

Le Printemps culturel Tunisien à Paris organise

L'art contemporain tunisien : état des lieux

Dans le cadre de la 4^{ème} édition du Printemps culturel tunisien 2018, nous organisons notre 4^{ème} rencontre Workshop sur une thématique qui nous tient à cœur depuis le lancement de ce festival : les arts, les artistes et les politiques culturelles en Tunisie et dans l'immigration.

La scène artistique et culturelle tunisienne contemporaine est en pleine effervescence. Qu'en est-il exactement ?

Dans la Tunisie post-révolution 2011, toutes les formes de créativité se développent. Comme miroir des sociétés et au sein d'une actualité sociopolitique très riche, les artistes sont amenés à se poser les mêmes questions : y'a-t-il un art contemporain en Tunisie ? Quelles sont les préoccupations des artistes contemporains tunisiens ? Est-ce que l'art contemporain tunisien est un art engagé ? Est-ce que les artistes tunisiens trouvent toutes les ressources nécessaires pour développer leur art en Tunisie ? Sont-ils encore condamnés à l'exil pour certains, à la recherche de pays plus réceptifs à leurs créations pour d'autres ? Comment qualifier la scène artistique tunisienne actuelle et quelles sont les perspectives qu'elle offre pour les jeunes artistes ? Quelles sont les tendances et les politiques culturelles à l'œuvre qui favorisent ou qui limitent la création artistique en Tunisie ?

Cette rencontre réunira des acteurs de la scène artistique tunisienne : des chercheurs, des artistes, des galeristes, des collectionneurs et des acteurs de la société civile...

Les acteurs du Printemps Culturel tunisien ont pensé qu'il était nécessaire de se réunir pour mettre en lumière certaines zones d'ombres, dans une démarche constructive. L'objectif est également, de façon plus modeste et collaborative, de mettre en place un travail de veille sur le développement et la promotion de la scène artistique tunisienne, en Tunisie et à l'étranger.

Au-delà de l'analyse du contexte et des causes, il s'agit surtout de construire une réflexion collective pouvant contribuer à améliorer la situation de l'art et des jeunes artistes tunisiens. Ce workshop offre la possibilité à tous et toutes d'intervenir et d'exposer leurs points de vue sur :

- Les atouts et les faiblesses de la l'expression artistique tunisienne, son contenu: le rapport entre conceptualisation et formes d'expressions artistiques actuelles. La place de l'art contemporain tunisien dans le contexte international.
- La politique des institutions publiques, leurs orientations, leurs rôles, leurs priorités et le rapport aux artistes. Les modes de valorisation existants, le soutien aux galeries, les musées, les expositions et la politique d'acquisition, de conservation et de valorisation des œuvres, la numérisation et l'archivage des œuvres, les droits d'auteur et les ayant droit...

Le dossier documentaire donne les éléments d'analyse et aide à la compréhension de la situation, mais ce workshop, à travers votre participation permet l'ouverture d'un chantier de réflexion et de travail que nous voulons poursuivre avec vous.

*Workshop animé par **Frédéric Brun** Président du Réseau Histoire et mémoire en Ile de France et co-fondateur du Printemps culturel tunisien à Paris , et **Dorra Mahjoubi**, artiste plasticienne et auteur d'un mémoire en préparation " Un musée d'art moderne et contemporain à Tunis" (Master 2 d'histoire de l'art contemporain)*

*La présence de l'artiste **Halim Karabibene** donnera lieu à une intervention spécifique*

Notre Page Officielle : <https://www.facebook.com/quatriemeeditionprintempscultureltunisien/>

Coordination du Festival Hédi Chenchabi et Frédéric Brun

Liste des articles(sélection de Dorra Mahjoubi)

Présentation

Printemps culturel tunisien

"Impacts locaux de la mondialisation le difficile "engagement"
des galeries leaders tunisienne"

Annabelle Boissier

"Souffle de liberté"

Mohamed ben Soltane

"Le musée impossible"

Alain Messaoudi

"Réflexion sur l'existence d'un musée d'art contemporain à travers le cas de la Tunisie"

Barbara Tissier

« La question de la tunisianité dans le catalogue d'exposition de la semaine culturelle au
Caire en 1969 »

Dorra Mahjoubi à paraître juin 2018

"Il n'y a pas d'artistes contemporain en Tunisie"

Annabelle Boissier

Sociologies

Professions et métiers autour de la Méditerranée

Dossiers

Professions et métiers autour de la Méditerranée

Impacts locaux de la mondialisation

Le difficile « engagement » des galeries leaders tunisiennes

Globalization's local impacts. The difficult engagement of leader galleries in Tunisia

ANNABELLE BOISSIER

Résumés

Français English Español

Cet article s'attache à analyser la réorganisation du marché de l'art tunisien suite à la tenue d'expositions réalisées par des commissaires d'expositions indépendants au début des années deux mille. Afin de conserver ou d'acquérir du leadership sur le marché local, les galeristes ont mis en œuvre quatre types d'actions : le renouvellement des artistes, la formation de la clientèle par l'exercice de l'expertise, l'internationalisation et la diversification des activités de la galerie. L'analyse de ces actions montre que la modification des procès de production générée par la mondialisation du monde de l'art contemporain relève d'un mouvement d'internationalisation dont l'objectif est le renversement des pouvoirs nationaux dans le but de créer un monde de l'art contemporain local. Cette étude montre néanmoins que l'engagement dans ces nouveaux procès de production comporte des risques freinant l'inscription des galeristes et artistes tunisiens au sein du marché international.

This article aims to analyse the reorganisation of the Tunisian art market at the beginning of the years 2000s. It is during this period that exhibitions are held and organized by independent curators. In order to maintain or obtain a certain level of leadership on the local art market, gallery owners implemented four types of actions: the renewal of artists, the formation of costumers by means of experts' mediation, internationalisation and the diversification of the galleries' activities. The analysis of these actions shows that the transformation of the processes of production generated by the globalisation of contemporary art is in fact a dynamic leading towards internationalisation. Furthermore, the objective of this dynamic is to overthrow national powers in order to create a contemporary local art world. Nevertheless, the Tunisian case shows that the commitment inside these new production processes carries risks that restrict the international recognition of gallery owners and artists.

Impactos locales de la mundialización. El delicado compromiso del liderazgo de las galerías tunecinas

Este artículo se ata a analizar la reorganización del mercado del arte tunecino en respuesta a la postura de exposiciones realizadas por comisarios independientes de exposiciones al principio de los años dos mil. Con el fin de conservar o de adquirir del liderazgo sobre el mercado local, las galerías pusieron en ejecución cuatro tipos de acciones: la renovación de los artistas, la formación de la clientela por el ejercicio del peritaje, la internacionalización y la diversificación de las

actividades de la galería. El análisis de estas acciones muestra que la modificación de los procesos de producción generada por la mundialización del arte contemporáneo depende de un movimiento de internacionalización cuyo objetivo es la caída de los poderes nacionales con el fin de crear un mundo del arte contemporáneo local. Este estudio muestra sin embargo que el compromiso en estos nuevos procesos de producción contiene riesgos que frenan la inscripción del galeristas y artistas tunecinos en el seno del mercado internacional.

Entrées d'index

Mots-clés : Tunisie, mondialisation, métier, Méditerranée

Keywords : commitment, art market, Tunisia, occupation, Mediterranean

Texte intégral

- 1 Depuis le début des années 1990, un nombre grandissant d'artistes extra-occidentaux intègrent le monde de l'art contemporain international et de nouveaux mondes dédiés à cet art émergent dans les pays d'origine de ces artistes. Dans la lignée des théoriciens des systèmes-monde, l'analyse du processus de reconnaissance de ces nouveaux acteurs montre que la dynamique mondiale actuelle conduit moins à une homogénéisation culturelle qu'à une réorganisation de « la division du travail social » (Wallerstein, 2006, p. 43) tant à l'échelle locale qu'à l'échelle internationale. L'attractivité de villes comme Beijing, s'annonçant comme de futurs centres, en est la manifestation la plus claire, mais pas l'unique. De nombreux acteurs résidants dans des villes extérieures au *mainstream* de l'art contemporain s'opposent aux pouvoirs locaux en créant de nouveaux postes de travail compatibles avec les « procès de production centraux » (*Ibid.* ; Boissier, 2009). Ils forgent ensuite des stratégies pouvant à terme concurrencer les acteurs internationaux en devenant prescripteurs de valeurs esthétiques et organisationnelles inédites. La progressive réorganisation du monde de l'art contemporain renforce donc la conception de la mondialisation comme phase de déclin des pouvoirs hégémoniques par le jeu des transferts des capitaux vers les futurs centres (Friedman, 1998).
- 2 Le cas tunisien offre une perspective intéressante sur cette réorganisation des mondes de l'art à l'échelle mondiale. Ici aussi, les échanges avec les acteurs internationaux autorisent la mise en place de nouvelles modalités de reconnaissance venant contrebalancer un pouvoir local dont les procès se sont routinisés. Ici encore ces échanges apparaissent comme la première étape de la transformation des modalités de production et de diffusion des œuvres ; les artistes délaissent progressivement les voies nationales de légitimation et cherchent à intégrer les manifestations du monde de l'art international (Boissier, 2010). Cette nouvelle dimension de la reconnaissance entraîne une séparation entre, d'une part, les tenants du système académique pour partie issu du protectorat français s'efforçant de maintenir leur hégémonie ; et, d'autre part, une minorité d'acteurs promouvant une autre manière de diffuser les œuvres sur le support d'expositions collectives conçues par des commissaires d'exposition. Cette séparation apparaît comme la transition de la modernité artistique servant la construction de l'identité nationale dont les institutions ont été suffisamment solides pour intégrer sans en être affectées les avant-gardes des années 1960 à 1980 vers la contemporanéité artistique inscrite dans la mondialisation émergeant à partir des années 1990 ¹.
- 3 Les indices de cette nouvelle configuration demeurent néanmoins peu visibles avec un impact limité, mais néanmoins réel, sur l'organisation du monde de l'art tunisien. Une seule catégorie d'acteurs, les galeristes, semble parvenir à maintenir son activité tout en s'adaptant efficacement à l'apparition des nouvelles modalités d'exposition des œuvres. Ils mettent en œuvre quatre types d'actions, le renouvellement des artistes, la formation de la clientèle par l'exercice de l'expertise, l'internationalisation des activités de la galerie et leur diversification, dans le but de conserver ou d'acquérir du *leadership* sur le marché local. L'analyse de ces actions montrera que la réorganisation des procès de production générée par la mondialisation est en fait un mouvement d'internationalisation dont l'objectif est le renversement des pouvoirs locaux.

Le corpus

Les données sont issues d'un ensemble de cinquante et un entretiens effectués avec des artistes, des collectionneurs, des universitaires participants de la vie artistique, des fonctionnaires tunisiens en charge des arts plastiques et des attachés culturels étrangers à Tunis évoquant leurs relations avec les galeristes. Ainsi que vingt-deux entretiens réalisés avec des galeristes eux-mêmes. L'enquête ethnographique a été conduite sur deux périodes : entre 2001 et 2003 puis entre 2006 et 2010 ², guidée, dans un premier temps, par une liste de quarante-deux « galeries » fournie par le responsable des affaires culturelles de l'ambassade de Tunisie à Paris. Dans cette liste figuraient des galeries commerciales, des institutions publiques ou encore des espaces ouverts par les artistes pour y présenter et vendre leurs propres œuvres, certains étaient uniquement accessibles sur rendez-vous ou fermés. Les gérants étaient des fonctionnaires, des artistes ou exerçaient un métier en dehors du domaine artistique et géraient un espace d'exposition pendant leur temps libre ; la galerie représentait le lieu d'occupation principale et la première source de revenus pour un nombre très limité d'entre eux. Cette première démarche renseigne sur la difficulté d'isoler un groupe professionnel tant les activités pratiquées dans ces espaces sont diverses et parfois ambiguës quant à leur dimension économique. C'est en interrogeant les acteurs sur les « bonnes » galeries dont ils respectent le travail qu'un groupe professionnel a pu être délimité. L'intercitation a permis de définir un ensemble d'individus se reconnaissant mutuellement comme exerçant la même activité en dévoilant la hiérarchie interne, puisque plus les galeristes sont élevés dans la hiérarchie, plus ils restreignent le nombre de confrères cités. Cependant, il ne s'agit pas de professionnels au sens propre puisqu'il n'y a pas de monopole d'activité, les galeristes n'ont pas nécessairement reçu une formation spécifique et n'ont pas à justifier d'une expertise particulière au début de leur carrière, il n'y a pas de titre de galeriste. En revanche, pour acquérir une renommée ou une réputation, il est nécessaire d'avoir fait preuve de choix pertinents, d'une capacité de vente et d'une éthique auprès des artistes ³. Les galeries prises en compte dans cette analyse sont donc celles qui n'ont pas un double discours par rapport à leur activité, que les autres galeristes reconnaissent comme tels et qui sont réputées pour avoir constitué une clientèle.

L'apparition des nouveaux procès de production

- 4 Afin de décrire la modification des actions de ces galeristes face à la transformation du monde de l'art, il faut préalablement poser la dite transformation. La comparaison des discours des différents acteurs entre les deux temps de l'enquête permettra de repérer l'apparition des nouveaux procès de production et de mettre l'accent sur l'évolution de la position des galeristes ⁴.

2001-2003 : valeurs esthétiques produites par des acteurs « incompetents »

- 5 Le premier temps d'enquête a surtout mis au jour la dénonciation par les acteurs de l'absence de production de jugement esthétique en soulignant tout particulièrement les incohérences de la politique étatique en matière d'achat d'œuvres d'art. L'État a créé une commission d'achat qui a mené à la constitution d'une collection numériquement importante, pourtant celle-ci n'a pas donné lieu à des expositions et ses conditions de conservation font l'objet de vives polémiques. Cette collection n'a donc jamais été valorisée faute d'institution muséale, « comment former un public à l'art contemporain sans musée ? » dit un galeriste [E6]. Elle ne saurait constituer un espace de jugement artistique ⁵ ; les choix liés aux acquisitions sont présentés de plus comme relevant du copinage, voir de la corruption. Certains assurent également que la commission d'achat dérégule le marché : « les galeristes mettent au prix fort à cause du passage de la commission ; [...] les collectionneurs sont découragés par des prix trop élevés qui lui sont destinés » [collectionneur, E16]. La production du jugement n'est pas plus prise en charge par les critiques publiant des articles d'information généralement élogieux sur les expositions en cours, ainsi que des interviews. Un artiste estime que « les journalistes ne sont pas des critiques d'art, on ne dit jamais qu'un artiste est mauvais ;

[...] ce manque ne fait pas avancer, on ne connaît pas son niveau ; c'est un très gros risque de stagner » [E5]. Pour leur part, les acheteurs ne sont pas considérés comme de réels collectionneurs soutenant la production d'un ou de plusieurs artistes, « on n'a pas de vrai collectionneur, les connaisseurs des artistes sont très, très rares » [artiste, E1], beaucoup achetant principalement par mimétisme « 80 % achètent pour faire bien, il leur faut un "untel" » [E5]. Ainsi, dans ce premier temps d'enquête, les acteurs jugent que la critique, de même que les institutions publiques, sont absentes et que les amateurs ne sont pas véritablement des connaisseurs. Un artiste conclut : « il nous manque un marché structuré avec une éthique, avec des commissaires, avec des gens qui peuvent évaluer, ici en Tunisie on n'évalue pas les œuvres, jamais » [E1].

- 6 Seules les ventes des œuvres et les participations aux expositions à l'étranger produites par le ministère (comme l'exposition universelle de Hanovre mobilisant alors les débats) sont vécues comme une reconnaissance de la part du monde de l'art. Elles sont les seuls signes disponibles de qualité malgré le manque de confiance que les artistes ont envers les galeristes et les fonctionnaires du ministère ; l'un d'eux estime que « les galeristes donnent les prix bien qu'ils ne sachent pas évaluer, ils donnent les prix en fonction de la taille du tableau le plus souvent » [E12]. Lors de cette première enquête, aucun des acteurs du monde de l'art n'est donc pleinement pensé en tant que producteur de jugement esthétique.

2006-2010 : reconnaissance marchande versus reconnaissance artistique

- 7 Lors du second temps d'enquête, la situation n'est plus la même puisque les artistes font la distinction entre reconnaissance marchande et reconnaissance artistique. Ce qui fait alors question dans le discours des artistes est moins la vente des œuvres et l'intégration à la galerie leader que la participation aux expositions collectives. Non pas aux expositions collectives produites par les galeries, lesquelles sont considérées comme des opérations commerciales (certains galeristes eux-mêmes les présentent ainsi), mais aux expositions pensées et réalisées par un commissaire d'exposition. Dans un premier temps, celles-ci ont été soutenues financièrement par le service culturel de l'ambassade de France à Tunis et initiées par des artistes et/ou commissaires tunisiens installés à l'étranger et souhaitant se réinvestir, voir se réinstaller, dans leur pays d'origine. Pour les artistes, être sélectionné pour ces expositions est vécu comme une reconnaissance importante, alors que ne pas l'être provoque un sentiment de désarroi, voire de trahison. Le sentiment de trahison est d'autant plus fort que le groupe des pairs à un faible « renom » au sein du monde de l'art tunisien ⁶. Chacune de ces expositions est espérée comme devant donner une visibilité plus importante, *ne pas en être* peut s'avérer problématique pour la suite, comme *en être* a permis la fédération du groupe. Grâce à ces expositions et aux catalogues qui leur sont associés ⁷ certains ont également pu participer à des expositions internationales.

- 8 Ces quelques expositions, reposant sur le médium photographique et le genre des artistes (ce sont quasi-exclusivement des femmes), ont modifié la liste des artistes vivants les plus réputés. Lors du premier terrain, c'était un autre groupe de femmes, peintres celles-ci, qui dominait la scène tunisienne depuis la fin des années 1990, soutenu tant par les galeristes que par l'État. Or dans le second temps d'enquête, les artistes interviewés ne cherchent plus à participer aux manifestations organisées par le ministère ou encore évitent de prendre part à l'exposition annuelle de l'Union des plasticiens ou à certains festivals participant des anciennes modalités d'exposition des œuvres. Ils ne cherchent pas non plus à intégrer à tout prix la galerie leader comme dans le premier temps de l'enquête dont l'ingérence dans la production, les paiements tardifs, le manque d'attention aux œuvres, voire leur dégradation, étaient des pratiques avérées. Ils pensent au contraire à s'en éloigner ou imposent l'exposition d'œuvres qu'ils savent ne pas répondre à ces critères. La réalisation de ces expositions a donc non seulement modifié la hiérarchie de reconnaissance des artistes, mais leur a également

permis de négocier les conditions de leur participation au marché et de refuser de s'associer aux manifestations du ministère.

Réactions des galeristes à ces transformations

Première action : renouvellement des artistes

9 Les galeristes tentent de s'adapter aux modifications survenues dans le paysage tunisien au cours des années 2000 grâce à quatre types d'actions dont la première est justement l'intégration de ce nouveau groupe d'artistes femmes photographes.

10 Au début des années 2000, les nouveaux médias étaient absents des galeries. Elles justifiaient cette absence avec une pointe d'ironie en disant que les amateurs ne pouvaient « accrocher » chez eux une vidéo et que la photographie reproductible n'était pas une œuvre d'art unique [E6]. Par ailleurs, ces médias étaient encore peu utilisés par les artistes ; une seule artiste rencontrée pratiquait la vidéo sans avoir véritablement produit une œuvre et une autre venait tout juste d'exposer une installation de photographies qui avait fait l'objet de rejets : « les réactions ont été violentes de la part de certains acheteurs, qui n'ont pas compris pourquoi je faisais cela, certains l'ont ressenti comme une agression, c'était d'autant plus gonflé qu'ils me connaissaient pour mon travail décoratif » [E2].

11 En revanche, lors du second temps d'enquête, la photographie est fortement présente dans les galeries et quelques vidéos sont également exposées. Pourtant, son utilisation demeure problématique. D'une part, parce que la qualité des tirages photographiques disponibles en Tunisie est jugée très insuffisante et, à long terme, sans valeur par les artistes qui vont jusqu'à les faire réaliser à l'étranger pour les expositions qu'ils estiment importantes. D'autre part, les amateurs ne connaissent pas les normes internationales de raréfaction ⁸ couramment utilisées sur le marché international (épreuve d'artiste, série limitée de 5 tirages par format, etc.) que les artistes apprennent progressivement au contact d'homologues lors de leurs participations aux expositions à l'étranger [artiste, E64]. Cette méconnaissance est perçue par eux comme un frein à la vente. Ils estiment donc que le rôle des galeristes est de diffuser cette connaissance et de former sa clientèle, mais aussi de les soutenir comme ils le font pour les peintres lorsqu'ils leurs fournissent des toiles ou des couleurs de bonne qualité. L'engagement des galeristes auprès des photographes existe donc, mais est jugé insuffisant par ces derniers. Ce que les galeristes justifient par un marché qu'ils peinent à mettre en place. Une galeriste réputée pour avoir soutenu le développement dans les années 1990 montre des signes de difficulté à créer une clientèle pour ces nouvelles œuvres puisque, contrairement à sa réputation, elle ne parvient pas à vendre entièrement les expositions ou, lorsque c'est le cas, les ventes sont dues en grande partie à l'environnement familial de l'artiste et non à la clientèle de la galerie.

12 Cette difficulté à intégrer le marché est due à l'absence d'un marché de l'art contemporain au niveau local, explique un galeriste : « je n'ai pas les collectionneurs pour » [journal de terrain]. Le marché existant est principalement décoratif. Les achats d'œuvre d'art sont quasi-exclusivement destinés à l'ornement des maisons et bureaux, notamment lors de l'aménagement des jeunes mariés de classe sociale élevée possédant déjà maisons et voitures [galeriste, E59]. La majorité des artistes du groupe de photographes, ayant été actifs en Tunisie avant les années 2000, ont participé à ce marché comme en témoigne la citation ci-dessus : « ils me connaissaient pour mon travail décoratif » [E2]. Les activités des galeristes correspondent alors à celles de « négociant ». Raymonde Moulin décrit ce type de marché comme homogène, large et stable, les choix du galeriste reposant sur les attentes et les moyens d'achat de sa clientèle, l'auteur parle alors de « marchand de tableau ». Cette terminologie est également utilisée par les artistes du groupe pour dénoncer le manque d'investissement

des galeries leaders dans la promotion de leurs œuvres par la formation des amateurs. Certains galeristes assument pleinement cette spécificité et revendiquent le choix d'artistes correspondant aux goûts de la clientèle, « qui sont aussi mes goûts » disait l'un d'eux [E54]. Sur ce marché, quelques artistes travaillant aujourd'hui ont une cote locale très importante, mais ils sont identifiés par les différents acteurs de l'art contemporain comme faisant de la peinture décorative. Leur production est perçue comme répétitive, « cela fait dix ans qu'elle fait cette peinture » [journal de terrain], voire de moindre qualité par rapport à leurs débuts.

13 Ce marché décoratif a néanmoins des points de fragilité. D'une part, la clientèle ayant pour visée la décoration de la maison, une fois celle-ci « remplie », ils arrêtent d'acheter, il faut alors renouveler la clientèle [E54]. D'autre part, la vente de complaisance est très courante : les œuvres sont achetées pour faire plaisir, « si tu vas dans le bureau de sa sœur, tu verras toutes ses œuvres » [E64] ou peuvent être ensuite retournées à un autre galeriste : « j'ai acheté cela, mais ça me plaît pas, tu peux m'en débarrasser » [E53]. Ce type de vente, sans être de la spéculation, brouille la mise en place d'une cote pour les artistes. Enfin, très souvent les amateurs ne passent pas par l'intermédiaire des galeries, mais commandent directement aux artistes. Une galeriste racontait qu'en allant chercher ses enfants chez des amis d'école, elle découvre que les parents possèdent beaucoup de tableaux, cependant ceux-ci ne passent jamais par le réseau des galeries parce qu'ils souhaitent que les artistes produisent spécialement pour eux [E53]. Une artiste évoquait également le fait qu'en raison des nombreuses commandes qu'elle recevait des particuliers, elle n'avait pas de temps à consacrer à la réalisation d'une exposition personnelle chez son galeriste [journal de terrain]. Les galeristes et les artistes n'étant pas liés par un contrat d'exclusivité, une fois ceux-ci reconnus sur la scène artistique, les particuliers ou propriétaires d'hôtel peuvent faire directement appel aux artistes sans passer par les galeristes.

14 Si le marché de la décoration est stable, il tend à échapper aux galeristes. Le renouvellement de l'offre est donc une stratégie inévitable. Cependant, les artistes qu'ils intègrent n'ont pas de cote et ne correspondent pas aux attentes de la clientèle ; ils doivent donc modifier les goûts de cette clientèle afin de les amener à acheter les nouvelles productions. Les galeristes ne sont plus alors des « négociants », mais des « marchand-entrepreneurs », sur un second marché, celui de l'art contemporain que Raymonde Moulin décrit comme instable, étroit et évolutif, pour lequel le galeriste fabrique la demande par la mise en œuvre d'un réseau de faire-valoir culturel (Moulin, 2003). Néanmoins, ces galeristes ne produisent pas eux-mêmes l'innovation, ce sont les expositions et donc les commissaires qui ont fédéré ce groupe d'artistes. On ne peut par conséquent les considérer comme des « galeries expérimentales » (Bystryn, 1989) dont le rôle est de découvrir des artistes absents du marché, mais plutôt comme des « galeries établies » qui construisent un goût et une valeur économique pour les artistes déjà « découverts ». Ainsi, les galeristes intègrent ces artistes fédérés par les commissaires, mais ils ne parviennent pas encore à créer un marché, une cote et une clientèle pour eux.

Deuxième action : expertise

15 Un galeriste estime que ses difficultés à créer un marché sont dues à l'absence de véritable collectionneur, ce sont eux « qui créent le marché », ensuite les « amateurs » se « greffent » [E53]. C'est donc l'absence d'investissement des acheteurs dans l'acquisition des connaissances⁹ qui est mise en cause et même leur dénigrement des artistes tunisiens. Ce même galeriste considère que s'il n'y a pas de marché de l'art en Tunisie, c'est qu'il y a un « "complexe" par rapport à l'Occident empêchant de respecter les artistes locaux », les amateurs ne veulent pas mettre beaucoup d'argent dans une œuvre d'un artiste tunisien, sauf s'il appartient aux pères de la peinture tunisienne (j'évoquerai le marché de l'art classé plus loin). Un artiste rapportait une anecdote d'un amateur se vantant d'avoir acheté une toile pour seulement cent dinars qu'il a placée dans un intérieur comportant du mobilier design de type Le Corbusier [journal de terrain].

16 La deuxième forme d'action, pratiquée par les galeristes nouveaux venus, vise donc la formation de cette clientèle à travers l'expertise. Cette expertise ne doit pas être confondue avec un service rendu : un galeriste finit par refuser d'accrocher les œuvres au domicile de l'un de ces clients, percevant que celui-ci n'en retirait pas une formation lui permettant de devenir autonome [E56]. Pour qu'elle fonctionne pleinement, il faut que le client soit dans la confiance, c'est-à-dire qu'il délègue (Hatchuel, 1995) suffisamment au galeriste pour que celui-ci puisse exercer une expertise qu'il n'imposera pas. Suite à une remarque du galeriste sur l'accrochage de ses œuvres, un client banquier fit appel à un décorateur ; lors d'une nouvelle visite, le galeriste estime toujours que certaines œuvres majeures sont dévalorisées par l'accrochage, il lui propose alors de le refaire entièrement et gratuitement lors d'un déplacement du client [E56]. Cette proposition ne fut possible que parce que le client fut réceptif à la première remarque, bien qu'il n'ait pas su faire la distinction entre la gestion ou l'harmonie de l'espace et la hiérarchie esthétique des œuvres d'art (une œuvre majeure avait par exemple été positionnée dans un vestibule ne permettant aucun recul). Cette anecdote montrant, là encore, que la distinction entre marché décoratif et marché de l'art contemporain n'est pas claire. L'objectif du galeriste est ici de transformer la relation de l'acheteur à l'objet, qu'il ne soit plus un objet de décoration et éventuellement de prestige social, mais un objet portant une valeur esthétique connue par l'acheteur. Si éventuellement la décoration est en jeu, précise le galeriste, cela peut passer par l'association colorée des cadres et du mobilier, mais en aucun cas par celle de l'œuvre et du mobilier ¹⁰.

17 L'expertise est donc conçue comme devant progressivement transformer la demande ; cette transformation passe par l'acquisition par le consommateur de moyens d'action devant, à terme, lui donner prise sur l'évaluation des œuvres. Pour être considéré comme un véritable collectionneur, l'acheteur doit lui-même devenir prescripteur, c'est-à-dire qu'il doit non seulement connaître la valeur fondamentale des œuvres ¹¹, mais aussi être innovant et prendre des risques dans l'élaboration de ses choix. Cette démarche s'oppose à celle perçue lors du premier terrain où le galeriste tentait de modifier l'offre (imposant aux artistes un certain type de production ou l'abandon de médiums jugés peu commercialisables). Dans le cas du galeriste exerçant l'expertise, c'est la demande qu'il cherche à faire évoluer et non l'offre. Ainsi, l'arrivée sur le marché de nouveaux produits, issus de la réalisation d'expositions collectives permises par l'activation de liens avec les acteurs internationaux en dehors du réseau des galeristes et des institutions étatiques tunisiennes, a un effet sur « l'attribution des rôles et des modalités d'action » de l'ensemble des acteurs du marché et en particulier des galeristes s'efforçant de construire un nouveau marché ¹².

Troisième action : internationalisation

18 L'inscription internationale, se résumant à la participation aux foires internationales d'art contemporain, est la deuxième stratégie visant la constitution d'une clientèle locale. L'un des objectifs énoncé est de montrer aux amateurs que les artistes tunisiens sont dignes d'intérêt puisqu'ils sont non seulement présents, mais achetés à l'étranger. L'un d'entre eux soulignait notamment que la montée des prix des œuvres photographiques avait provoqué chez sa clientèle la plus fortunée un début d'intérêt pour les artistes contemporains [E59]. La mise en place d'une cote est donc essentielle à celle d'une clientèle régulière.

19 La participation à ces foires a également un impact direct sur les artistes, qui cherchent à changer de galerie pour cette raison et en transforment ainsi les hiérarchies. Une galeriste leader accepte notamment que l'une de ses artistes participe à une foire avec une galerie concurrente parce qu'elle-même n'offre pas ce service, situation inimaginable une décennie plus tôt. Pourtant là encore, les galeristes sont indécis : bien que l'ensemble des photographies d'une artiste ait été vendu lors d'une foire, la galerie ne la représente pas à l'édition suivante. D'une année sur l'autre, les œuvres présentées dans les manifestations sont donc très différentes, relevant de l'art

contemporain, des peintres des années 1990 ou encore des avant-gardes de l'après-indépendance.

- 20 Cependant, peu de retombées en termes de réseau de reconnaissance sont ressorties de ces actions. La participation à ces foires n'a pas donné lieu pour les artistes à la réalisation de nouvelles expositions à l'étranger par exemple. Les effets escomptés sont principalement locaux. Ana Leticia Fialho, étudiant le marché de l'art contemporain brésilien, a montré que les ventes, même au plus haut niveau, sont toujours plus nombreuses dans le pays d'origine de l'artiste (Fialho, 2006). Lorsque les œuvres non occidentales intègrent les musées internationaux, c'est bien souvent par le biais d'une donation d'un collectionneur du pays d'origine ou grâce à sa présence dans les conseils d'administration des musées (Boissier, 2008). Le dynamisme d'un marché local dépend donc de l'existence de collectionneurs producteurs et diffuseurs de valeurs originales. Or à l'heure actuelle, seule une collectionneuse d'art contemporain développe une réelle action innovante sur la scène artistique tunisienne, par la création d'un espace d'exposition au sein d'une entreprise privée ; notons qu'elle estime avoir construit son expertise artistique grâce à l'une des galeries leaders et aujourd'hui grâce à ses discussions avec les artistes [E67]. Un autre a souhaité mettre en place une fondation d'art contemporain, mais il n'y a pas été autorisé par les autorités publiques. Néanmoins, non seulement ce même collectionneur a été décrié par les artistes qui estimaient trop bas les prix proposés (la commissaire en charge a été accusée de « brader » les artistes), mais il n'est pas passé par l'intermédiaire des acteurs du marché pour la constitution de sa collection, freinant ainsi la formation d'une cote.

Quatrième action : diversification

- 21 Enfin, la quatrième action découlant des trois premières a déjà été évoquée : les galeries leaders représentent une grande diversité de production, allant des œuvres classées aux œuvres « nouvelles », qu'elles soient décoratives ou innovatrices. Selon les typologies de Marcia Bystryk ou Raymonde Moulin, cela pourrait être analysé comme contre-productif pour les galeristes, mais dans le cas qui nous occupe, cette spécificité semble être une nécessité du marché.
- 22 En effet, un marché très dynamique de l'art classé existe, où circulent les œuvres des orientalistes et des pères de l'art moderne tunisien, c'est-à-dire des œuvres d'artistes décédés dont la production a été validée historiquement, ainsi que de quelques artistes liés aux avant-gardes des années 1970 et 1980. Les galeristes leaders ont hérité chacun à leur manière d'une légitimité symbolique ou d'un stock d'œuvres appartenant au marché de l'art classé (parents artistes, collectionneurs ou négociants) ou ont préalablement travaillé pour une galerie leader. Leur réussite économique est basée sur ce stock et/ou leur fréquentation des artistes et collectionneurs. Les galeristes ne possédant pas ce capital cumulent généralement une autre activité, librairie, ventes d'objets décoratifs, afin de pérenniser la galerie ; pérennité qui est également renforcée dans le cas où le galeriste est propriétaire des murs. Dans le même temps, la possession d'un capital relatif à l'art classé est insuffisante, si elle n'est pas associée à la promotion d'œuvres innovatrices reconnues comme telles par les acteurs du monde de l'art. L'alliance des deux marchés, celui de l'art classé et de l'art actuel, permet aux galeries de se faire un nom et de durer.
- 23 La mise en relation des différents marchés fait donc l'objet d'investissement de leur part. Deux galeries ont ainsi produit des expositions à visée historique, présentant à la fois des œuvres classées et des œuvres actuelles, dans le but de rendre intelligible le panel d'œuvres proposées. Cependant, un tel travail d'historicisation ne peut uniquement passer par les galeristes, qui soulignent souvent le manque d'engagement de l'État dans la production du jugement en raison de l'incompétence des fonctionnaires en charge. En effet, un galeriste rappelle qu'une série de rétrospectives et de publications de monographies produites par le ministère ont eu un effet immédiat sur la dynamique du marché du tournant du siècle et regrette que ce ne soit plus le cas aujourd'hui [E59]. L'investissement du ministère dans l'innovation des années 1990 fut également déterminant puisque ces artistes étaient soutenus à la fois par les galeristes

et par les institutions ; un consensus existait donc entre le marché et le champ culturel lié quasi-exclusivement à l'État ¹³. En revanche, à la fin des années 2000, des conflits de valeurs importants apparaissent entre le marché et les institutions. Bien que la réputation des artistes photographes concurrence celle des peintures des années 1990, ils n'en concurrencent pas la valeur économique ; une artiste ne s'explique pas les écarts de prix très élevés : « comment [une peintre] peut vendre à 14 000 dinars, alors qu'à 1 500 les miens ne partent pas » [E64]. Entre les deux temps de l'enquête, ce sont les acteurs légitimes du champ culturel qui se sont modifiés, non plus l'État, mais les commissaires indépendants. Les acteurs du marché sont pour leur part restés sensiblement les mêmes ; s'ils s'adaptent à des modalités inédites de production de la valeur fondamentale, le champ culturel ayant produit cette innovation n'est pas encore suffisamment reconnu pour provoquer l'adhésion de la clientèle.

24 À la différence des modèles proposés par Raymonde Moulin et Marcia Bystryn, celui de Karin Peterson laisse percevoir cette dernière action, la diversification, comme une stratégie efficace d'inscription dans le marché (Peterson, 1997). Karin Peterson affine les typologies bipolaires proposées par ces deux auteurs en explorant la gestion de l'incertitude ¹⁴ par les galeristes leaders parisiens de la fin des années 1980. Elle établit cinq profils de galeristes en fonction du degré de reconnaissance des œuvres qu'ils choisissent de promouvoir et de leurs ressources propres (classe d'âge, capital social, culturel et économique) et montre que la diversification pratiquée par certains galeristes a pour objectif « de combiner des objets à haut et faible risque et/ou d'identifier des niches faisant appel à plusieurs catégories de clientèle » (*Ibid.*, p. 248). On vient de voir que dans le cas tunisien, à l'exception des « galeries expérimentales », toutes les typologies sont présentes dans les modalités d'action des galeristes. Cette diversification est ce qui leur permet de progresser dans la hiérarchie ou de se maintenir comme galeries leaders au niveau du marché local. Néanmoins, la diversification observée par Karin Peterson a pour corollaire le soutien à « une forme particulière d'art » (*Ibid.*, p. 261) ce qui n'est pas le cas des galeries tunisiennes. Au contraire, elles promeuvent des œuvres de différents degrés de reconnaissance (des œuvres classées aux œuvres nouvelles), mais aussi de styles ou de médiums variés (dessins, gravures, peintures, sculptures ou photographies ; figuratifs ou abstraits, liés à l'imaginaire national ou portés par les idées universalistes, etc.). Cette hétérogénéité produit un marché divisé, économiquement efficient pour les galeristes, mais provoquant la défiance non seulement des artistes photographes n'entrant toujours pas dans leur frais de production et cherchant à diversifier leurs sources de soutien, mais aussi des acteurs internationaux qui ne perçoivent pas dans ces activités une proposition cohérente d'un ensemble de valeurs artistiques (Boissier, 2010).

Engagement et séparation du monde de l'art

25 Ainsi à travers l'exemple des galeristes, on observe clairement l'apparition de nouveaux procès de production, mais aussi la difficulté à s'y engager pleinement. À la différence d'autres contextes, cette séparation du monde de l'art (d'une part, entre art décoratif et art contemporain pour ce qui est du marché et, d'autre part, entre système académique national et commissaire indépendant activant des liens transnationaux pour ce qui est du champ culturel) n'a pas entraîné une autonomisation de ces nouveaux procès par rapport aux anciennes institutions. Ces nouvelles modalités de reconnaissance ne contraignent pas les acteurs à effectuer un choix entre les deux systèmes de reconnaissance. Les galeristes tentent au contraire de concilier les deux dynamiques dans leurs actions. Les acteurs du monde de l'art tunisien sont donc dans cette situation inconfortable de l'entre-deux, où les institutions traditionnelles sont dénoncées, mais où les nouvelles ne sont pas encore stabilisées et peut-être pas encore tout à fait choisies. Il est difficile pour les acteurs de juger de la meilleure conduite à tenir, des « paris subsidiaires » (*side bets*) (Becker, 1960) ¹⁵ les plus pertinents à prendre en compte dans leurs actions. À la différence de leurs aînés, les artistes d'avant-

garde de la postindépendance qui cherchaient à concurrencer les « pères de la modernité » par l'acquisition de leurs postes (Ounaïna, 2009), les artistes liés à l'art contemporain n'ont pas pour objectif d'occuper les postes de leurs aînés, mais les considèrent à terme tout bonnement obsolètes et cherchent à en créer de nouveaux sans parvenir à les imposer.

26 La théorie des systèmes-monde rendant compte de la modification des centres de pouvoir dans le cadre des périodes de mondialisation peut nous permettre de formuler une hypothèse sur ce phénomène. Jonathan Friedman montre notamment que si les transferts de capitaux jouent en faveur des périphéries capables de s'homogénéiser au niveau régional, les périphéries liées exclusivement aux centres en déclin sont quant à elles également en situation de déclin (Friedman, 1994). La première configuration a pu être décrite avec l'exemple de l'émergence de l'art contemporain en Thaïlande s'inscrivant au sein de la dynamique de l'ensemble régional Asie-Pacifique (Boissier, 2008, pp. 228-250). Les acteurs investissent fortement dans la formation d'un réseau de reconnaissance artistique au niveau régional, parallèlement à la diversification de liens transnationaux vers les centres internationaux. Inversement, en Tunisie on observe une quasi-absence de relations transrégionales, à l'exception des marchés du golf privilégiant l'art classé et une forte homogénéité des relations internationales quasi exclusivement tournées vers la France tant pour la formation des artistes et médiateurs que pour le financement des événements ou la participation aux manifestations internationales faisant pour beaucoup partie de réseau culturel français. Cette configuration des relations transnationales est un frein majeur à l'émergence et à la stabilisation d'un monde de l'art contemporain en Tunisie puisqu'elle limite l'engagement des acteurs. Pour ne pas être limité, cet engagement doit soutenir une opposition aux systèmes nationaux de reconnaissance, mais aussi aux modalités de participation aux institutions et aux marchés internationaux imposées par les acteurs dominants. La mise en place de nouveaux procès de production correspond donc à une lutte opposant les acteurs de l'art contemporain aux acteurs nationalement dominants, mais aussi à une lutte avec les acteurs internationaux dans laquelle les pouvoirs régionaux jouent un rôle central.

Bibliographie

BECKER H. S. (1960), « Notes on the Concept of Commitment », *American Journal of Sociology*, n° LXVI, pp. 32-40.
DOI : 10.1086/222820

BECKER H. S. (1988), *Les Mondes de l'art*, Paris, Éditions Flammarion.

BOISSIER A. (2008), *L'Art contemporain est-il par définition international ? Les relations transnationales dans le processus de légitimation de l'art contemporain en Thaïlande*, thèse d'anthropologie, EHESS, direction Alban Bensa & Brigitte Derlon.

BOISSIER A. (2009), « De l'art moderne à l'art contemporain. Un transfert de monopole dans le monde de l'art thaïlandais », *Aséanie, Sciences sociales et humaines en Asie du Sud-Est*, n° 24, pp. 91-109.

BOISSIER A. (2010), « "Il n'y a pas d'artiste contemporain en Tunisie !" », *European Spectator*, n° 3, <http://european-spectator.blogspot.com/>.

BYSTRYN M. (1989), « Art Galleries as Gate-keepers: The Case of the Abstract Expressionists », dans FOSTER A. W. & J. R. BLAU (dir.), *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts*, NY, State University of New York Press (MSH).

DEMAZIÈRE D. & C. GADÉA (dir.) (2009), *Sociologie des groupes professionnels : acquis récents et nouveaux défis*, Paris, Éditions La Découverte.

DUBUISSON-QUELLIER S. (1999), « Le prestataire, le client et le consommateur: Sociologie d'une relation marchande », *Revue française de sociologie*, Vol. 40, n° 4, pp. 671-688.
DOI : 10.2307/3322854

FIALHO A. L. (2006), *L'Insertion internationale de l'art brésilien*, thèse de doctorat, Paris, EHESS.

FRIEDMAN J. (1994), *Cultural Identity & Global Process*, London, Sage Publications.

FRIEDMAN J. (1998), « Transnationalization, Socio-political Disorder, and Ethnification as Expressions of Declining Global Hegemony », *International Political Science Review*, vol. 19,

n° 3, pp. 233-250.

DOI : 10.1177/019251298019003003

HATCHUEL A. (1995), « Les marchés à prescripteurs. Crises de l'échange et genèse sociale », dans VÉRIN H. & A. JACOB, *L'Inscription sociale du marché*, Paris, Éditions L'Harmattan, pp. 205-225.

KARPIK L. (2007), *L'Économie des singularités*, Paris, Éditions Gallimard.

LANG G. E. & K. LANG (1988), « Recognition and Renown. The Survival of Artistic Reputation », *American journal of sociology*, n° 94, pp. 79-109.

DOI : 10.1086/228952

LOUATI A. (1999), *L'Aventure de l'Art Moderne en Tunisie*, Tunis, Éditions Simfact.

MOULIN R. (1992), *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Éditions Flammarion.

MOULIN R. (2003), *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Éditions Flammarion.

MOUREAU N. & D. RIVAUD-DANSET (2004), *L'Incertitude dans les théories économiques*, Paris, Éditions La Découverte.

MOUREAU N. & D. SAGOT-DUVAUROUX (2006a), *Le Marché de l'art contemporain*, Paris, Éditions La Découverte.

MOUREAU N. & D. SAGOT-DUVAUROUX (2006b), « La construction sociale d'un marché : le cas du marché des tirages photographiques », dans EYMARD-DUVERNAY F. (dir.), *L'Économie des conventions, méthodes et résultats*, tome 2, *Développements*, Paris, Éditions La Découverte.

OUNAÏNA H. (2009), *La Double histoire des artistes de l'École de Tunis. Ressources et stratégies de réussite des élites tunisiennes entre colonisation et État-Nation*, Thèse de doctorat, Université de Paris III.

PETERSON K. (1997), « The Distribution and Dynamics of Uncertainty in Art Galleries: A Case Study of Dealership in the Parisian art Market, 1985-1990 », *Poetics*, n° 25, pp. 241-263.

VERGER A. (1991), « Le champ des avant-gardes », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 88, pp. 3-40.

DOI : 10.3406/arss.1991.2979

WALLERSTEIN I. (1999), *L'Histoire continue*, La Tour-d'Aigues, Éditions de L'Aube.

WALLERSTEIN I. (2006), *Comprendre le monde, Introduction à l'analyse des systèmes-monde*, Paris, Éditions La Découverte.

Notes

1 Cette périodisation, rappelant fortement celle proposée par Immanuel Wallerstein (1999), est également observable dans le cas thaïlandais dont le monde de l'art se divise durant la décennie 1990 (Boissier, 2009).

2 Les entretiens sont numérotés chronologiquement (de 1 à 39 pour le premier terrain 2001-2003 ; de 40 à 73 pour le second 2006-2010).

3 Sur la distinction entre « profession » et « groupe professionnel » : Didier Demazière & Charles Gadéa (2009, p. 19).

4 J'ai pu mettre en évidence une même transformation dans le discours des artistes quant à la position de l'État et des acteurs internationaux dans un autre texte (Boissier, 2010).

5 Alors même que l'intégration dans les collections nationales et l'exposition au public « confèrent d'autorité la qualité d'œuvre d'art » à un objet (Moureau & Sagot-Duvauroux, 2006a, p. 71).

6 Gladys Engel et Kurt Lang distinguent plusieurs niveaux de réputation : la reconnaissance ou l'estime des pairs et le renom qui signifie : « *a more cosmopolitan form of recognition beyond the esoteric circles on which the artist moves* » (Lang & Lang, 1988, pp. 84-85).

7 Les catalogues sont en effet un véhicule d'information essentiel sur les artistes auprès des commissaires étrangers : « c'est en regardant le catalogue qu'ils ont connu mon travail » [E63].

8 Sur les phénomènes de raréfaction voir notamment Raymonde Moulin (1992, pp. 15-33) et sur le marché de la photographie, Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux (2006b).

9 Comme le montrent Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux l'investissement des amateurs dans l'acquisition des connaissances est nécessaire à l'acquisition d'une position de prescripteur au sein du monde de l'art contemporain (Moureau & Sagot-Duvauroux, 2006a) ; voir également Armand Hatchuel (1995) et Lucien Karpik (2006).

10 Lors d'un entretien ayant eu lieu au domicile d'une médiatrice, je remarque une œuvre vue dans une exposition ; il s'agit d'un dépôt m'explique-t-elle, dont elle est très contente parce qu'elle apprécie particulièrement cette œuvre et « en plus elle va très bien avec mon salon ». S'il y avait une pointe d'ironie dans ces propos, cette anecdote souligne néanmoins l'importance de la dimension décorative des œuvres, même pour une personne appartenant au monde de l'art.

11 Pour reprendre les termes de Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvauroux distinguant entre valeur marchande et valeur fondamentale (Moureau & Sagot-Duvauroux (2006a).

12 Sophie Dubuisson-Quellier montre que l'expertise exercée par le prestataire sur le consommateur a pour but de le rendre autonome en lui donnant des moyens d'action (Dubuisson-Quellier, 1999, pp. 673).

13 D'autres types d'actions, notamment décrites par Ali Louati (2000), existaient mais sous le mode de l'opposition ou de la marginalité. Comme l'a démontré Annie Verger (1991), l'engagement politique contestataire peut être à l'origine de l'absence du marché ; ce qui a pu être observé dans le cas des artistes performeurs thaïlandais (Boissier, 2008).

14 Les sociologues et économistes de l'art ont montré le rôle prépondérant de la gestion de l'incertitude dans le marché de l'art depuis que la convention d'originalité domine la définition de la « bonne » œuvre d'art (Moulin, 1992 ; Moureau & Sagot-Duvauroux, 2006a). Sur la réduction de l'incertitude sur les marchés des singularités, voir Karpik (2007) ; Moureau & Rivaud-Danset (2004).

15 Selon la traduction de Camille Debras et Anton Perdoncin, Revue *Tracés*, n° 11, 2006.

Pour citer cet article

Référence électronique

Annabelle Boissier, « Impacts locaux de la mondialisation », *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Professions et métiers autour de la Méditerranée, mis en ligne le 09 mai 2012, consulté le 28 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/sociologies/3955>

Auteur

Annabelle Boissier

Docteure en Anthropologie, IRIS-EHESS, Paris, France - annabelle.boissier@gmail.com

Droits d'auteur



Les contenus de la revue *SociologieS* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

This site uses cookies and collects personal data.

For further information, please read our Privacy Policy (updated on June 25, 2018).

By continuing to browse this website, you accept the use of cookies. Close

Nafas Art Magazine

Souffle de liberté / Tunisie

Exposition virtuelle. Par Mohamed Ben Soltane

>> Galerie d'images, voir la version anglaise du site

Les artistes de cette exposition virtuelle font partie de plusieurs générations. Ce qui les rassemble c'est leur attitude digne et le courage qu'ils ont eu dans la période qui devance la Révolution, une période où l'oppression était à son comble. Ces artistes se battaient dans un contexte artistique local difficile. Quelques uns parmi ces artistes menaient une action culturelle multiple, à travers la création artistique, l'enseignement de l'art, la critique d'art, l'organisation d'expositions, etc.

Pour la majorité d'entre eux, le travail à l'intérieur du pays était d'une importance capitale, il ne peut y avoir d'universalisme absolu, il fallait d'abord travailler à renforcer les bases de la scène artistique locale avant de postuler à une visibilité internationale.

La majorité des artistes que nous avons choisi de présenter ne font pas partie des artistes tunisiens dont les noms reviennent le plus souvent sur l'échelle internationale de l'art contemporain. Pourtant, leur talent est immense. Il y a plusieurs raisons à cette anomalie ; des raisons internes et d'autres externes.

Les raisons internes seraient un manque de professionnalisme chez beaucoup de nos artistes et de nos structures artistiques dans un monde de l'art qui s'est hyper-professionnalisé. L'absence de musées ou de fondations, qu'ils soient publics ou privés, pour l'art moderne et contemporain dans le pays, ainsi que l'absence d'une politique culturelle digne de ce nom sont les raisons internes de cette invisibilité.

Les raisons externes quant-à eux, sont relatives à un système international de l'art qui maintient un certain hégémonisme, où les voix des pays du Sud ne sont pas suffisamment écoutées. Certains décideurs des Pays du Nord sont plus intéressés

opt-out option: Privacy Policy

Okay

par la production artistique des Pays du Sud qui viendrait les reconforter dans ce qu'ils pensent être le "bon" art contemporain arabe.

Cette production correspondrait à des stéréotypes qui ont pris une peau neuve par rapport à l'histoire postcoloniale. En effet, le voile islamique, la femme arabe dépeinte comme opprimée, le terrorisme islamiste et la guerre, constituent des sujets qui peuvent faciliter aux artistes de la région l'accession à une visibilité internationale indépendamment de la qualité de leur travail. Beaucoup d'artistes qui ont atteint une certaine notoriété se plaignent de ce phénomène qui exclut une partie de leur production artistique. L'artiste marocain Mounir Fatmi parle même d'une *commande cachée* lorsqu'il évoque les attentes des décideurs occidentaux qui l'invitent à préparer un travail artistique.

Aujourd'hui, grâce à la Révolution menée par le peuple tunisien et qui s'est propagée à tous le monde arabe, ainsi qu'à la volonté affichée de lui donner enfin la parole, une autre partie de la production artistique s'est donné les moyens d'une visibilité importante. Cela pourrait permettre de donner un éclairage plus large de la création artistique d'aujourd'hui afin que l'image qui s'en dégage soit plus fidèle à la réalité.

Aïcha Filali fait partie des rares artistes tunisiens qui n'ont jamais cessé de se renouveler. Ce qui caractérise le plus son travail artistique c'est son sens critique et irrévérencieux vis-à-vis du monde de l'art (qu'il soit tunisien ou sur une échelle internationale).

La question de l'élitisme, de la *Distinction* selon la formule de Bourdieu, constituent des problématiques récurrentes dans les propositions artistiques de Aïcha Filali. Dans l'œuvre que nous présentons ici, tirées de son installation "L'Angle Mort" (Mars 2010, Galerie Ammar Farhat), nous voyons des photographies de "simples gens", fixées sur panneau de plexiglas, que l'artiste "installe" dans l'espace de la galerie. Ces gens qui ne font pas partie du public habituellement "très sélect" des galeries d'art, s'approprient un espace duquel ils sont socialement exclus. Quelques mois plus tard, en janvier 2011 et cette fois dans la réalité, ils s'approprièrent l'espace politique en étant dans la première ligne de ceux qui chassèrent le président déchu du pays.

This website uses cookies. IP-Numbers are anonymized but your consent is still required. More about and opt-out option: [Privacy Policy](#)

Okay

Mohamed Ali Belkadhi, plus communément appelé **Dali**, est l'un des artistes les plus doués de sa génération. Son travail est multiforme et a un vrai enracinement sociologique. Il utilise tour-à-tour la photographie, l'installation, la peinture, le texte, pour faire aboutir ses réflexions. A la fin de l'année 1998, il a présenté un travail artistique qui lui a causé beaucoup d'ennuis avec l'ancien régime. Il s'agit d'une série de 60 boîtes de conserves portant l'inscription "Boisson pour faire la Révolution"; on y voit l'effigie de Che Guevara imprimée sur la boîte et nous pouvons lire le texte: "Solution buvable stimulante pour toute personne en quête de révolution". Présentées dans la vitrine de la Galerie-Librairie Millefeuilles, les boîtes furent vite repérées et sept policiers se pointèrent dans la nuit chez l'artiste qui fut transporté au poste de police et interrogé pendant de longues heures.

Fakhri El Ghezal est diplômé de l'Institut Supérieur des Beaux-arts de Tunis en 2004. Il a reçu une formation en gravure et en photographie. Il a été sélectionné aux Rencontres photographiques de Bamako en 2007 où il présenta un projet photographique portant le titre de: *The Abdel Basset patchwork*.

 La série *Otages* a été réalisée 2007. Ce travail a pour base théorique la manipulation médiatique et les médias-mensonges à l'image de celui qui a conduit les USA à envahir l'Irak en 2003. L'artiste nous dit à travers son travail que nous sommes tous les "otages" de ce système mondial qui nous manipule.

Halim Karabibene fait partie des rares artistes contemporains tunisiens à avoir atteint une notoriété internationale. Il s'est fait connaître dans les années 90 grâce à ces collages à l'humour grinçant. Depuis quelques années, il mène une action pluridisciplinaire pour inciter les autorités publiques à inaugurer le premier Musée National d'Art Moderne et Contemporain en Tunisie. Halim, à travers les réseaux sociaux, les conférences, les Happening et les expositions anime virtuellement ce musée en attendant qu'il voie le jour. La Cocotte est le symbole du MNAMC, une cocotte désormais proche de l'explosion.

ismaël est un vidéaste et un passionné de cinéma. Son œuvre n'est pas encore eue les honneurs qu'elle mérite en Tunisie, l'art vidéo ne disposant pas encore d'une attention importante. Sans compromis, qu'ils soient politiques ou esthétiques, cet artiste se distingue par son sens critique aiguisé qu'il développe dans ses réflexions écrites et ses vidéos. La vidéo portant le titre de *TV01*, dont sont extraites les captures d'écrans qui figurent dans cette sélection, est un mixage

This website uses cookies. IP-Numbers are anonymized but your consent is still required. More about and opt-out option. Privacy Policy

entre deux programmes de télévision très populaires en Tunisie durant le mois saint de Ramadan ; il s'agit d'un programme religieux et d'un programme culinaire. Dans sa vidéo, ismaël mixe le son du programme de cuisine pendant que nous voyons les images du programme religieux et vice-versa. Il s'agit d'une critique du mauvais goût ambiant et une critique de ce programme religieux subventionné par le gendre du président déchu qui prétendait prendre le pouvoir.

Mehdi Bouanani est un jeune artiste tunisien qui travaille en France et qui expose régulièrement en Tunisie. Il a réalisé plusieurs séries de peintures présentant des figures politiques controversées. Des portraits de la dynastie beylicale côtoient ceux du premier président tunisien Habib Bourguiba ou encore du dictateur iraquien Saddam Hussein. Ces deux derniers portraits furent bloqués par la douane tunisienne lorsque l'artiste chercha à les exposer en Tunisie en 2010. L'artiste dû répondre à un interrogatoire policier et son exposition n'a pas pu avoir lieu.

Mohamed Ben Slama est un peintre infatigable. Il a toujours trouvé les moyens de titiller les autorités avec humour et désinvolture sans jamais se faire prendre. Le voile islamique et les personnages barbus côtoient dans ses peintures des personnages sexys et dénudés. Ben Slama est issu d'un courant pictural qui a des racines proprement tunisiennes. Il a pour prédécesseurs les artistes Guider Triki, Habib Bouabana, Lamine Sassi... Dans une des séries qu'il a présentées il y a quelques années en Tunisie, ces personnages tenaient une pancarte dans laquelle nous pouvions lire "RIEN". Ce "Rien" voulait dire beaucoup de choses, entre-autres, le manque de liberté et la répression que l'ancien régime exerçait vis-à-vis de ceux qui osaient le critiquer.

Nabil Saouabi ; *Le Salut de la peinture* est un Happening qui a eu lieu le 21 Mai 2009 au Palais Abdellia à l'occasion du 7ème Printemps des Arts plastiques de La Marsa. Dans la vidéo qui rend compte de ce Happening, Nabil Saouabi attaque frontalement la Commission d'achat du Ministère de la Culture tunisien. Cette commission qui achète des œuvres pour le compte de l'Etat, est très critiquée par les artistes car son fonctionnement est opaque, sa gestion douteuse et ses objectifs flous. Les œuvres achetées sont stockées dans des endroits non appropriés et risquent de s'abîmer. L'Etat est resté sourd aux revendications des

artistes pour réformer cette structure caduque. C'est lorsque l'artiste apprit que ladite commission décida d'acheter son œuvre qu'il décida de la déchirer et de partager les morceaux de cette peinture entre les visiteurs de l'exposition.

Nadia Jelassi: *Vista lil 9albèn (Retourner Sa Veste* est tirée de l'exposition individuelle "En rupture d'assise", réalisée à la Kanvas Art Gallery en octobre 2010. Le thème de l'exposition est la chaise qui pourrait symboliser le pouvoir et dont l'artiste élimine l'assise et joue avec son dos. L'œuvre présentée ici est prémonitrice du comportement de quelques tunisiens qui ont collaboré avec l'ancien régime et qui se sont empressés de "retourner leur veste" après la révolution. La deuxième œuvre (sans titre, 35x35 cm x9) est une photographie numérique tirée de la même exposition, signée Nadia Jelassi et Khalil Ben Abdallah.

Wassim Ghozlani: Ces photographies font partie de la série *Tunisie 140111* correspondant à la date de l'aboutissement de la Révolution tunisienne qui a fait fuir l'ancien président du pays. Beaucoup de jeunes photographes tunisiens ont réalisé un travail intéressant durant les bouleversements qu'a connus le pays durant les mois de Décembre 2010 et Janvier 2011, Wassim Ghozlani est l'un d'entre eux. C'est un photographe au regard aiguisé, drôle et poétique. Il nous livre ici trois clichés qui parlent beaucoup plus que les longs discours, de la *Révolution de la Liberté et de la Dignité* en Tunisie. En effet, la Révolution tunisienne a été grandement favorisée par les vidéos prises par à partir des téléphones portables et postées sur les réseaux sociaux; c'est que nous montre une des photos de Wassim. La colère des Tunisiens, qui sont connus pour être pacifistes, a aussi été alimentée par la violence extrême et le meurtre prémédité que le régime de Ben Ali a exercé sur le peuple tunisien; l'image du Tag parle de cette répression avec pudeur et humour. Enfin, l'explosion de la révolte du 14 janvier 2011 sur l'Avenue Habib Bourguiba est matérialisée par une photographie emblématique du cri d'une femme libre.

Ymen Berhouma est une jeune artiste autodidacte. Elle s'est introduite dans la scène artistique grâce à une peinture fraîche dégageant une certaine naïveté dans le bon sens du terme. Les personnages qu'elle crée invitaient au rêve et s'approchent des comptes pour enfants. Petit-à-petit, sa technique s'affirmant, la peinture de la jeune tunisienne s'est assombrie et s'est chargée de tension. Ymen ne cesse d'expérimenter en passant par des médiums aussi divers que la

This website uses cookies. IP-Numbers are anonymized but your consent is still required. More about and Opt-out option. Privacy Policy

Okay

Ahl Al Kahf (Les gens de la caverne) est un collectif anonyme qui se définit sur sa page facebook comme: "un mouvement de jeunes tunisiens, anti-globalisation et anti-orientalisme, né avec la Révolution". Ce mouvement a été particulièrement actif dans les Sit-in de la Kasbah pour faire tomber le premier et le deuxième gouvernement post-révolution. Le mouvement s'est poursuivi et les principales artères de la Tunisie ont été investies par ces artistes de la rue. Ahl Al Kahf ont célébré à travers leur art les principales figures internationales de la Résistance et ont attaqué avec virulence les dictateurs encore en place dans le monde arabe à l'image du sanguinaire Kadhafi.

Mohamed Ben Soltane

Exposition virtuelle, initié et commandé par Nafas Art Magazine.

This website uses cookies. IP-Numbers are anonymized but your consent is still required. More about and opt-out option: [Privacy Policy](#)

Okay

5. Un musée impossible ? Exposer l'art moderne à Tunis (1885-2015)¹

Alain Messaoudi (Université de Nantes)

Le 24 octobre 2009 : c'est la date fixée pour l'inauguration du nouveau musée national d'art moderne et contemporain (MNAMC) de Tunis. Le nouveau bâtiment a la forme d'une cocotte-minute, entourée d'une couscoussière, d'une casserole et d'une passoire surmontée d'un grand dôme vitré (illustration 5-1). Il a été dessiné en 2007 par Halim Karabibene, à l'occasion d'une exposition rétrospective consacrée au peintre Faouzi Chtioui². L'artiste dénonçait ainsi l'absence en Tunisie d'une institution à même de « rassembler le patrimoine artistique, de le mettre en valeur, de le protéger³ » et de maintenir en vie l'œuvre des artistes après leur mort. Il a poursuivi son action à l'occasion d'une exposition en hommage à Abdelaziz Gorgi en 2008, puis, après le départ de Zine el-Abidine Ben Ali le 14 janvier 2011, en fondant un Comité Populaire pour la Protection du MNAMC de Tunis regroupant près de 150 artistes et amis des arts⁴. Il n'a pas été le seul à exprimer la nécessité d'un espace d'exposition permanente pour que les étudiants des écoles des beaux-arts puissent accéder aux réalisations des générations précédentes et qu'un large public puisse prendre connaissance des travaux passés et présents des artistes. En mai 2009, Nabil Saouabi, après avoir appris qu'une de ses peintures avait été choisie pour être acquise par l'État, décidait de la découper et d'en distribuer les fragments autour de lui plutôt que de la voir disparaître pour un temps infini dans les réserves des caves d'un palais beylical du Bardo, Ksar Saïd, où les conditions de conservation des œuvres auraient été mal assurées⁵. Un an plus tard, une table ronde initiée par le syndicat des métiers des arts plastiques (SMAP) rappelait aux autorités politiques l'importance de consacrer un musée à l'art moderne et contemporain⁶. Pourtant, la

¹ Je remercie pour leurs relectures et leurs remarques Annabelle Boissier, Claire Fredj, Nadia Jelassi, Halim Karabibene, Olivier Rey et tout particulièrement Marion Lagrange.

² Cette exposition a été présentée dans la galerie Cherif Fine Art à Sidi Bou Saïd.

³ Halim KARABIBENE, interview par Hatem Bourial (émission « Au Gré De l'Actualité ») sur Radio Tunis Chaîne Internationale (RTCI), 24 juin 2015 (<http://www.rtc.tn/exposition-cocoteries-co-halim-karabibene-invitation-inedite-au-musee-national-dart-moderne-contemporain/>).

⁴ 143 militants en tenue de combat, couvercle de cocotte et pelle à la main, ont accepté d'être photographiés par l'artiste (<http://yakayaka.org/nos-interviews/item/2077-l-eau-de-mer.html>).

⁵ Une vue de l'enregistrement vidéo de ce happening, intitulé « Le Salut de la peinture », qui eut lieu pendant le 7^e printemps des arts de La Marsa au palais Abdellia, figure dans l'exposition virtuelle « Atem der Freiheit » (Souffle de la liberté) publiée par le site nafas en septembre 2011 (http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/breath_of_freedom/img/15_nabil_saouabi, vu en août 2015). Ksar Saïd, où a été signé en 1881 le traité du Bardo, abrite les réserves des collections de peintures et de sculptures de l'État.

⁶ Cette table ronde, organisée à l'occasion de la journée internationale des musées, a été accompagnée de deux expositions, l'une à l'espace culturel El Teatro-Aire Libre, installé dans les bâtiments de l'hôtel el-Mechtel, l'autre dans la galerie Kanvas Art Gallery, où l'on pouvait voir des œuvres de Rachida Amara, de Nabil Souabni,

mobilisation des plasticiens n'a pu nourrir un mouvement d'opinion suffisamment fort pour déterminer les autorités à considérer comme prioritaire l'ouverture d'un tel musée. Peintures et sculptures modernes n'ont pas trouvé leur place dans une politique muséale articulant des établissements modestes à destination d'un public local et national (musées régionaux, musées d'histoire, musée de l'armée, musée océanographique) d'une part, et, d'autre part, le musée national du Bardo, inscrit avec quelques sites archéologiques dans les circuits touristiques internationaux du fait de la richesse de ses collections antiques, ses mosaïques en particulier⁷. Les investissements dont ce musée a fait l'objet dans les années 2000, grâce au soutien d'organismes internationaux⁸, avec la construction d'un nouveau bâtiment, ont permis de renouveler la présentation des collections pour en faire « un témoignage de l'identité culturelle de la Tunisie⁹ », à l'usage des étrangers en même temps que des Tunisiens en mettant en évidence le « parcours historique » du « patrimoine national »¹⁰. Cette identité conjuguée au pluriel, juxtaposant des antiquités préislamiques et islamiques, ne fait pas de place aux peintures et sculptures modernes, bien qu'elles aient pu être intégrées au décor du palais beylical au XIX^e siècle¹¹, ni à l'art contemporain¹².

Alors que ces œuvres d'art produites en Tunisie, par des artistes étrangers mais aussi tunisiens, ont été régulièrement l'objet d'acquisitions, avant et après l'indépendance, par les pouvoirs publics tunisiens, elles n'ont jamais été présentées dans un lieu d'exposition permanente qui leur soit consacré, à l'exception d'une courte période, entre 1977 et 1991, où les collections de l'État ont été exposées dans les galeries d'exposition du Centre d'art vivant situé dans le parc du Belvédère. Est-ce parce que le musée d'art serait resté aux yeux de la majorité des Tunisiens une conception étrangère, croisant une institution imposée sous le

de Mohamed Ben Slama et une installation-vidéo de Mohamed Ben Soltane intitulée « Merci pour le musée » (Olfa BELHASSINE, « Journée internationale des musées. L'art moderne n'a-t-il pas droit à une mémoire ? », *La Presse de Tunisie*, 26 mai 2010 et <http://exposmap.blogspot.fr/>, vu en février 2016).

⁷ Les musées placés sous l'autorité du ministère de la Culture étaient en 2011 au nombre de 34. Le musée du Bardo a accueilli autour de 575 000 visiteurs par an entre 2004 et 2007 (Selma ZAIANE, « Le musée national du Bardo en métamorphose », *Téoros*, 27-3, 2008, tableau 3, vu le 22 août 2015. URL : <http://teoros.revues.org/69>). Pour un aperçu général sur la situation actuelle, voir Tanit LAGÜENS, « Les musées en Tunisie, un état des lieux », in Charlotte Jelidi (dir.), *Les musées au Maghreb et leurs publics. Algérie, Maroc, Tunisie*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 25-54.

⁸ Un prêt de 30 millions de dinars a été consenti en 1997 à l'État tunisien par la Banque internationale pour la reconstruction et le développement, pour un programme général de rénovation des musées du pays. Les travaux furent lancés au Bardo en 2009.

⁹ Tahar GHALIA, « Mot du conservateur en chef », présentation du musée du Bardo (<http://www.bardomuseum.tn>, vu le 21 août 2015). Ce texte a sans doute été rédigé vers 2010.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ C'est un fait attesté pour la salle du trône, ornée de portraits de souverains et de dignitaires de grand format.

¹² Le musée du Bardo accueille cependant dans ses nouveaux locaux des manifestations scientifiques dont certaines ont trait à l'art contemporain.

protectorat français et des pratiques, peinture et sculpture, longtemps liées dans les imaginaires au monde chrétien, et dont la licéité, du point de vue d'une partie des autorités religieuses musulmanes, reste toujours suspecte¹³ ? Faut-il voir dans le maintien des collections hors de la vue du public l'expression d'un type de pouvoir monarchique ancien, quand leur exposition au regard de tous et au feu de la critique marquerait le signe d'une démocratisation ?

Revenir sur différents projets de musées d'art élaborés pendant la période du protectorat français permet d'apporter quelques éclairages sur ces questions qui restent posées. Des archives en partie inédites conservent la trace de ces projets sont tombés dans l'oubli. S'ils ont pour point commun d'avoir été portés par des Français, ils correspondent à des programmes politiques différents : après l'abandon en 1894 d'un « musée français » d'esprit colonial, le projet de « musée de beaux-arts, d'arts industriels et de produits de la Régence » formulé en 1895 prône une association où beaux-arts de France et artisanat tunisien s'enrichiraient mutuellement, tandis qu'à la veille de l'indépendance, le projet architectural choisi inscrit la modernité dans la tradition, au diapason d'une certaine conception de la tunisianité.

Exporter un art français pour la colonie (1888-1894)

Bien que la pratique de la peinture en Tunisie soit antérieure à 1881¹⁴, la conception d'un musée d'art moderne est directement liée au protectorat imposé au pays par la France. Elle se caractérise par sa précocité. En 1885, la première définition du musée Alaoui, devenu depuis musée du Bardo, était universelle : le musée était destiné à « conserver les œuvres artistiques, les antiquités et, d'une manière générale, toutes les collections utiles à l'étude des sciences et des arts¹⁵ ». Après l'inauguration en mai 1888 des premières salles ouvertes au public dans l'ancien harem du palais beylical, où étaient présentées des pièces archéologiques,

¹³ Les images condamnées l'ont généralement été au nom de la décence et des bonnes mœurs, pour défendre une moralité islamique menacée par une modernité occidentale – ainsi en juin 2012, quand des artistes ayant exposé au palais Abdellia de La Marsa ont été l'objet de violentes attaques de la part d'un groupe salafiste. Pour un aperçu général sur la question, voir Silvia NAEF, *Y a-t-il une "question de l'image" en islam ?*, Paris, Téraèdre, 2^e éd., 2015.

¹⁴ Sur ce point, voir M'hamed OUALDI, « Pour qui se représenter ? L'adoption du portrait officiel par les beys de Tunis et leurs serviteurs mamelouks des années 1840 aux années 1860 », in Omar Carlier (dir.), *Images du Maghreb, images au Maghreb, XIX^e-XX^e siècles : une révolution du visuel ?*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 69-86.

¹⁵ Décret du 26 mars 1885, cité par Myriam BACHA, *Patrimoine et monuments en Tunisie : 1881-1920*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 104. Le musée a été rebaptisé en 1955 musée national du Bardo, après avoir porté le nom d'Ali bey, sous le règne duquel il a été fondé.

on y associe finalement antiquités, objets ethnographiques et industries d'art locales¹⁶, sans jamais faire de place à l'histoire naturelle ou aux beaux-arts issus de la tradition académique. En revanche, un premier projet de « musée français » constitué de peintures et de sculptures est attesté en 1892, quatre ans après une exposition de beaux-arts restée elle aussi jusqu'à présent ignorée de l'historiographie.

On considère généralement le salon tunisien inauguré en 1894 par l'Institut de Carthage, toute jeune société savante, comme la première exposition de beaux-arts organisée à Tunis¹⁷. Quelques archives et la publication d'un catalogue¹⁸ gardent pourtant la trace d'une précédente exposition « pour la Tunisie et l'Algérie », organisée par un comité composé du directeur du service des antiquités et des arts, René de la Blanchère (1853-1896), de l'architecte du gouvernement tunisien Adolphe Dupertuys¹⁹, ainsi que de Charles Beau²⁰, professeur de dessin au collège Sadiki et dessinateur pour la municipalité de Tunis. Présentée à Tunis pendant une dizaine de jours au printemps 1888²¹, elle accompagnait une exposition scolaire et une foire de produits agricoles et industriels. Elle prenait modèle sur les expositions organisées en province (et, depuis 1880, à Alger par la Société des beaux-arts de la ville²²), entre autres par l'organisation d'une tombola financée par le gouvernement tunisien²³. Peintures, sculptures, mais aussi photographies et objets d'art, une partie de ces

¹⁶ De nouvelles salles dites « arabes » sont inaugurées en avril 1899 (Myriam BACHA, *Patrimoine...*, *op. cit.*, p. 186).

¹⁷ C'est la date retenue dans la synthèse de Ali Louati, *L'aventure de l'art moderne en Tunisie*, Tunis, Simpect, 1997 et pour l'exposition rétrospective présentée en 1998 au musée de Carthage (Narriman El Kateb-Ben Romdhane, Ali Louati et Habib Bida, *Anthologie de la peinture en Tunisie 1894-1970*, Tunis, Simpect, 1998).

¹⁸ Un dossier préparatoire est conservé au Centre des Archives diplomatiques de Nantes (CADN), Tunisie, 1^{er} versement, 1351bis, et un catalogue dans la bibliothèque du Centre des archives d'outre-mer à Aix-en-Provence (Régence de Tunis. Ville de Tunis. *Concours agricole et hippique. Exposition scolaire. Exposition de beaux-arts pour la Tunisie et l'Algérie, du vendredi 27 avril au dimanche 6 mai 1888. Catalogue des animaux, instruments et produits agricoles, produits et objets divers, etc., de l'Exposition scolaire et de l'Exposition de beaux-arts*, Tunis, Impr. française B. Borrel, 1888, 216 p.)

¹⁹ Né à Paris vers 1837 et mort à Tunis en 1898, Adolphe Dupertuys avait été dans les années 1860-1870 dessinateur aux bâtiments civils à Oran. Il était le fils de Maurice Dupertuys (1800-1878), ancien élève de l'école des beaux-arts de Paris et architecte du gouvernement français en Algérie (actes de naissance et de mariage des enfants d'Adolphe Dupertuys, Oran et Bône consultés via les Instruments de recherche en ligne (IREL) des Archives nationales d'outre-mer (ANOM) ; *La Dépêche Tunisienne*, 11 mars 1898).

²⁰ Ancien élève de l'école des beaux-arts de Lyon, Charles Beau a exposé régulièrement dans sa ville natale, au Salon des amis des arts (entre 1865 et 1878) puis à la Société lyonnaise des Beaux-arts (entre 1891 et 1899).

²¹ Soit du vendredi 27 avril au dimanche 6 mai, veille de l'inauguration officielle du musée Alaoui au Bardo.

²² Adrien EUDELIN (en collaboration avec Laurent Houssais), « Sociétés et premières expositions artistiques algéroises : une histoire revisitée (1851-1880) », in Dominique Jarrassé et Laurent Houssais (dir.), « *Nos artistes aux colonies* ». *Sociétés, expositions et revues dans l'Empire français (1851-1940)*, Paris, Esthétiques du divers, 2015, p. 50.

²³ Une dizaine d'œuvres, dont quatre aquarelles de Charles Lallemand, ont été acquises à des prix modestes (entre 100 et 200 francs) pour servir de lots à la tombola. Sur ce système de financement qui s'est généralisé au XVIII^e siècle, voir Nicolas BUCHANIEC, « Les loteries des salons de province, entre économie et philanthropie »

derniers réalisés par des Tunisiens, constituaient une liste de 144 numéros²⁴. Le catalogue précisait que les objets étaient pour partie destinés à la vente, une « liste spéciale contenant les prix demandés par les exposants » étant « déposée dans la salle » et l'administration se chargeant des offres à faire aux exposants. Ces prix, dont on a connaissance grâce à des listes manuscrites conservées dans les archives diplomatiques française conservées à Nantes, s'échelonnent généralement entre 100 et 1500 francs²⁵. Quelques œuvres se démarquent cependant. C'est en particulier le cas du *Rêve d'un croyant* d'Achille Zo (1826-1901), déjà exposé près de vingt ans plus tôt à Paris (au Salon de 1870) et à Lyon (en 1872²⁶) et largement diffusé par la photographie (il fait partie d'une série de planches éditée par la maison Goupil, « La Galerie Photographique²⁷ »), en vente pour la somme considérable de 15 000 fr²⁸. L'artiste caresse sans doute l'espoir que cette vision de houris nues puisse susciter l'intérêt d'un riche particulier, bey ou dignitaire ottoman du type de Khalil bey – la hauteur de la somme indique qu'il ne vise pas une acquisition par l'État français²⁹. *Enfants jouant dans une rue, Constantine*, signé d'un peintre ayant acquis une certaine notoriété, Maurice Boutet de Monvel (1850-1913), affiche l'autre prix le plus élevé (3000 fr.). Exposant au Salon depuis 1873, le peintre y avait été récompensé par une médaille de bronze, puis d'argent³⁰. Le sujet de la toile envoyée à Tunis fait écho aux voyages de Boutet de Monvel en Algérie (où était

in Laurent Houssais et Marion Lagrange (dir.), *Marché(s) de l'art en province (1870-1914)* (Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset, n° 8), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 43-54.

²⁴ Il est difficile de déterminer les critères permettant d'expliquer pourquoi certains objets ont été présentés dans le cadre de l'exposition des beaux-arts tandis que d'autres ont fait partie des 190 numéros de « l'exposition annexe : produits, objets divers », où l'on trouve les réalisations de nombreux fabricants tunisiens, y compris des femmes, dont le catalogue donne les noms.

²⁵ Les artistes femmes sont nombreuses à exposer, le plus souvent dans des genres mineurs (fleurs, peinture sur porcelaine). À côté de quelques exposants établis en Tunisie, qui, semble-t-il, ne vivent pas principalement de leur art, on trouve un assez grand nombre de provinciaux, et parmi eux de Lyonnais, ce qui s'explique par le réseau de relations de Charles Beau, ancien élève à l'école des beaux-arts de Lyon.

²⁶ Dominique Dumas, *Salons et expositions à Lyon (1786-1918. Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2007, vol. 3, p. 1336.

²⁷ Galerie photographique n° 967, épreuve sur papier à émulsion (18 x 23,5 cm.). Une reproduction en est reproduite sur le site internet du musée Goupil à Bordeaux (http://www.culture.gouv.fr/GOUPIL/IMAGES/79_Reve_croyant.jpg, vu en février 2016). Sur cette série, voir Pierre-Lin RENIE, « Goupil et Cie et l'ère industrielle. La photographie appliquée à la reproduction des œuvres d'art », *état des lieux* [publication du Musée Goupil, Conservatoire de l'Image industrielle à Bordeaux], n° 1, p. 89-114 (en particulier p. 96-99).

²⁸ Ce tableau est actuellement conservé au musée Bonnat de Bayonne.

²⁹ Khalil bey, envoyé à Paris pour y assurer le commissariat de l'Égypte à l'exposition universelle de 1855, y avait constitué une collection de peintures, sans hésiter à y mettre le prix fort, dans le contexte d'un marché spéculatif (Francis HASKELL, « Un Turc et ses tableaux dans le Paris du XIX^e siècle », *De l'art et du goût jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989, p. 370 et Sylvie PATRY, notice sur « *L'Assassinat de l'évêque de Liège* d'Eugène Delacroix », in Sylvie Patry (dir.), *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme*, Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014, p. 167, cat. 22).

³⁰ En 1885, son *Apothéose de la canaille ou le triomphe de Robert Macaire*, brillante dénonciation des turpitudes du régime républicain, a connu un succès de scandale : décrochée la veille du vernissage par ordre du sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, la toile fut finalement exposée dans les locaux du *Figaro*.

installé un de ses frères) en 1876, 1878 et 1880. Deux autres artistes d'une certaine notoriété, le Marseillais Alexandre Moutte (1840-1913) et l'Aixoise José Silbert (1862-1939)³¹, proposent chacun une œuvre au prix de 2000 fr. : *Arlésiennes* pour le premier, *Légende de St François d'Assise et du loup de Gubbio*, pour le second, qui avait déjà présenté le tableau à Paris au Salon de 1887. Ces artistes n'exposeront plus à Tunis à notre connaissance³². On retrouve en revanche les noms de quelques autres, plus modestes, parmi les exposants du salon tunisien, après 1894³³. Si les pouvoirs publics français favorisent, aux frais des contribuables tunisiens, l'organisation de l'exposition de 1888, il ne semble pas que des œuvres y aient été acquises en vue de constituer une collection de l'État protégé. Un des exposants, le paysagiste Gustave Garaud, fait cependant partie des artistes de la métropole qui, quatre ans plus tard, contribuent à un projet de « musée français », faisant don de leurs œuvres sans autre rétribution que la perspective de recevoir la décoration du *nichân el-iftikhâr*, ordre honorifique institué par Ahmed bey (1837-1855), équivalent à la Légion d'honneur, ou l'espoir de commandes officielles³⁴.

À l'origine de ce projet de « musée français », on trouve un peintre amateur qui vit de ses rentes, Georges de Dramard (1838-1900). Cet ancien élève d'Édouard Brandon et de Léon Bonnat, qui expose régulièrement des toiles au Salon depuis 1868, a fondé en 1885 une Société française des amis des arts³⁵. Figure du monde parisien, « républicain avancé », il est bien introduit dans les sphères de l'administration des beaux-arts : la Société a son secrétariat au Palais des Champs-Élysées et Dramard préside en 1888 la section française des beaux-arts à l'exposition universelle de Barcelone. Il obtient la même année la Légion d'honneur, parrainé par Charles Prevet, un député de Seine-et-Marne qui siège dans le groupe de la

³¹ Selon le catalogue, José Silbert serait alors domicilié à Tunis, 21 de la rue Sidi el Morjani, soit en plein cœur de la médina.

³² On ne trouve pas leurs noms parmi les exposants du salon tunisien.

³³ C'est le cas de d'Alexandre Defaux (1826-1900), connu pour ses basses-cours et ses paysages, ou d'Eugène Girardet (1853-1907), paysagiste orientaliste qui expose en 1888 une vue des *Hauteurs de Beni Fera*, un site des Aurès souvent représenté, aux environs d'al-Kantara. Ils font respectivement partie des exposants aux salons tunisiens de 1896 et 1897.

³⁴ Gustave Garaud (1847-1914) a voyagé en Indochine et fait partie de ces artistes dont l'œuvre s'inscrit dans le projet impérial colonial français. Il envoie à Tunis *La Fosse, porte à Chaville* et sera décoré du nichan. De son côté, Mario Carl-Rosa (1853-1913) espère que sa *Ville d'Argenton* recevra à Tunis le même accueil que celui qu'a reçu à Moscou son *Village en Lorraine* qui avait été présenté dans une exposition organisée par Georges de Dramard en 1890 : la toile y avait été acquise par le tsar Alexandre III (CADN, Tunisie, 1^{er} versement, 1351 bis, lettre de Carl-Rosa à Dramard [?], s. d.).

³⁵ Cette société, qui reste active jusqu'en 1914, achète au Salon des œuvres qui sont réparties par tirage au sort à certains de ses souscripteurs, tous recevant chaque année un recueil d'eaux-fortes. Elle publie en 1900-1901 un *Bulletin mensuel* qui rend compte du Salon et de l'actualité artistique à Paris et en province, avec un point de vue favorable aux normes académiques.

Gauche radicale³⁶. Il est donc politiquement proche du résident général Justin Massicault, nommé à Tunis en 1886. Il est d'ailleurs probable que la mort prématurée de celui-ci en novembre 1892 soit une des causes de l'abandon du projet deux ans plus tard³⁷. Entre temps, trente-huit œuvres, dues à des artistes qui exposent régulièrement à Paris au Salon officiel, auront été expédiées en trois livraisons à Tunis. Certaines d'entre elles seront exposées au premier salon tunisien de 1894³⁸. Le projet de musée ayant été abandonné, la Résidence générale décide, à la fin de l'année, d'envoyer les toiles, propriétés de l'État français, à différentes institutions, pour décorer leurs bâtiments. Les militaires du cercle de Tunis se voient ainsi dotés d'une femme nue (*Le Sommeil*, par Pierre Franc-Lamy) et d'une scène faisant vibrer la veine patriotique (*Les Réfugiés. Épisode du siège de Paris*, par Alfred de Richemont) tandis que ceux du cercle de Sfax pourront rêver sur la *Peau d'âne glissant sa bague dans le gâteau* d'Albert Maignan ; la figure d'une *République debout* par Philippe Félix Dupuis est destinée à l'hôtel des postes et télégraphes, la *Messe des chouans* de Charles Coëssin de la Fosse à l'archevêché ; pour l'école de garçons de Tunis, on choisit un *Régiment qui passe* (par Jean Jacques Baptiste Brunet), pour l'école de filles, une *Jeune fille au milieu de fleurs* (par Louis-Maurice Pierrey)³⁹. Le comité régional de l'Alliance française est quant à lui gratifié d'une œuvre de Dramard qui lui rappelle d'autres climats : *En Normandie*⁴⁰. Cette répartition témoigne de la valeur à la fois éducative et récréative que les autorités politiques

³⁶ La gauche radicale rassemble les radicaux qui ont choisi de soutenir Gambetta après les élections de 1881. Charles Prevet est aussi un industriel et un homme de presse, membre du conseil d'administration du *Figaro* et du *Petit Journal*.

³⁷ On remarque aussi une parfaite concordance chronologique entre ce projet et l'existence d'un Commissariat principal des expositions de beaux-arts en France et à l'étranger, créé par arrêté du 15 octobre 1892, un an après la nomination de Henry Roujon comme directeur des beaux arts, et dissout en mars 1894. Ce commissariat, confié à l'un des fils de l'architecte Théodore Ballu, Roger-Ballu (1852-1908), frère de l'architecte en chef des monuments historiques de l'Algérie Albert Ballu, a des objectifs comparables à ceux de Dramard. En témoigne un rapport daté de décembre 1893, publié dans Laurent Houssais et Marion Lagrange (dir.), *Marché(s)...*, *op. cit.*, p. 163-167. On pourrait comparer ce projet avec celui de Victor Tardieu, fondateur en 1924 de l'école des beaux-arts de l'Indochine alors sous protectorat français, et resté lui aussi sans suite (Caroline Herbelin, « Deux conceptions de l'histoire de l'art en situation coloniale : George Groslier (1887-1945) et Victor Tardieu (1870-1937) », *Siksâcâkr, Journal of Cambodia Research/Journal de recherche sur le Cambodge*, n° 12-13 (« Cambodge : rencontres en situation coloniale »), 2010-2011, p. 206-218).

³⁸ C'est le cas de la *Peau d'âne glissant sa bague dans le gâteau* d'Albert Maignan et du *Combat dans une rue de Champigny* de Léon du Paty. Le salon tunisien semble avoir été assez peu ouvert aux courants modernistes jusqu'à la Grande Guerre : il ne semble pas qu'un marchand promoteur de l'art moderne comme Paul Durand-Ruel y ait envoyé des œuvres comme il l'a fait à Alger et à Oran en 1880, alors qu'il était financièrement dans une passe délicate, et bien qu'il ait abrité dans sa galerie à Paris les expositions de la Société des peintres orientalistes entre 1895 et 1900 (Sylvie PATRY *et alii*, « Paul Durand-Ruel, cet oseur impénitent », in Sylvie Patry (dir.), *Paul Durand-Ruel...*, *op. cit.*, p. 21-22). Il n'y a pas à Tunis d'équivalent de la Société algérienne des amis des arts, où l'on pouvait trouver en 1878, parmi les membres correspondants, Édouard Manet ou le marchand Georges Petit (A. EUDELINÉ..., « Sociétés... », *op. cit.*, p. 48 et 55).

³⁹ CADN, Tunisie, 1^{er} versement, 1351 bis.

⁴⁰ *Loc. cit.* Dramard, natif de Bretteville-sur-Dives, est resté attaché à la Normandie : il a fondé en 1883 la Société des régates de Cabourg-Dives.

trouvent à ces images, qui s'y prêtent : elles ont pour fonction d'imprimer dans les esprits un imaginaire patriotique et républicain, et de conserver le souvenir de la mère patrie en évoquant ses paysages et son climat. Les titres des œuvres nous permettent d'avoir une idée des sujets représentés : les paysages constituent près de la moitié des envois, avec des bords de mer (bretons, normands et atlantiques plutôt que méditerranéens), des forêts et quelques vues urbaines. Viennent ensuite des peintures d'histoire anecdotique ou des scènes de genre historiques, dans un entre-deux caractéristique de la peinture académique du temps⁴¹, les natures mortes et les portraits (une gravure d'après celui de Mgr Lavigerie par Léon Bonnat) étant peu représentés⁴². L'orientalisme, que ce soit sous la forme de paysages ou de scènes de genre, est totalement absent. Il s'agit de promouvoir des artistes et un art français, à travers une nouvelle colonie, avec un projet qui s'adresse avant tout à la communauté européenne locale, en voie d'expansion⁴³.

Faire dialoguer art tunisien et art français : le projet de musée de Jules Pillet (1895)

Le nouveau projet de musée, beaucoup plus ambitieux, que conçoit un peu plus tard, en 1895, Jules Pillet (1842-1912), professeur de géométrie descriptive à l'école nationale des Beaux-arts et inspecteur de l'enseignement du dessin et des musées, est d'esprit différent. Il ne s'agit pas d'un musée français symbolisant une colonisation de peuplement ignorant ou refoulant les traditions locales mais d'un musée tunisien, correspondant aux spécificités du protectorat, – selon une ligne que René Millet, nommé en 1894 à la résidence générale, a pu représenter, bien que sa réputation d'indigénophilie soit en partie usurpée⁴⁴.

Dans le discours qu'il prononce le 25 mai 1895 à l'occasion de la distribution des récompenses décernées aux artistes ayant exposé au 2^e salon tunisien, Jules Pillet, envoyé par le ministère en mission à Tunis, exprime le ferme espoir que, dans avenir peu éloigné, la ville possèdera un musée « à la fois de beaux-arts, d'arts industriels et de produits de la Régence » et que « les œuvres que le Ministère vient d'acquérir et va prier l'Institut de Carthage de

⁴¹ Voir à ce sujet la 2^e partie du livre tiré de la thèse de Michaël VOTTERO, *La peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 79-133.

⁴² Cela ne fait que refléter l'évolution des envois au Salon, où « les paysages représentent bon an mal an un tiers du total, tandis que le genre [...] ne cesse de progresser, passant du dixième des toiles vers 1850 au tiers en 1900 (Dominique POULOT, *Une histoire des musées de France. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2008 [1^{re} éd. 2005], p. 133).

⁴³ Nous ne savons pas ce que sont devenues ces œuvres, qui se trouvent peut-être aujourd'hui dans les collections de l'ambassade de France à Tunis.

⁴⁴ Élisabeth MOUILLEAU, « La création de la Khaldouniyya. Un projet colonial ? », *Awal*, n° 26, 2002, p. 49-60.

prendre en dépôt provisoire formeront plus tard l'embryon d'une section des beaux-arts⁴⁵ ». Il se dit « convaincu que l'État français y ajoutera des toiles empruntées aux collections du Louvre » et qu'il « comptera le Musée de Tunis parmi ceux auxquels il est heureux de distribuer les œuvres choisies chaque année, par lui, aux expositions parisiennes⁴⁶ ». Ce projet associe donc, comme dans l'Exposition d'art musulman organisée par Georges Marye au Palais de l'industrie à Paris en 1893⁴⁷ ou au salon tunisien, d'une part « les beaux-arts », c'est-à-dire des peintures et des sculptures obéissant aux canons académiques, d'autre part « les arts industriels », chefs d'œuvre de l'art ancien réalisés localement, inaliénables. S'y ajoutent les « produits de la régence », productions contemporaines des artisans tunisiens, offerts à la vente – en évitant les intermédiaires, on prétend permettre aux producteurs de mieux profiter du fruit de leur travail. Jules Pillet entend servir ainsi « à la conservation, au relèvement et au progrès des industries d'art du pays⁴⁸ » :

De cette façon se constitueraient, simplement et rétrospectivement, les archives des industries d'art de la Tunisie ; on arriverait, tout naturellement, à créer ainsi un Musée dans lequel l'artisan (je devrais plutôt dire l'artiste) aussi bien que le touriste et que le négociant viendraient se faire une idée, juste et sincère, de l'état actuel des ressources que leur offre ce beau pays, habité par une population urbaine si travailleuse, si bien douée d'un génie artistique si naturel et si charmant⁴⁹.

L'inspecteur précise la disposition du musée qu'il envisage et en propose un dessin, « à simple titre indicatif », dans un article publié l'année suivante dans les *Annales du Conservatoire des arts et métiers* (illustration 5-2)⁵⁰, de façon à mieux souligner l'importance d'une construction *ad hoc*, plutôt que « d'utiliser comme musée un édifice quelconque⁵¹ ». Ce bâtiment « qui pourrait être très économiquement fait en ciment armé », dans un style emprunté à « l'architecture arabe », avec un décor de panneaux céramiques, donne une place centrale au « musée de peinture », installé dans une cour à éclairage zénithal « entre des murs

⁴⁵ « Deuxième exposition artistique à Tunis », *Revue tunisienne*, 1895, p. 291. La revue de l'Institut de Carthage rappelle que son Comité artistique s'est vu confier par le directeur des beaux-arts, Henry Roujon, grâce à l'intermédiaire de Pillet, la somme de 1000 francs, pour faire quelques acquisitions pour le compte de l'État français (*Ibid.*, p. 286). Il semble que Pillet ait décidé des acquisitions faites grâce à cette somme modeste, en suivant les consignes de Roujon et en choisissant soit « des œuvres d'artistes tunisiens ou habitués de Tunis », soit des « œuvres inspirées par les splendeurs » du pays (*Ibid.*, p. 290).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 291.

⁴⁷ Rémi LABRUSSE, « De la collection à l'exposition : les arts de l'islam à Paris (1864-1917), in Rémi Labrusse (dir.), *Purs décors ? : arts de l'islam, regards du XIX^e siècle, collections des Arts décoratifs*, catalogue d'exposition, Paris, Les Arts décoratifs/Musée du Louvre, 2007, p. 70.

⁴⁸ « Deuxième exposition artistique à Tunis », art. cit., p. 291.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 292.

⁵⁰ Jules PILLET, « Les industries d'art de la Tunisie », Paris, Gauthier-Villars, 1896, tiré à part extrait des *Annales du conservatoire des arts et métiers, publiées par les professeurs*, 2^e série, t. VIII, 1896, p. 239-280.

⁵¹ *Ibid.*, p. 36

très épais, percés de deux portes seulement que l'on garnirait de doubles vantaux en tôle⁵² », pour atténuer les risques d'incendie.

Il occuperait à la fois la hauteur du rez-de-chaussée et du premier étage ; il serait divisé en trois travées que l'on pourrait, plus tard, si le musée s'enrichissait de toiles nombreuses, séparer par des cloisons, afin d'augmenter les surfaces murales. Dans ces salles seraient placées quelques sculptures, mais les principales d'entre elles seraient disposées, en partie dans le vestibule du rez-de-chaussée et dans celui du premier étage, en partie sur la terrasse, garnie de treille, qui couronnerait l'édifice⁵³.

Le musée serait encadré au rez-de-chaussée par deux grandes galeries latérales consacrées au musée commercial, avec à leur bout une bibliothèque, le bureau du conservateur et le « bureau des transactions » et, au premier étage, par deux autres galeries destinées au musée d'art industriel. Pillet envisage l'installation d'un musée de produits agricoles au sous-sol, à côté des dépôts. Le produit des entrées⁵⁴ et une taxe sur la vente des objets alimenteraient une caisse permettant l'acquisition d'œuvres pour le musée d'art industriel aussi bien que pour le musée des beaux-arts.

Bien que Jules Pillet soit retourné à Tunis en avril 1897 dans le cadre d'une nouvelle mission pour y étudier (en même temps qu'en Corse et en Algérie) les industries d'art, et y visiter les établissements d'enseignement⁵⁵, son projet est resté sans suite. Cela s'explique peut-être par la place faite aux objets d'art « arabes » dans le musée-palais du Bardo, où furent installés des ateliers de formation à l'artisanat⁵⁶ : on a préféré inscrire la production tunisienne contemporaine dans la perspective d'un patrimoine remontant à l'antiquité plutôt que de la faire dialoguer avec les productions des artistes français formés aux beaux-arts. En 1908, plutôt que le « musée multiple⁵⁷ » qu'imaginait Pillet, c'est un « musée d'art décoratif » que l'architecte Henri Saladin, membre de la commission archéologique de l'Afrique du Nord, suggère de créer : il réunirait « les objets modernes, ou relativement modernes, que l'on peut si aisément encore se procurer dans Tunis même », le musée du Bardo ne devant contenir

⁵² *Ibid.*, p. 35.

⁵³ *Loc. cit.* [*Ibid.*, p. 35].

⁵⁴ Il est prévu de distribuer des cartes de gratuité aux artisans et aux ouvriers et de réserver des jours et des heures pour « les femmes indigènes, surtout celles qui fabriquent des tapis » (*Ibid.*, p 34).

⁵⁵ Frédéric SEITZ, notice « Jules Pillet », in Claudine Fontanon et André Grelon (dir.), *Les professeurs du Conservatoire national des arts et métiers, dictionnaire biographique. 1794-1955*, t. 2, L-Z, Paris, Institut national de la recherche pédagogique/CNAM, 1994, p. 399-411.

⁵⁶ Paul Gauckler y organise en 1897 un atelier d'apprentissage de la sculpture sur plâtre (*naqch hadîda*) où les savoirs traditionnels sont transmis par un maître (Direction des antiquités et des beaux-arts, *Compte rendu de la marche du service en 1898*, Tunis, vol. 2, 1899, p. 11, cité par M. BACHA, *Patrimoine...*, *op. cit.*, p. 180-181).

⁵⁷ J. PILLET, *Les industries d'art de la Tunisie*, *op. cit.*, p. 36.

« que des objets anciens⁵⁸ ». Après 1900, l'Institut de Carthage semble avoir pris le relais de l'État⁵⁹. Une vingtaine des membres de la société savante y constituent en 1913 une « section d'études pour la création du musée de Tunis » qui travaille à la mise en place d'un « musée encyclopédique⁶⁰ » où les beaux-arts n'ont pas une place privilégiée par rapport aux sciences, à l'histoire naturelle et à l'histoire⁶¹. Placée sous le patronage du résident général, elle reçoit un soutien matériel de la part des fonctionnaires français se trouvant à la tête des différentes directions de l'administration tunisienne⁶². L'Institut de Carthage, organisateur des salons annuels de beaux-arts, s'est d'ailleurs vu confier la conservation des œuvres acquises par l'État ou reçues en don, ce qui indique un certain désinvestissement de la part de ce dernier⁶³. Au printemps 1914, on y fait preuve d'optimisme en discutant de l'emplacement du futur musée et en rappelant que le résident général a demandé au ministre des Beaux-arts de comprendre la Tunisie dans ses distributions d'œuvres aux musées provinciaux et coloniaux. Mais la guerre sonne le glas du projet.

⁵⁸ Henri SALADIN, *Tunis et Kairouan*, Paris, Henri Laurens, 1908, p. 96. Sur l'œuvre de Saladin, voir Myriam BACHA, « Henri Saladin (1851-1923). Un architecte "Beaux-arts" promoteur de l'art islamique », in Nabila Oulebsir et Mercedes Volait (dir.), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris, Picard, 2009, p. 215-230.

⁵⁹ Cela n'a rien d'extraordinaire à l'échelle française : sur les 529 institutions portant le nom de musées qui y ont été fondées entre 1800 et 1914, 102 le sont par des sociétés savantes ou des sociétés des amis des arts (98 autres se fondant à partir d'une ou de plusieurs collections particulières), selon le comptage opéré par Chantal GEORGEL (« De l'art et des manières d'enrichir les collections », in Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées en France au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 232.

⁶⁰ Compte rendu de la séance du 28 octobre 1913, *Revue tunisienne*, janvier 1914, p. 96.

⁶¹ Parmi ses 19 premiers membres de la section présidée par l'homme de lettres Eusèbe Vassel, seuls Alphonse Clément, organisateur du salon tunisien, et Alexandre Fichet (1881-1967), professeur de dessin au collège Alaoui, semblent représenter les beaux-arts. Sont cooptés en mars 1914 le rédacteur en chef de la *Dépêche tunisienne*, André Duran-Angliviel (1877-1964), et un naturaliste vivant du commerce des oiseaux servant à l'industrie des plumassiers, Marius Blanc. Ce dernier avait ouvert en 1905 un musée zoologique privé. Il est possible qu'on ait pensé à un musée sur le modèle du palais Longchamp inauguré en 1869 à Marseille, avec une galerie d'histoire naturelle et une galerie de beaux-arts (compte rendu de la réunion du 18 mars 1914, *Revue tunisienne*, 1914, p. 306 ; P. MARS, « Marius Blanc (1857-1944), naturaliste à Tunis », *Bulletin du Muséum d'histoire naturelle de Marseille*, t. XXIX, 1969, p. 49 ; Marie-Paule VIAL, *Le Palais Longchamp : à la gloire de l'eau, des arts et des sciences*, Marseille, Images en manœuvres, 1991, p. 38-43).

⁶² Vers 1913-1914, le directeur général de l'enseignement met à la disposition de la section une salle inoccupée de la bibliothèque publique située Souk el-Attarine (*Revue tunisienne*, 1914, p. 305).

⁶³ Une liste de ces œuvres a été publiée dans la *Revue tunisienne* (1901, p. 474). Certaines ont été reçues en don par la Résidence générale, les autres achetées sur le budget du ministère de l'Instruction publique. Faut-il l'interpréter comme une façon de ne pas faire peser sur le budget de l'État tunisien des acquisitions dont la nécessité pourrait être discutée ? Ou est-ce le signe que la collection n'a pas été constituée dans la perspective de constituer un patrimoine national tunisien ? Il faudrait pouvoir accéder aux archives de la direction de l'Instruction publique et des beaux-arts pour le déterminer.

Un musée dans la médina ou au milieu d'un parc ?

Au lendemain de la guerre, la volonté de favoriser le développement des beaux-arts à Tunis se manifeste par l'ouverture en 1923 d'un Centre d'art, lieu d'enseignement académique dont la direction est confiée à un élève d'Alfred Roll, Pierre Boyer (1865-1933)⁶⁴. Ce dernier est aussi chargé de travailler à la réalisation d'un musée d'art moderne. Avec le titre d'inspecteur adjoint des antiquités et arts, conservateur du musée de Tunis, Boyer se rend en mission à Paris où il rencontre Léonce Bénédite, qui a « constitué un lot important d'œuvres orientalistes modernes », en vue de leur envoi à Tunis⁶⁵. La même année débutent les travaux de restauration d'un des palais les plus remarquables de la médina, le Dar Othman, acheté par l'État tunisien à une fondation habous en vue d'y installer un musée d'art moderne couplé à une résidence d'artistes, sur le modèle de la villa Abd el-Tif à Alger⁶⁶. Mais cette perspective est bientôt abandonnée. A-t-elle fait l'objet d'un débat public ? Les militants destouriens l'ont-elle dénoncée pour sa dimension coloniale, appelant plutôt à l'institution de bourses de voyages pour les jeunes Tunisiens entrés au Centre d'art (comme les bacheliers Henri Saada en 1925 ou Aly ben Salem en 1930), de façon à ce qu'ils puissent compléter leur formation en Europe⁶⁷ ? Les difficultés économiques des années 1930 ont-elles été décisives ? Bien qu'il soit toujours question de ce projet en 1936⁶⁸, le palais restauré sert finalement de lieu d'exposition permanente pour les arts indigènes anciens, les productions modernes étant présentées à partir de 1948 à l'Office des arts tunisiens, installé depuis 1941 dans le Dar Ben Abdallah, acquis des héritiers du peintre Albert Aublet⁶⁹, et situé dans une rue adjacente⁷⁰.

⁶⁴ Sur Pierre Boyer, voir le site que lui a consacré son arrière-petit-fils, Stéphane Macé de Lépinay : http://boyer.peintre.free.fr/Pierre_Boyer_Peintre/Bienvenue.html.

⁶⁵ CADN, Tunisie 1920-1944, 1560, dossier 3, pièces 359-362, Rapport de Boyer au Résident général, cité par Faïza MATRI, *Tunis sous le protectorat. Histoire de la conservation du patrimoine architectural et urbain de la médina*, Tunis, Centre de publication universitaire, 2008, p. 345-346. Parmi les envois prévus par Bénédite, on trouve des statuettes réalisées par Pierre-Marie Poisson et Charles Bigonnet, deux anciens pensionnaires de la villa Abd-el-Tif.

⁶⁶ CADN, Tunisie 1920-1944, 2080, dossier 1, pièce 238 (bobine R. 348), cité par F. MATRI, *op. cit.*, p. 346. La villa Abd el-Tif, à proximité de laquelle a été construit le musée national des beaux-arts inauguré à l'occasion de la célébration du centenaire de la conquête française en 1930, a accueilli entre 1907 et 1962 de jeunes pensionnaires venus de métropole. Elle ne contribuait donc pas directement à la formation d'une nouvelle génération d'artistes algériens. Sur son histoire, voir Élisabeth Cazenave, *La villa Abd-el-Tif, un demi-siècle de vie artistique en Algérie 1907-1962*, Paris, Association Abd-el-Tif, 1998.

⁶⁷ Des bourses de voyage du gouvernement tunisien sont attestées à partir de 1924. Celle qui est alors attribuée à Maurice Bismuth au vu des travaux qu'il a présentés au salon tunisien lui permet de se rendre à Venise (« Les salons de peinture », *Revue tunisienne*, 1924, p. 183-184).

⁶⁸ « Le musée d'art moderne pour lequel un grand nombre de peintures et de sculptures ont été réunies est en voie d'organisation » selon *L'annuaire tunisien du commerce, de l'industrie, de l'agriculture et des administrations de la régence*, Tunis, Société anonyme de publicité, 1936, p. 156, cité par F. MATRI, *op. cit.*, p. 346-347.

⁶⁹ F. MATRI, *op. cit.*, p. 419 et *Tunisie, revue illustrée*, n° 118, janvier 1942. Albert Aublet (1851-1938) avait voyagé en Turquie en 1881 avec son maître Gérôme, puis en Espagne et en Algérie, avant de découvrir la

Les peintures et les sculptures que les autorités achètent régulièrement au salon tunisien⁷¹ restent inaccessibles au public.

Un dernier projet de musée, formulé en 1950, semble avoir été près d'aboutir⁷². Mais malgré l'élégance de la proposition architecturale de Jacques Marmey (1906-1988), il est tombé dans un oubli total⁷³, la décision prise à la fin des années 1970 d'installer les collections d'art dans le bâtiment de style 1900 du casino du Belvédère ayant peut-être été une façon de compenser, pour le prix d'un réaménagement relativement modeste, ce renoncement. C'est en effet dans ce parc que Jacques Marmey situait l'édifice destiné à abriter les collections d'art constituées par la ville et par l'État (illustration (5-3))⁷⁴. Le bâtiment projeté s'intégrait à un espace de loisirs, situé dans un environnement résidentiel, relativement excentré, sur le modèle d'Alger ou de Rome⁷⁵. Marmey, qui assurait depuis 1944 la direction de la section d'architecture à l'école des Beaux-arts de Tunis, était le mieux placé pour le dessiner⁷⁶. Après avoir été appelé en 1943 à Tunis comme architecte en chef de la section « études et travaux » du service de l'architecture et de l'urbanisme chargé de la reconstruction, service alors dirigé par Bernard Zehrfuss, il avait ouvert en 1947 une agence à Sidi Bou Saïd et obtenu de l'État tunisien sous protectorat des contrats importants⁷⁷. La construction proposée s'inscrivait avec discrétion dans le paysage du parc, respectant sa

Tunisie en 1901 et 1904. Il acquit en 1905 le palais pour en faire sa résidence à Tunis, tout en conservant un domicile à Neuilly.

⁷⁰ On notera que le Centre d'art est localisé jusqu'en 1955 d'abord à Ben Ayed, soit à quelques centaines de mètres des deux lieux d'exposition des arts tunisiens.

⁷¹ Cette politique d'achats semble avoir été développée après la Première Guerre mondiale sous la résidence générale de Lucien Saint (Jean-Nicolas Gung'el, « Le salon tunisien », *Revue tunisienne*, n° 155-156, janvier-avril 1923, p. 100.). Il faut peut-être dater de cette période la mise en place d'une commission d'achat, institution qui est restée en activité jusqu'à aujourd'hui.

⁷² L'avant-projet a été approuvé lors d'une séance de la sous-commission centrale des bâtiments civils le 17 décembre 1952, approbation confirmée le 3 novembre 1953 (Archives nationales de Tunisie [ANT], M3, 006, dossier 71).

⁷³ Aucun artiste ne semble en avoir conservé le souvenir, malgré le mouvement en faveur d'un musée. Le projet est mentionné dans une liste de projets non réalisés établie par le Centre d'archives de la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris pour accompagner l'inventaire du fonds qu'il conserve (*Fonds Jacques Marmey (1906-1988)*, 211fa, *Notices biographiques*, p. 10).

⁷⁴ Contrat d'honoraire daté du 4 juin 1950, ANT, M3, 006, dossier 71. Il semble que la localisation a été préalablement choisie par l'administration et que le projet n'a pas fait l'objet d'un concours.

⁷⁵ Fondée en 1883, la Galleria Nazionale d'arte moderna a été installée en 1915 dans un bâtiment construit à l'occasion de l'exposition célébrant le cinquantenaire de l'unité de l'Italie en 1911, quand les musées d'art ancien étaient situés au centre de la ville.

⁷⁶ Ce sont d'ailleurs dans des bâtiments du Centre d'accueil pour grands mutilés qu'il a construits en 1944-1946 (Marc BREITMAN, *Rationalisme, tradition, Rationalism. Jacques Marmey : Tunisie 1943-1949 Tunisia*, Liège, Institut français d'architecture/ Mardaga, 1986, p. 172-173) que l'école des beaux-arts de Tunis s'installe vers 1955, les cuisines étant reconverties en ateliers de céramique.

⁷⁷ Marmey a construit les bâtiments du Contrôle civil de Bizerte (1946-1950) et de nombreux bâtiments scolaires dont le lycée de Carthage (1949-1955).

grande percée le long du ruisseau qui alimente le lac, sur un terrain légèrement en pente, en s'appuyant sur un bâtiment ancien, la *midah*⁷⁸. Ses proportions modestes devaient lui permettre de « s'incorporer dans le paysage sans nuire aux grandes masses des plantations⁷⁹ ». Le bâtiment s'organisait sur deux niveaux. En bas, on trouvait un grand portique ouvert, avec une rampe permettant d'accéder à l'étage, le logement du gardien, le local du chauffage, un grand dépôt de tableaux, sculptures et moulages. En haut, l'entrée des visiteurs, la galerie des moulages et sculptures pouvant servir en partie de salle d'exposition temporaire, deux salles de peinture, et, groupés autour d'un patio, la bibliothèque, le bureau du conservateur avec son secrétariat et les sanitaires. Les murs, piles et arcs étaient prévus en maçonnerie de pierre, l'ensemble des bâtiments devant être couvert en dalles de béton armé. Les menuiseries étaient en bois, les sols du bas en carreaux de ciment, sauf sous le portique où ils étaient comme à l'étage en « dalles de pierres de Tunisie⁸⁰ ». Le patio devait être « agrémenté de faïences locales traditionnelles⁸¹ ». Il était prévu un chauffage à air chaud de l'ensemble du bâtiment et des pare-soleil devant les vitrages des salles d'exposition et de la bibliothèque. Marmey évaluait le coût de la première tranche à 40 millions de francs environ, le programme complet s'élevant à 60 millions⁸². Selon Azedine Abbassi, ministre des Travaux publics du premier gouvernement de la Tunisie autonome, la dépense devait être imputée sur le programme de travaux neufs du ministère de l'Éducation nationale. Mis en veille après l'indépendance, le projet fut réactivé en septembre 1958 par Mahmoud Messadi, secrétaire d'État à l'Éducation nationale, à la jeunesse et aux sports depuis quelques mois : il « envisage de mettre en exécution » un projet qu'il avait déjà approuvé en décembre 1954, rappelle-t-il⁸³. Mais l'engagement d'un ministre dont le prestige est pourtant déjà grand⁸⁴ ne suffit pas...

L'échec du projet ne tient pas à une dégradation des rapports entre le nouvel État indépendant et l'architecte français : c'est à Jacques Marmey que Habib Bourguiba fait appel

⁷⁸ Ce bâtiment destiné aux ablutions des fidèles d'une mosquée du souk El Trouk, daté des années 1630, avait été démonté pour être réédifié en 1899 dans le parc en cours d'aménagement (*Algérie. Tunisie*, Paris, Hachette, (« Les guides bleus »), 1955, p. 540). Marmey avait une compétence en matière de restauration de bâtiments anciens : chargé de la restauration des biens des Habous de la médina de Fès, il avait travaillé dans les années 1930 à l'extension de la médersa Seffarine et de la mosquée-université Qarawiyyin.

⁷⁹ Avant-projet signé Joseph Cohen, ingénieur architecte, diplômé de l'école des travaux publics de Paris, ancien élève de l'*Institut d'urbanisme de l'université de Paris*, 1 rue de Morès, Tunis, pour Jacques Marmey, Sidi Bou Saïd, 19 septembre 1953 (ANT, M3, 006, dossier 71).

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, J. Marmey au directeur des travaux publics, mars 1955.

⁸³ *Ibid.*, M. Messadi à André Barouch, secrétaire d'État aux Travaux publics et à l'Habitat, 27 octobre 1958.

⁸⁴ M. Messadi (1911-2004), dont la pièce de théâtre *As-Sudd [Le Barrage]* a été publiée en 1955, est une grande figure de la littérature arabe moderne.

quelques années plus tard pour construire le palais de Raqqada près de Kairouan⁸⁵. C'est plutôt que le président et son gouvernement ne considèrent pas qu'un tel musée soit nécessaire. Cela ne serait qu'un élément subsidiaire dans une promotion touristique associant plages, sites antiques, et médinas. Et les groupes sociaux qui voudraient sa réalisation sont trop faibles pour imposer sa création⁸⁶. Les galeries d'expositions permanentes du Centre d'art vivant, placées sous la triple tutelle du ministère des Affaires culturelles, de l'Office national du tourisme et de la ville de Tunis, apportent à la fin des années 1970 une réponse aux demandes exprimées dans les milieux artistiques et intellectuels⁸⁷. Mais les réactions que suscite chez les intellectuels leur fermeture en 1991, lorsque l'armée prend possession du casino pour y loger le mess des officiers, restent sans suite : dans un contexte de répression du mouvement islamiste après l'incendie d'un poste de police à Bab Souika, au cœur de Tunis, c'est le silence qui s'impose⁸⁸. De plus, l'espace convoité avait peut-être conservé un caractère étranger rendant plus difficile d'en défendre l'accès public⁸⁹.

De façon significative, les arts plastiques sont restés en retrait dans le projet de Cité de la culture décidé en 1992 et dont les travaux ont commencé en 2003-2006⁹⁰. La construction de l'espace destiné au musée d'art moderne et contemporain, trois salles et une réserve pour une superficie totale relativement modeste de 2 500 m², n'était initialement inscrite que dans la deuxième tranche des travaux, et c'est un musicologue, Mohamed Zine El Abidine, et non un plasticien, qui a été choisi en 2008 pour assurer la présidence de l'unité chargée du pilotage général de la Cité. Les artistes mobilisés ont cependant obtenu que la construction du

⁸⁵ Ce palais présidentiel, édifié entre 1963 et 1970, sera réaménagé pour abriter un musée national d'art islamique inauguré en 1986, alors que d'importantes manifestations organisées par le Mouvement de la tendance islamique contestent le pouvoir bourguibien.

⁸⁶ Il n'y a pas eu la dynamique qui a permis de créer en 1967 l'Association de sauvegarde de la médina (ASM) pour contrer (avec succès) un projet de percée de la médina de Tunis voulu par Habib Bourguiba.

⁸⁷ Abdelaziz Gorgi, qui occupe la fonction de directeur des arts au ministère des Affaires culturelles, a ouvert sa propre galerie à la bordure du parc, avenue de Lesseps (l'actuelle avenue Jugurtha), vers 1972-1973. L'activité du Centre d'art ne se limite pas aux arts plastiques. Il propose aussi un programme de projections cinématographiques.

⁸⁸ Appel diffusé.

⁸⁹ Les jardins publics conçus par les autorités coloniales à l'usage d'un public bourgeois ont cependant fait l'objet d'une appropriation populaire depuis les années 1960, à Tunis comme au Caire, à Damas ou à Rabat ; ils ont été étudiés par Gaëlle Gillot (« Les jardins publics dans le monde arabe : territoire d'un loisir populaire », in Robert BECK et Anna MADOEUF (dir.), *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2005, p. 295-306).

⁹⁰ Amal Bint Nadia, « La Cité de la Culture : L'archipel des manœuvres douteuses », 27 juillet 2015, [nawaat.org](http://nawaat.org/portail/2015/07/27/la-cite-de-la-culture-larchipel-des-manoeuvres-douteuses/) (<http://nawaat.org/portail/2015/07/27/la-cite-de-la-culture-larchipel-des-manoeuvres-douteuses/>).

musée soit programmée dès la première tranche⁹¹, décision maintenue après la révolution⁹², puis au printemps 2015 quand le ministre de la culture, l'historienne Latifa Lakhdar, a annoncé la reprise du chantier. Malgré les critiques soulignant qu'elle renforcerait le déséquilibre, mis à nu lors de la révolution, des équipements culturels en faveur de Tunis⁹³, la deuxième tranche a été elle aussi confirmée en 2015, avec le projet d'un Musée des civilisations disposant d'une surface bien plus considérable que celle dévolue aux arts plastiques⁹⁴.

Le musée des beaux-arts tel qu'il s'est constitué au XVIII^e siècle en Europe, où il est devenu objet de contestations radicales dans les années 1960⁹⁵, a été aussi dénoncé en Tunisie comme une forme étrangère et dépassée, inadaptée à la société contemporaine⁹⁶. Ce discours semble avoir disparu, du moins dans l'espace public francophone, tandis que l'État a continué à procéder à des acquisitions régulières et a multiplié les établissements d'enseignement supérieur d'arts⁹⁷. Et pourtant les collections sont restées inaccessibles au public, sinon à l'occasion de quelques expositions temporaires, en Tunisie et à l'étranger. Peut-on l'expliquer par les conditions dans lesquelles s'est imposée l'institution muséale en Tunisie ? Développée sous le protectorat français, elle a repris le modèle d'un « musée législateur du Beau et du Bien », construit « au sein d'une "culture politique de la généralité" [...] où l'État, porteur des valeurs légitimes, s'articule directement à la nation, point d'application des valeurs⁹⁸ ». Pouvait-on, du point de vue de l'État protégé, affirmer la valeur patrimoniale de peintures et

⁹¹ Entretien téléphonique avec Halim Karabibène, août 2015.

⁹² Après janvier 2011, Azedine Beschaouch, nouveau ministre de la Culture, confirme l'inscription du musée dans la première tranche (entretien avec Alya Hamza, *La Presse de Tunisie*, 14 mai 2011 et Héla Hazgui, « Cité de la Culture et "Dar Chems" », *La Presse de Tunisie*, 12 novembre 2011).

⁹³ Amel bent Nadia, « La Cité de la Culture : L'archipel des manœuvres douteuses », article publié sur le blog Nawaat (<http://nawaat.org/portail/2015/07/27/la-cite-de-la-culture-larchipel-des-manoeuvres-douteuses/>, vu en août 2015).

⁹⁴ Ce musée est sans doute destiné à reprendre un discours sur une pluralité culturelle inscrite dans le patrimoine, des Numides aux Arabes en passant par les Phéniciens, discours qui permet de présenter l'image internationale d'un pays avancé et moderne. Une comparaison pourrait être tentée avec la politique muséale des pays du Golfe (Alexandre KAZEROUNI, « Museums and soft power in the Persian Gulf », *Pouvoirs, revue française d'études constitutionnelles et politiques*, n° 152, Émirats et monarchies du Golfe, p. 87-97).

⁹⁵ Publié en 1966, *L'amour de l'art* d'Alain Darbel et Pierre Bourdieu conclut que le musée, conçu et apprécié par un milieu cultivé restreint, contrevient aux valeurs démocratiques.

⁹⁶ C'est le jugement exprimé par Naceur Ben Cheikh, dans la thèse qu'il a soutenue à l'université Paris 1 en 1979 (*Peindre à Tunis : pratique artistique maghrébine et histoire*, Paris, L'Harmattan, 2006). Éditorialiste à *L'Action*, quotidien du parti destourien, Naceur Ben Cheikh a été nommé en 1995 à la direction de la nouvelle école des beaux-arts de Sfax.

⁹⁷ Aux trois instituts supérieurs des beaux-arts de Tunis, Nabeul et Sousse, se sont ajoutés une école supérieure des sciences et technologies du design à Tunis et huit Instituts supérieurs des arts et métiers délivrant des enseignements en arts plastiques et en design.

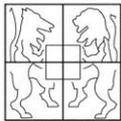
⁹⁸ D. POULOT, *op. cit.*, p. 5.

de sculptures majoritairement produites par des Européens, à partir du moment où les galeries d'exposition du palais du Bardo, espace de légitimité politique⁹⁹ avaient été réservées aux objets antiques et islamiques ? Malgré une politique de promotion des arts plastiques par l'État indépendant et des recherches d'artistes tunisiens travaillant à retranscrire dans un vocabulaire moderne des pratiques et une culture visuelle locales, le musée d'art moderne et contemporain ne s'est donc pas imposé – les conditions qui avaient permis la naissance de la galerie publique de peinture en Europe au XVIII^e siècle n'étant pas pleinement réalisées¹⁰⁰. Pour rendre le musée possible, il n'a donc pas suffi d'affirmer la tunisianité des collections publiques de peintures et de sculptures, comme l'ont fait les spécialistes qui en avaient la garde¹⁰¹, contre ceux qui voulaient n'y voir que le produit des pratiques étrangères.

⁹⁹ Il pourrait être comparé à d'autres lieux du pouvoir central convertis en musée, comme le Louvre, la National Gallery ou l'île aux musées à Berlin (Charlotte GUICHARD et Bénédicte SAVOY, « Le pouvoir des musées ? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes (1720-1850) », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIII^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 101-131 (en particulier p. 124-127).

¹⁰⁰ La naissance de la galerie publique de peinture dans l'Europe du XVIII^e siècle est liée à la création d'une académie des beaux-arts, au développement d'une critique d'art et à la naissance d'une opinion publique (D. POULOT, *Le public, l'État et l'artiste. Essai sur la politique du musée en France des Lumières à la Révolution*, Badia Fiesolana, European University Institute, 1992, p. 5).

¹⁰¹ Voir à ce propos Annabelle BOISSIER et Fanny GILLET, « Ruptures, renaissances et continuités. Modes de construction de l'histoire de l'art maghrébin », *L'Année du Maghreb*, n° 10, 2014, dossier « Besoins d'histoire », p. 221 sq.



SCIENCES PO

Semestre de Printemps 2011-2012

Barbara Tissier

Contemporary Art and Geopolitics in the Arab World

Robert Kluijver

Réflexions sur l'existence d'un musée d'art contemporain à travers le cas de la Tunisie.

Il s'agira dans cet essai, de comprendre les enjeux de l'existence d'un musée d'art contemporain en tant qu'institution et révélateur d'une politique culturelle plus globale.

L'absence d'un musée d'art contemporain en Tunisie pourra alors être mieux comprise et appréhendée, afin d'entrevoir les perspectives d'avenir pour la création artistique en Tunisie. Ces hypothèses seront agrémentées de modestes recommandations.

L'institution muséale: critique institutionnelle et absence révélatrice

Le musée est tout sauf un lieu anodin et neutre. Le musée est une institution et a des missions (beaucoup plus vastes et « politiques » que celle d'exposer des œuvres). Plusieurs doctrines se confrontent mais surtout se complètent sur la fonction du musée.

Il y a une forme de consensus sur sa fonction pédagogique. Il est une passerelle entre le public et les artistes. Mais aussi une passerelle entre le passé et l'avenir, tant lieu de transmission d'un héritage culturel que promoteur de la création artistique contemporaine. Il a donc une fonction dans l'art et la création en l'encourageant et lui donnant les moyens d'être diffusée et protégée. Cette diffusion, au plus grand nombre, entre dans sa fonction pédagogique de démocratisation de l'art.

Un autre prisme pour interroger l'existence du musée et son rôle dans la société est celui du sacré/profane. Le musée est alors un « lieu de rituel ». Carol Duncan¹ insiste sur la sacralisation du musée comme lieu de rituel, et donc comme lieu porteur de sens et de messages. Ainsi, bien loin de l'espace vierge et neutre qui ne serait qu'un support architectural aux œuvres, le musée est un espace signifiant, quasi religieux. Il y a « *quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique du laboratoire expérimental au design chic* »². La visite du musée peut alors se transformer en véritable expérience sacrée, ritualisée, fournissant au visiteur un sentiment d'exception, d'appartenance (de distinction donc), d'estime de soi : bref, une nourriture mystique ou du moins narcissique pour l'esprit.

Le mouvement de la « critique institutionnelle » s'est alors développé en opposition à cette instrumentalisation et idéologisation du musée. Dans les années 70, Robert Smithson est un des premiers à critiquer l'institution muséale comme lieu de « cristallisation des rapports de forces » par la sélection de l'art conforme (celui que l'on veut exhiber). Qu'il soit alors instrument étatique ou tout simplement outil d'une uniformisation des modes de pensées et de création, le musée est une camisole pour l'artiste libre. Brian O'Doherty a synthétisé et théorisé en partie cette critique institutionnelle à travers l'image du « white cube »³, critiquant tant la marchandisation de l'art, que la fausse neutralité des lieux d'exposition porteurs d'une idéologie dominante. C'est une vision de l'art, mais aussi et surtout une vision du monde, qui est déployée à travers le musée.

Ainsi la subjectivité du musée peut être calculée, et c'est une volonté de diffuser une vision du monde, voire une doctrine politique, qui impulse sa création. On peut prendre l'exemple de la construction du Louvre Abu Dhabi (ouverture prévue en 2013). Outil diplomatique, instrument de communication et de renouveau de l'image des Emirats Arabes Unis, le Louvre Abu Dhabi a une véritable mission (au sens le plus propre du terme) à mener. Cette mission politique peu subtile a été fortement critiquée. On se souvient des termes rudes de la directrice du musée d'Orsay, dépeignant un « *Las Vegas des sables* », artificiel, commercial, idéologique, et étant donc

¹ *Civilizing rituals : Inside the public art museums*, Routledge, New York, 1995

² O'Doherty, Brian in *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, (version française), JRP|Ringier, 2008

³ L'ouvrage de Brian O'Doherty de 1976 n'a été traduit en français qu'en 1998

une « *dérive terrible de l'éthique du travail des musées* »⁴. Le musée peut effectivement se transformer en instrument de « *branding* » pour un Etat ou une idéologie.

Pour toutes ces raisons, on peut alors de la même façon se questionner, non pas sur l'existence, mais sur l'absence de musée, et plus particulièrement de musée d'art moderne et contemporain. En quoi l'inexistence d'un musée est-elle révélatrice d'une intentionnalité politique et/ou d'une doctrine étatique ?

On aborde alors la question de l'art comme élément « perturbateur ». La censure artistique est un des symptômes de l'autoritarisme. Ainsi, l'art est perçu comme dangereux et subversif. Une qualification intéressante et peut-être même valorisante pour l'artiste. Cela implique que l'on considère l'art comme potentiellement influent et résonnant, en dehors de sa sphère, au sein de sa communauté politique. En effet, ce qui est subversif, met en péril les institutions. L'art n'est donc pas considéré comme un monde hermétique centré sur l'esthétique pure, mais est comme un moyen d'expression et d'opposition privilégié. L'art contemporain a d'ailleurs souvent été lié, de par sa transgression des codes picturaux, à la transgression plus générales des normes et valeurs de la société.

Si à travers « la critique institutionnelle », le musée est critiqué en tant que machine du conformisme, c'est que l'art est souvent ressenti comme un instrument de l'anticonformisme. Il peut alors être considéré comme un contre-pouvoir, remettant en cause l'hégémonie du discours officiel et impulsant une contre-vision du monde.

A de nombreuses périodes de l'histoire, dans le monde arabe, et plus généralement dans le monde, l'art contemporain a été qualifié explicitement de subversif ou a été cadencé implicitement par le choix de sa non mise en valeur et donc par l'inexistence d'un musée dédié. On peut pour sortir du monde arabe prendre l'exemple de la situation des artistes sous le *Proceso de Reorganización nacional*, la dictature argentine (1976-1983) comme dans tous les pays de l'Opération Condor. La lutte contre la subversion portée par les artistes est alors associée à la lutte anti-terrorisme. Les artistes, au mieux muselés, au pire menacés, ont choisi pour la plupart l'exil pour pouvoir exprimer leur art sans danger. Il a fallu attendre les années 90 et 2000 pour voir fleurir les lieux d'exposition d'art moderne et contemporain. Le musée *Malba* (*Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*) a seulement été inauguré en 2001, et les artistes sont encore dans l'attente d'un lieu dédié à l'art contemporain argentin⁵.

En effet, si la censure à travers la sélection opérée par l'institution muséale peut suffire à faire « taire » les formes d'art que l'on considère dangereuses, la manière la plus directe d'éviter tout débat est tout simplement de ne pas construire de musée national d'art contemporain.

⁴ « *Les musées ne sont pas à vendre* », tribune de Françoise Cachin, Jean Clair et Roland Recht, Le Monde, 12 février 2006

⁵ La commissaire d'exposition argentine Victoria Noorthoorn déclare « *A Buenos Aires, les institutions sont trop conservatrices : on ne donne pas à l'art contemporain l'espace dont il a besoin* », le 18 mars 2012 à l'AFP, à propos de la Biennale de Lyon.

Le cas tunisien

Le cas tunisien est assez éclairant ou « exemplaire » sur ces questionnements. On s'attachera à la période « Ben Ali » pour dresser cet état des lieux de la politique muséale tunisienne récente.

L'Etat tunisien a fait le choix d'une politique culturelle et artistique assez ciblée et restreinte, avec une mise en valeur culturelle archéologique et « folklorique », centrée sur les vestiges antiques et les festivals régionaux. L'art moderne, et a fortiori la création contemporaine, en étaient les deux grands oubliés. Symbole ou symptôme de cette volonté (ou plutôt non-volonté) : l'absence d'un musée national d'art moderne et contemporain. Un cas assez unique dans la région, puisque le Ministère de la Culture marocain a créé son musée national d'art contemporain à Tanger en 1990, et qu'on trouve à Alger le MAMA (Musée national d'Art Moderne et contemporain d'Alger). Si ces musées peuvent certainement se prêter à bon nombre de critiques institutionnels sur leurs choix, idéologies, ou conformismes, ils existent néanmoins.

Il est assez intéressant de souligner que ce « manque » tunisien a reçu relativement peu d'écho et de critiques. La politique culturelle tunisienne a souvent été étudiée dans l'ombre de la politique touristique du pays. En effet, la mise en valeur du patrimoine artistique tunisien est restée secondaire face à la valorisation de l'offre balnéaire et folklorique. L'aspect culturel du tourisme se résumait bien souvent à la mise en avant de lieux et événements traditionnels (artisanats, souks, danses traditionnelles etc...). Ces « arts populaires » et traditionnels peu polémiques étaient souvent la seule composante de la culture tunisienne connue à l'étranger. La création artistique actuelle, ne faisait pas partie de l'agenda politique, sauf à l'occasion d'événements officiels sporadiques et sélectifs tels que la « Semaine du Cinéma ». La fin de « l'ère Ben Ali » s'est d'ailleurs illustrée par une multiplication de ces événements artistiques et culturels et par des gestes symboliques tels que la désignation du 18 mai comme « Journée nationale des musées » en 2010. Cependant, là encore l'art contemporain restait marginalisé, et ce sont les musées archéologiques ou des arts et traditions populaires qui ont bénéficié de cette mise en lumière. Il est certain que la transmission d'un héritage lointain et ancestral est beaucoup moins « subversive » que celle d'un art contemporain ancré dans la société actuelle et ses problématiques.

Cela n'a pas empêché Tunis d'être promue capitale culturelle régionale en 1997 par l'UNESCO et de bénéficier d'éloges dans les rapports de l'organisation. En situant la Tunisie en « exemple » pour le Maghreb et le monde arabe, un rapport de l'UNESCO en parle comme « *le seul (pays) à avoir une politique culturelle euro-méditerranéenne réellement efficace, basée sur l'éducation* »⁶. Mais il faut souligner que la Tunisie, ayant ratifié en 2007 la « Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles », a surtout été considérée comme une bonne élève pour son aisance à promouvoir la culture des différentes communautés qui la compose (arts et traditions berbères notamment, que l'on a mis en opposition à une certaine réticence algérienne à promouvoir la culture kabyle). Cependant, si l'on comprend que sa capacité à mettre en valeur un patrimoine historique multiculturel est encensée, aucun bémol

⁶ Salvatore Lombardo (commissaire d'expositions d'art contemporain, engagé, décrit comme « sudiste » et anti néocolonialisme), 1997, cité dans le rapport « Les politiques culturelles en Afrique du Nord-Maghreb sont-elles compatibles avec la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles ? » de Ammar Kessab, lors du World Arts Summit on Arts and Culture de 2009

n'est mis sur la non-promotion de certaines formes d'expression culturelle, tel que l'art contemporain. La Tunisie est alors qualifiée de pays de « festivités culturelles ». Et nous l'avons vu, le festival, par la mise en scène des traditions et de la cohabitation harmonieuse des communautés est effectivement la vitrine de l'ouverture et de la tolérance tunisiennes. Mais ce consensus joyeux sur le patrimoine traditionnel n'efface pas le profond malaise quant à la diffusion d'artistes contemporains et à la promotion du renouveau de la culture tunisienne. L'identité culturelle et artistique tunisienne est alors figée, passéiste, car participant à l'union nationale nécessaire à la stabilité du régime. Tout lien entre art et enjeux politiques actuels est alors redouté.

Pourtant la création moderne et contemporaine existe, et l'Etat ne l'ignore pas. Plus de 10 000 œuvres ont été acquises par l'Etat et entreposées dans les sous-sols du palais de Ksar Saïd (résidence présidentielle, ancien palais du Bey). Des mouvements d'artistes et de citoyens dénoncent à ce sujet, au mieux une privatisation, au pire une dissimulation, du patrimoine artistique national. L'accessibilité de cette large collection « volée » au public est alors revendiquée.

Il reste difficile d'établir les causes et ressorts précis de cette politique, et plus précisément concernant l'absence de musée d'art moderne et contemporain. Le manque de recul, d'analyses, de sources, ne permet pour le moment que de faire des hypothèses. Il est certain que les artistes étaient considérés comme potentiellement subversifs et dangereux pour la cohésion nationale autour du régime en place. Cependant, un musée « officiel », quelque peu fantoche, avec les œuvres d'artistes « agréés » et conformes aurait très bien pu voir le jour comme dans d'autres pays. Les mécanismes de décisions concernant ces questions restent encore très flous et si leur mise en lumière dans le futur est possible, elle permettra certainement de comprendre de façon beaucoup plus globale les véritables tenants, aboutissants et spécificités du pouvoir de Ben Ali.

Soulignons que son dernier pas vers l'expression artistique a été le décret du 18 Août 2010, prévoyant la création d'un « Musée pour les Arts Vivants ». Cependant, la dénomination ambiguë du musée et les assises très vagues du projet ont été vivement critiqués par le SMAP (Syndicat des Métiers des Arts Plastiques) qui réclamait la mise en place d'un comité scientifique neutre pour garantir que la « totalité » de l'expression artistique moderne et contemporaine ait droit de cité dans ce musée des « arts vivants ».

Les musées virtuels ou temporaires comme alternative

L'art contemporain on l'a vu est parfois boudé ou redouté par les institutions. Mais il bénéficie aussi des moyens contemporains de communication, d'exposition voire de contournement de l'institution. Les musées virtuels ont alors émergé, que cela soit pour contourner la censure, pour se substituer à un pouvoir politique inefficace ou réticent, ou tout simplement par anticonformiste, pour se libérer des normes et règles mises en places par les musées traditionnels. Il s'agit ainsi d'éviter la coercition, qu'elle soit effective (censure) ou plus subtile (formatage). Il y a donc une certaine liberté et flexibilité du musée virtuel. On peut alors aborder

ces initiatives à travers les spectres de la dématérialisation et même de la désinstitutionnalisation du musée et du patrimoine.

Le musée virtuel « (...) permet de transcender les modes traditionnels de communication et d'interaction avec le visiteur (...), il ne dispose pas de lieu ni d'espace réel, ses objets, ainsi que les informations connexes, pouvant être diffusées aux quatre coins du monde. »⁷.

Mais, outre ces « avantages » parfois recherchés, le musée virtuel permet aussi de répondre à des situations de crises. Il faut d'ailleurs dans cette étude distinguer des « musées-brochures » qui accompagnent le musée traditionnel et qui ont pour objectif d'informer et d'attirer le public dans le lieu réel. On s'intéresse ici aux musées virtuels uniques, se substituant à un « véritable » musée.

La « Galerie virtuelle » palestinienne est une réponse à l'impossibilité de matérialiser un grand musée d'art contemporain en Palestine pour des questions de mobilité, avec des blocages physiques (morcellement du territoire, checkpoints...) mais aussi de faisabilité avec des blocages politiques et institutionnels. Les institutions défaillantes voire inexistantes, ou tout simplement manquant d'indépendance, ne peuvent prendre en charge une mise en valeur « classique », étatique, du patrimoine artistique palestinien. D'autant plus que l'art contemporain palestinien est intimement lié aux enjeux politiques. La *Galerie virtuelle*, hébergée par le serveur de l'Université de Birzeit (Ramallah), contient les biographies et travaux de 120 artistes palestiniens équivalant à 3000 œuvres d'art. C'est aussi le moyen d'éditer à moindre coût un agenda culturel virtuel pour communiquer sur l'actualité artistique des artistes sans utiliser les médias de communication traditionnels.

Il existe d'autres moyens de dépasser l'institution « matérielle ». C'est le cas des « musées temporaires » ou expositions officieuses, qui permettent souvent de contourner la « ligne éditoriale » officielle de l'institution étatique.

La « *Biennale Tchétchène de l'urgence* » de 2005, est une illustration de l'usage de l'éphémère et donc de la mobilisation « surprise » pour combler un déficit de mise en valeur et une censure politique envers certaines communautés nationales. La Tchétchénie est une région délaissée par la politique culturelle russe et évincée des festivals internationaux mettant en valeur la Russie⁸. C'est alors qu'un projet d'exposition sans mur, sans galerie, sans musée, a été mis en place. Soixante artistes, de tous les continents, ont envoyé dans des valises des œuvres d'art. Ces œuvres ont été présentées lors d'expositions-éclair de quelques heures créant « l'événement » à travers une forme de « flash mob politico-artistique ». Il s'agissait également d'un projet de plus long terme, ces œuvres étant également des dons, permettant de constituer un « trésor », un patrimoine de valeur, que la Tchétchénie pourra mettre en valeur dans ses futurs musées et événements officiels. C'est donc une méthode d'urgence et d'instantanéité mais aussi un pari sur l'avenir.

Dans le cas palestinien, la mobilisation « flash » a aussi été tentée, avec moins de succès. En effet, l'artiste Vera Tamari (la créatrice de la *Galerie virtuelle*) a mis en place en 2004 une installation constituée de carcasses de voitures (qui avaient été écrasés par des chars d'assaut israéliens). Le

⁷ Andrews et Schweibenz in revue *Art et Documentation*, 1998

⁸ Le Festival Europalia de Bruxelles dédiée à la Russie en 2005 a été vivement critiqué, car il ne montrait qu'une facette très officielle et « nettoyée » de l'art russe, éliminant tout art trop politique, et surtout l'art tchétchène.

vernissage se solda par le retour d'un couvre-feu à Ramallah, et, ironiquement, l'installation fut de nouveau écrasée par les chars de l'armée.

Dans le cas de la Tunisie, la non matérialisation d'un musée n'est due ni à un problème de discrimination communautaire (on a vu qu'au contraire elle est plutôt bien notée sur cet aspect), ni à une défaillance de l'Etat. Au contraire, c'est bien l'Etat fort et « omnipotent » qui a choisi de ne pas construire de musée d'art moderne et contemporain, en laissant ainsi émerger des initiatives et mobilisations « libres », utilisant notamment le cyberspace.

Halim Karabibène et son mouvement de protection du MNAMC :

Biographie express :

Né à Bizerte en 1962, Halim Karabibène est un artiste visuel, architecte de formation, touchant à la fois à la peinture, à la photographie, à la vidéo, ainsi qu'à la « sculpture » avec des installations et collections d'objets.

Halim Karabibène est surtout connu pour son comité de lutte (artistique) pour la création d'un Musée National d'Art Moderne et Contemporain en Tunisie. Ce combat artistique et créatif a commencé en 2007 avec l'écriture d'une lettre fictive postdatée de 2069, dans laquelle il s'adresse à l'artiste Faouzi Chtioui (décédé en 2005) en lui parlant de ce musée qui existerait bel et bien dans cet avenir de son imaginaire. En s'adressant à un artiste mort, Halim Karabibène évoque l'immortalité de l'artiste, mise en péril par l'absence de musée (lieu de conservation mais surtout de transmission). Il rassure Faouzi Chitoui sur la postérité de son travail et marque par là

même son inquiétude face à la possible rencontre de la mort physique d'un artiste avec la mort de son art (alors qu'on a l'habitude de considérer que le rayonnement d'un artiste survit, voire s'intensifie, après sa mort). Sans transmission, pas de postérité.

Ici, Karabibène se distingue largement de la critique institutionnelle et « re-sacralise » le musée comme institution vitale à l'art. L'existence du musée est une nécessité, mais aussi un révélateur, un symbole d'une vision de l'héritage artistique, d'un rapport au passé etc... Il est vrai que dans ce cas, avant de critiquer la « politique » ou la neutralité du musée d'art moderne et contemporain tunisien, il faut déjà qu'il existe. Dans ce sens, l'usage du musée virtuel est bien une substitution par défaut et non pas une volonté de distinction et libération du carcan de l'institution.

Un musée virtuel a alors été créé sur Facebook, pour regrouper des œuvres à travers les galeries photos, mais surtout pour « exister quelque part » et pour réunir artistes, citoyens tunisiens et soutiens du projet dans un forum de création et de discussion⁹.

Le 19 janvier 2011 est alors créé un *Comité populaire de protection du MNAMC*, en référence aux « comités populaires de protection des quartiers » mis en place spontanément par des civils pendant la période de révolte pour protéger leurs biens, leur patrimoine. C'est une image qui

⁹ <https://www.facebook.com/groups/mnamc/>

touche Halim Karabibène et fait écho à son « combat » : elle fait référence au moment où la population civile a pris à la fois sa sécurité, son patrimoine et son avenir en main.

Le comité de soutien est formé par une « Art-mée » (dérisoire) de Tunisiens, photographié le plus souvent avec une cocotte-minute (voire une couscoussière) sur la tête, et avec les armes de leur choix (pelle, crayon, râteau, pinceau...). L'image de la cocotte est présente depuis les tout débuts du projet artistique de Karabibène autour du MNAMC. Elle symbolise bien entendu la pression, la rétention du couvercle vissé mais aussi le bouillonnement et l'effervescence de la scène artistique tunisienne. Ce symbole a ensuite été utilisé et réapproprié par des citoyens tunisiens pendant la période « révolutionnaire », comme le symbole de toute une société bouillonnante et cadennassée dont la révolte était en gestation et dont le couvercle venait d'exploser.



Karabibène proposait même la construction d'un musée en forme de cocotte-minute. L'ironie, mais aussi l'humour et le rire au premier degré, font partie intégrante du travail de l'artiste qui ne doit pas être pris plus au sérieux qu'il ne l'est. Si les revendications sont réelles, le moyen utilisé n'en fait pas un combat purement militant, dur et « intégriste ». Cette absence de musée est aussi finalement un moteur à la création, et la créativité artistique doit rester au cœur du projet. Plutôt que d'empêcher l'expression et la diffusion de la scène artistique tunisienne, Karabibène veut prouver que l'absence de volonté politique ne parvient pas à ses fins et motive d'autant plus les artistes, provoquant une émulation. Et dans ce sens, son travail se doit de rester joyeux et n'a de cesse de provoquer tant la réflexion que le sourire. Une sensibilisation esthétique et drôle, n'excluant pas l'autodérision notamment à travers le choix des armes souvent futiles et inefficaces, rappelant ainsi les limites même du « pouvoir réel » de l'artiste. L'Art-mée de Karabibène est une armée Don-Quichottesque.

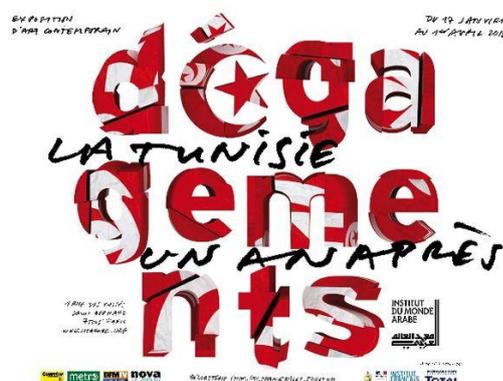


Cependant la « Révolution » a concrétisé les espoirs de Karabibène et son travail est aujourd'hui d'autant plus militant (et donc moins artistique ?) que l'idée de la création d'un musée (et ce bien avant 2069) est aujourd'hui envisageable.

Révolution politique, révolution culturelle ?

Révolutions politique et culturelle vont-elles de pair en Tunisie ? Ce qui est certain c'est que les jours de l'art contemporain tunisien n'ont jamais été aussi beaux que depuis la « Révolution ». On ne s'est jamais autant intéressé à la création tunisienne et au message que les artistes avaient à diffuser.

Beaucoup de critiques ont alors émergé, fustigeant tant certains artistes tunisiens qui faisaient de la Révolution leur gagne-pain et ticket d'entrée dans les salles d'exposition mondiales, se découvrant sur le tard des vocations d'artistes engagés, que les institutions étrangères qui plaçaient subitement et de façon opportune la Tunisie au cœur de leur agenda. On a alors parlé d'« exportation folklorique de la Révolution ». L'Institut du Monde Arabe a d'ailleurs été une des cibles de ces critiques quant à la réalisation éclair de ses expositions « Dégage ! » et « Dégagement(s) la Tunisie un an après » alors que les artistes en question n'avaient pour la plupart jamais été exposés auparavant. Cependant cet « opportunisme », que l'on retrouve dans



toutes les périodes postrévolutionnaires ou post-dictatoriales est à nuancer. Dans le cas des institutions muséales telles que l'IMA, cette multiplication d'initiatives et de mise en valeur peut aussi être vue comme un « rachat de conduite » et une participation à l'essor d'une Tunisie nouvelle qui emportent sincèrement les cœurs et les esprits. Halim Karabibène, interrogé à ce sujet, répond d'ailleurs qu'on ne peut reprocher aux autres pays de s'intéresser à l'art tunisien de façon trop tardive,

alors qu'en Tunisie même peu de personnes y prêtaient attention il y a peu. Le manque de visibilité a selon lui participé à ce faible rayonnement de l'art contemporain tunisien à l'étranger. Cela ne serait donc pas uniquement dû à une complaisance vis-à-vis du pouvoir dictatorial. Il déculpabilise aussi les artistes, qui ne peuvent que saisir ces opportunités de diffuser leur art, même si celles-ci peuvent sembler « surfer » sur la vague tendance d'une « Révolution du jasmin » qui fait vendre. Il s'agit ici bien entendu d'un avis personnel mais qui est bon à entendre dans un débat « post conflit » dans lequel le « traître » est souvent le bouc émissaire facile. De plus Halim Karabibène ayant développé son projet artistique et ses mobilisations pour le MNAMC depuis 2007, il ne peut être rangé parmi les « engagés de dernière minute ».

Deleuze dit « créer, c'est résister ». Même s'il faut rester critique et prudent face à cet intérêt soudain, il est essentiel de ne pas tomber dans la critique facile du procès d'intention, en dévalorisant la « sincérité » de l'art contemporain tunisien et toute initiative de sa mise en valeur.

Quel avenir pour l'art contemporain tunisien ?

Hypothèses sur la naissance du MNAMC

Depuis la fuite du Président tunisien et la mise en place d'un gouvernement provisoire et d'une Assemblée constituante, les espoirs sont permis mais les choses restent en suspens. Le projet présidentiel de 2010 a finalement été en partie réalisé par la transformation de la Maison des Arts du Belvédère en « Centre national d'Arts Vivant » ayant surtout pour but de promouvoir la formation en arts plastiques et les créations de jeunes artistes. La politique culturelle et artistique n'est pas la priorité du gouvernement provisoire. La reconstruction étatique nécessite une refondation globale des institutions et l'institution muséale n'en est pour le moment qu'un détail. Mais il est permis de penser que le musée et plus généralement l'art seront des sujets de débats et de politiques à l'avenir, notamment dans le cadre de la redéfinition qualitative des objectifs économiques, touristiques et diplomatiques du pays.

Pour le moment la création d'un Musée national d'Art moderne et contemporain reste un projet incorporé à celui de la Cité de la Culture (comprenant un théâtre, une cinémathèque, le Centre national du livre etc...) et dont l'ouverture est prévue pour 2013. L'hypothèse de la naissance d'un musée d'art moderne et contemporain est alors plus que probable dans un avenir proche. Cependant, l'orientation de la future politique culturelle n'est pas aussi simple à anticiper, et les premières polémiques autour des décisions du nouveau ministère de la Culture en témoignent. Le ministère a décidé unilatéralement d'effacer les graffitis révolutionnaires des murs de la Kasbah. Alors que les murs étaient devenus de véritables supports à la libre expression, politique et artistique, et que certains street-artistes ont été découverts récemment, cette volonté de faire « table rase » a été vécue comme une nouvelle tentative de provoquer l'amnésie collective, et de minimiser le travail des « artistes de la rue et de la Révolution ».

Comment la Tunisie pourra-t-elle alors transformer ce qui était considéré comme une menace destructrice en une force créatrice ? Quel avenir s'ouvre à l'art contemporain tunisien ? « *Can contemporary art become a tunisian weapon ?* »¹⁰.

L'art peut être une arme, ou du moins une force vive de la politique d'un pays, notamment de sa diplomatie. On l'a précédemment abordé brièvement à travers l'exemple du Louvre Abu Dhabi comme outil du renouveau de l'image des Emirats Arabes Unis. En effet, la politique artistique est une composante du soft power. En termes de communication (branding), de rapport de force sur la scène internationale (à l'UNESCO par exemple), d'attraction économique (tourisme, IDE) ou encore de diffusion d'un modèle à vocation universelle. On peut alors se référer à l'exemple de l'usage de l'art moderne (abstrait) par les Etats Unis, comme arme pacifique de la Guerre Froide et instrument de diffusion du libéralisme.

Et si la Tunisie n'a pas de « combat idéologique » à remporter, ou de modèle à exporter dans le monde, elle a une identité, une position à défendre et un rayonnement à établir. Ce rayonnement culturel se traduit notamment par la valorisation de son « image de marque » et la possibilité de se positionner comme centre de création, d'innovation et donc d'impulsion mondial. C'est alors, plus qu'un outil de communication, un véritable atout d'attraction. Le musée d'art moderne et

¹⁰ En référence à « *Modern art was CIA weapon* » Frances Stonor Saunders, The Independent, 22 Octobre 1995

contemporain pourrait alors devenir une des facettes de l'identité de la « Tunisie nouvelle », précurseur dans le monde arabe et euro-méditerranéen.

De plus, ces atouts sur la scène internationale, ne vont pas sans un véritable potentiel de développement et d'émulation intérieurs. Et c'est pourquoi la politique culturelle peut se coupler à la politique de la ville (avant même celle du tourisme). En effet, de nombreux musée d'art moderne et/ou contemporain sont au centre des plans de régénération urbaine. Ces plans d'urbanisme combinant aspects économique, culturel, écologique etc. ont pour but de revitaliser des villes et régions, à travers une stimulation économique et touristique, mais aussi en améliorant la qualité de vie urbaine et l'accès à la culture des citoyens. C'est le cas par exemple de la création du Guggenheim Bilbao, insérée dans un véritable plan d'urbanisme et de dynamisation de la région basque. Le musée est alors au centre de nouveaux quartiers « carte de visite » pour le pays, véritables espaces multifonctionnels, aimants à tourisme de niche et investissements, mais aussi symboles de modernité et de créativité. Localement, ce musée, plutôt qu'un fardeau budgétaire (comme il est souvent dépeint en ce moment dans la presse tunisienne), pourrait se transformer en aubaine économique, permettant une coopération des secteurs public, privé voire associatif et une niche pour l'emploi et la compétitivité touristique. Culturellement, des programmes pédagogiques pourraient permettre de rendre accessible et même familier, un art contemporain méconnu et porteur d'avenir. En Espagne, 200 000 personnes ont pu bénéficier des programmes éducatifs de découverte mis en place pour amener l'art dans la vie quotidienne des Bilbaínos.¹¹ On parle parfois d'espace « *plaisir, culture, business* », et la Cité de la Culture telle qu'elle est prévue à Tunis pourrait s'y apparenter.

Cependant une mise en garde est nécessaire. La Tunisie doit se prémunir d'une création de musée fondée uniquement sur des arguments économiques, et selon laquelle la culture doit se conformer au tourisme et l'art aux attentes du marché. Si les externalités positives d'un tel projet sur la croissance et le développement tunisiens ne peuvent être mises de côté, et participent à l'engouement que ce projet peut faire naître, il s'agit avant tout de « republiciser » un art ostracisé et de procéder à un devoir de transmission, de protection et libéralisation de l'expression artistique. Les objectifs « nobles » de la mise en place d'une telle institution doivent guider le projet, même s'il se doit d'être pragmatique.

Mais là encore, la réflexion et la prudence sont de mises. Les idéaux que ce musée symbolique et attendu portera ne devront pas dépasser sa mission première. Le musée est un lieu de transmission, de partage et de support pour la création et les artistes locaux. Le danger est que celui-ci se transforme en « Musée de la Révolution », en « chapelle » pour les « artistes martyrs » de la dictature. Et cette surpolitisation du musée, entrainerait de façon quasi imparable sa surinterprétation, sa sur-ritualisation et ainsi sa décrédibilisation comme espace de liberté. La liberté que possédaient finalement les artistes en dehors du cadre institutionnel, sur la toile notamment, ne doit pas être sacrifiée au profit d'un musée « dictateur ».

¹¹ *Art for Whose Sake? Modern Art Museums and their Role in Transforming Societies: The Case of the Guggenheim Bilbao*, Evdoxia Baniotopoulou, 2000, (MA in Museum Studies, Institute of Archaeology, University College London)

S'il faut accepter que le musée soit souvent le lieu de formation de nouveaux « *rituels civiques* »¹², celui-ci doit se préserver des effets pervers de cette sacralité. L'usage de la « critique institutionnelle » par le comité scientifique du musée pourrait alors s'avérer fructueux pour éviter les dérives d'une institution nouvelle « intégriste », sélective, et conformiste (même s'il s'agirait d'un conformisme de l'anticonformisme de la période autoritaire).

¹² Carol Duncan in *Civilizing rituals : Inside the public art museums*, à propos de l'usage du Louvre et de la National Gallery par les élites pour servir les besoins de l'Etat-Nation.

Bibliographie :

BANIOTOPOULOU Evdoxia, *Art for Whose Sake? Modern Art Museums and their Role in Transforming Societies: The Case of the Guggenheim Bilbao*, MA in Museum Studies, Institute of Archaeology, University College London, 2000

DUNCAN Carol, *Civilizing rituals : Inside the public art museums*, Routledge, New York, 1995

KESSAB Amar « Les politiques culturelles en Afrique du Nord-Maghreb sont-elles compatibles avec la Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles ? », rapport du World Arts Summit on Arts and Culture, 2009

O'DOHERTY Brian: *White Cube - L'espace de la galerie et son idéologie*, (broché) JRP|Ringier 2008

STONOR SAUNDERS Frances, « Modern art was CIA weapon », The Independent, 22 Octobre 1995

Sites internet :

<http://www.tunisiartgalleries.com> (interview d'Halim Karabibène)

<http://www.lapresse.tn> "Journée internationale des musées. L'art moderne n'a-t-il pas droit à une mémoire ? » par Olfa Belhassine, 26 mai 2010

La question de la tunisianité dans le catalogue d'exposition de la semaine culturelle au Caire en 1969

Mots clés : tunisianité, nationalisme, folklore, Hatim Elmekki, École de Tunis

Résumé : La tunisianité dans l'art a constitué l'idéologie gouvernant la scène artistique tunisienne de la post-indépendance. Dans cet article, il s'agit d'analyser un texte historique du point de vue de cette idéologie et d'en mesurer l'impact à travers l'analyse des faits. Il ne s'agit donc nullement de remettre en question la pratique artistique d'Elmekki ni sa valeur en tant qu'artiste. Il est question de mesurer l'héritage de cette idéologie, dont la puissance était telle qu'elle a englobé les plus grands artistes et intellectuels de l'époque, sur la scène artistique actuelle et de considérer comment Elmekki par ses positions politiques a agi à la fois comme un pionnier et un passeur de savoir pour la jeune génération.

Hatim Elmekki est un artiste peintre et l'une des figures centrales de l'histoire de l'art Tunisien. Il a acquis le statut d'artiste officiel en étant au service de l'État post-indépendance notamment pour le dessin de billets de banque et de timbres postaux. Fort de cette reconnaissance institutionnelle, il a été nommé commissaire de l'exposition qui s'est tenue au Caire en Égypte dans le cadre de la semaine culturelle tunisienne de 1969. À ce titre, il en a rédigé le catalogue d'exposition intitulé *La peinture tunisienne contemporaine* qui sera l'objet de cet article. Cet ouvrage présente un même texte, rédigé tantôt en français, tantôt en arabe, qui s'articule en quatre parties. La première prend la forme d'une préface qui présente l'évènement. La deuxième présente la liste des œuvres. La troisième, la plus grande, annonce les « notices biographiques », tandis que la quatrième et dernière partie, s'intitule « 50 ans et 50 peintres ». Cette source sera étudiée au regard des faits historiques qu'elle mentionne, comme témoignage de l'actualité artistique et politique de son temps. Ainsi, sans chercher à évaluer la valeur d'Elmekki en tant qu'artiste, il sera question de mesurer l'impact de l'idéologie de la tunisianité à travers l'exemple de ce catalogue d'exposition. Il est dès lors nécessaire de prendre en compte la puissance de cette idéologie qui a subsumé pendant un temps les plus grands artistes et intellectuels tunisiens.

Bien qu'il soit difficile de se procurer un texte biographique concernant la carrière complète d'Elmekki, il est possible de citer ce catalogue dans lequel il s'était brièvement présenté lui-même :

« Né en 1918 à Jakarta en Indonésie. Voyages, expositions et activité professionnelle depuis 1935. Prix internationaux. Musée Albert et Victoria de Londres. Collections particulières New York, Paris, Londres, Stockholm, Tokyo, Moscou et Pékin. Des études internationales ont été consacrées à ses travaux. »

Elmekki a grandi en Tunisie, où il a reçu un enseignement de haut niveau¹. Il fait ses débuts au Salon tunisien, principale institution coloniale pour la promotion des arts (Centre d'art vivant, 1989 : 5), et compte parmi les premiers artistes tunisiens à fréquenter les artistes coloniaux. L'apport de cette génération de pionniers à l'art tunisien, dont fait partie Elmekki, doit être évalué en fonction des réalisations, en amont, des artistes coloniaux. À cette époque, il était question, pour les artistes tunisiens, de s'affirmer avec une touche qui les distingue. Il s'agissait pour eux de militer à travers leur art pour l'indépendance du pays (Louati, : 103). Ainsi, Elmekki a milité avec des dessins engagés contre le régime colonial sous le pseudonyme de Mahmoud. Il a été en parallèle un fervent défenseur de la modernité et de la remise en cause des systèmes. Dans une optique de construction d'un État moderne post-indépendance, Habib Bourguiba avait instauré une politique qui visait à encourager les artistes, particulièrement les peintres, car beaucoup d'entre eux jouissaient d'une notoriété internationale et représentaient la Tunisie dans de grands événements artistiques, culturels et politiques (Elmekki, 1969). Elmekki, a donc bénéficié d'une position non seulement d'avant-gardiste au niveau local après son retour de Paris, mais aussi d'artiste d'État réalisant des commandes. Or, le fonctionnement politique de l'époque dans les pays du Maghreb s'inspirait du socialisme des pays de l'est (Lelong, 1968) qui tendait à privilégier des artistes qui monopolisent la scène artistique ce qui en marginalise d'autres. Elmekki jouissait d'un statut considérable, mais sa proximité avec l'État limitait sa liberté, à l'opposé d'autres artistes de rang moins important. La période bourguibiste (Tissier, 2012) et sa recherche d'une certaine modernité induisent un aspect artificiel par le fait même qu'elle est incapable de dépasser la question de la tunisianité. La dictature pèse sur la création artistique d'une manière non négligeable, comme en témoigne la première page du catalogue *La peinture en Tunisie 1904-1977*. Il y est joint, à la photo d'Habib Bourguiba, une page élogieuse qui décrit sa politique de promotion de l'art tunisien. La production artistique était teintée d'une volonté d'instaurer un art national inspiré majoritairement du folklore. Cette initiative est vécue

¹ Entretien avec Frédéric Brun, collectionneur et proche de la famille Elmekki, juin 2018. Selon M. Brun, l'artiste possédait une grande culture et avait des connaissances approfondies en littérature française et sur de nombreux sujets.

comme une rupture avec l'esthétique préexistante apportée par les artistes coloniaux. Cette rupture exercée par la nouvelle génération de l'École de Tunis au début des années 1960 (Boissier, Gillet, 2014) semble avoir été dictée par une nécessité post-indépendantiste motivée par plusieurs autres paramètres : « Souci d'authenticité, désir de renouer avec la tradition arabo-musulmane, sont les éléments essentiels de cette démarche » (Louati, 1997 : 102).

Malgré ses prises de positions, parfois radicales, et sa posture de chef de file, Elmekki n'a pas ouvert certaines voies, ce qui a causé des tensions avec quelques artistes de sa génération tels Edgard Naccache, « le plus fervent défenseur de l'art "international" » (Louati, 1997 : 102).

« [...] c'est également, parmi les artistes tunisiens, celui qui a le plus milité pour une personnalité tunisienne dans l'art, à travers prises de position et polémiques contre les négateurs d'une telle personnalité ; c'est pourtant lui, également et ce n'est pas là le moindre de ses paradoxes, qui se trouve le plus lié à l'universalisme, impliquant la nécessité de communion entre les hommes et de communication entre les cultures [...] » (Louati, 1997 : 87).

Bien qu'Elmekki soit perçu comme un ouvrier pour l'émergence et la reconnaissance d'une culture moderne tunisienne, est-il nécessaire de questionner la figure tutélaire qu'il incarne au regard de sa défense de la politique culturelle nationaliste ? Sur quelle base s'est-il fondé, en tant que commissaire de l'exposition du Caire, pour choisir les artistes qui ont participé à cette exposition ? Que révèle l'écart entre la place laissée à la politique mondiale dans le texte et la vision de la tunisianité dans l'exercice plastique local ? La divergence entre la volonté d'ouverture sur le monde et la tentation d'un repli identitaire peut-elle être perçue comme le signe de l'un des paradoxes d'Elmekki ? Elmekki ayant influencé la génération d'artistes des années 1960, quelle est la part de son héritage au sein de la génération actuelle ?

I- Un artiste institutionnalisé

Hatim Elmekki a acquis une certaine ouverture aux diverses formes de création artistique lorsqu'il s'est installé à Paris en 1938. Illustrateur dans des périodiques littéraires, il réalisait aussi des œuvres graphiques pour le cinéma et le domaine de la publicité. Après son retour en Tunisie provoqué par la seconde guerre mondiale, il a entamé sa célèbre série de timbres postaux. Il a réalisé aussi plusieurs mosaïques, des aquarelles, des peintures et

sculptures. Il est dès lors un artiste complet et polyvalent que sa curiosité amènera à instaurer « une véritable esthétique du paradoxe. »

« Toute la carrière de Hatim Elmekki est traversée d'un mouvement incessant, héraclien, charriant pêle-mêle, idées, passions, techniques, styles, s'accommodant de toutes les contradictions, et fondant une véritable esthétique du paradoxe » (Louati, 1997 : 124).

Le paradoxe évoqué par Ali Louati serait lié à la personnalité d'Hatim Elmekki qu'il décrit comme un être individualiste présentant une image errante et instable. Cette image que l'artiste donne de lui-même a, selon Louati, fasciné la génération des années 1960 qui l'avait considéré comme précurseur. Sa position de meneur exerçait certainement une influence sur les pratiques plastiques locales puisqu'il jouissait alors d'une reconnaissance et d'un pouvoir institutionnel suffisants pour défendre ses idées et aspirations. Pour Elmekki, la production artistique tunisienne devait impérativement s'inspirer du folklore ; idée apparentée avec l'exotisme promu par le tourisme d'avant-guerre et les prémices du tourisme de masse. L'art se situe alors ici au point de rencontre des stéréotypes sociaux, des nécessités politiques et des intérêts économiques et se trouve soumis à la volonté de construire une image solide et moderne du pays, à la fois pôle touristique et exemple de réussite politique. Le décalage entre l'idéologie locale et la production internationale mécontentait bon nombre d'acteurs du champ culturel tunisien, tel qu'Edgard Naccache qui, malgré son attachement à la Tunisie, s'est installé à Paris en 1962.

« Parfois des polémiques retentissantes éclatent, dont celle qui, à l'occasion d'un colloque organisé en mai 1960 par le journal La Presse, avec la participation de noms prestigieux de la critique d'art en France (Lassaignes, Pichart, Michel Ragon, Courthion) avait opposé Edgar Naccache, (pour qui la peinture ne doit pas exprimer, a priori, une appartenance à un pays), à Hatim el Mekki, convaincu de la légitimité des tentatives tunisiennes de "créer un langage, sinon national, du moins personnel sur le plan tunisien" [...] » (Louati, 1997 : 124).

La contextualisation temporelle et culturelle s'impose comme un outil d'analyse en théorie de l'art, le lien entre l'œuvre et la culture de son créateur s'avérant alors consubstantiel à la production artistique. La tunisianité apparaît dès lors indissociable du processus créatif, et affleure aussi bien dans le fond que dans la forme des œuvres. La revendication outrée et la défense excessive d'une tunisianité criarde pourraient alors apparaître comme des causes perdues.

Dans un pays où l'historiographie nationale a pâti du passé colonial², le manque de récits historiques (Boissier, Gillet, 2014) confère une valeur historique au texte d'Elmekki. La publication d'un catalogue d'exposition constitue une opportunité pour évoquer le parcours artistique des exposants mais aussi pour éclairer la pensée de l'art qui a donné naissance à ces œuvres. Ce catalogue, dans lequel Elmekki retrace brièvement l'histoire d'un demi-siècle de peinture tunisienne, permet de se demander s'il souhaitait combler ce manque, et s'il se trouvait ainsi partagé entre la nécessité d'apporter un éclairage historique et l'impossibilité de le faire en quelques pages.

S'interroger sur l'organisation d'expositions soulève la question du choix des œuvres et de la scénographie. Le choix des œuvres et leur disposition, constituent « l'art d'exposer » d'Harald Szeemann (1960) qui revendique, au même titre que l'œuvre, une part de l'attention du spectateur. Les pièces exposées deviennent autant de parties d'un tout, et le commissaire d'exposition, appelé depuis peu *curator*, est lui-même un artiste parmi les exposants. En 1969, le métier de commissaire d'exposition ne semble pas encore s'être étendu dans le champ artistique tunisien. Bien qu'étant à la pointe de l'actualité et jouissant d'une notoriété internationale, l'initiative d'Elmekki ne permet pas d'affirmer qu'il ait été informé des avancées en matière de commissariat d'exposition, la tendance exhaustive de l'exposition du Caire de 1969 en atteste. Il serait possible aussi que ce choix, ayant été fait en toute conscience des avancées en la matière, ait obéi avant tout à la nécessité de la politique nationaliste : proposer un instantané de la richesse du paysage artistique tunisien.

II- Un texte révélateur de la politique culturelle

Elmekki porte un témoignage sur le poids de la politique sur la production artistique. Dans son texte qui se propose d'analyser le contexte politique dans le monde, il parle ainsi des « [...] prémices de [la] guerre mondiale, aggravées par les mouvements sociaux de 1936 » (Elmekki, 1969). Évoquer la guerre dans un catalogue d'exposition n'aurait que peu d'intérêt

² Le processus colonial vise l'appropriation des terres et des richesses à travers la domination permise par l'acculturation des populations locales. Par son emplacement géographique au milieu de la méditerranée, la Tunisie a eu un passé dense en guerres et en colonisations.

si l'on omet de considérer la nécessité de la mise en contexte la production artistique. En nommant « les prémices » du conflit mondial et les événements sociaux de l'année 1936, Elmekki établit un lien direct entre la Tunisie et le contexte politico-historique européen. Cette ouverture vers l'Europe est un signe de la démarche visant à témoigner de l'impossibilité du renfermement de l'art tunisien sur lui-même et de l'inévitabilité de son ouverture sur le monde. Il soutient ensuite qu'en Tunisie, à la même période, une génération de jeunes artistes tunisiens faisait son entrée sur la scène artistique locale :

« En Tunisie le mouvement nationaliste d'émancipation s'organisait et affirmait déjà sa force en engageant la lutte. C'est à cette époque qu'une nouvelle génération de peintres tunisiens faisait également son entrée » (Elmekki, 1969).

Dans ces années précédant l'indépendance, cette génération commençait à s'affirmer politiquement en faveur d'une volonté d'émancipation du protectorat français. « Le mouvement nationaliste d'émancipation » dont fait partie Elmekki, sous le pseudonyme de Mahmoud, promeut l'engagement de l'art dans la lutte anticolonialiste et accompagne cet engagement d'un discours formaliste garant de l'identité et de la cohérence esthétique propre au pays dont l'image est en cours de construction. La volonté d'instaurer un art national viendrait donc compléter l'idée d'une lutte anticolonialiste et pourrait être comparée avec les mouvements artistiques soutenus par les discours formalistes, tel l'expressionnisme abstrait aux États-Unis, qui apportent une vision moderne de l'Amérique autant dans son expression théorique que plastique (Mahjoubi, 2017).

Dans ce texte, Elmekki cite plusieurs artistes tout en mettant l'accent sur leurs différents degrés d'investissement dans l'expression artistique tunisienne. Il décrit le travail d'Ali Bellagha comme alliant élégance parisienne et formes tunisiennes : celui-ci « s'attachera à une expression fidèle à la fois à son pays et à sa formation » (Elmekki, 1969). L'attachement d'Elmekki à la notion de fidélité à la tunisianité dénote alors du nationalisme dans l'art. Or, si l'expression artistique se conditionne par un cadre précis, en ce cas, politique ; la liberté d'expression dont peut jouir un artiste se voit progressivement entravée, ce qui va à l'encontre de l'établissement de la démocratie. Les artistes qui transgressaient certaines règles tacites étaient alors inévitablement exclus du cercle des artistes bénis par le mouvement nationaliste, ce qui compromettrait leur carrière (Ounaïna, 2009). L'éventualité de cette exclusion favorisait le risque d'intériorisation des interdits voire d'autocensure, ce qui

n'est pas à exclure, surtout dans un contexte de progressive confiscation des pouvoirs par Habib Bourguiba, alors qu'il était simplement question de produire des œuvres indépendamment des enjeux politiques, et de suivre la cadence de l'avancée artistique mondiale.

La scène artistique actuelle souffre de problèmes depuis des décennies tels que l'impossibilité d'instaurer une stratégie évolutive sur le plan national. La question des origines de ces problèmes demeure incontournable. L'identité artistique tunisienne apparaît comme passéiste parce que figée par la génération des années 1960 qui n'a pas mesuré le danger de l'enfermement de l'art tunisien sur lui-même. Cette construction chauviniste de l'image d'une Tunisie solide aurait pu accorder plus de liberté aux artistes afin d'éviter le regroupement idéologique et garantir une cohésion sociale entre les artistes. Le clivage de la scène artistique se perpétue depuis et constitue aujourd'hui un frein à l'évolution de l'art plastique en Tunisie étant donné que les efforts ont tendance à se diluer. Cette idéologie mène naturellement d'une part à redouter les liens entre art et enjeux politiques, et d'autre part, à teinter l'art plastique d'une forte dimension élitiste dans l'imaginaire social tunisien. Cette analyse ne remet pas en question la pratique artistique d'Elmekki, mais le fait figurer comme un des acteurs au service d'une idéologie. Cependant, une grande partie de son savoir et de ses recherches ont disparu avec lui puisqu'il a toujours refusé d'avoir des élèves comme il l'a déclaré dans une interview³ au soir de sa vie. Cela se révèle fatal à la transmission de son savoir et rend la recherche théorique sur son Œuvre difficile. D'autant plus qu'il demeure une figure phare de l'art en Tunisie, ayant une notoriété internationale, comme en témoigne ses dessins réalistes des dernières années. En établissant un lien entre ceux-ci et les travaux de Louise Bonnet, artiste contemporaine suisse, il est évident qu'Elmekki apparaît comme un précurseur ayant une vision contemporaine universelle. Serait-ce encore l'un de ses paradoxes ?

³ « Mekkirama », document vidéo

<https://www.youtube.com/watch?v=YH5qA4baTI8>, visualisé le 06/06/2018

Bibliographie

Centre d'art vivant de la ville de Tunis, *La peinture en Tunisie 1904-1977*, Tunis, 1977

Centre d'art vivant de la ville de Tunis, *Le belvédère, La peinture européenne en Tunisie sous le protectorat*, Les imprimeries réunies, Tunis, 1989

EL MEKKI Hatim (commissaire), *La Peinture tunisienne contemporaine*, Al-Jazira, Le Caire, 1969

LELONG Michel, « Le resurgissement de la culture Nationale en Tunisie », 1968
http://aan.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/AAN-1967-06_37.pdf, consulté le 31/05/2018

TISSIER Barbara, « Réflexion sur l'existence d'un musée d'art contemporain à travers le cas de la Tunisie », 2012

BOISSIER Annabelle, GILLET Fanny, « Ruptures, renaissances et continuités. Modes de construction de l'histoire de l'art maghrébin », C.N.R.S Éd., 2014

LOUATI Ali, *Musée d'art moderne Le belvédère : La peinture en Tunisie des origines à nos jours*, Centre d'art vivant de la ville de Tunis, Éd. C.A.V.T, Tunis

LOUATI Ali, *L'aventure de l'art moderne en Tunisie*, Simpect, Tunis, 1997

OUNAÏNA Hamdi, *La Double histoire des artistes de l'École de Tunis. Ressources et stratégies de réussite des élites tunisiennes entre colonisation et État-nation*, thèse de doctorat, Université Paris III, Paris, 2009

MAHJOUBI Dorra, *La réception critique de l'œuvre de Lee Krasner (1908-1984) : le tournant féministe*, mémoire de Master 1 histoire de l'art, dir. Hélène Trespeuch, Université Paul Valéry Montpellier III, 2017

« Mekkirama », document vidéo
<https://www.youtube.com/watch?v=YH5qA4baT18>, visualisé le 06/06/2018

Annabelle Boissier

« Il y n'a pas d'artiste contemporain en Tunisie ! »

Les conditions de l'échange entre les scènes artistiques locales et la scène internationale de l'art contemporain¹

Ces dernières années, plusieurs commissaires internationaux ont prospecté en Tunisie. Ils ont invariablement diffusé l'idée, par leurs actes ou leurs paroles, qu'il n'y a pas d'artiste contemporain dans ce pays. Pourtant le label « art contemporain » est utilisé par certains artistes afin de définir leurs œuvres. Je voudrais donc essayer de décrire dans cette communication les conditions qui mènent les acteurs internationaux à tenir ces propos.

Constat d'une dynamique de l'art contemporain en Tunisie

Pour commencer, j'aimerais faire le constat de la présence en Tunisie de ce label qu'est l'art contemporain grâce à une observation de terrain :

Au début de mes enquêtes en 2002, les artistes que j'interviewais évoquaient régulièrement le problème de l'accès aux manifestations à l'étranger. Il était alors question de manifestations « internationales » au sens politique du terme « renvoyant aux interactions entre États » (Badie & Smouts, 1992 : 69). Par exemple : la Biennale du Caire ou l'Exposition Universelle pour lesquelles la sélection tunisienne était effectuée par les services compétents du ministère de la culture tunisien. Les artistes se demandaient régulièrement comment faire pour obtenir le soutien du ministère et être sélectionnés pour de telles manifestations. Ce soutien étatique signifiait donc une intégration réussie dans le monde de l'art tunisien.

En 2009, la situation est tout autre. Beaucoup ne cherchent plus à participer à ces manifestations, ils en convoitent d'autres, comme la Biennale de Bamako à laquelle de plus en plus d'artistes envoient des dossiers de candidature. Dans ces manifestations, la sélection des artistes n'est plus laissée à la liberté des États, elle est

¹ Ce texte fut présenté lors de la rencontre de l'ATEP (Association Tunisienne d'Esthétique et de Poïétique) organisée par Rachida Triki : *Les paradoxes du contemporain dans l'art* (29-30 janvier 2010). Il est ici repris en l'état.

centralisée au niveau de la manifestation elle-même, elle est effectuée par un ou plusieurs commissaires ayant acquis une reconnaissance internationale en raison des expositions préalablement réalisées.

Cette observation montre que les références des artistes en matière d'instance légitime de jugement esthétique se transforment progressivement. C'est pourquoi l'impression véhiculée par les commissaires internationaux suite à leurs séjours en Tunisie ont un poids si important. Les artistes ont conscience que la diffusion de leurs œuvres à l'étranger, lorsqu'ils visent le monde de l'art contemporain, dépend maintenant des commissaires et non plus du ministère de la culture. La frustration qu'ils ressentent face aux discours des commissaires vient donc du fait que pour certains artistes la communauté de référence souhaitée est la scène internationale de l'art contemporain (bien qu'ils puissent être en désaccords avec certains aspects de cette même scène).

Ainsi le label « art contemporain » est présent en Tunisie, bien que les commissaires internationaux disent qu'il n'y a pas d'artiste contemporain.

Le monde de l'art contemporain : une définition

La définition de l'art contemporain proposée par les sociologues peut nous aider à comprendre ce phénomène. Je la résumerai autour de cinq points.

Monde de l'art. Les sociologues définissent l'art contemporain, non comme un style ou mouvement artistique, ni même en fonction d'un espace temporel ou pas seulement, mais en tant que domaine d'activité au sein duquel les individus sont en relation les uns avec les autres, ce que Howard Becker nomme « un monde de l'art » (1988).

Luttes de classement. Le monde de l'art contemporain fonctionne comme un vaste réseau d'interconnaissance qui tient par la validation mutuelle des valeurs défendues par chacun de ces membres ; ce que Francine Couture nomme les « luttes de classement » (2000). Les artistes, les galeristes, les conservateurs de musée, les critiques d'art, les collectionneurs, les commissaires d'exposition collaborent à travers des réseaux d'affinités formant les mouvements artistiques. En cela, les acteurs de l'art contemporain sont à la fois concurrents et collaborateurs.

Académie informelle. En effet, le monde de l'art contemporain est une organisation de type collégiale fonctionnant sur la coopération. Sachant que, comme le décrit Emmanuel Lazega, la coopération veut dire que les différents acteurs *échangent, se mettent mutuellement sous pression, se surveillent, se sanctionnent, choisissent des dirigeants et négocient des valeurs précaires* (1999 : 640). Les

sociologues de l'art ont adopté le terme d'« académie informelle » pour désigner ce phénomène de reconnaissance mutuelle (Moulin 1992, Urfalino 1989).

Statut d'artiste international. Il est également essentiel de préciser que l'art contemporain est par définition international, comme l'a démontré Raymonde Moulin. Obtenir le statut d'acteur international (en tant qu'artiste, commissaire, galeriste, etc.) signifie parvenir à ce maintenir durable au sein des académies informelles.

Définition des valeurs. Enfin, ce sont ces acteurs présents dans ces académies informelles (notamment les commissaires internationaux) qui ont le pouvoir de définir la valeur des œuvres aujourd'hui, c'est-à-dire de définir ce qui est une *bonne* œuvre ou une *mauvaise* œuvre.

Processus d'identification professionnelle

Au vue de cette définition, que ce passe-t-il lorsque des commissaires internationaux reviennent de leur prospection en disant : « il n'y a pas d'art contemporain en Tunisie » ? En fait, ils ne sont pas en train de dire qu'il n'y a pas d'artistes puisque certains d'entre ces artistes se réfèrent explicitement à ce label et que d'autres ont déjà participé à des manifestations du monde de l'art contemporain international (parfois précisément dans des expositions de ces mêmes commissaires).

Mon hypothèse est qu'ils énoncent l'idée qu'il n'y a pas de communauté cohérente d'art contemporain identifiable par les acteurs étrangers. En effet, en dehors d'une telle communauté, comprenant les artistes, les galeristes, les commissaires, les critiques, mais aussi les collectionneurs et les institutions nationales défendant cette forme particulière d'art, à travers les expositions ou la formation qu'elle propose, le paysage artistique n'est tout simplement pas accessible à l'acteur étranger.

R. Moulin a en effet démontré que les informations concernant un artiste ou groupe d'artistes sont diffusées par de telles infrastructures ayant la capacité de promouvoir les artistes au niveau international. Quelque soit les pays, les commissaires internationaux ne passent guère plus de quelques jours dans le pays où ils prospectent. Ou bien, comme se fut le cas pour *Africa Remix*, ils peuvent aussi décider de ne pas se déplacer du tout : « parce que l'on ne peut aller partout »².

C'est-à-dire que les choix d'un commissaire sont nécessairement faits grâce à l'intermédiaire d'un interlocuteur local, si un tel interlocuteur n'a pu être identifié, le commissaire international ne peut effectuer une prospection efficace. Pour qu'un tel interlocuteur soit identifié, il doit lui-même avoir mis en place une infrastructure

² Réponse de Jean-Hubert Martin (lors du colloque *Art contemporain et sociétés post-coloniales*, Actazé, Paris, 2006) faite au sociologue Hamdi Ounaïna le questionnant sur les raisons justifiant l'absence de prospection en Tunisie pour la préparation de l'exposition.

(quelque soit sa forme) diffusant le label de l'art contemporain dans son pays. Un intermédiaire est donc un acteur local qui a généré une action collective locale liée à l'art contemporain.

En effet, dans les organisations collégiales (dont l'art contemporain fait parti) se sont les identités qui dans les échanges créent « une forme de solidarité limitée fondée sur l'intuition de caractéristiques communes qui rendent plus probable l'existence d'intérêts communs à long terme, et donc d'une réciprocité différée et indirecte nécessaire à l'action collective » (Lazega, 1999 : 647). C'est-à-dire que l'action collective repose sur l'identification à une appartenance commune celle de l'art contemporain.

Il s'agit également d'une spécificité de ce que Lucien Karpik (2007) a appelé l'économie des singularités, c'est-à-dire les marchés de biens ou de services qui ne sont pas réductibles à la concurrence des prix, parmi eux le marché de l'art contemporain. Karpik montre que l'échange ne peut avoir lieu que sur la base de connaissances et de valeurs communes aux deux parties. Ces valeurs communes étant véhiculées par des dispositifs de jugement dont l'une des fonctions est de faire l'intermédiaire entre les deux parties ; cet intermédiaire travaille à la mise en place d'une relation de confiance permettant que l'échange soit possible, il est le garant crédible de la qualité des artistes qu'il soutient. Sans dispositif de jugement (sans aide lui permettant de se repérer) le consommateur, ici le commissaire international, est tout simplement « condamné à l'inaction » (Karpik 2007 : 120).

Ainsi, l'« identité professionnelle de l'art contemporain » est un point de repère pour les commissaires internationaux. C'est cette identité qui permet la mise en place de la relation entre le local et l'international. Si les deux parties ne partagent pas cette même identité, l'échange ne peut pas se faire. Or, ce point de repère n'existe pas de manière cohérente en Tunisie, les institutions et modalités relationnelles ne sont pas facilement identifiables par les commissaires étrangers. Pour cette raison, l'échange reste difficile, voire conflictuel, entre le monde de l'art tunisien et la scène internationale de l'art contemporain menant les acteurs internationaux à supposer qu'il n'y a pas d'art contemporain dans le pays.

Bien sûr, cela mène à s'interroger sur le caractère « déculturant » de tels mécanismes de diffusion culturelle (Boissier 2009). Néanmoins des exemples, comme la Thaïlande où j'ai également effectué mes enquêtes (Boissier 2008), montrent que les acteurs locaux mettent en place des stratégies visant le retournement de la situation de domination afin de devenir à leur tour prescripteur de valeurs nouvelles en intégrant les académies informelles.