativement des films sans montage. Plusieurs géographes ont, depuis, retracé l'histoire de l'usage de cet outil au sein de la discipline et ont classé les différentes manières de les utiliser (RAOULX 2009; SIMOES 2012). Le degré zéro de l'utilisation du film dans une recherche géographique, si je peux l'appeler ainsi, est d'enregistrer le réel afin de documenter un objet donné. Les images ainsi produites sont alors utilisées en tant qu'illustrations du propos du chercheur, elles n'ont pas d'autonomie propre. Le deuxième type d'images classées par Benoît Raoulx et Luisa Simoes, celles que j'appelle les images de recherche, tentent de documenter une pratique à travers l'enregistrement du réel. Enfin, le dernier type d'images, celles que je qualifie de réflexives, ont pour objectif de documenter la pratique de recherche elle-même. Cette classification permet d'analyser les types d'images qui peuvent être produites et les usages qui en sont faits. Cependant, il ne saurait s'agir de catégories uniques, au sens où certaines démarches filmiques, comme la mienne, s'inscrivent parfois dans les trois catégories de la typologie.

Si l'on reconnaît là les différents usages qui ont été faits des images en mouvement au sein de la discipline géographique, cela ne révèle pas le fait que leur utilisation reste à l'heure actuelle largement marginale. Certains cursus de master proposent une formation à l'utilisation de cette méthode, mais les travaux de doctorat qui comportent des images en mouvement restent largement minoritaires. La méthodologie qui consiste à utiliser les images animées dans une partie de la recherche s'est répandue: cela permet, par exemple aux géographes, d'analyser les corps qui sont au centre de certaines pratiques (ERNWEIN 2015). Cependant, très peu d'expériences prévoient la possibilité que l'image filmique produite dans le cadre de la recherche constitue un rendu en tant que tel. Ainsi certains auteurs font-ils remarquer que la première revue scientifique à avoir publié un lien vers un film documentaire était *Surveillance and Society* en 2003. Il est à noter que la vidéo n'est plus disponible aujourd'hui. De la même manière, aucune thèse de géographie en langue française ne comporte de film documentaire

comme résultat en soi. C'est seulement en 2014 que la première thèse de sociologie visuelle a été soutenue à partir d'un film intitulé *Cadences* à l'Université d'Évry Val d'Essone, réalisé par Alexandra Tilman.

Tous ces constats m'ont menée à vouloir proposer l'usage de la vidéo comme outil de recherche, enregistrement de données analysables et résultat final. Ce parti pris découle du manque identifié précédemment, mais bien plus encore, d'une conviction profonde que l'image en mouvement est un outil très précieux qui permet de mettre en place une recherche collaborative. Cet impératif éthique et politique correspond à une posture de recherche particulière, qui n'a pas encore réellement trouvé d'assise dans la pratique des chercheurs. En effet, la plupart des démarches participatives, qui sont largement pratiquées depuis la fin du 20^e siècle, achoppent sur la question de la production des résultats. Pour le dire autrement, la mise en forme de la recherche reste bien trop souvent l'apanage seul du chercheur. Or, ce que je souhaite mettre en avant ici est l'idée que la vidéo permet justement de mettre en place une collaboration, des prémices jusqu'aux résultats de la recherche¹.

QU'EST-CE QUE LA GÉOGRAPHIE EXPÉRIMENTALE ?

Encore peu défini dans la géographie francophone, il s'agit d'un courant qui se déploie dans la littérature anglo-saxonne depuis les années 2000. Plusieurs éléments clefs peuvent être soulignés pour en comprendre les contours. Ces derniers se situent loin de l'expérimentation laborantine que peut convoquer l'usage de ce terme. Il s'agit plutôt de donner une place centrale à l'expérience, comprise comme *fait vécu et observé* (voir la définition du TLF).

Les éléments de définition de cette approche ici présentés sont issus de lectures sur la géographie expérimentale et de ma propre pratique sous-crivant à ces idées.

Produire de l'espace. Reprenant un courant de pensée, notamment formulée par Henri Lefebvre, la géographie expérimentale place au centre de la réflexion l'idée que toute action est productrice d'espace. Produire de

l'art ou produire une réflexion scientifique n'échappent pas à ce présupposé. Cette géographie porte l'idée que nous sommes tous nécessairement toujours engagés dans cette production de l'espace. Puisque réfléchir à l'espace, c'est déjà en produire, il importe donc de prendre en compte la dimension spatiale des pratiques intellectuelles et culturelles, afin de mettre au jour les types d'espaces qu'elles produisent ou participent à reproduire.

Créer du collectif. Si des espaces sont construits à travers la pratique même de la recherche, celle-ci devient éminemment politique. La géographie expérimentale s'engage ainsi dans des travaux collectifs qui ont pour objectif de bâtir du commun et non de la division. Cette approche met la subjectivité au centre de la démarche, en se basant sur l'expérience. Elle fait de la production de la connaissance un enjeu d'accord entre différentes subjectivités. La dimension collective de la démarche, jusque dans la production des résultats, est un élément de validation et de légitimation du savoir produit, qui se présente comme une condition *sine qua non* de la démarche.

Rendre contemporain la recherche et les résultats: redonner toute sa place au terrain et au collectif qui s'y déploie. Il découle de ces premiers points une remise en perspective des pratiques de recherche selon les grandes catégories et étapes prédéfinies. Il ne s'agit plus de placer les résultats de la recherche comme point d'aboutissement, mais de les penser en même temps que les questionnements et la méthode. Ainsi, c'est un même geste de recherche qui se dessine et bouscule la séparation entre démarches inductive ou déductive. Politiquement, c'est à la fois la construction et le partage du savoir qui sont repensés.

Méthodologies et rapport à l'art. Puisque la démarche d'expérimentation en géographie propose de prendre fortement en compte la production de l'espace dans sa dimension politique, à travers la création de projets collectifs, de nouvelles formes méthodologiques sont en test afin de s'affranchir des méthodes usuelles qui ne permettent pas de sortir des cadres pré-établis, calqués sur les courants dominants de nos sociétés individualistes

et capitalistes. L'art ou les pratiques esthétiques apparaissent souvent comme un champ à partir duquel il est possible, via une inscription ou des emprunts, de tester de nouvelles méthodologies de recherche. Dans ma démarche, cela s'est concrétisé par l'usage du visuel, à travers la photographie et le documentaire.

Au-delà des approches participatives: une approche décoloniale et féministe

L'épistémologie de la géographie est intimement liée au fait militaire et aux conquêtes. Ainsi, la figure du géographe, qui a longtemps primé dans les représentations, est celle d'un homme, conquérant et explorateur, qui pose un regard surplombant sur le monde, pour en proposer une connaissance prétendument objective et exhaustive. Les sommes géographiques publiées jusque dans les années 1990, telle que la géographie universelle dirigée par Roger Brunet, attestent, dans le titre même, de cette volonté totalisante qui n'opère pas de retour critique sur le point de vue adopté par le géographe (BRUNET 1995). La critique féministe et décoloniale apparaît alors comme un revirement et un changement de paradigme, déjà en questionnant la place et le rôle du chercheur dans la construction de la connaissance et ensuite en encourageant des modes de production de la connaissance qui prennent en compte la multiplicité des points de vue.

Sara Kinson, en 2002, déplorait le fait que peu de géographes soient sortis du modèle dominant, masculiniste et colonial de la production du savoir (KINDON 2003). En défendant la possibilité d'utiliser la vidéo participative pour pratiquer une géographie féministe qui sorte de ce type de modèle d'observation, elle en appelle à un changement de paradigme scientifique. L'objectif défendu et poursuivi est de taille, puisqu'il s'agit d'en appeler ainsi à un changement politique. Afin de poursuivre et d'atteindre ce but, certaines conditions préalables sont nécessaires, selon Sara Kinson, qui défend l'usage de la vidéo participative comme un outil disponible. Cela implique un engagement au terrain qui se déploie sur le

temps long et l'immersion du chercheur dans la réalité sociale observée. Ce positionnement à travers l'usage de la vidéo comme processus d'enregistrement a aussi pour vertu de permettre l'exploration à l'échelle des corps, compris comme corps filmés. Assumer le caractère performé des positions et relations sociales que le chercheur observe, se situe dans la lignée d'une production du savoir constructiviste et féministe. Cet aspect est probablement grossi par la présence de la caméra, mais cela revient à admettre que toute recherche, dans la mesure où elle vient bousculer l'ordre social de par la simple présence/intervention du chercheur, tombe sous le coup de cette même assertion. Enfin, Sara Kindon plaide pour la production d'un savoir géographique féministe, hors des schémas masculinistes et coloniaux, sans pour autant proposer de modèle à suivre. Il importe de souligner ce point dans la mesure où l'expérience de vidéo participative reste extrêmement dépendante du terrain dans lequel elle s'effectue. Il s'agit, d'une part, de rendre toute sa place au terrain en insistant sur son caractère producteur/acteur dans l'acte de recherche et, d'autre part, du caractère toujours exploratoire de ce type de méthodes qui, logiquement, ne sauraient se constituer en modèles reproductibles à l'identique.

Il est difficile de donner une définition précise de ce que sont les vidéos participatives. L'introduction du *Handbook of Participatory Video* n'en donne, assez significativement, pas de définition synthétique (MILNE, MITCHELL et DE LANGE 2012). Il existe cependant plusieurs manières de dénommer ce type de méthode «*participatory video*», «*community video*» ou encore «*collaborative video*». Dans cet écrit, je privilégie cette dernière appellation, dans la mesure où je souhaite remettre en cause ce que les deux autres sous-entendent. La première porte l'idée d'une «participation», qui ne semble pas assez forte en ce que cela correspond étymologiquement à dire: «prendre part à». D'une certaine manière, le terme «participatif» signifie que quelque chose préexistait au fait que des individus prennent part à un projet. Le terme «communauté» suppose également une certaine homogénéité préalable du groupe avec lequel on va travailler. Collaborer me semble alors plus proche de ce que je souhaite mettre en avant et défendre à travers cette méthode, en ce qu'il s'agit tout simplement de «travailler

ensemble». Il me semble que c'est ici le terme le plus neutre pour décrire une pratique qui s'est reconnue *a posteriori* comme porteuse des mêmes objectifs que les courants féministes et décoloniaux.

On dénombre des projets de recherche participatifs utilisant des méthodes audiovisuelles. On retrouve souvent l'utilisation de ces méthodes lorsque les chercheurs travaillent avec des publics vulnérables, communautés minoritaires, jeunes, personnes atteintes de handicap mental (PARR 2007). Inclure les sujets de la recherche au sein de celle-ci, non comme des objets, mais comme des acteurs à part entière, participe d'une volonté de redonner le pouvoir. Les méthodes visuelles, à travers la photographie ou la vidéo, offrent les moyens d'avancer vers ce partage. Cependant, cette volonté qui est souvent le fait d'engagement féministe ou décolonial (MILNE, MITCHELL et DE LANGE 2012), doit prendre garde à ne pas tomber dans une forme de condescendance du chercheur envers le groupe étudié. Je porterai donc une attention toute particulière à décrire ma relation avec Tamara Abu Laban, coréalisatrice du film *Les murs de Dheisheh*, en ce que la documentation de nos échanges présente une valeur heuristique, ainsi qu'à décrire en détail les différentes étapes de ce projet documentaire.

Constituer une équipe

Comment j'ai rencontré Tamara Abu Laban. Il ne va pas de soi de collaborer et il ne sert à rien d'arriver sur le terrain en imposant une collaboration. Pour cela, il faut que les deux parties aient envie de travailler ensemble. Ceci est le fruit d'une relation de long terme et ne saurait se résumer à l'idée d'une compensation financière ou salariale, même si cette question s'est posée dans le contexte de ce travail comme condition de réalisation du projet.

J'ai rencontré Tamara Abu Laban le 23 juillet 2015. Je l'avais contactée sur Facebook, après avoir trouvé un article de sa plume dans une édition réalisée par le programme *Campus in Camps*. Elle était la seule femme à avoir participé à l'écriture de ce livre qui porte sur les graffitis (ABU LABAN 2013). Lorsque nous nous sommes rencontrées, je lui ai parlé de la collection photographique que j'avais réalisée dans un travail de Master en

partenariat avec Laurent Davin, archéologue au Centre de recherche français de Jérusalem. Immédiatement, elle me disait vouloir collaborer à la construction de cette archive alors que je l'interviewais sur les graffitis dans les camps. C'est peut-être de là qu'est née l'idée de travailler avec elle.

Au-delà d'une histoire individuelle de rencontre, j'aimerais faire état des liens que mon projet de film entretient avec d'autres films palestiniens. Il s'agit aussi d'introduire ma collaboration avec Tamara en repartant du récit de vie qu'elle m'a livrée lors de notre premier entretien.

Parmi les films réalisés par des Palestiniens que j'ai visionnés, un de ceux qui m'a très certainement le plus touchée est *Frontiers of Dreams and Fears*, réalisé par Mai Masri en 2001. Lorsque je rencontre Tamara, elle se présente en expliquant avoir étudié le cinéma suite au tournage d'un film dans le camp de réfugiés de Dheisheh. Lors de celui-ci, une réalisatrice, Mai Masri, était venue la filmer avec l'une de ses amies, Manar, parmi un groupe d'enfants. C'est grâce à cette première expérience que Tamara a découvert le cinéma et a eu envie d'en faire son métier. Elle est aujourd'hui toujours en contact avec Mai, qui l'a aidée dans la poursuite de ses études. Lors du dernier terrain de doctorat, j'étais invitée par Tamara pour aller voir *3 000 Nuits*, premier film de fiction de Mai Masri, réalisé en 2015, et dont Tamara a écrit une critique.

Suite à notre première rencontre, nous avons discuté, à plusieurs reprises, de la possibilité de collaborer. La première fois que nous avons parlé sérieusement de faire un film ensemble, c'était dans les derniers jours de terrain, à l'été 2016. La condition pour pouvoir envisager ce travail était l'obtention de financements, afin de pouvoir payer une équipe. C'est en accord avec Tamara, par rapport à notre vision du tournage et notre volonté de travailler avec une équipe restreinte, que j'ai constitué le dossier de production. Les financements obtenus (ces derniers seront détaillés plus après) ont permis de créer un partenariat avec une société

TOURNAGE D'UN
TRAVELLING AU SEIN
DU CAMP (@ CL 2017).





TAMARA ABU LABAN
PENDANT LE TOURNAGE
DE LES MURS DE DHEISHEH
(© CL 2017).



de production, 3 Dimension Studio, qui nous a loué le matériel nécessaire et Husam Al Khateeb, le Directeur de la société, a accepté d'être preneur de son sur le tournage. Il restait à trouver un assistant caméra : c'est Tamara qui s'en est chargée en contactant Ahmed Saleh, dont j'apprendrai lors du deuxième jour de tournage, qu'il peint également des graffitis dans Dheisheh.

Il n'est pas aisé de vouloir coproduire, puisque le chercheur tombe facilement sous le soupçon d'imposer son travail ou sa perspective. J'ai demandé à Tamara d'écrire un texte revenant sur notre première rencontre : dans cet écrit, elle remet en scène cette dernière avant que le tournage ne commence, en mars 2017. Cependant, on peut déjà y lire à quel point Tamara et moi avons des perspectives différentes dans l'approche de l'objet graffiti. Elle dit ainsi, en conclusion de son texte : «Tu m'as fait repenser à ce type d'art et le reconnaître comme l'un des meilleurs moyens de représenter la cause palestinienne.»

Nos objectifs sont différents : alors qu'elle souhaite parler de «*la cause palestinienne*», je souhaite analyser les graffitis pour comprendre ce qu'ils peuvent nous apprendre de la frontière. Cette tension entre nos deux positions est importante à dégager, puisqu'elle ne cessera de nous habiter et d'être l'objet de nos discussions tout au long de la fabrique du film.

Coréaliser un documentaire avec une équipe palestinienne. L'intérêt d'avoir fait appel à une équipe de professionnels du cinéma est multiple.

PAGE SUIVANTE :
EN HAUT, L'ÉQUIPE DE
TOURNAGE PENDANT
L'INTERVIEW D'AYSAR AL
SAIFI; EN BAS, L'ÉQUIPE
DE TOURNAGE PENDANT
L'INTERVIEW D'AYSAR AL
SAIFI, PLAN RAPPROCHÉ
(© CL 2017).



Au premier niveau, cela m'a permis de combler mes propres lacunes dans la mesure où mes expériences audiovisuelles préalables étaient toutes autodidactes, liées à des stages en milieu télévisuel et au cinéma, à des loisirs ou du bénévolat. Hormis l'expérience de réalisation documentaire pour un travail de Master (soit 2h de cours théoriques par semaine sur un semestre), je n'ai pas reçu de formation dans ce domaine. La coréalisation documentaire peut apparaître comme une nécessité, du fait que je ne parle pas la langue ou que je n'ai pas reçu de formation en audiovisuel. Cependant, elle a été un choix que j'ai défendu tout au long de la démarche. En effet, j'avais, dans le cadre de ma première année de Master, entièrement réalisé un court-métrage d'une quinzaine de minutes dressant le portrait d'un artiste palestinien. Il aurait été possible de réaliser la même chose à l'échelle du doctorat cette fois. Cependant, travailler avec une équipe de professionnels représentait l'opportunité de créer un documentaire de qualité, également sur le plan technique et esthétique.

Ce choix va cependant au-delà de ce premier constat et comporte une dimension politique et éthique que je souhaitais donner à ma recherche. En effet, en travaillant avec des professionnels de l'audiovisuel palestiniens, il s'agissait pour moi de reconnaître les talents que j'ai pu rencontrer et découvrir sur mon terrain. Ce choix permet aussi d'atténuer la hiérarchie qui se dessine dans tout projet de recherche entre l'enquêteur et ses enquêtés. L'intérêt de la collaboration était de partager les connaissances de chacun. L'équipe avec laquelle je voulais travailler se voyait reconnaître un savoir-faire que ses membres acceptaient de mettre au service d'un projet collectif sur la sollicitation de Tamara. Cela ne change effectivement rien au fait que je sois identifiée comme intellectuelle à travers ma position d'étudiante-doctorante, ni que je dispose de privilèges liés à ma nationalité française qui me permettent de me mouvoir sans restriction au sein de l'espace auquel l'équipe avec laquelle j'ai travaillé n'a pas pleinement accès. Néanmoins, dans le strict cadre du projet documentaire et grâce à la mise en place d'un travail salarié, la contribution de chacun a été reconnue à sa juste valeur.

Si la vidéo participative peut être utilisée dans plusieurs cas de recherche comme un moyen d'apporter un contre-don en «formant» les enquêtés

à des techniques audiovisuelles, il m'a semblé – de surcroît, au vu du contexte colonial dans lequel mon travail s'insérait – qu'il était nécessaire de sortir de ce type de relation. Réaliser un documentaire avec des novices m'aurait placée en position de pouvoir, position que j'ai souhaité éviter au maximum dans la mesure où les enquêtés n'ont pas besoin d'un savoir-faire, mais plutôt de la reconnaissance du leur. Quant à savoir ce que l'équipe avec laquelle j'ai collaboré a retiré de ce projet, je ne saurais parler à leur place. Le moment de la diffusion du film en Palestine permettra d'en apprendre davantage. Il est néanmoins à noter que plusieurs personnes ayant participé au film ont réalisé des documentaires à propos du camp à l'issue du tournage. Tamara Abu Laban a réalisé un film sur la première Intifada intitulé *Behind the Fence*, et Ahmed Saleh, assistant caméra sur le tournage, a réalisé un film sur un groupe de jeunes rappeuses originaires du camp, intitulé *Bigger than Alleys*. Tous les matériaux produits dans le cadre de *Les murs de Dheisheh* ont été mis à leur disposition afin d'être réutilisés.

La position politique choisie m'a menée à adopter une éthique de recherche particulière. En effet, face à des outils étatiques de communication aussi puissants que ceux mis en place par le gouvernement israélien, on peut avancer que le déséquilibre des forces au sein de ce contexte double le déséquilibre militaire d'un déséquilibre communicationnel. Ce sont donc les Israéliens qui sont en position de suprématie, à la fois en termes de *hard power* que de *soft power*. De plus, cela est renforcé par la difficulté de produire des images en contexte d'occupation, difficulté elle-même documentée dans le film *Cinq caméras brisées* d'Emad Burnat et Guy Davidi (2012), et objet d'un projet de loi au Parlement israélien.

Sans prétention d'intervenir sur la situation, il s'est agi pour moi de produire les moyens de réaliser une recherche dont la forme correspond à des choix politiques. Dans ce contexte, l'approche des études visuelles avec des méthodes liées à la photographie et à la vidéo s'est imposée comme une manière d'avoir accès à des représentations mettant en jeu des relations de pouvoir particulières. La coréalisation d'un film documentaire peut être vue comme un double enjeu. Tout d'abord comme un élément s'insérant dans un contexte où les images et ce qu'elles véhiculent prennent

nécessairement un sens géopolitique. Filmer et montrer ce qu'il se passe dans cet espace a forcément à voir avec des rapports de pouvoir particuliers, dont il faut être conscient et qu'il convient de mettre au jour dans une perspective scientifique. Deuxièmement, c'est le fait de *coproduire* des images qui est devenu nécessaire dans le cadre de ma démarche. L'ancrage local m'a semblé incontournable pour produire un discours commun, qui ne soit pas simplement lié à ma position de chercheuse extérieure et qui a peut-être permis de produire de l'espace commun, le temps d'un film.

Le choix du documentaire d'interview

Des interviews: une perspective diachronique. L'idée de tourner des interviews de différentes générations de graffeurs palestiniens s'est imposée pour pouvoir rendre compte de l'évolution du mouvement. La dimension historique a aussi été mise en perspective par un travail sur les archives, mais celles-ci étaient trop peu nombreuses pour que l'évolution puisse être réellement montrée. Avec Tamara Abu Laban, nous avons en effet passé un certain temps à téléphoner à des membres de sa famille afin de leur demander s'ils disposaient toujours de cassettes VHS qui pourraient contenir des images du camp. Nous recherchions particulièrement les cassettes d'enregistrement des mariages, puisque traditionnellement, il y a un cortège dans les rues du camp lors de ces événements. Ce travail n'a pas véritablement abouti, en ce qu'il aurait demandé un temps plus long et aussi un budget plus important, à la fois pour acheter des archives aux chaînes de télévision locales et pour pouvoir numériser les cassettes.

Il s'est agi de mettre en dialogue plusieurs voix, correspondant à plusieurs générations et à plusieurs orientations politiques. Le public cible du film étant également un public européen, très éloigné des spécificités du mouvement graffiti palestinien, le recours à la parole d'acteurs de ce mouvement s'est imposé. Du point de vue de mon positionnement au sein de l'objet film, j'ai choisi de m'effacer, en n'apparaissant pas à l'écran et en ne prenant pas la parole. Il s'agit d'un parti pris fort qui tend à recentrer le travail sur la parole des interviewés, en ne cadrant pas leurs propos par un texte qui aurait eu une valeur autre, à savoir scientifique.

Cela ne signifie pas que leur discours n'est pas le fruit d'une interprétation, puisque je suis présente avec Tamara Abu Laban, dans le choix du cadre et dans le montage du documentaire (25).

Pour résumer, voici la liste, par ordre d'apparition, des personnes ayant été interviewées au sein du documentaire :

- Saleh Abu Laban, l'un des deux seuls interviewés à ne pas avoir peint sur les murs du camp, il témoigne des prémices du graffiti;
- Mohammad Manasra, premier graffeur de Dheisheh, il a été actif à la fin des années 1960;
- Mohammad Allaham témoigne de la première Intifada, le moment où le graffiti s'est organisé comme un véritable mouvement;
- Mohammad Al Saifi fait partie de la jeune génération active;
- Aysar Al Saifi fait également partie de la jeune génération, mais n'est plus actif actuellement;
- Ali Obeid fait partie de la jeune génération active;
- Kareema Obeid, mère de Ali Obeid et du *shahid*² Kifah Obeid, elle livre un discours sur son rapport aux graffitis;
- Ahmed Saleh, assistant caméra sur le tournage, il fait aussi partie de la jeune génération de peintres.

Le film comme activateur de rencontres sur le terrain. Travailler avec une femme a été très important en termes de positionnement sur le terrain. Avec elle, nous avons accès aux autres femmes, qui, bien que peu présentes à l'écran, ont été nombreuses à participer au tournage et au montage. Tamara ayant grandi à Dheisheh, l'accès à de multiples lieux ou personnes a aussi été facilité.

Par rapport au projet initial et en discutant de la construction du film à travers des interviews avec Tamara, elle m'a aidée à identifier ce qu'il manquait. En effet, dans la série de personnes que j'avais prévu d'interviewer, seule une orientation politique d'extrême gauche et d'opposition était représentée. Aussi, aucune interview n'était prévue avec des membres du Fatah³ ou d'autres partis politiques, du fait de la difficulté d'accéder à des personnes-ressources acceptant de s'entretenir avec moi. J'ai cherché pendant un long moment à m'entretenir avec des graffeurs du camp de



LE TOURNAGE COMME
ACTIVATEUR
DE RENCONTRES
(© CL 2017).

réfugiés d'Aïda, également situé à Bethléem, dont on m'avait dit qu'ils faisaient partie du Djihad islamique. Le contact par lequel j'ai cherché à interviewer ces personnes n'a pas répondu à mes multiples demandes. Je ne sais pas, à l'heure actuelle, quelles sont les raisons réelles de cette impossibilité: peut-être s'agit-il d'une volonté de rester discrets sur leurs orientations politiques, de peur que je ne les mette en danger; peut-être est-ce parce que ces personnes n'ont pas souhaité s'entretenir avec une femme étrangère; peut-être n'ai-je pas posé les questions de la bonne manière pour obtenir ces entretiens.

S'il manque une représentation des graffeurs de tous les partis politiques dans ma recherche, des témoignages de la première Intifada étaient aussi absents, alors que cette période est pourtant identifiée par tous comme le moment où le mouvement graffiti a pris de l'ampleur. Juste avant de commencer le tournage, nous avons essayé d'entrer en contact avec plusieurs personnes pouvant potentiellement pallier ces manques. Je me suis entretenue avec un homme qui avait participé activement aux soulèvements de la première Intifada. Durant notre entretien, il m'a dit connaître de nombreux graffeurs de cette époque, même si lui n'avait pas graffé. Il ne m'a cependant pas donné leurs noms, pas plus qu'à

Tamara qui a essayé de les obtenir en l'appelant quelques jours après mon entretien avec lui. Lorsque j'ai tenté de savoir pourquoi il semblait protéger ces informations, il m'a indiqué qu'il ne voulait pas mettre en péril l'anonymat de ces personnes. Tamara, surprise, m'a avoué qu'elle ne comprenait pas en quoi ceci constituait toujours un danger, presque trente ans après les événements.

Nous avons en revanche obtenu un entretien avec Mohammad Allaham, membre du Fatah, qui représente un contre-discours officiel, puisque ce parti est au pouvoir, à la tête de l'Autorité palestinienne, le seul reconnu par l'État d'Israël comme partenaire. S'il n'a pas été possible de réaliser d'entretien en amont du tournage avec Mohammad Allaham, le fait qu'il accepte d'être interviewé dans le cadre du film a permis d'ajouter un point de vue différent sur le mouvement graffiti.

De plus, j'ai appris lors du premier jour de tournage qu'Ahmed Saleh, l'assistant caméra recruté par Tamara, faisait partie de la même génération de graffeurs que j'interviewais à travers Mohammad Al Saifi et Ali Obeid. Nous avons alors pensé réaliser des entretiens avec tous les membres de l'équipe technique, afin de donner de la profondeur au documentaire, en revenant sur l'expérience de tournage que nous réalisons ensemble. Ceci aurait permis d'obtenir un premier bilan réflexif de leur part sur le travail effectué. Nous n'avons finalement interviewé qu'Ahmed Saleh, puisqu'il était un membre actif du mouvement graffiti. Son regard était triplement interne: en tant que réfugié, habitant de Dheisheh; en tant que graffeur de la génération la plus jeune, encore active aujourd'hui; en tant qu'assistant caméra sur le tournage. Ahmed Saleh ne parlant pas l'anglais, il m'aurait été impossible, hors du cadre du film, d'obtenir un entretien avec lui.

Trouver un langage collectif

Les dimensions de mise en scène et de jeu qui définissent l'expérimentation amènent à discuter des modalités de déroulement du tournage et du montage. En effet, c'est dans des choix pratiques que s'est mise en place la dimension expérimentale du travail filmique, à savoir, le choix de

la langue de tournage, et donc le choix de mettre en place un dispositif déléguant le rôle de la chercheuse et la manière de trouver un langage commun pour le montage.

Tourner un film en langue étrangère. Tourner le film en arabe est apparu comme un impératif. L'utilisation du médium filmique m'autorisait cette approche bien que je n'aie pas évalué en amont l'ampleur de la tâche. En effet, ma connaissance de l'arabe est tout à fait limitée. Si je comprends les premières formules d'introduction et quelques mots de vocabulaire, je suis bien incapable d'avoir une conversation ou de comprendre ce qu'il se dit autour de moi. Réaliser des interviews en arabe dans la langue des enquêtés était un luxe que seul le film me permettait. Il était nécessaire de disposer d'un budget pour pouvoir travailler avec des interprètes, or, mes terrains ayant été autofinancés jusqu'au tournage, je n'en avais jamais eu les moyens.

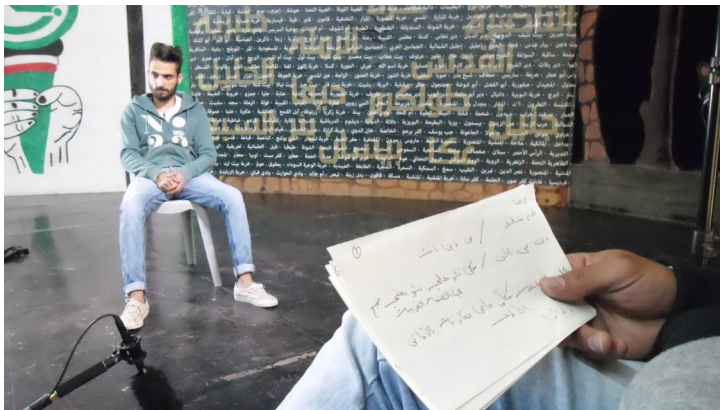
La décision de tourner le film en arabe résulte d'une volonté à la fois éthique et politique. Éthique tout d'abord, car tourner le film en arabe me permettait de me placer au plus près de mes enquêtés, dans leur zone de confort. Cela témoignait de ma volonté de faire un pas vers eux. Ainsi me semblait-il pouvoir m'approcher au plus près de ce qu'ils avaient à dire, en leur permettant de s'exprimer avec toutes les nuances de leur langue maternelle. Par ailleurs, plusieurs interviewés ne disposaient pas d'une connaissance suffisante de l'anglais pour envisager de les interviewer autrement qu'en arabe, ce qui m'a donc permis d'enrichir les points de vue présentés dans ce film. Politique, ensuite, car il s'agissait de donner de la place à cette langue. Ancré dans la perspective de donner la parole aux enquêtés, ce projet de film n'aurait pas eu le même sens tourné dans une langue qui leur aurait été étrangère. Les intonations, hésitations perceptibles, même à des non-arabophones, me semblent dire quelque chose, de manière «semi-verbale» si je puis dire. Il s'agit de laisser toute la place aux émotions contenues dans la parole, même si celle-ci n'est pas intelligible par des non-arabophones.

J'ai réellement compris les difficultés auxquelles je m'exposais lors du premier jour de tournage et de la première interview. Nous avons mis en

place tout le dispositif, en choisissant ensemble les cadres et la disposition, mais au moment où la caméra s’est mise à tourner, je me trouvais de fait hors du film. Le tournage se déroulait sans moi et j’assistais à la recherche d’un point de vue externe. Je me retrouvais sans prise sur ce qu’il se passait, en position de faiblesse, face à l’inconnu. Lorsque l’interview s’est terminée, Tamara Abu Laban s’est tournée vers moi et a levé un pouce vers le ciel, m’indiquant que tout s’était bien passé. C’est alors à eux, l’équipe technique, l’interprète et les interviewés qu’appartenait le film. J’étais seulement observatrice.

Un intervieweur pour jouer mon rôle de chercheur. Choisir de tourner le film en arabe a été plus complexe que je ne l’avais envisagé. Il fallait trouver le moyen de faire passer mes intentions de recherche à travers une personne qui poserait les questions à ma place. J’ai longtemps réfléchi à cette question et c’est aussi à travers le dispositif des interviews en binôme que je pensais pouvoir trouver une solution. En effet, interviewer certaines personnes en groupe a permis de voir émerger une discussion moins formelle que l’entretien individuel.

La méthode finalement choisie pour conduire les interviews est un dispositif performatif. Il s’agissait de trouver une personne qui pourrait jouer mon rôle de chercheur. Il n’a pas été possible de rejouer complètement



DISPOSITIF D'INTERVIEWS DÉLÉGUÉES AVEC MOHAMMAD ABU LABAN POUR L'INTERVIEW DE MOHAMMAD AL SAIFI (© CL 2017).

la relation en faisant appel par exemple à un idéal qui aurait été au plus proche de mon positionnement: femme, géographe, étrangère, mais parlant arabe... J'ai préféré décentrer le rôle de l'intervieweur, en assumant les différences de positionnement. Ce qui importe est bien le mot «rôle»: j'ai envisagé l'intervieweur comme étant un acteur, une personne payée pour performer quelque chose sur le plateau. Ce qui devait être performé était défini pour chaque interview et il s'agissait de mettre en avant et de creuser une thématique particulière.

J'ai choisi de travailler avec un ami, Mohammad Abu Laban⁴, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, et c'est pour cette raison que je le précise, étant un ami, nous avons passé beaucoup de temps ensemble à discuter de ma recherche entre autres. Ensuite, Mohammad est aussi acteur, il a joué dans des pièces de théâtre, mais également dans des clips vidéo. En tant que rappeur, il a aussi une expérience de la scène qui me laissait penser qu'il serait à l'aise avec la présence de la caméra, peut-être d'autant plus que c'est sa sœur, Tamara Abu Laban, qui était derrière cette dernière. Avant le tournage, Mohammad avait déjà participé à ma recherche: en tant qu'ami et expert du camp dont il est originaire, il avait accepté de nous emmener, en avril 2016, Alberto Campi⁵ et moi-même, pour une marche commentée des graffitis au sein du camp ②. Il avait également accepté d'être interprète bénévole avec moi, le temps d'un *focus group* / atelier avec des danseurs de Dabké au sein de l'association Shoruq à l'été 2016. Enfin, Mohammad avait déjà été rémunéré pour travailler avec moi sur mon projet de recherche, puisque c'est avec lui que j'ai mené le travail de traduction des graffitis à partir de la collection photographique constituée avec le photographe Alberto Campi.

C'est pour toutes ces raisons, que j'ai choisi de travailler avec Mohammad. J'ai donc rédigé les questionnaires avant de les lui soumettre pour qu'il les traduise et les interprète au moment du tournage. Cette phase s'est déroulée en plusieurs étapes, lors desquelles j'ai pu reformuler certaines questions grâce à ses commentaires. Pendant le tournage, mes directives cessaient complètement, il avait la liberté de conduire l'interview de la manière dont il le souhaitait pour atteindre les objectifs que nous avions fixés auparavant.

Dérusher en anglais et en couleurs et utilisation du storyboard. Suite au tournage qui s'est déroulé en arabe, nous avons fait appel à deux traductrices pour que je sache exactement ce que contenaient les entretiens. Il a fallu environ dix jours pour que je découvre ce que contenaient les rushes. Le travail s'est par la suite organisé en plusieurs temps.

Tout d'abord, alors que j'étais toujours sur le terrain, nous avons réalisé un premier montage sélectionnant dans chaque interview, ce que nous souhaitions conserver. Le choix n'a parfois pas été facile puisqu'il fallait couper énormément. À partir des morceaux sélectionnés, nous avons agencé un premier récit selon un ordre narratif qui nous semblait cohérent. Cet ordre a été gardé jusqu'à la version finale, avec des modifications mineures. Je suis rentrée du terrain avec cette première version, que j'étais incapable de comprendre, puisque si les rushes avaient été traduits séparément, le premier montage n'était pas sous-titré. Ce dernier me donnait tout de même déjà une idée de la longueur des séquences d'interviews conservées.

Dans un deuxième temps, il m'a fallu préparer la venue de Tamara Abu Laban à Genève et le travail de montage que nous allions réaliser pendant deux semaines. Je reviendrai sur les implications en termes de compréhension de la frontière que sa venue a représentée plus tard. J'ai alors *dérushé* méthodiquement toutes les séquences que nous avons tournées, en indiquant pour chacune d'entre elles, le jour de prise, le numéro de carte SD, le numéro de référence, une courte description fonctionnant par mots-clés et la durée. Ceci m'a permis de disposer de tableaux complets dans lesquels était répertoriée chaque séquence. J'ai réalisé seule ce travail mais en utilisant l'anglais, afin de pouvoir travailler avec Tamara Abu Laban sur une base commune.

Le troisième temps a consisté à trouver une manière de visualiser le documentaire et sa narration, dans la mesure où celui-ci n'était toujours pas sous-titré. J'ai alors procédé par couleurs, en m'inspirant de la démarche de l'écrivain Claude Simon:

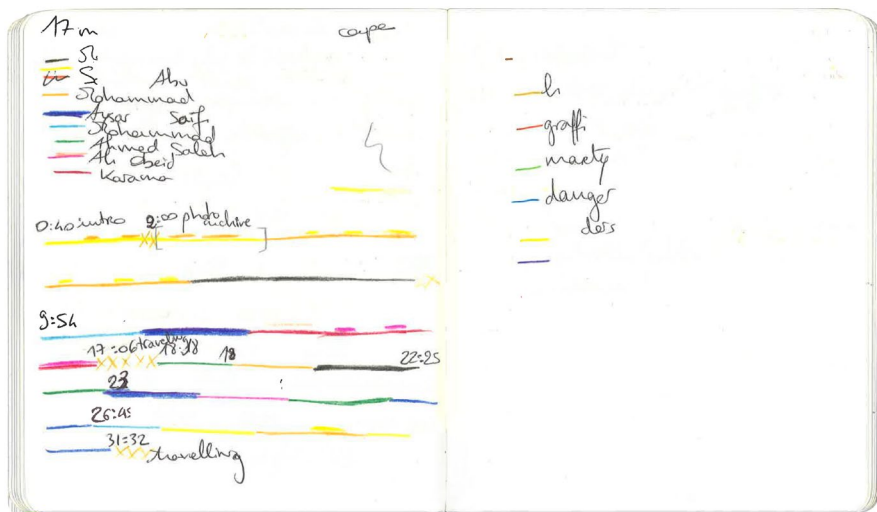
Je n'ai pas écrit *La Route des Flandres* d'un seul trait, mais, selon l'expression de Flaubert, «par tableaux détachés», accumulant sans ordre des matériaux. À un certain moment, la question qui s'est posée était: de quelle façon les assembler? J'ai alors eu l'idée d'attribuer une couleur différente à chaque personnage, chaque

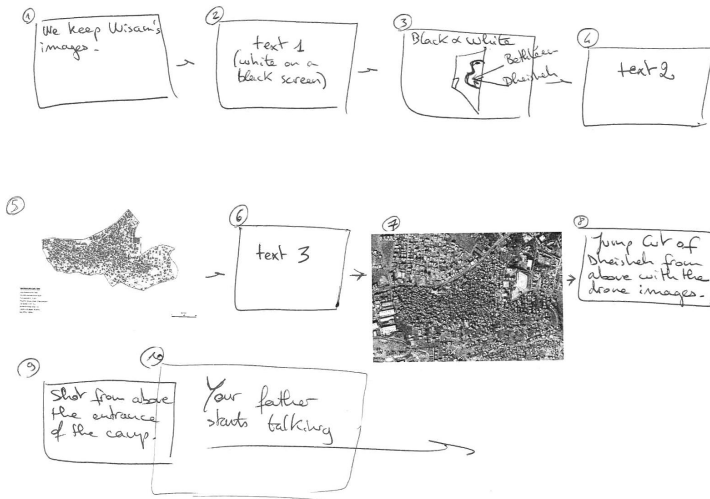
thème: rose pour Corinne, bleu pâle pour Georges, brun pour Blum, rouge pour Reixach, noir pour la guerre, vert émeraude pour la course de chevaux et Iglésia, vert clair pour l'épisode chez les paysans, mauve pour l'ancêtre Reixach. J'ai ensuite résumé en une ligne ce dont il était question dans chacune des pages de ces «tableaux détachés» et placé en marge, sur la gauche la ou les couleurs correspondantes. (SIMON 1993)

Il me semble qu'il existe une certaine analogie entre la production romanesque de cet auteur et la production documentaire telle que je l'ai envisagée. Un tournage constitue toujours une récolte de matériaux et le montage correspond à l'assemblage de ces derniers selon un ordre donné. Travaillant dans une langue qui m'est inconnue, il m'a semblé que passer par la composition selon un code couleur me permettrait de rendre le film visible à défaut d'être compréhensible. Ainsi ai-je attribué une couleur à chaque interviewé, afin de déterminer combien de temps était consacré à chacun, et une couleur à chaque thème pour observer l'équilibre entre les thématiques.

Cette mise en visibilité du film m'a permis d'être prête lorsque Tamara Abu Laban est venue travailler au montage. Je connaissais l'ébauche du film

EXEMPLE DE TIMELINE
EN COULEURS,
REPRÉSENTANT
LES PERSONNES
INTERVIEWÉES ET
LES THÉMATIQUES
(© CL 2017).





EXEMPLE DE STORYBOARD:
LE DÉBUT DU FILM
(© CL 2017).

que nous avons et tous les rushes de manière très précise et il m'était ainsi plus aisé de retrouver n'importe quel rush à partir de mots-clefs. À chaque fois que nous décidions ensemble d'une séquence, je recherchais les plans que nous pouvions y insérer et écrivais les références de ces derniers, afin que Tamara Abu Laban puisse les retrouver rapidement, réalisant ainsi le travail de script.

Pour faciliter l'avancée de notre travail, nous avons parfois eu recours au dessin, afin d'explicitier les différents éléments que nous souhaitions utiliser et l'ordre d'apparence de ces derniers. Le *storyboard* a ainsi été utilisé pour le début et la fin du film.

La fin de la postproduction – c'est-à-dire le sous-titrage, design graphique, étalonnage et mixage son – a été réalisée à Genève pour des soucis de praticité, dans la mesure où ces étapes nécessitaient de pouvoir travailler au même endroit que les personnes en charge de chacune de ces tâches et ce, sur un temps relativement long. Les choix de typographie, de design graphique, de manière d'écrire les cartons de contexte ainsi que les crédits (2) résultent de discussions avec Tamara et ont permis d'aboutir à un partage de l'auctorialité.

Une éthique documentaire collaborative

Financer un projet universitaire et collectif en Palestine. Un projet universitaire, réalisé par une chercheuse qui n'a pas de formation cinématographique, semble difficile à financer selon des schémas classiques de production. C'est la raison pour laquelle mes recherches de financement se sont plutôt tournées vers le monde académique. Les sources de financement déterminent les modalités de production de l'œuvre filmique et peuvent en contraindre le contenu ou la forme. Ainsi, c'est bien la question de l'indépendance de la recherche qui était en jeu dans la recherche de financement pour la réalisation documentaire. Aurélie Pinto conclut l'un de ses articles en établissant un parallèle entre les questionnements relatifs aux documentaires et à la recherche scientifique (sociologique en l'occurrence), à savoir le financement «par projet». Elle questionne la possibilité de conserver une indépendance de la recherche, lorsque celle-ci est soumise à un mode de financement qui privilégie des projets relativement courts (sur quelques années) devant donner lieu à des livrables. Les débats qui animent ces deux champs tournent autour des questions relatives à «l'efficacité (estimée en prenant en compte les coûts de recherche de financements), garantie d'indépendance du créateur et accès démocratique à la création» (SIMON 1993: 385). Les tentatives de sortie du monde académique pour rechercher des financements se sont révélées infructueuses dans le cadre de mon projet. Cependant, il y a peut-être une vertu à cela, en ce que j'ai gardé, tout au long du déroulement du projet, la main sur la production du film. Cela m'a permis de conserver une indépendance totale vis-à-vis de contraintes ou commandes qui auraient pu intervenir de la part d'un producteur. Pour prendre un exemple, le film réalisé dure 35'. S'il avait été produit dans un cadre télévisuel, il aurait été nécessaire de réaliser un film d'une durée de 52' afin de respecter les normes de ce domaine.

Plus concrètement, vouloir travailler avec une équipe palestinienne nécessitait de trouver un financement permettant de dégager notamment des salaires. Dans le cadre d'une recherche doctorale, il n'est pas prévu que ce type de dépenses puissent être couvertes. Bien souvent, les institutions ou organismes permettant de trouver des financements soutiennent un

travail écrit: l'étudiant-doctorant peut trouver de l'aide afin d'éditer ou de faire traduire un papier scientifique. Cela témoigne de la primauté de l'écrit et rend difficile la recherche de financements pour d'autres types de formats scientifiques.

Le montage des demandes de financement n'a pas été sans difficultés. En effet, bon nombre de sources potentielles de financement posent des critères restrictifs, tels que celui de la nationalité par exemple. Les deux institutions ayant accepté de financer le projet sont la Commission de Gestion des Taxes Fixes (CGTF)⁶ et le Fonds Général de l'Université de Genève. La première a accordé au film un budget de 13 000 chf, dans le cadre d'un appel à projet intitulé «Éclairage sur l'invisible», tandis que le second a accordé 5 000 chf.

Pour résumer, il semble que ce type de dépenses liées à un besoin de recherche particulier peine à trouver les cadres adéquats dans lesquels s'inscrire. Ce projet de film a pu être réalisé grâce au soutien des étudiants, via la CGTF d'une part et d'une fondation de droit privé, ayant pour but d'augmenter le rayonnement de l'Université de Genève d'autre part. Ni les outils classiques de financement de la recherche doctorale, ni aucune structure hiérarchique dans laquelle s'insérait ce projet n'ont accordé d'aide pour le documentaire. Je pointe ici le paradoxe d'organes ayant accepté un projet doctoral dans lequel la coproduction d'un film documentaire était déjà mentionnée et dont la politique d'attribution des aides au doctorat n'a pas permis la sortie des cadres de financement classiques.

Contrat oral et droit à l'image. Une fois le tournage terminé, je suis allée rendre visite à chacun des interviewés pour les remercier de vive voix du temps qu'ils avaient accordé à notre projet et leur offrir une boîte de pâtisseries. Lorsque j'ai offert ce maigre présent à Saleh Abu Laban, il m'a explicitement indiqué que peu importaient les pâtisseries par rapport à ce que j'allais faire des images et témoignages récoltés. Il signifiait alors qu'il attendait de voir les résultats, le montage terminé, pour juger de l'honnêteté de ma démarche.

En tant que personne étrangère, demander à des réfugiés palestiniens de me donner leur droit à l'image s'est effectué dans le cadre d'une situation

de conflit, où chaque interviewé pouvait suspecter un potentiel détournement politique de ses propos. En cela, le tournage de ce film de recherche se place dans un cas limite de suspicions face à l'intention documentaire. Il a donc fallu trouver une position éthique et politique la plus juste possible, l'un et l'autre des deux termes n'étant pas dissociables dans un contexte de conflit.

Afin d'être sûre que nous soyons tous d'accord sur ce qui allait être réalisé, c'est-à-dire un film de recherche, je suis passée par la signature d'un contrat avec Tamara Abu Laban, en tant que coréalisatrice et Directrice artistique, et Husam Al Khateeb, Directeur de la société 3 Dimension Studio. Ce contrat a été signé lors du début du tournage et n'a en soi pas de valeur juridique, mais il s'agissait pour moi et vis-à-vis de l'université, de garantir une certaine sécurité. Cette démarche n'a pas été très bien reçue dans la mesure où les contrats se font essentiellement de manière orale en Palestine. J'avais insisté pour accompagner Tamara Abu Laban à Ramallah une semaine avant le tournage afin de rencontrer Husam Al Khateeb. Je souhaitais m'assurer que la collaboration était possible et qu'il avait conscience de tous les aspects du projet. Lorsque j'ai souhaité procéder à la signature des contrats, Husam Al Khateeb m'a signalé une erreur dans le nom de sa société. Par souci d'exactitude nous avons attendu le premier jour de tournage pour signer des versions corrigées du contrat. Ceci s'est fait selon ce calendrier, puisqu'aucun des deux n'a souhaité que je le leur envoie avant.

Le contrat signé spécifiait les questions relatives aux salaires qui seraient versées via 3 Dimension Studio. Il s'agissait pour moi de garantir que toute l'équipe technique serait rémunérée juste après le tournage et que la société par laquelle les salaires seraient versés ne prendrait pas de marge sur les versements. L'accord conclu avec Husam Al Khateeb comprenait le fait qu'il travaillerait avec nous en tant qu'ingénieur du son et que le matériel nécessaire serait loué auprès de sa société, ceci n'étant cependant pas spécifié dans le contrat. Afin d'inclure la question des droits d'auteur dans ce dernier, je l'ai formulé de cette manière: «Les droits de propriété intellectuelle découlant de l'exécution du présent accord appartiennent à l'Université de Genève représentée par Clémence Lehec, et à Tamara Abu Laban.»

De cette manière, j'inclus Tamara Abu Laban comme dépositaire de l'autorité sur l'objet que nous produisons au même titre que moi. Il est à noter qu'avant que je quitte le terrain, après le tournage en avril 2017, Tamara s'est adressée à moi afin de me demander si elle pourrait disposer du film et le montrer une fois qu'il serait terminé. Ceci témoigne qu'elle doutait de la valeur accordée au contrat signé qui stipulait que les droits d'auteur lui appartenaient. Il me semble que les discussions orales sur ces questions ont joué un rôle performatif bien plus grand pour Tamara Abu Laban que pour moi, qui pensais avoir réglé ces questions avec un processus administratif. Les questions relatives aux droits d'auteur font appel à la dimension juridique de la question éthique. Elles ne sont, néanmoins, pas exemptes de débat dès lors qu'il s'agit de répartir le pouvoir, puisque décider de qui est l'auteur d'une production revient à donner l'autorité sur un objet. Cette question semble tout de même être soumise à négociation, particulièrement dans le cas d'une collaboration entre une chercheuse non professionnelle de l'audiovisuel et des enquêtés professionnels en la matière.

La négociation avec les interviewés de leur accord pour participer au film a fait l'objet d'une autre démarche. J'aimerais détailler ici le choix de ne pas rémunérer les personnes interviewées, ceci ayant mené au refus de participer au film de la part d'un artiste. Dans le cadre d'un documentaire académique, il me semblait difficile d'établir une relation d'ordre économique avec les interviewées. En effet, les connaissances récoltées, si j'avais payé les personnes participant au film, auraient eu une valeur marchande qui me semblait peu compatible avec un positionnement scientifique. Je pense que le fait de payer les enquêtés aurait apporté un biais qui aurait modifié le type de témoignage et la relation chercheuse/enquêtés. Cette discussion reste néanmoins ouverte dans la perspective d'envisager une recherche qui profite à tous les participants et non seulement aux chercheurs ou, comme ici, à la chercheuse et l'équipe avec laquelle j'ai réalisé le documentaire. Il s'agit donc d'une question politique sur la façon de considérer et de valoriser les sources primaires que sont les témoignages récoltés à travers des entretiens. Si je suis redevable vis-à-vis d'eux, notre relation et les informations données

sont restées gratuites. En outre, un questionnement sur la définition d'un barème à partir duquel rétribuer les interviewés aurait pu émerger, par exemple selon un critère de temps ou de qualité des informations recueillies. C'est de leur plein gré et en prenant sur leur temps personnel que les interviewés ont donc accepté de participer au documentaire. Il s'agissait aussi pour moi d'assurer une forme d'honnêteté envers le public du film : les témoignages récoltés sont le fruit d'une relation de confiance construite sur le temps de la recherche.

Ce choix de non-rémunération des interviewés m'a conduit à perdre l'une des interviews qui était prévue. En effet, un des artistes que je souhaitais questionner et avec lequel j'avais déjà réalisé deux entretiens préalables à un an d'écart, en 2015 et 2016, s'est finalement retiré du projet. Cette personne faisait partie des quelques artistes (*i.e.* individus se définissant socialement comme artistes) que j'avais pu interviewer dans le camp de Dheisheh. Il me semblait que son point de vue apporterait une vision différente, en ce que les personnes qui peignent sur les murs du camp sont une minorité à se définir comme artistes. Le second artiste que j'aurais pu interviewer ne semblait pas enclin à répondre aux questions que je souhaitais aborder. J'avais essayé de les lui poser à plusieurs reprises à l'été 2016 en employant des techniques différentes – l'entretien et le parcours commenté – sans y parvenir. Il importait donc que le premier artiste que j'avais contacté accepte. Or, la veille du premier jour de tournage, alors que nous devions le retrouver le lendemain, il m'a appelé pour annuler sa participation. Connaissant certains de ses amis, j'ai tenté de les contacter en espérant qu'ils pourraient réaliser une médiation. Sa réponse est restée ferme et j'ai appris qu'il souhaitait être payé pour l'interview. J'ai, un court moment, envisagé de déroger aux principes que j'avais fixés, mais il aurait alors fallu rémunérer tous les participants et les questions budgétaires et éthiques m'y ont fait renoncer.

Finalement, afin de m'assurer que les interviewés avaient conscience du caractère scientifique et ancré dans l'université de ce projet, je leur ai fait signer un formulaire de droit à l'image. Par cet acte, ils s'engageaient à me donner l'autorisation d'utiliser toutes les images que nous avons tournées. Tous ces éléments permettent de comprendre dans quelle mesure

coréaliser un film dans le cadre de la recherche a consisté à décloisonner les disciplines, faisant de la chercheuse que je suis une productrice, réalisatrice, script, etc. L'engagement éthique et politique lié au choix de collaborer avec une équipe palestinienne s'est *a posteriori* reconnu dans les épistémologies féministes et décoloniales. C'est aussi dans la phase de montage que le rapport aux frontières s'est manifesté avec beaucoup d'acuité. Je reviendrai sur ces éléments dans la dernière partie de cet ouvrage. Il importe, pour le moment, d'entrer dans la compréhension du mouvement graffiti palestinien avec une analyse de ses acteurs, ainsi que des formes que prennent les interventions esthétiques sur les murs du camp de Dheisheh.

¹ Plus d'informations concernant l'épistémologie et les enjeux de l'usage du film dans la discipline géographique et dans d'autres disciplines, se trouvent dans la version numérique de cet ouvrage [📄](#).

² L'emploi du terme arabe *shahid* au singulier et *shuhada* au pluriel pour désigner les martyrs est explicité dans l'encadré éponyme du chapitre 2 de la partie 2.

³ Fondé par Yasser Arafat en 1959 au Koweït, le Fatah est l'acronyme de «mouvement de libération de la Palestine», il s'agit aujourd'hui du parti politique à la tête de l'Autorité palestinienne.

⁴ Ayant grandi à Dheisheh, Mohammad Abu Laban est le frère de la coréalisatrice du film *Les murs de Dheisheh*. Il est comédien et rappeur.

⁵ Photographe et reporter, Alberto Campi m'a accompagné pendant une semaine sur le terrain en avril 2016.

⁶ On s'y référerait dorénavant à partir de l'acronyme CGTF.

GRAFFEURS ET GRAFFITIS

Partie 2

UNE HISTOIRE DES GRAFFEURS PALESTINIENS

Chapitre 1

Les murs de Dheisheh est un documentaire d'interview, forme assez classique, qui le rapproche du reportage. Il a été conçu pour donner la parole aux graffeurs palestiniens. Saleh Abu Laban et Mohammad Manasra encadrent le film; 8 personnes se succèdent, se répondent, se contredisent pour produire un discours sur le graffiti palestinien. Et pourtant, le film apparaît trop court. Il est dense, il est bavard. Nombre de ses spectateurs auraient aimé qu'il soit plus long. Je pense qu'ils aimeraient avoir le temps de mieux connaître ces personnes qui, une fois à l'écran, deviennent des personnages. Il ne s'agit pas exactement d'eux-mêmes, mais d'une représentation de qui ils sont, à un moment donné, dans un lieu donné, et en cela, s'ouvre une porte d'accès vers leur univers. L'écrit a une vertu plus synthétique que l'image en mouvement, je m'explique: la recherche à partir de laquelle est basé ce livre m'a permis de conduire 22 entretiens semi-directifs avec des peintres ou des informateurs au sein du camp de Dheisheh. Ces derniers n'ont pas été enregistrés, je dispose de notes prises pendant les entretiens. Dans la perspective d'établir une relation de confiance dans un contexte de suspicion, il était préférable de ne pas avoir recours à un enregistreur. De surcroît, ce texte s'appuie sur les 8 entretiens réalisés pendant le tournage du film et sur des observations réalisées tout au long de mon terrain au sein du camp, à travers l'immersion ethnographique que j'ai réalisée. Alors oui, tous ces éléments sont synthétisés ici dans ce texte, gommant inéluctablement un peu des spécificités de chaque rencontre. Mais, plus grave que cela, le récit que je m'appête à vous livrer est un monologue:



il est écrit, réfléchi, synthétisé, agencé par une seule et même personne dont on entend la seule voix. En complément à ce chapitre, dans lequel je m'efforce le mieux possible de rendre un peu de la réalité comprise, je vous invite à regarder le film, monologue à deux têtes en ce qu'il a été coréalisé avec Tamara Abu Laban, et polyphonique, en ce que plusieurs voix y sont rapportées.



Peindre pour résister

Ce premier temps est consacré aux individus qui disent peindre pour résister. Je développerai ici la question des motivations, ainsi que la rupture identifiée entre catégorie artistique et non artistique. Ces acteurs ont pour la plupart fait l'objet d'interviews dans le cadre du film documentaire *Les murs de Dheisheh*. Ayant consenti à céder leur droit à l'image en témoignant à visages découverts, leurs noms seront mentionnés dans cette section. Les personnes interviewées hors du cadre du documentaire resteront anonymes. Cette partie diachronique fait état des modifications du mouvement depuis ses origines dans les années 1960, jusqu'à aujourd'hui.

Les origines du mouvement graffiti: peinture de slogans rapides. À l'origine, le mouvement graffiti palestinien s'est déployé dans les camps vers la fin des années 1960. Plusieurs personnes ont alors peint sur les murs,



SCÈNE TIRÉE DE
L'INTERVIEW DE SALEH
ABU LABAN ET MOHAMMAD
MANASRA (@ LES MURS
DE DHEISHEH, 2019).

sans que cela relève initialement d'une pratique organisée. La génération de graffeurs dont je souhaite parler maintenant a été active entre la fin des années 1960 et la première Intifada. Cette période est marquée par une organisation de plus en plus grande des acteurs du mouvement graffiti. Au départ, il semble que les personnes qui peignaient au sein des camps étaient des individus isolés, tels que Mohammad Manasra. Il explique avoir trouvé l'inspiration de peindre en regardant un film sur l'Algérie pendant la guerre d'indépendance:

J'ai eu la chance d'assister dans les années 1960... ils nous ont montré un film sur la révolution algérienne et sur Port-Saïd, ils écrivaient sur les murs. Cela s'est gravé dans mon esprit. Oui, un film sur Port-Saïd. Le premier jour, l'occupation a commencé dans notre région, ils marchaient, un groupe de jeunes dans le camp est allé à leur rencontre, pensant qu'ils étaient des soldats irakiens. Ils sont allés les accueillir, mais ils ont été mis à la porte. Le soir même, je suis sorti et j'ai écrit: «À bas l'occupation», le soir même de l'occupation. Je ne pensais qu'aux révolutionnaires algériens et à Port-Saïd. Personne ne m'a guidé et personne ne m'en a donné l'ordre, c'était ma décision.

J'ai essayé de retrouver les journaux de l'époque dans lesquels il avait également vu des photographies de murs avec des graffitis, mais Mohammad Manasra m'a indiqué que ces documents, ainsi que toute sa bibliothèque, avaient été confisqués par l'armée israélienne après son arrestation en 1982, alors qu'il se cachait dans une maison à Bethléem. Dans cette citation, Mohammad Manasra fait référence à la guerre des Six Jours, qui entérina l'occupation israélienne d'au moins une partie de la Cisjordanie jusqu'à ce jour. À cette époque, les graffeurs utilisaient ce qu'ils avaient sous la main pour réaliser leurs slogans. Pour sa part, Mohammad Manasra prenait la peinture que son frère utilisait en tant que peintre de métier. Le danger lié à ce type d'activité était réel Saleh Abu Laban, également interviewé dans le film, parle d'un danger de mort, tandis que Mohammad Manasra revient sur la peur alors ressentie:

Au début, oui, c'était dangereux. Je me souviens qu'une fois, j'étais déguisé en vieil homme et j'écrivais sur le mur. Soudain, j'ai trouvé des gens derrière moi qui me regardaient et ils m'ont reconnu. Cela m'a tellement terrifié que je n'ai pas dormi chez moi pendant plusieurs nuits.

Mia Gröndhal, dans son ouvrage sur les graffitis à Gaza, parle du danger de peindre sur les murs des camps en ces mots :

Une histoire de la première Intifada raconte qu'un cheikh religieux est passé devant un graffiti à Gaza et a été tellement furieux d'une erreur grammaticale qu'il a immédiatement acheté une bombe de peinture pour la corriger – et a été abattu par une patrouille israélienne. (GRÖNDAHL 2009 : 31)

Je n'ai pas reçu de témoignage attestant de la mort d'un graffeur dans des conditions similaires au sein de Dheisheh, mais le fait qu'il s'agissait précédemment d'une activité dangereuse pouvant entraîner la mort a souvent été rappelé.

À cette époque, il semble que les partis ou organisations politiques n'avaient pas encore la volonté d'utiliser les murs pour diffuser leurs messages ou revendications. En revanche, ils recherchaient activement les auteurs de ces graffitis au sein du camp. C'est ce que Saleh Abu Laban explique lorsqu'il dit : «J'avais l'habitude de sortir le soir, de me promener; j'étais censé découvrir qui a fait ça.» Les éléments qui étaient peints sur les murs étaient des slogans, les peintres ne pouvant pas prendre le temps de réaliser de longues interventions; ils devaient agir rapidement, en préservant aussi leur anonymat. On trouvait alors, selon Saleh Abu Laban, ce type de slogan : «"Longue vie à l'OLP", "Oui au combat palestinien", "Longue vie à Jamal Abdul Nasser".» Saleh Abu Laban et Mohammad Manasra s'accordent à dire que si les slogans étaient simples, une attention particulière était portée à l'écriture elle-même et à la correction linguistique globale.

Première Intifada: l'organisation partisane. Après ces prémices du mouvement graffiti dans les années 1960, on observe une continuité dans le souci esthétique et la correction linguistique, avec les graffeurs de la première Intifada, représentés dans le documentaire *Les murs de Dheisheh*, par Mohammad Allaham. À cette époque, vers la fin des années 1980, soit 20 ans après le début du mouvement graffiti, le réseau d'acteurs s'est déjà beaucoup organisé. Mohammad Allaham, interviewé dans le film, parle alors de commandes de la part de partis politiques à



SCÈNE TIRÉE DE
L'INTERVIEW DE
MOHAMMAD ALLAHAM
[© LES MURS DE
DHEISHEH, 2019]

un groupe de personnes chargées d'aller diffuser des slogans ou sigles. Il précise ceci :

Par exemple, le FPLP¹ avait les comités de travail progressistes comme une section sociale ouverte et il y avait une organisation politique secrète. Chaque parti politique en a, c'est un syndicat ouvert et c'est secret. L'écriture sur les murs était associée au travail secret et non au travail social. — Il ajoute également — Vous n'allez pas écrire sur les murs à partir de votre propre décision ou de votre humeur. C'est un ordre officiel avec des phrases précises, vous les écrivez sur les murs.

C'est ce que confirme également Mohammad Manasra, qui m'a expliqué avoir arrêté de peindre à sa sortie de prison, quelques années avant la première Intifada. Il est alors monté dans la hiérarchie et est devenu celui qui pense et écrit les slogans en amont, avant leur réalisation.

Mohammad Allaham rappelle qu'il y avait deux manières d'écrire des slogans : «L'approche politique et l'approche incitative.» La deuxième manière consistait à organiser les grèves, élément de protestation majeur de la première Intifada, en encourageant la participation citoyenne, notamment lors de trois dates précises dans l'année: le 2 novembre, date de la signature des accords Balfour; le 1^{er} janvier «l'anniversaire du début de la révolution Palestinienne en général»²; et le 30 mars, jour de la terre. Mohammad Allaham ajoute :

Le pouvoir et l'effet de l'écriture sur les murs reposait sur le fait de n'écrire qu'en de rares occasions. Cela signifie qu'avant la première Intifada de 1987, l'écriture sur les murs se faisait à quelques mois d'intervalle. C'est la raison pour laquelle elle était si importante. Chaque fille, chaque homme, chaque jeune homme murmurait à propos de la nouvelle écriture sur les murs. Cela signifie qu'aujourd'hui, le camp serait «en feu» et qu'il y aurait des protestations et un grand événement.

Il associe directement l'apparition de slogans à une forte participation aux manifestations et à la résistance contre l'occupation. De plus, Mohammad Allaham attribue aux graffitis un caractère performatif, ceux-ci ayant selon lui un impact sur les comportements des habitants de Dheisheh.

L'ouvrage de Jean-François Legrain constitue une collection critique des communiqués du Commandement national unifié du soulèvement (CNU)³ et du Mouvement de la résistance islamique (MRI)⁴ dont ils proposent, avec Pierre Chenard, une traduction française (LEGRAIN 1991). Ces documents permettent d'attester le fait que l'organisation du soulèvement distribuait des ordres qui appelaient à graffer les murs. Alors que le MRI appelle à ce que les graffitis soient utilisés pour diffuser son nom (cf. document HMS 11, LEGRAIN 1991: 72), le CNU tente de promouvoir la réalisation de graffitis patriotiques dans la perspective d'une unité nationale (cf. documents CNU 22, LEGRAIN 1991: 140). Plusieurs fois, l'appel à réaliser des graffitis est mis sur le même plan que le fait de hisser le drapeau, acte qui était interdit par l'occupant:

2) Le 30/05: [Jour de grève totale et d'intensification toute particulière du combat] 53 à l'occasion du sommet Gorbatchev [et] 54 Reagan, de multiplication des bombages de graffiti patriotiques et de pavoiement des drapeaux [55]... (cf. documents CNU 18, LEGRAIN 1991: 113)

La majorité des appels à graffer prennent place sur les tracts, dans des passages appelant à une résistance civile, et accompagnent ainsi des directives telles que «la constitution de comités pour protéger la bonne marche du processus de déroulement des examens du secondaire» (cf. CNU 20, LEGRAIN 1991: 127); ou encore le fait d'«affronter collectivement les campagnes d'arrestation, la collecte des taxes et la destruction des maisons...» (cf. CNU 23, LEGRAIN 1991: 147); ou de «rendre visite aux

tombeaux des martyrs [...] organiser des défilés où on entonnera les hymnes nationaux et les chants...» (cf. CNU 28A, LEGRAIN 1991: 203). Plusieurs communiqués reviennent sur la nécessité de ne pas effacer les graffitis présents sur les murs (cf. CNU 20, LEGRAIN 1991: 127 et CNU 23, LEGRAIN 1991: 147).

Ce type de graffiti se pratiquait alors en groupes, qui se réunissaient la nuit et se répartissaient les quartiers du camp, avant de se distribuer les rôles. En effet, alors qu'un individu peignait un slogan, les autres étaient chargés de surveiller les rues attenantes ou d'éclairer le peintre pour la bonne réalisation de sa tâche. À l'époque, il semble qu'il y ait eu un souci de choisir le peintre parmi les personnes dont l'écriture manuscrite était jugée la plus esthétique. À ce moment-là, la couleur des graffitis avait une importance. Le noir était pour le Fatah, le rouge pour le FPLP et le vert pour le Hamas⁵, à partir de 1988 soit après la création de ce parti en 1987.

L'achat du matériel était rarement le fait des partis et les graffeurs devaient alors utiliser leur propre argent pour se fournir en peinture. Ils se procuraient cette dernière dans plusieurs lieux différents afin de rester le plus discrets possible dans leur action.

Les jeunes hommes qui sortaient peindre des slogans dans les rues du camp le faisaient à l'insu de leurs parents. Ils devaient alors se cacher pour sortir de leur maison et rentrer une fois les graffitis terminés sans être découverts par l'autorité parentale. C'est pour cette raison que Mohammad Allaham raconte avec humour, dans le film documentaire, l'épisode au cours duquel il avait dirigé par erreur le spray de peinture vers son visage et où, en plus de ne rien voir, il avait eu peur d'être découvert par ses parents à son retour. Les sprays de peinture étaient alors enroulés dans des serviettes pour masquer le bruit de la bille qui sert à remuer la peinture à l'intérieur.

Concernant la qualité esthétique et la correction linguistique des slogans écrits sur les murs, il semble que les discours que j'ai récoltés divergent sur certains points. Au début du mouvement, une attention particulière était accordée à la réalisation des slogans, afin qu'ils soient esthétiques et écrits correctement. Mohammad Manasra et Saleh Abu Laban expliquent

qu'à la suite de cela, une période de flottement s'est installée jusqu'au début de la première Intifada, laissant place à un chaos visuel. Une concordance d'avis doit être remarquée parmi les interviews réalisées, autour du fait que l'organisation des graffitis *via* les partis, dans un moment de soulèvement populaire, a contribué à donner à ces derniers une dimension esthétique et a contribué à leur correction linguistique. Les partis politiques, convaincus de l'effet performatif des graffitis, veillaient à ce que les messages soient esthétiques. On se trouve là dans une réflexion sur la performativité des images et de l'écrit, en ce que les deux étaient à l'époque intimement liés. Il s'agit aussi d'une référence à la longue histoire de la calligraphie arabe, qui fait de l'écriture un art à part entière et place donc ces individus sans prétention artistique, comme producteurs d'objets esthétiques.

Enfin, quelques remarques des interviewés permettent de mettre en perspective l'injonction à l'esthétisme mise en avant dans leurs discours. Lors d'une première interview où il était seul, Saleh Abu Laban, m'a raconté une anecdote dans laquelle il précise que, dès le commencement des graffitis, des fautes d'accords grammaticaux étaient présentes. Il a notamment pris l'exemple d'un graffiti, dont la forme syntaxique avait féminisé Nasser, ce qu'il disait ne pas manquer de rappeler à l'auteur du graffiti lorsqu'il le rencontrait. C'est un élément qui n'est pas ressorti dans l'entretien filmé réalisé conjointement avec Mohammad Manasra, l'auteur présumé de la faute d'orthographe selon Saleh Abu Laban. Par ailleurs, si les deux hommes s'accordent avec Mohammad Allaham pour dire que la première Intifada a contribué à organiser et esthétiser les graffitis, les deux premiers ne parlent que de la première année de l'Intifada, après quoi ils parlent d'un «chaos» visuel. Les trois hommes s'accordent en tout cas pour dire qu'aujourd'hui ce chaos visuel persiste. Il semble qu'il y ait là un effet générationnel entre les différents acteurs du mouvement et que la perception des trois hommes soit aussi motivée par le fait qu'ils ont réalisé leurs graffitis durant un supposé «âge d'or». Ceci me permet d'avancer l'idée que la dimension esthétique constitue un élément important du mouvement graffiti, y compris lorsque la pratique n'est pas revendiquée comme artistique, mais principalement politique.

La nouvelle génération entre héritage et déplacement. Les graffeurs dont il est question ici correspondent à la génération née pendant, ou après, les accords d'Oslo. Cette nouvelle génération n'a pas véritablement participé aux soulèvements populaires qu'ont constitués les Intifadas. Aller peindre les murs des camps devient une pratique volontaire émanant de la jeunesse, tel que l'exprime Mohammad Al Saifi, interviewé au sein du documentaire: «Notre dessin [représente] la voix des jeunes dans le camp.» Il s'agit donc de jeunes hommes ayant entre 20 et 30 ans, qui réalisent des graffitis en groupes, sans commande préalable.

Ils utilisent la plupart du temps un projecteur qui leur permet de projeter une photographie de la personne dont ils souhaitent réaliser le portrait sur un mur, afin de pouvoir plus aisément en dessiner les contours. Cette technique de décalque explique également la raison pour laquelle ils choisissent la plupart du temps de réaliser leurs œuvres en noir sur fond blanc, pour plus d'aisance dans la réalisation. La peinture nécessaire à ces productions est souvent achetée par leurs soins, quand ils ne bénéficient pas de l'aide des commerçants environnants qu'ils sollicitent. L'utilisation du projecteur nécessite d'intervenir la nuit, lorsque le camp est plus calme, vidé de tout le trafic quotidien qui viendrait interrompre les peintres, ainsi que pour profiter de l'obscurité. La temporalité de cette pratique les expose paradoxalement au danger que représentent les incursions militaires



DES MEMBRES DE LA JEUNE GÉNÉRATION DE GRAFFEURS (@LES MURS DE DHEISHEH, 2019).



israéliennes nocturnes au sein du camp. Dans la mesure où l'enjeu lié à la diffusion de messages résistants visant à organiser la lutte n'est plus aussi nécessaire qu'avant, la question de leurs motivations se pose. En effet, lors des périodes précédentes, le graffiti avait un rôle de diffusion de messages liés à l'organisation des soulèvements, dans un contexte où les éléments traditionnels de communication étaient contrôlés. Les murs du camp apparaissaient comme des moyens simples et efficaces de diffuser des messages. Aujourd'hui, leur rôle a été quelque peu remplacé par les réseaux sociaux, qui permettent une diffusion immédiate, en réseau et rapide de l'information. Alors pourquoi continuer à peindre ?

Leurs motivations à aller peindre, au moins au départ, semblent être liées à la question des *shuhada*⁶. Plusieurs graffeurs ont ainsi indiqué avoir commencé à peindre dans la rue suite à la perte d'un ami ou d'un frère devenu *shahid*. Aysar Al Saifi se rappelle ce moment ainsi : «La première fois, c'était quand notre ami Kifah est mort.» La mère d'Ali Obeid, Kareema, se rappelle également «que sa première peinture était un portrait de son frère». C'est vraisemblablement pour commémorer les proches qu'ils ont perdus que les graffeurs commencent à peindre.

Néanmoins, l'objectif de leurs peintures est plus vaste que cette motivation mémorielle première. En effet, Aysar Al Saifi parle du fait que «le camp est la source des idées politiques et des relations sociales et de la créativité». L'idée est d'apporter de la nouveauté au camp à travers les



peintures sur les murs. Ceci est également lié à une conception positive du camp de réfugiés qui serait toujours, selon Aysar Al Saifi, «l'espace où l'on peut rêver sans frontières et sans limites». Ce graffeur prend l'exemple de l'intention d'associer des femmes à la réalisation des graffitis de la part de son groupe. Il identifie cet élément comme un défi social qui est encore à relever, puisqu'ils ne sont pas parvenus à créer une équipe mixte. En tout cas, le fait d'aller peindre aujourd'hui place les graffeurs dans une volonté d'apporter du changement qui, s'il est moins politique que pendant la première Intifada, peut toucher d'autres aspects, telle que la dimension sociale ici évoquée.

À travers l'évocation du camp comme un espace de tous les possibles et le fait d'utiliser les graffitis pour produire de la nouveauté, on peut lire une volonté de retourner le stigmate associé aux populations réfugiées. La pratique du graffiti apparaît alors comme une manière d'adopter une position active au sein de la société et d'espérer pouvoir agir sur cette dernière. Après avoir détaillé les motivations de ce type d'acteurs, il

FRESQUE PRÉSENTANT
LE PORTRAIT DU SHAHID
KIFAH OBEIDI, EN COULEUR
ET ENTOURÉ DE FLEURS ET
DU DRAPEAU PALESTINIEN
(© AC 2016).

convient de réfléchir à la temporalité particulière que constitue le petit soulèvement, avant de développer les sujets représentés et la forme que prennent ces fresques.

Recrudescence des peintures depuis 2015: graffiti et petit soulèvement. Le contexte du petit soulèvement, qui a débuté en Palestine en 2015 et que les médias ont pu qualifier de «troisième Intifada», est une clef de lecture des motivations des acteurs actuels de la scène graffiti palestinienne. On peut en effet mettre en parallèle l'augmentation du nombre de *shahid* et le fait que le mouvement graffiti continue à être très actif. On observe que plusieurs fresques sont apparues au sein du camp de Dheisheh, en lien avec des personnes tuées par l'armée israélienne depuis le début du petit soulèvement, et ce, qu'il s'agisse de *shuhada* originaires du camp comme Jihad Al Jafari, Moataz Zawareh et Malek Shaheen; ou originaire de la ville de Doha, située en face du camp de Dheisheh comme Ma'mon Al Khateb, tous morts en 2015; ou de *shahid* célèbre dans toute la Palestine à l'image de Basel Al Araj, mort en 2017 (dont une fresque le représentant a été réalisée sur les murs du camp de Dheisheh pendant la période de tournage). De surcroît, on trouve plusieurs fresques faisant mention d'une date de réalisation située en 2015 ou 2016. À partir de cet état des lieux, on peut parler d'une recrudescence de l'usage de fresques dans le cadre politique du petit soulèvement.

Si l'on met ce constat en perspective avec d'autres périodes de forte activité du mouvement graffiti, telle que la première Intifada, force est de constater qu'une certaine fracture se dessine dans la manière d'organiser le mouvement et, par voie de conséquence, dans la portée de ces actions. Alors que la première Intifada s'est distinguée comme un moment d'organisation politique partisane des actions de résistance, avec la publication de nombreux communiqués édictant une ligne de conduite à adopter (LEGRAIN 1991), la période actuelle, marquée par cette nouvelle génération, fait fi d'un ancrage partisan et s'affranchit ainsi d'une propagande politique officielle. Les messages adressés *via* les partis pendant la première Intifada répondaient à une grammaire connue de slogans politiques encadrés par le pouvoir, tels que l'URSS a pu y avoir recours ou la Chine qui,

encore de nos jours, les utilisent. Aujourd'hui, la démarche des jeunes graffeurs est inverse, ils s'affranchissent des affiliations politiques. L'influence du Hamas dans l'organisation des productions graphiques, que ce soit en interdisant certains types de graffitis ou en encourageant la production d'autres, par exemple à travers l'ouverture de cours de calligraphie, est rapportée par Mia Gröndhal (2009). Loin de voir une différence entre la scène graffiti cisjordanienne et gazaouie, il convient de mettre ces constats en perspective. L'influence des partis sur la production graphique a, en tout cas en Cisjordanie, diminué depuis quelques années. Ce constat de changement structurel dans le mode d'organisation a une conséquence certaine sur le pouvoir des graffitis. En effet, le potentiel subversif de ces derniers est alors redoublé, puisque ceux-ci ne remettent pas seulement en cause l'occupation israélienne, mais aussi des organisations palestiniennes locales qui sont délaissées et ont moins de prise sur le discours produit et diffusé par les graffitis.

Depuis ses débuts dans les années 1960, le graffiti palestinien a vu plusieurs générations se succéder, ce qui a conduit à l'évolution des techniques de peinture et des motifs représentés. La plupart de ces peintres ne se revendiquent pas comme artistes. Il s'agira maintenant de s'intéresser aux acteurs qui, au sein de la génération actuelle, se définissent socialement comme artistes et à la manière dont ils mettent leur pratique au service de la société ou du politique, avec toutes les ambiguïtés et complexités que cela comprend.

Sujets représentés: shuhada, Hanthala ou figures révolutionnaires. En ce qui concerne le contenu des fresques, les graffeurs prennent trois éléments principaux pour sujets. Premièrement, ils peignent des portraits de *shuhada*. Ces fresques sont réalisées au projecteur, en noir sur fond blanc, à partir d'une photographie. Ces dernières sont soit fournies aux graffeurs par les proches du *shahid*, soit reproduites à partir des portraits présents dans le livre qui établit un recueil de tous⁷ les *shuhada* de Dheisheh. Les dates de naissance et de mort du *shahid* accompagnent le portrait, parfois avec un peu de texte. Les écritures sont également réalisées à l'aide d'un projecteur. Les graffeurs écrivent dans un document Word ce qu'ils

souhaitent peindre et n'ont plus qu'à repasser l'ombre de l'écriture informatique pour assurer une graphie lisible et extrêmement régulière. La nuit où j'ai eu l'occasion de les accompagner peindre, les graffeurs ont utilisé la police Arial (Body CS) en taille 48. Il s'agit pour eux d'entretenir la mémoire des *shuhada*, en premier lieu de ceux qu'ils ont connus, amis ou frères, et en deuxième lieu de *shuhada* de la première Intifada, dont ils connaissent les circonstances de la mort. S'ils utilisent une technique peu complexe de décalque, il faut noter qu'une attention particulière est accordée à l'esthétique lors de la réalisation des fresques.

Le deuxième type de peintures qu'ils réalisent sont des reproductions des caricatures de Naji Al Ali mettant en scène le personnage d'Hanthala. Ces peintures sont également réalisées à l'aide d'un projecteur, lequel permet ce même travail de décalque. Elles ont quasiment toutes été réalisées dans la même rue de Dheisheh, je reviendrai sur cet élément dans un prochain chapitre. L'objectif de ce type de peinture est d'élargir les destinataires potentiels des graffitis présents au sein du camp. Mohammad Al Saifi a par exemple indiqué ceci: «Nous voulions aussi attirer l'attention des étrangers qui visitent le camp.» En ne peignant pas que des portraits de *shuhada*, il s'agit aussi de retourner le stigmate. Le fait d'utiliser le personnage fictif d'Hanthala pour parler de la situation des Palestiniens permet une plus grande abstraction et donne ainsi aux peintures une portée plus large. Il ne s'agit donc pas de mettre en avant un individu qui aurait réalisé telle ou telle action, mais bien les Palestiniens réfugiés dans leur ensemble.

Cette ouverture à d'autres publics potentiels est également couplée à une utilisation de symboles internationaux, qui constituent le troisième type de peintures réalisées, par exemple des portraits de Che Guevara ou de Fidel Castro. On peut aussi noter la réalisation d'une fresque reprenant le slogan nord irlandais, en anglais, «Bienvenue à Derry libre», ici réécrit «Bienvenue à Dheisheh libre». Il y a une volonté d'ouvrir les représentations à d'autres situations que le contexte palestinien. Ceci constitue un changement d'échelle qui apporte une dimension internationale aux peintures réalisées au sein du camp. On observe une circulation des images entre l'Irlande du Nord et la Palestine, ou entre les reproductions de portraits de Che Guevara et les photographies célèbres de

ce dernier. L'inter-iconicité à l'œuvre tisse des liens entre ces différentes luttes. L'utilisation de la langue anglaise à quelques reprises, comme ici par exemple, témoigne également d'une volonté de toucher un public plus large et de ne pas adresser les fresques uniquement aux habitants de Dheisheh.

Ces trois grands sujets – *shuhada*, Hanthala ou éléments se référant à des luttes internationales – constituent la majorité des fresques qui sont réalisées par ce type d'acteurs au sein du camp.

Enfin, dernier élément qu'il importe de mentionner pour décrire la forme que prennent ces graffitis et le statut de ces acteurs, aucune des fresques qu'ils réalisent ne porte de signature. Cet élément est très important, car cela les distingue des autres graffeurs ou artistes qui utilisent les peintures sur les murs du camp pour accroître leur renommée. Même si une attention est apportée à la qualité esthétique de la fresque, ce type d'acteurs ne se revendique pas artiste. Aysar Al Saifi exprime les raisons de ce choix en ces termes: «Je préfère ne pas signer, car ces graffitis appartiennent à tout le monde.»

DÉFINIR LA LIMITE ENTRE ESPACE PRIVÉ ET ESPACE PUBLIC: LA LÉGALITÉ DU GRAFFITI

L'argument avancé ci-dessus montre une conception particulière des murs des camps. Si elle est commune à un certain type de graffeurs, il semble que ce discours trouve aussi ses origines dans un programme de l'Université Al Quds. Ayant duré 2 ans, le projet *Campus in Camps*, dirigé par Alessandro Petti, a pris place au sein du camp. Hébergé dans le centre Phoenix, il a notamment abouti à la publication intitulée *Common*⁸, qui est un dictionnaire collectif. Certains des graffeurs dont il est question ici ont participé à ce programme et sont donc imprégnés des discours construits à ce moment-là. Se référant au groupe avec lequel il peint, Aysar Al Saifi avance:

Je me suis beaucoup questionné pendant le cheminement: pourquoi est-il permis de dessiner sur les murs du camp, mais pas sur les murs à l'extérieur du camp? [...] Cela nous a conduits à la conclusion que les murs du camp appartiennent à tout

le monde à l'intérieur du camp et que vous avez le droit d'écrire n'importe quelle phrase ou idée que vous avez.

Le fait que les murs soient envisagés comme un bien commun au sein du camp et non en dehors est expliqué de cette manière:

Ici, le camp n'est ni privé ni public, car nous [...] sommes propriétaires de nos maisons, mais nous ne possédons pas la terre, donc le camp est pour tout le monde et est régi par les relations sociales et la loi du camp qui a été créée au cours des 68 dernières années.

Il y a donc une liberté d'expression sur les murs des camps qui serait unique en son genre. C'est une communauté harmonieuse qui est présentée par Aysar lorsqu'il dit encore que «les gens choisissent les peintures à dessiner sur les murs, en fait tout le quartier choisit les dessins et participe aux graffitis». Ce discours apparaît idéalisé lorsqu'on le confronte à d'autres données récoltées. Par exemple, lorsque j'ai accompagné un groupe de peintres, les passants qui rentraient chez eux n'étaient pas tous avertis qu'une nouvelle peinture allait être effectuée.

L'idée selon laquelle les murs du camp de Dheisheh ne seraient pas soumis à l'appropriation individuelle est à mettre en perspective. Ce discours se retrouve chez Mohammad Al Saifi lorsqu'il énonce:

Quand je dessine sur les murs de ma chambre, j'ai l'impression de la posséder. Les murs du camp appartiennent aux gens du camp, mais les murs de ma chambre m'appartiennent.

L'idéal qui consiste à voir les murs du camp comme un bien commun est lié au statut de réfugiés de ses habitants. L'appropriation privée d'un espace pouvant être vue comme un acte de normalisation de leur situation, celle-ci devrait ainsi être confinée à l'espace domestique comme cela est exprimé par Mohammad Al Saifi. Les discours définissent une limite entre public et privé qu'il serait nécessaire de maintenir vis-à-vis du statut de réfugiés qu'il convient de conserver. Dans les faits, en revanche, il est possible de remarquer une volonté d'appropriation spatiale de la part des réfugiés qui s'étend au-delà de l'espace privé. Je cite en exemple une maison avec un garage attenant. Les portes de ce dernier bâtiment

ont été peintes avec la carte d'enregistrement des réfugiés et des cartes de la Palestine, représentant son évolution territoriale⁹. En 2013, lors de mon premier terrain de Master, j'ai pu voir cette fresque. Lors d'un terrain ultérieur, à l'été 2016, j'ai remarqué qu'une barrière avait été installée afin de garantir un espace extérieur privé, attenant à la maison. Il existe donc un paradoxe entre le fait de peindre ces fresques (ces dernières ont vraisemblablement été peintes par les habitants de la maison), c'est-à-dire le fait de mettre les murs d'un garage au service de la publicisation du statut de réfugié ainsi que de la demande du droit au retour (à travers les cartes) et le fait de clôturer cet espace pour qu'il ne soit plus accessible, ni visible par tous. Il me semble que cet exemple témoigne de la volonté d'appropriation de l'espace de la part d'habitants qui, même s'ils demandent toujours que leurs droits soient respectés et que le droit au retour leur soit accordé, souhaitent néanmoins s'approprier l'espace dans lequel ils vivent actuellement.

Il est également intéressant de relever un autre paradoxe, que l'on décèle chez Mohammad Al Saifi lorsqu'il parle de la différence entre peindre dans la rue ou sur les murs de sa chambre :

Je dessine ce que je veux et ce que j'aime, mais si je dois dessiner sur les murs du camp, je dessine ce que les gens veulent voir parce que les gens ont des idées différentes.

Si je n'ai pas vu la chambre de ce graffeur, en découvrant celle de l'un de ses amis, filmée dans *Les murs de Dheisheh*, j'ai pu remarquer la similarité des représentations imagées entre l'espace public des murs des camps sur lesquels ils peignent, et l'espace privé d'une chambre dans laquelle ils accrochent des posters. Les mêmes portraits de *shuhada* ou de figures politiques ou littéraires – Kifah Obeid, Leila Khaled, Ghassan Kanafani – sont affichés, voire peints directement sur les murs. C'est également un élément qui m'a été rapporté par Mohammad Abu Laban, décrivant sa chambre d'enfant comme recouverte de posters de *shuhada* et de leaders palestiniens. Il est alors possible d'avancer l'idée qu'il existe une certaine homogénéité et continuité entre ce qui est représenté sur l'espace public, que sont les murs du camp, et l'espace privé de ces graffeurs.

En tout cas, cette réflexion sur la limite entre espace privé et espace public donne certaines indications sur la légalité du graffiti. Cette pratique est autorisée au sein des camps puisque les murs appartiennent symboliquement à l'ensemble de la communauté des réfugiés. Le seul danger qui a été réellement mentionné par les graffeurs est la potentialité de faire face à l'armée israélienne au moment de graffer. Ce constat est valable, avec des intensités variables, pour toutes les époques du mouvement graffiti dont on parle. Le graffiti prenant place sur un mur privé au sein des camps n'est donc théoriquement pas perçu comme une dégradation de ce dernier. Il faudrait cependant étudier la réception des graffitis auprès des habitants pour en avoir une confirmation pratique. En dehors des camps, en revanche, il semble que la légalité du graffiti ne soit pas la même, mais qu'elle soit soumise à des règles liées à la gestion privée et publique de l'espace urbain.

L'art au service de la société ou du politique

Une série d'artistes, se désignant eux-mêmes ainsi, ont peint des fresques au sein du camp de Dheisheh. Ces personnes ont accepté d'être interviewées dans le cadre de ce doctorat, mais elles se méfiaient de voir leurs noms diffusés *a posteriori* ou d'être filmées. Elles n'ont donc pas été incluses dans le film *Les murs de Dheisheh*. C'est aussi pour cette raison que le documentaire et l'écrit se complètent, puisque le premier ne traite pas de la dimension à proprement parler artistique, telle qu'elle est définie par les acteurs que je vais présenter maintenant. Cette partie se base sur une série d'entretiens réalisés avec ces artistes, qui resteront anonymes.

Partenariat artistique et institutionnel/associatif: peinture de fresques. Plusieurs artistes ont participé à la réalisation de fresques au sein du camp de Dheisheh. Il semble que ces derniers s'inscrivent dans un système de commande, soit par des associations locales (Laylac, Ibdaa, Phoenix, Shoruq, etc.), soit par des groupes d'individus (comme un groupe d'amis d'un *shahid* ou sa famille). Lors de commandes précises, ces individus réalisent généralement leurs œuvres seuls, mais il arrive qu'ils soient aidés

par des amis non-artistes. Ils peignent divers motifs qui s'apparentent à ceux des graffeurs présentés précédemment: portraits de *shuhada*, de leaders politiques ou de figures littéraires, reproduction d'Hanthalal, etc. Les associations leur passent parfois une commande pour la réalisation d'une activité artistique. Dans ce cadre-là, les peintres accompagnent des groupes de personnes, souvent des enfants, et encadrent la production de fresques, en préparant notamment le canevas. La caractéristique majeure est que ces productions sont quasi uniquement figuratives, même si elles comportent parfois une partie textuelle. Il arrive aussi que ces interventions soient un moyen de gagner de l'argent pour ces artistes. L'un d'eux m'avouait ainsi avoir reçu de l'argent de la part d'un groupe d'amis d'un *shahid* pour réaliser une fresque le représentant, située dans un lieu où ces derniers avaient l'habitude de passer du temps ensemble, avant la mort de leur camarade. Cette information contredit la perception supposée des *shuhada* dans la société palestinienne, qui doivent être commémorés et non utilisés comme potentielle ressource économique.

Un point commun entre tous ces artistes est qu'ils revendiquent le caractère esthétique de leurs œuvres. Ils utilisent de la peinture et, s'ils s'inspirent de photographies pour les reproduire, ils utilisent des techniques particulières, comme l'ombrage pour dessiner des visages. Les quelques portraits de *shuhada* en couleur au sein du camp, qui dénotent de la large majorité des portraits réalisés en noir et blanc, ont été réalisés par ces artistes. Parfois, ils reprennent un style plus épuré, en noir sur fond blanc. Comme les autres graffeurs présentés dans la section précédente, les artistes peignent généralement la nuit, afin de profiter d'une atmosphère plus calme que pendant la journée, où ils risqueraient d'être dérangés par le tumulte du camp. Ils font état de choix particuliers de localisation de leurs œuvres, notamment pour les portraits de *shuhada*, qui prennent souvent place sur les maisons familiales de ces derniers. Un autre critère de choix intervient également pour assurer le plus de visibilité possible à ce qui est peint: les artistes sélectionnent alors prioritairement des endroits fortement fréquentés, comme l'entrée du camp.

Ces artistes ont tous une pratique artistique hors des graffitis, ils interviennent donc dans le camp de manière secondaire pour répondre à des

commandes. Il faut remarquer que, contrairement à d'autres acteurs, ils sont également amenés à peindre en dehors de leur camp d'origine. En effet, le fait qu'ils soient reconnus socialement comme artistes, fait qu'ils sont parfois appelés pour peindre dans d'autres camps. Par exemple, un des artistes interviewés a réalisé une commande pour le Lajee Center, une association du camp Aïda (l'un des deux autres camps présents dans la ville de Bethléem), qui souhaitait réaliser une série de portraits en monochromes de *shuhada* et d'écrivains palestiniens à l'entrée du camp. De surcroît, leur pratique est parfois diversifiée, ainsi un autre artiste a-t-il participé à la réalisation d'une clef en métal au format géant, disposée sur une arche, également à l'entrée du camp d'Aïda. Dans tous les cas, mêmes lorsque les œuvres sont produites hors de leur camp d'origine, il apparaît que lorsqu'elles prennent place dans l'espace des camps, la majorité des peintures réalisées sont en lien avec la cause palestinienne et ont pour objectif d'entretenir la mémoire ou de revendiquer le droit au retour.

Les artistes face à la commande politique: les portraits de shuhada signés. S'il existe des réticences de la part de certains artistes à parler de politique ou à revendiquer la réalisation de fresques de *shuhada* ou d'autres fresques à dimension politique, certains n'hésitent pas à signer leurs interventions au sein du camp. Il faut noter que la limite entre les catégories d'artistes se revendiquant apolitiques et d'artistes politiques est poreuse et mobile, certains faisant partie des deux catégories, en fonction des moments de leur carrière ou des circonstances de leur vie.

Au sein du corpus étudié, seulement la moitié des fresques représentant des *shuhada* ou des hommes politiques signées par l'artiste comportent également le sigle d'un parti. Il ne m'a été possible de rencontrer que deux des quatre artistes qui signent leurs fresques. Les deux que je n'ai pas rencontrés sont ceux qui signent leur fresque et ajoutent le sigle du Fatah (🇵🇸). L'un des artistes rencontrés a, pour sa part, réalisé 6 fresques au sein de Dheisheh. Quatre d'entre elles représentent un ou plusieurs *shuhada*, les deux autres des figures politiques et littéraires. Seulement deux sur les six sont accompagnées du sigle du FPLP, soit celle représentant Georges Habache, fondateur du FPLP, et celle représentant Abu et Ghassan

Muhammad Abu Jamal, deux individus ayant commis une attaque contre une synagogue à Jérusalem le 18 novembre 2014. Je ne suis pas parvenue à savoir si elles étaient le fait d'une commande de la part du parti en question ou si c'était l'artiste qui avait décidé d'y ajouter le sigle de ce parti. Néanmoins, il m'a indiqué ne pas travailler pour un parti politique en particulier et pouvoir peindre pour tous. Lorsque je l'interrogeai sur le fait qu'il signe ses fresques, il a exprimé l'idée que cela participait à créer sa notoriété. Toutes les peintures réalisées par cet artiste sont datées de l'année 2015. Il fait parfois appel à la technique du projecteur. Peindre les contours des portraits permet ainsi de gagner du temps dans la réalisation.

Fait suffisamment rare pour être souligné, cet artiste a également réalisé une fresque sur le mur de séparation à Bethléem, non loin du *checkpoint* 300. La fresque en question représente un homme à terre avec un couteau à ses côtés et fait référence aux nombreux événements de l'automne 2015, que les médias notamment ont désigné comme un troisième soulèvement de la part des Palestiniens. Pour avoir travaillé sur le mur de séparation lors de précédents travaux, il est apparu que la grande majorité des artistes ou graffeurs palestiniens refusent d'y peindre, car ils y voient un



FRESQUE REPRÉSENTANT GEORGES HABACHE AVEC LE SIGLE DU FPLP, UNE ARME ET LA CARTE DE LA PALESTINE MANDATAIRE (© AC 2016).

acte de normalisation. C'est pour cette raison qu'il est étonnant que cet artiste ait peint sur ce support. Cette dernière fresque a vraisemblablement été commandée par l'une des personnes palestiniennes qui organise des circuits touristiques autour du mur de séparation avec des touristes internationaux.

Ce type d'acteurs est surprenant en ce qu'ils se distinguent des artistes précédemment évoqués, par le fait qu'ils annihilent la limite fixée entre art et politique. Leur position est sans ambiguïté, à la fois esthétique et politique, puisqu'ils mettent leur art au service du politique. Même s'ils utilisent parfois la technique du décalque avec un projecteur, réputée moins prestigieuse, ils revendiquent toutefois la dimension artistique de leurs productions.

Quelques interventions d'artistes étrangers au sein de Dheisheh. Contrairement au mur de séparation, très peu d'artistes internationaux ont peint sur les murs du camp de Dheisheh.

Julien Malland, un graffeur français connu sous le nom de Seth, a réalisé une fresque immense sur le toit du centre culturel Phoenix, situé à Dheisheh. Il a été aidé dans sa tâche par un artiste palestinien originaire du camp qui réalise des fresques sur les murs. L'œuvre est constituée du petit personnage qui a rendu l'artiste français célèbre. Ce petit garçon porte un T-shirt aux couleurs de la Palestine et tient des crayons de couleur au bout d'une main, avec lesquels il a dessiné un ballon pour pouvoir s'envoler. Cette fresque ne se situe pas à proprement parler dans les rues du camp, mais il est intéressant de noter cette collaboration avec un artiste palestinien et l'adaptation des habitudes de l'artiste français au contexte palestinien (visible notamment dans le choix des couleurs du drapeau pour réaliser le T-shirt du garçon). D'autres fresques ont été réalisées par l'artiste à Bethléem, sur le mur de séparation et au sein du camp de réfugiés d'Aïda. Il semble plus aisé à des artistes internationaux venus peindre sur le mur de séparation de peindre dans le camp d'Aïda que dans celui de Dheisheh. Ceci s'explique probablement par la proximité entre le premier camp et le mur de séparation, ce qui polarise les touristes, alors plus nombreux aux alentours d'Aïda que de Dheisheh. Cela peut aussi s'expliquer par le fait que

peu d'artistes prennent le temps de se rendre au sein de Dheisheh, situé plus loin du mur de séparation, pour développer un projet qui pourrait être accepté par la communauté des réfugiés. Ils s'arrêtent après une intervention sur le mur de séparation, ce qui se réalise très aisément et rapidement, puisque cela est même encouragé par certains acteurs palestiniens travaillant dans les commerces à proximité.

Un autre artiste, identifié comme d'origine lituanienne dans les entretiens menés, a réalisé une œuvre sur le bâtiment de l'UNRWA à l'entrée du camp de Dheisheh. Cette œuvre est beaucoup plus symbolique, ne serait-ce que par son emplacement qui la rend extrêmement visible. Il s'agit d'un ange jaune qui se détache, en grand format, de la façade blanche du bâtiment. Il semble que cette œuvre ne soit pas très appréciée des habitants du camp, car elle ne leur paraît pas adaptée au contexte (elle a souvent été prise en exemple au cours de mes entretiens, lorsque des Palestiniens critiquaient l'intervention d'artistes étrangers). Un de mes interlocuteurs disait qu' auparavant, certains habitants du camp avaient l'habitude de projeter des vidéos sur cette façade, ce qui est rendu impossible par la présence de la fresque. Il est à noter également qu'un des artistes palestiniens qui peint sur les murs du camp a souhaité proposer un projet pour recouvrir cette



FRESQUE RÉALISÉE PAR
SETH (STREET ARTIST
FRANÇAIS) SUR LE TOIT DE
L'ASSOCIATION PHOENIX
(© AC 2016).

œuvre, initiative qui a été refusée. Si cela peut sembler étonnant dans un contexte où les artistes originaires du camp sont en principe libres de peindre où bon leur semble, cela s'explique par la volonté de la part de l'UNRWA de conserver sur sa façade une peinture jugée neutre, sans dimension politique apparente. Fait rare au sein du camp, c'est un organisme interne à ce dernier qui contrôle et limite la production artistique, dans un espace où la liberté et possibilité de s'exprimer semblent généralement soumises à l'assentiment plus global de la communauté.

Graffeurs et artistes se partagent les interventions sur les murs des camps de réfugiés, en proposant des formes graphiques quelque peu différenciées, mais reprenant les mêmes motifs. Néanmoins, il existe encore d'autres personnes qui peignent sur les murs des camps, que je me propose de présenter dans la partie suivante.

Autres formes graphiques, autres acteurs

Projets associatifs avec des enfants: fresques ou tags en bubble letters. Beaucoup d'artistes se mettent au service de la communauté des réfugiés en collaborant avec des associations pour l'organisation d'ateliers



FRESQUE REPRÉSENTANT
UN ARBRE ET PLUSIEURS
TABLEAUX SUR SES
BRANCHES, RÉALISÉE PAR
DES ENFANTS (AC 2016).

de peinture au sein du camp. Certains graffeurs ne se revendiquant pas comme artistes participent aux mêmes types d'ateliers. La réalisation de ces derniers ne semble pas être l'initiative spontanée d'un peintre, mais correspond plutôt à son intégration par l'association au sein d'une équipe. Ce mode de réalisation semble être le seul moment où des femmes, souvent adolescentes, sont impliquées dans le processus. J'ai eu la chance d'assister à l'un de ces ateliers, lors duquel des graffeurs emmenaient des enfants du camp peindre sur les murs. Lorsque j'ai eu la possibilité de les accompagner, il s'agissait de peindre en blanc des portions de murs le long d'une rue, avant qu'une fresque ne soit réalisée à cet emplacement. L'idée qui préside au développement de ce type d'activité dans le camp est de le rendre plus esthétique.

Bien souvent, les fresques réalisées avec des enfants sont colorées, avec un style qui contraste tout à fait des autres peintures majoritairement réalisées en noir sur fond blanc. On peut noter également que la seule occurrence de graffiti utilisant les *bubble letters* au sein du camp est le fait d'un projet conduit avec des enfants par l'association Ibdad. Dans un contexte *street* artistique occidental, utilisant donc un alphabet latin, ces lettres sont définies par Anna Waclawek comme des «lettres en forme de bulles, c'est-à-dire très arrondies, parfaitement lisibles dont l'invention est attribuée au New-Yorkais Phase 2» (WACLAWEK 2011: 16). L'utilisation de ce type de lettrage est unique au sein du camp et s'explique probablement par le fait qu'en arabe, il est très difficile de les lire. Ainsi, Mohammad Abu Laban, le traducteur avec lequel j'ai travaillé, n'a parfois pas pu traduire ces textes. Lors de ce type d'activités, les enfants sont alors invités à peindre avec des graffeurs, soit en réalisant tous une même fresque, soit en réalisant chacun un tableau qui participe à la composition de la fresque finale. Les sujets peints comportent toujours une dimension politique. Ainsi en est-il d'une fresque réalisée par des enfants qui met en scène une série de tableaux représentant le mur de séparation, des champs d'oliviers, des clefs, etc. Une autre met en scène Hanthala âgé, donnant la main à Hanthala jeune. Les personnages sont entourés de deux tableaux montrant l'évolution de la carte géographique de la Palestine, ainsi que les noms des 45 villages d'origine des habitants de Dheisheh.

Des traces subsistent de ces interventions. Certaines fresques sont signées, les moments de leur réalisation ont parfois été filmés. Des adolescents se rappellent avoir participé à l'élaboration de telle fresque lorsqu'ils étaient plus jeunes. En revanche, de nombreuses inscriptions présentes sur les murs du camp de Dheisheh sont anonymes.

Les anonymes qui taguent les murs de Dheisheh. Il faut relever la présence de tags divers dont les auteurs ne sont pas connus. Il est alors question de tag, défini par Anna Wacławek en ces termes :

Le tag – la forme de graffiti la plus ancienne, la plus simple et la plus élémentaire – est une œuvre monochrome, exécutée rapidement, qui représente un nom ou pseudo-inventé ou adopté. (WACŁAWEK 2011: 14)

Dans le contexte palestinien, cette définition du tag nécessite d'être amendée en ce qu'elle ne correspond pas au nom ou pseudo d'un graffeur. En revanche, il existe une proximité stylistique: ce qui est ici appelé tag correspond ainsi à n'importe quelle inscription généralement réalisée



d'un seul trait, en tout cas dans une seule couleur, et avec rapidité pour diffuser un message bref.

Cette forme est utilisée pour indiquer la proximité d'un commerce, on trouve par exemple «Magasin de seconde main» écrit en arabe sur les murs du camp. Il y a également des messages que l'on ne s'attend pas à trouver dans un contexte où le graffiti a principalement une fonction politique tels que «Je t'aime, je ne peux pas vivre sans toi», cette fois en anglais. Les noms des *shuhada* sont également diffusés de cette manière. Il devient alors très complexe de retracer les auteurs de toutes ces inscriptions qui se superposent et se juxtaposent sur tous les murs du camp.

Les visiteurs qui taguent en anglais. Hormis l'exemple cité plus haut et les quelques fresques d'Hanthala qui utilisent l'anglais, on trouve assez peu de fresques ou de graffitis dans une autre langue que l'arabe. Si je ne sais pas qui a inscrit le message d'amour cité précédemment, il est néanmoins fort probable qu'il soit tout de même le fait d'un habitant du camp. En revanche, j'ai pu remarquer la présence de graffitis réalisés par des étrangers. Ainsi en est-il de ces inscriptions en anglais: «Camp de Dheisheh, avec amour de UK» (le «UK» ayant été effacé par la suite à l'aide de peinture blanche), et en italien «Une Palestine libre a besoin d'une Palestine unie».

Ces deux occurrences sont les seules remarquées à Dheisheh. Le fait que la mention «UK» ait été effacée laisse penser que le message peint n'avait pas reçu une adhésion totale de la part des habitants. Au regard du peu d'interventions d'étrangers dans le camp, alors que beaucoup sont de passage via des associations, on peut avancer l'idée que les murs sont en quelque sorte réservés aux habitants du camp. Il ne semble pas qu'ils puissent représenter un canevas pouvant être investi par n'importe qui et paraissent, d'une certaine manière, privatisés par la communauté des réfugiés. Cela s'explique probablement par le fait qu'il n'est pas facile de se déplacer dans le camp en tant qu'étranger, à moins de passer une longue période à Dheisheh ou de travailler comme volontaire au sein de l'une des associations du camp. De surcroît, peindre sur les murs de ce

lieu constituerait une forme d'appropriation symbolique pouvant être vue comme un geste déplacé. Par ailleurs, l'expression d'un soutien international ne semble pas non plus avoir sa place sur les murs du camp en ce que ce type de messages ne semblent pas bien reçus.

Ces éléments viennent renforcer l'intérêt d'avoir étudié ce que disent les murs du camp de Dheisheh pour se centrer sur la parole des réfugiés palestiniens, puisque l'expression qui s'y trouve est bien celle des habitants, et ce de manière quasi monopolistique.

¹ Front Populaire de Libération de la Palestine, le FPLP est un parti politique marxiste fondé par Georges Habache et Ahmed Jibril en 1967.

² Cette date fait référence au lancement de la première opération militaire du Fatah contre Israël. Source: <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/157/PIRONET/58327>


³ On s'y référerait dorénavant selon l'acronyme CNU.


⁴ On s'y référerait dorénavant selon l'acronyme MRI.

⁵ Créé en 1987 notamment par Ahmed Yassin, il s'agit du mouvement islamique palestinien. Ce dernier est particulièrement actif à Gaza.

⁶ L'emploi du terme arabe *shahid* au singulier et *shuhada* au pluriel pour désigner les martyrs est explicité dans l'encadré éponyme du chapitre 2 de cette partie.

⁷ Cf. «The more nobles of all of us. Shuhada of Dheisheh camp, made by the photographer Wali Abu Alia, 2015» (référence traduite de la page de couverture par Mohammad Abu Laban).

⁸ Abu Alia Mohammed, Al Assi Naba', Al-Barbary Isshaq, Brave New Alps, Hamouz Nedaa, Odeh Murad, *Common*, 2013 .

⁹ Cette carte est une reproduction modifiée de la carte de Juan Cole, l'originale ayant été publiée le 16 mars 2010 .

ENTRER DANS L'ANALYSE D'IMAGE

Outils de recherche

On rentre là dans l'analyse du corpus photographique. Le prochain chapitre se concentrera sur les *shuhada*, en ce qu'il s'agit d'un motif ayant particulièrement augmenté au sein des graffitis présents sur les murs des camps. Nous nous focaliserons plus tard sur l'analyse d'un personnage de caricature, Hanthala, qui a fait une apparition récente sur les murs des camps et s'est depuis largement diffusé. La large importance des motifs des *shuhada* et de Hanthala, ainsi que le fait qu'ils soient représentés en lien avec de nombreux autres motifs présents sur les murs de Dheisheh, cristallise une grande majorité d'enjeux liés aux graffitis. Ce sont les raisons pour lesquelles mon choix s'est porté sur l'explicitation de ces deux motifs en particulier. De nombreux autres motifs sont présents sur les murs des camps et ont fait l'objet d'une analyse minutieuse dans le cadre de cette recherche. Chacun de ces motifs est analysé dans la version numérique de cet ouvrage et indiqués par des loupes au fil du texte.

Observer et documenter les graffitis

Je souhaite proposer une réflexion sur les freins spécifiques à l'observation d'objets visuels au sein d'un camp de réfugiés. En effet, plusieurs éléments entrent en jeu. Tout d'abord, l'impossibilité de retenir tous les détails des fresques que l'on observe. Ensuite, les difficultés spécifiques liées à la collecte de données via des photographies. J'entends par collection, la somme totale de photographies récoltées tout au long de mon travail de terrain. Je dispose ainsi de 3 868 photographies, dont

1 406 ont été réalisées à Dheisheh. Le corpus photographique correspond quant à lui à la sélection opérée au sein de cette collection représentative¹, pour que tous les doublons soient éliminés et que le corpus soit représentatif de ce qui se trouve sur les murs du camp afin de pouvoir être analysé.

Dans un premier temps donc, il s'est avéré impossible de procéder à une analyse du champ visuel des camps à partir de la seule observation. Ceci est lié à ma position d'étrangère sur le terrain, qui a rendu difficile le fait de passer du temps à «flâner», à me «promener» sans but, ainsi qu'à m'arrêter pour observer plus longuement ceci ou cela. L'observation flottante (PÉTONNET 1982) était quasiment impossible. Mes premières observations dans les camps se sont toujours faites en mouvement, en marchant. J'étais alors accompagnée d'un informateur, qui m'emmenait dans les ruelles. Je désigne par le terme «informateur» toute personne déjà connue ou inconnue, originaire du camp de réfugiés, qui acceptait de m'accompagner dans le camp et/ou de me donner des informations sur ce dernier. Bien souvent, j'avancais dans ces espaces au rythme de leurs pas et selon les choix qu'ils faisaient de me montrer telle rue et non une autre.

À la fin de ces marches d'observation guidées, je prenais une série de notes afin de rendre compte du paysage visuel du camp, ainsi que de l'atmosphère de celui-ci. Au regard du caractère pléthorique des productions graphiques sur les murs, je me rendais compte de toute la matière qui disparaissait entre ce que j'avais pu observer et ce dont je parvenais à me souvenir et à consigner. La documentation photographique s'est donc imposée comme une nécessité. Cela est également redoublé par le fait que mon terrain est distant de mon lieu de vie, ce qui ne me permettait pas, lorsque j'étais de retour à Genève, de retourner voir un détail qui m'aurait échappé.

Il a de prime abord été compliqué d'envisager que la photographie puisse restituer un échantillon suffisant et révélateur pour rendre compte de ce qui se trouve sur les murs des camps. Les effets de cadrage, supprimant certaines informations et le fait que ces photographies aient toujours été prises en mouvement alors que je traversais le camp semblaient rendre lacunaire la collection ainsi constituée. Il était probable qu'une rue du

camp ne soit pas arpentée et qu'elle comporte des graffitis particuliers par rapport à ce qui est présent dans le reste du camp.

Néanmoins, à force d'itération de marches dans le camp et grâce au systématisme mis en place pendant le tournage du documentaire, la collection photographique constituée peut prétendre à la représentativité de ce qui se trouve sur les murs du camp de Dheisheh. Je souhaite faire un bref retour sur les marches commentées pour produire des photographies, qui ont aussi donné lieu à l'apprentissage de la collaboration.

Des marches commentées et photographiées pour récolter des données

Afin de pallier la difficulté d'arpenter le camp avec un appareil photo, j'ai eu la chance de pouvoir collaborer avec un photographe italien et un informateur originaire de Dheisheh. Travailler avec un ami et photographe de métier, Alberto Campi, qui m'avait proposé de m'accompagner sur mon terrain, a permis de réaliser une marche commentée (GROSJEAN et THIBAUD 2001) productive en termes de données récoltées. Tout d'abord, le fait que les photographies aient été réalisées par un photographe permettait de remettre au centre du dispositif un savoir-faire professionnel développé par Alberto Campi. Il s'agissait également pour moi de me défaire du souci technique de bien réaliser des photographies, tout en écoutant mon interlocuteur, Mohammad Abu Laban, nous expliquer certains éléments relatifs aux peintures. Yann Calbérac soulève la double difficulté dans l'utilisation de la photographie:

L'observation nécessite des qualités particulières et l'œil du géographe doit être complété par l'œil du photographe: la question du cadrage, fondamentale dans le cadre d'une science qui cherche à donner à voir (MENDIBIL 1997), se double alors d'enjeux esthétiques. (CALBÉRAC 2010: 49)

D'un point de vue de la difficulté de prendre des photographies dans ce contexte, travailler avec Alberto Campi m'a permis de bénéficier de son expertise de photographe. En effet, lors de nos marches d'observation dans les camps, ce dernier utilisait prioritairement un petit appareil compact,

relativement discret. Le rapport à cet objet étant habituel pour ce professionnel, il a été moins compliqué de faire accepter son utilisation autour de nous.

Ce temps de travail a donc consisté en une marche commentée au sein du camp, pendant laquelle notre informateur et ami, Mohammad Abu Laban, commentait les éléments qu'il nous montrait à mesure que nous les rencontrions. La marche a ainsi commencé dans une partie du camp que je ne connaissais pas et qui est le lieu où il a grandi. C'est donc à partir d'une expérience personnelle du camp, liée à des souvenirs d'enfance, que nous nous sommes déplacés. Ceci changeait totalement des autres marches que j'avais précédemment effectuées, qui n'étaient pas personnalisées, et qui s'adressaient plutôt à des touristes, à travers la réalisation d'un parcours bien défini, que j'ai par la suite eu la possibilité de voir découvrir par d'autres touristes². Lors de notre marche, Mohammad Abu Laban était au fait des détails de ma recherche doctorale. Il a donc pris un soin particulier à nous montrer des éléments que l'on ne nous aurait probablement pas montrés sans connaissance préalable de ce contexte de recherche. Cette marche réalisée lors du deuxième terrain, en avril 2016, a représenté un moment fondateur dans la constitution de la collection photographique. Il s'agit également du moment où je suis passée du statut de touristes sur mon terrain à celui de chercheuse. Cette étape a permis de sortir définitivement de la phase exploratoire du terrain pour commencer à collecter des données de manière plus efficace.

De par son caractère fondateur, je souhaite détailler ce moment en particulier. Cette marche se déroulait et nous avions chacun un rôle assigné. Mohammad Abu Laban nous guidait, expliquait certains éléments et répondait à nos questions. Alberto Campi photographiait ce qui nous était montré, ce qu'il jugeait intéressant et également ce que je lui indiquais plus particulièrement. Je prenais, quant à moi, des notes de notre parcours et des explications de Mohammad. Ce triptyque s'est révélé très efficace, puisqu'il me permettait de me concentrer sur les informations relatives aux graffitis, sans avoir peur de ne pas pouvoir les documenter et en garder la trace. Par ailleurs, l'entrée par la marche commentée avec un individu ayant grandi dans le camp et ayant connaissance de

mes recherches rendait l'expérience spécifique. Cette première collaboration a été extrêmement fructueuse pour me permettre de comprendre la force du collectif en situation de terrain. C'est, fondée sur ces constats, que j'ai souhaité travailler à la production d'un film documentaire en coréalisation.

Ces marches n'ont été que la première étape menant à l'analyse des images dont je m'apprete à livrer le résultat dans les chapitres suivants pour les motifs des *shuhada* et de Hanthala. Après la collecte, les photographies ont été organisées en un corpus, le codage par mots-clefs et l'organisation de ce dernier se sont heurtés à la question de savoir combien de photographies étaient nécessaires pour permettre d'étudier les graffitis au sein de Dheisheh. Une autre question plus large a également émergé: celle de définir le statut des images au sein de la démarche, entre illustrations ou preuves. Pour comprendre les éléments écrits accompagnant les représentations figuratives, une partie des photographies ont été traduites avec Mohammad Abu Laban. Enfin, le corpus une fois constitué, a été analysé selon une méthodologie qualitative et quantitative qui visait à le comparer à des études précédentes de l'imagerie palestinienne, datant des années 1990 (2).

¹ Je ne souhaite pas utiliser le terme «exhaustif» pour deux raisons, l'une spatiale, l'autre temporelle. L'espace du camp est un véritable labyrinthe, je ne peux donc pas prétendre en connaître toutes les rues même si j'ai essayé de l'arpenter le plus possible, il pourrait arriver qu'une ou plusieurs fresques m'aient échappé pour cette raison. La temporalité du graffiti, qui est parfois très rapide dans l'apparition ou la disparition d'une nouvelle fresque, rend également impossible le fait de dire que la collection constituée est exhaustive puisqu'elle s'est construite sur plusieurs années.

² Voir le «parcours Hanthala» décrit au chapitre 3 de cette partie.

LES PORTRAITS DES SHUHADA

Chapitre 2

Marcher dans le camp, c'est s'exposer au regard des portraits de *shuhada* peints sur les murs. Ils sont nombreux et regardent, observent, fixent les passants. À la fin 2019, dans le quartier de Silwan à Jérusalem, un groupe d'habitants et une artiste juive américaine se sont mis à peindre une série de fresques représentant en plan très rapproché les yeux de personnalités célèbres. Ces œuvres sont réalisées pour être vues de loin. À Dheisheh, rien de monumental. Les portraits des *shuhada* s'égrènent le long des rues, imposant un rapport plus personnel à leur regard: c'est en tant que corps faisant face à ces portraits, quasiment à taille réelle, que l'on découvre qu'ils nous regardent. Il faut arpenter Dheisheh, il faut y marcher pour



FRESQUE REPRÉSENTANT
LE SHAHID AHMED
MISLEH, ENTOURÉ DES
NOMS DES SHUHADA
DU CAMP DE DHEISHEH
[© AC 2016].

DÉFINITION DES TERMES *SHAHID* ET *SHUHADA*

Je fais le choix d'utiliser le terme « martyr » transcrit de l'arabe, c'est-à-dire *shahid* au singulier et *shuhada* au pluriel, afin de rester au plus proche de l'utilisation qui est faite de ce terme par les personnes que j'ai interviewées ou avec lesquelles j'ai travaillé. Ceci permet, en outre, de signifier dans le mot lui-même la spécificité et l'importance du contexte, afin d'éviter toute assimilation à d'autres acceptions de ce terme, ou encore de laisser penser à une essentialisation de ce dernier comme catégorie d'analyse scientifique.

L'utilisation du terme *shahid* permet en effet de spécifier la nécessité de prendre en compte le contexte dans lequel il est convoqué, afin de le définir correctement. Il importe de le détacher du contexte religieux chrétien que le terme recouvre dans son usage en français. De même qu'il importe de le détacher de la seule compréhension islamique du terme.

Au sein de la société palestinienne, est appelée *shahid* toute personne qui est morte au contact des forces d'occupations israéliennes (qu'il s'agisse de l'armée ou des colons, civils implantés en Cisjordanie). C'est ce qu'explique Laetitia Bucaille :

L'imprécision de la notion de « martyr » au sein de la société palestinienne place étrangement tous les morts sur le même plan. Ainsi, on nomme tout à la fois « chahid » le civil non combattant tombé sous les balles des soldats israéliens et le kamikaze qui se donne volontairement la mort en l'infligeant à d'autres. (BUCAILLE 2003 : 119)

L'acception palestinienne de *shahid* étend à tous les morts l'usage du terme, sans distinguer la manière dont les individus sont décédés (BUCAILLE 2003). On se trouve donc dans un usage extensif qui va au-delà de l'usage religieux du terme.

Si le statut de l'individu est de l'ordre du sacré une fois que lui a été attribué le rang de *shahid*, cela ne signifie pas que sa mort soit liée à la défense d'une religion. C'est en effet plutôt un argument national qui est avancé : est shahid celui qui est mort pour la cause palestinienne. Néanmoins, il n'est pas instrumentalisé par un État, comme cela est le cas en Iran (LARZILLIÈRE 2001)¹.

que les *shuhada* nous regardent. Certains observent les passants de face, droits, d'autres nous observent de biais, d'un regard plus énigmatique. Exceptés quelques prisonniers peints sur les murs des camps, ces portraits représentent des personnes décédées, mais ils sont là, les yeux grands ouverts et ils nous regardent, comme pour défier la mort.

Ce chapitre propose de se concentrer sur les *shuhada*, en partant de la manière dont Tamara et moi les avons représentés au sein du documentaire *Les murs de Dheisheh*. Il s'agira de comprendre leur signification à travers l'analyse des représentations présentes sur les murs du camp.

Négocier le montage: filmer les portraits des *shuhada*

Dans la mesure où de nombreux graffitis au sein de Dheisheh représentent des *shuhada*, une séquence du film est consacrée à cette thématique. La narration vidéo rend difficile une longue contextualisation de ce que sont les *shuhada* au sein de la société palestinienne, ce que l'écrit rend possible. Cela a donc posé plusieurs questions, tant d'un point de vue du montage que des éventuels cartons de texte explicatifs qui auraient pu être insérés. Je reviendrai ici sur ces deux éléments.

Tout d'abord, en termes de montage, il faut rappeler que l'interview d'Ahmed Saleh s'est faite en plein air dans le camp, au moment de l'appel à la prière. Plusieurs fois, nous avons dû couper l'enregistrement, car la voix du *muezzin* recouvrait celle d'Ahmed. Néanmoins, dans certains rushes, on entend le chant religieux au loin ou à la fin d'une phrase de l'interview. Lorsque Tamara a réalisé le montage vidéo, elle a terminé la séquence consacrée aux *shuhada* avec un plan en balayage réalisé à la *steadycam* d'une fresque faisant succéder quatre visages de *shuhada*, puis une forme de visage, figurant en son centre en blanc sur fond noir, un point d'interrogation. Alors que l'interview d'Ahmed se termine, nous souhaitons finir la séquence sur les *shuhada* en montrant cette fresque qui nous semblait extrêmement forte, en ce qu'elle interroge et met en perspective l'idée d'une succession de *shuhada* au sein du camp. Cependant, Tamara a alors laissé au montage, le son enregistré à la fin de la phrase d'Ahmed, à savoir l'appel à la prière. Dans la mesure où nous n'avons que très peu

fait de montage son, privilégiant le «*in*», donc le son enregistré en même temps que les images, pour rendre compte de l'atmosphère du camp, elle ne s'est pas posé la question de la charge symbolique que représentait la diffusion de ce type de son à ce moment-là du documentaire.

Or, pour moi, il était clair que terminer la séquence sur les *shuhada* avec ce fond sonore, ramenait les considérations autour de cette thématique à une compréhension religieuse du phénomène, qui est certes présente dans la définition des *shuhada* au sein de la société palestinienne, mais qui n'est pas suffisante pour comprendre la complexité de ce qu'ils sont et représentent. Après lui avoir fait part de cette réflexion, Tamara a accepté de changer le fond sonore, afin qu'un public non averti ne fasse pas le raccourci de réduire les *shuhada* à leur seule dimension religieuse, oubliant ainsi la dimension politique également présente.

Ne pas mettre de définition de ce qu'est un *shahid*, via un carton au sein du film documentaire, est lié à une autre négociation. En effet, à la demande de mes directeurs, l'explication de ce que le terme *shahid* recouvre aurait dû faire l'objet d'un carton explicatif. J'avais prévu d'indiquer une définition extraite d'un article de Laëtitia Bucaille, qui montrait les spécificités du terme au sein de la société palestinienne (BUCAILLE 2003). Cependant, je n'étais pas convaincue de ce choix pour deux raisons: premièrement, je trouvais qu'un carton définitionnel donnait au film une dimension explicitement didactique qui ne correspondait pas au ton général adopté; deuxièmement, j'étais mal à l'aise vis-à-vis du public arabophone et palestinien du film, à l'idée de mettre une définition, écrite de surcroît par une chercheuse européenne.

Après en avoir discuté avec Fabio El Khoury, qui a réalisé la traduction pour le sous-titrage, et Clovis Duran, qui a travaillé au design graphique du film, j'ai décidé de demander à Tamara de retirer ce carton. Cela a finalement levé un malaise entre elle et moi, en ce qu'elle ne validait pas entièrement l'apparition de cette citation. Si cette absence rend peut-être difficile la compréhension de ce qu'est un *shahid* pour un public non palestinien, le sens reste néanmoins ouvert et permet l'interprétation. En tant que coréalisatrice, je me sens aussi plus en phase avec ce que Tamara ressentait vis-à-vis de cet ajout à notre film.

Cette phase de négociation entre Tamara et moi, entre un contexte palestinien et franco-suisse, nous a indiqué où se trouvaient nos compréhensions différenciées et, à une autre échelle, l'interprétation que l'on supposait parfois divergente de la part du public palestinien et du public franco-suisse. Loin d'avoir constitué des limites à notre travail collectif, cela nous a menés à trouver des compromis pour construire un discours commun, qui peut sembler lacunaire en fonction des perspectives, mais qui affirme ces manques comme nécessaires à la préservation d'un travail réellement collaboratif (21).

Augmentation du motif des *shuhada*

Une première étude des graffitis palestiniens pendant la première Intifada, réalisée par Paul Steinberg et Anne-Marie Oliver, classe les *shuhada* comme l'une des représentations les plus répandues (STEINBERG et OLIVER 1990). L'étude du corpus photographique réalisée dans le cadre de cette recherche permet d'identifier une augmentation de leur représentation.

Avant d'en venir à l'étude de cas, je souhaiterais apporter quelques éléments numériques afin de comprendre l'ampleur de la représentation des *shuhada* sur les murs de Dheisheh. Le corpus photographique étudié présente un total de 29 individus représentés, parfois plusieurs fois chacun. Sur ces 29, 27 sont des *shuhada* (dont une femme):

- Abd Al Raman Obeid
- Abu Ghassan Muhammad Abu Jamal
- Ahmad Misleh
- Ahmed Ishak
- Atif Abu Akem
- Ayat Al Akhras
- Ibrahim Al Raiy
- Ibrahim Al Wahadna
- Imad Mustafa Qaraqaa
- Jihad Al Jafari
- Khaled Jawabreh
- Khalil Al Wazer
- Kifah Obeid
- Mahmoud Al Mograbi
- Mahmoud Al Zgary
- Malek Shaheen
- Mamon Al Khatib
- Moataz Talakh
- Moataz Zawareh
- Moen Al Mohammad Al Atrash
- Mohammad Abu Akher
- Mohammad Daoud
- Mohammad Daragma

- Mohammad El Asouad
- Mohammad Said Salem
- Nasser Al Qasas
- Qusay Al Afandi

Deux sont des prisonniers: Mahmoud Musa Hamash Abu Hazem et Mohammad Daoud.

Il convient de préciser que les prisonniers sont traités dans la même section que les *shuhada*, dans la mesure où ils constituent également des héros au sein de la société palestinienne et que leur représentation sur les murs du camp se fait selon les mêmes codes que ceux des *shuhada*. En revanche, ne sont pas incluses dans cette catégorie les personnalités connues, qui peuvent pourtant également être des *shuhada*, mais qui nécessitent, de par leur renommée, un traitement particulier (21). Cette section traite ainsi des *shuhada* et prisonniers dont la renommée est locale.

On observe plusieurs occurrences du même individu, avec un total de 47 représentations étudiées. Ces dernières se répartissent en 35 fresques, 9 pochoirs et 3 stèles en marbre. Dans la mesure où l'entièreté de la collection photographique n'a pas été traduite, je ne m'attacherai pas à étudier les noms inscrits sur les murs. Ces derniers seront néanmoins mentionnés dans des exemples particuliers, lorsqu'ils viennent en complément, pour permettre de comprendre l'ampleur de la diffusion de la représentation d'une personne en particulier. Les plaques de marbre ne font pas directement partie de l'étude, cependant, présentes à l'intérieur du camp mais aussi sur la route principale longeant ce dernier, elles seront intégrées à l'étude lorsqu'elles témoignent et s'inscrivent dans un réseau de diffusion de représentation d'un individu. Elles permettront alors d'éclairer l'ampleur de cette diffusion. Il apparaît néanmoins clairement que la forme la plus courante est la fresque.

Un rapport ambigu à la politique

Sur les 47 représentations étudiées, seules 14 sont accompagnées du logo d'un parti politique. Sept fresques représentent un *shahid* accompagné du logo du FPLP², 7 autres sont également accompagnés du logo du Fatah. Parmi ces 14 occurrences de logos accompagnant des *shuhada*, deux individus voient leur représentation alternativement accompagnée du logo du

FPLP et du Fatah. Il est intéressant de voir que peu de ces représentations, seulement 30% s'inscrivent explicitement dans le cadre du discours politique ou de stratégies de communication d'un parti donné. La majorité des représentations étudiées sont de ce point de vue indépendantes, en ce qu'elles ne viennent pas compléter ou appuyer un discours politique lié aux partis et construisent un champ visuel peu hétéroclite puisque l'on retrouve une certaine unité dans la forme des portraits.

Il est étonnant, et donc à souligner, que plusieurs individus aient pu faire l'objet de représentations accompagnées de deux logos de partis politiques différents. Jihad Al Jafari et Malek Shaheen sont représentés tantôt avec le logo du Fatah et tantôt avec celui du FPLP. On observe là une sorte de flottement dans la revendication politique d'appartenance à un parti, puisqu'il semble que deux partis concurrents réclament en quelque sorte les mêmes *shuhada*. Ces deux fresques ne sont pas datées. Ainsi, il n'est pas possible de savoir si l'un des deux partis politiques a réalisé une fresque représentant ces *shuhada* en réaction à celle réalisée par l'autre. Le fait que la plupart des représentations de *shuhada* ne soient pas accompagnées de logos de partis politiques (33/47), et que plusieurs

FRESQUE REPRÉSENTANT
MALEK SHAHEEN AVEC
LE LOGO DU FATAH
(© AC 2016).





FRESQUE REPRÉSENTANT
MALEK SHAHEEN ET
MOATAZ ZAWAREH AVEC
LE LOGO DU FPLP
(© AC 2016).

individus soient représentés avec alternativement le logo du FPLP et du Fatah, permet également d'envisager que la question des *shuhada* transcende les inimitiés politiques. Sachant que deux partis politiques différents revendiquent le même référent, et ce à plusieurs reprises, cela peut laisser penser à une certaine forme d'accord entre eux pour soutenir ces individus et souhaiter la diffusion de leurs portraits.

Enfin, on observe également des situations où la mention d'un parti politique a été volontairement effacée d'une fresque. C'est le cas d'une fresque représentant Moataz Zawahreh, qui prend place sur la maison familiale du *shahid*. Sur cette fresque, on distingue avec peine le sigle du FPLP peint en rouge, en bas à droite du portrait. Celui-ci a été recouvert de peinture blanche dans le but de ne plus être visible. Sur une seule autre fresque représentant ce *shahid*, la mention explicite du FPLP est présente à

travers le logo. Il semble que cette volonté d’effacer le logo du parti soit probablement liée à l’emplacement de la fresque, à savoir sur la maison familiale. Pourtant, dans d’autres types de représentations – panneaux, posters... –, parfois placées à l’entrée du camp, Moataz Zawahreh est clairement identifié comme appartenant au FPLP avec des drapeaux, des logos et des sigles du parti.

Quel paratexte autour des fresques ?

Sur 12 fresques, les dates de mort des *shuhada* sont indiquées. Parfois seuls le jour et le mois sont mentionnés, comme pour Ahmed Misleh ou Kifah Obeid. L’omission de l’année de leur mort renforce la fonction de souvenir. En effet, l’un est mort en 2006 et l’autre en 2001. Le fait que les années ne soient pas spécifiées, de même que le fait que 12 des fresques sur 47 ne soient accompagnées d’aucune date, ne vient pas insister sur le moment précis de la mort.

Seules 11 fresques sur les 47 photographies étudiées mentionnent leur année de réalisation. Cela ne semble donc pas être un élément important pour la plupart des peintres. Seuls trois peintres ayant signé leurs œuvres, ajoutent la date de leur réalisation, 2015 ou 2016.

Enfin, seules 13 fresques sont signées par leurs auteurs. Dans le corpus photographique à l’étude, on trouve :

- 7 fois la signature de Dais;
- 5 fois la signature de Mohammad Ma’ali;
- 3 fois la mention «*Shuhada friends*» ou «*Your friends*»;
- 1 fois Ali Ziada, Ayed Arafah et Omar Salem.

Le fait de signer ou non les fresques semble être un élément de débat parmi les peintres. En effet, Aysar Al Saifi, lors de son interview répondait :

Je n’aime pas signer aucun dessin. Par exemple, nous avons fait de vieux graffitis qui ont encore une signification de nos jours. C’était un travail de groupe, et c’est ce qui était génial, c’était une bonne expérience sociale. Nous avons utilisé des outils simples et quand nous avons commencé à peindre, les gens ont interagi avec nous, certains nous ont apporté du thé et d’autres du café. Parfois, ce n’était pas nous qui choissions les mots ou le dessin, c’était les gens qui le faisaient.

Parfois, nous commençons avec quelque chose et les gens continuaient et c'est pour cela que nous ne signions pas. Nous n'avons pas signé parce que c'est un processus public et qu'elle reflète les pensées de beaucoup de gens; pas besoin qu'un individu signe en dessous.

La toile de la mémoire

Alors que la plupart des personnes représentées ne le sont que dans une seule fresque, 5 *shuhada* ressortent du corpus photographique de par le nombre de fois où ils apparaissent. Malek Shaheen, mort le 8 décembre 2015 à 19 ans, est représenté 7 fois. Ahmad Misleh, mort le 23 avril 2006 à 27 ans et Jihad Al Jafari, mort le 24 février 2015 à 20 ans, sont représentés 6 fois. Moataz Zawareh, mort le 13 octobre 2015 à 28 ans, est représenté 5 fois. Kifah Obeid, mort le 25 novembre 2001 à 13 ans et Qusay Al Afandi, 28 août 2008, sont chacun représentés 2 fois³. Ces répétitions créent des récurrences et une inter-iconicité au sein du camp. Il est à noter que les 5 individus les plus représentés sont originaires du camp de Dheisheh. Ils sont morts à Bethléem ou à Dheisheh, lors d'affrontements avec l'armée israélienne. Parmi eux, je prendrai l'exemple de Moataz Zawareh, mort non loin du mur de séparation alors qu'il jetait



FRESQUE EN NOIR ET
BLANC REPRÉSENTANT LE
SHAHID MOATAZ ZAWAREH
LORS D'AFFRONTEMENT
VERS LE MUR DE
SÉPARATION (© AC 2016).



des pierres. Il a été tué au même endroit que Kifah Obeid, l'un de ses amis mort 14 ans plus tôt⁴. Au moment de son décès, Moataz Zawareh faisait partie d'un groupe d'individus qui affrontait l'armée israélienne alors que son frère, détenu dans les prisons israéliennes, était en grève de la faim.

L'exemple de la localisation des graffitis représentant Moataz permet de tisser une toile à l'intérieur du camp. En effet, une fresque est présente lorsque l'on remonte l'une des rues à l'Ouest du camp.

Deux autres fresques se situent sur sa maison, l'une accompagnée du texte «Une bougie sur la tombe du *shahid*. Une fleur sur le flanc de la montagne. La voix de celui-ci qui appelle au loin. Moataz Zawareh, un héros», et l'autre en face de sa maison accompagnée du texte: «*Shahid* Moataz Zawareh. 13/10/2015. Soyez conscient de la mort normale et ne mourrez pas. Sauf entre les balles», toutes deux situées cette fois à l'Est du camp. Enfin, les deux autres se situent sur les hauteurs du camp. Sur les deux dernières figurent avec lui deux autres individus morts la même année. La première

FRESQUE REPRÉSENTANT
MOATAZ ZAWAREH, SITUÉE
SUR LA MAISON DE SA
FAMILLE (© AC 2016).



FRESQUE REPRÉSENTANT
LES SHUHADA MOATAZ
ZAWAREH, MALEK
SHAHEEN ET JIHAD AL
JAFARI (© AC 2016).

le met en scène avec Malek Shaheen et la seconde avec Malek Shaheen et Jihad Al Jafari, accompagné du texte «Nous sommes le retour continu vers notre patrie. Ici se trouve le camp, ici se trouve le château des rebelles», avec leurs noms et dates de mort.

Au-delà de l'inter-iconicité qui s'établit entre les différentes fresques du même individu et entre différentes personnes représentées au sein d'une même fresque, on peut remarquer une certaine constante dans la localisation des portraits. En effet, au moins un des portraits de chacun de ces 5 individus est placé sur, ou à proximité, de son lieu de vie. Moataz Zawareh voit son portrait prendre place sur la maison familiale et en face de celle-ci. Malek Shaheen est représenté en face d'un escalier où il avait l'habitude de s'asseoir avec ses amis. Enfin, Kifah Obeid est représenté deux fois dans la même portion de rue, dans les hauteurs du camp: là où se situe la maison dans laquelle sa famille habitait à l'époque de sa mort. Même si les lieux ne sont plus habités par la même famille, le souvenir du *shahid* s'inscrit sur les murs qui lui ont probablement été les plus familiers.

REPRÉSENTATION DÉSINCARNÉE DE L'OCCUPATION VS. REPRÉSENTATION DES CORPS ET VISAGES PALESTINIENS

Il n'y a qu'une faible présence de représentations figurant l'autre israélien sur les murs du camp de Dheisheh. Lorsque celles-ci existent, elles les représentent de manière désincarnée, tandis que les portraits des *shuhada* ou de personnalités politiques ou littéraires palestiniennes mettent en scène des visages et des corps. C'est ce paradoxe qui sera détaillé ici. On observe une seule occurrence d'un soldat israélien, reconnaissable à ses habits militaires. Cette fresque est en réalité une reproduction d'une œuvre de Banksy qui met en scène un soldat générique. On peut donc considérer qu'aucune fresque ne les représente de manière individualisée. Cette absence de corps ou de visage peut être expliquée de plusieurs façons. Premièrement, les fresques prennent place au sein des ruelles du camp, les habitants de cet espace n'ont donc probablement pas envie de voir des représentations de l'occupant figurer sur les murs de leurs maisons. Deuxièmement, c'est peut-être parce que l'occupant est sans visage qu'il n'est pas représenté à travers un corps individuel. En effet, depuis la construction du mur de séparation, des chercheurs réfléchissent à l'impact de l'isolement de deux populations qui se côtoyaient précédemment, sur les représentations de l'altérité. Les Israéliens, auxquels sont confrontés les habitants du camp, sont les soldats qui viennent effectuer des raids. Ils portent alors l'habit militaire qui ne permet pas de les différencier les uns des autres, mais les fait apparaître comme un seul corps. Par ailleurs, il n'est pas rare que les militaires effectuant des opérations en territoires occupés portent des cagoules afin de ne pas pouvoir être reconnus. L'utilisation de ce vêtement participe alors à les fondre dans une masse sans corps ni visage. Il est probable que cette évolution explique également le fait qu'ils n'apparaissent pas comme des corps individualisés au sein des représentations, mais qu'ils soient «fondus» en un tout figurant une occupation désincarnée.

D'un autre côté, le corpus photographique fait apparaître que le plus grand nombre de représentations sont des portraits de personnalités politiques ou littéraires, majoritairement palestiniennes, et de *shuhada*.

Il est à noter que le style de représentation est le même entre les *shuhada* inconnus hors d'un espace local et les personnalités littéraires et politiques célèbres, qui sont par ailleurs parfois également des *shuhada*. L'homogénéité de ces représentations a pour objectif de lisser la référence à ces personnalités, sans hiérarchiser leur importance en fonction de leurs actions ou de leur renommée. Ces fresques répondent alors toutes à un style relativement similaire: réalisées à partir de photographies, elles sont des portraits en noir sur fond blanc. Le cadrage privilégié est majoritairement le gros plan ou le plan rapproché (poitrine ou épaule). Cela donne donc une place toute particulière aux visages des individus représentés. C'est pour rendre compte de cela qu'une des séquences de *Les murs de Dheisheh* est constituée de plusieurs très gros plans sur les yeux des *shuhada*. Lors d'entretiens, plusieurs graffeurs ont indiqué que l'usage de ce type de portraits était une manière d'adresser un message aux soldats qui envahissent le camp et qui doivent ainsi faire face à ces portraits qui les regardent. Les cadrages privilégiés donnent ainsi toute leur place aux particularités du visage de la personne représentée.

Dans la majorité des cas, les personnes représentées ont le visage fermé. On observe seulement quelques portraits figurant des sourires, à savoir les représentations de Jihad Al Jafari, Ibrahim Al Wahadna, Moataz Zawareh, Yasser Arafat et Saddam Hussein. Les *shuhada* Kifah Obeid et Malek Shaheen esquissent quant à eux de légers sourires. Le fait que plusieurs *shuhada* originaires du camp soient représentés souriants peut s'expliquer par la volonté de leur donner un air familier ou plus léger, du fait qu'ils sont personnellement connus des graffeurs. La nécessité de personnifier les morts se comprend alors du point de vue de l'entretien de la mémoire.

On observe néanmoins quelques cas particuliers qui voient l'utilisation d'autres valeurs de plan. Le *shahid* Moataz Zawareh est figuré dans deux fresques différentes, en pied et en action. Deux autres *shuhada* sont également représentés en action, à savoir Jihad Al Jafari et Saïd Soud Eid. Dans les quatre fresques, ces *shuhada* sont représentés en train de combattre, Moataz Zawareh l'est deux fois en plan d'ensemble, lançant des pierres dans une scène d'affrontements avec l'armée israélienne; Jihad Al

Jafari, en plan américain, porte un keffieh et se prépare à jeter des pierres; Said Soud Eid, en plan moyen, charge une roquette. Ces représentations sont frappantes, car elles présentent les *shuhada* en action. Leurs corps sont engagés dans un combat et sortent ainsi de la posture statique que leur réserve le mode de représentation du portrait. Les visages de Moataz Zawareh et de Jihad Al Jafari ne sont pas visibles, le premier est de dos et le deuxième porte un keffieh. Concernant le deuxième, c'est l'action de lancer des pierres qui est mise en avant par l'utilisation du plan américain, qui vient marquer, en la soulignant, l'action des bras. Jihad Al Jafari et Said Soud Eid sont tous deux représentés sans que le contexte ne soit précisé. Pour Moataz Zawareh, la représentation diffère puisqu'il est peint dans des plans d'ensemble qui remettent le contexte autour du *shahid*.

Il n'est pas étonnant que cette unique forme de représentation concerne le *shahid* Moataz Zawareh, qui apparaît au sein du camp comme une personnalité particulière. Plusieurs de mes interlocuteurs ont insisté sur la position pacifique de cet individu qui, semble-t-il, n'avait pas pour habitude de prendre part aux affrontements. Alors qu'il était rentré plus tôt d'un programme d'échange associatif en France, car il avait peur que son frère, en grève de la faim, ne décède en prison, il était engagé dans les affrontements avec l'armée israélienne le jour de sa mort. Dans deux autres fresques, dont le cadrage est un plan rapproché épaule, le *shahid* est le seul à être représenté avec un accessoire, un sac à dos, qu'il semble tenir d'une main sur l'une de ses épaules de manière décontractée. Alors que la plupart des représentations montrent les *shuhada* sans appareil particulier – ils portent des T-shirts unis ou tout au plus un keffieh autour du cou –, Moataz Zawareh est figuré dans une des fresques en gilet de costume et nœud papillon. Il peut sembler paradoxal de constater deux types de représentations de ce *shahid*, les premières le représentant en train de combattre avec un lance-pierre, les secondes en jeune homme décontracté ou en gentleman. Cette ambiguïté se retrouve par exemple dans l'utilisation du motif des armes ou du symbole de la colombe (21). Loin de vouloir l'expliquer, il importe de maintenir cette ambiguïté entre résistance pacifique et violente, dans la mesure où elles apparaissent bien souvent mêlées dans les stratégies de résistance adoptées.

Synthèse de l'analyse des *shuhada*

Le tableau ci-dessous propose une synthèse de l'étude du motif des *shuhada* au sein du corpus photographique. Ce qu'il convient de retenir, c'est que depuis 25 ans, la récurrence de ce motif a augmenté.


La large majorité des productions sont des fresques, et ce, pour les trois quarts du corpus. De nombreux *shuhada* sont représentés sur les murs des camps, on y trouve très peu de femmes (une occurrence pour l'étude de cette catégorie), ce qui correspond également au fait qu'il n'existe que peu de femmes *shuhada* (2). Les *shuhada* représentés plusieurs fois au sein du camp sont généralement des personnes originaires de Dheisheh. La localisation des fresques se trouve bien souvent à proximité du domicile familial du *shahid*, les peintures pouvant alors prendre place sur la maison elle-même ou dans les rues attenantes.

	NOMBRE	%
TOTAL DE PHOTOGRAPHIES REPRÉSENTANT DES PEINTURES DE SHUHADA AU SEIN DU CORPUS PHOTOGRAPHIQUE	47	100 %
PERSONNES REPRÉSENTÉES	29	
PERSONNES REPRÉSENTÉES UNE SEULE FOIS	20	
SHUHADA REPRÉSENTÉS	27	
PRISONNIERS REPRÉSENTÉS	2	
FEMMES REPRÉSENTÉES	1	
FRESQUES	35	75 %
POCHOIRS	9	19 %
STÈLES EN MARBRE	3	6 %
LOGOS ACCOMPAGNANT LES PEINTURES DE SHUHADA	14	30 %
LOGOS DU FPLP	7	15 %
LOGOS DU FATAH	7	15 %
INDICATION DES DATES DE MORT	12	26 %
MENTION DE L'ANNÉE DE RÉALISATION	11	23 %
SIGNATURE DE L'ARTISTE	13	28 %

On observe aussi une faible présence des logos des partis politiques associés au motif des *shuhada* (seulement présents sur 30 % des photographies étudiées). Cela signifie que, visuellement du moins, les *shuhada* ne sont pas intégrés au sein d'un discours politique partisan, mais qu'ils s'insèrent dans le discours global de la résistance palestinienne.

D'un point de vue temporel également, les dates de mort des *shuhada* ne sont qu'une fois sur quatre mentionnées. Quand elles ne sont pas précisées, il est possible d'y voir une volonté d'inscrire le *shahid* dans un temps long, permettant de renforcer la fonction de souvenir. Peu de fresques sont signées (28 %) ou mentionnent l'année de réalisation de la fresque (23 %).

Enfin, il semble possible de dire que cette thématique s'autoréférence et qu'elle ne circule que peu en dehors de la Palestine. En effet, l'étude de Karen Culcasi en 2016 ne fait pas mention de la présence d'images liées aux *shuhada* dans l'espace jordanien (CULCASI 2016). Cela est peut-être une omission de sa part, mais au regard de l'importance de l'ancrage local constaté ici, on peut penser que cette imagerie, liée à des personnalités locales, ne fait pas ou peu l'objet d'une circulation internationale.

¹ Pour plus de détails sur l'utilisation du terme *shahid*, l'apparition de ce que certains appellent une martyrologie palestinienne, le profil sociologique des *shuhada* et le soutien de la population palestinienne à ces derniers, référez-vous à la version numérique de cet ouvrage .

² On s'y référera dorénavant selon l'acronyme FPLP: Front Populaire de Libération de la Palestine, fondé en 1967 par Georges Habache et Ahmed Jibril, ce parti figure sur la liste de l'Union Européenne en matière de terrorisme: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/fr/TXTPDF/?uri=CELEX:32017D1426&from=EN>

³ Sources croisées: entretiens, livre sur les *shuhada* de Dheisheh: <http://pflp.ps/english/2015/12/09/pflp-mourns-the-shahid-comrade-malek-shahin/>; <https://electronicintifada.net/content/aspiring-chef-shot-dead-israeli-soldier/14304>; <https://electronicintifada.net/content/refugee-camp-bids-farewell-another-young-shahid/14974>

⁴ Ces éléments proviennent d'entretiens avec les frères et amis des *shuhada*.

HANTHALA, NOUVEAU MOTIF DE LA RÉSISTANCE

Chapitre 3

Hanthala, une diffusion exponentielle depuis 25 ans

En 1990, l'étude menée par Paul Steinberg et Anne-Marie Oliver sur les graffitis de l'Intifada ne mentionne pas le petit personnage Hanthala (STEINBERG et OLIVIER 1990). Peu après, Yann Le Troquer et Inès Nammari font en revanche état de sa maigre présence (à hauteur de 1,33%) au sein de leur collection de posters et autres supports visuels récoltés en Jordanie. La justification de ce constat avancée par les deux auteurs est la suivante:

Il est le symbole des Palestiniens déshérités, mais est absent de cette imagerie à dimension populaire. L'assassinat de son père créateur d'images, à Londres en 19[8]7¹, a peut-être limité son rayonnement dans les coulisses de la reproduction. (LE TROQUER et NAMMARI 1993: 212)

Force est de constater que la diffusion des représentations de ce personnage a considérablement augmenté depuis. Au sein du corpus de photographies étudié, il arrive ainsi en troisième position, puisque seuls les *shuhada* et les armes (21) sont numériquement plus représentés qu'Hanthala. Cette augmentation est liée à un tournant dans l'imagerie palestinienne.

Hanthala, simple dessin ou symbole ?

Hanthala peut être défini comme un personnage, au sens où, en tant que dessin, il est une invention fictive adoptant des caractéristiques réelles. Il ressemble à un petit garçon, mais son existence n'est que de papier.

Hanthala, personnage, dessin sont donc employés ici pour désigner le même type d'image.

Ce petit personnage est l'œuvre du dessinateur palestinien Naji Al-Ali qui, né en 1937, a grandi dans le camp de réfugiés Ein Al Helweh au Liban. Assassiné en 1987 à Londres, l'auteur de sa mort n'a jamais été identifié. Emprisonné à plusieurs reprises au cours de sa vie, Naji Al-Ali commença à dessiner des caricatures politiques alors qu'il était derrière les murs d'une prison, ce que rappelle Joe Sacco :

C'est à cette époque, derrière les barreaux, sur les murs de ses cellules, qu'il expérimente un moyen d'expression plus adapté à sa sensibilité artistique : le dessin politique. Il a commencé à embellir les murs de son camp de réfugiés de la même manière. (Sacco 2009 : VIII)

On retrouve ici des prémices largement répandues dans l'art brut qui voient bon nombre d'artistes, dans les prisons ou les hôpitaux psychiatriques, s'emparer des murs de leurs cellules comme espace d'expression. Ayant vécu l'exil, issu d'un camp de réfugiés et ayant commencé à dessiner dans une situation d'enfermement, Naji Al-Ali est emblématique de la cause palestinienne. Il est à noter également qu'il a dessiné sur les murs du camp libanais où il était réfugié.

C'est Ghassan Kanafani, célèbre écrivain palestinien, qui a découvert son talent en visitant le camp libanais et qui a aidé à la diffusion des premières caricatures du dessinateur dans la presse vers la fin des années 1960². Les reproductions des dessins de Naji Al-Ali sur les murs d'autres camps de réfugiés comme Dheisheh, permettent en quelque sorte à ses dessins de retrouver leur place originelle. Publiés dans la presse, puis reproduits au sein des camps, un dialogue se met en place entre le support papier de ses dessins et les supports de béton des murs. Ces derniers mettent parfois en scène Hanthala avec des journaux, venant ainsi renforcer la boucle en réaffirmant les murs du camp comme des espaces de diffusion de l'information. Le personnage d'Hanthala est un jeune enfant, pieds nus, généralement avec les mains croisées dans le dos. Depuis 1973, il est en effet toujours représenté de dos, certains disent qu'ainsi, il regarde vers la Palestine en attendant le droit au retour. Karen Culcasi avance quant à elle qu'«après

les négociations de paix qui ont suivi à la fin des années 1970, que les Palestiniens considèrent en grande partie comme injustes, Al-Ali a dessiné Hanthala tournant le dos au monde et les mains serrées derrière lui comme un signe de résistance et de rejet des négociations de paix injustes» (CULCASI 2016: 79). Les mains croisées peuvent ainsi être interprétées comme une manifestation de son désaccord face aux négociations politiques qui n'aboutissent pas. Ses vêtements sont souvent déchirés ou rapiécés et il arbore le keffieh. Cela symbolise, de même que ses pieds nus, le dénuement dans lequel il se trouve. Ses cheveux sont des pics dressés sur sa tête. Enfin, comme le rappelle Karen Culcasi, «le nom vient du mot arabe désignant une plante du désert qui a des racines profondes permettant à la plante de repousser même après avoir été coupée» (CULCASI 2016: 80). La symbolique du rapport à la terre, du déracinement et de la résilience est donc au cœur de ce personnage de fiction.

Pour toutes ces raisons, liées à l'histoire du dessinateur ou aux nombreux éléments qui sont convoqués à travers le simple dessin d'un garçon fictif, il est possible de dire qu'il s'agit là d'un symbole. En effet, ce que connote Hanthala à travers son auteur, l'histoire de ce dernier, sa posture et son nom, c'est l'histoire ou la figure du Palestinien. Peirce, un des pères de la sémiologie américaine, a défini un symbole comme étant un signe en rapport arbitraire avec son objet. Le signe Hanthala (le dessin d'un petit garçon) n'a pas de rapport direct avec ce qu'il connote. C'est par convention et donc de manière arbitraire que s'établit le lien entre Hanthala et la Palestine, un Palestinien ou plutôt tous les Palestiniens. On est donc en présence d'un symbole, en ce que la distance entre le signe et son objet est maximale. Au regard de l'apparition récente de ce motif, on peut avancer que c'est grâce à la diffusion du dessin de ce personnage que le rapport entre le signe et l'objet, donc entre Hanthala et les Palestiniens, s'est peu à peu constitué.

Le «parcours» Hanthala: 10 fresques successives

Dans le camp de Dheisheh et à travers le corpus photographique à l'étude, on dénombre une vingtaine de fois le petit personnage. Une série de

fresques d'Hanthala est particulièrement identifiable au sein du camp. Tout d'abord, parce que les différentes peintures qui la composent sont situées successivement le long de la même route, souvent empruntée par les touristes qui se font accompagner par un habitant afin de découvrir le camp. Ces peintures sont montrées à cette occasion aux touristes, bien qu'elles ne leur soient pas uniquement adressées, dans la mesure où elles sont accompagnées de textes en arabe. Deuxièmement, leur unité stylistique est notable et conduit à les penser comme un tout. Je les énumérerai par ordre d'apparition le long du chemin emprunté depuis l'entrée du camp vers l'intérieur, selon un style narratif permettant d'entrer dans la description de ces œuvres. Il faut noter qu'elles commencent trois rues après l'entrée du camp. Les rues qu'il faut parcourir avant de les découvrir sont sinueuses et extrêmement étroites, de sorte que les fresques ne sont accessibles qu'à une personne qui connaît leur emplacement. C'est pourquoi un habitant accompagne quasiment toujours un groupe de touristes qui souhaite visiter le camp.

La première de la série fait figurer au premier plan sur la gauche Hanthala jeune et Hanthala plus âgé. Le personnage vieillissant est reconnaissable à sa grande taille et à son crâne chauve. Il porte sur son vêtement le mot «Nous» en anglais et en arabe, alternativement en rouge et en noir sur fond blanc. Au-dessus de lui est écrit «Vous êtes égoïstes». À droite de la fresque, trois personnages prennent place dans un second plan relatif. Ils ont tous la même posture, main droite dressée vers le haut, ils écrivent «Je», en arabe uniquement. Le premier des trois porte un journal dans sa main avec le titre «Qui est légitime !!»³. Il s'agit de la première occurrence d'un journal, qui vient mettre en dialogue les journaux comme lieux de diffusion des caricatures de Naji Al-Ali et les murs du camp. La présence de deux personnages représentant chacun Hanthala à un âge différent fait référence à la durée de l'exil pour les Palestiniens.

Deux fresques côte à côte mettent une nouvelle fois Hanthala en scène. La première place le personnage à l'intérieur d'une plume de stylo. Il a les mains derrière le dos et de l'encre rouge coule sur le côté depuis le haut de la plume, symbole du sang. Le motif de l'écriture est ici présent et renvoie à la caricature. Cette fresque est accompagnée de mots en anglais.



REPRODUCTION D'UNE
CARICATURE D'HANTHALA
METTANT EN TENSION
LE «JE» ET LE «NOUS»
(© AC 2016).

Il s'agit de la seule fresque complètement lisible par des anglophones : «Pas de bonjour / Pas de bonne nuit / Nous allons nous battre.» Un mot en arabe était écrit entre les deux premières parties de la phrase en noir et la troisième partie, en rouge. La comparaison des photographies de 2015 et 2016 montre que ce mot a été effacé par un spray de peinture noire. La deuxième fresque met en scène Hanthala devant un couple de personnes



REPRODUCTION D'UNE
CARICATURE METTANT
EN SCÈNE HANTHALA
DEVANT UN COUPLE
LISANT UN JOURNAL DONT
LES NOUVELLES FONT
RÉFÉRENCE À LA GUERRE
CIVILE AU LIBAN
(© AC 2016).

d'un âge mûr. L'homme tient un journal dans ses mains et lit à la femme qui se trouve à ses côtés: «Assez de dire que le sang ne peut pas être de l'eau, il devient de la merde.» Le journal titre quant à lui «Les combats entre frères et l'utilisation du pétrole dans la bataille»⁴, en référence à la guerre civile au Liban. Ici, c'est une nouvelle fois le motif du journal, lieu de publication des caricatures qui est peint sur le mur du camp.

On trouve ensuite sur le mur de droite, lorsque l'on monte vers le haut du camp, une série de fresques cette fois en noir et blanc. La première qui représente Hanthala dépeint la durée de la situation d'exil lorsque ce dernier parle à son aîné. La discussion entre les deux personnages est la suivante: «J'aime beaucoup votre article d'hier sur la démocratie. Qu'écrivez-vous pour demain? / J'écris mon testament!»⁵ Les éléments liés au temps viennent renforcer de manière discursive l'écart d'âge qui est représenté dans le dessin. De plus, le lien avec le motif du journal est de nouveau présent et même rendu explicite dans le vocabulaire choisi – «article».

Cette fresque est à mettre en regard avec un autre carré qui représente cette fois deux hommes. La proximité de réalisation de ces deux fresques, le choix du même cadrage et l'unité de style invitent à les lire ensemble. Elle fait figurer deux hommes d'un certain âge, avec la mention du sens



REPRODUCTION D'UNE
CARICATURE D'HANTHALA
METTANT EN TENSION
LA DURÉE DE L'ATTENTE
À LAQUELLE SONT
CONFRONTÉS LES
RÉFUGIÉS (© AC 2016).



FRESQUE REPRÉSENTANT DEUX HOMMES ÂGÉS METTANT EN SCÈNE LE MOTIF DE L'ATTENTE (© AC 2016).

de lecture des cases de droite à gauche avec les chiffres 1 et 2. Le premier parle en se tenant la moustache et dit: «Je jure que je me raserai la moustache si ces gouvernements libèrent une once de Jérusalem.» Le deuxième homme est muet, les mains l'une sur l'autre en position d'attente, la barbe immense recouvrant son avant-bras. Le terme employé pour désigner une portion de territoire fait référence au plus petit espace que l'on peut compter entre deux doigts. Le caractère anecdotique de la phrase est renforcé par l'usage de ce terme, qui n'a pas de traduction littérale en anglais ou en français⁶. Le motif du temps relatif à la perte du territoire est ici très clair et insiste sur le caractère infini de l'attente.

FRESQUE REPRÉSENTANT HANTHALA BRANDISSANT UNE ÉPÉE DONT LA LAME EST EN FORME DE PLUME (© AC 2016).

Ensuite, Hanthala est représenté seul, brandissant de la main droite une épée dont la lame est faite d'une plume. La symbolique liée à cette représentation en appelle à résister avec la reprise de ce geste guerrier. Cependant, ce qui est mis en avant est le fait d'écrire ou de dessiner; la fresque s'autoréfère ainsi puisqu'elle fait l'apologie du mode d'expression qui l'a fait naître: la caricature.





FRESQUE PRÉFIGURANT
LA MORT DE NAJJI AL-ALI
(© AC 2016).

Sur la gauche, à cet endroit de la rue, se trouve une autre fresque, peinte sur une porte de garage composée de six battants. Elle représente et anticipe la mort du dessinateur Naji Al-Ali, représenté au-dessus de la fresque, dans une mare de sang, une flèche dans le dos. Sur la gauche figure la



FRESQUE REPRÉSENTANT
HANTHALA OBSERVANT
UN PEINTRE INSCRIRE DES
NOTES DE MUSIQUE SUR
UNE PARTITION
(© AC 2016).



FRESQUE REPRÉSENTANT HANTHALA FACE À TROIS HOMMES QUI, À L'AIDE DE LEURS MAINS SE COUVRENT UNE PARTIE DU VISAGE POUR SE FAIRE MUET, SOURD ET AVEUGLE (© AC 2016).

carte de la Palestine mandataire, dont l'intérieur est fait de drapeaux et de keffieh. Sur la droite, en dessous de Naji Al-Ali mort, trois hommes et Hanthala sont représentés.

De retour sur la droite de la rue, un peu plus haut, apparaît une nouvelle fresque représentant cette fois Hanthala au premier plan avec, au second plan, un homme adulte, plus grand, de dos, peignant des notes de musique sur une partition en face de bâtiments en ruine.

Encore un peu plus haut sur la gauche de la rue, se trouve une fresque avec Hanthala, marchant en brandissant le drapeau palestinien de la main gauche après avoir, semble-t-il, déchiré le drapeau israélien en deux.

On trouve encore une autre fresque avec Hanthala au premier plan, sur la gauche, et sur la droite, trois hommes de forte corpulence. De gauche à droite, le premier a les mains devant sa bouche, le deuxième a les doigts dans ses oreilles et le dernier se masque les yeux. Le dessin se fait ici kinesthésique.

Ici se termine le parcours qui met en scène Hanthala dans 10 fresques différentes, le long de la même rue. À mesure que l'on effectue ce parcours, le petit personnage devient de plus en plus familier et évoque certaines thématiques propres au camp de réfugiés, telle que l'attente. Il dialogue

également avec des motifs récurrents comme le journal, la plume du stylo et des éléments liés au nationalisme palestinien comme le drapeau, la carte ou le keffieh (2). Les références au Liban rappellent également que Naji Al-Ali était réfugié hors de Palestine.

Hanthala disséminé au sein de Dheisheh

En 1982, pendant l'invasion israélienne au Liban, le dessinateur réalise une fresque avec les mots (en arabe) « Bonjour Beyrouth ». Cette dernière représente une femme placée dans l'ouverture d'un mur. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une fenêtre, mais plutôt d'un trou. En dessous d'elle se situe Hanthala, qui lui tend une fleur et, à ses pieds, se trouve un morceau de missile sur lequel est dessinée une étoile. Cette caricature est reproduite deux fois dans le camp de Dheisheh. Premièrement, la plus fidèlement représentée diffère uniquement par la mention (en arabe) « Bonjour ma patrie », qui efface la référence au Liban. Elle est située, non pas sur une des rues du camp, mais sur le mur d'une maison située à l'intérieur d'une petite cour, au bout d'un petit passage, visible depuis la rue. La deuxième est située à l'entrée du camp, tout près de



FRESQUE FIGURANT
HANTHALA OFFRANT UNE
FLEUR À UNE FEMME,
SITUÉE DANS LA COUR
D'UNE MAISON
(© AC 2016).

l'ancienne porte en tourniquet qui a été conservée comme témoin de la fermeture passée de cet espace. Les écrits à côté de la fresque font référence aux *shuhada* avec, notamment, la présence d'une plaque de marbre commémorative. Il s'agit de la seule fresque présente deux fois dans le camp, ce qui vient rajouter à l'inter-iconicité puisqu'elle fait à la fois référence au dessin original et que les deux fresques se font écho au sein même du camp.

Il convient de souligner le choix qui est fait dans la représentation de ce dessin particulier au regard de l'évolution des œuvres de Naji Al-Ali à cette période. En effet, l'année 1982 marque un tournant dans la manière dont le caricaturiste représente Hanthala tel que l'explique Joe Sacco dans l'introduction du livre *A Child in Palestine. The Cartoons of Naji Al-Ali*:

Mais en 1982, Israël envahit le Liban [...]. Des centaines de réfugiés palestiniens ont été massacrés par les alliés chrétiens libanais d'Israël dans les camps de réfugiés de Sabra et Chatila à Beyrouth, tandis que l'armée israélienne bouclait la zone. Al-Ali a été dévastée. [...] Dans certaines de ses caricatures, Hanthala a perdu son sang-froid. Il a levé les mains de colère. (SACCO 2009: IX)

Ce n'est pas ce nouvel Hanthala en colère, mais bien celui qui attend, calmement, qui est représenté à deux reprises sur les murs de Dheisheh.

Une troisième fois Hanthala est dessiné avec le motif de la fleur ☸. Cette fois-ci, il la tient dans son dos, sans la tendre vers le haut. Le petit personnage est alors peint en blanc sur fond rouge. On reconnaît Hanthala, car il est présenté de dos, les mains croisées et qu'un trou est dessiné dans ses vêtements. Cette reproduction est approximative et ne reprend pas directement la forme que Naji Al-Ali avait donnée à Hanthala. Il convient donc de le mettre

SUR FOND ROUGE,
REPRÉSENTATION
D'HANTHALA TENANT UNE
FLEUR DANS SES MAINS
(© AC 2016).



en regard avec trois autres représentations qui semblent être des dessins d'enfants et qui ne font pas appel à d'autres symboles qu'Hanthala lui-même. Un peu moins reconnaissable, le premier que je souhaite convoquer met grossièrement en scène un personnage avec les cheveux en l'air. Deux yeux et une bouche semblent avoir été rajoutés dans un deuxième temps, en rouge, alors que le reste du dessin n'est constitué que d'un trait noir. Le deuxième de ce type est réalisé en contours rouges, l'intérieur du personnage étant peint en jaune. Le nom «Hanthala» figure à côté du dessin. Le dernier enfin semble avoir été dessiné en même temps qu'une fresque aux couleurs pastel, composée de fleurs. Hanthala est quant à lui peint en noir, des trous sont figurés dans ses vêtements, ses mains sont croisées derrière son dos et ses cheveux toujours dressés sur sa tête.

Ailleurs dans le camp, on trouve d'autres reproductions d'Hanthala, faisant appel à d'autres motifs ou thématiques. Par exemple, dans les hauteurs du camp, sur un mur fait de parpaings, se déploie une fresque en triptyque. Le premier pan, sur la droite, liste les noms des 45 villages dont sont originaires les habitants de Dheisheh. Au milieu, Hanthala, âgé et se reposant sur une canne, est entouré par deux représentations du petit personnage jeune. De chaque côté de la tête d'Hanthala âgé, se trouvent deux cartes de la Palestine. Celle de droite est complètement noircie à la place de la Palestine mandataire, la seconde sur la gauche ne colore en noir que des points au niveau de la Cisjordanie et de la bande de Gaza. La différence entre ces deux cartes rappelle le mitage du territoire palestinien lié à la colonisation israélienne. Enfin, le troisième pan, sur la gauche, porte l'écriture en arabe et en anglais: «Le camp est l'exception politique.» D'une autre manière, cette fresque parle une nouvelle fois de l'attente à laquelle font face les réfugiés palestiniens. Une autre occurrence du personnage d'Hanthala, liée à des mots écrits en anglais, représente le petit garçon avec la mention «Free Palestine». On trouve cette fresque près d'un jardin d'enfants. Sa situation et le fait qu'elle soit accompagnée de termes en anglais laissent imaginer qu'elle a été réalisée en partenariat avec des activistes internationaux venus faire du volontariat dans le camp.

et imprécis. Elle peut laisser penser avoir été dessinée par des enfants. Elle met successivement en scène trois éléments, de droite à gauche: un fusil, Hanthala et le visage de Che Guevara, reconnaissable à l'étoile dessinée sur le béret. Les trois éléments sont représentés sensiblement de la même taille, ne respectant donc pas l'échelle des objets dessinés. Ces deux occurrences sont les seules à combiner Hanthala à une imagerie belliqueuse.

Enfin, et il importait de finir par cette fresque, la dernière occurrence d'Hanthala dans le corpus photographique étudié, le représente avec

MOTIFS ASSOCIÉS À HANTHALA	NOMBRE D'OCCURRENCES
ARME	4
CARTE	2
CHE GUEVARA	1
CLEF	1
DRAPEAU	2
ÉCRITURE	8
FEMME	3
FLEUR	3
«FREE PALESTINE»	1
JOURNAL	3
KEFFIEH	1
MUSIQUE	1
NAJI AL-ALI	1
OLIVIER	1
SANG	2
TOTAL DES FRESQUES	22
REPRÉSENTATIONS D'HANTHALA JEUNE	19
REPRÉSENTATION D'HANTHALA ÂGÉ	5

plusieurs autres symboles. En premier lieu, le petit garçon toujours de dos est cette fois en train d'écrire. Sur sa droite apparaît une clef, qui devient un olivier. Sur sa gauche, un portrait de Naji Al-Ali est peint, le visage tourné vers le personnage. Celui-ci est dessiné avec un effet d'ombrage qui donne l'impression que sa peau est faite de papier journal. Encore une fois, le motif de la presse et de la diffusion de l'information en lien avec le métier de caricaturiste est repris. C'est le seul endroit où l'auteur de la caricature est dessiné à côté de son œuvre, dans une mise en abyme qui fait également référence à la survie du petit personnage en tant que symbole, malgré la mort de Naji Al-Ali.

Hanthala jusque dans la peau,
le tatouage pour dépasser des limites

Au sein d'une société marquée par l'Islam, le tatouage est un interdit social, en tout cas il n'est pas bien vu. Je souhaite conclure ce chapitre sur les tatouages d'Hanthala sur les corps de réfugiés palestiniens. Le premier tatouage que j'ai vu représente Hanthala, situé au centre et en arrière-plan d'un fil barbelé de grand format. Les pointes du fil barbelé sont couvertes de rouge, pour représenter le sang. Ce tatouage est situé sur le bras de l'une des personnes que j'ai interviewées, de sorte que l'on peut parfois l'apercevoir dépasser de la manche d'un T-shirt. Le deuxième tatouage dont je souhaite parler m'a été montré en entretien, alors que nous parlions d'Hanthala avec mon interlocuteur: il est situé sur son omoplate, de telle façon qu'il n'est normalement jamais visible. Il est d'une taille moyenne et les mots «Abu Ghassan» sont écrits à la droite du petit personnage, en référence à l'écrivain et homme politique, Ghassan Kanafani.

Je trouve intéressant de rapporter la présence de l'inscription de ces caricatures, reproduites sur les murs du camp, jusque dans la peau de certains interviewés. Avec le tatouage, c'est la barrière sociale qui est dépassée pour mettre en avant un symbole de la Palestine. C'est également la barrière de l'épiderme qui est, au sens littéral, dépassée pour que vienne s'inscrire jusque dans la peau, le symbole de la Palestine,

la condition de réfugiés. Métaphoriquement, les murs des camps et la peau de mes interlocuteurs entrent en résonance pour porter le même message, la demande du droit au retour et la liberté de circulation contre l'enfermement.

¹ Une coquille s'est glissée dans l'article cité, puisque Naji Al-Ali a été assassiné en 1987.

² Première parution, accompagnée d'un texte de Ghassan Kanafani, dans un journal libanais intitulé *Al-Hurriya*, n°88, le 25 septembre 1961.

³ «I am I am I am. Who is legitimate!! (on the newspaper) You are selfish. Us. Us. Us...», traduction de Mohammad Abu Laban.

⁴ Traduction de Mohammad Abu Laban.

⁵ Traduction de Mohammad Abu Laban.

⁶ Il s'agit du terme arabe *sheber* (transcription).

DES GRAFFITIS POUR QUI ?

Ouvertures

Effacer les graffitis la nuit, sur ordre de l'armée

«Et là, j'ai posé les yeux sur le premier soldat israélien dans ma vie... Il frappait mon grand-père pour le forcer à effacer les slogans nationalistes qui ornaient les murs de notre maison du camp de réfugiés»¹, écrit Asma al-Ghoul, journaliste et écrivaine, originaire du camp de réfugiés de Rafah, situé dans le sud de la bande de Gaza.

Lors de la première Intifada, les soldats israéliens entraient dans le camp de Dheisheh qu'ils avaient grillagé, de sorte à ne laisser qu'une seule entrée ou sortie, avec un tourniquet. Lorsqu'ils voyaient des slogans sur les murs, ils réveillaient les habitants des maisons et leur sommaient d'effacer ce qui était peint. Saleh Abu Laban se souvient ainsi que sa carte d'identité lui avait été confisquée jusqu'à ce qu'il ait effacé tous les slogans des murs de sa maison. L'un de mes interlocuteurs me disait que certains habitants du camp avaient dû mélanger du ciment et de l'eau pour pouvoir recouvrir les graffitis lorsque des soldats l'exigeaient la nuit. Ils faisaient cela lorsqu'ils n'avaient pas de peinture disponible chez eux. L'ouvrage de Jean-François Legrain parle également du fait que l'armée israélienne demandait régulièrement aux habitants d'effacer les messages figurant sur les murs de leurs maisons (LEGRAIN 1991). Cela est aussi attesté par les témoignages que j'ai pu recueillir, mais l'auteur permet d'aller plus loin puisqu'il parle d'une stratégie mise en place par les graffeurs eux-mêmes :

... bien des grèves générales, du Commandement comme de Hamas ou du Jihad, ont été convoquées dans la bande de Gaza par de simples inscriptions sur les murs des maisons et des lieux publics, vite recouvertes au goudron par l'armée ou à la peinture par les propriétaires des maisons sous la menace d'amendes ou d'arrestations

(effectuer le graffiti et le recouvrir immédiatement d'une peinture très diluée pour en permettre la lecture est un procédé qui a été utilisé...). (LEGRAIN 1991: 26)

Les graffeurs mettaient donc eux-mêmes en place des stratégies permettant de prémunir les habitants contre les injonctions à effacer les graffitis. Plus tard, il semble que les soldats aient arrêté cette pratique, peut-être au vu de l'ampleur que le phénomène graffiti a pris, ce qui impliquerait aujourd'hui de repeindre l'intégralité du camp ! Néanmoins, Mohammad Abu Laban se souvient d'une nuit, lorsqu'il était enfant, où des soldats étaient venus dans sa maison et jusque dans sa chambre, lui sommant alors de retirer les posters de *shuhada* qu'il avait affiché sur les murs. On trouve encore aujourd'hui beaucoup de ces posters dans les intérieurs des maisons, comme cela est filmé dans le documentaire *Les murs de Dheisheh*. Ce soutien aux *shuhada* est rendu visible par des T-shirts avec leurs portraits, que beaucoup de jeunes réfugiés portent. J'ai également pu remarquer, lors de mes ateliers avec un groupe d'adolescents danseurs de Dabké, que leurs fonds d'écran de téléphone sont souvent des photographies de portraits de *shuhada*.

Il semble alors qu'il y ait deux dynamiques complètement antagonistes entre la volonté des soldats, en tout cas passée, de supprimer les références aux *shuhada*, qu'ils soient sur les murs des camps ou dans les espaces privés des maisons, et la surreprésentation de cette thématique que l'on constate encore aujourd'hui entre posters, T-shirt et fonds d'écran. Cela rejoint une réflexion sur la mise en visibilité de cette thématique de la part de l'un de mes interlocuteurs qui formulait ces mots : « Quand il y a un shahid, les murs sont l'un des rares ou le seul endroit où il est possible de dénoncer sa mort. » Est-ce parce que l'entretien de la mémoire des *shuhada* est refusé qu'elle se fait aussi omniprésente ?

Quelques éléments sur la réception des graffitis parmi les réfugiés palestiniens

Je détaillerai ici des éléments sur la réception des graffitis qui sont ressortis lors des entretiens que j'ai pu mener. Si le travail de traduction que

j'ai entrepris avec Mohammad Abu Laban m'a permis de discuter avec lui de l'importance et du rôle des graffitis, cela m'a également permis d'avoir son point de vue sur la réception de ces derniers. Ainsi, après avoir passé plusieurs jours à traduire la collection photographique, il me tenait ces propos qui peuvent sembler étonnants :

La première fois que j'ai vu des graffitis, c'était lorsque je traduisais les tiens². Je ne pense pas que les gens les voient. Honnêtement, je ne pensais pas que le camp présentait les mêmes inscriptions continuellement.

Ayant grandi à Dheisheh et y ayant encore ses cercles de sociabilité, Mohammed Abu Laban a une pratique quotidienne du camp; les murs recouverts de peinture font en quelque sorte partie du paysage familier et ne sont plus remarqués dans le détail. Néanmoins, si cette remarque met en perspective la réception des graffitis, il n'en demeure pas moins intéressant de s'interroger plus longuement sur les publics visés par les graffeurs.

Un des graffeurs rencontrés disait s'être fait arrêter tous les ans entre 1982 et 1987 pour avoir écrit des slogans sur les murs du camp Al Azzeh. Il le faisait principalement à la période de Noël, avec l'espoir de toucher les pèlerins qui venaient nombreux à cette période de l'année et passaient devant ce camp situé à l'entrée de la ville, avant de rejoindre l'église de la Nativité. Cela rejoint la volonté de certains graffeurs de s'adresser aux touristes internationaux venus visiter le camp de Dheisheh afin de les sensibiliser à la situation des réfugiés.

Les enfants du camp ont également été désignés par plusieurs interlocuteurs comme particulièrement sensibles aux dessins sur les murs des camps. Le fait qu'ils participent à les peindre constitue des moments de prise de conscience de la situation politique dans laquelle ils évoluent. L'un de mes interlocuteurs disait ainsi: «Lorsque c'est rendu visible, il est plus facile d'atteindre la communauté tous les jours.» Le parallèle a une fois été dressé avec Facebook, en ce que les images auraient plus d'impact que les textes sur les deux médias: Internet et les murs du camp. Poursuivant la comparaison, l'idée alors mise en avant est que Facebook constitue un nouveau média, une nouvelle manière de diffuser des messages, qui ne remplace pas, mais se place en continuité des peintures sur les murs³.

Un de mes interlocuteurs a dressé un parallèle entre les slogans dessinés par les prisonniers sur les murs de leurs cellules et ceux réalisés sur les murs des camps. Se souvenant de ses années d'emprisonnement (deux ans et demi à la prison du Néguev à partir de 1987), il racontait combien les slogans donnaient une force aux prisonniers et entretenaient le *Sumud*⁴. Il s'agit d'un outil de renforcement et de prise de conscience pour chaque personne qui passait ensuite dans la cellule. Ainsi les graffitis sur les murs du camp auraient-ils le même pouvoir d'éveiller les consciences de ceux qui y vivent en les regardant. Ce parallèle entre les murs des camps et des prisons peut ainsi être creusé, notamment lorsque l'on sait que Naji Al-Ali a commencé à dessiner le célèbre personnage Hanthala lorsqu'il était incarcéré.

On peut citer également l'ouvrage *Les murs de Fresnes*, répertoriant les graffitis laissés par les résistants français au sortir de la Seconde Guerre mondiale, par Henri Calet (1945). Alors qu'il établit cet inventaire en 1945, il écrit :

Aujourd'hui, il ne reste rien des mots que l'homme a creusés dans le plâtre. Et l'homme lui-même n'existe probablement plus. Ne fallait-il pas que ses cris fussent entendus ? C'est à nous qu'il s'adressait, et non pas à un mur.

Ce parallèle entre l'expression de prisonniers sur les murs de leurs cellules ou l'expression de réfugiés palestiniens sur les murs du camp semble fertile pour penser la frontière et l'art. En effet, s'il ne s'agit pas d'établir une comparaison point par point, mais il semble que le fait d'être dans un espace où la mobilité est réduite, donc le fait d'être soumis à un régime de frontièrité très fort, puisse être un élément favorisant la volonté d'expression. Cette dernière, quant à elle, peut être questionnée au prisme du courant de l'art brut, défini par le fait que ses praticiens sont autodidactes et bien souvent dans des conditions d'enfermement, prison ou asile.

Les fresques comme fronts

Quatre lettres en hébreu, montrées à tous les touristes réalisant une visite du camp, surmontent la reproduction du graffiti de Banksy mettant

en scène une fillette en train de fouiller un soldat. Peintes en noir sur la gauche, elles sont en bleu et surmontée d'une flèche sur la droite. Cette intervention serait le fait de soldats israéliens et daterait de la première Intifada. D'après les témoignages recueillis, il semblerait que ces inscriptions servaient aux soldats à se repérer au sein du camp. On peut y voir les prémices de l'intervention israélienne sur les murs des camps, même s'il s'agit d'un *hapax* puisqu'aucune autre trace de ces inscriptions n'a pu être remarquée lors de mes terrains.

Ceci est également à replacer dans un contexte plus large de production de graffitis comme moyen d'exprimer des antagonismes dans un espace de conflit. Je tiens ici à signaler l'usage de ce médium par des colons ou par l'armée israélienne. L'ouvrage de Jean-François Legrain, qui a traduit une série de tracts politiques diffusés pendant l'Intifada en 1987 et 1988, contient 6 communiqués mettant en garde la population du fait que certains graffitis sont réalisés par les forces occupantes et sont ainsi des «faux» ayant pour objectif de semer la discorde entre les différents partis qui tentent d'organiser le soulèvement (cf. HMS 15, LEGRAIN 1991: 87, HMS 29: 175, CNU 27: 194 et CNU 30: 230). De surcroît, Jean-François Legrain présente dans le dossier qu'il propose une série de «faux» tracts, réalisés et largués par hélicoptère par les Israéliens. Le fait que l'on retrouve ces considérations concernant les «faux» dans des communiqués du CNU et du MRI permet de corroborer l'idée que la diffusion de graffitis a été utilisée pour semer la discorde au sein de l'organisation palestinienne.

J'ai également récolté plusieurs occurrences de l'utilisation des graffitis par ce type d'acteurs. Ceux-ci représentent souvent l'étoile de David accompagnée d'un mot, par exemple «revanche», écrit en hébreu, graffiti dans le village de Duma en juillet 2015⁵. L'étoile a également été gravée dans le bois sur des portes ou dans du béton au sein de maisons occupées par l'armée israélienne à Gaza en 2014⁶. J'ai aussi relevé une occurrence sur le mur de séparation entre Jérusalem et Bethléem, peinte en bleu du côté palestinien du mur et accompagnée de la phrase en hébreu «La nation israélienne est vivante». D'autres sources attestent de l'usage de peinture par des colons, pour masquer la toponymie en arabe par exemple:

Il n'est pas rare de trouver les noms de villages arabes sur les panneaux routiers effacés à la peinture noire par des colons trop actifs. (SHEHADEH 2007: XIV)

Hébron est également un lieu où l'on peut observer de nombreux graffitis liés à la colonisation: je renvoie pour cela à un article publié après de premières recherches réalisées en Master 1, soit en 2013⁷. Dans cette étude, j'expliquais comment le graffiti était utilisé par des Israéliens ou des supporters de la colonisation pour renforcer leur idéologie coloniale par un marquage territorial et une appropriation symbolique de l'espace. J'étudiais alors un collectif états-unien, dénommé *Artists4Israël*⁸: recontacté dans le cadre de cette recherche, je ne suis jamais parvenue à obtenir un entretien. J'ai continué de suivre leur évolution en faisant de la veille sur Internet. Je tiens à noter qu'ils organisent, depuis janvier 2019, des «Voyages de peinture gratuits en Israël», «pour les étudiants en art qui veulent participer à une des missions de peinture de l'A4I en Israël»⁹. L'utilisation du terme «mission» fait référence à l'idée de ce collectif de vouloir combattre la haine par l'art. Néanmoins, en fonction des lieux où s'implantent leurs actions, le soutien qu'ils apportent à la colonisation illégale de la Cisjordanie est à souligner.

Si l'on revient au contexte du camp de Dheisheh, plusieurs graffeurs palestiniens ont indiqué que l'utilité de leurs fresques, au-delà de la dimension mémorielle à destination de la communauté des réfugiés, était de s'adresser aux soldats israéliens. Lors de leurs incursions militaires au sein des camps de réfugiés, ces derniers sont de fait confrontés aux messages et fresques peintes sur les murs. Cela est probablement plus vrai des éléments figuratifs, qui peuvent être perçus très rapidement, contrairement aux inscriptions qui demandent de connaître la langue arabe d'une part, et de prendre le temps de les lire d'autre part. N'ayant pas réalisé d'étude de la réception des graffitis à proprement parler, j'aimerais tout de même revenir ici sur deux cas concrets de graffitis ayant été modifiés *a posteriori*, ce qui indique quelques éléments concernant la réception de ces derniers.

La première fresque dont je souhaite parler se situe au sein du parcours Hanthala, présenté dans le chapitre précédent. Elle est constituée de deux

cases. La première sur la droite met en scène un homme moustachu qui énonce: «Je jure que je raserai ma moustache si ce gouvernement libère une once de Jérusalem.»¹⁰ La deuxième case représente ce même homme, cette fois avec une longue barbe. La longueur de l'attente dans laquelle se trouvent les réfugiés palestiniens qui réclament le droit au retour est ici mise en image à travers le temps qui s'écoule, symbolisé par une barbe qui s'allonge. Lors du terrain réalisé en avril 2016, Alberto Campi a pris une photographie de cette fresque qui, déjà quelque peu érodée, ne comportait pas encore les deux trous causés par des impacts de balle en haut du front du premier homme et dans la bulle de dialogue. Ces deux trous ont été documentés lorsque nous avons tourné le film au sein de Dheisheh.

En effet, le jour où nous avons filmé dans cette partie du camp, beaucoup de personnes discutaient des événements de la nuit passée. Ayant appris à la radio qu'un raid avait eu lieu, mais sans comprendre les détails, c'est Aysar Al Saifi, croisé par hasard à l'entrée du camp alors que je m'y rendais, qui m'a expliqué ce qu'il s'était passé. Les soldats israéliens ont pénétré dans le camp pour arrêter trois hommes. Il y a eu des affrontements entre l'armée israélienne et des jeunes du camp. Les militaires ont alors ouvert le feu à balle réelle sur un jeune homme, blessé de trois balles et transféré à l'hôpital israélien Hadassa¹¹. Lorsque nous filmions ce jour-là, je remarque sous nos pas les traces de sang laissées par le jeune homme dans sa fuite. En filmant la fresque dans laquelle on pouvait voir les impacts de balle, j'imaginai que ceux-ci provenaient de la salve de tirs de la nuit passée. Alors que le sang séchait, les impacts de balle sur le front du personnage d'Hanthala représenté sur un mur du camp semblaient rappeler les affrontements de la nuit. Il n'est pas certain que ces impacts de balle soient le fait des militaires, ni même qu'ils datent de cette nuit-là, mais la concordance de leur présence aux côtés du sang du jeune homme constitue une trace des violences auxquelles sont confrontés les habitants de Dheisheh lors de raids israéliens la nuit. À cet égard, il importe de rappeler que Badil, une organisation non gouvernementale, dénombre 30 blessés par balle entre janvier et mi-août 2016 au sein du camp¹².

Une autre modification d'une fresque *a posteriori* peut être mentionnée, même si elle est située dans le camp de réfugiés Beit Jibrin, couramment

dénommé Al Azzeh¹³ en référence au nom de la famille la plus nombreuse à vivre au sein de ce camp, situé non loin du camp Aïda et du mur de séparation, à Bethléem. Ce camp est le plus petit des Territoires palestiniens occupés; il est constitué d'une rue depuis laquelle des perpendiculaires permettent de rejoindre les deux rues principales qui l'entourent et qui mènent au centre-ville de Bethléem pour l'une, ou vers Dheisheh et Hébron pour l'autre. Il est administrativement rattaché au camp d'Aïda où se trouvent les services aux réfugiés, comme les écoles de l'UNRWA par exemple. La proximité du mur de séparation et du *checkpoint* place ces deux camps aux premières loges lors d'affrontements avec l'armée israélienne.

Au cours d'une visite du camp Al Azzeh avec des habitants, l'un d'eux nous montrait, à Alberto Campi et moi, la fresque d'un *shahid* palestinien, Saleh Al-Amareen, mort le 23 janvier 2013, à la suite de blessures par balle alors qu'il était à Aïda, à proximité du mur de séparation¹⁴. Cette fresque a été réalisée par des graffeurs de Dheisheh sur le mur de la maison familiale du *shahid*. Il est surnommé «le *shahid* des trois camps», résidant à Al Azzeh, étudiant à Dheisheh, il est mort à Aïda. La fresque représente le jeune homme, en noir sur fond blanc, vêtu d'un pull à capuche coupé au niveau de la poitrine, le bas du vêtement prenant la forme de racines. À côté de la fresque, une plaque en marbre est fixée au mur, un portrait a été peint au pochoir et une petite barrière aux couleurs du drapeau palestinien a été installée pour protéger un bouquet de fleurs.

Sur cette fresque, on observe une modification apportée au niveau du front du jeune homme, ayant été effacée par la suite. En effet, en s'approchant et en faisant jouer les reflets de la lumière sur la peinture, on aperçoit ce qui a été caché par de la peinture blanche ajoutée par la suite: un rond dans lequel est placée une croix, comme une cible dans un viseur de fusil. Il est possible de distinguer la couleur bleue alors utilisée pour peindre cette forme géométrique qui, placée sur le front de l'individu, représente symboliquement sa deuxième mise à mort.

Les personnes nous ayant accompagnés au sein du camp nous ont indiqué que cette intervention avait été réalisée par un soldat israélien. Il n'est pas possible de vérifier cette information et il est nécessaire de

rester prudent quant aux auteurs de cet ajout. Néanmoins, il est possible de le commenter. En effet, il semble peu probable, au regard du statut des *shuhada* au sein de la société palestinienne, que la cible ait été tracée par un Palestinien. Deux types d'acteurs sont susceptibles de passer devant cette fresque, les soldats israéliens et les touristes ou volontaires internationaux.

Le commentaire qui peut être produit à partir de ce cas d'étude porte sur les différentes valeurs d'usage accordées à la même image au sein d'un espace de conflit. En effet, pour les Palestiniens, cette fresque représente un *shahid*, elle a donc une dimension sacrée et doit être respectée. De l'autre côté, cette personne symbolise un ennemi à tuer. Il est à noter que dans la culture visuelle israélienne, d'autres éléments de ce type ont fait l'objet de controverses. Je pense notamment à une photographie largement reprise dans les médias occidentaux, montrant un enfant palestinien dans le viseur d'un fusil et ayant été publiée par un soldat en février 2013¹⁵. L'inter-icongénité entre cette photographie et la cible dessinée sur le front d'un *shahid* représenté dans une fresque permet de réfléchir au pouvoir des images. Le tracé d'une croix entourée d'un rond, soit une intervention minimale sur une fresque, exprime une valeur d'usage antagoniste associée à cette même fresque.

Les peintures au sein des camps de réfugiés sont donc éminemment polysémiques et politiques. Dans cette perspective, les fresques prennent une dimension politique, voire militaire, en ce qu'elles deviennent des champs de bataille pour faire passer une idéologie: celle de la résistance palestinienne d'un côté, et celle de l'occupation israélienne de l'autre. Elles peuvent ainsi apparaître comme des objets frontières en elles-mêmes, puisqu'elles s'apparentent à des fronts de guerre, espaces sur lesquels s'affrontent deux visions du monde.

- ¹ Article d'Asma al-Ghoul, publié le 5 août 2014, traduit le 9 juin 2016 par Claude Zurbach: <http://www.chroniquepalestine.com/que-lon-ne-parle-plus-jamais-de-paix/>
- ² Par «les tiens», il fait référence aux graffitis pris en photographies et sélectionnés par mes soins pour être traduits.
- ³ Le lien entre graffitis sur les murs du camp et éléments postés sur Facebook serait très intéressant à étudier.
- ⁴ Terme arabe pour désigner la résistance et résilience palestinienne.
- ⁵ Photographie publiée le 11 septembre 2017 dans *Maan*: <https://www.maannews.com/Content.aspx?id=779062>; crédit photographique: AFP/Jaafar Ashtiyeh/File.
- ⁶ Source: <https://electronicintifada.net/content/murder-holes-and-hooligan-chants-images-israels-war-crimes/14320>
- ⁷ Voir en ligne: <https://mondepasrond.net/2014/01/22/marquage-territorial-par-lart-ou-ideologie-coloniale/>
- ⁸ On s'y référerait selon l'acronyme A4I.
- ⁹ Extrait d'un post Facebook datant du 2 janvier 2019 sur la page *Artist4Israël*.
- ¹⁰ Le terme «once» traduit l'arabe «sheber» (transcription) qui est: «le plus petit espace que vous pouvez compter entre vos doigts», traduction et commentaire de Mohammad Abu Laban.
- ¹¹ Sources croisées, notes de terrain et presse:<https://www.maannews.com/Content.aspx?id=776276>;<https://www.timesofisrael.com/palestinian-shot-during-idf-arrest-sweep-near-bethlehem/>
- ¹² Voir en ligne: <http://www.badil.org/en/publication/press-releases/77-2016/4629-pr-en-230816-37.htm>
- ¹³ Ce camp ayant toujours été dénommé comme cela lors de mes séjours de terrain, je conserverai ce nom d'usage.
- ¹⁴ Éléments appris lors de la visite du camp et confirmé par la presse locale: <https://www.maannews.com/Content.aspx?id=754001>
- ¹⁵ Voir en ligne: <http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2013/02/20/ligne-de-mire-larmee-israelienne-enquete-sur-la-photo-dun-enfant-dans-le-viseur-dun-soldat/>

FRONTIÈRES

Partie 3

TYPOLOGIE DES FRONTIÈRES REPRÉSENTÉES DANS LES GRAFFITIS DES MURS DE DHEISHEH

Chapitre 1

Il y a une forme d'ironie à vouloir dresser la liste des frontières présentes sur des murs. Un des présupposés de ce travail, dans la lignée du champ de la géographie de l'art, est de dire qu'à travers l'étude des graffitis des murs de Dheisheh, il est possible d'apprendre quelque chose de l'objet frontière. Une pratique esthétique nous renseigne sur des objets spatiaux qui induisent des pratiques de l'espace.

L'analyse des graffitis du camp de Dheisheh ne s'est pas faite pour elle-même, elle tendait à mettre au jour les différentes frontières qui sont convoquées par les peintres au sein des représentations qu'ils proposent, afin de comprendre leurs représentations de la frontière. On retrouve beaucoup de frontières différentes qui, dans une perspective géographique, ont été reclassées dans cette typologie allant de la compréhension la plus classique de la frontière à une acception moins conventionnelle et moins figée de cette dernière.

Bien que ne se basant pas sur l'analyse du corpus photographique, les deux chapitres suivants se situent dans le prolongement de cette classification, car ils permettent de préciser la compréhension de certains types de frontières qui traversent le camp, mais bien plus que cela, les corps des réfugiés.

Frontières matérielles: des frontières synecdotiques

On trouve sur les murs du camp des peintures représentant des murs et des barbelés, plus rarement, cela se retrouve dans certains tatouages. Il s'agit là de représentations littérales de la frontière et de l'enfermement. On y lit



FRESQUE REPRÉSENTANT
LA CARTE DE LA PALESTINE
MANDATAIRE ENTOURÉE
DE FILS BARBELÉS
(© AC 2016).

un premier degré de frontière, pour le dire autrement, puisque ce qui est représenté est l'objet même cristallisant les restrictions de mouvement imposées à la population palestinienne.

En effet, la séparation à l'œuvre au sein de l'espace israélo-palestinien est un système global, un schème (SALENSON 2009), une matrice de contrôle (HALPER et YOUNAN 2009), qui inclut le mur de séparation dans sa forme bétonnée ou grillagée, mais qui ne saurait se résumer à celle-ci. Le système de contrôle de la population mis en place par l'État israélien fait du mur ou des barbelés des motifs génériques et donc synecdotiques du système d'enfermement et de contrôle des mobilités.

On ne se trouve pas là en présence d'une frontière classique, bien que la forme matérielle l'ait laissée présager. Si les murs et barbelés sont des

synecdoques du système de contrôle israélien, alors ce n'est pas de frontière au sens strict dont il est question, mais d'enfermement alors que les droits fondamentaux et internationaux ne sont pas appliqués.

La frontière synecdotique se définit donc comme le fait qu'un élément d'un système d'enfermement plus vaste soit mis en exergue pour parler de ce dernier. Le risque de ce type de représentations de la frontière est de faire oublier le système plus global au sein duquel elle s'insère et sans lequel elle n'a pas (ou en tout cas moins) d'efficacité, comme c'est le cas du mur de séparation (21).

Frontières classiques: nationales ou supranationales

Les symboles d'un État-nation territorial et donc borné. Les murs de Dheisheh mettent en scène une panoplie de symboles traditionnellement associés à la construction d'un État, sur le modèle de l'État-nation qui voudrait faire correspondre un État à un territoire géographique délimité.



FRESQUE REPRÉSENTANT LE SHAHID KIFAH OBEID AVEC LA CARTE DE LA PALESTINE MANDATAIRE, LE KEFFIEH ET LE DRAPEAU (@AC 2016).

Ainsi en est-il des représentations de drapeaux, cartes géographiques et keffieh. Ces trois symboles sont par ailleurs très souvent associés, afin de faire correspondre le drapeau palestinien (🇵🇸) et/ou le keffieh à la carte géographique de la Palestine mandataire.

Les oliviers et les clefs constituent de manière un peu moins directe un rapport à un État-nation borné auquel correspondrait un territoire. Ces deux motifs viennent rappeler la perte de ce dernier. L'olivier (🌿) est souvent représenté déraciné. Il constitue alors une métaphore de la situation des réfugiés qui ont été déracinés de leurs lieux de vie pendant la Nakba en 1967 et rappelle le fait que des oliviers sont déracinés par l'État israélien (sur ce thème, voir le travail artistique au *checkpoint* d'Hisma d'Ariane Littman). Les clefs (🔑) symbolisent également les maisons perdues. Ces deux motifs renvoient donc à une conception classique du territoire national.

Ensuite, les armes, associées aux figures résistantes que sont les *shuhada* ou Hanthala et à la carte de la Palestine mandataire, ont

FRESQUE REPRÉSENTANT UN OLIVIER DONT LES FEUILLES ONT ÉTÉ REMPLACÉES PAR DES CLEFS (@AC 2016).





FRESQUE REPRÉSENTANT
LE SHAHID JIHAD
AL JAFARI PORTANT
UN KEFFIEH ET AVEC
DES BARBELÉS, DES
COLOMBES PORTANT UNE
ARME ET UNE CLEF AINSI
QUE LE SIGLE DU FPLP
AVEC LA CARTE ET UNE
ARME (@ AC 2016).

également un rapport avec l'État-nation. Qu'elles soient ambiguës quant au mode de lutte à adopter entre l'écriture et la lutte armée, elles représentent la volonté de la résistance palestinienne de réclamer un État-nation palestinien territorial. Par extension, d'autres symboles peuvent être ajoutés à cette catégorie, comme les colombes représentées sur les murs de Dheisheh, oscillant entre un message de paix et de révolte armée. Sur l'une des fresques étudiées, par exemple, trois colombes sont figurées portant chacune entre ses griffes un fusil, une branche d'olivier et une clef, symbolisant la demande au retour des populations réfugiées. Enfin, les figures politiques et littéraires palestiniennes font également partie de l'iconographie en appelant à un État-nation. La surreprésentation de Yasser Arafat permet de soutenir qu'il s'insère dans une représentation liée à la conception d'un État palestinien. De même, les autres figures palestiniennes peintes sur les murs des camps pourraient être qualifiées de «nationales»: Abu Ali Mustafa, Abu Jihad, Ahmad Saadat, Ahmed Yassine, Ghassan Kanafani, Georges Habache, Fati'h Shaqaqi, Leila Khaled, Wadie Haddad ou Naji Al-Ali. Figures politiques, résistantes ou littéraires, ces individus participent à la création d'un imaginaire national incarné.



FRESQUE REPRESENTANT AHMED SAADAT (@AC 2016).



FRESQUE REPRESENTANT GEORGES HABACHE (@AC 2016).



FRESQUE REPRÉSENTANT
GHASSAN KANAFANI, LEILA
KHALED ET WADIE HADDAD
[© AC 2016].



FRESQUE REPRÉSENTANT
YASSER ARAFAT, SOURIANT
ET PORTANT UN KEFFIEH
[© AC 2016].



Un État-nation en contre de l'État d'Israël et inséré internationalement.

Les représentations de l'autre israélien comme un ennemi, que l'on rencontre à plusieurs reprises sur les murs du camp de Dheisheh, servent en creux à désigner l'État palestinien. En effet, un État-nation peut se définir comme une communauté imaginée d'individus appartenant à ladite nation (ANDERSON 1983). Identifier une altérité permet alors de positionner les aspirations à la création d'un État palestinien en réaction à l'État israélien colonisateur. Ce sont donc les symboles du drapeau israélien, l'intégrité territoriale (à travers les cartes de la Palestine mandataire) ou la puissance coloniale militaire israélienne qui sont remis en cause dans les représentations de l'autre.

En parallèle, une insertion d'un futur État palestinien au sein des nations est représentée à travers des figures internationales favorables à la cause palestinienne telles que Che Guevara, Fidel Castro, Hassan Nasrallah ou

DEUX FRESQUES
REPRÉSENTANT YASSER
ARAFAT (À GAUCHE) ET
ABU ALI MUSTAFA
(À DROITE), SITUÉE
À L'ENTRÉE DU CAMP
(© AC 2016).



FRESQUE REPRÉSENTANT
HANTHALA, DRAPEAU
PALESTINIEN EN
COULEURS EN MAIN,
TRAVERSANT LE DRAPEAU
ISRAËLIEN EN NOIR ET
BLANC [© AC 2016].

Saddam Hussein. On observe deux polarisations, l'une communiste, liée à l'Amérique centrale, l'autre panarabe.

L'identification d'un autre permet la construction d'une communauté imaginée et, dans le même geste, la référence à des figures politiques



FRESQUE REPRÉSENTANT
SADDAM HUSSEIN
[© AC 2016].



FRESQUE REPRÉSENTANT
NASRALLAH ET TAG
DE CHE GUEVERA
(© AC 2016).



FRESQUE PRÉSENTANT
FACE À FACE CHE GUEVERA
ET FIDEL CASTRO
(© AC 2016).

internationales situe la Palestine au sein d'un contexte plus large. La frontière est donc ici invoquée dans son acception classique de ligne séparant des États-nations.

Frontières mobiles et embarquées
liées aux réfugiés et *shuhada*

Ligne de front mobile: arrestation, blessure, mort potentielle. La frontière imposée par l'État israélien aux Palestiniens se matérialise dans des temps particuliers: ceux des restrictions liées au système colonial ou des incursions militaires en zone A, théoriquement sous autorité palestinienne. Lorsque l'armée israélienne entre dans une zone qu'elle n'est légalement pas censée contrôler, elle déplace la frontière avec elle, c'est-à-dire qu'elle l'amène à l'intérieur de cette zone. Ce déplacement est furtif et dure le temps de la présence israélienne. La frontière est donc mobile et moins matérielle que temporelle.

Durant les moments où la frontière se trouve déplacée, apportée par les soldats israéliens dans les zones palestiniennes, la potentialité d'être arrêté, blessé ou tué augmente pour les Palestiniens. On se retrouve alors sur une véritable ligne de front qui est sans cesse réactivée au gré des incursions militaires. Le terme de ligne de front est imparfait, car il ne prend pas en compte la mobilité. Une ligne de front a une certaine pérennité dans l'espace, le temps de la conquête. Dans le contexte palestinien premièrement, les incursions militaires dans les camps de réfugiés n'ont pas vocation à conquérir le territoire; deuxièmement, la temporalité est éphémère et dure quelques heures, le temps du déploiement des troupes et de la réalisation de leur action.

Ce n'est pas le cas de tous les *shuhada* peints sur les murs de Dheisheh, mais certains d'entre eux ont trouvé la mort lors d'incursions israéliennes en zone A. L'entretien de leur mémoire à travers des fresques est une manière de se référer à cette ligne de front mobile qui coûte la vie à des Palestiniens. La mort, rappelée par les nombreux portraits de *shuhada*, fait donc partie des limites qui sont à prendre en considération au sein de l'espace israélo-palestinien, car elle y est ici plus courante.



Hanthala, prisonnier d'une zone frontalière. Hanthala représente les Palestiniens réfugiés, à l'image de son auteur. De ce point de vue, il est nécessairement en prise avec la frontière qu'il porte en quelque sorte avec lui en tant que réfugié. Il est la représentation d'un individu de l'entre-deux, déraciné, en attente du retour depuis des dizaines d'années. On peut aller jusqu'à dire que Hanthala est prisonnier de la frontière. Son espace se déploie alors au sein d'une zone frontalière qu'il lui est impossible de quitter.

La thématique la plus représentée sur les murs du camp de Dheisheh est celle des *shuhada*. Hanthala intervient en troisième position, mais je souhaiterais ici proposer un parallèle entre ces deux thématiques. En effet, le fait que de nombreuses thèses avancent que le créateur de Hanthala a été assassiné par l'État israélien, même si les circonstances de sa mort n'ont jamais été élucidées, place par extension ce personnage en position de *shahid*. Ainsi, il semble pouvoir être associé à la croissance des représentations des *shuhada*. La grammaire de sa représentation est pourtant

PHOTOGRAPHIE DU
TOURNAGE MONTRANT
TAMARA ABU LABAN EN
TRAIN DE FILMER UNE
FRESQUE REPRÉSENTANT
PLUSIEURS SHUHADA
ET UNE SILHOUETTE
NOIRE AVEC UN POINT
D'INTERROGATION
(© CL 2017).

à dissocier de celle des *shuhada* puisqu'au-delà de faire référence à son auteur assassiné, il figure un Palestinien générique.

D'une certaine manière, le fait de pouvoir associer le personnage de Hanthala à la figure des *shuhada* permet de parler de ces représentations au sein du camp comme étant des représentations de la frontière de Damoclès. L'exemple de la reproduction de la caricature de Hanthala préfigurant la mort de son auteur, dans laquelle on peut voir le petit personnage tué alors qu'il était de dos par une flèche, est parlant. En effet, le rapport à la frontière atteint ici son paroxysme puisque c'est le corps de Hanthala, en tant que symbole, qui est visé par cette flèche. Ainsi, c'est bien le danger suprême que la mort survienne qui est représenté, rappelant que dans sa version la plus violente, la frontière peut venir se refermer sur les corps.

FRESQUE PRÉSENTANT
L'ÉVOLUTION DU
TERRITOIRE PALESTINIEN
DEPUIS 1946 JUSQU'À
L'AN 2000, AVEC LA CARTE
D'ENREGISTREMENT DES
RÉFUGIÉS (À GAUCHE)
(© CL 2015).

Le refus des frontières: préserver le statut de réfugiés. L'occurrence de la carte d'enregistrement auprès de l'UNRWA, associée à la carte géographique





FRESQUE REPRÉSENTANT
UNE TENTE QUE L'ONU
A DISTRIBUÉE APRÈS LA
NAKBA (@AC 2016).

de la Palestine mandataire présente sur un mur du camp de Dheisheh, témoin de l'importance accordée au statut de réfugié. Ce dernier est ici mis en parallèle direct avec le territoire palestinien. L'idée paradoxale est donc de refuser les frontières telles qu'elles ont été établies dans les accords de paix, afin de pouvoir retrouver un territoire perdu qui permettrait de faire advenir les frontières définissant un État palestinien. On assiste à un double mouvement de refus des limites actuelles, au profit d'autres frontières, à condition que celles-ci soient nationales pour les Palestiniens. La volonté de préserver le statut de réfugié en le mettant en avant au sein de l'imagerie, peut être perçue, au-delà des revendications liées au droit au retour, comme le fait de conserver un rapport vif à la frontière. Il s'agit de signaler que les réfugiés ne sont pas du « bon côté » de la limite imposée. En cela, ils portent la frontière, l'incarnent, car leur statut est intrinsèquement porteur de frontièrité. L'imagerie liée à la préservation du statut de réfugiés – carte d'enregistrement, tentes, mais aussi Hanthala – est donc le véhicule de frontières mobiles.

FRONTIÈRES DE DAMOCLÈS

Chapitre 2

J'ai forgé, au fil de cette recherche, la notion de frontière de Damoclès. Par cette expression, il s'agit de rappeler le fait qu'un danger plane toujours sur la vie des individus qui vivent au sein de l'espace étudié. Ce danger doit être précisé du point de vue de la frontière: il est possible, quasiment à tout moment, de voir la frontière se refermer sur soi, de s'y retrouver englouti, d'être fait prisonnier. C'est en effet l'horizon de beaucoup de jeunes hommes interviewés au sein de cette recherche que de savoir qu'ils peuvent être faits prisonniers.

La question de l'avenir des jeunes Palestiniens mérite quelques précisions. Selon Stéphanie Latte Abdallah, un tiers de la population palestinienne aurait été incarcéré, une proportion qui augmente considérablement pour les hommes, lorsqu'on sait que «depuis 1967, les femmes ont en effet représenté moins de 1% des détenus et ont été le plus souvent un peu moins d'une centaine à être incarcérées en même temps» (LATTE ABDALLAH 2014: 21). L'auteure estime qu'aujourd'hui, 40% des hommes sont passés par la prison (LATTE ABDALLAH 2013).

L'expression «frontière de Damoclès» évoque bien plus que la seule potentialité qu'un enfermement plus grand survienne: elle parle aussi des corps qui se situent justement sous cette frontière, qui sont visés par elle, sachant qu'elle peut s'abattre sur eux. Il s'agit de rappeler que dans certains cas, la frontière, en s'actualisant, peut porter atteinte à l'intégrité des corps qu'elle contrôle et qu'elle est tellement violente qu'elle inclut la potentialité de la mort. Réfléchir à la frontière depuis les corps permet de mettre en avant l'idée que le contrôle se déploie jusqu'à cette échelle et que, dans le cas d'un front mobile, la violence de la frontière est telle

qu'elle peut blesser ou tuer selon une temporalité liée à cette mobilité, c'est-à-dire à la soudaineté de son surgissement.

En résumé, ce que ce chapitre souhaite développer, c'est la notion de frontière de Damoclès, comprise comme l'idée qu'un enfermement plus grand peut toujours advenir et que cette potentialité est toujours couplée d'une atteinte corporelle, soit par une restriction de la liberté de mouvement, soit, dans le pire des cas, par la mort.

Lorsque les fresques se font trop politiques:
une frontière de Damoclès

Les artistes interviewés défendent un positionnement politique neutre et ceci explique qu'il est parfois difficile de capter leur parole. En effet, il semble que ces personnes aient peur que leur activité artistique ou que leur liberté soient remises en cause du fait qu'ils réalisent des fresques au sein du camp. Ainsi, trois d'entre eux ont exprimé une certaine méfiance lors de nos entretiens. L'une des interviews ayant été réalisée à distance, via Skype, l'artiste interrogé m'a explicitement demandé de ne pas mentionner son nom. Il a refusé de répondre à certaines questions concernant de potentielles commandes de la part de partis politiques. Le fait qu'il soit actuellement à l'étranger semble impliquer qu'il ne souhaite pas s'exposer publiquement afin de pouvoir rentrer en Palestine puis en repartir. En effet, lors d'autres recherches, je découvrais qu'il avait été filmé dans un documentaire disponible en libre accès sur Internet, devant ses œuvres, en train d'en parler. Il m'a semblé paradoxal qu'il ait ainsi accepté de s'exposer à visage découvert face caméra et qu'il souhaite que je ne mentionne pas son nom. La discrétion qu'il a exigée lors de notre entretien semble être liée au fait qu'il réside actuellement à l'étranger et que le fait de ne pas pouvoir rentrer ou de ne pas pouvoir repartir s'il rentrait en Palestine, est bien réel.

Un autre artiste interrogé entretient également un rapport complexe à la politique, qui a changé avec le temps. Je souhaite citer ici un extrait de mon carnet de terrain, pour montrer la complexité de ce rapport entre art et politique:

Alors que nous sommes dans la voiture, je me rends compte que Z.¹ évite les sujets d'ordre politique et mes questions s'y rapportant. [...] C. m'explique alors pourquoi, à son avis, son frère ne veut pas répondre à mes questions lorsqu'elles ont trait à la politique. Elle me dit qu'il a été interdit de séjour à Jérusalem pendant 14 ans et que c'est seulement avec l'aide de trois avocats qu'il a pu voir levée cette interdiction. L'État d'Israël ne semble jamais avoir explicité les raisons de cette prohibition, il ne sait donc pas précisément si elle est due à ses peintures dans les rues. Toujours est-il que cela lui a fait changer sa pratique et ses envies. Il me dit vouloir rêver et ne pas continuer à dessiner des *shuhada* et des éléments violents sur les murs, car les personnes du camp sont déjà confrontées à cette violence au quotidien. [...] Je l'ai placé en face de ses contradictions en lui demandant pourquoi il a également peint des peintures d'ordre politique. Il me dit qu'il a changé d'avis, que ces peintures sont globalement anciennes. Puis, je lui demande pourquoi il a accepté de peindre les [fresques d'un *shahid* récent]. Il m'explique que ces peintures ne sont pas signées, qu'il les a faites uniquement parce que le père [du *shahid*] est venu le lui demander.

Cet extrait de notes de terrain contient beaucoup d'éléments concernant le déroulement de l'entretien, l'évolution du rapport de l'artiste au politique et les pressions causées par l'occupation. Z. a dû faire évoluer sa pratique artistique pour se situer le plus possible hors du politique. Lorsqu'il peint des éléments liés à la cause palestinienne, tels que les *shuhada*, il ne signe pas ses fresques. Il semble qu'il soit en quelque sorte pris entre le fait de s'engager pour la communauté des réfugiés lorsqu'il accepte de peindre des éléments politiques et sa carrière artistique lorsqu'il fait attention à la censure exercée par les autorités israéliennes, qui restreignent la mobilité, voire arrêtent ceux jugés trop politiques.

Il y a également une volonté d'ouvrir les sujets traités dans les graffitis ainsi que d'apporter de la couleur dans les camps. Un de mes interlocuteurs souhaitait ainsi peindre un éléphant grandeur nature, pour symboliser le fait que le camp est très densément peuplé. Il insistait également sur la dimension esthétique des graffitis qui, lorsqu'ils sont colorés, apportent un peu de gaieté dans l'espace gris du camp, majoritairement construit en béton. Néanmoins, si cette volonté d'embellissement est parfois mentionnée, elle apparaît très minoritaire sur les murs de Dheisheh. En effet, la majorité des peintures réalisées ont une dimension politique.

Pour conclure, on peut dire que la limite entre art et politique est définie par la frontière vive que l'occupation israélienne peut faire se refermer sur certains individus palestiniens et ce, à tout moment. La frontière, dans son appréhension la plus négative et stricte, à savoir l'enfermement, apparaît comme une épée de Damoclès pour les Palestiniens et pour les artistes qui souhaitent construire leur carrière autour de leur pratique créative.

Paradoxe entre danger encouru et volonté de peindre:
là où se trouve la frontière

Les graffeurs interrogés ont tous expliqué avoir réalisé leurs fresques de nuit. Plusieurs arguments expliquent cela: la tranquillité par rapport au trafic, notamment automobile, du camp la journée, la disponibilité de toutes les personnes impliquées et, enfin, un élément pratique, l'utilisation d'un projecteur pour décalquer les photographies ou dessins souvent utilisés comme modèles. Si ces trois motifs semblent justifier de réaliser les peintures la nuit, le danger souvent évoqué d'une invasion toujours potentielle du camp par les soldats israéliens fait aussi de la nuit le moment le plus dangereux pour se trouver dans les rues du camp.

Ce paradoxe entre réalisation des graffitis la nuit et exposition maximale au danger peut étonner. Nombre de témoignages de graffeurs reviennent sur des moments où ils ont dû abandonner leur peinture pour aller se réfugier dans les maisons avoisinantes. Ceci est notamment rapporté par Ali Obeid:

Une fois, nous étions en train de peindre une caricature de Naji Al-Ali et il était 4 h du matin. Les soldats israéliens ont envahi le camp pendant la nuit, alors nous avons ramassé nos outils et nous nous sommes échappés. Nous nous sommes échappés parce que nous étions en train de dessiner un graffiti politique... – ou encore par Aysar Al Saifi – Si cela se produit, nous cesserions de peindre et nous nous enfuirions, ce qui est une expérience politique particulière.

Plusieurs interprétations peuvent être formulées pour expliquer ce paradoxe. Premièrement, les discours des graffeurs mettent en scène le fait de s'exposer au danger dans une optique de défense d'une position sociale

et surtout politique: ils participent à défendre la cause palestinienne et, pour ce faire, s'exposent au danger comme cela était le cas lorsque la première génération de graffeurs peignait pendant la première Intifada. Il s'agit alors de rejouer la révolution en défiant le danger, tout en prenant paradoxalement le temps de peindre des fresques avec des projecteurs, ce qui nécessite une installation technique particulière et, donc, du temps. Deuxièmement, il est nécessaire de rappeler que cette mise en scène du danger n'est pas uniquement discursive, mais que l'exposition au danger dans les rues du camp la nuit est une réalité. On peut alors approfondir la compréhension de ce phénomène. À travers leurs peintures, les graffeurs dénoncent la colonisation et la situation dans laquelle ils se trouvent. Quand bien même ils sont engagés dans une action pacifique, ils peuvent être pris pour cible. Ils s'exposent au danger de manière consciente et c'est par leur simple présence dans les rues du camp qu'ils défient le système colonial. Ils mettent leurs corps en jeu dans un acte performatif de transgression d'une limite, ce qu'est ontologiquement le graffiti. La limite transgressée est néanmoins déplacée, la performance résidant non pas dans la réalisation d'une fresque dans un contexte difficile, mais dans le fait de rester en liberté ou juste en vie.

Ce paradoxe qui est exprimé par les graffeurs à travers la contradiction qu'ils exposent – ils peignent la nuit alors que c'est le moment le plus dangereux –, démontre également l'ambivalence de leur engagement. L'un d'eux, Aysar Al Saifi, a ainsi réalisé ce qu'il définit comme un autoportrait, constitué d'une silhouette masculine, dont le corps est divisé en deux et portant un boulet à chaque pied. D'un côté du corps, un crayon de bois (2) est dessiné et de l'autre, un fusil. La phrase «Il n'est pas important aujourd'hui de savoir comment nous nous battons, mais plutôt de comprendre d'abord pourquoi et pour qui nous nous battons»² est inscrite à côté en arabe. Cette caricature exprime l'indécision dans laquelle se trouvent certains jeunes Palestiniens face aux possibilités d'action qu'ils ont pour changer leur situation. Ainsi les contradictions apparentes ne sont-elles pas à gommer, mais à mettre en avant pour comprendre la complexité de la situation. On peut donc dire que la frontière se trouve aussi dans la possibilité que la vie s'arrête, lorsque les



FRESQUE REPRÉSENTANT
UNE SILHOUETTE, LES
BOULETS AUX PIEDS, ET
DONT LE CORPS EST DIVISÉ
ENTRE UNE ARME ET UN
CRAYON (@ CL 2015).

graffeurs vont peindre dans les rues du camp la nuit. La métaphore que j'établis avec l'expression «épée de Damoclès» prend alors tout son sens au premier degré.

La nuit comme frontière

Lors du tournage du film, il a été plusieurs fois question de suivre un groupe de peintres durant leurs activités. Cela s'avérait compliqué pour plusieurs raisons. Tout d'abord, de par le côté incertain de l'action de peindre, qui peut être annulée à tout moment ou reportée, posant quelques soucis pour mobiliser l'équipe de tournage. Ensuite, Tamara Abu Laban m'a fait part de ses craintes à l'idée de se déplacer et de se trouver dans les rues du camp la nuit, puisque les soldats israéliens peuvent pénétrer dans cet espace pour venir arrêter des individus et qu'il peut être dangereux d'y être à ce moment-là. Cette situation d'invasion est latente, elle peut survenir à tout moment, mais principalement la nuit. Ainsi, il semble que les habitants du camp, comme Tamara Abu Laban, évitent de se retrouver dans cette position et restent chez eux pour être en sécurité.

Les images de graffeurs en train de peindre de nuit sont donc extrêmement rares. Je n'en ai d'ailleurs jamais vu dans des films portant sur les

camps et même dans ceux qui développent une séquence particulière sur les graffitis au sein du camp, tel que *Then They Said: Refugee!*, tourné à Dheisheh et réalisé par Jake Boswall et Persis Love.

Conjointement avec Tamara, nous avons décidé d'utiliser les photographies que j'avais pu prendre lorsque j'ai accompagné des graffeurs peindre à l'été 2016, afin de montrer cette action au sein du film. L'utilisation de photographies réalisées de nuit, avec un appareil de moyenne qualité, montre qu'il est difficile de documenter ce type de moment, auquel j'ai eu finalement l'occasion de participer après plusieurs tentatives infructueuses.

Nous avons également recherché des images que d'autres auraient pu tourner. C'est Wisam Al Jafari qui a accepté de partager avec nous les rushes qu'il avait tournés lors d'une nuit où il était allé peindre avec un groupe d'amis. Ces derniers, de meilleure qualité que mes photographies, ont été placés en introduction du film, afin de plonger le spectateur directement dans ces images rares et dans l'action.

Ce que révèlent ces considérations sur la difficulté de tourner ce type d'images et sur la peur de Tamara d'être présente dans les rues du camp la nuit peut être exprimé en terme frontalier. En effet, on perçoit ici à quel point la frontière qui est à l'œuvre n'est pas seulement liée au temps long de l'enfermement dans le camp ou liée à l'attente du retour; il y a également un temps plus court, cyclique, qui se superpose à cet enfermement. C'est alors celui d'une frontière vive, d'un front de guerre mobile, qui peut subvenir à tout instant dès lors que la nuit avance et avec elle, la possibilité d'une invasion israélienne. C'est cela, la frontière de Damoclès.

¹ J'appellerai la personne en question Z. pour garantir son anonymat.

² Traduction de Mohammad Abu Laban.

FRANCHIR LES FRONTIÈRES: FAIRE FACE À L'OCCUPATION

Chapitre 3

J'aimerais ici poursuivre l'analyse en explicitant certains éléments ou détails qui sont apparus pendant la réalisation du film, afin de montrer en quoi ce qui peut apparaître comme une anecdote recèle en réalité une valeur heuristique. Il me semble que c'est là l'une des vertus de la méthode mise en place, qui est passée par l'expérimentation d'une coréalisation documentaire, que de faire surgir ces situations très riches qui permettent de proposer une réflexion sur les frontières, comprises ici dans le sens large de limites. Il s'agit de réfléchir plus largement aux obstacles qui ont été rencontrés au fur et à mesure du déroulement de cette recherche afin de produire une analyse réflexive de ce que sont les limites auxquelles ce type de projet amène à faire face. La question qui se pose alors ici se situe au plus près des corps des individus qui ont participé à cette recherche. Qu'il s'agisse de la chercheuse que je suis, de Tamara ma coréalisatrice ou des personnes interviewées dans le film documentaire, c'est dans nos corps, compris comme éléments sociaux et physiques, que viennent s'imprimer certaines limites qu'il est alors parfois possible de déplacer. Une recherche sur les frontières se devait, au risque de s'exposer à la critique que tout est alors considéré comme frontière, d'interroger ces obstacles et ces limites ayant surgi au cours de la réalisation du projet de film documentaire.

Trouver du temps et de l'espace commun:
l'obtention du visa de Tamara Abu Laban

S'il a fallu trouver un langage commun au moment du montage pour pouvoir véritablement créer le film, il importait d'abord de produire de

l'espace partagé, afin que Tamara et moi puissions travailler ensemble. Nos nationalités étant une donnée à laquelle nous ne pouvions rien changer et, au regard des droits différenciés à la mobilité que nous avons, la création d'un temps et d'un espace commun a été un challenge et une nécessité de la recherche.

Une nécessité, tout d'abord, car dans la mesure où je peux me déplacer aussi facilement que je le souhaite grâce à mon passeport français et où cela m'a permis de rejoindre Tamara pour travailler à la réalisation de notre film, la proposition inverse – que Tamara voyage pour venir travailler, physiquement, à mes côtés – m'a semblé indispensable pour pouvoir construire une relation de symétrie. Nous avons tourné un film dans un espace qui m'était étranger, nous montions ce dernier dans un espace qui m'était familier et inversement pour Tamara. Cette relation en miroir m'a également permis d'accueillir ma partenaire de travail, comme elle m'avait accueillie chez elle. Cela renforçait notre relation de confiance et donc notre production commune.

À la position passive du chercheur qui, face aux forts déséquilibres de franchissement des frontières dans le monde, est impuissant et ne peut que constater, j'ai voulu substituer une position active, qui est celle d'une chercheuse qui a effectivement dénoué la frontière pour permettre le passage. Il est certain que la frontière s'est ouverte sur Tamara Abu Laban, pour se refermer ensuite et que cette ouverture peut sembler minime. Elle témoigne malgré tout d'une volonté de ne pas accepter ces restrictions de circulation que subit Tamara, comme beaucoup d'autres.

Après avoir invité Tamara à me rejoindre pour travailler au montage du film à Genève, nous nous sommes heurtées à la complexité que représentait sa demande de visa. Il a fallu rédiger une lettre d'invitation spécifiant que les frais d'hébergement, ainsi que tous les autres frais que pourrait engendrer la venue de Tamara, seraient couverts par les financements obtenus pour le projet de film. Une lettre de l'un de mes directeurs de thèse attestant de notre collaboration et de son inscription au sein d'un projet scientifique de doctorat accompagnait le dossier de demande de visa. Ce soutien de mes directeurs a certainement contribué à donner du poids au dossier de demande de ma coréalisatrice.

Lorsque Tamara s'est rendue au bureau de la représentation suisse de Ramallah, le 19 mai 2017, après avoir franchi une série de points de contrôles depuis Bethléem, il lui a été demandé de rentrer chez elle et de revenir le 30 mai 2017. Or, ce délai était trop court pour qu'elle puisse avoir le temps d'obtenir son visa à temps puisque son avion était réservé pour le 6 juin 2017. J'ai alors appelé le bureau afin de négocier un rendez-vous plus tôt. Après 1h30 d'attente téléphonique, je lui ai effectivement obtenu un rendez-vous le lendemain, avec l'argument que l'Université de Genève attendait sa venue pour mener à bien un projet scientifique.

Par ailleurs, voyager hors de Palestine représente un coût non négligeable pour les Palestiniens qui n'ont pas l'autorisation d'utiliser l'aéroport de Tel Aviv. Ces derniers sont donc contraints de passer par Amman, ce qui augmente largement le temps de trajet d'une part et le coût associé d'autre part. Les frais de Tamara pour faire l'aller-retour entre Bethléem et Amman, en incluant le prix du visa et de l'assurance voyage, représentent 423 chf alors que le prix de mon voyage entre Bethléem et Tel Aviv représente à peine 40 chf.

Plusieurs constats peuvent être tirés de cette expérience. Le premier est la différence de crédit accordé à la parole de l'une ou de l'autre d'entre nous, en relation avec nos positions sociales et géographiques. Le fait que je réside en Suisse, travaillant au sein de l'Université de Genève, a constitué un argument d'autorité pour mes interlocuteurs, qui ont accepté de répondre favorablement à la demande d'obtention d'un rendez-vous pour déposer la demande de visa que Tamara Abu Laban avait déjà formulée. Cette différence de crédit qui nous a été accordé est liée à des représentations qui tracent une limite administrative et modulable entre ce qui est non prioritaire et ce qui peut faire l'objet d'un traitement plus rapide.

Deuxièmement, cette «anecdote», au-delà de révéler un différentiel de traitement à l'échelle individuelle qui semble injuste, permet de comprendre des éléments plus larges du contexte palestinien. En effet, je note dans mon carnet de terrain, le jour où j'ai appelé le bureau de la représentation suisse à Ramallah :

Ils me disent que les journées sont compliquées en ce moment, notamment aujourd'hui, où les gens travaillent depuis chez eux, car c'est la grève générale en soutien aux grévistes de la faim.

Cette remarque fait référence à un moment de fort soutien de la société civile aux prisonniers qui étaient environ un millier en grève de la faim (les chiffres évoluent dans les médias et en fonction des périodes entre 800 et 1200 individus), depuis le 17 avril 2017, pour réclamer de meilleures conditions de détention (NISSIM 2017a; 2017b; SMOLAR 2017a; 2017b). Lorsque j'écris cette remarque au sein de mon carnet, pour faire état des difficultés que nous rencontrons afin que Tamara reçoive son visa pour la Suisse, les prisonniers palestiniens sont dans leur 36^e jour de grève. Ils ont cessé leur action au bout du 41^e jour, à la veille du Ramadan, après que des accords ont été conclus entre l'Autorité palestinienne et le gouvernement israélien concernant notamment l'assouplissement des règles permettant les visites des familles.

Faire face à l'occupation est donc quelque chose de constant en Palestine, puisque cela vient modifier les temporalités normalement routinières du quotidien. Il n'est pas rare que le temps ou l'espace se trouvent perturbés, soit par l'occupation directement, soit en conséquence de cette dernière.

Coupures d'électricité, temporalités non linéaires:
travailler à distance

La création d'un espace et d'un temps commun à distance m'a également fait rencontrer certaines difficultés qui permettent d'apprendre des choses sur les conditions de vie sous occupation. La finalisation du travail de montage s'est faite à distance. Après 15 jours de travail à Genève, nous avons une version quasi définitive du documentaire, qui méritait néanmoins une prise de recul pour pouvoir être retravaillée. Nous avons donc organisé des séances de travail avec Tamara, où nous discutons par Skype des améliorations à apporter au montage. Je lui envoyais aussi des mails avec des indications et des *storyboards*.

Plusieurs fois, alors que nous avions rendez-vous sur Skype, Tamara n'a pas pu se connecter. J'ai noté ceci, quelque temps avant qu'elle ne vienne en Suisse, le 18 mai 2017 :

Aujourd'hui, nous avons rendez-vous à 11h. Mohammed [le frère de Tamara] m'envoie un message WhatsApp pour me dire qu'elle n'a pas d'électricité chez elle. Cela fait aussi déjà une semaine qu'elle n'a plus d'eau.

Cette remarque aurait pu être écrite plusieurs fois, puisqu'il n'a pas été rare que Tamara annule des rendez-vous que nous nous étions fixés ou qu'elle ne soit tout simplement pas en ligne à l'heure dite.

Il me semble que cette note de terrain contient aussi le sentiment d'humilité que j'ai alors éprouvé à mesure de notre collaboration. Le premier rendez-vous manqué a suscité en moi une certaine déception, car j'interprétais cette absence comme un manque d'assiduité et d'engagement de Tamara dans ce travail commun. J'ai appris au fil du temps qu'au contraire, sa présence sur Skype lors de nos rendez-vous était en réalité un don de temps très précieux de sa part.

C'est en dépit des temporalités liées à la violence de l'occupation que nous avons dû nous organiser et être flexibles, afin de profiter des moments de connexion pour pouvoir échanger. Dans ces circonstances, la manière qu'a l'occupation d'affecter les Palestiniens m'est apparue pleinement car cela mettait en péril des activités professionnelles et la vie quotidienne sans distinction.

Frontières économiques:
effectuer un virement bancaire en Palestine

Certaines considérations matérielles et techniques peuvent apparaître anodines, tel que le fait de réaliser un virement bancaire international. Cependant, dans le contexte palestinien, cela peut se révéler ardu. C'est la raison pour laquelle je prends un moment ici pour revenir sur ce qui peut apparaître comme quelque chose de purement technique dans la construction du projet global: le financement du projet. Effectivement, trouver des financements pour un projet et verser ces derniers en Palestine

ne va pas de soi. Cet aspect de la question nous apprend quelque chose des limites et frontières structurelles que l'on rencontre lorsque l'on veut réaliser un projet dans ce contexte. La démarche d'expérimentation géographique adoptée met au cœur de la réflexion l'idée que le surgissement d'éléments au cours de la recherche peut avoir une valeur heuristique. Dans cette lignée, certains détails matériels constituent une information d'ordre géopolitique. Les limites rencontrées lors de l'obtention ou du versement d'un financement pour un projet en Palestine nous renseignent sur la situation géopolitique globale.

Nombre de banques suisses refusent d'effectuer tout versement vers les Territoires palestiniens occupés. Une fois les financements obtenus, il était donc nécessaire de trouver une structure sur place qui pourrait se charger des paiements des salaires afin de n'effectuer qu'un seul virement international. Nous avons trouvé une banque suisse qui acceptait de réaliser le virement, il nous fallait donc un partenaire sur place. Par souci d'indépendance et pour faciliter les transactions, j'ai demandé à Tamara de pouvoir travailler avec une société de production de films qui ne soit pas en lien avec Dheisheh. Ayant déjà collaboré avec 3 Dimension Studio, basée à Ramallah, Tamara a pu construire un partenariat avec eux.

Pacte de sang: rapport au corps

Lors de l'interview de Saleh Abu Laban, le père de Tamara, et de Mohammad Manasra, je ne comprenais pas les échanges dans la mesure où j'avais délégué mon rôle de chercheuse à un interprète. Néanmoins, comme pour toutes les autres interviews, certains échanges m'étaient parfois explicités par Tamara, lorsqu'elle jugeait ces éléments intéressants pour moi ou surprenants pour elle.

Je souhaite revenir sur un événement qu'elle a elle-même appris lors de cette interview et qui n'a pas été enregistré. Je savais que ces deux personnes s'étaient connues dans l'espace d'une cellule carcérale, raison pour laquelle il me semblait intéressant de les interviewer ensemble afin d'aborder la question des frontières et des limites. Les deux interviewés discutaient ensemble quand soudain Tamara se tourne vers moi et me dit



REPRODUCTION D'UNE
CARICATURE DE HANTHALA
FAISANT FIGURER LE PETIT
PERSONNAGE AU MILIEU
D'UNE PLUME QUI A ÉTÉ
TREMPEE DANS DE
LA PEINTURE ROUGE
(© AC 2016).

qu'elle a peut-être du sang de Mohammad Manasra en elle. Je ne comprends pas tout de suite et, lisant mon interrogation, elle ajoute que son père et lui ont réalisé un pacte de sang lorsqu'ils étaient en prison. Cela consiste à s'ouvrir chacun la main et à mélanger leurs sangs afin de sceller un lien.

Cet élément me semble important car il témoigne d'un rapport au corps très important, puisque c'est un élément corporel qui, douloureusement, vient sceller une amitié en se mélangeant. Que ceci soit fait au cœur d'un espace de réclusion, à savoir la prison, me semble significatif du rapport au corps qui est probablement encore plus accru dans ce type d'espace. C'est leur réclusion commune qui a mené ces deux hommes à réaliser ce pacte de cette manière, c'est-à-dire, en engageant, voire même en meurtrissant leurs corps, en signe de confiance mutuelle. Le fait que Tamara Abu Laban apprenne ceci sur le tournage montre peut-être aussi combien les expériences de prison sont difficiles à partager en détail avec les proches.

Par ailleurs, on retrouve 9 occurrences du mot «sang» dans la portion de photographies ayant été traduites. Seulement une fois, la mention se réfère au peuple palestinien dans son ensemble: «Honte à ma main si elle

serre une main qui a été souillée du sang de notre peuple.» On trouve ensuite deux occurrences du terme dans des reproductions de fresques de Naji Al-Ali, l'une d'elles établissant un lien très clair entre le sang et la frontière en ces termes :

De notre sang à notre sang est la frontière de la terre. La Palestine est notre terre. La Palestine est notre terre. La Palestine est notre terre. La Palestine est notre terre.

Finalement, c'est pour accompagner les peintures liées aux *shuhada* que le terme est le plus utilisé. On relève deux occurrences se référant à tous les *shuhada*, dont voici l'une des deux : «Le sang de nos shuhada est le carburant de notre révolution», et deux fois cette mention dédiée à un *shahid* en particulier : «Nous n'oublions pas ton sang Abu Khdeer.» Le sang mentionné dans les graffitis, qu'il se réfère à l'ensemble des Palestiniens, à Hanthala ou aux *shuhada*, est toujours du sang palestinien (🇵🇸).

«Être au terrain», jouer avec et se jouer des frontières

Je reviens ici sur la posture à partir de laquelle ce livre est écrit. Je suis étrangère à l'espace israélo-palestinien et j'ai essayé de mettre en place une démarche ancrée localement. Ce choix m'a conduit à aller vivre dans les Territoires palestiniens occupés, à apprendre quelques bases de langue arabe, à avoir peur aux côtés des personnes que j'ai interviewées. J'ai développé des stratégies me permettant d'avoir accès au terrain qui, si elles ont pu être basées sur le mensonge, ont toujours eu pour objectif de garantir une indépendance de la recherche, tout en défendant une position politique explicite. En soutenant le boycott universitaire et culturel, il s'agit d'exercer une résistance pacifique à l'occupation israélienne et de croire au droit international en demandant que celui-ci soit respecté.

La posture de chercheure dont j'ai détaillé la construction est à la fois celle de la place que j'ai négociée au sein du système social que j'étudie et celle de chercheure au sein des Universités de Genève et de Grenoble, qui ont constitué le cadre de réalisation de mon travail de doctorat. J'ai expliqué

en détail, à travers une écriture principalement narrative, que construire cette posture a nécessité de jouer, voire de me jouer, de certaines limites ou frontières. Le point de départ est que je suis étrangère sur le terrain, tout comme celui-ci m'est étranger. C'est à force de séjours répétés et de la constitution pas à pas d'une démarche collaborative que je me suis familiarisée avec le terrain et que certaines personnes sur place m'ont acceptée. C'est en engageant mon corps et mes affects, en partageant certaines conditions de vie, en éprouvant certaines émotions que la négociation de mon rapport et de ma place au terrain s'est réalisée. En traversant la ligne de séparation, matérialisée par le mur, pour aller vivre dans la ville où je souhaitais ancrer mon étude, et en essayant un minimum de déplacer la barrière de la langue, cette familiarité avec le terrain a pu émerger.

La stratégie basée sur un réseau de contacts et une performance de touriste au moment de passer la douane israélienne pour me rendre sur le terrain, m'a mise en porte à faux vis-à-vis de mes institutions de rattachement. J'ai effectivement réalisé mes séjours de terrain en tant que touriste et non en tant que chercheur. En n'acceptant pas les conseils prodigués, de négocier un rattachement auprès d'une université israélienne pour obtenir un visa de recherche et en souhaitant pratiquer le boycott académique envers l'État israélien, je me suis exposée au fait que la frontière puisse se refermer. La condition de possibilité de cela est tout de même liée au privilège de mobilité qui m'est donné par ma nationalité et par mes caractéristiques physiques. Cette performance d'accès au terrain *via* cette stratégie révèle le régime de frontièrisme faible auquel je suis soumise.

Pour conclure, j'aimerais revenir sur les difficultés du terrain, qui résideraient dans son caractère «résistant» (LABUSSIÈRE et ALDHUY 2012). Le seul moyen de dépasser cette résistance est la patience qui découle de la position «d'être au terrain», c'est-à-dire de «la capacité pratique à ménager des ouvertures, des espacements» (LABUSSIÈRE et ALDHUY 2012: 592). Il s'agit de «se laisser porter, [d'] adopter un rythme qui se prête à sentir les réalités les plus quotidiennes» (LABUSSIÈRE et ALDHUY 2012: 593). Il convient en effet «d'être au terrain plus que [de] faire du terrain» (LABUSSIÈRE et ALDHUY 2012: 596) pour, à force de patience, pouvoir rentrer

dans la compréhension de ce dernier. «Être au terrain» peut être défini au sens premier, comme le fait d'exister sur le terrain, d'y être. Par extension, le chercheur existe à travers son terrain, en tant que «spécialiste de». Le terrain est donc une condition de possibilité de l'existence du statut de chercheur d'une personne. Il s'agit ensuite de se laisser submerger par le terrain, d'accepter, plus ou moins consciemment et volontairement, les réflexions et émotions qu'il suscite. Il ne faut pas sous-estimer l'effet du terrain sur le chercheur: il occupe ses pensées jour et nuit, même de manière sous-jacente; pendant plusieurs années, il est l'un des éléments le plus lu, réfléchi, discuté dans la vie du chercheur. Pour aller encore plus loin, on peut parler de se donner au terrain, avec l'idée que le chercheur serait au service de celui-ci, à son écoute en quelque sorte. Il s'agit là d'une posture préconisée par le courant décolonial, qui souhaite voir la recherche se mettre au service des groupes ou des personnes opprimées, afin de participer à leur libération, dans une posture humble. Cette dernière idée contrevient à la manière dont les géographes, et moi-même, parlent couramment du terrain en utilisant le pronom possessif «mon», comme si la Palestine m'appartenait, car j'en ai fait le cadre/l'objet étudié. Il y a alors une réticence particulière à affirmer que l'on se «donne au terrain», car cela sous-entend une forme de dévotion, voire de sacerdoce qui peut apparaître comme une autre forme de prétention.

Pour moi, être au terrain a été le fait de tenter de construire du collectif, même si cela a impliqué de me positionner à contre-courant, que ce soit en mentant aux autorités israéliennes ou en défendant une posture de recherche collective au sein de ce doctorat. Être à contre-courant ou plus précisément faire bouger, au moins un instant, les frontières étatiques, les limites institutionnelles ou mon propre régime de frontièrité a été une manière d'expérimenter et de performer l'élément frontière afin de mieux le saisir.

CONCLUSION

En conclusion, il importe de revenir sur les questions et hypothèses posées en introduction. Ces dernières ont défini plusieurs fils rouges qui ont tissé cette recherche tout au long de ses différents chapitres. Elles constituent aussi plusieurs degrés de lecture de cet ouvrage. En premier lieu, les graffitis présents sur les murs du camp de réfugiés palestiniens de Dheisheh sont l'objet central de ce travail. Ensuite, le concept géographique travaillé à partir d'une recherche sur ce mouvement populaire dans un espace occupé est celui de frontière. Ces deux entrées mènent à la troisième, qui constitue une recherche formelle: ce livre est une proposition de ce que peut être une recherche doctorale filmée et écrite. Il propose une réflexion sur la méthode d'enquête de terrain et la position extradisciplinaire qui découle des pratiques mises en place. Cette étude se pense comme un apport à la fois pour la géographie de l'art (à travers l'étude d'un objet esthétique: le graffiti); pour les *popular geopolitics* (l'étude des graffitis induit une étude de l'imagerie populaire palestinienne); pour les *border studies* (à travers une réflexion sur la frontière); pour la géographie expérimentale (tant du point de vue des méthodes utilisées, que du type de rendu proposé, entre écrit académique et film documentaire à visée esthétique).

Les graffitis sur les murs du camp de Dheisheh...

Faire un retour sur ce que l'on a appris sur le graffiti palestinien revient à en souligner les spécificités par rapport à d'autres mouvements graffitistes ayant pu se développer dans des contextes différents. J'ai pu confirmer le fait que l'expression présente sur les murs du camp de Dheisheh est

quasi exclusivement celle des réfugiés palestiniens. Ainsi, c'est un type d'acteurs-graffeurs bien identifié qu'il s'est agi d'étudier. J'ai proposé une typologie croisée, reposant d'une part sur le critère de la place que ces individus se donnent au sein de la société, entre artistes et acteurs politiques et d'autre part, sur le type de production réalisée. Ceci a permis de développer une réflexion sur les motivations de ces individus, ainsi que de donner une profondeur temporelle au mouvement graffiti palestinien.

Celui-ci s'est développé dès les années 1960, en réaction à l'occupation israélienne. Ayant débuté de manière spontanée, avec des acteurs agissant individuellement, il s'est peu à peu organisé. La première Intifada a ainsi constitué un tournant pendant lequel les partis politiques se sont approprié cette forme d'expression, comme un moyen de diffuser des messages liés à l'organisation du soulèvement populaire. Par la suite, si la dimension politique subsiste avec des fresques explicitement associées à un parti politique via la mention d'un sigle, on observe également une distanciation de la part de certains acteurs. Les artistes, tout comme de jeunes graffeurs, réclament alors une certaine indépendance vis-à-vis de la politique partisane, ce qui n'empêche pas ces derniers de revendiquer le graffiti comme un acte politique. Il s'agit alors de s'émanciper des partis politiques pour proposer un type d'expression résistant fédérateur. Cette démarche est particulièrement présente depuis 2015 et le début du petit soulèvement. J'ai montré comment cet affranchissement des partis politiques redouble la dimension politique de l'action de peindre, même si cela passe par une sortie de la politique.

Si les anciennes générations critiquent le chaos visuel qui a succédé à la période pendant laquelle ils étaient actifs, on a pu remarquer que tous se rejoignent sur l'idée qu'une attention à l'esthétique des graffitis est nécessaire. Ces réflexions sont souvent porteuses d'une croyance de la part des acteurs en un pouvoir des graffitis. Ceux-ci auraient une force d'action en soi, qui est probablement liée à leur origine contestataire.

Les peintures présentes sur les murs du camp de Dheisheh ont été marquées par une forte évolution depuis les années 1990. Ainsi observe-t-on l'importance des représentations des *shuhada* et l'apparition d'un

nouveau motif: Hanthala. L'augmentation de ces deux thèmes est significative. Les armes se hissent entre les deux précédentes catégories en termes de nombre de représentations. Le nombre de *keffieh* représenté est, quant à lui, équivalent au nombre de fois où la caricature de Naji Al-Ali est reproduite. On observe ensuite d'autres motifs, dont la présence est moindre: les sigles, les cartes géographiques, les figures politiques ou littéraires, les drapeaux, les murs, les clefs, les crayons, les oliviers, les barbelés, les fleurs, Israël, le sang, les femmes, l'Islam, des cœurs, des colombes, des croix gammées, du feu, des soleils, des animaux, une déclaration politique et une équipe de football (21).

Les murs des camps sont donc une gigantesque mosaïque témoignant de l'histoire et de l'humeur de celui-ci. Elle est composée de nombreuses couleurs et techniques de réalisation des peintures: tags, projecteurs, pochoirs, ombrages... Elle se fait également sémantique de par les différents messages qui sont portés, pouvant être liés à la mémoire, à la politique, au nationalisme, à l'économie, à la religion, à l'environnement, à la société ou encore à l'amour ou l'amitié. Ces peintures sont doublement éphémères, ce qui est en partie un point commun avec le mouvement graffiti tel qu'on le connaît en Europe ou aux États-Unis. En prenant place sur les murs des camps, les productions s'exposent à la météo et aux intempéries. Dans cet espace, à ce caractère temporaire des productions s'ajoute le fait que le camp n'est pas censé être un élément pérenne. Voué à disparaître lorsque le droit au retour sera appliqué, il est un lieu de passage. La forme éphémère des graffitis prend donc matière dans des murs eux-mêmes temporaires.

Enfin, j'ai pu démontrer le fait que les graffitis présents sur les murs du camp de réfugiés de Dheisheh sont majoritairement destinés aux réfugiés eux-mêmes. L'emploi largement majoritaire de la langue arabe et l'utilisation de motifs associés au contexte palestinien construisent un discours à destination de la communauté des réfugiés, voire de la communauté nationale. Une ouverture, liée aux productions de la nouvelle génération de graffeurs, a été remarquée notamment autour de la création d'un «parcours Hanthala» à destination des touristes venant visiter le camp. Par ailleurs, il semble que les graffitis s'adressent aussi aux soldats israéliens

qui réalisent des raids nocturnes. La valeur accordée à ces images varie donc en fonction du public ciblé et il est possible de voir dans la production de fresques et leur réception supposée, le lieu d'un affrontement idéologique.

... révèlent des frontières multiples

Ces éléments résument le mouvement graffiti palestinien dans ses spécificités. À travers un objet esthétique, il s'est agi de réfléchir aux frontières qui traversent le camp. Plusieurs problèmes se posent quant à la définition, l'échelle et la forme que prennent les frontières dans cet espace. C'est à travers l'économie de la production d'un objet esthétique, qu'il a été possible de développer une réflexion sur ce concept.

L'espace israélo-palestinien ne comporte pas de frontières, comprises au sens strict d'une limite séparant deux entités nationales, puisque les limites qui traversent cet espace sont sujettes à controverse et qu'il n'existe pas encore d'État national palestinien. Cette recherche a montré qu'il est néanmoins possible d'étudier ce concept dans cet espace fortement strié par la séparation, compris comme un schème (SALENSON 2009) ou défini comme une matrice de contrôle (HALPER 2009). En effet, les nombreux éléments associés à la ségrégation permettent de faire un riche retour sur le concept de frontière.

À partir du moment où la frontière est partout, qu'elle est diffuse, la question du rapport à cette dernière ne se pose plus en termes de régime de franchissement, mais en termes de régime de frontièrité. De surcroît, si la frontière est mobile au point de s'incarner dans des corps et donc de traverser des individus, elle permet de définir des régimes de frontièrité à géométrie variable. Dans quelle mesure ou à quels degrés la frontière fait-elle partie de moi, me traverse-t-elle ? Elle est l'expression d'un rapport de pouvoir. En fonction du degré de frontièrité auquel est soumis un individu, on peut dire qu'il est plus ou moins contrôlé, plus ou moins libre. Ce livre a permis de réfléchir jusqu'où il est possible de décliner ce régime de frontièrité. Il a montré que, lorsqu'il est poussé à son paroxysme, la frontièrité peut devenir synonyme de danger de mort, c'est-à-dire que le pouvoir de tracer ou d'actualiser une frontière, en l'inscrivant au sein du corps d'un

individu, revient à s'arroger un droit de vie ou de mort sur ce dernier, en le définissant comme désirable ou indésirable. Tous les éléments composant le système de séparation trouvent une consistance au niveau des corps qui les expérimentent. Si la ligne verte n'a pas plus de matérialité que celle d'un tracé historique sur une carte, c'est parce que rien dans l'espace ne permet de savoir où elle se situe. Lors d'un déplacement de part et d'autre de cette ligne, rien ne vient marquer son franchissement. En revanche, le passage de la zone A à la zone B en Cisjordanie, bien que non matérialisé, peut-être intégré dans les corps qui les traversent: les Palestiniens savent qu'ils entrent dans une zone militairement contrôlée par l'armée israélienne. Lorsque le mur de séparation est construit, élément filtrant qui n'empêche pas le passage, ce sont des corps qui sont contrôlés, à deux niveaux. Il s'agit premièrement de restreindre la mobilité de certains corps, en refusant de délivrer des permis d'entrée en Israël; deuxièmement, c'est un dispositif qui agit à l'échelle du corps: c'est le corps individuel et non le corps social qui se soumet aux tourniquets, portails et autres dispositifs de contrôle. Cela induit donc un régime de frontièrité à la fois différencié et incorporé.

Plusieurs types de limites sont apparus au sein de ce doctorat: cette recherche a permis de réaliser une typologie des frontières convoquées au sein de l'univers des graffitis. Il a ainsi été possible de pointer l'usage de frontières matérielles au sein des peintures. Ces dernières se font alors synecdotiques en ce qu'elles viennent mettre en scène une partie du système de séparation tout en proposant néanmoins une critique, voire une dénonciation globale. Des frontières classiques ont également pu être décelées dans l'usage de symboles nationaux ou supranationaux. Ainsi voit-on se développer une imagerie liée à la constitution d'un État national territorial et donc borné. Le fait de représenter l'autre israélien permet également de produire, en contre, une représentation de la Palestine. Cet élément ainsi que l'ancrage de l'espace palestinien au sein du monde arabe, et en parallèle d'autres révolutions telle que celle de Cuba ou en comparaison avec l'Irlande du Nord, produisent un imaginaire national par son insertion internationale. Enfin, ce sont des frontières mobiles et embarquées qui sont présentes au sein de l'imagerie des murs du camp

de Dheisheh. On peut déceler la référence à une ligne de front mobile à travers les arrestations, les blessures, voire la mort potentielle, tels que ces éléments sont rappelés dans les portraits de *shuhada* ou de prisonniers palestiniens. La figure de Hanthala, représentant à la fois les réfugiés et les *shuhada*, constitue un exemple fort de frontière embarquée, incorporée. Enfin, le refus des frontières lié à la volonté de préserver le statut de réfugiés fait également appel à une conception mobile de la frontière, qui va jusqu'à devenir performative. Refuser la frontière est un moyen en soi de la repousser.

L'absence relative de définition d'une limite entre espace privé et espace public, qui serait spécifique au camp de réfugiés de Dheisheh va dans ce sens. Il s'agit pour les graffeurs de la nouvelle génération de construire un discours qui rappelle le caractère temporaire du camp. L'impossibilité d'une appropriation individuelle du camp par ses habitants, à laquelle ils en appellent, témoigne d'une idéalisation d'une communauté réfugiée harmonieuse. Elle atteste probablement aussi d'une volonté d'être porteurs de changement, tandis que des générations plus anciennes avouent à demi-mot leur attachement au camp. Espaces à la marge de la société palestinienne, du monde, les camps sont revendiqués comme des lieux de création et permettent d'envisager une partie des productions esthétiques sur leurs murs comme appartenant à la catégorie de l'art brut.

Les murs des camps peuvent être considérés comme des murs frontière. La temporalité des camps palestiniens, existant depuis la Nakba, place leur population en situation d'attente. Symboliquement, il est possible de dire que leurs murs constituent ainsi une frontière.

Au sein des camps, la frontière est symbolique ou bien n'existe pas, du moins dans la mesure où aucune ligne ne vient traverser Dheisheh matériellement. Pendant la première Intifada, le camp a été fermé par une clôture grillagée, mais celle-ci n'existe plus aujourd'hui: seul le tourniquet permettant les entrées et sorties a été conservé et est toujours situé à l'entrée du camp. Actuellement, si les frontières n'ont pas de forme matérielle apparente au sein de Dheisheh, il n'en demeure pas moins que les camps de réfugiés sont traversés par des limites. Ainsi le concept de frontière doit-il être traité différemment au sein du camp, à travers

la notion de frontièrité. J'ai pu mettre au jour le fait que le régime de frontièrité, toujours à l'œuvre, est fluctuant et qu'il est nécessaire de prendre en considération les dimensions spatiales et temporelles. Il a été possible de définir plusieurs degrés de frontièrité à partir de l'expérimentation des frontières, voire de performances de ces dernières. Il est ressorti que le régime ou les degrés de frontièrité sont liés à la nationalité des personnes se trouvant au sein de cet espace (la nationalité étant un élément permettant d'acquérir un pouvoir ou de faire face à une impossibilité de franchissement des frontières). Ce régime de frontièrité se décline également selon un élément temporel, puisqu'il s'intensifie la nuit. D'autres éléments entrent en jeu pour penser le rapport à la frontière de manière intersectionnelle. Ils ne sont pas détaillés au sein de cet écrit, qui s'est basé sur l'expérimentation des frontières pour penser leur régime de surgissement. Cela ne signifie en rien que d'autres éléments tels que la couleur de peau, le genre ou l'âge puissent être pensés comme des variables pertinentes.

On en arrive alors à la définition d'un type de frontière extrêmement particulier au camp de réfugiés, que j'ai nommé la «frontière de Damoclès». Cette appellation fait référence au fait que le danger représenté par l'occupation pour les Palestiniens, peut s'actualiser à tout moment. Expérimentée à travers la peur ressentie sur mon terrain, la possibilité que la frontière surgisse constitue une composante de l'espace palestinien sous occupation. Les frontières s'incarnent alors dans les corps, qui sont ce qu'elles arrêtent et aussi le réceptacle des émotions qu'elles produisent. En ce sens, recourir à l'image de Damoclès apparaît pertinent pour signaler l'échelle à laquelle ces frontières se vivent.

Finalement, si les frontières s'incarnent dans des corps, qu'elles les traversent, qu'elles y sont embarquées, en attendant de s'actualiser: il devient alors possible de parler de frontières mobiles. À la pérennité et l'immuabilité imaginées de la frontière, il faut substituer le caractère soudain, imprévisible. Il est courant de parler du «conflit» israélo-palestinien, en réservant le terme «guerre» pour des moments bien définis de recrudescence de la violence entre deux parties identifiées comme armées. Néanmoins, en réfléchissant au concept de frontière dans cet espace, et en

ayant montré que ces dernières peuvent être qualifiées de Damoclès, mobiles, il convient de revenir sur l'emploi de ce terme. En effet, cet ouvrage a montré que les frontières qui traversent le camp de Dheisheh s'apparentent à de véritables fronts. Il conviendrait alors de revenir à l'origine du terme de «frontière», à savoir le front, compris comme une frontière vive, non encore définie, lieu d'affrontements. Ce front ne saurait néanmoins correspondre à une vision classique d'une guerre entre deux États. De surcroît, le degré de frontièrité le plus élevé qu'il convoque, c'est-à-dire la possibilité de mourir, n'est pas le même en fonction des temporalités, des individus et de leurs comportements. Être dans les rues d'un camp de réfugiés la nuit expose les individus au degré de frontièrité le plus élevé, en prise avec l'actualisation toujours potentielle du front.

Des méthodes expérimentales et visuelles: l'extradisciplinarité

L'attention portée à l'émergence de certaines situations sur le terrain (grâce à la marche ou à la production documentaire) a révélé une dimension heuristique. En effet, certaines frontières ou certaines expériences de la frontière se sont révélées au sein de la pratique de terrain. La démarche expérimentale que j'ai adoptée a notamment permis de prendre en compte un certain nombre d'éléments réflexifs pour enrichir l'analyse. Je souhaite également souligner l'importance d'avoir combiné une méthode établie liée aux études visuelles, à savoir l'analyse d'image et une méthode expérimentale, la réalisation d'un film documentaire. Combiner une *practice based research*, liée à la production du film, et une *practice led research* associée aux méthodes visuelles basées sur la photographie, s'est avéré extrêmement riche et a fait émerger des situations à forte valeur heuristique. Acquérir une bonne connaissance de ce qui est présent sur les murs du camp de Dheisheh a permis d'établir ma position sur le terrain vis-à-vis des personnes interviewées, ainsi que de développer une narration pour le documentaire. Cette étape a donc été nécessaire pour comprendre ce que les murs du camp disent et pour trouver une place au sein de ce dernier. Adopter une démarche expérimentale, en assumant l'extradisciplinarité

de ce projet, a été la condition de réalisation d'une recherche réellement collaborative. La volonté d'établir un ancrage local le plus important possible, l'obtention de financements et le partage de l'auctorialité constituent trois éléments qui ont donné une forme collective à ce projet. Travailler avec une équipe majoritairement originaire du camp de Dheisheh a permis de croiser les regards, de trouver les compromis nécessaires à la fabrication du film *Les murs de Dheisheh* et à la construction d'un savoir sur le mouvement graffiti et les frontières qui traversent le camp. L'obtention de financements a été indispensable pour mener à bien la production du film. Cet élément pose la question de la possibilité que des institutions académiques s'ouvrent à ce type de projets et puissent proposer des structures permettant d'y accorder un réel soutien. Enfin, le partage de l'auctorialité a constitué un élément clef de ma relation avec ma coréalisatrice, mais également avec mon institution. Le choix de présenter une partie de ce travail doctoral, à savoir le film documentaire, comme un élément cosigné est un appel à ce que la réalité des collaborations scientifiques soit désormais mieux mise en avant, et que plus de projets puissent se construire autour d'une dimension collective et non plus simplement individuelle et ce, dès le niveau doctoral.

La démarche expérimentale adoptée propose de considérer l'expérience de recherche comme un tout, accordant à toutes les étapes la même valeur. Le résultat de cette recherche est un film documentaire, qui est au même titre considéré comme une méthode ayant permis à l'enquête de se réaliser. Ce constat est une prouesse qu'il importe de souligner, puisque la réalisation d'un film documentaire est apparue comme une solution pour que la collaboration puisse tenir jusque dans la production du résultat de recherche. Il s'agit là de pointer une des limites de la forme de l'écrit académique, qui, lors de la plupart des recherches, même participatives, ne permet pas aux personnes ayant participé d'avoir une prise sur les résultats produits. L'existence de cet ouvrage, en plus du film documentaire, en est paradoxalement un exemple. C'est pour sortir de cette impasse que j'ai défendu la place du documentaire coréalisé, comme autonome et complémentaire de l'écrit et ayant en tout cas le même type de valeur scientifique.

Conduire un projet de réalisation documentaire en même temps que des recherches sur les graffitis palestiniens permet d'aller au-delà du principe de don et contre-don en sciences sociales, qui voudrait que le chercheur ait quelque chose à proposer en retour aux «cherchés», principe au cœur des démarches participatives. Il s'agit justement de sortir de cette dichotomie, en proposant une recherche collaborative qui assume de partager l'auctorialité dans le cadre de la production du film documentaire. En tant que chercheuse, j'ai mis en narration les connaissances que j'ai pu constituer sur le mouvement graffiti palestinien en écrivant le scénario et j'ai produit le documentaire. La réalisation a été partagée entre une cinéaste palestinienne, originaire du camp de Dheisheh, Tamara Abu Laban, et moi. Le partage de l'auctorialité est né de la conviction qu'un regard surplombant ne permet pas d'atteindre le cœur d'un tel sujet et qu'il est nécessaire de négocier la parole et le choix de la direction du regard avec les personnes dont ce documentaire prétend parler. La phase de recherche et la phase de production de résultats ont été imbriquées.

Se placer dans l'extradisciplinarité s'est révélé nécessaire pour faire bouger les frontières disciplinaires par la production esthétique. Il s'est agi de sortir de la binarité entre pratiques de recherche inductive ou déductive, en accordant une large place au terrain dans toutes ses dimensions créatives, inspiré de la *grounded theory*. Finalement, cela a permis de réaliser l'ambition d'une recherche qui se met en prise, formellement et concrètement, avec les objets qu'elle étudie. La production du documentaire m'a confrontée à des frontières qui ont pu bouger au fil du parcours, qu'il se soit agi des difficultés d'obtention d'un visa pour Tamara ou encore des modalités de mon entrée sur le terrain. J'ai été amenée à performer les frontières et barrières multiples. Il a fallu se jeter contre, pour expérimenter leur résistance ou simplement savoir où elles se situent... puis de réaliser qu'elles sont bien trop nombreuses pour être contenues dans cet ouvrage.

Bibliographie

- ABDALLAH LATTE, S. L. (2013): «Des féminités mobilisées et incarcérées en Palestine», *Critique internationale*, n°60 (3), pp.53-69.
- (2014): «Entre dedans et dehors: vécus parentaux des détenus politiques palestiniens en Israël», *Champ pénal/ Penal Field*, janvier, n°XI; DOI: <https://doi.org/10.4000/champpenal.8736>
- ABU LABAN, T. (2013): «The revolutionary spirit of graffiti», *The Pathways Reframing Narration*, n°41, Campus in Camps initiatives.
- AGIER, M. (2007): «Les camps aujourd'hui, un présent qui n'en finit pas», in Paquot, T., Lussault, M., Younès, C. (éds), *Habiter, le propre de l'humain: villes, territoires et philosophie*, Paris, La Découverte.
- (2016): «Le maléfice de la race et le corps de l'indésirable», *Communications*, n°98 (1), p.175; DOI: <https://doi.org/10.3917/commu.098.0175>
- AMILHAT SZARY, A.-L. (2016): «La frontière au-delà des idées reçues», *Revue internationale et stratégique*, juin, n°102, pp.147-153; DOI: <https://doi.org/10.3917/ris.102.0147>
- AMILHAT SZARY, A.-L., GIRAUT, F. (2015): «Borderities: The politics of contemporary mobile borders», in *Borderities and the Politics of Contemporary Mobile Borders*, Londres, Palgrave MacMillan, pp.1-19.
- ANDERSON, B. (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Brooklyn, Verso Books.
- BALIBAR, E., WILLIAMS, E. M., APTER, E. (2002): «World Borders, Political Borders», *PMLA*, n°117 (1), pp.68-78; DOI: <https://doi.org/10.1632/003081202X63519>
- BALLIF, F., ROSIÈRE, S. (2009): «Le défi des «teichopolitiques». Analyser la fermeture contemporaine des territoires», *Espace Géographique*, n°38 (3), p.193; DOI: <https://doi.org/10.3917/eg.383.0193>
- BRUNET, R. (1995): *Géographie universelle, Afrique, Moyen-Orient, Monde indien*, Paris, Belin-Reclus.
- BUCAILLE, L. (2003): «L'impossible stratégie palestinienne du martyr», *Critique internationale*, n°3, pp.117-134.
- CALBÉRAC, Y. (2010): *Terrains de géographes, géographes de terrain: Communauté et imaginaire disciplinaires au miroir des pratiques de terrain des géographes français du XX^e siècle*, thèse de doctorat, Université Lyon 2.

- CALET, H. (1945): *Les murs de Fresnes*, Paris, Édition des Quatre-Vents.
- COLLIGNON, B. (2012): «Recherche en écritures. Explorations en films documentaires», habilitation à diriger des recherches.
- CULCASTI, K. (2016): «Images and Imaginings of Palestine: Territory and Everyday Geopolitics for Palestinian Jordanians», *Geopolitics*, n°21 (1), pp.69-69; DOI: <https://doi.org/10.1080/14650045.2015.1100993>
- DITTMER, J. (2010): *Popular Culture, Geopolitics and Identity*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers [consulté en ligne]; <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=38341&kod=JMB119>
- (2011): «Captain Britain and the Narration of Nation», *Geographical Review*, n°101 (1), pp.71-87.
- DITTMER, J., DODDS, K. (2008): «Popular Geopolitics Past and Future: Fandom, Identities and Audiences», *Geopolitics*, n°13 (3), pp.437-457; DOI: <https://doi.org/10.1080/14650040802203687>
- DITTMER, J., GRAY, N. (2010): «Popular Geopolitics 2.0: Towards New Methodologies of the Everyday», *Geography Compass*, n°4 (11), pp.1664-1677; DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2010.00399.x>
- DIXON, D. P., MARSTON, S. A. (2011): «Introduction: Feminist Engagements with Geopolitics», *Gender, Place & Culture*, n°18 (4), pp.445-453; DOI: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2011.583401>
- (éd.)(2013): *Feminist Geopolitics: At the Sharp End*, Londres, Routledge.
- DOWLER, L., SHARP, J. (2001): «A Feminist Geopolitics?», *Space and Polity*, n°5 (3), pp.165-176; DOI: <https://doi.org/10.1080/13562570120104382>
- ERNWEIN, M. (2014): «La vidéo, un outil tout trouvé pour une géographie plus-que-représentationnelle», *EspacesTemps.net* [consulté en ligne]; <https://www.espacestemp.net/articles/la-video-un-outil/>
- (2015): *Jardiner la ville néolibérale. La fabrique urbaine de la nature*, thèse de doctorat, Université de Genève.
- FOUCHER, M. (1989): *FronTS et frontières. Un tour du monde géopolitique*, Paris, Fayard.
- GILBERT, A., VERONIS, L., BROUSSEAU, M., RAY, B. (2014): *La frontière au quotidien: Expériences des minorités*, Ottawa-Gatineau, University of Ottawa Press.
- GROSJEAN, M., THIBAUD, J.-P. (2001): *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses.
- GRÖNDHAL, M. (2009): *Gaza Graffiti: Messages of Love and Politics*, Le Caire, American University in Cairo Press.
- GUINARD, P. (2015): «De la peur et du géographe à Johannesburg (Afrique du Sud): Retour sur des expériences de terrain et propositions pour une géographie des émotions», *Géographie et cultures*, avril, n°93-94, pp.277-301; DOI: <https://doi.org/10.4000/gc.4013>
- HALPER, J. (2009): «The Key to Peace: Dismantling the Matrix of Control», *ICAHD.org* [consulté en ligne]; <https://icahd.org/get-the-facts/matrix-control/>
- HALPER, J., YOUNAN, M. (2009): «A Reframing of the Israeli-Palestinian Conflict», *ICAHD.org*.
- HILAL, S., PETTI, A., WEIZMAN, E. (2014): «Retours. Penser le futur dans l'extraterritorialité (un projet architectural)», in *Un monde de camps*, Paris, La Découverte, pp.193-202.

- HOLMES, B. (2007): «L'extra-disciplinaire», *Multitudes*, n°28 (1), pp.11-17; DOI: <https://doi.org/10.3917/mult.028.0011>.
- (2009): *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*, Zagreb/Eindhoven, WHW/Van Abbemuseum.
- HYNDMAN, J. (2001): «Towards a Feminist Geopolitics», *The Canadian Geographer/Le Géographe Canadien*, n°45 (2), pp.210-222; DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1541-0064.2001.tb01484.x>
- (2004): «Mind the Gap: Bridging Feminist and Political Geography through Geopolitics», *Political Geography*, n°23 (3), pp.307-322; DOI: <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2003.12.014>
- (2007): «Feminist Geopolitics Revisited: Body Counts in Iraq*», *The Professional Geographer*, n°59 (1), pp.35-46; DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9272.2007.00589.x>
- (2018): «What Feminist Geopolitics Do: A Non-Manifesto», *Dialogues in Human Geography*, n°8 (1), pp.77-79; DOI: <https://doi.org/10.1177/2043820617739202>
- KINDON, S. (2003): «Participatory video in geographic research: a feminist practice of looking?», *Area*, n°35 (2), pp.142-153.
- LABUSSIÈRE, O., ALDHUY, J. (2012): «Le terrain ? C'est ce qui résiste. Réflexion sur la portée cognitive de l'expérience sensible en géographie», *Annales de géographie*, n°687-688 (5), p. 583; DOI: <https://doi.org/10.3917/ag.687.0583>
- LARZILLIÈRE, P. (2001): «Le "martyre" des jeunes Palestiniens pendant l'intifada al-Aqsa: Analyse et comparaison», *Politique étrangère*, n°66-4, pp. 937-951.
- LATTE ABDALLAH, S. (2013): «Des féminités mobilisées et incarcérées en Palestine», *Critique internationale*, n°60(3), pp. 53-69.
- (2014): «Entre dedans et dehors: Vécus parentaux des détenus politiques palestiniens en Israël», *Champ pénal/ Penal Field*, vol. XI; DOI: <https://doi.org/10.4000/champ-penal.8736>
- LE TROQUER, Y., NAMMARI, I. (1993): «Reflets d'une imagerie palestinienne», *Annuaire de l'Afrique du Nord*, t. XXXII, Paris, CNRS Éditions, pp. 193-214.
- LEGRAIN, J.-F. (1991): *Les voix du soulèvement palestinien 1987-1988*, Le Caire, CEDEJ.
- MEKDJIAN, S. (2017): «Im-possible voyage, ambivalences d'un détour», in *Histoires de frontières Une enquête sud-africaine*, Paris, Manuella éditions.
- MEZZADRA, S., NELSON, B. (2013): *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*, Durham/ Londres, Duke University Press.
- MILNE, P. D., MITCHELL, C., DE LANGE, N. (2012): *Handbook of Participatory Video*, Lanham, AltaMira Press.
- NAIL, T. (2016): *Theory of the Border*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- NISSIM, B. (2017a): «Israël intransigeant face aux détenus en grève de la faim», *Le Monde*, 18 avril [consulté en ligne]; https://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2017/04/18/israel-intransigeant-face-aux-detenus-en- greve-de-la-faim_5113244_3218.html
- (2017b): «Prisonniers palestiniens en Israël: la grève de la faim dure», *Libération*, 5 mai [consulté en ligne]; https://www.liberation.fr/planete/2017/05/05/prisonniers-palestiniens-en-israel-la-greve-de-la-faim-dure_1567568

- NYE, J. (2004): *Soft Power: The Means To Success In World Politics*, New York, Public Affairs.
- PARR, H. (2007): «Collaborative film-making as process, method and text in mental health research», *Cultural Geographies*, n°14 (1), pp. 114-138.
- PASQUALI, P. (2011): «Caméras sur le Terrain Enquêteur Pendant un Tournage», *Revue de Synthèse*, n°132 (3), p. 351; DOI: <https://doi.org/10.1007/s11873-011-0160-5>
- PÉTONNET, C. (1982): «L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien», *L'Homme*, n°22(4), pp. 37-47; DOI: <https://doi.org/10.3406/hom.1982.368323>
- POPESCU, G. (2011): *Bordering and Ordering the Twenty-First Century: Understanding Borders*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- QUMSIYEH, M. (2013): *Une histoire populaire de la Résistance palestinienne. L'espoir et l'autonomisation...*, Plogastel Saint-Germain, Éditions Demi-Lune.
- RAOULX, B. (2009): «Le film documentaire: une méthode pour rendre audiovisible la marginalité (Essai sur la démarche géodocumentaire)», in *Sociolinguistique urbaine et développement urbain. Enjeux et pratiques dans les sociétés francophones et non francophones*, Leipzig/Munich, Meidenbauer.
- ROMANI, V. (2016): *Faire des sciences sociales en Palestine. Oppression militaire et mondialisation académique*, Paris, Karthala/Tremam.
- ROSE, G. (2003): «On the need to ask how, exactly, is geography "visual" ?», *Antipode*, n°35 (2), pp. 212-221.
- SACCO, J. (2009): *A Child in Palestine The Cartoons of Naji Al-Ali*, Londres, Verso Book.
- SALENSON, I. (2009): «Le schème de la clôture en Israël-Palestine», *Espace Géographique*, n°38 (3), pp. 207-221.
- SHEHADEH, R. (2007): *Palestinian Walks Notes on a Vanishing Landscape*, Londres, Profile Books Ltd.
- SIMOES, L. (2012): «Les films des géographes français: Quelle grille de lecture?», *Cybergeo* [consulté en ligne]; <https://doi.org/10.4000/cybergeo.25418>
- SIMON, C. (1993): «Notes sur le Plan de montage de La Route des Flandres», in Calle-Gruber, M. (éd.), *Claude Simon, Chemins de la mémoire*, Le Griffon d'argile, Paris, pp. 1208-1209.
- SIVAN, E., LABORIE, A. (2016): *Un boycott légitime. Pour le BDS universitaire et culturel de l'État d'Israël*, Paris, La Fabrique Éditions.
- SMOLAR, P. (2017a): «Israël sourd à la grève de la faim des prisonniers palestiniens», *Le Monde*, 25 avril [consulté en ligne]; https://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2017/04/25/israel-sourd-a-la-greve-de-la-faim-des-prisonniers-palestiniens_5116984_3218.html
- (2017b): «Israël: les prisonniers palestiniens mettent fin à 41 jours de grève de la faim», *Le Parisien*, 27 mai [consulté en ligne]; <http://www.leparisien.fr/flash-actualite-monde/israel-les-prisonniers-palestiniens-cessent-leur-greve-de-la-faim-27-05-2017-6988440.php>
- SPIVAK, G. (1988): *Can the Subaltern Speak: Same*, Londres, Palgrave Macmillan.
- STEINBERG, P. E. (2009): «Sovereignty, Territory, and the Mapping of Mobility: A View from the Outside», *Annals of the Association of American Geographers*, n°99 (3), pp. 467-495; DOI: <https://doi.org/10.1080/00045600902931702>

- STEINBERG, P., OLIVER, A.-M. (1990): *The Graffiti of the Intifada. A Brief Survey*, Jerusalem, Passia.
- VALLET, É. (2016): *Borders, Fences and Walls: State of Insecurity ?* Londres, Routledge.
- VALLET, É., DAVID, C.-P. (2012): «Introduction: The (Re)Building of the Wall in International Relations», *Journal of Borderlands Studies*, n°27(2), pp. 111-119; DOI: <https://doi.org/10.1080/08865655.2012.687211>
- VENAYRE, S. (2017): «Journal de route», in *Histoires de frontières. Une enquête sud-africaine*, Paris, Manuella Éditions.
- WACŁAWEK, A. (2011): *Graffiti and Street Art*, Londres, Thames & Hudson.

Filmographie

- ABU LABAN, T. (2019): *Behind the Fence*, Shoruq Organisation, Palestine, 58'.
- BOSWALL, J., LOVE, P. (2015): *Then They Said: Refugee!*, Askadinya Productions, 28'.
- BURNAT, E., DAVIDI, G. (2011): *Five Broken Cameras*, Guy DVD Films, Burnat Films, Alegria Productions, France, Paris, 94'.
- DOLS, A. (2017): *Derrière les fronts*, Hybrid Pulse, France, Paris, 113'.
- LATTE ABDALLAH, S. AHMAD, E. (2017): *Inner Mapping*, Studio 5 Audio Visual Production, Palestine, CNRS Images Palestine/France, 51'.
- MASRI, M. (2001): *Frontiers of Dreams and Fears*, Palestine, 56'.
- (2015): *3 000 Nuits*, Palestine, 103'.
- SALEH, A. (2019): *Bigger than Alleys*, Shoruq Organisation, Palestine, 22'.
- TILMAN, A. (2014): *Cadences*, Université d'Évry-Val d'Essonne, France, Évry-Courcouronnes, 38'.

Remerciements

Le travail qui vous est présenté ici n'aurait pas pu exister sous cette forme sans Tamara Abu Laban. Pour ta force, ton talent artistique, pour ta joie de vivre et pour avoir accepté de travailler avec moi, je te remercie du fond du cœur.

À toutes les personnes qui ont accepté d'être interviewées dans le documentaire *Les murs de Dheisheh*: Saleh Abu Laban, Aysar et Mohammad Al Saifi, Mohammad Manasra, Ali et Kareema Obeid, Ahmed Saleh, j'adresse mes plus sincères remerciements. À l'équipe technique à qui je dois beaucoup: Ahmed Saleh, Husam Al Khateeb, Mohammad Abu Laban, Nadim Al Ayaseh, Abla Al Qaisy, Abdallah Mutan, Ahmad Al Khateeb, j'adresse tous mes remerciements. Enfin, je remercie toutes les personnes qui ont permis l'édition et la post-production du film *Les murs de Dheisheh*: Kiyana Al Saifi, Suha Zyada, Fabio El Khoury, Clovis Duran et Florian Golay. Je remercie également Yasmine Hamdan de m'avoir donné la possibilité d'utiliser l'une de ses créations musicales au sein du film.

Je remercie également toutes les personnes qui m'ont accueillie sur le terrain et qui ont accepté de témoigner pour construire ce travail. Pour leur accueil au sein du camp de Dheisheh, je remercie: Shorouq Organisation et Munther Issa, l'association Ibdaa. Enfin, j'adresse un remerciement tout particulier à mes amis palestiniens qui ont animé mes séjours sur le terrain en les rendant souvent musicaux: Mohammad Abu Alia, Hakam Abu Laban, Ibrahim Abu Laban, Mohammed Abu Laban, Nadim Alayaseh, Najib Alloussi, Mohammad Al Qaisy, Areej Ashab, Muhannad Ashab, Haitam Daoud, Bayan Ghareeb et sa famille et tous ceux que j'ai rencontré sans avoir la place de les citer ici.

Un remerciement spécial revient à tous les enfants de Dheisheh, dans les pas desquels j'ai mis les miens avec confiance, pour trouver mon chemin au fil du dédale des ruelles labyrinthiques du camp dans lequel je n'ai que très tard, cessé de me perdre.

Je tiens à remercier les personnes qui m'ont accompagnée sur le terrain. Alberto Campi pour la collaboration photographique qui m'a permis de construire ce travail et de renouveler mon approche du terrain. Thomas Colliaux et Baptiste Rinaldi, je vous remercie pour le temps pendant lequel nous avons travaillé ensemble.

À Laurent Davin et Violette Garcia, compagnon et compagne de terrain à mes débuts, les souvenirs des moments partagés ne m'ont jamais quitté. Je souhaite également te remercier, Laurent, d'être venu arpenter le mur de séparation et d'avoir construit une documentation photographique avec moi en 2013. Ce que nous avons fait à ce moment-là a pris une résonance que nous n'imaginions pas.

Je remercie du fond du cœur Or David, de m'avoir trouvée assise dans la rue, à Jérusalem, et d'avoir construit pas à pas une belle amitié. Pour m'avoir aidée sur le terrain, pour ta lumière et pour m'avoir toujours accueillie à Jérusalem, je t'adresse mes plus sincères remerciements.

À toutes les personnes qui m'ont rendu visite lorsque j'étais sur le terrain à un moment ou à un autre, Anna, Carmen, Marjorie, mes parents Jacques et Patricia, ma sœur, Alexandra, et mon amoureux, Jean-Louis: je vous remercie d'avoir apporté un peu de connu, d'amitié et d'amour dans ces moments où je plongeais dans l'inconnu.

Pour avoir été mon point d'accroche à mes débuts sur le terrain, je tiens à remercier le Centre de Recherche Français de Jérusalem, son ancien directeur, Olivier Tourny, pour avoir cru en mon projet dès la première année et pour m'avoir fait rencontrer des personnes formidables. Je remercie également Lyse Baer et Laurence Mouchnino pour leur accueil chaleureux à chaque fois que je poussais la porte du Centre.

Je souhaite remercier mes encadrants d'avoir accepté de suivre ce projet de recherche pas tout à fait comme les autres: Frédéric Giraut et Anne-Laure Amilhat Szary pour votre soutien, vos conseils et relectures. Anne-Laure pour avoir cru en ce projet depuis ma première année de Master et m'avoir accompagnée dans l'apprentissage du métier de chercheuse, sans jamais me demander de renoncer à mes idées, pouvant apparaître à l'académie parfois originales.

Je remercie également mes jurés, d'avoir accepté de partager leur expertise lors de l'évaluation de ma thèse: Laurent Matthey, président du jury et collègue, pour m'avoir encouragée dans une forme d'écriture moins académique;

Riccardo Bocco, pour m'avoir prodiguée de précieux conseils à des étapes clefs du parcours; Stéphanie Latte-Abdallah, Mai Masri, et Benoît Raoulx pour le temps que vous avez consacré à me relire et me conseiller.

Engagée au Département de l'Instruction Publique du Canton de Genève, cette thèse de doctorat a été réalisée en tant qu'assistante d'enseignement. J'ai beaucoup appris des collègues avec lesquels j'ai eu la chance de pouvoir enseigner. Pour tous les bons moments vécus, nos combats, nos doutes partagés et nos fous rires, je souhaite tout particulièrement remercier mes collègues: Sandrine Billeau-Beuze, Claire Camblain, Rebecca Durollet, Cristina Del Biaggio, Allison Huetz, Thierry Maeder, Pablo de Roulet, et Yannick Rousselot. À toute l'équipe d'Articités avec laquelle j'ai eu la chance de pouvoir rêver à la construction de recherches collectives, je souhaite adresser mes plus chaleureux remerciements, pour les excellents moments passés ensemble à Grenoble, à Moscou ou à Paris, pour l'accueil que vous m'avez fait au sein d'une équipe amicale, dynamique et pleine de projets. Je porte l'espoir que nos chemins se croisent à nouveau et que nos beaux projets se concrétisent un jour.

J'adresse également un remerciement sincère aux étudiants que j'ai rencontrés au fil de ces années et à qui j'ai peut-être parfois trop parlé de la Palestine. Je remercie également les membres du Mouvement des Étudiants en Géographie, ainsi que l'association elle-même, pour la confiance qu'ils m'ont témoignée et pour le temps qu'ils ont consacré au projet documentaire: Claire Cantone, Thibault Falciola, Lucien Rappaz, John Rose et Gianni Tassotti. Le Fond Général de l'Université de Genève et la Commission de Gestion des Taxes Fixes sont ici remerciés pour le soutien qu'ils ont accordé au projet documentaire de ce doctorat. Sans cette aide précieuse, les choses auraient été extrêmement différentes.

Recrutés pour la relecture de mon travail, je tiens à remercier l'assiduité et la patience de ma maman Patricia, la générosité de Claire, Rebecca et Carinne. Toujours fidèle au poste depuis de longues années, je souhaite remercier la présence, le sérieux et les encouragements de Mathilde; la technicité et la rigueur d'Alix qui ont une nouvelle fois accepté de me relire. Un grand merci également à Tom et Jean-Louis d'avoir posé un œil critique, précis et bienveillant sur la première version de ce livre. Et enfin, je souhaite remercier la confiance de mon éditeur et particulièrement de Léa Roché et Franco Paracchini: vos conseils et suggestions ont été très précieux pour l'élaboration du présent ouvrage.

Un remerciement un peu spécial revient aux nombreuses personnes avec lesquelles j'ai vécu lors de ces dernières années. Elles m'ont toutes, à leur manière, apportée du soutien: le Clos Voltaire et en particulier Yassine et Basil, pour avoir accepté de répondre à mes questions de traduction à tout moment du jour et de la nuit, le DAC et plus largement Ithaque. Merci à toutes celles et ceux que je n'ai pas la place ici de nommer, vous vous reconnaîtrez: votre présence à mes côtés a été cruciale.

M'étant expatriée en Suisse pour réaliser cette thèse de doctorat, je tiens néanmoins à remercier mes amis qui se sont fidèlement souciés de l'avancée de ce projet tout comme de m'en divertir: Alix, Anna, Élias, Édouard, Louise, Mathilde et Valentin. Merci aussi à Alexia et Émeline de ne pas avoir été trop loin de moi!

C'est à ma famille que je souhaite adresser le plus grand remerciement:

À ma belle-famille, Jacques et Pauline, David et Stéphanie pour vos encouragements et les idées partagées.

À mes grands-parents, Madeleine et Jean, Janine et Rémy, qui ont éveillé en moi une curiosité immense et qui ont suivi chaque étape de mon parcours avec une fierté qui me touche profondément et donne du sens à ce qui a été accompli. À Madeleine, partie trop tôt pour me voir devenir docteure et à Jean, à qui j'aurais aimé tendre ce livre.

À mes parents, Jacques et Patricia, pour m'avoir toujours soutenue et encouragée dans mes projets. Merci pour votre présence, pour votre écoute et pour avoir fait de Bezion ce lieu si ressourçant où il fait bon revenir.

À mes grandes sœurs et leurs compagne et compagnon, Anne-Sophie et Alice, Alexandra et Victor, pour votre présence à mes côtés, pour m'avoir tant inspirée et donnée confiance en moi.

Enfin, à toi Jean-Lou, qui partage ma vie, je souhaite adresser tous mes remerciements, pour avoir vécu avec moi d'intenses moments de bonheur, que cela ait été la joie immense ressentie pendant le tournage du film ou le petit plaisir indissimulable d'avoir écrit une phrase que j'aimais bien. Merci aussi d'avoir partagé mes moments de doute et de colère. Cette aventure avait commencé avant que je ne te rencontre, ta présence et ton soutien m'ont aidée à la vivre plus sereinement.

Crédits

Impressum

Graphisme: Claudia Cogato Lanza
Montage iconographique et mise en page: Léa Roché
Collection: **vuesDensembleEssais**
Direction: Elena Cogato Lanza

Images

L'acronyme © CL crédite les images de l'ouvrage à l'auteure, Clémence Lehec, et l'acronyme © AC au photographe, Alberto Campi.

Publication

Cet ouvrage a été réalisé grâce à la contribution de la Faculté des sciences de la société et du Fonds général de l'Université de Genève, ainsi que du Laboratoire Pacte de l'Université Grenoble Alpes.



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**



FONDS GÉNÉRAL
DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE



Pacte
Laboratoire de sciences sociales

Soutien

Les éditions MétisPresses bénéficient du soutien de la République et canton de Genève.



Achevé d'imprimer en Italie sur les ateliers de
ESPERIA s.r.l. (Lavis, TN), www.esperia.tn.it
Octobre 2020