



Nom de l'œuvre : Las Parcas (Les Parques)

Artiste : Juan Planelles Ripoll

Technique : Huile sur toile

Dimensions : 120 x 180 cm

Lieu d'exposition : Museo de Bellas Artes de Valencia, Espagne

Année de création : 1913

L'œuvre *Las Parcas* de Juan Planelles Ripoll s'impose comme une allégorie puissante et intemporelle du destin humain, en revisitant avec intensité la figure mythologique des Parques — Clotho, Lachesis et Atropos — issues de la mythologie gréco-romaine. Ces trois divinités féminines, tisseuses du destin, incarnent les différentes étapes de la vie humaine : la naissance, la durée de l'existence, et la mort. La mise en scène de l'œuvre est pensée avec une grande rigueur symbolique et plastique. Les trois personnages sont représentés dans une composition triangulaire qui renforce leur rôle indissociable dans le cycle de la vie. Drapées dans des tissus sombres et pesants, elles apparaissent à la fois majestueuses et oppressantes, dans une posture figée qui accentue leur fonction implacable.

Le clair-obscur, d'une intensité presque caravagesque, plonge l'ensemble de la toile dans une ambiance dramatique, où la lumière semble révéler non pas des corps, mais des forces invisibles à l'œuvre. La jeune Clotho tient délicatement un fuseau entre ses doigts, comme pour souligner la fragilité de ce fil de vie qu'elle fait naître. Lachesis, droite et concentrée, mesure le fil avec une baguette, métaphore du temps accordé à chaque être humain. Enfin, Atropos, figure austère au regard implacable, brandit des ciseaux gigantesques, prêts à rompre le lien à tout moment.

Le choix des expressions, des gestes, mais aussi la texture des vêtements et la lourdeur de l'atmosphère traduisent une tension émotionnelle qui dépasse la simple représentation mythologique. L'artiste ne se contente pas d'illustrer une légende ; il en propose une relecture contemporaine, presque existentielle. Le spectateur, happé par cette scène silencieuse et solennelle, est invité à une expérience introspective. Il s'agit d'un moment suspendu, à la frontière entre le monde des vivants et celui de l'invisible, qui suscite une profonde empathie. Ce pouvoir émotionnel, central dans l'esthétique de l'œuvre, renvoie aux principes du design émotionnel : créer une connexion durable entre l'œuvre et le regardeur, éveiller une prise de conscience, générer un impact mémorable. *Las Parcas* ne se contemple pas passivement ; elle s'éprouve, se vit, se médite. Elle nous confronte à notre propre temporalité et à la force mystérieuse du destin, tout en offrant une expérience sensible et immersive, empreinte de beauté tragique.

Temps, mémoire et récits sensibles : pratiques artistiques et design du réel dans les contextes contemporains

**Time, memory and sensitive narratives:
artistic practices and the design of reality in
contemporary contexts**

**« La mémoire n'est pas un instrument pour l'exploration du passé,
mais son théâtre. »**

Benjamin, Walter. *Petite histoire de la photographie*, in *Œuvres III*,
Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 2000, p. 273.

“Memory is not an instrument for exploring the past but its theatre.”

Benjamin, Walter. *Little History of Photography*, in *Selected Writings, Volume 2: 1927–1934*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999, p. 507.

Remerciements à nos chers amis membres du comité de rédaction et du comité scientifique consultatif, dont la réflexion et les conseils nous ont été précieux. Le Comité scientifique consultatif est heureux et fier d'être partenaire avec le Centre de Publication Universitaire qui joue un rôle majeur dans la publication scientifique et la recherche originale de par sa distinction ou à caractère évolutif dans le secteur de la publication. La publication du CPU jouit d'une renommée nationale et internationale pour son contenu.

© 2024 by les Editions de l'ATAV, Route de l'Armée Nationale, Bloc 2, 2^{ème} étage, Elomrane, 1005, Tunis & du CPU, Campus Universitaire de la Manouba 2010.

bassar.art@gmail.com | www.atav.tn | Tél : (+216) 92 22 65 26 | ISSN 2724-7287

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2022 | Imprimé en Tunisie.

Temps, mémoire et récits sensibles : pratiques artistiques et design du réel dans les contextes contemporains

**Time, memory and sensitive narratives:
artistic practices and the design of reality in
contemporary contexts**

Dirigé par / Directed by

Wissem Abdelmoula

*La publication du présent numéro a bénéficié de l'aide du Centre de
Publication Universitaire et a reçu le soutien de l'Université de Tunis.*

Editions de l'ATAV, N° 15 - 2024.

Revue Tunisienne des Arts Visuels

Bassar'Arts

N° 15 - 2024

Temps, mémoire et récits sensibles : pratiques artistiques et design du réel dans les contextes contemporains

Bassar'Arts est une revue scientifique à comité de lecture ayant pour mission de mettre à la disposition des chercheurs un espace éditorial académique consacré aux arts visuels. Elle se propose de soumettre à ses lecteurs la production des universitaires nationaux et étrangers portant sur les disciplines concernées. La revue accepte également les critiques de livres. "Bassar'Arts" reçoit des articles rédigés en arabe, en anglais et en français qui lui sont adressés par courriel, avec une confirmation de réception. Elle ne retient que les articles inédits.

Titre : *Revue Tunisienne des Arts Visuels Bassar'Arts*

Numéro : N° 15 2024.

Thème : *Temps, mémoire et récits sensibles : pratiques artistiques et design du réel dans les contextes contemporains*

Rédacteur en chef : Wissem ABDELMOULA, Maître de conférences, HDR à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, Université de Tunis.

Édition : Première édition, 500 exemplaires : N° 15 du premier trimestre 2024.

Conception de la couverture : Bassar'Arts.

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2024.

Edition : 1^{ère} édition 2024 par l'ATAV et soutenue par l'Université de Tunis. Depuis 2020, la Revue Bassar'Arts est partenaire avec le CPU (Le Centre de Publication Universitaire).

Image en couverture : *Las Parcas* (Les Parques), huile sur toile de 120 x 180 cm réalisée en 1913 par Juan Planelles Ripoll, est exposée au Museo de Bellas Artes de Valencia, en Espagne. 2025 Photo[©] (Museo de Bellas Artes de Valencia).

Impression : Imprimerie CONTACT - Sfax - Tél : 00216 23 975 940

Code ISSN : 2724-7287

Toute reproduction d'article publiée est interdite sans autorisation du comité de rédaction. Il ne sera pas répondu aux articles non retenus. La revue conserve tous les droits d'auteur de tout article publié en se réservant également le droit de publier toute soumission sous forme éditée ou traduite. Les points de vue et opinions exprimés dans les articles publiés représentent leurs auteurs et non la revue. Lors de la publication, l'auteur recevra deux exemplaires du numéro.

Tous droits réservés à la Revue Tunisienne des Arts Visuels Bassar'Arts

(soutenue par l'ATAV, association scientifique)

Association Tunisienne des Arts Visuels

Route de l'Armée nationale, Elomrane | ISBAT, Bloc 2, 2^{ème} étage | 1005| Tunis | Tunisie |

bassar.art@gmail.com | www.atav.tn| Tél : (+216) 92 22 65 26

Revue Tunisienne des Arts Visuels

Bassar'Arts

Revue scientifique à comité de lecture

Publiée en collaboration avec l'Association Tunisienne des Arts Visuels & le Centre de Publication Universitaire

Numéro : N° 15 2024

Thème : *Temps, mémoire et récits sensibles : pratiques artistiques et design du réel dans les contextes contemporains*

Rédacteur en chef :

Wissem ABDEMOULA

Maître de conférences, HDR à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, Université de Tunis

Comité scientifique consultatif

Rédacteur et coordinateur scientifique :

Chef de Rubrique (Notes critiques):

Mariem HMIDA

Maître-assistante à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Nabeul, Université de Carthage

Secrétaire de rédaction :

Inès HARRATHI

Maître-assistante à l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Sfax, Université de Sfax

Directeur de la publication :

Mohamed Zied JEDIDI,

Maître-assistant à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, Université de Tunis

Hammadi BOUABID, Professur

Membres du comité de rédaction :

Emérite, Université de Carthage,
(Tunisie)

Membres

Ahmed KHOUAJA, Professeur,
Université de Tunis, (Tunisie)

Fathi JARRAY, MC HDR,
Université de Tunis, (Tunisie)

Hafedh REKIK, MC HDR,
Université de La Manouba, (Tunisie)

Lassad JAMMOUSSI, Professeur,
Université de Carthage, (Tunisie)

Bochra CHARNAY, MCF,
ULRALITHILA, Université de
LILLE, (France)

Mohamed BOUATTOUR,
Professeur, Université de Sfax,
(Tunisie)

Yvon HOUSSAIS, Professeur,
Université de Franche-Comté,
(France)

Imen BEN AYED, Maître-
assistante, Université de Tunis,
(Tunisie)

Imen MNIF, Maître-assistante,
Université de Sfax, (Tunisie)

Rachida AKIL, Maître-assistante,
Université de La Manouba,
(Tunisie)

Esmahen BEN MOUSSA,
Assistante, Université de Tunis,
(Tunisie)

Fatma CHABCHOUB, Assistante,
Université de Sfax, (Tunisie)

Hanen BEN SALAH, Assistante,
Université de Carthage, (Tunisie)

Maroua BAATOUT, Enseignante-
chercheuse, Université de Carthage,
(Tunisie)

Mutaz ISMAIL, Maître de
conférences, Université de Bagdad

Webmestre :

Rahal BOUBRIK, Professeur,

Sadok BEJAR

Université Mohamed V, Rabat,
(Maroc)

Ahmed MAOULOUD EIDA EL
HILAL, Professeur, Université de
Nouakchott, (Maurétanie)

Abdulbassit SALMAN, Professeur,
Université de Bagdad, (Iraq)
Kadhim NWIR, Professeur,
Université de Bagdad, (Iraq)
Bader ALMAMARI, Maître-de-
Conférences, Université SQU,
(Oman)

Salif DIEDHIOU, Professeur, l'Ecole
Nationale des Arts, (Sénégal)
Talal MOUALLA, Chercheur à
l'UNESCO, Artiste et Critique d'art,
(Allemagne)

Chu-Yin CHEN, Professeure,
Université Paris 8, (France)
Giovanni LISTA, Historien et
critique d'art, chercheur au CNRS,
(France)

Gérard DENIZEAU, Professeur
honoraire du CNED-Paris IV,
(France)

Bernard ANDRIEU, Professeur,
Université Paris Descartes, (France)
Olivier LUSSAC, Professeur,
Université de Lorraine, (France)
Pierre MORELLI, MC, Université
de Lorraine, (France)

Conception et réalisation :

Fakher FAKHFAKH

Alain KIYINDOU, Professeur,
Université Bordeaux-Montaigne,
(France)

Bernard LAFARGUE, Professeur,
Université Bordeaux-Montaigne,
(France)

Cécile CROCE, MC HDR,
Université Bordeaux-Montaigne,
(France)

Mokhtar BEN HENDA, MC HDR,
Université Bordeaux-Montaigne

Jean-Jacques WUNENBURGER,
Professeur émérite, Université Jean
Moulin Lyon3, (France)

Emmanuel GUEZ, Professeur,
ÉSAD Orléans, (France)

Stéphane VIAL, Professeur, École de
design de l'UQAM, (Canada)

Ilias BOUKHEMOUCHA,
Professeur, Université d'Alger
(Algérie)

Maamar GUERZIZ, Maître de
conférences, Université d'Alger
(Algérie)

Mehmet İŞIK, Professeur, , Faculté
des Arts, Université Artuklu de
Mardin (Turquie).

Nesrin Yeşilmen, Maître de
conférences, , Faculté des Arts,
Université Artuklu de Mardin
(Turquie).

İzzet ZORLU, Maître-assistant,
Faculté des Arts, Université Artuklu
de Mardin (Turquie).

The journal of Bassar'Arts

N° 15 - 2024

Theme: Time, memory and sensitive narratives: artistic practices and the design of reality in contemporary contexts

Publication guidelines

- The journal of Bassar'Arts welcomes original papers, written either in Arabic or English or French, in the broad field of Visual art and Design. The journal also accepts book reviews.
- Contributors should confirm in writing that they adhere to publication requirements that the submitted paper is original, is not plagiarized, and has not been published entirely or partially elsewhere, or are under consideration by other journals.
- All papers are double-blind peer reviewed and the authors are notified of the assessment results. Unaccepted papers are not returned to authors.
- Authors should obtain the permission and acknowledgement of copyright holders in order to publish tables, figures, pictures and extensive quotations which are not their own.
- Papers should be e-mailed to the journal in the form of a Word format attachment. They should be typed double-spaced, using Times New Roman, size 12. Papers should not exceed 8,000 words, including references, tables, maps, appendices, etc. Book reviews should not exceed 1,500 words.
- Authors must include an Arabic and an English abstract, each one not exceeding 300 words, typed double-spaced and on a separate sheet. Up to five keywords should be listed at the end of each abstract.
- The cover page of the manuscript should have the title of the paper, the name(s) and affiliation(s) of the author(s), along with contact addresses, (e-mail, fax and telephone).
- Figures and diagrams should be on A4 glossy paper. Maps and charts should be on tracing paper, drawn in black Chinese ink.
- The reference system is the APA 6th edition. The reference section, listed in an alphabetical order, should have all the works cited in the paper and no others. References should be presented as in the following examples:

- **Book**

Pegrum, M. (2009). *From blogs to bombs: The future of electronic technologies in education*. Crawley, W.A: UWA Publishing.

- **Edited Book**

Hallinan, M. T. (Ed.). (2006). *Handbook of the sociology of education*. New York: Springer.

- **Chapter/article from a book**

Groundwater-Smith, S. (2007). As rain is to fields, so good teachers are to students. In S. Knipe (Ed.), *Middle years schooling: Reframing adolescence* (pp. 151-170). Frenchs Forest, N.S.W: Pearson Education Australia.

- **Journal**

Whitcomb, D. (1975). The archaeology of Oman: a preliminary discussion of the Islamic periods. *Journal of Omani Studies*, 1, 123-157.

- **Unpublished work**

Howell, R. W. (1967). *Linguistic choice as an index of social change*. (Unpublished PhD dissertation). University of California. Berkeley.

- **Translated work**

Laplace, P. S. (1814). *A Philosophical Essay on Probabilities*. F. W. Truscott and F. L. Emory (Trans.) 1951. Dover. New York.

- **Internet sources**

Name of author. (Last update or copyright date; if not known, put n.d.). *Title of document*. Retrieved date, URL of document.

- The author will receive two (2) copies of issues, as well as a reprint of their article.
- Any reproduction of published article is prohibited without permission of the editorial board. Unsuccessful articles will not be answered. The journal retains full copyright of any published material. It also reserves the right to publish any submission in edited or translated form. The views and opinions expressed in published papers represent their authors and not the journal. Upon publication, the corresponding author will receive two copies of the issue.

Price in Tunisia: 58 TND

Price outside Tunisia: 50 \$ (with the kick off)

Revue Tunisienne des Arts Visuels

Bassar'Arts

N° 15 - 2024

Notes aux auteurs

- Le contenu de l'article n'engage que son auteur. L'article peut être un travail collectif de plus de deux auteurs. Les contributeurs doivent confirmer par écrit qu'ils respectent les exigences de publication que l'article soumis est original, n'est pas plagié et n'a pas été publié entièrement ou partiellement ailleurs, ou est en cours d'examen par d'autres revues. Les auteurs doivent obtenir la permission et la reconnaissance des titulaires de droits d'auteur afin de publier des tableaux, des figures, des images et des citations détaillées qui ne sont pas les leurs.
- Les articles ne doivent pas dépasser les 30000 caractères (espace compris) de types Word (Times New Roman, taille 12) et doivent être accompagnés d'un résumé en arabe, en anglais et en français de 300 caractères au maximum (espace compris) et de 5 mots-clés.
- Les articles seront à adresser au directeur de la Publication par adresse email : bassar.art@gmail.com
- Les auteurs sont priés de joindre un CV incluant leurs publications. Ils peuvent proposer d'autres contributions sous forme de : compte-rendu, note de lecture, revue des revues et informations scientifiques (8000 caractères, espace compris).
- Position de recherche (18000 caractères, espace compris) en rapport avec les travaux de l'auteur. La page de couverture du manuscrit doit porter le titre de l'article, le (s) nom (s) et affiliation (s) du ou des auteurs, ainsi que les adresses de contact (e-mail, fax et téléphone).
- Les articles proposés sont expertisés en interne et en externe :
 - a- Recevabilité de l'article par le comité de rédaction en interne.
 - b- Double expertise en externe.
- Leur publication est tributaire, également, de la programmation thématique de la revue. Les résumés des articles sont traduits en langues arabe, française et anglaise. Les auteurs doivent tenir compte des délais de publication (consulter le site de l'ATAV www.atav.tn).
- L'attestation de l'acceptation de l'article proposé peut être délivrée après avis favorable de publication.

Prix en Tunisie : 58 TND

Revue Tunisienne des Arts Visuels

Bassar'Arts

N° 15 - 2024

Thème : Temps, mémoire et récits sensibles : pratiques artistiques et design du réel dans les contextes contemporains

Sommaire

ÉDITORIAL	19
WISSEM ABDELMOULA	
EDITORIAL	23
WISSEM ABDELMOULA	
L'APPORT ISLAMIQUE DANS LA DECORATION DE LA POTERIE TRADITIONNELLE DE DJERBA :	27
INES EL FIDHA	
L'ÉVOLUTION DES ARTS VISUELS DANS L'ESPACE PUBLIC : IMPACTS CULTURELS ET MARKETING MODERNE	55
INES HARRATHI	
REHABILITATION DES FERMES COLONIALES ET NAISSANCE DE L'AGRITOURISME EN TUNISIE: GENÈSE ET ÉVOLUTION	71
LASSAAD DANDANI	
ENTRETEMPS	111
SAMY ELHAJ	
DE QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR L'ART DE LA PERFORMANCE : LA DEMESURE DU TEMPS	125
OLIVIER LUSSAC	

LES MUSEES TUNISIENS : ENJEUX CONTEMPORAINS ET TRANSFORMATION MUSEOLOGIQUE.....	139
WISSEM ABDELMOULA	
L'IMPACT DES ARTS PLASTIQUES SUR LE DEVELOPPEMENT DE L'ENFANT : ASPECTS EMOTIONNELS ET MEDITATIFS	153
ZEINEB BENOUDA	

Éditorial

Wissem ABDEMOULA¹

Vers une esthétique de la transformation : mémoire, identité et créativité dans les pratiques artistiques et culturelles contemporaines

Introduction : une mémoire en mouvement

Ce quinzième numéro de *Bassar'Arts* réunit des contributions qui explorent, chacune à leur manière, la manière dont l'art et la culture interrogent, activent et transforment les dimensions mémorielles, identitaires et temporelles de notre présent. Il s'agit de réflexions ancrées dans des pratiques diverses — artisanat, photographie, écriture intime, muséologie, performance, design, cinéma d'animation ou encore architecture rurale — qui révèlent la force de l'imaginaire dans la création de sens et de lien social. Plutôt qu'un simple panorama, ce numéro propose une lecture transversale articulée autour de trois axes de recherche principaux :

1. Mémoires sensibles et réinvention du patrimoine
2. Corps, langage et résistance : les formes de l'expression intime et politique
3. Temps, espace et technologie : vers de nouvelles grammaires de l'expérience artistique

I. Mémoires sensibles et réinvention du patrimoine

L'article d'Inès El Fidha Belhadj propose une relecture spirituelle et identitaire de la poterie traditionnelle de Djerba. En analysant les motifs trichromiques et leur symbolique ibadite, elle montre que l'objet artisanal est porteur d'une métaphysique de la matière. Cette approche rejoint les théories de l'anthropologue Tim Ingold (2013), pour qui l'acte de création

¹ Maître de conférences, HDR à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, Université de Tunis, artiste, Président de l'Association Tunisienne des Arts Visuels et Rédacteur en chef de la Revue scientifique *Bassar'arts*.

est un dialogue entre le geste, la matière et les forces invisibles du monde. La poterie devient ainsi une archive vivante, un objet à la fois esthétique et réflexif.

Dans un tout autre registre, Lassaâd Dandani traite de la réhabilitation des fermes coloniales tunisiennes comme potentiels d'agritourisme. Son analyse, croisée d'histoire, d'architecture et d'économie rurale, nous rappelle combien la patrimonialisation peut être un acte de relecture critique du passé, rejoignant les travaux de François Hartog (2003) sur les "régimes d'historicité". En transformant ces lieux de mémoire en espaces de transmission et d'accueil, Dandani ouvre la voie à une vision émancipatrice du patrimoine.

Enfin, dans sa réflexion sur les musées tunisiens, Wissem Abdelmoula dresse un bilan critique de l'institution muséale face aux défis de la globalisation et du numérique. En convoquant des expériences muséographiques européennes, il montre la nécessité d'une médiation renouvelée, inclusive et immersive. Cette analyse rejoint les réflexions de Claire Bishop (2012) sur les "digital museum experiences" et celles de Bourdieu sur la démocratisation culturelle.

II. Corps, langage et résistance : les formes de l'expression intime et politique

La photographie et l'écriture intime sont au cœur de l'article de Najet Dhahbi. Par une approche auto-ethnographique, elle met en scène son corps et sa mémoire dans une esthétique du fragment et de la métaphore. Ce processus de création, en phase avec les théories de l'écriture de soi (Lejeune, 1990) et de la performativité du genre (Butler, 1997), inscrit l'intime dans le champ du politique. L'image, le chiffre, le corps deviennent ainsi les vecteurs d'une pensée en acte.

Samy Elhaj, quant à lui, joue sur l'ambiguïté temporelle et linguistique dans une saynète intitulée *Entretemps*. Son texte poétique, métaphysique et théâtral convoque le langage comme dispositif de révélation. L'association entre le mot "Baba" et le Nombre d'or illustre cette quête d'une esthétique pré-langagère, pré-logique, rejoignant certaines intuitions de Merleau-Ponty sur le "logos du corps". L'art, ici, est un seuil vers l'indicible.

Enfin, Inès Harrathi montre que le Street Art en Tunisie, post-2011, devient un véritable espace de liberté d'expression, de réappropriation urbaine et de narration identitaire. Cette métaphore murale d'une révolution est reprise, détournée, puis intégrée dans les sphères commerciales et institutionnelles. L'auteure met en évidence la capacité de l'art urbain à catalyser les émotions collectives, thème développé notamment par Nicolas Bourriaud dans son concept de "relational aesthetics" (1998).

III. Temps, espace et technologie : vers de nouvelles grammaires de l'expérience artistique

L'article d'Olivier Lussac est une contribution majeure à la compréhension du temps dans l'art de la performance. En s'appuyant sur Bergson, Deleuze et les exemples d'Abrahović ou Tehching Hsieh, il montre que la performance dépasse la logique du spectacle pour habiter un "temps réel" partagé. La temporalité y devient un matériau, une matière à sculpter, en rupture avec les chronologies linéaires des arts traditionnels. Le spectateur, désormais co-acteur de cette temporalité démesurée, est convoqué dans une forme de "communitas" (Turner, 1969).

Soumaya Haj Amor, de son côté, revisite le cinéma d'animation à travers le prisme de l'ombre. Elle montre comment les figures d'ombre, entre poésie et fonction, traversent l'histoire des arts pour se réinventer grâce aux technologies contemporaines. L'étude interroge la place de l'ombre comme médium de mémoire, de médiation et d'identité, rejoignant les travaux de Laurent Mannoni (1994) sur les dispositifs pré-cinématographiques.

Ces approches croisées révèlent la capacité des technologies — anciennes ou nouvelles — à reformuler notre expérience du temps, du corps et de l'image. Dans la continuité de l'analyse de Lussac, elles posent une même question : qu'est-ce qu'être contemporain aujourd'hui, dans un monde où le temps s'accélère, où les images prolifèrent, et où l'art reste un des rares espaces de résistance sensible ?

Conclusion : pour une esthétique du lien

Les articles de ce numéro, aussi divers que soient leurs objets, partagent une même ambition : repenser les modes de relation entre création, mémoire, espace et identité. Dans une époque marquée par les fractures, les crises de sens et les mutations culturelles, les arts offrent des outils puissants de relecture et de recomposition du réel. Ils permettent de tisser du lien, de mettre en forme l'indicible, de raviver des imaginaires enfouis.

Nous remercions chaleureusement les auteur.e.s pour la richesse de leurs contributions, ainsi que les lecteurs et lectrices de *Bassar'Arts*, fidèles à notre ambition de croiser les regards disciplinaires, les géographies sensibles et les horizons de recherche. Que ce numéro vous invite, à votre tour, à explorer les marges fertiles de l'art et de la pensée.

Editorial

Wissem ABDELMOULA¹

Towards an aesthetics of transformation: memory, identity and creativity in contemporary artistic and cultural practices

Introduction: a memory in motion

This fifteenth issue of *Bassar'Arts* gathers contributions that each explore, in their own way, how art and culture question, activate and transform the memorial, identity-related and temporal dimensions of our present. These are reflections rooted in diverse practices—craft, photography, intimate writing, museology, performance, design, animation cinema, and rural architecture—that reveal the power of imagination in creating meaning and social connection. Rather than offering a simple overview, this issue proposes a transversal reading articulated around three main research axes:

1. Sensitive memories and the reinvention of heritage
2. Body, language and resistance: forms of intimate and political expression
3. Time, space and technology: towards new grammars of artistic experience

I. Sensitive memories and the reinvention of heritage
Inès El Fidha Belhadj proposes a spiritual and identity-based rereading of traditional Djerban pottery. By analyzing trichromatic motifs and their Ibadi symbolism, she shows that the handcrafted object carries a

¹ Associate Professor, HDR at the Higher Institute of Fine Arts of Tunis, University of Tunis, artist, President of the Tunisian Association of Visual Arts and Editor-in-chief of the *Bassar'arts* scientific journal.

metaphysics of matter. This approach resonates with the theories of anthropologist Tim Ingold (2013), for whom the act of creation is a dialogue between gesture, material and the invisible forces of the world. Pottery thus becomes a living archive—both aesthetic and reflective.

In a very different register, Lassaâd Dandani addresses the rehabilitation of Tunisian colonial farms as potential sites of agritourism. His analysis—combining history, architecture and rural economy—reminds us how patrimonialization can become a critical rereading of the past, aligning with François Hartog's (2003) concept of “regimes of historicity.” By transforming these sites of memory into spaces of transmission and hospitality, Dandani paves the way for an emancipatory vision of heritage.

Finally, in his reflection on Tunisian museums, Wissem Abdelmoula offers a critical assessment of the museum institution in light of the challenges of globalization and digital technology. Drawing on European museographic experiences, he shows the need for renewed, inclusive and immersive mediation. This analysis echoes the reflections of Claire Bishop (2012) on "digital museum experiences" and those of Bourdieu on cultural democratization.

II. Body, language and resistance: forms of intimate and political expression

Photography and intimate writing are at the heart of Najet Dhahbi's article. Through an auto-ethnographic approach, she stages her body and memory in an aesthetics of fragment and metaphor. This creative process, aligned with theories of self-writing (Lejeune, 1990) and gender performativity (Butler, 1997), inscribes the intimate within the political. The image, the number, the body become the vectors of a thought in action.

Samy Elhaj plays on temporal and linguistic ambiguity in a short scene entitled *Entretemps*. His poetic, metaphysical and theatrical text summons language as a revelatory device. The association between the word “Baba”

and the Golden Ratio illustrates this quest for a pre-linguistic, pre-logical aesthetics, echoing Merleau-Ponty's intuitions on the "logos of the body". Art, here, becomes a threshold to the unspeakable.

Finally, Inès Harrathi shows that post-2011 street art in Tunisia has become a true space of free expression, urban reappropriation and identity storytelling. This mural metaphor of a revolution is reused, reinterpreted, and then integrated into commercial and institutional spheres. The author highlights urban art's ability to catalyze collective emotions, a theme developed notably by Nicolas Bourriaud in his concept of "relational aesthetics" (1998).

III. Time, space and technology: towards new grammars of artistic experience

Olivier Lussac's article is a major contribution to the understanding of time in performance art. Drawing on Bergson, Deleuze and examples such as Abramović and Tehching Hsieh, he shows that performance transcends spectacle to inhabit a shared "real time". Temporality becomes a material to be sculpted, breaking away from the linear chronologies of traditional arts. The spectator, now co-actor of this excessive temporality, is invited into a form of *communitas* (Turner, 1969).

Soumaya Haj Amor revisits animated cinema through the lens of shadow. She shows how shadow figures—between poetry and function—travel through art history to be reinvented by contemporary technologies. The study questions the role of shadow as a medium of memory, mediation and identity, echoing the work of Laurent Mannoni (1994) on pre-cinematic devices.

These intersecting approaches reveal the ability of both old and new technologies to reformulate our experience of time, the body and the image. Continuing Lussac's analysis, they raise the same question: what does it mean to be contemporary today, in a world where time accelerates, images proliferate, and art remains one of the few spaces for sensitive resistance?

Conclusion: towards an aesthetics of connection

The articles in this issue, as diverse as their topics may be, share a common ambition: to rethink the modes of relationship between creation, memory, space and identity. In an era marked by fractures, crises of meaning and cultural shifts, the arts offer powerful tools for rereading and recomposing reality. They help weave connections, shape the unspeakable, and revive buried imaginaries.

We warmly thank the authors for the richness of their contributions, as well as the readers of *Bassar'Arts*, who remain faithful to our ambition to cross disciplinary perspectives, sensitive geographies and research horizons. May this issue invite you, in turn, to explore the fertile margins of art and thought.

L'apport islamique dans la décoration de la poterie traditionnelle de Djerba :

Interférence de l'esthétique et du spirituel

Inès EL FIDHA¹

« Les décorations artisanales sont (...) des opportunités d'accumulation culturelle.

Les sédiments civilisationnels déposés par l'histoire et les emprunts interculturels accordés par la géographie ont contribués à forger des styles et à immortaliser des messages ».

Youssef Nacib

Introduction

D'une manière conventionnelle, lorsqu'on parle de "décor" on indique par là le côté esthétique, visible d'un objet qui vise le plaisir visuel ; or dans les cultures traditionnelles, le décor affiché sur tous les objets de la production matérielle ne se limite pas à cet apparent visible. Se basant sur les recherches anthropologiques antérieures, la décoration traditionnelle renferme pour celui qui veut la sonder un sens, une idée, une philosophie... bref, une vision du monde médiatisée par des signes qui pourraient paraître pour beaucoup futiles ou inintelligibles. Dans les sociétés traditionnelles, l'art est vécu et consommé par tous. Un pot est décoré certes par quête d'esthétique, mais aussi pour l'habiller de

¹ Inès El Fidha Belhadj. Assistante à l'Institut Supérieur des Beaux- Arts de Tunis. Université de Tunis.

symboles protecteurs ou porte-bonheur, apaisant ainsi aussi bien le regard que l'âme des paysans. Via les décors, l'Homme des sociétés anciennes a en effet imprimé expressions et souvenirs, ambitions et peurs, vénérations et plaisirs. Il a exprimé ses préoccupations d'ici-bas et de l'au-delà. Toutefois, ceci ne sous-entend pas que tout ornement représente incontestablement un sens précis et ponctuel. Le système des signes s'installe plutôt en filigrane à travers tout un état d'esprit, un climat général, et relève d'un subconscient collectif : il traduit une vision du monde. Notre intérêt dans cette étude portera sur la décoration de la poterie de Djerba. Cette dernière a retenu notre intérêt d'abord parce qu'elle est née dans le contexte arabo-musulman. Elle offre ainsi un métissage subtil entre les deux cultures berbère et islamique, ce qui lui a procuré une richesse exceptionnelle.

D'un autre côté, cette poterie n'a pas eu la faveur des chercheurs en matière de décoration sous prétexte de sa rareté¹. Or la rareté n'est à notre sens pas synonyme de pauvreté esthétique. Nous avons pu relever des productions d'une qualité esthétique digne d'être étudiée. Sur un autre plan, la rareté du décor accompagnée d'une production potière massive et d'une ingéniosité technique nous a permis de relever des rapports entre le matériel et l'immatériel.



¹ J. Louis Combès note dans son ouvrage « *Les potiers de Djerba* » que « le galbe des pièces est réellement pur et beau, la décoration par contre est très sobre, sinon inexistante » P.211.

Par ailleurs, c'est la poterie culinaire qui a retenu notre intérêt car elle met en exergue des volets importants de notre problématique : au moment même où cet art s'engage dans un système complexe de signes symboliques, et de connotations immatérielles, il se trouve le compagnon intime de l'homme dans ses activités les plus banales (ménagère, agricole, rituelle...).

Porté sur des objets d'usage courant, ce décor pourrait influer le vécu, imprimer le social, et refléter le spirituel traduisant ainsi l'interférence entre l'esthétique et le spirituel. La plupart des études archéologiques et anthropologiques indiquent que le décor traditionnel était fonctionnel¹. Il était en plus de sa portée esthétique un moyen pour véhiculer un ensemble de préoccupation d'une humanité qui se cherche encore, l'« aspect gratuit que nous prêtons à la décoration est certainement erroné, car non seulement le décor avait un sens, mais il avait un rôle »² affirme bien *A. Leroi Gourhan*. Ainsi, lorsqu'il emploie des motifs végétaux par exemples, l'artisan ne représente pas directement le paradis, mais les arbres, les fleurs, expriment les idées de prospérité et de fécondité, notions qui témoignent dans la conscience musulmane de la présence de Dieu, source ultime de floraison.

¹ Gourhan « *L'esthétique fonctionnelle* », Nacib youssef « *Aspects magico-symboliques dans l'imagerie artisanale du Djurjura* » ; Al Farabi, Al Ferdawsi, Stuart Durant « *Ornement, un panorama de l'art décoratif de 1830 à nos jours* ».

² Gourhan l'esthétique fonctionnelle. P.238.

Nous dirons à l'instar de *Ringgenberg*¹ qu'en véhiculant un ensemble de symboles, l'artisan insuffle du sens spontanément dans ses décors quel que soit la compréhension personnelle de son art, sans être lui-même un intellectuel, sans détenir une théorie de l'art, ou éprouver le besoin de conceptualiser ce qu'il crée. Notre "lecture" du décor traditionnel aura donc un double aspect ; le premier sera une herméneutique de certains motifs utilisés par les artisans Djerbiens -quand bien même ils ignorent leurs significations- qui témoigne de leur profonde spiritualité et de leur attachement aux coutumes communautaires ; alors que le deuxième nous permettra de faire notre propre lecture et de donner la possibilité de tisser des liens entre le visible et l'invisible.

Une "lecture" par conséquent interactive où interfère le visible avec la sémiotique dépassant la vision superficielle qui limite la décoration à de simples aspects ornementaux. Une présentation brève de la poterie en question et des apports islamiques sera suivie par une approche analytique du décor de son point de vue esthétique et de ses fondements spirituels.

I- L'apport islamique au décor de la poterie de Djerba

Djerba constitue depuis des siècles un point incontournable de fabrication de la poterie dans le monde antique méditerranéen. Le foyer de production potière de Djerba est situé à Guallala, village berbérophone du sud de l'île. Ce foyer est reconnu pour la fabrication de la quasi-totalité des grandes poteries non seulement dans toute la Tunisie,

¹ Ringgenberg Patrick ; *L'univers symbolique des arts islamiques*, L'Harmattan. Paris. 2009.

mais même de la méditerranée. André Louis¹ la situe au 1^{er} millénaire Av. JC. Cette activité aurait été fondée par les "peuples de la mer" venus des rives Septentrionales de la Méditerranée tels qu'il rapporte. Si la fabrication de la poterie à Djerba remonte à la haute antiquité, sa décoration basée essentiellement sur la technique de l'émaillage est restée source de controverse entre les chercheurs quant à ses origines.

Selon Dawlatli, le décor à Djerba n'a commencé que vers le 9^{ème}S avec la conquête arabo-musulmane de l'Ifriqiya, précisément à l'époque aghlabide qui avait pour capitale Raqqada. Un décor fondamentalement émaillé dont la palette est trichromique jaune vert et brun. A cette époque, note Dawlatli « l'Ifriqiya, en relation étroite avec le Califat abbaside, recevait tout ce qui se produisait de plus riche, de plus perfectionné, et de plus nouveau à Bagdad la capitale et dans l'empire qui s'étendait des frontières de la Chine à l'Atlantique »². Avec le déclin de Raqqada, cette céramique trichromique semblait perdue à jamais, elle se maintint pourtant dans l'île de Djerba. Le conservatisme des potiers djerbiens était un facteur culturel et anthropologique important dans la préservation de cette palette et sa diffusion par la suite dans tout le

¹ « L'industrie de la poterie à *Guallala* aurait vraisemblablement été fondée par les "peuples de la mer" venus des rives Septentrionales de la Méditerranée. Ils ont d'ailleurs laissé à *Djerba* des empreintes suffisamment durables, comme les frontons triangulaires des ateliers des tisserands ou des magasins à paille, pour que l'on puisse penser avec raison à leurs attribuer la paternité de la poterie djerbienne ». André Louis et Jean Louis Combès « *Les potiers de Djerba* », Centre des arts et traditions populaires. Tunis 1967. P. 24.

¹⁴⁵ J. Servonnet et F. Laffite « *Le Golf de Gabès* ». Chalamel. Paris. 1888.

² A. Aziz Dawlatli, "La céramique Ifriqiyenne du VIII^e au XVI^e siècle" in " « Couleurs de Tunisie : 25 siècle de céramique » Institut du Monde Arabe. Paris 1994. P. 88.

territoire tunisien notamment Nabeul pour devenir un signe de la céramique tunisienne en matière de décoration.



Plats de Djerba



Plats de Raqqada

Analogie entre les décors islamiques de Raqqada et les décors de Djerba sur le plan de la composition

En effet, la céramique émaillée en vert et jaune affiche un air de parenté avec la céramique de *Raqqada*, cependant, les couleurs (jaune, vert et brun) qui semblaient une exclusivité de la poterie tunisienne existaient en réalité dans maints pays méditerranéens comme *Caltagirone* en *Sicile*, ou *Canakkale* ville des potiers en *Turquie*, toutes deux étaient des provinces du monde musulman (*Dar el-Islam*), et à ce titre bénéficiaient comme toutes les autres provinces des nouveautés qui apparaissaient en Orient, à *Baghdad* précisément, le centre qui rayonna sur l'ensemble du

monde musulman. L'histoire de la céramique en *Tunisie* nous indique que le noyau de la production de la céramique trichromique dans le *Maghreb*, voir dans tout l'Occident musulman était *Kairouan*, c'est dire la splendeur de l'empire aghlabide de l'époque. **Tahert**, un royaume kharijite Ibâdite contemporain à *Raqqada* fondé par les Rostémides en *Algérie* (sud-Ouest d'Alger) produisait une céramique semblable sur plus d'un plan à celle de *Kairouan* « Tahert...recèle une céramique glaçurée qui ressemble avec ses décors à dominante géométrique peints en vert et brun sur fond jaune à celle des débuts de l'école kairouanaise »¹; « le chromatisme était presqu'identique à celui de Raqqada »².

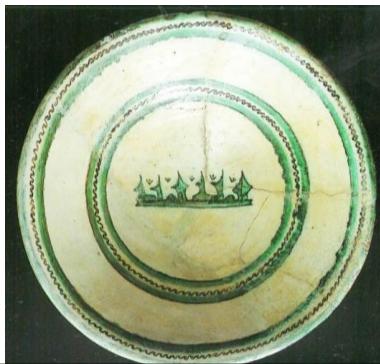
S'appuyant sur cette donnée historique, *Louhichi* pense de son côté à une origine tahertienne de la technique de l'émaillage à *Djerba*. Des potiers djerbiens auraient migré vers *Tahert* espérant fonder un royaume Ibâdhite en (761). En (909), la prise de *Tahert* par les Fatimides avait détrôné cette royauté; ce qui a engendré la dispersion de ses adeptes un peu partout en *Ifriqiya* : en *Alger*, en *Tripolitaine*, et dans l'île de *Djerba*. Les réfugiés Ibâdites auraient introduit la trichromie dans l'île, « la technique de la céramique vert et brun est présente sur l'île au moins depuis le bas moyen âge »³. Une méthode décorative que les potiers djerbiens ont su fidèlement conserver pour de longs siècles (X^{ème}-XX^{ème}) restant ainsi hermétiques aux apports successifs qu'avait connu la *Tunisie*

¹ Idem P.85.

² Idem P.29

³ Adnan Louhichi, *Céramique Islamique de Tunisie. École de Kairouan, École de Tunis*. Éditions de l'Agence de mise en valeur du Patrimoine et de Promotion culturelle. Tunis. 2010. P.101.

en matière de décors, de motifs et de palette apparus avec les Hafsides puis les Ottomans à travers les ateliers *Qallaline*, ce qui a amené *Loubichi* à parler d'un véritable phénomène de "cristallisation". Outre les hypothèses variantes autours des origines de la technique de l'émaillage, une donnée est attestée : cette technique a atteint l'Ifryqya avec la conquête musulmane. Dans cet emprunt, les potiers insulaires avaient opéré une sorte de "tri" (spontané), où sont retenus techniques et couleurs orientales, quant aux dessins, ils nous mettent devant un métissage orchestré de motifs berbères et de motifs orientaux. Un regard rapproché nous permet de voir que les éléments formels de ce décor sont loin de l'ornementation arabo-islamique à caractère géométrique riche et complexe (entrelacs, arabesques, géométrisme mathématique...). Ils ne sont non plus pas ces motifs berbères à caractère plat et naïf perçu sur la poterie de Sejnane par exemple. La réminiscence autochtone a ainsi fortement imprimé les emprunts islamiques. L'apport islamique aux niveaux des décors est perçu essentiellement au niveau des compositions ornementales, dans le partage de l'espace, dans la symétrie, le rythme.... Ainsi par exemple, point d'inscription calligraphique sur la poterie de *Djerba*, quoique certains plats affichent des motifs abstraits qui évoquent visuellement les motifs calligraphiques en usage dans certains décors islamiques. Les graphismes s'apparentent ici à la morphologie globale des lettres arabes sans pour autant représenter de véritables lettres.



Coupe de Raqqada IX^{ème}



Coupe de Djerba XX^{ème} S

Quand l'emprunt est soumis au cachet autochtone

La culture des djerbiens berbères est essentiellement orale. La calligraphie leurs fut donc un élément étrange, non métrisable. C'est donc dans la structure formelle d'ensemble qu'une analogie apparaît entre les deux plats, signe que le Berbère est très prudent dans ses relations avec "l'autre" auquel il veut toujours être hermétique. Par ailleurs, le décor dans la conception orientale n'est pas celui d'un élément factice, gratuitement ajouté à l'objet, comme il l'était en occident (du moins depuis la Renaissance¹) où l'ornement est considéré "mineur" et superflu. Ici, le décor est chargé de signification sociale, méditative, voire métaphysique ; puise que « Dieu est beau, il aime la beauté » dit un Hadith du prophète *Mohamed* ^(saws). C'est autour de ce Hadith que toute l'esthétique musulmane est fondée. Voyons alors comment la beauté pourrait-elle être lu comme un acte spirituel.

¹ L'art pour l'art

II- Dimensions spirituelles dans le décor potier de Djerba

1- La beauté comme acte de piété

Dans le décor de la poterie de Djerba, l'organisation spatiale équilibrée, les dessins proportionnels des motifs sur l'espace des pièces potières s'inscrivent certes dans l'objectif de procurer une dimension esthétique à l'objet réalisé ; c'est le propre même du décor. La quête du beau chez l'artisan est manifeste dans ses pensées, et traduite dans ses actes lorsqu'il songe à la perfection et au travail bien fait. C'est pourquoi les potiers, malgré l'indigence matérielle, les nombreuses tâches qu'ils sont redevable de faire, et le coût élevé de la matière, passent des semaines à préparer artisanalement l'émail et à l'appliquer selon un rituel codé. Action absorbante et fastidieuse.

La perfection est perçue ici dans l'harmonie des couleurs, l'équilibre des éléments décoratifs dans l'espace ornemental, et le respect des proportions. *Luc Joly* confirme suite à ses études des sociétés anciennes que « le soin mis à tracer des signes a un sens spirituel ; la beauté d'un graphisme, l'élégance de ses formes, et l'équilibre de sa composition sont des termes d'adoration »¹. N'est-ce pas une manière de s'identifier au Créateur suprême quand il modèle l'Homme dans la plus parfaite des images² ?

Dans la civilisation musulmane, la spiritualité et le métier sont intimement liés. En effet, la pratique artisanale constitue un support

¹ Luc Joly ; *Forme et signe* ; Ed. Tricorne. Genève. 1980. P.26.

² - "لَقَدْ خَلَقْنَا إِلَيْنَا إِنْسَانًا فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ" (سورة التين. آية 4)

symbolique de la spiritualité dans la mesure où le sens attribué aux formes et couleurs inspire la foi, nourrit une conscience contemplative et détermine des valeurs éthiques. Il ne s'agit pas ici d'une spiritualité vécue dans l'isolation du monde et des activités sociales (à la manière des ascètes), ni d'un travail purement manuel dépourvu d'implication spirituelle¹. Selon *Ikwen Assafa*, la pratique d'un art avec excellence rapproche l'homme de Dieu, car Dieu est l'artisan sage et parfait « **l'artisanat et l'art** sont ou peuvent être un **rituel** ou une **prière**. Le processus de création est assimilé à l'acte divin »².

Par ailleurs, l'acte d'adoration dans l'activité ornementale apparaît non seulement dans la production du beau, mais apparaît aussi de l'autre côté de l'œuvre : à travers la contemplation. Ainsi, une œuvre bien faite accroche le regard, provoque une jouissance psychologique selon *Attawhidi*, et permet par-delà l'objet regardé de percevoir la beauté du créateur, source de la beauté absolue diffuse dans tous les êtres. Le proverbe maghrébin confirme bien ce fait "contempler le beau est un acte de méditation"³. Dans un *Hadith* le prophète *Mohamed* (sws) affirme que toute bonne action est générosité ou don⁴.

¹ L'Islam ne distingue pas radicalement le spirituel du profane, car aucune activité humaine ne se trouve en dehors de la loi musulmane et de l'unité divine: les versets coraniques ou les poèmes mystiques calligraphiés sur les objets du quotidien expriment une intention d'inclure toutes les dimensions de l'homme dans un vécu spirituel. Patrick Ringgenberg, *Guide culturel de l'Iran*, éd. Rowzaneh, Téhéran, 2005, PP.134-135.

² - اخوان الصفا: الرسائل. تصحیح خیر الدین الزركلی المطبعة المصرية القاهرة 1928
³ - "منظارك في المليح تسبیح"

⁴ « Sourire à un frère est une charité » Rapporté dans *Attermidhi*; « Une bonne parole est un acte de charité » Rapporté dans *Sahib Muslim* et *Sahib Al-Boukhari*.

De ce point de vue, la beauté d'un décor orienté vers l'autre est aussi un acte de charité, notamment que dans la poterie de Djerba ; seules les poteries de festivités et de folklore sont décorées ; celles qui se dirigent aux autres, qui s'exposent aux regards. En Orient musulman, l'esthétique est plus qu'une appréciation de *l'art pour l'art*; *Ghazali* et *Ibn Arabi* voient que le plaisir procuré par la beauté représente le médiateur d'une réalité intense ou profonde, le chemin qui mène à l'intelligence divine. Perçue sous cet angle, la décoration traditionnelle aura pour fonctionnalité d'éveiller l'amour, et l'amour mène à Dieu, là où amour et beauté ne sont qu'un. Malgré sa richesse esthétique, la décoration dans l'ensemble de la production potière est peu fréquente à Djerba, voire rare. Ceci nous a poussé à poser des questions autours de cette rareté ?

2- La sobriété du décor : signe spirituel

Djerba produisait plus qu'une centaine de type de poteries. De toute cette production, seul une quantité minime est décorée (environ 20% pour parler en termes de chiffres). Comparée aux autres centres méditerranéens (*Egypte, Turquie, Italie...*), la poterie djerbienne paraît peu décorée. Mais malgré sa rareté, le décor relevé est d'une qualité esthétique remarquable, ce qui prouve que cette carence ne revient pas à une inaptitude, mais à un "choix". La décoration ne représente pas pour le potier djerbien une priorité. Si la prolifération ornementale perçue dans l'art islamique représente un signe d'exposition, de générosité ; pour certains penseurs musulmans, la beauté pourrait constituer d'un autre côté une distraction futile et mondaine qui distrait de la foi et de la prière. Savoir renoncer à la beauté sensible est parfois une condition de l'ascension de l'âme humaine vers les degrés les plus élevés de la

spiritualité. L'abstinence perçue aux niveaux des décors potiers de Djerba serait-elle le reflet d'une idéologie puritaire qui méprise l'exubérance, signe d'apparat et d'orgueil¹ ?

Le décor traditionnel en tant que pratique artistique est profondément enraciné dans le social ; de fait, il ne peut être conçu loin des préoccupations collectives de la communauté et des normes qui structurent la société. L'opération esthétique constitue ainsi un fait social total selon l'expression du sociologue Marcel Mauss. En effet, et tel que l'affirme *A. Louis* « pour le guallalis, la recherche du superflu serait considérée presque comme une faute religieuse et un signe de décadence morale ». Le potier djerbien adepte de la secte *Ibâdite* réprouve l'apparat et aime la modestie. Cette dernière étant un signe important de piété, le Prophète *Mohamed* ^(saws) ne dit-il pas : « Certes Allah m'a révélé que vous devez être modestes au point où personne ne doit se sentir meilleur qu'un autre et que personne ne soit injuste avec un autre »².

La sobriété est un principe qui se répand dans toutes les dimensions de la vie morale et matérielle du potier djerbien : habits sobres, nourriture simple, architecture dépouillée... etc. Les potiers ne chantent jamais en atelier (chanter est le propre d'individus pris par la boisson rapporte *A. Louis*) et ne boivent ni thé ni café. La décoration

¹ D'après Abdullah Ibn Mas'ud, le prophète ^(saws) a dit : « *N'entrera pas au Paradis quiconque a le poids d'un atôme d'orgueil dans son cœur.* » Rapporté par Muslim (131).

- عن عياض بن حمار رضي الله عنه قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : إن الله أوحى إلى أن تواضعوا حتى لا يفخر أحد على أحد ولا يبغى أحد على أحد». رواه مسلم

djerbienne puise ses racines dans le monde musulman comme il a été dit. Motifs, couleurs et compositions constituant le répertoire ornemental sont donc imprégnés d'une façon ou d'une autre par la philosophie musulmane. A travers l'analyse de certains éléments du décor, nous allons essayer maintenant d'entrevoir la dimension spirituelle qui pourrait émerger des ornements des poteries dont les photos sont exposées.

3- Eléments décoratifs ; lien sacré

3-1- Le triangle sphérique

Le triangle sphérique, un triangle aux côtés légèrement courbés est un élément fréquent dans les décors des poteries à Djerba. Il s'apprête à des compositions ornementales multiples, où le potier essaye de créer des relations d'équilibre entre le motif et la forme de la pièce. Dans certains plats, la multiplication de plusieurs triangles sphériques autours d'un élément central évoque la fleur ou l'étoile. Cette forme ornementale par son abstraction est polysémique.



Motif du triangle sphérique

Le triangle sphérique est un élément très répandu dans l'architecture musulmane, c'est la forme du *Mibrab*, vers lequel tous les musulmans se dirigent dans leurs prières. C'est aussi la forme des coupoles des mosquées en général et symbole des mosquées saintes de *Jérusalem*, et de la *Médina* du prophète.

3-2- *Le point et le cercle*

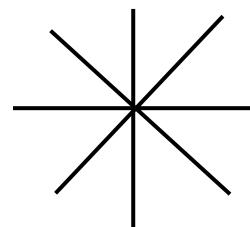
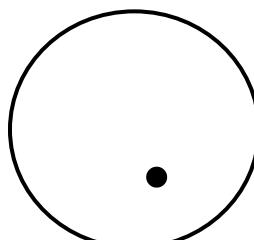
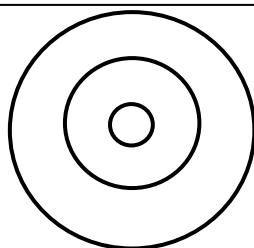
Le point et le cercle, autres formes récurrentes dans le décor djerbien se retrouvent dans tous les arts de l'Islam, le décor prend naissance d'un point central du cœur du plat et se déploie en cercles concentriques jusqu'au bord. La création de l'univers et l'intellect divin (le Créateur) sont souvent représentés par les philosophes musulmans par des cercles à travers trois figures perçues toutes les trois au niveau du décor de la poterie de Djerba: **un cercle avec un point au centre, des cercles concentriques et un centre avec des rayons.**



I es cercles

I e point et le cercle

I a structure



Organisation spatiale des décors de Djerba

3-3- *La notion du centre*

Toutes ces figures reposent sur le principe de la centralité. Le centre est le point duquel divergent tous les éléments du décor. Il est matérialisé parfois par une simple pastille faite avec le bout de l'index, souvent c'est un cercle. Le repérage par le centre s'impose comme nécessité dans les décors basés sur la symétrie et le rythme. Outre l'aspect technique qui facilite le dessin à partir d'un centre, "la notion du centre" est connue universellement depuis les temps les plus archaïques. Selon Pierre Yves Lenoble¹, elle désigne traditionnellement le lieu tangible ou symbolique le plus chargé de sacré, le point névralgique situé au milieu de la terre autour duquel chaque civilisation, chaque monde naît, se développe et meurt. Le centre est un concept métaphorique qui se rapporte à la création et à la relation ombilicale à la mère et à la terre nourricière.

Chez les anciens Berbères, la terre est assimilée à la femme féconde, et l'argile en est extraite de son centre, de son "ventre". C'est pourquoi on lui doit respect et vénération. Dans maintes cultures, le lieu sacré de culte est assimilé au centre du monde, c'est-à-dire au sommet de la montagne cosmique. Pour les musulmans, la *Kaâba*, la terre sacrée est le centre du monde, la "Terre sainte" palestinienne, la Chine nommé « Empire du milieu », ou Rome "Centre" de l'empire Romain²; « ainsi, tout lieu sacré, tout lieu qui manifestait une insertion du sacré dans

¹ Pierre Yves Lenoble « Le symbolisme du centre » considérations métaphysiques et aspects historiques. Archè. Milano.2016.

² Idem

l'espace profane était aussi considéré comme un "centre¹ ». Mircea Eliade rapporte que tant de peuples symbolisent le centre dans leur vie, même après la perte d'efficacité des lieux sacrés ; comme si chez l'homme cette matérialisation du centre représente un repère et procure ainsi un certain sentiment de sécurité car, et comme le confirme Luc Joly après ses maintes études des cultures anciennes à travers le monde, « l'homme est fondamentalement religieux (...). Les croyances, les dogmes, sont alors expliqués ou suggérés par des images symboliques »². La centralité est un principe cosmique qui émane de l'unique pour se propager vers les aspects multiples. Ce point est en rapport avec les propos relatifs au soleil et ses rayons. La plupart des plats sont en effet décorés selon la structure rayonnante qui, soit dessinée directement : d'un cercle central jaillissent des segments divergents, soit suggéré par la succession de motifs qui, visuellement, suggèrent des rayons.

Pour les mystiques, la sphère du soleil représente la lumière divine, une et immuable, alors que les rayons sont les mondes et les créatures émanées de son rayonnement. Outre ces deux éléments plastiques relevés, un troisième élément de structuration spatiale non moins fréquent dans la structure ornementale des poteries à Djerba est relevé : les cercles concentriques.

3-4- *Les cercles concentriques*

Les cercles concentriques représentent "la création" d'une façon détaillée : le point central symbolise le Divin et les cercles

¹ Mircea Eliade *Symbolisme du centre* in « *Le sacré et le profane* » Gallimard.1965.

² Luc Joly ; *Forme et signe* ; Ed. Tricorne. Genève. 1980. P. 24.

concentriques les divers niveaux créés les trois mondes (angélique, infernal, terrestre). Ce schéma est reflété au niveau de la presque totalité des compositions décoratives de Djerba. Le cercle central représente toujours le lieu d'attention où sont inscrits les décors les plus importants et les mieux élaborés, viennent ensuite les autres champs qui représentent des ornements de moins en moins importants. Ikwâñ Al-Safâ conçoivent les différents degrés de réalité comme des cercles concentriques « Dieu, l'intellect, l'âme, la nature, le monde matériel sont des sphères spirituelles s'englobant les unes les autres »¹.

3-5- *La couleur et sa portée spirituelle*

La couleur est un signe caractéristique de la décoration. Les choix et les harmonisations chromatiques ont un rapport direct avec les structures symboliques immatérielles, ils révèlent des tendances et des modes de pensées. « La couleur possède une signification perceptive et cognitive immédiate dans l'expérience humaine. C'est pourquoi la classification des couleurs est un champ d'investigation privilégié par toutes les disciplines attachées à l'étude des processus au travers desquels l'homme prend connaissance du monde et en traite par la pensée et par le langage »². Ces propos trouvent leurs échos dans le monde musulman, d'où Al *Muzaffar*, penseur du XIII^{ème} siècle relie directement la couleur à la vie mentale, et même spirituelle. Il voit qu'elle possède des vertus d'ordre immatériel, psychologique sur l'homme. « L'âme portée vers ce qui

¹ Yves Marquet ; *La philosophie des Ikwâñ Al-Safâ*. Paris. S.E.H.A Editions. 2006

² Pierre Bonte et Michel Lzard ; *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* ; Quadrillage. PUF. Paris.1991. P.779.

convient à sa nature s'attache en raison de son illumination aux couleurs éclatantes tel le rouge, le vert, le jaune, et le blanc. Les couleurs amènent l'homme à la sérénité. Elles réjouissent le cœur aussi et avivent la pensée, dilatent l'esprit et développent les facultés... »¹.

Imprégné par l'idéologie musulmane, le potier Guellalis utilise pour son décor deux couleurs : le jaune et le vert. La couleur jaune possède une forte luminosité, elle plait par cette qualité. L'émail donne éclat et lumière à la poterie. La lumière a toujours une connotation positive par rapport à l'obscurité. Dieu est assimilé dans le Coran à la lumière. L'enfer à l'obscurité, elle est de couleur noire². Dans les arts de l'Islam, l'expression esthétique est sous-tendue par un goût pour les jeux de lumière (miroirs, céramiques émaillées, *Muqarnas*, etc.) car Dieu, rapporte le Coran est « la lumière des cieux et de la terre »³. La couleur jaune, employée fréquemment par les potiers djerbiens est une couleur appréciée pour l'effet esthétique qu'elle procure : c'est la couleur de l'or précieux, c'est aussi la couleur du safran, tous deux éléments du paradis. Le jaune réjouit l'âme et procure ainsi plaisir aux sens. Le jaune lumière et or, souvent associé au vert couleur du paradis exprime gaité, aisance et plaisir. L'union des deux couleurs sur la même pièce est fréquente sur les plats bi-chromiques de *Djerba*.

¹ Almuzaffer Allama Muhammad Ridha « *Faith of Shia Islam* ». Traduit par Badr Shahin. Ed. Ahl al-Bayt. 2012

² D'après Abou Hourayra , le Prophète (saws) a dit: « Mille années furent allumées sur le feu jusqu'à ce qu'il eût rougi, ensuite mille années furent allumées jusqu'à ce qu'il blanchisse, puis mille années jusqu'à ce qu'il noircisse; il est donc noir obscur». Rapporté par At-tirmidhi.

³ - "الله نور السموات والأرض" (النور 35)

Le **vert**, deuxième composante de la palette djerbienne est la couleur de l'Islam. Il est évoqué des dizaines de fois dans le Coran, notamment pour les habitants du paradis dont les habits sont de "soie verte¹". En effet dit Spineto Natale « le thème de végétation fréquent dans le Coran comme symbole de la résurrection a donné au vert un caractère positif : celui de la vie, en particulier de la vie paradisiaque de l'au-delà² » L'association des deux couleurs (jaune et vert) sur les pièces de Djerba, notamment celles de festivité et de folklore procure plaisir aux yeux et détente à l'âme. Elles tiennent lieu de rappel permanent au monde de l'au-delà. L'objet, à travers son décor, est ainsi investi d'un rôle spirituel au-delà de son rôle matériel évident. La décoration pourrait ainsi exprimer un souci existentiel.

4- La décoration : une quête existentielle

Les préoccupations existentielles de l'Homme et sa rivalité contre la décrépitude orbitent autour des trois grands thèmes : **manger**, **se reproduire** et **se protéger** ; ce sont les préoccupations fondamentales des groupes agraires. Ces trois principes vont assurer la vie tant à l'échelle individuelle, qu'à l'échelle du groupe. D'autres éléments immatériels lus à travers l'acte décoratif exprimeraient la quête de la pérennité. L'artisan

¹ « Ils porteront des vêtements verts de satin et de brocart. Et ils seront parés de bracelets d'argent. Et leur Seigneur les abreuvera d'une boisson très pure »

« عالیهم ثیاب سندس خضر و استبرق و حلو أساوره من فضة وسقاهم ربهم شرابا طهورا »
(سورة الإنسان، آية 21)

² Spineto Natale, *Les symboles dans l'histoire de l'humanité*. Ed, du Rouergue, Paris. 2003. P.136.

reflète cette quête dans son art « la nostalgie de la vie qui passe, et l'aspiration à ne jamais la quitter sont des motivations religieuses universelles »¹ affirme *Luc Joly*. Comment donc à travers la décoration, acte matériel de facteur esthétique pourrait-on lire une quelconque dimension existentielle ?

4-1 *L'acte de décorer : un défi à la mort ?*

Il semble que la quête du beau habite aussi bien l'intention que l'inconscient du potier dès la fabrication de la pièce. L'artisan interagit avec le matériau brut, il arrange son pot, l'égalise, pour lisser et "domestiquer" la matière râche et capricieuse comme dans un acte d'assujettissement de la nature, car, même si celle -ci constitue pour l'homme des cultures agraires une mère nourricière, elle représente d'un autre coté une puissance redoutable, parfois même un ennemi (tempêtes, sécheresses, inondations, mort...etc.).

La lutte contre la nature est un instinct enraciné chez l'homme. Le faire potier dans sa totalité depuis la collecte de l'argile jusqu'à l'application du décor représente un ensemble d'actes où le potier insuffle vie à la matière inerte pour donner une nouvelle naissance. Dans une image métaphorique, le potier récupère le souffle des êtres perdus enterrées, à travers l'argile déraciné du fond de la terre, pour restaurer la vie à travers une nouvelle naissance. Gestes délicats, suivis réguliers, soins particuliers..., autant de signes qui ne trompent pas ; la relation entre le sujet et l'objet mute en une relation intime de sujet envers un sujet d'une

¹ Luc Joly "La religion est naturelle" in *Forme et signe*, Op. Cit. P.20

autre nature mais dont les points communs sont nombreux : de l'argile est né l'un et l'autre, à la terre revient l'un et l'autre. Les individus naissent grandissent et meurent. C'est la loi de la nature. La mort et la décrépitude donnent lieu à d'autres vies. En effet, les pièces cassées seront de nouveau broyées et malaxées avec la nouvelle argile pour réintégrer le monde des vivants. Elles transmettent leurs "caractéristiques génétiques" aux nouvelles générations ; tels les êtres humains. Ceux-ci meurent, mais leur culture dans sa dimension matérielle et immatérielle est pérenne ; elle est là vivante parmi nous malgré les siècles passés.

La lutte contre la mort apparaît à travers la naissance d'une poterie nouvelle. A chaque naissance est offerte au potier une occasion nouvelle de décor. Le décor nouveau est vif, éclatant, expression d'une nouvelle vie ; constitue à ce titre un défi au temps, au vieillissement signe de dégénérescence. Le mort n'est-il pas enveloppé de blanc dans la culture musulmane ? Le blanc (absence de couleur) exprime le dépouillement, l'absence de tout signe de vie. La décoration vient animer l'espace à travers l'arrangement de motifs et couleurs serait-elle donc une expression de vie (?)

4-2- *Fertilité et fécondité*

A travers les motifs peints sur la poterie de Djerba, les archéologues ont vu des symboles d'éléments de vie. Ainsi, et comme l'affirme bien *Luc Joly*¹, l'identification du soleil au rôle du père de la vie, et de la terre à celui de la mère des hommes sont universelles et permanentes.

¹ *Forme et signe* ; Ed. Tricorne. Genève. 1980. P. 18.

Le soleil, élément décoratif courant dans la décoration potière de Djerba apparaît d'une manière directe à travers la représentation du motif soleil, ou d'une manière suggérée par l'organisation spatiale en forme rayonnante tel que mentionné antérieurement. Dans ces figures, l'association des rayons solaires, symbolisant le père aux éléments triangulaires suggérant à la fois la terre et la femme¹ renvoie directement à l'idée de fécondité ; « ainsi le père, chef, guide, possède la lumière, la sagesse et la force du soleil, la mère protectrice et apaisante, comme la terre... »². Dans les sociétés traditionnelles, la notion de fertilité constitue une préoccupation fondamentale car essentielle à la survie du groupe. Autrefois, les maladies ainsi que les guerres décimaient des populations entières. Les meilleures femmes seraient donc celles qui contribuent à la régénérescence du groupe.

Dans le répertoire décoratif de *Djerba*, un autre motif est fréquemment représenté : l'épi, souvent représenté en élément central ; ce qui note son importance dans la vie des insulaires. Ceci est vrai pour toute population agraire autour du monde. La nourriture la plus importante, celle qui vainc la faim, procure de l'énergie, et celle qui peut être conservée, et emportée avec soi c'est la graine affirme bien *Luc Joly*³.

¹ Partout et depuis la préhistoire, le triangle renversé correspond au sexe féminin. Mircea Eliade identifie le triangle au signe du "Delta" ; Or le Delta évoque aussi bien l'eau que la matrice, et par-delà le sexe féminin. Le triangle représenterait alors féminité et fécondité.

² Idem. P.19

³ Idem.



Motif de l'épi sur certains plats de Djerba

D'une façon universelle, représenter la nourriture c'est dessiner des grains, sauf chez les peuples de chasseurs. *Luc Joly* rapporte plusieurs graphismes représentatifs des graines chez d'autres cultures très éloignée (Chumash (USA), étrusque, Indus...) dont les représentations schématisées affichent des analogies frappantes avec les motifs employés à *Djerba* ; c'est dire que la nourriture, élément essentiel de la vie du corps, a toujours été pour l'homme précieuse, voire sacrée ; elle représente un moyen indispensable de sa lutte contre la mort. La fertilité de la terre est aussi exprimée à travers l'usage de la couleur verte. La terre avec sa qualité de nourricière est précieuse, autant que l'eau dans cet environnement aride. "La verdure" est un signe de bien, de prospérité et de richesse.

4-3- *Bordure et protection*

Dans sa lutte pour la vie, le troisième élément important à l'Homme après la nourriture et la reproduction est la **protection**. En effet protéger ses biens, ses enfants et sa terre, source de vie, est un instinct naturel ancré chez l'homme de tous temps. Comment ceci est-il perçu au niveau des décors ?

Luc Joly voit qu'« à l'instar de la linguistique structurale, une plastique structurale (un néologisme) montrerait les aspects théoriques de la signification des formes (...). La vie des mots nous a familiarisé avec les étymologies et les dérivations de sens, celles des formes et des signes

graphiques et plastiques, ne saurait-elle pas nous faire retrouver l'étymologie des formes ? »¹. Partant de ce fait, un regard attentif aux motifs peints sur les pourtours des formes ouvertes notamment nous montre qu'ils représentent presque toujours des hachures parallèles évoquant la piqûre, le mal. En effet, le dessin qui présente des pointes dirigées vers l'extérieur renvoie aux formes des flèches, du danger, il exprime l'agressivité, la défense d'approcher. La pièce potière est la propriété individuelle de l'artisan, elle symbolise son monde, son territoire ; la protéger, c'est aussi protéger son contenu (la nourriture garant de survie). L'homme moderne se protège par des habitations bien closes et des systèmes d'alarmes aux sons aigus. L'homme préhistorique par des flèches et des pierres anguleuses, l'homme des cultures agraires par des éléments naturels pointus et entrelacée (épines, branchages) dont on pourrait voir l'écho dans les pourtours aigus des dessins. L'instinct de se protéger est toujours présent dans l'inconscient de l'homme ; il est perçu comme moyen de survie.

Enfin, les décors que portent les poteries servent aussi de motifs talismaniques, ils ont pour fonction la protection immatérielle cette fois du contenant contre la casse (mort) vu que cette poterie est fragile. Sur un autre niveau, ils assurent aussi bien la protection de celui qui l'a réalisé (ses qualités d'artistes) que du contenant du pot même (denrée alimentaire et provision annuelle) des yeux envieux, maléfiques.

¹ Luc Joly ; *Forme et signe* ; Ed. Tricorne. Genève. 1980. P. 66.

L'idée du mauvais œil était très répandu chez les peuples anciens¹; elle l'est encore jusqu'à nos jours dans les milieux populaires.

Conclusion

Pour conclure, nous dirons que les décors traditionnels étaient chargés de sens. Mais, que reste-t-il aujourd'hui de toute cette décoration au dense contenu sémiologique ?

Cet artisanat qui a survécu des siècles en concordance avec le contexte social et économique local est vidé aujourd'hui de son contenu culturel. On est parfois abasourdis par certaines "créations" d'un goût très douteux, voire bizarre sous prétexte d'innovation. L'objet potier est souvent réduit en objet de folklore ou en gadget-souvenir pour des touristes locaux ou étrangers en mal d'exotisme. Avec l'inscription de l'île sur la liste du patrimoine mondial UNESCO en Septembre 2023, Djerba espère préserver sa richesse culturelle matérielle et immatérielle édifiée le long des siècles.

Bibliographie

ABOU HOURAYRA ; AT-TIRMIDHI.

ALMUZAFFER, Allama Muhammad Ridha, *Faith of Shia Islam*, trad. Badr Shahin, éd. Ahl al-Bayt, 2012.

BONTE, Pierre et LAZARD, Michel, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, coll. « Quadrillage », PUF, Paris, 1991.

¹ « L'œil méchant, l'œil de l'envie et de la haine (écrit Erickson) ont été, le sont encore universellement redoutés ; et la magie protectrice se sont dans le monde entier, centrées sur des lois, des rites, des indications et des amulettes destinées à parer à son venin Erickson» « *L'œil de l'un et de l'autre* » P.50.

DAWLATLI, A. Aziz, « La céramique Ifriqiyenne du VIIIe au XVIe siècle », in *Couleurs de Tunisie : 25 siècles de céramique*, Institut du Monde Arabe, Paris, 1994.

DURANT, Stuart, *Ornement, un panorama de l'art décoratif de 1830 à nos jours*.

ELIADE, Mircea, « Symbolisme du centre », in *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1965.

ERICKSON, Jon, *L'œil de l'un et de l'autre*.

GOURHAN, André Leroi-, *L'esthétique fonctionnelle*.

JOLY, Luc, *Forme et signe*, éd. Tricorne, Genève, 1980.

LENOBLE, Pierre-Yves, *Le symbolisme du centre : considérations métaphysiques et aspects historiques*, Archè, Milan, 2016.

LOUHICHI, Adnan, *Céramique islamique de Tunisie. École de Kairouan, École de Tunis*.

LOUIS, André et COMBES, Jean-Louis, *Les potiers de Djerba*, Centre des arts et traditions populaires, Tunis, 1967.

MARQUET, Yves, *La philosophie des Ikwâñ al-Safâ*, S.E.H.A Éditions, Paris, 2006.

NACIB, Youssef, « Aspects magico-symboliques dans l'imagerie artisanale du Djurjura ».

NATALE, Spineto, *Les symboles dans l'histoire de l'humanité*, éd. du Rouergue, Paris, 2003.

RINGGENBERG, Patrick, *Guide culturel de l'Iran*, éd. Rowzaneh, Téhéran, 2005.

RINGGENBERG, Patrick, *L'univers symbolique des arts islamiques*, L'Harmattan, Paris, 2009.

SERVONNET, J. et LAFFITE, F., *Le Golfe de Gabès*, Chalamel, Paris, 1888.

إخوان الصفا، الرسائل، تصحيح خير الدين الزركلي، المطبعة المصرية، القاهرة، 1928.

L'Évolution des Arts visuels dans l'espace public : Impacts culturels et marketing moderne

Inès HARRATHI¹

Mots clés : Street Art, Publicité, communauté, créativité, culture

L'évolution des arts visuels dans l'espace public constitue une toile complexe tissée par les influences croisées de la culture, de la société et du marketing moderne. À l'ère contemporaine, la publicité et l'audiovisuel ont émergé comme des forces motrices indissociables de cette transformation, remodelant la manière dont les arts visuels interagissent avec le public et influencent les dynamiques culturelles. Les arts visuels, ancrés autrefois dans des expressions artistiques traditionnelles, ont connu une métamorphose significative avec l'avènement des nouvelles technologies. Cette évolution n'est pas simplement esthétique, mais aussi profondément liée aux aspirations et aux valeurs de la société moderne. Les rues urbaines, les espaces publics, les médias sociaux sont désormais des toiles sur lesquelles se dessinent des narrations visuelles riches, souvent orchestrées par des stratégies de marketing habiles.

Cette évolution soulève des questions cruciales sur la façon dont les arts visuels interagissent avec la culture, comment ils reflètent les changements sociaux et, simultanément, comment ils sont utilisés comme des outils puissants dans le domaine du marketing moderne. La publicité et l'audiovisuel, en tant que disciplines majeures, sont non seulement des moteurs de ces transformations, mais également des vecteurs de messages

¹ Maître-assistante à l'ISAMS, Université de Sfax.

culturels qui transcendent les frontières géographiques et temporelles. Cette exploration de l'évolution des arts visuels dans l'espace public vise à dévoiler les multiples dimensions de cette métamorphose. Nous examinerons comment les formes artistiques traditionnelles ont cédé la place à des narrations visuelles innovantes, comment les messages publicitaires s'intègrent dans notre quotidien visuel, et quel impact cette évolution a sur la culture contemporaine.

Cet article scientifique vise à explorer les liens entre les arts visuels dans l'espace public et les stratégies de publicité et de marketing contemporaines. En examinant les évolutions historiques et les tendances actuelles, nous chercherons à comprendre comment les artistes visuels et les marketeurs collaborent ou s'influencent mutuellement pour façonnner l'expérience visuelle du public dans l'espace public. Nous aborderons également les implications culturelles de ces interactions et leur impact sur la perception des marques et des produits.

Pour ce faire, nous examinerons dans un premier temps l'évolution du Street Art et son rôle dans l'intégration communautaire. Dans un second temps, nous étudierons quelques exemples de spots publicitaires de 2024 relatifs à Tunisie Telecom et Yab afin d'illustrer la place grandissante du Street Art dans la publicité comme outil pour renforcer l'identité de la marque, créer une connexion émotionnelle avec le public et augmenter la visibilité du produit. Dans un dernier temps, nous démontrerons l'impact psychologique du Street Art dans la publicité.

1. Evolution du Street Art au lendemain de la Révolution de décembre 2010

Pour Tarragoni (2016, 129) « le *street art* rassemble des pratiques artistiques très diverses [...] tout en étant une pratique populaire *et* militante à ses origines et profondément liée à la contestation ». Sordino (2019), considère que cet art est « Né de la rue, développé dans la rue, il véhicule, au-delà même du graffiti, une manière de vivre. Ainsi, il s'accompagne de codes relatifs à l'habillement, à une certaine forme de musique et à un langage qui lui est propre. S'il est né dans la rue, il n'est pas, pour autant, un art « populaire ». ».

Pour Genin (2022, 30), le Street Art comprend au-delà des graffiti, d'autres formes d'expression artistiques comme la danse, le cinéma, le rap, etc. « Cette manière comprend des caractères de style, comme la coulure et le cerne, la surimpression et la surcharge, l'incrustation et le détourage, la citation ou le détournement, l'emprunt ou le remploi, le débordement et le hors-cadre, les techniques mixtes ». Gzeley et al (2019, 66) considèrent que le Street Art est un mouvement artistique protéiforme sous le signe de la contestation « nourri de racines plongeant dans l'underground et la subculture ». Quant à Gerini (2015), le Street Art comprend tous les arts urbains de la rue, dont les acteurs sont marginalisés par les institutions culturelles.

L'évolution du Street Art et de la culture urbaine en Tunisie au lendemain de la révolution de 2010 a été marquée par une transformation profonde du paysage artistique et social. La révolution a agi comme un catalyseur, libérant l'expression créative des jeunes artistes qui ont trouvé dans les rues un moyen puissant de donner voix à leurs aspirations, leurs frustrations et leurs espoirs. Avant 2010, la scène artistique tunisienne était soumise à des contraintes strictes, limitant la liberté d'expression.

Cependant, l'élan révolutionnaire a déverrouillé ces chaînes, offrant aux artistes de rue un espace d'expression inédit. Les murs des villes tunisiennes sont devenus des toiles politiques, sociales et culturelles, reflétant l'énergie bouillonnante de la jeunesse postrévolutionnaire. Le Street Art a adopté diverses formes, de l'art engagé politiquement à des expressions plus abstraites et symboliques. Les artistes ont exploré des thèmes tels que la liberté, la justice sociale, l'identité nationale et les droits de l'homme. Les murs ont été transformés en espaces de débat public, où les citoyens pouvaient interagir avec l'art de manière directe et participative (Krichene, 2018). La culture urbaine dans son ensemble a également subi une métamorphose. Les quartiers ont vu émerger de nouveaux espaces de rencontre, tels que des cafés, des galeries alternatives et des centres culturels. Ces espaces ont favorisé la créativité, le partage d'idées et le renforcement du tissu social dans un climat de liberté retrouvée. Les artistes de rue ont non seulement redéfini l'esthétique urbaine, mais ils ont également contribué à forger une nouvelle identité culturelle. L'influence du street art s'est étendue au-delà des frontières des grandes villes, touchant les zones périphériques et les régions rurales. Ce phénomène a créé une connexion puissante entre l'expression artistique contemporaine et la diversité des réalités tunisiennes.

Ainsi, avec l'émancipation des médias, le Street art, a émergé de l'ombre pour occuper le devant de la scène. En effet, les médias ont joué un rôle crucial dans la mise en lumière de ces formes d'art émergentes. Avant la révolution, les médias étaient souvent contraints par des restrictions et des censures, limitant la visibilité des expressions artistiques alternatives. Cependant, la levée de ces entraves a ouvert la voie à une couverture

médiatique accrue des arts urbains, les propulsant au cœur du dialogue culturel et artistique.

Le Street art, a captivé l'attention des médias en tant que moyen d'expression audacieux et authentique. Les médias ont relayé ces messages visuels, permettant ainsi au public de vivre une expérience immersive de ces créations artistiques. La couverture médiatique du Street art a également contribué à élargir l'audience de ces artistes urbains, les propulsant sur la scène nationale et internationale. Les reportages, les documentaires et les articles ont mis en lumière les histoires derrière les œuvres, les contextes sociopolitiques qui les ont inspirées, et ont ainsi offert une compréhension plus profonde de la signification de ces manifestations artistiques dans le contexte postrévolutionnaire. Les médias ont contribué à briser les stéréotypes associés à ces expressions créatives, les présentant comme des moyens légitimes d'expression culturelle et sociale. Ce changement de perception a joué un rôle clé dans l'intégration du Street Art dans le tissu artistique officiel et dans la reconnaissance de son importance en tant que reflet authentique de la voix du peuple.

2. Etudes de cas

Afin de montrer l'importance du Street Art dans la publicité, nous avons choisi d'analyser dans cette partie deux exemples publicitaires : un spot pour le yaourt à boire (Y'ab to go) mis en ligne sur les réseaux sociaux à partir de janvier 2024 et le spot réalisé par Tunisie Telecom à l'occasion de la Coupe d'Afrique de 2024.

2.1. Y'ab¹

La publicité a été diffusée sur les réseaux sociaux, essentiellement Instagram et YouTube sous la forme de publicités intempestives (pop-up) à partir de janvier 2024. Le produit commercialisé est un yaourt à boire (Y'ab to go) avec un slogan publicitaire « Yab to go, Yab comme tu veux ».



Figure 1: Spot de la marque Y'ab (2024, instagram: yab produits laitiers)

Le spot offre une immersion captivante dans l'univers des expressions artistiques urbaines, où se combine la danse urbaine et le Street art. La

¹ Spot Y'ab 2024 https://www.instagram.com/reel/C1-BBE5o1VC/?utm_source=ig_web_copy_link

publicité commence avec un jeune adolescent portant un radio cassette qui va devenir le vecteur de cette fusion artistique dynamique.

L'utilisation du radio cassette en tant qu'élément narratif évoque une époque révolue, instaurant une réminiscence de la culture urbaine associée aux années passées. Cependant, la surprise survient lorsque l'emplacement destiné aux cassettes révèle non pas des bandes musicales, mais des yaourts Yab to go. Cette juxtaposition inattendue crée une rupture avec les attentes conventionnelles, instillant une note d'originalité dans la séquence.

La danse spontanée du jeune protagoniste, déclenchée après avoir consommé le yaourt, devient un canal expressif pour l'énergie et la vitalité que le produit apporte. Cette spontanéité chorégraphique, typique de la danse urbaine, sert de métaphore visuelle pour la réjouissance qu'offre Yab to go. La convergence entre le geste de boire le yaourt et le mouvement de danse souligne l'expérience sensorielle complète que propose le produit.

L'éclairage de l'environnement du danseur, synchronisé avec les couleurs présentes dans les graffitis sur le mur du fond, crée une esthétique visuelle cohérente. Les graffitis, en tant qu'éléments intrinsèques du Street art, deviennent une source d'inspiration pour l'illumination, établissant ainsi un lien direct entre l'art urbain et le produit promu. Cette synchronicité visuelle renforce l'authenticité de la marque et son enracinement dans la culture urbaine contemporaine. En mettant en scène un jeune adolescent, le spot cible explicitement la jeunesse, établissant un lien entre cette démographie et la culture urbaine. La danse spontanée, l'utilisation du

radio cassette et la convergence des couleurs entre les graffitis et l'environnement du danseur contribuent à créer une narration visuelle cohérente, démontrant la pertinence et la modernité de la marque YAB. Par conséquent, nous pouvons confirmer que le spot publicitaire de YAB a réussi à transcender la simple promotion de produit pour offrir une expérience artistique complète.

2.2. Tunisie Télécom¹



Figure 2: Spot de Tunisie Télécom 2024

Le spot publicitaire de Tunisie Télécom offre une réflexion pertinente sur l'expression artistique urbaine, en particulier à travers la modification d'un graffiti sur un mur délabré. Le protagoniste, un jeune artiste, utilise une bombe de peinture pour actualiser l'année mentionnée dans le graffiti, passant de 2004 à 2024, établissant ainsi une connexion temporelle entre le passé et le présent. La modification du graffiti agit comme une métaphore visuelle de la capacité des Tunisiens à anticiper et à remporter la coupe d'Afrique en 2024. Cette action symbolique transcende la simple expression artistique pour devenir un moyen puissant de projeter

¹ Spot Tunisie Télécom 2024 <https://www.youtube.com/watch?v=5df8wlfoTyQ>

l'ambition et la confiance de la nation dans ses réalisations futures, tout en mettant en avant la créativité de la jeunesse et la capacité de l'art à changer la réalité.

Le fond du spot, composé des quartiers de la capitale et du train de la banlieue, offre un cadre authentique qui renforce le lien entre l'art urbain et la réalité quotidienne des Tunisiens. La présence de danseurs exécutant une chorégraphie de danse urbaine dans ce contexte souligne l'ancrage de l'expression artistique dans le tissu social et culturel du pays. La danse urbaine, en tant que forme d'art dynamique et contemporaine, contribue à créer une atmosphère vibrante et à capter l'énergie positive associée à la victoire anticipée.

Le slogan du spot, articulé sous forme de texte inspiré de la pop culture des années 90, sert de complément narratif en soulignant la prédisposition des Tunisiens à remporter la coupe d'Afrique en 2024. Cette assertion, soutenue visuellement par la modification du graffiti et la chorégraphie de danse urbaine, renforce le message central du spot tout en suscitant un sentiment d'unité nationale et de fierté collective. La place des arts urbains dans cette expression artistique va au-delà de la simple esthétique visuelle. Les graffitis modifiés et la danse urbaine sont des moyens de communication dynamiques qui transcendent les barrières linguistiques et culturelles. Ils deviennent des formes d'expression accessibles à un large public, facilitant la transmission de messages puissants et engageants et l'identification du public.

3. Impact du Street Art dans la publicité

Le Street Art, en tant que forme d'expression artistique émanant des rues et de la culture urbaine, exerce un impact psychologique significatif dans le domaine de la publicité. Les deux spots publicitaires mentionnés précédemment, offrent des illustrations éloquentes de l'utilisation du Street Art pour véhiculer des messages puissants (Baudillon, 2018). Cet art incarne avant tout une notion fondamentale de liberté artistique. Les graffitis sur les murs, qu'ils soient modifiés comme dans le cas de Tunisie Télécom ou qu'ils servent d'inspiration à l'illumination environnementale comme dans le spot de YAB, s'affranchissent des cadres conventionnels. Cette liberté invite le spectateur à s'immerger dans un espace créatif où les règles traditionnelles ne s'appliquent pas. Cette non-conformité s'aligne avec le rejet du conformisme, renforçant l'idée que l'expression artistique urbaine défie les conventions pour offrir des perspectives novatrices et non-conventionnelles. La pratique du Street Art dans la publicité incarne également une forme d'émancipation des codes artistiques élitistes. Les graffitis, souvent associés à des quartiers urbains et à des environnements non conventionnels, démocratisent l'art en le rendant accessible à tous. La modification du graffiti dans le spot de Tunisie Télécom par un jeune artiste symbolise une prise de pouvoir créative, démontrant comment l'individu peut s'approprier l'espace public pour insuffler sa propre créativité et sa vision artistique.

Par conséquent, le Street Art, en tant que support publicitaire, reflète un respect profond pour la culture et l'histoire locales. Les graffitis, souvent imprégnés de significations culturelles et sociales, deviennent des éléments visuels puissants qui transcendent les frontières linguistiques. Le spot de Tunisie Télécom, en particulier, exploite le graffiti pour évoquer la fierté

nationale et l'anticipation d'un succès sportif en 2024, établissant ainsi un lien émotionnel fort avec le public.

Dans ce contexte, l'intégration d'installations artistiques, en particulier issues du Street Art, dans le domaine publicitaire suscite des réponses émotionnelles et psychologiques profondes chez le public, offrant ainsi aux marketeurs un moyen puissant de créer des campagnes mémorables et impactantes. Les installations artistiques, souvent issues eux-aussi du Street Art, ont le pouvoir d'éveiller un large éventail d'émotions chez le public. La nature viscérale et provocante du Street Art peut déclencher des réponses émotionnelles telles que l'émerveillement, la surprise, voire même la controverse. Ces réponses émotionnelles sont amplifiées par la nature souvent spontanée et non conventionnelle de ces installations, créant ainsi une expérience mémorable et unique pour le spectateur. Les marketeurs exploitent ces réponses émotionnelles pour renforcer la mémorabilité des campagnes publicitaires. En intégrant des installations artistiques dans la publicité, les créateurs de campagnes cherchent à créer un impact émotionnel durable. Ces installations ne se contentent pas de transmettre un message publicitaire, mais elles évoquent également une expérience sensorielle qui demeure gravée chez le spectateur. Ainsi, l'intégration du Street Art dans la publicité représente une stratégie novatrice permettant aux marques de s'immerger dans les tissus communautaires, en particulier à travers des initiatives de street marketing impliquant des artistes locaux ou des éléments culturels spécifiques à une communauté. Cette approche vise à renforcer les liens émotionnels entre la marque et son public, favorisant ainsi une connexion plus profonde et durable. Il offre aux marques une plateforme unique pour s'insérer

authentiquement dans les communautés locales. En impliquant des artistes locaux, les campagnes publicitaires intègrent les perspectives culturelles uniques de la communauté, créant ainsi des espaces publicitaires qui résonnent avec l'identité collective (Mathy, 2019).

En mettant en avant des artistes locaux, les publicitaires s'affranchissent des frontières traditionnelles de la publicité en établissant un dialogue créatif entre la marque, les artistes et la communauté. Cette collaboration favorise une intégration harmonieuse de la marque dans le tissu social, évitant ainsi une approche intrusivement commerciale. L'utilisation d'éléments culturels spécifiques à une communauté offre une dimension supplémentaire à cette intégration communautaire. Les campagnes qui intègrent des symboles, des histoires ou des traditions locales transmettent un profond respect pour la culture de la communauté. Cette reconnaissance renforce la pertinence de la marque dans le quotidien des individus, renforçant ainsi le lien émotionnel. Cette stratégie favorise également un sentiment d'appartenance parmi les membres de la communauté (Granier, 2020). En se reconnaissant dans les expressions artistiques qui ornent leur environnement quotidien, les individus développent une connexion émotionnelle avec la marque. Cette connexion émotionnelle est essentielle pour établir une fidélité à long terme et pour ancrer la marque dans la vie des consommateurs.

Conclusion

Pour conclure, l'évolution du Street Art en Tunisie au lendemain de la Révolution de décembre 2010 a été profondément marquée par une libération créative, permettant aux artistes de rue d'exprimer leurs

aspirations et leurs préoccupations de manière audacieuse et authentique. Le Street Art, bien plus qu'une simple pratique artistique, est devenu un vecteur de contestation, de liberté et d'émancipation, transcendant les limites de la rue pour influencer la culture urbaine dans son ensemble. Avant 2010, la scène artistique tunisienne était étouffée par des contraintes restrictives qui limitaient la liberté d'expression. Cependant, la révolution a agi comme un catalyseur, libérant une énergie créative qui s'est manifestée à travers le Street Art. Les murs des villes tunisiennes sont devenus des espaces de débat public, où les artistes ont utilisé des formes variées d'expression, allant des graffiti à la danse urbaine, pour aborder des thèmes tels que la liberté, la justice sociale et l'identité nationale.

Cette transformation du paysage artistique a également remodelé la culture urbaine dans son ensemble. De nouveaux espaces de rencontre ont émergé, favorisant la créativité, le partage d'idées et le renforcement du tissu social. Les artistes de rue ont contribué à redéfinir l'esthétique urbaine et ont joué un rôle essentiel dans la création d'une nouvelle identité culturelle, s'étendant même aux régions rurales. Les médias ont joué un rôle crucial dans la mise en lumière de ces expressions artistiques émergentes. La levée des restrictions médiatiques a permis une couverture accrue du Street Art, propulsant ces formes d'art au cœur du dialogue culturel et artistique. Les médias ont contribué à briser les stéréotypes associés à ces expressions créatives, les présentant comme des moyens légitimes d'expression culturelle et sociale.

L'analyse de deux études de cas, les spots publicitaires de YAB et de Tunisie Télécom, démontre l'impact puissant du Street Art dans la publicité contemporaine. Ces spots transcendent la simple promotion de

produits pour offrir des expériences artistiques complètes. Ils intègrent la danse urbaine, les graffitis, et la modification de l'environnement visuel pour créer des narrations visuelles cohérentes, renforçant l'authenticité des marques et établissant des connexions émotionnelles avec le public. L'intégration du Street Art dans la publicité représente une stratégie novatrice pour les marques cherchant à s'ancrer dans les communautés. En célébrant la diversité culturelle et en favorisant l'expression artistique locale, cette approche crée des espaces publicitaires mémorables, authentiques et significatifs.

Bibliographie

- Baudillon, P.** (2018). *Street Spirit, l'art de l'émotion au service de la « condition urbaine »*. Dans P. Baudillon, *Réinventer la « street experience »: Hyperstories, espace public et mobilier urbain connecté* (pp. 27-40). Paris : Hermann.
- Billereau, S.** (2014). « *Street Art* » ou comment rêver l'ordinaire urbain. *Sociétés*, 126, 81-89. <https://doi.org/10.3917/soc.126.0081>
- Genin, C.** (2022). *Le street art : le débordement autonome*. Nouvelle revue d'esthétique, 29, 29-38.
- Gerini, C.** (2015). *Le street art, entre institutionalisation et altérité*. Hermès, La Revue, 72, 103-112.
- Granier, F.** (2020). *L'image à travers le monde contemporain*. Empan, 119, 71-77. <https://doi.org/10.3917/empa.119.0071>
- Gzeley, N., Laugero-Lasserre, N., Lemoine, S., & Pujas, S.** (2019). *Chapitre III. Les street art*. Dans N. Gzeley (Éd.), *L'art urbain* (pp. 66-88). Paris cedex 14 : Presses Universitaires de France.
- Krichene, A.** (2018). *Push Tunisia : Du Skateboard « Artivisme » Au Lendemain De La Révolution Tunisienne*. MiskArt.
- Mathy, A.** (2019). *Consubstantialité du canal et de l'énonciation : le cas du graffiti, inscription superposée et marginale*. Cahiers internationaux de sociolinguistique, 15, 89-120.
- Sordino, M.** (2019). *Street art, de l'illicite au licite ? Du délit à l'art ? Une redéfinition des frontières....* Revue de science criminelle et de droit pénal comparé, 3, 599-612.
- Tarragoni, F.** (2016). *Le peuple est dans la rue. Politiques du street art dans les barrios vénézuéliens*. Sociologie de l'Art, PS2526, 129-151.

Réhabilitation des fermes coloniales et naissance de l'agritourisme en Tunisie: Genèse et évolution

Lassaâd DANDANI¹

Introduction

L'intérêt pour le sujet des fermes coloniales découle de plusieurs facteurs. En tant qu'originaire de la région du Nord-Ouest de la Tunisie, j'étais, depuis longtemps, intrigué par ce patrimoine qui date de la période du Protectorat français et qui porte, d'ailleurs, son qualificatif. Les fermes étaient disséminées partout et dans toutes les directions du territoire tunisien et surtout dans la région du Nord-Ouest. Ces exploitations constituaient pour beaucoup de Tunisiens un repère de démarcation géographique. Pour le Protectorat français, les fermes étaient un outil et un indice de la réussite de la colonisation rurale et agricole. Elles étaient un modèle pour la modernisation de l'agriculture en Tunisie. C'est pourquoi nous trouvons plusieurs catégories de fermes qui ont été édifiées tel que la « ferme modèle », « la ferme école », « la ferme monoculture », « la ferme polyculture-élevage » etc.

Les tunisiens conservaient jusqu'à aujourd'hui plusieurs histoires autour des fermes coloniales. Ces histoires retraçaient souvent les souvenirs sur la nature des relations entre les autochtones et les colons ou les « roumis » selon le jargon populaire. Elles relataient aussi un modèle réussi de transformation des techniques d'exploitation de la terre et de construction rurale. Les colons étaient pionniers dans la diffusion de la mécanisation et la modernité. Dans plusieurs régions, les fermes coloniales constituaient l'exemple d'un bon voisinage, voire un modèle fascinant de l'incarnation d'un nouveau mode de vie. La mémoire des ancêtres conservait, jusqu'à aujourd'hui, des histoires sur le monde des fermes des « roumis » qui étaient propulseurs d'un savoir-vivre occidental dans la campagne tunisienne.

¹ Historien, Institut Supérieur des Métiers du Patrimoine Tunis, Laboratoire du Patrimoine Manouba.

Tous ces facteurs réunis ont fait des fermes un sujet d'investigation pour des études et des approches pluridisciplinaires. Géographes, historiens, économistes, architectes, juristes, archéologues et sociologues avaient étudiés quelques aspects de cette thématique.

Dans le présent article, nous comptons inscrire les fermes coloniales dans une approche patrimoniale et touristique. Le cadre général de notre réflexion couvre deux volets. Tout d'abord, nous essayerons d'étudier le contexte historique de la genèse et de l'évolution de ce patrimoine, actuellement délabré et en état critique. Le second volet de cette étude se rapporte à la nécessité de repenser le regard des tunisiens et de l'Etat vis-à-vis cet héritage colonial. Le tourisme se présente comme un domaine capable de renouveler notre regard à ce patrimoine dit « colonial ». Il s'agissait d'un domaine en friche qui confirme que « *l'histoire coloniale de la Tunisie ou du moins plusieurs ponts de cette histoire restent à construire* », écrivait L'historien Lotfi Aissa.¹ En effet, la patrimonialisation et la mise en tourisme des fermes pourraient participer à décoloniser notre regard à cette période. La réinvention de ces exploitations rurales et leur ouverture pour un public large est-elles capable de brosser une nouvelle image sur l'héritage colonial en Tunisie ?

Egalement, le projet de réhabilitation des fermes coloniales en Tunisie s'insère dans un cadre spécifique du tourisme en Tunisie. Depuis quelques décennies l'Etat était dans l'obligation d'adopter le tourisme culturel et naturel dans ses plans stratégiques pour faire face à la crise du tourisme

¹ Aissa Lotfi, (2011), Aux origines d'une antiquité tunisienne retrouvée : L'archéologie coloniale, in Culture, 27 juin.

balnéaire. Le recours au patrimoine en général et à celui propre à la période du Protectorat était inéluctable. Le contexte international était aussi propice dans la mesure où « *La demande touristique nationale et internationale est de plus en plus en quête de naturel et d'authentique. Dans ce contexte, les valeurs patrimoniales liées à la campagne, aux terroirs et à leurs produits prennent une ampleur sans précédent* ».¹ C'était dans ce contexte que la réhabilitation des fermes en espaces touristiques avait été proposée. Dans cette perspective, certains projets d'agritourisme² ont vu le jour. Désormais, le tourisme avait réinventé ce patrimoine rural, culturel, historique, paysager, agricole et naturel et architectural etc. pour réhabiliter ces constructions en gîtes ruraux et en maisons d'hôte.

Pour saisir les caractéristiques de l'agritourisme, nous allons reconstruire l'itinéraire historique de la mise en tourisme du patrimoine agricole en Tunisie et précisément des fermes coloniales. Ceci sous-entend de s'interroger sur les origines historiques du tourisme agricole en Tunisie dit aussi « tourisme à la campagne », « tourisme à la ferme », « tourisme naturel », « agrotourisme » et « agritourisme »³, Egalement, nous songerons comprendre, à travers quelques projets, l'état des lieux de cette

¹ Marcelpoil Emmanuelle et Perret Jacques

² « Agrotourisme » est un concept qui peut être défini, selon le dictionnaire français, comme étant l'ensemble des activités de tourisme qui est développé en milieu rural dans les exploitations agricoles les gîtes ruraux, les chambres d'hôtes ou encore les campings.

³ Selon R. Béteille « Le concept d'agritourisme englobe toutes les activités ludiques ou touristiques initiées par les agriculteurs pour l'accueil, l'hébergement ou la distraction d'hôtes payants, le plus souvent d'origine citadine », « L'agritourisme dans les espaces ruraux européens », Annales de Géographie, novembre-décembre 1996, 105^{ème} Année, N° 592, p. 586.

pratique touristique et ses perspectives d'avenir. Pour ce faire, nous avons choisi le domaine de Saint Joseph de Thibar,¹ ferme-modèle sous le protectorat français et aujourd'hui centre de Formation en Agriculture, comme exemple type des fermes coloniales appelées à jouer d'autres rôles tel que l'agritourisme.

Aperçu historique sur la colonisation agricole en Tunisie

Au lendemain de l'installation du Protectorat français en Tunisie après la signature du traité du Bardo en mai 1881, la question foncière était considérée comme une priorité. L'appropriation des terres et la création des centres de colonisation avaient marqué les premières années de la présence française en Tunisie. L'agriculture était une activité majeure pour réussir la conquête de la Tunisie. C'est pour quoi, toutes les mesures ont été prises par la Direction de l'Agriculture pour offrir aux français une acquisition des terres large, efficace et souple. L'harmonisation du code foncier local avec les intérêts de l'œuvre de la colonisation et la création d'un autre adéquat était au cœur des préoccupations de l'administration française.² Un travail de fond a été engagé pour étudier le statut juridique foncier tunisien. L'importance a été accordée aux moyens d'appropriation et aux possibilités de transfert du patrimoine immobilier en Tunisie aux propriétaires français. Des juristes chevronnés ont été sollicités, voire mobilisés pour mettre en place une ossature législative capable de faciliter

¹ Thibar est village du Nord-Ouest de la Tunisie du gouvernera de Béja. Elle se situe à 122 km de Tunis.

² Voir Lajili Marouen, La législation coloniale française en matière de domaine de l'Etat en Tunisie 1881-1956, Université de la Manouba, Institut Supérieur d'Histoire du Mouvement National, 2010.

l'arrivée des capitaux français. L'objectif était clair : bouleverser les structures agraires et les lois foncières traditionnelles. C'est ce qui a permis aux lois foncières coloniales de « *modifier radicalement les statuts fonciers ainsi que les modes de répartition et d'exploitation des terres* ».¹

Suite à ce travail structurel, plusieurs méthodes d'acquisition des domaines en Tunisie s'offraient aux français. Dès les premières années du Protectorat, la Direction de l'Agriculture avait commencé à mettre en vente des milliers d'hectares avec des prix modérés qui varient entre 70 francs et 250 francs l'hectare. L'acquéreur peut en effectuer le paiement au comptant ou bien s'acquitter en dix annuités, ce qui fait alors 2000 francs par an pour un domaine de 20000 francs. Des remises intéressantes ont été accordées aux acheteurs lorsqu'on paie comptant. En parallèle, les colons pouvaient traiter directement avec les propriétaires pour acheter des domaines.²

De surcroît, une catégorie des agriculteurs s'adressait à l'Administration des biens Habous³ pour acheter des terres mises en vente. Ils peuvent échanger une terre contre une autre ou bien en devenir un locataire toute

¹ Bessaoud Omar, «La question foncière au Maghreb: la longue marche vers la privatisation», Les cahiers du CREAD, 103, 2013, p. 17-44.

² Ch. Géniaux, Comment créer une ferme en Tunisie, La vie à la Compagne, travaux, produits, plaisirs, volume 1, n5, 1^{er} décembre 1906, p. 131.

³ Le Régime foncier dit Habous peut être défini comme étant l'acte par lequel un propriétaire d'un bien immeuble affectait, à titre perpétuel, la jouissance d'un fonds au profit d'une fondation pieuse, des écoles, des ponts... Il en résultait l'insaisissabilité, l'imprescriptibilité et l'inaliénabilité du fonds, ce qui constituait un frein à toute transaction sur ces terres et, par suite, à leur mise en valeur.

en moyennant le payement d'une rente perpétuelle fixée par un contrat sous l'appellation « Enzel ».

Les premiers investisseurs français avaient alloué des sommes énormes pour acheter des domaines et construire des fermes. Un numéro spécial de la revue la « DÉPÈCHE COLONIALE ILLUSTRÉE » était réservé à cette première étape de la colonisation agricole officielle française en Tunisie. Dans le passage suivant nous apercevons quelques détails concernant l'entrée des français en Tunisie : « *les gros capitaux non pas les petits, ont afflué en Tunisie. Et cette circonstance toute particulière a donné aux changements qui se sont produits un caractère accentué de richesse, presque de luxe. Dans les campagnes, les fermes qui se sont établies ont été de grandes et belles fermes, outillées puissamment, avec toutes les machines agricoles et les procédés nouveaux. De belles et commodes maisons d'habitation se sont construites aux endroits où les propriétaires occupaient eux-mêmes leur domaine. Les « chaumières » et les « cabanes » sont rares en Tunisie, sauf dans les colonisations italiennes* ».¹ Charles Ribat parlait de même procédure. Il notait que « *de grosses bourses sont venues, au lendemain de l'établissement du protectorat, acquérir d'immenses domaines et semer l'argent en abondance, pour y créer des fermes dont la plupart sont des modèles du genre* ».²

Plusieurs structures et organismes ont vues le jour dans le but de canaliser les efforts d'appropriation et d'exploitation des domaines sur tout le territoire de la Tunisie. C'est ce qui a encouragé la création de quelques

¹ La DÉPÈCHE COLONIALE ILLUSTRÉE, « l'Œuvre de la France en Tunisie », numéro spécial sous la direction de J. Paul Trouillet, N° 3, 15 février 1902, p. 10.

² Ribat, Charles. Causeries sur la Tunisie agricole, Imp. Rapide, Tunis, 1894. Page 13

entreprises spécialisées dans l'achat des grands domaines destinés à être partagés entre des petits et moyens agriculteurs. C'était le cas, par exemple, de la « Société des Fermes Françaises ».¹ Motivés par une conjoncture favorable et l'absence des impôts directs sur l'achat des terres, celle-ci avait procédé à l'achat de grandes propriétés vouées à être confiées par la suite à des cultivateurs. Chaque exploitation comportait une surface de 50 à 100 hectares. L'objectif était clair, accroître la présence des français en Tunisie en leur procurant les terres les plus fertiles. Parmi les centres agricoles créés par cette Société, nous signalons le centre Saint Cyprien qui comprend 1000 hectares exploités par 14 fermes avec un grand cellier pouvant loger 5500 hectolitres de vin. Les fermes étaient groupées généralement autour des centres contenant une église, un bureau de poste et une école. Selon un rapport publié par la « Société des Fermes Françaises » en 1906, nous pouvons discerner les conditions et les critères d'exploitation des fermes qui lui appartiennent. En effet, la Société exigeait que les candidats soient des cultivateurs de profession et faisaient les travaux de la ferme. Elle proposait aux cultivateurs un contrat de métayage² qui intéresse les catégories des fermes suivantes :

« Fermes pour la culture maraîchère et celle des primeurs de 2 à 8 hectares, avec 1 ou 2 hectares irrigables.

¹ Fondée le 20 février 1899 sous la raison sociale « Jules Saurin et Cie », la Société des Fermes Françaises a devenue Société anonyme depuis 1905. Son objectif était d'acheter

² Selon la charte de la Société des Fermes Françaises, cette dernière s'engage à fournir le sol, les bâtiments, les animaux de travail et de rente, la batteuse à vapeur pour les céréales. En contrepartie, le métayer fournit le petit matériel agricole (charrue, charrette, moissonneuse-lieuse) et tout le travail nécessaire.

Fermes de 50 hectares, dont 10 à 20 hectares en vignes, établies sur défoncement à la vapeur.

Fermes de 100 à 200 hectares pour la culture des céréales et des fourrages. »¹

Parallèlement, la Société exploitait ses fermes en faisant recours à des maîtres-valets qui devaient être mariés et pères de famille et qui seraient payés au mois.²

Vers 1910, les colons français avaient réussi à accaparé une superficie de 800 000 hectares des terres fertiles, notait Mohamed Elloumi, dont 600 000 en faire-valoir direct et 200 000 en location auprès de propriétaires tunisiens.³ De sa part, Ahmed Kassab, géographe de la première génération des universitaires tunisiens, avançait presque le même constat : « *Entre 1883 et 1914, la quasi-totalité des terres beyliks devenues terres domaniales et les habous publics, passeront, comme l'a montré J. Poncet aux*

¹ Société des Fermes Françaises, son objet opinions diverses, siège social de la société, Tunis, 1906, p. 13.

² « *Le maître-valet, qui doit être marié, reçoit un traitement fixe qui varie de 90 à 130 fr. par mois. Le traitement de début est de 90 Fr. ; il sera augmenté peu à peu suivant sa valeur personnelle. Il pourra aussi lui être attribué une gratification annuelle si les récoltes sont bonnes et si on est très content de ses services, et il a de plus les avantages suivants : 1- Logement; 2- Droit aux produits d'un jardin de 1.000 mètres carrés; 3- Droit d'élever de la volaille; 4- Droit au lait de deux vaches arabes; 5- Le vin lui est fourni à raison de 10 Fr. l'hectolitre pour sa consommation ; 6- Un porc de 60 à 100 kilos, à raison de 50 Fr. les 100 kilos poids vif, il doit l'élever sur la ferme. »* Société des Fermes Françaises, Op Cit, p. 14.

³ Elloumi Mohamed, Les terres domaniales en Tunisie Histoire d'une appropriation par les pouvoirs publics, Études rurales, Appropriations des ressources naturelles au sud de la Méditerranée, 192 | 2013

mains des européens ».¹ Vers 1906, les français accaparaient une superficie de 651.490 hectares. Cependant, les italiens occupaient 78.874 hectares et 38.613 hectares étaient entre les mains d'autres européens.

Vers 1956, le nombre des fermes coloniales en Tunisie était à l'ordre de 6000 fermes selon Jean Poncet. Quant à la surface exploitée, elle était presque 750 000 hectares. En parallèle, 156 000 hectares étaient sous la main de quatre sociétés anonymes.²

Du point de vue géographique, la région de Béja, au Nord-Ouest de la Tunisie, était l'un des plus fertiles centres de la Tunisie, où les fermes françaises « *piquent de tous côtés de leurs points blancs* »³ selon les mots de Lucien Boillet. Ce dernier décrivait cette région dans son ouvrage en écrivant : « *des villages entiers ont surgi, la campagne s'est peuplée de fermes, des chemins de fer circulent de tous côtés, de beaux roules sillonnent les plaines de leurs rubans éblouissants* ».⁴ De sa part, Ahmed Kassab a analysé le paysage de la colonisation agricole. Il soulignait la concentration des colons au Nord-Ouest où on peut apercevoir l'empreinte des colons au niveau de l'évolution des techniques et des structures agraires. Selon lui la colonisation est génératrice d'un véritable progrès : « *les bâtiments qu'elle a édifié sur les terres qu'elle exploitait, les grandes parcelles qui s'étendent*

¹ Kassab Ahmed, *L'évolution de la vie rurale dans les régions de la Moyenne Medjerda et de Béja-Mateur*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Tunis, Deuxième Série, Volume VIII, Publication de l'Université de Tunis, 1979, p. 97.

² Poncet Jean, La colonisation et l'agriculture européenne en Tunisie depuis 1881. Étude de géographie historique et économique, Paris et La Haye, Mouton, 1962, p.

³ Boillet Lucien, *La Tunisie Agricole*, Imp. Millot Frères, Besançon, 1913, p. 2.

⁴ Boillet Lucien, *La Tunisie agricole*, Imprimerie Millot Frères, Besançon, 1913, p. 1.

autour de ces bâtiments, les plantations d'oliviers et d'arbres fruitiers, les vignobles qui couvrent dans certains secteurs les collines et les versants, les « éoliennes » qui dominent de leur carcasse aujourd'hui brûlante, les puits creusés près des fermes ; les routes et les pistes qui sillonnent les campagnes, les silos qui signalent de loin la présence des gares, les troupeaux de « croisés » que l'on rencontre à chaque détour de piste ou de chemin ».¹

Toutes ces structures constituaient aujourd’hui un patrimoine à saisir et à valoriser.

Les fermes coloniales ; étude historique et architecturale

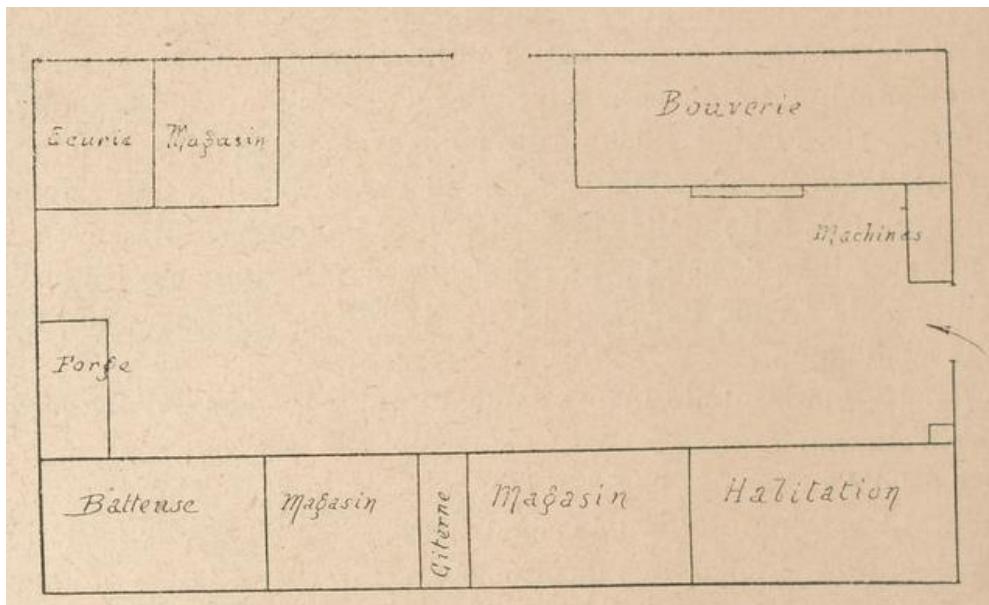
Sans prétendre être exhaustive, notre étude se rapporte à quelques fermes coloniales en Tunisie. Ces constructions ne dotaient pas des études patrimoniales et touristiques spécialisées et spécifiques. Elles étaient évoquées essentiellement en rapport avec des recherches sur la colonisation agricole. Les études sur les fermes coloniales, en tant que sujet patrimonial, restent à l’état actuel disparate et récent. En se basant sur les sources archivistiques, les documents officiaux et de la littérature du voyage nous essayerons de brosser l’itinéraire historique de quelques fermes durant la période coloniale et postcoloniale. Dans une note publiée par la Direction de l’Agriculture, du Commerce et de la colonisation en 1909, nous découvrons les modalités générales et les règles de bases de la construction des fermes coloniales. Au début de la colonisation, deux facteurs intervenaient fortement lors de la décision de construction d’une

¹ *Kassab Ahmed, L'évolution de la vie rurale dans les régions de la Moyenne Medjerda et de Béja-Mateur, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Tunis, Deuxième Série, Volume VIII, Publication de l'Université de Tunis, 1979, p. 11.*

ferme ; immobiliser le moins de capitaux en bâtiment de ferme et utiliser les matériaux de la région pour des raisons économiques.

Pour encourager les colons, la Direction de l’Agriculture, du Commerce et de la colonisation avait proposé deux plans types de fermes pour les petits colons dont leur budget entre 3000 et 4000 francs. En 1909, elle a publié un manuel détaillé et bien argumenté sur les constructions rurales en Tunisie. Un guide technique qui décrivait toutes les étapes de la construction d’une ferme de l’idée jusqu’à la réalisation finale. Au début était le choix de l’emplacement. Plusieurs modèles de fermes qui existaient déjà en Tunisie étaient avancés pour éclaircir cette étape. Une fois l’emplacement était choisi, il est question de fixer l’orientation de la ferme. Un choix qui semble en étroite liaison avec des facteurs externes comme la température des locaux, le vent, le contrôle du domaine... Ensuite, le manuel fournit toute une documentation détaillée sur tout ce qui concerne les modalités de la construction de la ferme. Des croquis et des plans étaient exposés pour expliciter chaque position. L’exemple suivant reflète un modèle précis des composantes de la ferme Gounot à Souk el-Khmis au Nord-Ouest de la Tunisie.

Fig. n° 1 : Plan de la ferme Gounot à Souk el-Khmis



Source : R. Gagey, Les Constructions rurales dans leurs rapports avec les exigences spéciales de l'Agriculture tunisienne, Bulletin de la Direction de l'Agriculture, du Commerce et de la colonisation, n° 50, 1^{er} semestre, Imprimerie, Librairie, Papeterie L. Niérat et A. Fortin, 1909, p. 16.

Pour bien saisir les caractéristiques et les composantes architecturales de la ferme coloniale, ce manuel décrivait toutes les bâtisses qui formaient l'exploitation. Généralement, une ferme type renfermait les composantes suivantes :

- *La maison d'habitation* : elle devrait être confortable et coquette. Sa position qui domine le domaine permet une vue agréable. Pour éviter la chaleur et le vent, « *un dispositif très courant dans le pays et recommandable, est de construire l'habitation avec deux ailes latérales débordantes de façon à protéger du soleil et de la pluie* »¹

¹ R. Gagey, 1909, Les Constructions rurales dans leurs rapport avec les exigences spéciales de l'Agriculture tunisienne, Bulletin de la Direction de l'Agriculture, du Commerce et de

- *Ecuries, Bouveries* : la construction des écuries dépend de la température. Dans les régions où celle-ci est douce, on recommande des étables largement ouvertes. Lorsque le climat est plus rigoureux, ... où les vents sont froids et où il gèle souvent, l'étable est fermée mais le mur présente des ouvertures pour l'aération, sous la toiture.¹
- *Bergeries* : il est recommandable que la bergerie soit ouverte pour éviter la chaleur
- *Porcherie* : destiné pour élever les cochons

En ce qui concerne les matériaux de construction, il est opportun de signaler que le choix dépend de la disponibilité des matériaux existant aux alentours de la ferme. Pour des raisons économiques les colons ont recours à des produits bon marché. Dans ce sens, la Direction de l'Agriculture n'a cessé de conseiller les colons à profiter des sites archéologiques pour construire. Ch. Géniaux affirmait que « *Le sol tunisien est couvert de ruines romaines que le colon mettra à jour pendant ses travaux de débroussaillage ; il en utilisera les matériaux et réalisera ainsi une économie* »²

Dans le cadre d'un projet d'inventaire du patrimoine Méditerranéen (IPAMED³) qui avait essayé de créer une carte informatisée du

la colonisation, n° 50, 1^{er} semestre, Imprimerie, Librairie, Papeterie L. Niérat et A. Fortin, p. 18.

¹ Idem, 1909, p. 19.

² Géniaux Ch., « *Comment créer une ferme en Tunisie* », Op. Cit. p. 132.

³ IPAMED signifie Inventaire du Patrimoine Méditerranéen ; le sous-titre « Carte informatisée du patrimoine », sept organismes de six pays dont l'Institut National du Patrimoine de Tunisie.

patrimoine culturel, nous pouvons construire une idée sur plusieurs fermes coloniales dans la région de Mjez al-Bâb. Celles qui existaient encore se trouvaient sur des sites archéologiques romains ou bien elles sont construites par des matériaux ramenés de ces sites. C'était l'exemple de la ferme coloniale située à El Kef Labyad dans la même région où dans la ferme coloniale « *le jardin précédant la maison du maître est aménagée de blocs de pierres de tailles, d'harpes, de tronçons de fût de colonne, de bases de colonne. De part et d'autre de perron de la maison, de gros blocs (...) présentent des inscriptions...* »¹

Jules Montels racontait son excursion en Tunisie dans le domaine « Thirus » ou « Ksar-Tyr ».² Selon ce dernier, la maison d'habitation, qualifiée de très confortable, était construite sur les vestiges romains. Son propriétaire Thomas Pilter avait réhabilité le Bordj qui occupait la partie nord et qui contient des vestiges romains.³ A l'intérieur du Bordj, les inscriptions provenant des sites romains avoisinants gagnaient le jardin avec les fûts de colonnes, les chapiteaux et autres objets trouvés. De sa part, Ali Taib, considérait la ferme « Thirus » « *un excellent témoignage architectural de la colonisation agricole* ».⁴ Après avoir été la propriété de la

¹ Institut National du Patrimoine, IPAMED Carte Informatisée du Patrimoine, projet Euromed Héritage, Mdjez El-Bab, Tunis 2009, p. 6.

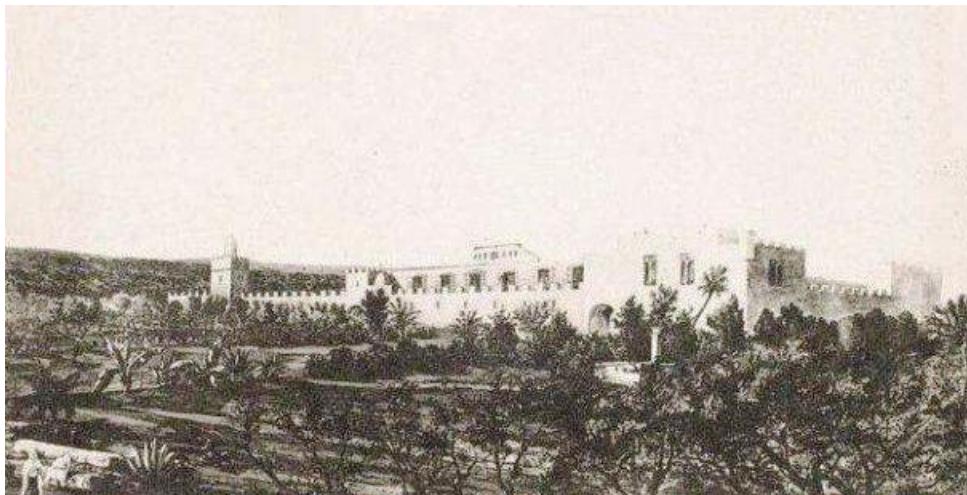
² Un domaine de 3600 hectares dans la région de Nord-Ouest à 60 km sud-ouest de Tunis sur la rive de la Medjerda à quelques kilomètres de Mdjez-El-Bab spécialisé dans la culture de la vigne, les céréales et le pâturage.

³ Jules Montels, *Excursions en Tunisie ; le domaine Ksar-Tyr*, Imprimerie Rapide, Tunis, 1889, p.8

⁴ Taib Ali, « La ferme du domaine de Thirus à Mdjez el Bab : état de conservation et perspectives de mises en valeurs d'un patrimoine colonial », Rawafed, n° 21, 2016, 33-55.

famille Toumi puis d'un suisse Blanc Célestin, Thomas Pilter avait acheté le domaine en 1892. (Voir figure n°...)

Fig. n°1 : Ferme de « Thirus » ou « Ksar-Tyr »



Source : Mohamed Hemdane, Culture et patrimoine de Tunisie en images, www.google. Ksar-Tyr, cartes postales anciennes.

Dans son rapport suite à une mission officielle en Tunisie, M. J.-M. GUILLON, Ministre de l'Agriculture, dévoile une perception générale sur les fermes des colons français. Les témoignages de quelques voyageurs favorisaient des descriptions intéressantes. Après un séjour de deux mois avril-mai 1924, M. J.-M. GUILLON décrivait que « *les fermes des colons français des zones de cultures de céréales se distinguent surtout par leur outillage agricole, instruments perfectionnés : nombreux tracteurs et moissonneuses-batteuses, etc. Quelques fermes, qu'il nous a été donné de visiter*

avec M. le Résident général, sont de véritables usines agricoles, où la mécanique joue un rôle considérable ».¹

Pour mieux comprendre la typologie des fermes coloniales, nous avons choisi de travailler sur un exemple bien précis. Il s'agissait de la ferme modèle de Saint Joseph de Thibar au Nord-Ouest de la Tunisie.

La ferme de Saint Joseph de Thibar :

Thibar, actuellement, est un petit village du Nord-Ouest de la Tunisie du gouvernance de Béja. Elle se situe à 122 km de Tunis. L'histoire du village était étroitement associée à la construction de la ferme malgré que ce soit une histoire qui remontait à l'antiquité.

- *Au début était l'œuvre des Pères Blancs :*

L'invention du domaine remonte à la période des missionnaires d'Afrique ou les Pères Blancs. La naissance de la Société des missionnaires remonte à l'année 1867 en Algérie suite à une conjoncture caractérisée par la propagation d'une épidémie (1867), d'une famine et de l'invasion des sauterelles. Face à cette situation, le Cardinal Lavigerie a décidé de créer une société pour garder les enfants orphelins et de commencer une mission apostolique en Algérie et en Afrique. En Tunisie, l'installation des Pères Blancs était souhaitée pour épauler la présence française en Tunisie. Si l'objectif annoncé était celui d'une mission humanitaire, on a voulu réellement propager le christianisme.

¹ M. J.-M. GUILLOU, Mission en Tunisie (Avril-Mai 1924), Bulletin de la Direction de l'Agriculture, du Commerce et de la colonisation, n° 120, 1^{er} semestre, Imprimerie, Librairie, Papeterie L. Niérat et A. Fortin, jan. Fév. Mars 1925, p. 61-62.

En 1895 la « La Société de l’Union Foncière de France » avait acheté le domaine de Saint Joseph de Thibar sur lequel s’installèrent les Pères Blancs. Située au pied d’un ancien site romain « Thibari », la ferme de Saint Joseph était construite par les premiers missionnaires venus de Carthage le 25 octobre 1895. A Thibar, à cette époque, tout est à construire. Les Pères Blancs n’avaient même pas où se loger. L’étude des rapports annuels et des chroniques disponibles relève les circonstances de la création d’une ferme modèle dans la région. Au lendemain de leur installation, les Pères Blancs avaient procédé à l’achat des animaux pour labourer la terre. Quant à la main d’œuvre, elle se compose soit des ouvriers recrutés au sein des indigènes ou bien des enfants orphelins logés dans la ferme.¹ Ces derniers suivaient quotidiennement un enseignement dans divers disciplines religieux, agricole, dans la mécanique... En outre, ils participaient dans les différents travaux de la ferme. Maurice Barrès considère que le domaine de Thibar est « *Une ferme modèle fournit aux colons tunisiens et algériens toutes sortes d’indications relatives à la culture et à l’élevage, et donne aux habitants du village formé par les orphelins de la famine de 1893 une éducation pratique, qui fait d’eux, pour les européens, de précieux collaborateurs* ».²

Ces cours étaient assurés par des frères coadjuteurs pour les garçons et les sœurs Blanches pour les filles. Deux écoles furent érigées. Une école pour les garçons qui a ouvert ses portes en 1909. Elle fut destinée aux enfants

¹ Depuis avril 1896, un nombre de 54 orphelins ont été ramenés surtout de l’Algérie pour s’installer à Thibar.

² Maurice Barrès, Pour les Pères Blancs d’Afrique, Rapport fait au nom de la commission des affaires étrangères, La Revue Hebdomadaire, n 32, 11 aout 1923, p. 225.

chrétiens. Quant à l'école des filles, son ouverture remonte, bel et bien, à l'année 1903. Egalement, la ferme recevait des élèves stagiaires de l'Ecole Colonial d'Agriculture de Tunis. Selon Jean Poncet, considère qu'à Saint Joseph de Thibar, « *a été réalisé uns des plus intéressants efforts fait en Tunisie pour tirer un parti harmonieux de toutes les possibilités locales. Aux céréales et légumineuses en assolement s'ajoutent en effet, chez les Pères Blancs, 40 hectares de fourrages, 7 à 800 oliviers et plus de 130 hectares de vigne réputées, ainsi qu'un élevage modèle (en 1949-1950 ; 110 bovins, 144 porcs et 390 ovins).*¹

- *Les composantes architecturales de la ferme :*

Les sources de l'époque retracraient à l'unanimité l'image d'une ferme modèle. Il s'agissait d'un complexe architectural qui conservait la vie de la communauté. Une œuvre des Pères Blancs qui donnait à Thibar une réputation non seulement en Tunisie ou en Afrique du Nord mais aussi dans la Métropole. C'est à Saint Joseph de Thibar où, sous la direction du père Blanc, prospèrent orphelinat, dispensaire, école, ferme modèle, ouvroirs, ateliers, culture variée et tout particulièrement de splendide vignobles qui produisent un vin réputé dans toute l'Afrique du Nord.² Dans son étude sur la ferme, l'architecte Ali Abidi présentait un plan rectangulaire. Il mentionnait deux premières phases de la vie de la ferme. Une première étape qui s'étendait sur les premières années après sa

¹ Poncet J., *Paysages et problèmes ruraux en Tunisie*, Publication de l'Université de Tunis, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Tunis, Presse Universitaire de France, 1964. P.31

² René Vanlande, *Chez les Pères Blancs Tunisie, Kabylie, Sahara, avec des notes, commentaires et extraits divers sur les missions méthodistes américaines et sur la situation politique en Kabylie*, sj. Peyronnet et Cie, Editeurs, Paris, 1929, p 9.

construction. Au cours de cette étape, elle comportait un bloc central qui abritait l'administration, deux étables et quelques blocs secondaires pour le stockage des céréales. Quant à la deuxième phase, elle retracait la naissance d'un domaine d'agro-combinat. Ceci induit des extensions avec la construction d'une usine, une cave et de nouveaux logements pour les ouvriers.¹

Centre d'apprentissage : il présente aux apprentis une formation technique dans les domaines de l'électricité, la soudure, la mécanique... au bout de quelques années, le centre avait réussi à attirer un bon nombre d'élèves venus de Thibar des alentours. Après l'indépendance, le centre avait reçu l'aide de l'Etat pour suivre ses fonctions de formation

Collège Secondaire d'Agriculture : Après avoir été un scolasticat, le bâtiment avait connu des améliorations. Le 16 février 1933 le Père Guchi avait décidé de créer un collège primaire pour fournir aux élèves un enseignement religieux et agricole. Lors de la deuxième guerre mondiale une partie du bâtiment était occupée par l'armée. Elle était transformée en hôpital de guerre.

L'Ecole Ménagère : Il s'agissait d'une école ouverte aux filles et dirigée par les sœurs blanches. L'enseignement proposé demeure trois ans après le primaire. Il favorise des cours gratuits en arabe dans des spécialités comme la couture. Suite à la réussite de cette expérience et l'augmentation des

¹ Abidi Ali, Réhabilitation et mise en valeur du Domaine de Saint Joseph de Thibar : ambiances, nature et climat, mémoire d'Architecture sous la direction du professeur Hend Karoui, Tunis, 2015-2016, p. 34.

nombre de filles voulaient bénéficiaient de cette formation, l'école était agrandie et sera nommée par la suite « Collège secondaire Féminin rural ».

Ateliers de Tapis : La création de cet atelier remontait à l'année 1903. Au début, il favorisait uniquement aux femmes de profession chrétienne un savoir-faire dans l'apprentissage des règles et des techniques de la couture tels que le lavage et le raccommodage. En second moment, il était ouvert aux filles musulmanes pour apprendre le tissage du tapis. Cet atelier avait continué à exister jusqu'à 1991.

Après l'indépendance, une convention a été signée avec l'Etat qui stipule son contrôle à travers la nomination du personnel, l'inspection des programmes, l'attribution des diplômes... Au cours des années 1960, l'Etat de l'Indépendance avait conservé cette expérience. L'orientation du gouvernement Ahmed Ben Salah et la création des coopératives avait encouragé à sauvegarder l'enseignement agricole qui continue jusqu'à aujourd'hui.

La décolonisation et les premiers pas de la « tunisification » des terres en Tunisie

La question agraire et foncière était étroitement associée aux demandes de l'indépendance. Depuis le 30 juin 1954, le gouvernement français avait proclamé l'autonomie interne de la Tunisie. Un processus de décolonisation avait commencé. Taher ben Ammar, président de la Chambre d'Agriculture et l'un des négociateurs de l'indépendance, était chargé d'étudier les mesures et les conventions pour ce nouveau statut. Cette décision était à l'origine d'un mouvement de détresse au sein de la communauté française en Tunisie surtout celle des agriculteurs. Ces

derniers se précipitèrent à vendre leurs propriétés et à programmer le retour en France. Cet état de chose s'accélère dans un contexte de décolonisation caractérisé par la montée des actes de violence et de résistance armée. C'est ce qui va compliquer la situation des agriculteurs qui se voient emprisonnés dans leurs fermes. Dans plusieurs cas, ces derniers étaient cible des attaques anticoloniales. Les documents d'archives nous procurent des exemples précis sur ces actes de violence contre des fermes des colons. Riadh Ben Khalifa, dénombre le nombre de 41 attaques contre le fermes des agriculteurs du 24 mai 1954 jusqu'au 20 septembre 1954. Il nous favorise quelques détails sur les fermes qui étaient enjeu de ces attaques. Selon ce dernier, ces attaques sont dues à plusieurs facteurs tels que ; l'engagement politique de leurs propriétaires contre les revendications nationalistes, le sentiment des autochtones qu'ils sont privés de leurs terres fertiles en faveur d'un capitalisme sauvage... La région du Nord-Ouest, joyau de la colonisation agricole en Tunisie, avait connu la majorité des événements sanglants contre, non seulement les colons français, mais aussi contre les ouvriers indigènes. C'était le cas d'une attaque sur la ferme Bessède le 26 mai 1954 ou celle de la ferme Soulié le 10 juin 1954 ...¹

Face à cette situation, les colons avaient commencé à vendre leur patrimoine et à quitter la Tunisie. Les propos du Résident Général dans sa lettre au Ministre des Affaires Etrangères en juin 1954 clarifiaient l'état d'âme des colons. Il notait : « *de nombreux colons songent à faire leurs*

¹ Voir, Ben Khalifa Riadh, *La récupération des terres agricoles en Tunisie (1951-1964)*, DEA Histoire contemporaine à la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis, novembre 2002, pps. 25-27.

moissons et à abandonner leurs fermes, leur vie passe avant leurs intérêts.¹ En contrepartie, ils appelaient le gouvernement à faire un effort pour acheter leurs fermes à un juste prix pour qu'ils puissent partirent. Le gouvernement français se trouve dans l'obligation de procéder à garder les propriétés fiables et rentables situées dans les régions fertiles. En effet, il propose aux autres colons des facilités pour quitter la Tunisie.

Après l'indépendance en 1956, la première intervention post-coloniale était la déclaration officielle d'une nationalisation des habous publiques suite à la promulgation d'un décret du 31 mai 1956. Deux mois après, le 18 juillet 1956 les terres habous privées étaient promis sous la domination de l'Etat. Il s'agissait d'un processus de réintégration de ce patrimoine dans le circuit économique sous la mainmise de l'Etat indépendant. En parallèle, l'Etat avait mis en place une politique de « récupération »² des terres agricoles qui étaient entre les mains des colons étrangers. Dès lors, l'Office des Terres Domaniales (OTD) a été créée en 1961 pour garantir une gestion souple des exploitations et des fermes coloniales.

Le 12 mai 1964, une loi de nationalisation de ce patrimoine avait été édictée. Il s'agissait d'une loi qualifiée par « la loi d'évacuation agricole ». Mohamed Gharbi, chercheur au Centre National des Etudes Agricoles de Tunis, avait étudié cette période transitoire. Il notait que les terres domaniales qui appartiennent au domaine privé de l'Etat proviennent « *de la liquidation des terres habous, des opérations de rachat des terres ayant*

¹ Ben Khalfa Riadh, *La récupération des terres agricoles en Tunisie (1951-1964)*, DEA Histoire contemporaine à la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis, novembre 2002, p. 28.

² Il s'agissait d'un terme utilisé par l'historien Riadh ben Klihfa.

appartenu aux étrangers (en vertu de conventions bilatérales datant de 1957 à 1963 avec les pays concernés), de différents modes d'acquisition (successions vacantes, terres sans maître, etc.) et, pour la plus grande part, de la nationalisation des terres agricoles en application de la loi du 12 mai 1964 »¹

En expliquant les enjeux de cette mesure prise en 1964, le Président en exercice Habib Bourguiba proclamait que : « *toutes les terres des colons appartenaien à l'origine aux Tunisiens (...). Rien ne devait donc s'opposer à ce que toutes ces terres fussent restituées à la Tunisie et aux Tunisiens* ».² Durant cette période l'Etat conduisait toutes les initiatives de récupération des terres coloniales. Les statistiques avancées parlaient de la récupération de 3/5 de ces terres désormais, gérées par l'Office des Terres Domaniales.³ Un nombre important des fermes et des exploitations était offert à des partisans du parti politique de Néo-destour comme une récompense. Effectivement, François Charbonnier parlait d'un chiffre de 20000 hectares des terres qui étaient distribués au profit de 1963 chefs de famille durant la période entre 1959 et 1964.⁴

¹ Mohamed Gharbi, Terres privées, collectives et domaniales en Tunisie, Centre National des Etudes Agricoles de Tunis.

² BOURGUIBA (H.), Discours, T. XXII, Tunis, publication du secrétariat d'Etat à l'Information, 1981, pp. 263- 264.

³ Bessaoud Omar, « La question foncière au Maghreb: la longue marche vers la privatisation», Les cahiers du CREAD, 103, 2013, p. 17-44.

⁴ François Charbonnier, Les réformes agraires en Afrique du Nord : 1. la Tunisie, Paris, Fondation nationale des sciences politiques, 1964, p. 9.

Le premier plan triennal 1962-1964 reflète la nouvelle fonction des fermes coloniales.¹ Entre 1960-1970, les exploitations étaient prises par l'Etat. Elles étaient transformées, suite à la loi du 25 mai 1963, en coopératives agricoles² ou comme noyaux de regroupement des exploitations des petits paysans dans les unités coopératives de production qui étaient en 1968 au nombre de 348. Ces dernières comportaient 29649 coopérateurs qui accaparaient une surface de 378674 hectares.³

Cependant, suite à l'échec de l'expérience des coopératives agricoles un processus de privatisation a été engagé entre 1970 et 1980. Désormais, des « Sociétés de mise en valeur et de développement agricole » (SMVDA) ont été constituées suite à la promulgation d'un code de l'investissement agricole. L'objectif était clair, augmenter la rentabilité des fermes dont les résultats ne sont pas satisfaisants. Plusieurs fermes coloniales ont été rachetées par des privés. Mohamed Gharbi considérait cette décennie comme une nouvelle phase qui « *a commencé avec le retour des terres privées à leurs propriétaires et la cession d'une partie du patrimoine domanial à des privés : anciens militants, jeunes agriculteurs, techniciens agricoles et occupants de bonne foi.* »⁴ Toujours à la recherche d'une meilleure gestion économique de ce patrimoine, l'Etat était conscient qu'il faut encourager

¹ Cherel Jean, Les unités coopératives de production du Nord tunisien, Revue Tiers Monde, 1971, n° 46, pp. 303-350.

² Selon Bchini il s'agissait d'une sorte d'associations constituées par des agriculteurs qui décident de mettre en commun des ressources, en vue d'atteindre des objectifs fixés, tout en visant la durabilité de leur relation.

³ Bessaoud Omar, «La question foncière au Maghreb, Op. Cit, p. 126.

⁴ Gharbi Mohamed,

une bonne gouvernance des fermes coloniales. Il lançait une consultation à l'échelle nationale en 1990 pour réinscrire ce patrimoine dans une nouvelle dynamique économique. En contrepartie, la privatisation n'était pas la meilleure formule car la plupart des propriétaires des fermes ne s'intéressaient pas à l'histoire et au patrimoine. Ils avaient laissé ce patrimoine sans conservation et sans aucun entretien. Ils démolissaient plusieurs bâtiments sous prétexte de modernisation des locaux d'habitation. D'autres ont été baptisés en leurs accordant de nouvelles fonctions.

Cependant, ces dernières années les fermes apparaissaient parmi les hauts lieux d'agritourisme. A part les maisons d'hôtes nouvellement construites pour des fins touristiques, les fermes coloniales n'hésitaient pas à intriguer les amateurs de l'authenticité et de la tranquillité. Leur nombre augmente de jour à l'autre dans des régions agricoles comme Béja, Testour, Mdjez-el-Bab, Mornag, le Cap Bon etc.

Mise en tourisme des fermes coloniales et naissance de l'agritourisme

Joindre l'agriculture et le tourisme dans une seule étude semble une tâche difficile. Il s'agissait de deux domaines à priori distincts où la relation entre eux nécessite un travail d'analyse. Plusieurs concepts, qui sont utilisés pour décrire ce genre d'activité comme « l'agritourisme », « agrotourisme » ou « tourisme à la ferme », demandaient plus d'éclaircissement.

Sur le plan historique, l'agritourisme est une activité ancienne qui remonte à la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. C'était en Italie, au Bénélux

et en France qu'on a proposé un accueil payant à des hôtes dans les fermes et les gîtes ruraux. Entre 1960 et 1988 l'agritourisme avait pris une expansion rapide selon les propos de R. Béteille.¹ Dans son sens basique et élémentaire, l'agritourisme se fonde sur l'offre de l'hébergement dans un gîte rural. En l'occurrence, l'agriculteur propose souvent un service polyvalent qui comporte la restauration, l'organisation des activités telles que la cueillette des olives, vendanges, élevage visite des caves, des randonnées pédestres et équestres.... On trouve aussi vente des produits de terroir, des objets artisanaux...

Dans son sens profond, l'agritourisme se veut faire vivre aux clients une expérience hors du quotidien. C'était l'occasion pour côtoyer le fermier dans ses différentes activités. Il offrait l'occasion aux visiteurs de vivre un autre rapport avec l'environnement rural et agricole et humain. L'agritourisme semble comme une continuité du tourisme rural. D'ailleurs, il trouve plusieurs de ses caractéristiques dans ce type de tourisme qualifié par Encyclopédie Universalis comme un tourisme qui: « *a réussi à devenir vraiment complémentaire des autres types de tourisme, opposant le calme, la détente reposante à la frénésie urbaine ;... Il se veut désormais un tourisme vert ou un tourisme de « liberté », troisième voie qui, surtout depuis les années cinquante, veut éveiller les campagnes en faveur d'un tourisme qui ne soit pas exclusivement attiré par les binômes soleil-mer et montagne-neige.* »²

¹ R. Béteille, L'agritourisme dans les espaces ruraux européens, Annales de Géographie, novembre-décembre 1996, 105^{ème} Année, N° 592, p. 585.

² Encyclopédie Universalis, Corpus 22.

Partant de cette idée, nous essayerons de retracer l’itinéraire historique de cette activité touristique.

Les fondements historiques de l’agritourisme en Tunisie sous le Protectorat français

L’agritourisme n’est pas une activité récente. L’étude de la littérature coloniale en Tunisie, riche et diversifiée, dévoile une liaison étroite entre l’agriculture et le tourisme. Plusieurs guides touristiques, récits de voyages et manuels du tourisme avaient présentés ces deux activités, a priori distinctes, pour décrire la richesse économique de la Tunisie.

Dès son installation, la stratégie de l’administration du Protectorat était fondée sur l’idée de faire parvenir et découvrir la Tunisie aux français et de les y retenir. De ce fait plusieurs colons ont été venus en tant que touristes avant de s’installer. C’est dans ce mouvement qu’on peut dater la naissance des premiers antécédents d’un tourisme agricole ou rural en Tunisie. Les premiers touristes de ce genre étaient des grands propriétaires qui avaient souvent l’habitude de s’hiverner dans leurs fermes en Tunisie. Parallèlement à leurs activités agricoles quotidiennes ils séjournaient partout en Tunisie. Ils passaient l’été à Ain Draham après la saison de la moisson. Ainsi, ils bénéficiaient des eaux chaudes de Korbous, de Hammam Zriba ou d’autres stations thermales.

D’autres propriétaires, qui ne résident pas en Tunisie, viennent passer l’hiver dans leurs fermes ou dans des fermes d’amis ou de membres de famille à la recherche d’un climat clément. Geneviève Goussaud-Falgas, fille d’un colon français à Bou Arada au nord-ouest, décrivait ces premiers touristes qui « *venaient passer l’hiver comme ils allaient auparavant sur la*

Côte d'Azur, tout en gérant leurs affaires avant de retourner en France ».¹ Les fermes abritaient chaque année une grande partie de ceux qui viennent visiter leurs familles déjà installé en Tunisie. Un nombre important de ces fermiers avaient gardé les traditions de rendre visite à des amis résidant dans diverses régions de la Tunisie et qui sont en majorité des colons.

Les archives nous favorisent des exemples sur le développement d'une activité touristique autours des propriétés agricoles. Les sources iconographiques (collection de photos et cartes postales) témoignaient le rôle qu'ont joué les fermes coloniales dans le développement de l'hivernage et de la villégiature. Eugène du Montureux, propriétaire d'un domaine agricole de 900 hectares dans la région du Cap-Bon, avait construit une ferme pour passer l'hiver en Tunisie. Souvent, il avait l'habitude de passer chaque année, à l'image de plusieurs autres capitalistes métropolitains, l'hiver en Tunisie dans sa ferme. Son témoignage, qui date de 1910, retracait le rôle des fermes coloniales dans le développement de la villégiature. Il annonçait que plusieurs propriétaires français de domaines agricoles dans la plaine de Mornag, région aux environs de Tunis, venaient passer l'hiver dans leurs exploitations. Il écrivait que de nombreuses fermes des parisiens qui, au lieu d'aller à Cannes, avaient préféré d'hiverner en Tunisie au milieu des orangers et de la compagnie.

Il s'agissait par exemple de M. Prouvost propriétaire d'une ferme de 600 hectares de vigne à Mornag ou Madame Humbert dans la région de

¹ Geneviève Falgas, *Les Français de Tunisie en images*, Texte de communication au Séminaire doctoral de l'Institut de recherche et d'études du monde arabe et musulman (IREMAM) à la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme (MMSH), Aix-en-Provence, 17 mai 2010.

Zaghouan. Il citait comment cette dernière avait réhabilité un palais des beys dans la région de la Mohammedia. Il notait : au « *milieu des champs, un palais colossal dont la masse imposante se découpe sur l'azur du ciel* ».¹ Après sa mort le palais a été transformé en une ferme d'élevage des volailles par M. le Compte de Bryas ; un « *parisien devenu amateur de la Tunisie* ».² Il nous citait aussi l'exemple de M. Laurans, « *administrateur-délégué du Bec-Auer, qui vient se reposer au milieu des orangers de ses travaux industriels* ».³

Ces témoignages retracraient la genèse d'une activité touristique dans les compagnes tunisiennes. Les fermes des colons étaient les premiers lieux d'hébergement qui ont abrité les premiers touristes. Les récits de voyage, les carnets de routes, citaient des exemples fort intéressants du rôle qu'a joué les fermes coloniales dans l'épanouissement du tourisme en Tunisie sous le Protectorat français. Les guides conseillaient les touristes de ne pas se hasarder dans des voyages sans garantir les lieux d'hébergement. Ils recommandaient quelques fermes coloniales où les touristes pouvaient trouver un abri pour passer la nuit. Les visiteurs trouvaient la possibilité de découvrir des produits culinaires et de nouer des relations d'amitié avec les colons. Frédérique Verne décrivait, dans son récit, son contact avec quelques-uns en Tunisie où il a été invité à déjeuner et à boire de l'absinthe.⁴

¹ Eugène du Montureux, Notes pratiques sur mon voyage en Tunisie, Conférence faite au Cercle Paul-Henry le 6 mars 1910, Imp. De la Bourse de Commerce, Paris, 1910, p. 13.

² Ibid, p. 13

³ Idem, p. 18.

⁴ Frédérique Verne, vingt jours en Tunisie, Imp du Courrier de l'Ain, Bourg, 1892, p 16.

Les fermes coloniales étaient aussi sur la liste des circuits touristiques de plusieurs caravanes universitaires. Les organisateurs des circuits programmaient souvent des circuits autour de quelques grandes fermes. Par exemple, le domaine Saint Cyprien ou celui de Sidi Thabet recevaient des groupes de touristes qui viennent découvrir les différentes activités de la ferme. Toutefois, leurs séjours en Tunisie et la visite des fermes étaient une occasion pour voir de près la réussite de la colonisation française en Tunisie. En parallèle, c'était l'occasion pour découvrir le patrimoine local et régional en Tunisie.

Dans le domaine de Thibar, la ferme accueillait souvent des dizaines de visiteurs pour les cérémonies de la fête de Dieu. Ce pèlerinage annuel attirait des touristes de plusieurs coins de la Tunisie et de l'Algérie. Dans un témoignage écrit par Valérien Groffier et qui s'intitule : "Héros trop oubliés de notre épopée coloniale " nous découvrons cette ambiance festive. Il notait « *De grand matin des groupes nombreux d'Arabes viennent de toutes les directions. Trois à quatre cents sont bientôt réunis dans la cour de la mission. Dès que le Saint-Sacrement sort de l'église, des jeunes gens montés sur des chevaux richement caparaçonnés se rangent autour du dais* ». Aujourd'hui, la ferme s'apprête à devenir un centre de tourisme agricole et rural. Dotée d'un héritage industriel et d'un savoir-faire dans le domaine de la viniculture. La ferme pourrait abriter un musée d'oenotourisme qui conserve les matériaux et des techniques de la vigne dans le domaine Saint Joseph. Geneviève Goussaud-Falgas brossait, à

travers cette activité, la naissance d'un « *tourisme local* » dans les compagnes.¹

Cependant, nous remarquons que le tourisme en Tunisie, tel qu'il est pratiqué aujourd'hui a tourné le dos à cet héritage. Par le biais de l'agritourisme, nous pouvons développer un tourisme nostalgique autour des fermes coloniales.

L'agritourisme en Tunisie et renouveau des fermes coloniales : état des lieux et perspectives d'avenir

Depuis l'indépendance, l'agriculture et le tourisme étaient deux piliers de l'économie de la Tunisie. Il s'agissait de deux secteurs en rivalité. De ce fait, les premiers projets d'agritourisme étaient donc une véritable aventure. Cette activité se trouvait face à plusieurs défis. Depuis quelques décennies, plusieurs demeures et villas étaient construites pour devenir des maisons d'hôte et des gîtes ruraux. Quelques anciennes fermes datant de la période coloniale étaient réhabilitées et baptisées en gîtes ruraux tout en fournissant essentiellement des prestations d'hébergement et de restauration. Sur le terrain, proposer les fermes coloniales pour une exploitation patrimoniale et touristique n'était pas une chose facile. L'idée de réinventer cet héritage avait suscité des controverses au sein d'une société hostile à tout legs coloniaux. Il s'agissait d'un patrimoine refoulé et marginalisé par la majorité des tunisiens vue ses origines liées à la colonisation. D'ailleurs, durant des décennies les fermes ont été vouées à

¹ Geneviève Falgas, *Les Français de Tunisie en images*, Op. cit.

l'oubli ce qui a causé un état de ruine des monuments. Aujourd'hui, leur état est critique où la majorité des fermes était soit démolie ou bien délabré. Mohamed Lazhar Gharbi, considérait le patrimoine colonial « *Victime d'une rupture politique avec le colonialisme, d'un problème identitaire des sociétés maghrébines et d'une politique de patrimoine sélective, l'héritage colonial reste soumis aux aléas du développement économique de ces pays.* »¹ Le tourisme à la ferme ou l'agritourisme était donc un acte de reconnaissance pour la réappropriation de ce patrimoine. Après une période de stigmatisation, ce patrimoine colonial était appelé à jouer un rôle économique et culturel.

D'autre part, au lendemain de l'indépendance le tourisme agricole et rural souffrait de l'absence d'un cadre législatif adéquat. Il était question de créer un cadre législatif et structurel capable d'encadrer cette activité jeune. Pour faire face à cette lacune, une loi a été édictée le 3 octobre 1973 relative au contrôle de la gestion des établissements de tourisme.² Rappelons, à cet égard, que la création des gîtes ruraux était tributaire de ministère du tourisme mais aussi de celle de l'agriculture. Notons que la prestation de L'hébergement dans des fermes agricoles légiférées par un régime foncier particulier était interdit ou à des conditions précises. Ainsi, le développement des projets d'agritourisme nécessitait des mesures d'encouragement de la part de l'Etat au niveau fiscal ou douanier chose qui est absente dans l'agritourisme. Le 6 mars 2007 un décret n° 2007-457

¹ Mohamed Lazhar Gharbi, Le patrimoine colonial au Maghreb, publication de Docteur LAHNITE, Université Charles de Gaulle, janvier, 2011.

² Voir le décret-loi n° 73-3 du 3 octobre 1973, relatif au contrôle de la gestion des établissements de tourisme.

était promulgué pour identifier cette activité. Il considérait que le *gîte* rural est « *un établissement touristique situé en milieu rural, dans des sites à potentialités naturelles et culturelles. Outre l'hébergement, le gîte rural propose des services à même de mettre en valeur les richesses en rapport avec le lieu* ».¹ Aujourd’hui, la création des gîtes ruraux est régie par la loi du 1^{er} octobre 2013, fixant les normes minimales de classement des établissements touristiques fournissant des prestations d'hébergement au sein du groupe « gîtes ruraux ». Elle exigeait un cahier des charges pour tout investisseur. L’article numéro 2 stipulait que : « *Le gîte rural doit répondre aux exigences de la protection de l'environnement notamment en ce qui concerne le développement de l'écotourisme et la valorisation de la biodiversité. Il doit prendre en considération les spécificités écologiques, patrimoniales, historiques et architecturales du lieu d'implantation du gîte* ».² Il s’agissait d’une définition de qu'est-ce que l’agritourisme ? Cette branche du tourisme qui s’insère dans une activité plus large à savoir, celle de l’écotourisme ou le tourisme durable.

Malgré les tentatives d’organisation, la complexité des formalités et la diversité des intervenants pour l’obtention des autorisations entravaient souvent le bon fonctionnement de cette activité touristique.

Quoi qu'il en soit, la mise en tourisme du patrimoine agricole avait commencé à prendre sa place dans le tourisme en Tunisie. Pour comprendre l’état actuel des gîtes ruraux, nous avons consulté les rapports de l’Office National du Tourisme Tunisien (ONTT). Selon le rapport

¹ Journal Officiel de la République Tunisienne, n° 21, 13 mars 2007, p. 793.

² Journal Officiel de la République Tunisienne, n° 21, 1 octobre 2013, p. 2963.

publié pour le bilan de l'année 2020, les 20 gîtes ruraux qui étaient recensés offraient 366 lits. Ces établissements sont répartis sur plusieurs régions de la Tunisie. La région Nabeul-Hammamet accaparait la grande capacité d'hébergement avec quatre gîtes ruraux et 85 lits. Le deuxième centre de ces établissements est le Sud-est avec 6 gîtes qui offraient une capacité d'hébergement de 119 lits.¹ Le Nord-Ouest conservait une capacité de 66 lits répartis sur 4 établissements. En général, les gîtes ruraux occupaient seulement 2% du nombre totale d'établissements d'hébergement. C'est ce qui reflète l'entrée timide de ce type de tourisme naturel et agricole.

Dans ce cadre naturel chargé d'histoire et de mémoire la ferme Ben Attia à Mdjez-el-Bab, à l'origine une construction coloniale, était réhabilitée en une maison d'hôte. Désormais, elle était aménagée pour servir au tourisme. Après quelques années, le projet avait connu des difficultés matérielles mais aussi des querelles foncières entre les héritiers. Malheureusement, pour ces raisons le projet a été voué à l'échec. Le gîte vient de fermer ses portes. (*fig. n°3*)

Si la ferme Ben Attia avait abandonné cette activité touristique, « Dar Chennoufi » au Kef au nord-ouest de la Tunisie continuait à recevoir ses hôtes. (*fig. n°4*) Cette ancienne ferme coloniale était rénovée dans un style qui joint l'aspect de la région et le modèle architectural des fermes coloniales. Dans la région du Cap Bon, la ferme Neferis, l'un des vignobles du protectorat français, ouvrait ses portes pour des visites

¹ Office National du Tourisme Tunisien, Le tourisme tunisien en chiffres, 2020, p.6.

guidées.¹ Il s'agissait d'un domaine vitivinicole dont les origines remontaient aux phéniciens. Aujourd'hui, le domaine constitue une étape incontournable sur une route touristique du vin.

Fig. n° 3 : Ferme Ben Attia à Mdjez-el-Bab



Fig. n° 4 : Dar (Maison) Chennoufi au Kef



¹ Neferis désigne l'ancien nom d'une vallée il y a 2500 ans

Cependant, l'étude de ces expériences relève plusieurs remarques. Tout d'abord, il est nécessaire de faire la nuance entre les gîtes ruraux qui étaient à l'origine des fermes coloniales et les nouvelles constructions modernes dans les campagnes tunisiennes. Un grand nombre de ces gîtes sont construites récemment comme « Dar Zaghouen » (maison Zaghouan) construite il y a quelques années suivant un entretien avec son propriétaire. Egalement, une question se pose sur l'agritourisme tel qu'il est pratiqué aujourd'hui dans les différents gîtes ruraux : peut-on parler de l'agritourisme dans des installations dont le confort est leur vocation dominante ?

Effectivement, nous remarquons un investissement dans des gîtes confortables avec toutes les commodités et le lux (internet, télévision, piscine...). En contrepartie, l'agritourisme se fondait sur la promotion des notions de l'authenticité.

Conclusion

Pour conclure, quelques remarques s'imposent. Dans un contexte national et mondial favorables pour un tourisme culturel, écologique, alternatif et solidaire, l'agritourisme n'a pas cessé de prendre sa place sur la carte du tourisme en Tunisie. Ce tourisme était encouragé par l'intérêt qu'accordait l'Etat de plus en plus aux ressources patrimoniales et culturelles. La ruée vers un tourisme patrimonial avait suscité des investisseurs à lancer des projets d'agritourisme dans des régions connues historiquement par une activité agricole. Pour les uns, l'idée est de construire des gîtes selon des modèles architecturaux actuels. D'autres,

avaient réhabilités des fermes coloniales en leur donnant une nouvelle fonction.

Cependant, le retour et l'exploitation de ce patrimoine colonial était une occasion pour repenser la relation des tunisiens avec le patrimoine colonial. Après avoir été un patrimoine occulté et marginalisé, la naissance d'un tourisme agricole à travers la réhabilitation de fermes coloniales, nous a permis une nouvelle réappropriation de ce patrimoine. Dans la même perspective, la naissance de l'agritourisme autour de ces installations était une aubaine d'avenir pour ce genre du patrimoine désormais en situation délabrée et chaotique. Il s'agissait d'une activité qui a participé à sauver ces lieux chargés d'histoire et de mémoire.

Aujourd'hui, ce patrimoine rural en particulier et colonial en général, s'apprêtait à jouer un rôle économique et socioculturel. C'est un patrimoine en projet qui vient de s'ouvrir. La ferme de Saint de Joseph de Thibar s'annonçait comme un exemple pertinent pour créer un projet d'agritourisme et un musée agricole.

Bibliographie

- Ammar, S. (2018). *Massicault : Un village de colonisation dans les environs immédiats de Tunis*. Al-Sabîl : Revue d'Histoire, d'Archéologie et d'Architecture Maghrébines, N°6.
- Arnal, A. (1906). *Excursion en Tunisie des élèves de 2ème année de l'école nationale d'agriculture de Montpellier*. Serre et Roumégous, Montpellier.
- Besbes, D. (2017). *La Ferme pilote à Bou Arada : Vers une architecture du lieu* (Mémoire d'architecture). Sous la direction de Moncef Fourati, École Nationale d'Architecture et d'Urbanisme, Tunis.
- Bétaille, R. (1996). *L'agritourisme dans les espaces ruraux européens*. Annales de Géographie, 105ème Année, N°592, pp. 584-602.
- Desplanques, H. (1973). *Une nouvelle utilisation de l'espace rural en Italie : l'agritourisme*. Annales de Géographie, 82ème Année, N°450 (Mars-Avril), pp. 151-164.
- Géniaux, Ch. (1906). *Comment créer une ferme en Tunisie*. La vie à la Compagne, travaux, produits, plaisirs, volume 1, n°5, 1er décembre, pp. 131-132.
- Cherel, J. (1971). *Les unités coopératives de production du Nord tunisien*. Revue Tiers Monde, N°46, pp. 303-350.
- Elloumi, M. (2013). *Les terres domaniales en Tunisie : Histoire d'une appropriation par les pouvoirs publics*. Études rurales, Appropriations des ressources naturelles au sud de la Méditerranée, 192.
- Marcelpoil, E., & Perret, J. (2001). *L'agritourisme en 2011 : La diversité des territoires et des acteurs entre témoignage et commerce*. Ministère de l'Agriculture et de la Pêche.
- Henry, L. (1896). *Promenade en Tunisie*. Organisée par le gouvernement de la Régence, avril. Paris.
- Goussaud-Falgas, G. (2006). *Les premiers touristes en Tunisie (1881-1931) : Récits de voyages, guides touristiques et mémoires privés*. Revue Tourisme, Pour une histoire du tourisme au Maghreb XIXème-XXème siècles, Université de Toulouse le Mirail, N°15.

- *Le Livre d'Or de la Tunisie : Son histoire, son port, son commerce, ses industries, ses finances, son grand tourisme* (1922). Édition de l'Afrique du Nord Illustrée.
- Millet, R. (1899). *La colonie française en Tunisie*. Conférence faite à Chalons-sur-Marne et AREIMS, 21-22 octobre. Imp. Rapide, Tunis.
- Gharbi, M. L. (2011). *Le patrimoine colonial au Maghreb*. Publication de Docteur Lahnite, Université Charles de Gaulle.
- Pellegrin, A. (1954). *Le tourisme en Tunisie*. Encyclopédie Mensuelle d'Outre-mer, Blanchong, Paris VI.
- Balut, G. (1889). *L'Indicateur Tunisien, Guide de l'administration du Commerce, de l'Industrie et de l'Agriculture*. Annuaire de la Régence, 4ème année. Imp. Française, Tunis.
- *Indicateur général Havas de l'Afrique du Nord* (1919). Guide des administrations, du Commerce, de l'Industrie, de l'Agriculture et du Tourisme. Alger.
- *La Tunisie Économique : Commerciale, Agricole, Industrielle, Minière et Touristique* (s.d.). Organe Mensuel d'Informations Techniques et Financières.
- Penet, P. (1901). *Kairouan, Sbeitla, le Djérid : Guide illustré du touriste dans le sud-ouest tunisien*. Imp. Tunisienne Snadli, Tunis.
- Touring Club de France (1910). *Grand tourisme en Algérie et en Tunisie : Sahara, Oasis, Sites, Monuments, Types*. Paris.

Entre-temps

Samy ELHAJ¹

Ante-Scriptum

*Entre l'adverbe *Entre-temps* et le nom masculin *Entretemps*, se joue une des nuances les plus intellectuellement excitantes de la Langue Française, dérivée de la Lingua Franca que la Méditerranée enfanta. Là où l'adverbe injecte une temporalité exogène hybridant fortement les données narratologiques du récit initial, le nom masculin autonomise cette injection en élisant une épaisseur matérielle -bien qu'au tout final tout.e exclusivement faite de purs signes-conférant au mot comme à son signifié un statut d'objet au service des sujets observateurs. Parler d'un *Entretemps* c'est considérer le continuum narratif en vase poreux entretenant des rapports de phagocytose textuelle avec des groupes parents et avec les ellipses lacunairement structurantes invitant à un jeu de recadrages, de tangences et d'interpénétrations de systèmes langagiers disparates qui nous amènent à penser le récit comme somme de juxtapositions proto-signifiantes ; là où le non-sens pilote l'affirmation, le constat renforce l'exposé.*

Le 30 Août 2020, j'écrivis la première page de la présente saynète directement en Anglais avant de me traduire vers le Français (avec le projet de me traduire vers mon Arabe de langue maternelle) et de continuer mon écriture dans cette même langue. Je ne saurais expliquer ce penchant soudain vers la langue de Lawrence of Arabia (sic!) mais puis affirmer que cette date signa la fin de mon expérience qualifiable de mystico-chamanique commencée au mois de Juillet de la même année. Il est trop tôt pour que je parle de cette expérience que j'avais abordée avec la rigueur du chercheur scientifique mais je puis déjà en reporter ici un des résultats notables qui me vinrent en découverte non pas en invention :

¹ Cinéaste & enseignant-chercheur à l'Institut Supérieur des Beaux-arts de Tunis, Université de Tunis.

En Tunisien Arabe, la tonalité du mot « Baba»* (Papa) mettant l'accent sur la première syllabe prononcée plus longue, correspond au Nombre d'Or (It.: Sezione Aurea / Proporzione Divina) et ce selon le rapport canonique suivant où “a” correspond à la première et longue syllabe « Ba »** et “b” à la seconde et courte syllabe « Ba » :*

$$\left(\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} \right)$$

**Distribution des valeurs tonales | **« Ba - بـ » |
***« Baba - بـبـ »*

Nous pourrions figurer cela en calligraphie Arabe par un premier Alif (A) plus long pour la première syllabe et dont le rapport de longueur obéit au Nombre d'Or.

Il y aurait en nous, dans notre langue Tunisienne Arabe, comme d'ailleurs et sans doute dans toutes les langues étrangères, une présence quelque peu inconsciente du nombre d'or et ce dans le langage courant bien avant que ce dernier ne devienne musical et chanté. Si je venais un jour à faire de ce texte un film, je ne pense pas du tout souligner la présence du nombre d'or dans le langage Tunisien arabe, Français ou autre car je reste intimement convaincu que les acteurs savent retrouver leurs proportions en eux pilotés par leur vécu, leurs mémoires affectives et surtout leur machinerie interne que je ne peux qu'éveiller en eux en les accompagnant vers le chemin qui révèle le diamant tapi en leur for intérieur.

Je dédie cette saynète théâtrale
titrée « Entretemps » à mon fils

Hugo Issam Elhaj, 22 ans

Samy Elhaj

(Samy Ben Brahim Elhaj)

Carthage, 14 Août 2022

&

Entretemps

- *ELLE* : Qu'est-ce que le Temps ?
- *LUI* : Mauvaise question. La bonne est : Où est le temps ?
- *ELLE* : Quoi !? Le Temps se trouverait dans un endroit ! Le Temps est une mesure pas un objet physique dans un espace physique !
- *LUI* : Ce n'est en effet pas un Objet Physique dans un Espace Physique mais des choses mues dans un Espace Physique.
- *ELLE* : Mues par qui ou quoi ?
- *LUI* : Mues par l'énergie.
- *ELLE* : Qui est en train de donner l'énergie ?
- *LUI* : Le mouvement lui-même.
- *ELLE* : Où commence le mouvement ?
- *LUI* : Quand il y a besoin d'énergie.
- *ELLE* : Est-ce cela le début du Temps ?
- *LUI* : C'est le début d'un temps.
- *ELLE* : Mais où commence-t-il ?
- *LUI* : Ça commence là où se trouve le Temps.
- *ELLE* : Mais alors, où se trouve donc le Temps ?
- *LUI* : Le Temps est dans le Mouvement.
- *ELLE* : Le Mouvement d'où vers où ?
- *LUI* : Depuis l'intérieur vers l'extérieur ?

- *ELLE* : L'intérieur de quoi ?
- *LUI* : L'intérieur de l'espace où se trouve le Temps ?

- *ELLE* : Depuis quand le Temps est-il là-bas ?
- *LUI* : Le Temps est là-bas pour un temps limité.

- *ELLE* : Une seule fois ?
- *LUI* : Plusieurs fois une fois pour un temps limité.

- *ELLE* : Le Temps contiendrait donc du Temps !?.
- *LUI* : Le Temps est dans le même Temps, à la fois dans son propre temps -sa temporalité- et dans tous les temps.

- *ELLE* : Le Temps n'étant ni un Objet physique ni un lieu ni un espace physique, il ne peut avoir de dedans ni être dans quelque chose, quelque espace ou quelque Temps.

- *LUI* : Comment compter le nombre de cycles alors ? Comment les inventorier ? Comment les prévoir ?.

- *ELLE* : Il suffit de couper. Il faut toujours revoir les cartes, les géographiques et celles du Destin. Il faut refaire les calendriers. Il faut oublier pour vivre.

- *LUI* : Les cartes disent l'Espace tandis que les destins s'entrechoquent et cherchent un consensus ... toujours provisoire.

ELLE : Il suffit, en cas de conflit, de s'éloigner les uns des autres et de se barricader dans les anciens symboles. Il faut des territoires. Il faut des symboles. Il faut des territoires symboliques, des Nations, des règnes.

- *LUI* : C'est donc à cela pour toi que servent les Nations, à départager les régnants !

- *ELLE* : Entre autres. Les Nations sont peut-être surtout des territoires pour exercer le Savoir et des espaces pour penser le Pouvoir.

- *LUI* : Des espaces pour exclure.

- *ELLE* : Un territoire pour contenir.
- *LUI* : Et nous voilà possédés par le territoire !

- *ELLE* : Nous sommes contenus dans le territoire.
- *LUI* : Depuis quand ?
- *ELLE* : « Depuis quand » est une affaire d'Historiographes querelleurs. « Depuis quand » est un piège habillé en question.
- *LUI* : Pourquoi alors ?
- *ELLE* : Pour marquer notre différence.
- *LUI* : Nous voilà donc inscrits, captifs d'une différence.
- *ELLE* : Nous sommes inscrits et nous sommes écrits.
- *LUI* : Mais qui écrit ? Qui nous écrit ?
- *ELLE* : Nous pourrions aussi nous demander *Qu'est-ce qui nous écrit* ? au lieu de *Qui nous écrit-il* ?
- *LUI* : Le texte lui-même ?
- *ELLE* : Le texte de l'auteur car le texte n'est pas son propre auteur.
- *LUI* : Sauf dans le cas du texte sacré.
- *ELLE* : Je suis laïque, Monsieur.
- *LUI* : Vous voilà donc otage d'un autre texte.
- *ELLE* : Le texte constitutionnel, Monsieur, n'est pas empreint de la sacralité du texte dit sacré. Il est mouvant.
- *LUI* : Pourtant il se veut aussi inviolable sans détenir l'axiome premier, la raison de son absoluité et la cause de sa supériorité.
- *ELLE* : La Constitution est une balise dans le temps, elle scelle par le texte la naissance d'un État servi par un régime -de préférence Républicain- qui unit l'ensemble des citoyens sous un même Ordre pour garantir l'égalité en droits et en devoirs et protéger leur bonheur.

- *LUI* : Chose qui n'arrive jamais ; c'est tout juste une utopie. Il n'existe pas de constitution parfaite.

- *ELLE* : Il y eût bien celle de Carthage que le philosophe Grec Aristote défendait comme idéale face à Athènes.

- *LUI* : Où êtes-vous maintenant ?

- *ELLE* : Oh mon Dieu ! Je ne sais plus ... loin ... loin ... Que m'avez-vous fait Monsieur ? Je ne puis plus trouver un arrimage !

- *LUI* : Rien qui ne soit mal intentionné ou voulu déplaisant ; je vous ai simplement invitée à vivre dans deux textes à la fois, simultanément, celui-ci de texte dont nous sommes la chair alphabétique et l'autre dans lequel nous nous pensons inscrits.

- *ELLE* : Attendez ! Lequel des deux textes était le Sacré ?

- *LUI* : Madame, je ne sais plus moi-même, je ne trouve plus, non plus, mais je pense que nous parvenons à ce point si particulier où les choses n'ont plus de nom, où les verbes se taisent et où tout texte n'est plus qu'un agencement de signes sans projet sémantique, sans sens autre que l'entre-deux ... nous sommes maintenant signifiants car nous sommes deux à parler sans plus savoir de quoi nous parlons exactement, sans même plus pouvoir trouver notre place dans nos propres textes.

- *ELLE* : Monsieur, aidez-moi ... ramenez-moi sur Terre ... ou à défaut de sol ramenez-moi au texte, mais UN TEXTE pas un enchevêtrement de possibles ... Que m'arrive-t-il ? M'auriez-vous hypnotisée, curieux personnage !?

- *LUI* : Point du tout. Vous êtes simplement dans le passage et je suis le Retour.

- *ELLE* : Le retour d'où ? Où donc étiez-vous avant cet Ici de Maintenant ? D'où et comment êtes-vous entré dans ma Ligne de Temps ? Je ne me souviens de rien ... Je veux rentrer retrouver ma *Timeline* ...

- *LUI* : Retrouvez le chemin de la Réponse rassurante et vous retrouverez votre espace privé ; ce n'est point moi qui vous dévoie mais La Question. Le bien confortable Bien est sis hors et loin de La Question.

- *ELLE* : J'ai pourtant toujours préféré Savoir à Croire.
- *LUI* : Croyez savoir et trompez les cerbères du Texte.

- *ELLE* : Mais quel texte ? Le texte-urne ou le texte-déversoir ? Le texte-in_scripteur ou le texte pré-écrit ? ... et puis ... et puis ... vous semblez bien ancré dans le sol du vôtre de texte et je ne comprends pas ... comment est-il possible de rester autant froid face à la souffrance d'une Dame !? Sortez-moi de là ! C'est un ordre.

- *LUI* : Un ordre Républicain ?

- *ELLE* : Un ordre tout court, celui de toutes les légitimités.

- *LUI* : Tout court en effet car tout est soumis au diktat du Temps. L'ordre du Temps peut déjouer toutes légitimités et tous projets dans tous les espaces. TOUS. TOUS.

- *ELLE* : L'ordre est intemporel.

- *LUI* : L'ordre du Temple se veut intemporel, celui de la République se recrée et se conjugue selon les valses des durées et les aspérités orthographiques des espaces textuels.

- *ELLE* : Balivernes ... risibles acrobaties MORPHONOSÉMANTIQUES ... Maintenant et de grâce, ramenez-moi au Réel, rendez-moi mes évènements sensoriels. Rompez cette hypnose.

- *LUI* : Il n'y a nulle hypnose. C'est une expérience dans laquelle nous deux sommes embarquées sans que, de toute évidence, nous ne puissions en contrôler le déroulement. Ce doit être l'Intrication Quantique chère aux Physiciens. Nous sommes un Deux.

- *ELLE* : Oh mon Dieu ! Ce que vous appelez Le Deux

Intriqué n'est qu'un UN. Pitié ... Ô Dieux, Ô Déesses ... sortez-nous de là ... sortez-nous de Ça ...

- *LUI* : Vous voici quittant l'Énergie Laïque vers celle des Illuminés ... ça y est, vous nommez les in-visibles.

- *ELLE* : Mais Ça ne répond pas !

- *LUI* : Ce Ça se cache de peur que le texte ne se rompe, que le bâti chiffré des paragraphes ne vienne à s'effondrer par la révélation du Triangle Potent.

- *ELLE* : Le Triangle Potent ? Sous-entendez-vous que ce seraient les commandements d'un Ordre Secret qui m'empêchent de me retrouver ... ici ... dans le Texte ?

- *LUI* : Si vous voulez rentrer, soustrayez la République de vos représentations et gardez le TRIANGLE POTENT formé par les trois demeures.

- *ELLE* : Les trois demeures seraient la femme, l'homme et la maison ?

- *LUI* : Ces trois-là forment le Triangle Amoureux. Le TRIANGLE POTENT, lui, c'est le Palais, le Temple et la Banque et il n'y est pas du tout question de République, elle est juste un concept, une production du langage. Voilà pourquoi vous en êtes prisonnière ... vous êtes prisonnière de la République qui n'existe pas, c'est une pure représentation mentale, exactement comme que le temps l'est.

- *ELLE* : AU DIABLE TOUTES VOS POTENCES ... Il manque la Caserne à votre triangle. Le Palais, le Temple et la Banque ne sont rien sans les Armées.

- *LUI* : Amie Républicaine, les militaires ne sont pas soumis aux lois de la République et se sont, depuis l'Antiquité, constitués leurs propres tribunaux.

- *ELLE* : Et si nous écrivions un texte pour nous nous sortir de cette caserne textuelle !? Un contre-texte.

- *LUI* : Nous sommes en train de le faire.

- *ELLE* : Nous sommes en train d'ÊTRE FAITS à en

croire vos affirmations précédentes. Vous manquez de cohérence ... vous improvisez ... vous trichez ...

- *LUI* : Sans doute mais par jeu ; Ce n'est pas le cas de l'auteur de ce texte qui, lui, prétend gouverner à LA VÉRITÉ DE NOS ÉTRES.

- *ELLE* : La Vérité de nos Étres n'est pas faite de Psaumes mais de Génômes.

- *LUI* : Si vous voulez rentrer, il faudra nous rendre à quelque église.

- *ELLE* : JAMAIS. Entendez-le, jamais.

- *LUI* : JE SUIS LE RETOUR.

- *ELLE* : Vos hypnoses de mauvais poète-sans-rimes ne prennent plus. Vous n'êtes pas un retour mais un POSSIBLE DU RÉCIT.

- *LUI* : Procédons autrement. D'où venez-vous ?

- *ELLE* : D'Orient, pour sûr. Je le sens en moi. Je le sens dans mon texte intime. Je le porte. Je le défends, je défends mon Orient. Curieux Sarrazin, je ne suis pas à prendre. Rendez-moi à mes Temps.

- *LUI* : Je ne les possède ni ne les contrôle. Vous non plus, ma Belle Croisée. Ce n'est pas ici que vous trouverez réconfort. ICI C'EST CARTHAGE.

- *ELLE* : Sommes-nous vraiment maintenant à Carthage ?

- *LUI* : Nous sommes donc dans un nulle-part.

- *ELLE* : Vous n'allez pas vous y remettre !

Où sommes-nous ? Où est Carthage ?

- *LUI* : Nous sommes à Carthage donc à la fois partout et nulle-part. Carthage c'est plus la somme des Carthaginois qui la constituent que l'espace qui les accueille.

- *ELLE* : Je veux rentrer quelque part ... je ne sens ni temps, ni espace, ni énergie et même plus de matière presque

... à part nos mots inutiles, ce babil de possédés ... nous sommes possédés par quelque autre texte ... un texte venu de loin ... et repartant vers ... si loin ...

- *LUI* : Un Texte Hébreu ou Arabe ?

- *ELLE* : Un Judaïsme enveloppé d'Islam ... un cri de damnés qui se met en musique par un poète de Bagdad ... Que c'est étrange ... On croirait que toutes choses enfin se rencontrent ... On dirait l'Heure tant attendue ... Il ne manquerait qu'un Messie !

- *LUI* : Ce peut être une femme, le Messie, vous savez ?

- *ELLE* : Une femme qui saurait retrouver le chemin hors les faux textes ... une femme-coquille ... une femme-orthographe ... déjà une icône ... très orthodoxe !

- *LUI* : Pourquoi donc ? Pourquoi la faute dans le texte vous fait-elle penser à des portraits de sémites à la peau mate ?

- *ELLE* : Peut-être est-ce un programme ? Seront-ce ces gens qui aiment cette Programmation du Réel qui pilote nos pensées ? Sont-ils les auteurs de cette impasse textuelle que vous et moi en ce moment vivons ?

- *LUI* : Les Programmateurs du Réel n'écrivent pas mais prétendent IN-SCRI-RE et faire faire à d'autres de l'écriture ... Les Programmateurs du Réel ne peuvent plus écrire car chaque mot révèle leurs ridicules supercheries, car toute leur vie fût un mensonge sur lequel ils avaient pactisé et que chacun drape de ses nouveaux mensonges ... une affaire à vous faire perdre la tête, croyez-moi.

- *ELLE* : Venez ... trompons-les ... faisons semblant d'abdiquer ... prosternons-nous le temps que le livre s'ouvre et que l'on s'échappe, ensuite nous saurons raconter notre fuite dans un style héroïque et un registre emphatique, épique ... ils n'y verront que du feu ... et bien peu ...

- *LUI* : Nous ne sommes pas captifs du livre.

- *ELLE* : Oui, j'avais compris, nous sommes captifs d'un texte que nous sommes en train d'écrire et avons besoin de nous inventer un auteur pour nous scinder et nous libérer.

- *LUI* : Nous ne sommes pas à scinder car le DEUX UNIQUE que nous sommes n'est UN que par le Langage, rien de plus, c'est une IMAGE en somme.

- *ELLE* : Oui ... oui ... oui ... l'image, c'est bien cela la clef, il faut que nous nous voyions textués, que ces pages où nous nous sommes exposés et y sommes exposés soient vues ... il faut un Autre ... un UN UNIQUE qui fasse Deux avec notre DEUX.

- *LUI* : Voilà que UN plus DEUX font DEUX. Révolutionnaire n'est-ce pas !.

- *ELLE* : Une IMAGE est un DEUX.

Le modèle et sa représentation.

- *LUI* : Une Image est un Trois ; il y a l'Objet du Regard, le Regardeur et le Regard lui-même.

- *ELLE* : Mais le Regard n'a pas de matérialité, ce n'est pas une chose que l'on touche, c'est un déjà-là.

- *LUI* : C'est un Point de Vue. Empressons-nous de tout oublier, tout le texte, j'étouffe à mon tour et cette histoire tourne en rond sans aucune éjection, sans qu'un au-delà ne puisse se profiler.

- *ELLE* : J'entends une terminologie de Croyant qui ne sait point !

- *LUI* : Je vois une psychologie de flic qui met sur écoute !

- *ELLE* : Oh ! Vous êtes insultant. Seriez-vous de ces gens qui pensent que les Républicains substituent à la violence du Temple celle de l'État ?

- *LUI* : Vous sentez-vous Chrétienne ?

- *ELLE* : Mais quel rapport !!? ... Oui ... je me sens

Chrétienne mais reste laïque. Je sens et sais que le souffle du Messie vient de quelque part mais je ne sais d'où ... ni quand, ni depuis quand.

- *LUI* : Le souffle du Messie vient de Carthage.

- *ELLE* : Allons donc. Vous en chargez de ces choses sur le dos de cette pauvre Carthage.

- *LUI* : Si, depuis votre résidu de Chrétienté, vous parvenez à trouver le fonds Hébraïque, vous êtes sauvée.

- *ELLE* : J'essaie ... mais ... ne trouve point ... J'ai soudain l'impression qu'on nous regarde ... Comme c'est étrange !

- *LUI* : Moi aussi ... j'ai l'impression que nous n'exissons maintenant que sur l'écran d'un Cinématographe ...

- *ELLE* : ... ou sur la scène d'un théâtreux.

- *LUI* : Faisons semblant alors et voyons si, en acteurs, nous viendrions à être rappelés à quelque part.

- *ELLE* : Pas Carthage de grâce, j'en ai marre.

- *LUI* : Fermons les yeux, quelque chose peut-être se passera.

- *ELLE* : Non, je veux tout voir.

- *LUI* : Ferme ton œil intérieur alors et essaie de ne voir que le palpable, un espace, un temps, une situation servie par une action.

- *ELLE* : Je suis prête.

- *LUI* : Nous sommes maintenant dans un temps indéfini et dans un espace indéfini ... vous êtes PENTA et je suis BÊTA ... nous avons ensemble trouvé la suite, l'en-suite, l'après, peut-être même l'au-delà ... VENEZ, AIMONS-NOUS !

- *ELLE* : Joli début mais comme vous y allez vite en besogne. On ne s'aime ni sur un claquement de doigts ni sur

une fantaisie de conteur, Monsieur !

- *LUI* : FAISONS SEMBLANT. Embrassons-nous comme au cinéma et voyons si le déroulant filmique veut bien nous engloutir et nous sortir de cette satanée littérature.

- *ELLE* : Et on éteindrait les lumières ?

- *LUI* : Aux Lumières leur siècle et à nous deux le Millénaire.

- *ELLE* : Oh déception ! Quelle pauvreté de langage.

- *LUI* : Une poétique hérésie.

- *ELLE* : Dire NON est un Art.

Dire OUI MAIS c'est le chemin de la Connaissance,

- *LUI* : Dire OUI est une sagesse. Dire MAIS NON - comme NON MAIS !- c'est emprunter le chemin de la Révolution et se le faire sien pour toujours.

- *ELLE* : Allez Monsieur ... quittez ce temps et cet espace.

Seul votre départ me ramènera à ce que je fus.

- *LUI* : Je reviendrai car je suis le Retour et que vous êtes le Retour ... je reviendrai ... le même Temps revient dans tous les espaces ... le langage est le pansement que nous mettons sur la blessure du Temps ... le langage nous guérit de nos questions quand toute question devient vaine ... et que seul pourra parler LE CALAME SINCÈRE.

JE REVIENDRAI.

Elle puis Lui aussitôt disparurent.

FIN.

De quelques considérations sur l'art de la performance : la démesure du temps

Olivier LUSSAC¹

Résumé

Cette intervention est consacrée à l'une des plus bizarres actions artistiques contemporaines. Elle reflète néanmoins les conditions maximales de ce que peut être une performance, dans toute son ampleur critique, c'est-à-dire comment gérer le temps dans l'espace de la création.

De quelques considérations sur l'art de la performance : la démesure du temps

Certains considèrent que les sociétés actuelles sont orientées vers la technique, la rationalité ou l'efficacité (managériale par exemple), vers la productivité et la compétitivité. Quand est-il donc de ces phénomènes – art ou rite – qui ont été longtemps partis liés au religieux et au sacré et que, de nos jours, nous dénigrons comme inessentiels à nos productions humaines ? D'autres considèrent encore que l'individualisme et l'autodétermination ont rendu incongrus, voire obsolètes, ces manifestations qui relèvent de la collectivité. « Aujourd'hui, comme le pense Pierre Legendre, l'homme occidental arrive au monde dans une mise en scène scientifique et rationnelle ; il naît dans un théâtre chirurgical. »² Mise-en-scène, qu'est-ce dire ? que tout est théâtre ! Pourtant, à cette réflexion s'oppose celle de Ludwig Wittgenstein qui écrit en 1982 : « L'homme est un animal cérémoniel... si on regarde comment les hommes vivent et se conduisent partout sur la terre, on voit que, outre

¹ Professeur en art de l'université de Lorraine. Il travaille principalement sur la performance, dont il a écrit plusieurs essais : *Happening et fluxus*, 2004 ; *Fluxus et la musique*, 2010 et *Rituels et violences dans la performance*, 2020.

² Pierre Legendre, *La Fabrique de l'homme occidental*, Paris, Arte-Éditions, Mille et une nuits, 1996, p. 12.

les actions qu'on pourrait appeler animales (se nourrir, etc.), ils exécutent des actions porteuses d'un caractère particulier et qu'on pourrait appeler rituelles¹. Les termes « rite » et « rituels » demeurent des mots fort répandus et souvent décriés, au risque d'en perdre aujourd'hui leur consistance initiale et leur efficience. Une idée récurrente apparaît aussi dans notre société de manière systématique, celle de *performance* comme expression politique, sportive, médiatique, technologique, économique, financière, sexuelle et artistique. Le monde se perfectionne sans cesse, si bien que son sens devient totalement galvaudé et plastique². Comme l'écrit Françoise Neau, dans un article intitulé « L'Action corporelle en images : notes sur le travail de Gina Pane », « “Image du corps”, ici, désigne l'image pervertie du corps que donne, ou plutôt vend, la société marchande, et non l'image du corps que la performance va permettre de partager... [...] contre une civilisation qui détourne et manipule la libido en valeur marchande, qui transforme la menace que contient le corps en un jeu divertissant, ostentatoire, pervers [...] donnant l'illusion à l'individu de le libérer alors qu'en réalité la Société l'aliène, transformant sa psychomotricité en puissance de rendement.³ » Cette « image du corps », c'est-à-dire la performance en acte, prend dans ce cas une fonction désaliénante. Il s'agit d'un langage du corps, qui s'oppose à ce que la société assigne, il a donc une fonction critique. « Il inscrit, poursuit Françoise Neau, dans sa chair le social et ses dangers, et refuse de devenir un produit de consommation, en gardant son pouvoir fondamentalement perturbateur et critique aux systèmes. » Substantiellement, tout est rite et/ou performance. S'il apparaît que le rite est fixe, la performance, elle,

¹ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur le Rameau d'or de Frazer*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982 (1979), p. 19.

² Serge Pey, « Introduction à une réflexion sur le rite dans l'art contemporain sous la forme d'une lettre postée 20 000 ans avant J.-C., depuis les montagnes de l'Ariège, en France », revue *Inter. Art Actuel*, intitulé « Rituels », Québec, Les Éditions Intervention, 2010, n° 105, p. 10.

³ Françoise Neau, « L'Action corporelle en images : notes sur le travail de Gina Pane », *Champ psychosomatique*, 2008/4, n° 52, (p. 105-112), p. 112.

est mobile. Le monde, lui, évolue constamment pour le progrès, c'est du moins ce que nous voulons bien nous faire croire. On doit donc être tous compétitifs et efficaces. Si nous devons être partout compétents, nous risquons de se trouver hors-jeu, en nous écartant des dispositifs normatifs qu'assigne la société. Il est donc bien aisé d'en trouver diverses définitions :

D'abord, accomplir une tâche, en un temps donné ;

Ensuite, exploit ou réussite remarquable dans un domaine quelconque ;

Puis, résultat obtenu dans un domaine précis par une personne, un véhicule ou une machine ;

Enfin, et cela est constamment oublié, une action, et principalement une action artistique, qui a une valeur paradigmique.

De ces quatre domaines s'associe très souvent une forme de ritualisation.

Peut-être y-a-t-il des événements rituels contemporains qui inaugurent la performance ? Comment se manifestent-ils ? En quoi le rituel serait-il lié à la performance, notamment dans les arts ?

Pour beaucoup, certes, la performance rime avec le libéralisme, la globalisation et le spectacle. Dans le domaine des arts, elle ne possède pas ce sens. Elle en est même l'inverse, un art d'action, et suppose, selon Serge Pey, « ce que l'ennemi nomme communément dans le cirque avarié de sa parole une performance [ce qui] est un rite de passage de la pensée. [...] Les rituels qu'elle invente [...] appartiennent à l'expropriation, au détournement, à la révolte des meutes du jour. Les réductions contemporaines de la performance à sa gymnastique psychothérapeutique, narcissique, clownesque, en confondant la modernité de son *ego* avec l'inconnu, se sont trompées de chemin. Elles sont devenues, dans les arcanes de la domination du marché, non des pas vers la liberté, mais des accompagnements spectaculaires du libéralisme en art, et non sa dénonciation. Leur gymnastique est notre ennemie, car elle parodie la

performance économique, symbole idéologique de notre société aliénée d'exploitation. »¹ Cela est définitivement différent de ce vocable employé en toute circonstance, dont Pey rejette l'usage avec force et fort peu de complaisance. La performance serait, pour lui, un *rite de passage de la pensée*.

Par ailleurs, Marvin Carlson montre aussi qu'à l'origine le mot performance était fortement contesté². Dès la naissance américaine, le journal *New York Times* et la revue *Village Voice* ont soutenu le fait que la performance était une catégorie séparée du théâtre, de la danse et du cinéma. Sous le terme ambigu de *performance art* (ou *performance theatre*), le théâtre et la danse sont des *performing arts*. En 2012, Éric Mangion fait état de la même constatation et distingue nettement *performing art* et *performance art*. Car cette confusion continue à être savamment entretenue et distillée aujourd'hui par les sphères les plus institutionnelles : « Un autre quiproquo vient de l'ambivalence du mot entre son origine anglaise et sa traduction française. Pour les Anglo-saxons, tout jeu d'acteur ou toute interprétation musicale ou chorégraphique est une performance. Un artiste "exécutant" est donc performer. En France, la performance est essentiellement liée à la pratique d'artistes plasticiens qui transgressent leurs univers, ou du moins aux artistes qui font preuve de tentatives de croiser les genres, ce qui semble beaucoup plus logique quant au rapport avec l'histoire et aux fondements de l'art-action. Appeler le moindre spectacle "performance" comme on le lit trop souvent fait perdre du sens au sujet et à l'objet même de l'art-action.³ »

¹ Serge Pey, « Introduction à une réflexion sur le rite dans l'art... », *art. cit.*, p. 10.

² Cf. Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, New York, Routledge, 2013 (1996), seconde édition, introduction : « What is a performance ? ».

³ Éric Mangion, « Introduction » au catalogue *À la vie délibérée. Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011*, Nice, Villa Arson, 1er juillet au 28 octobre 2012, p. 6.

Josette Féral explique que la performance qui fut à l'origine une *forme d'art*, n'est plus aujourd'hui qu'un *genre artistique*, parmi d'autres :

« Si nous voulions tenter une ébauche d'explication à la disparition de tous ces phénomènes dans leur première manifestation (et paradoxalement à leur survie), nous dirions sans doute que la performance des années 70 avait une *fonction* nettement définie. Elle participait d'un mouvement de contestation des valeurs traditionnellement rattachées à l'art et se voulaient l'éperon d'un mouvement de rejet de l'œuvre artistique comme objet de consommation ; d'où les multiples prises de position contre l'œuvre achevée, exposée, consommée, contre l'œuvre comme produit. La performance insistait sur le processus, sur le travail en train de se faire, sur le contact avec le public. Il n'est pas étonnant que dans cette remise en question toutes les formes aient été recevables et que toutes les tendances aient pu se manifester, depuis l'art conceptuel dans la tradition minimaliste jusqu'à une forme d'art pulsionnelle, plus théâtrale.

« En fait, dans les années 70, la performance remplissait une fonction sociale et artistique et, comme toute fonction, elle pouvait ainsi être cooptée par tous les arts qui y trouvaient une forme appropriée à ce qu'ils cherchaient à dire. La première fonction de la performance était de contester l'ordre artistique et esthétique qui prévalait alors et de modifier la relation du spectateur à l'œuvre en contrignant celui-ci à voir différemment l'œuvre et la réalité. Le contenu des performances de cette époque était moins important que la forme même qui était ainsi adoptée. La forme y devenait message, prise de position politique, affirmation d'une rupture par rapport aux normes et institutions qui prévalaient jusque-là.

« *Aujourd'hui, la performance s'est quelque peu institutionnalisée, perdant ses caractéristiques de contestation. Elle est devenue un genre, une forme d'art que les artistes choisissent non seulement parce que la multiplicité des formes qu'elle peut revêtir leur offre toute liberté, mais aussi parce que sa structure plus légère leur garantit une entière liberté, loin des lourds circuits commerciaux.* [Nous soulignons]

Cette distinction que nous voulons faire ici entre *fonction* et *genre* nous permet d'expliquer en quoi la performance d'aujourd'hui diffère de celle d'hier et pourquoi elle peut survivre alors que ses objectifs et les motivations qui guident les artistes ne sont plus les mêmes que ceux d'autrefois. En effet, si la performance a bien été une fonction avant tout – fonction d'éveil, de provocation, de prise de position contre la tradition, pour l'affirmation de rapports différents entre l'œuvre et son public –, elle n'avait pas de forme spécifique, si bien qu'une multitude de pratiques ont été cataloguées sous cette appellation. Il n'est donc pas étonnant qu'elle ait disparu comme « forme » quand la fonction qui lui était dévolue a été remplie. La performance a effectivement modifié le rapport de l'œuvre d'art à son public et obligé le spectateur à la considérer différemment.¹ »

Pour comprendre ce phénomène artistique contemporain, prenons l'exemple le plus complexe, celui de Tehching Hsieh.

Les *One Year Performances* sont en effet les cas d'actions les plus probants de l'histoire. Elles sont une forme au sens où l'emploie Féral. L'œuvre de Tehching Hsieh est aussi une figure de rituel performatif, mais elle ne possède pas un aspect spectaculaire. Elle met seulement en jeu la vie dans sa puissance première : le temps. Les instructions utilisées dans les performances sont ici extrêmement restrictives et, pourtant, ouvrent inévitablement à une dissolution de l'activité artistique.

One Year Performance 1 : 30 sept. 1978–29 sept. 1979 (*Cage Piece*)

One Year Performance 2 : 11 avril 1980–10 avril 1981 (*Time Clock Piece*)

One Year Performance 3 : 26 sept. 1981–25 sept. 1982 (*Outdoor Piece*)

One Year Performance 4 : 4 juillet 1984–3 juillet 1985 (*Rope Piece*, avec l'artiste Linda Montano)

One Year Performance 5 : juillet 1985–juillet 1986 (*No Art Piece*)

¹ Josette Féral, « Qu'est-ce que la performance devenue ? » revue *Jeu : revue de théâtre*, n° 94, 2000, p. 157-164.

Cinq performances, c'est à peu près ce qu'a produit Tehching Hsieh, un artiste de New York né à Taïwan en 1950. Mais ces « six » performances (la dernière entre 1993-1999) représentent vingt ans de travail : 1978-1999 et fait dire à Marina Abramović que Hsieh était un « maître » en la matière, toutefois avec quelques nuances. Durant douze mois, depuis le 11 avril 1980, Tehching Hsieh n'a pas été capable de dormir toute une nuit, sans interruption. Pour être plus précis, il ne pouvait sommeiller deux heures durant, car, à chaque heure, il était réveillé par un signal sonore produit par une horloge connectée à un haut-parleur et cela lui rappelait ce qu'il s'était lui-même imposé, le fait de laisser sonner l'horloge à chaque heure, nuit et jour, durant une année entière. Ainsi, de jour et de nuit, à chaque heure, Hsieh, habillé d'un costume de travailleur, poinçonne une fiche d'un boîtier placé dans son loft de Manhattan. Quelques secondes plus tard, une caméra 16mm capture un portrait de l'artiste, placé à côté de la machine à poinçonner.

Comme le souligne Michael LaChance :

« Dans la pièce en cage, Tehching Hsieh a créé une série d'autoportraits où l'on cherche à lire l'effet du temps sur son visage. Ce qui n'est pas photographiable, c'est tout ce qu'il pense-éprouve dans la solitude de sa chambre-cellule. Ses pensées font-elles partie de la performance ? Est-ce que ce sont des pensées en cage, des émotions en cage ou plutôt un simple remplissage du vide mental, en attendant que cela finisse ?

« La plupart des visiteurs de l'exposition au MoMA, où l'on pouvait voir la chambre-cellule reconstituée, ne manquaient pas de se demander : comment l'artiste est-il parvenu à faire passer le temps ? Ils s'interrogeaient sur le vécu de Hsieh, son expérience à la première personne. Est-ce qu'il réfléchissait sur la nature de l'art ? « Cet artiste, sans aucun doute, doit avoir de fortes convictions en art pour affirmer ainsi l'art « contre » la vie ! Est-ce qu'il réfléchissait sur la nature du temps ? Avait-il des convictions sur la nature du temps ? Quand, par conviction

ou par effet d'expérience, il aurait induit une autre façon d'être dans le temps, il se serait introduit dans une durée interne, une affectivité qui échappe aux limitations du temps et de l'espace.

Hsieh a affirmé que ses pièces étaient des luttes, des combats : 1- combat contre notre solitude intérieure, 2- combat contre la machine, 3- combat contre le monde extérieur. Certes, ses pièces sont des tactiques (au sens de De Certeau) et, comme dans toute tactique, on se cherche des appuis, des alliés. Dans *I Like America and America Likes Me*, Beuys aura passé trois jours dans une cage à New York avec un coyote. C'était à la Galerie René Block, en mai 1974. L'artiste cherchait à entrer en contact avec des présences totémiques du sol américain, il cherchait à entrer en contact avec une dimension chthonienne de l'Amérique⁶.

« Hsieh cherchait aussi à prendre contact avec une autre réalité où son esprit serait libre, où son confinement physique deviendrait une liberté plus haute. Mais on doit rester sur le seuil de cet univers inconnu. Il suffit de dire que ce point de fuite donne sa profondeur à la perspective ouverte par la documentation photographique. De 1978 à 1979, Hsieh prend une photo par jour tandis que, de 1980 à 1981, il prend une photo toutes les heures : chaque fois, on se demande ce qu'est le poids de la photo, cette saisie d'une fraction de seconde, un battement de paupière par rapport à une année de silence et d'immobilité. Peut-on photographier une année ?

« Il y a là une démesure qui induit chez nous ce calcul. Nous dirons ceci de Hsieh :

— Au pire, il a perdu une année de sa vie, où il a passé son temps à se représenter ce dont il s'est privé. Il a passé son temps à douter de l'effet de son action, de la façon dont elle sera reçue — car il faisait cette action pour les autres ; — Au mieux, il a fait de sa vie quotidienne une œuvre d'art, il est entré dans une autre façon d'être dans le temps. Il a trouvé une façon de rendre l'art plus intéressant que la vie, il a trouvé une façon d'affirmer

que ce qu'il se donne à vivre est plus intéressant que tout ce qu'il peut faire pour gagner le respect et la reconnaissance. »¹

L'enregistrement de l'opération est donc double, d'une part, chaque fiche de présence et chaque prise de vue de l'artiste, qui seront plus tard exposées. Un seul témoin a assisté à l'intégralité du processus, récupérant les 366 cartes horaires journalières et assurant que le film n'a pas été falsifié. Ce dernier, projeté comme film, condense une année complète en six minutes. D'autre part, l'artiste apparaît la tête rasée au début du film, et, jour après jour, les cheveux se mettent à pousser, jusqu'au dernier jour du tournage. Hsieh organise donc sa vie autour de ce rituel qu'il subit, avec un stress psychologique extrême et la seule possibilité de sortir de son loft, juste pour une période de 60 minutes par jour. Ceci constituera sa seconde pièce de durée.

À Taïwan, Tehching Hsieh est peintre, mais il a, selon lui, atteint les limites de son potentiel créatif. Il décide alors d'explorer de nouvelles pistes. En 1973, il réalise un film 8mm dans lequel il saute d'un second étage (*Jump Piece*, 1973), sans connaître Yves Klein et le *Saut dans le vide*, ni l'expression « performance art ». Il veut juste, pense-t-il, devenir un « artiste sérieux ». Mais Hsieh n'a pas conscience que le saut de Klein est un montage photo. Il fait donc un vrai saut dans le vide.

N'ayant plus aucun but à Taïwan, il part aux États-Unis à bord d'un pétrolier comme marin et arrive à Philadelphie en 1974, prend alors un taxi pour New York. Aucune trace de lui entre 1974 et 1978, il est clandestin. C'est donc entre 1978 et 1979 qu'il réalise sa première action,

¹ Michaël La Chance, *Performance et photographie : les temporalités de Tehching Hsieh*, *Inter Art actuel* Numéro 105, printemps 2010,

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62650ac>

One Year Performance, et qu'il conçoit selon le principe suivant : « Un an est l'unité de base quand nous comptons le temps. La terre prend un an pour tourner autour du soleil. Trois ans, quatre ans sont autre chose. C'est à propos de l'être humain, comment nous expliquons le temps, comme nous mesurons notre existence »

Durant la première performance, du 30 septembre 1978 au 29 septembre 1979, Hsieh entra dans une cage qu'il a réalisé dans son appartement, mesurant 3,5 x 2,7 m. Il y resta, solitaire, sans possibilité de lire, d'écrire (à part quelques signes et mots écrits sur les murs, pour compter les jours), sans regarder la TV, ni écouter de la musique, sans parler. Un ami était responsable pour lui apporter de la nourriture, pour faire nettoyer ses vêtements ou pour enlever ses déchets. Des visiteurs étaient admis, mais ils ne devaient en aucun cas engager de conversation. À la fin de cet emprisonnement volontaire, l'impact du monde extérieur et la vie trépidante de Manhattan furent pour l'artiste extrêmement douloureux et agressifs. La communauté artistique de New York fut intriguée par le comportement de Tehching Hsieh, non pas pour la première action, mais pour la seconde, *Time Clock Piece*. Au moment de poinçonner la dernière carte, des applaudissements venaient des visiteurs. Dans la pièce à côté, la cage dans laquelle il avait vécue l'année précédente était encore visible et installée. Jon Siskin, du magazine *High Performance*, lui demanda alors les références artistiques qui influencèrent une telle action. Hsieh répondit simplement « Sisyphe ». La référence n'est pas anodine.

Durant la troisième action, les règles furent exposées de manière rapide mais précise : « Je vais rester DEHORS pour une année, sans jamais aller à l'intérieur/ Je ne vais pas aller dans un immeuble, métro, train, voiture, avion, navire, tente/ Je vais prévoir un sac de couchage. » Pendant cette année, Hsieh devint un sans domicile fixe et fit face à un des plus froids hivers de ce XX^e siècle à New York, en faisant des feux pour avoir chaud et couchant dans des cartons placés contre les murs ou entre deux voitures, étant protégé du vent sans entrer nécessairement dans un immeuble. Il écrivit des notes sur les lieux où il dormait, parla de temps en

temps avec ses amis par téléphone public. Parfois, il écrivait sur un mur un lieu de rendez-vous pour informer qu'on pouvait le rencontrer à tel ou tel endroit. En dépit de tous ses efforts, une violation du règlement le conduisit dans un poste de police pour quinze heures, à la suite d'une bagarre. Après une année entière passée à l'extérieur, dans des conditions extrêmes, Hsieh souligna qu'il se sentait déprimé après avoir finalisé *Outdoor Piece*, et se sentait de la même manière, autant affligé qu'après les autres pièces, à cause du vide, aussi bien que revenir à une vie normale et reprendre une vie ordinaire.

Sa quatrième performance – *Rope Piece* – fut réalisée avec l'artiste Linda Montano. Durant une année, ils furent attachés à une laisse de 2,5 mètres qui les reliaient l'un à l'autre. Deux témoins (entre autres la musicienne Pauline Oliveros), avec, comme consigne, « de ne jamais toucher l'autre ». La proximité n'implique pas forcément l'intimité physique et psychologique.

La cinquième performance, sans doute la plus énigmatique, à cause des règles appliquées durant l'année. L'instruction rend obsolète toute activité artistique : « Je ne vais pas faire d'art, ni parler d'art, ni voir de l'art, ni aller dans des galeries et des musées d'art./ Je vais juste aller dans la vie. » Le paradoxe de cette action est de faire de l'art, sans en faire, et même en rejetant systématiquement toute forme d'activité artistique, si bien que cette dernière ne peut être réellement documentée. Le déroulement est invisible, aussi bien que le résultat.

Et c'est bien pour cette raison que cette cinquième action est importante, parce qu'elle place les précédentes actions dans une perspective assez logique : privation de sortie, carence de sommeil, péripéties d'un vagabond dans une ville... et surtout travail intense sur le temps, et pas seulement sur une durée annuelle. C'est par ailleurs ce qui fait différence

entre Hsieh et Abramović. Si cette dernière, avec Ulay, provoque une endurance et un danger psycho-phérique, conçus comme un moyen privilégié d'expression et d'expression de soi, le pivot des *One Year Performances* est différent : il n'y a pas vraiment de règles sur lesquelles sont fondées ses actions. Il ne s'agit que des épreuves temporelles, sans lieu scénique, sans représentation, non théâtralisée. « Je passe le temps » dit-il simplement, un temps qui n'est pas relié à des rythmes biologiques, comme ceux d'Abramović, mais un temps distinctif d'aliénation dans *Time Clock Piece*, lié à l'économie capitaliste, où la performance devient une parodie clairement menaçante. Avec Linda Montano, le temps est fondé sur la nécessité individuelle de négocier avec les autres. Ce n'est pas aussi systématique que dans *Time Clock Piece*, ni pour la première action dans une cage. Cette relation est éminemment sociale. *Outdoor Piece* est fondamentalement liée à un concept essentiel du temps, celui de la survie, de la marge et de la fracture vis-à-vis de l'oisiveté, adaptée à une société du capitalisme avancé et à son désir de divertissement organisé. Tehching Hsieh vit le temps réel, avec ses cinq performances qui furent les plus longues de l'histoire, dépassant de loin les 800 heures de *The Artist is Present* de Marina Abramović. Pourtant, c'est bien un excès de faire de sa vie juste une action.

Et puis, on ne peut échapper au temps, c'est la grande condition qui font de nous des mortels.

Comme l'écrit Michael LaChance : « Il est peut-être anecdotique de remarquer que Hsieh est né un 31 décembre, qu'il est sensible aux marqueurs de temps : le nouvel an, minuit, etc. Né en 1950, à Taiwan, il a 30 ans en 1980 lorsqu'il commence *Time Clock Piece*. Pourquoi des performances d'une année complète ? Car, après la journée et le cycle lunaire, c'est l'unité temporelle la plus complète, sinon cosmique. Un an : passage du temps qui ne peut être négligé, qui relève du mouvement planétaire, qui a une conséquence sur le corps. Mais surtout, passage de temps qui ne comprend qu'un seul marqueur : une fois l'an. [...] Les

performances d'un an constituent une forme de suicide très lent, aux yeux du public (un sacrifice de vie), qui aurait pour effet d'affirmer une authenticité plus grande et de créer un malaise chez ceux qui ne peuvent en faire autant. Le suicide rituel sert à démontrer une intégrité absolue. Hsieh aurait infligé au système de l'art – mais aussi à l'immigration américaine – une telle démonstration. Aurait-il démontré une authenticité supérieure ? Une telle logique de l'affrontement présuppose qu'il y a une valeur sociale de l'authenticité. Non, il faut chercher ailleurs, Hsieh n'en attendait pas tant.

« Hsieh n'est pas tant un moine dans sa cellule qu'un ouvrier dans son usine. Il fait remonter les sweat shops du quart monde dans les lofts de Manhattan. Le scandale n'est pas de produire une marchandise dérisoire pour un maigre salaire, mais de ne rien produire pour encore moins. Car l'ère industrielle ne paie pas le produit de l'ouvrier, mais le temps de cet ouvrier. L'ouvrier n'a qu'une seule fonction : faire tourner la machine chronocratique. Il ne sait pas ce qu'elle contrôle, ce qu'elle produit... mais il la fait tourner. Mieux encore, il a ritualisé (naturalisé) son existence aliénée. On constate une accélération temporelle du capitalisme, à laquelle certains artistes réagissent avec du Slow Art. *One Year Performance* nous parle de l'immobilisation de la vie humaine sous-jacente à l'accélération capitaliste. »¹

Et par ce mot, capitalisme, et ces actions que Tehching Tsieh contredit le régime du travailler aliéné, qui vit chaque jour une suicide rituel. Comme dans la dernière action, il arrive à l'individu de travailler pour presque rien, et de se trouver happé par un système qui le broie.

¹ *Art. cit., Ibid.*

Bibliographie

- Legendre, Pierre. *La fabrique de l'homme occidental*. Paris : Arte-Éditions, Mille et une nuits, 1996, p. 12.
- Wittgenstein, Ludwig. *Remarques sur le Rameau d'or de Frazer*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1982 (1979), p. 19.
- Pey, Serge. « Introduction à une réflexion sur le rite dans l'art contemporain sous la forme d'une lettre postée 20 000 ans avant J.-C., depuis les montagnes de l'Ariège, en France », *revue Inter. Art Actuel*, intitulé « Rituels », Québec : Les Éditions Intervention, 2010, n° 105, p. 10.
- Neau, Françoise. « L'Action corporelle en images : notes sur le travail de Gina Pane », *Champ psychosomatique*, 2008/4, no 52, p. 105-112, p. 112.
- Pey, Serge. « Introduction à une réflexion sur le rite dans l'art... », art. cit., p. 10.
- Carlson, Marvin. *Performance. A Critical Introduction*. New York : Routledge, 2013 (1996), seconde édition, introduction : « What is a performance ? ».
- Mangion, Éric. « Introduction » au catalogue *À la vie délibérée. Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011*, Nice : Villa Arson, 1er juillet au 28 octobre 2012, p. 6.
- Féral, Josette. « Qu'est-ce que la performance devenue ? », *revue Jeu : revue de théâtre*, n° 94, 2000, p. 157-164.
- La Chance, Michaël. *Performance et photographie : les temporalités de Tehching Hsieh*, *Inter Art actuel*, Numéro 105, printemps 2010. URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62650ac>

Les musées tunisiens : enjeux contemporains et transformation muséologique

Wissem ABDELMOULA¹

Le musée, en tant qu'institution clé pour la conservation, la transmission et la réflexion sur le patrimoine culturel, joue un rôle essentiel dans le dialogue entre le passé et le présent. En Tunisie, un pays situé à la croisée des civilisations, les musées constituent des lieux où l'histoire antique se confronte aux enjeux contemporains ainsi qu'aux défis sociaux, économiques et politiques. Cependant, dans le contexte actuel de mondialisation, de transformations numériques et de pression économique, ces institutions doivent faire face à des défis considérables : comment attirer un public jeune, diversifié et connecté ? Comment allier la mission de conservation et de diffusion du patrimoine avec les impératifs économiques de rentabilité ? Ces questions prennent une importance particulière dans le cadre de la redéfinition des musées comme espaces de réflexion collective et d'innovation culturelle.

L'objectif de cet article est de répondre à ces interrogations en analysant en profondeur la situation des musées en Tunisie, tout en tenant compte des enjeux théoriques, des perceptions du public et des données récentes. Dans cette réflexion, il convient de mentionner que j'ai choisi de m'appuyer sur des exemples concrets tirés des musées des Pays-Bas, pays où j'ai vécu entre 2002 et 2004 et dont je connais de près les musées et l'univers artistique. Cette expérience m'a permis de constater les

¹ Maître de conférences, HDR à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis, Université de Tunis, artiste, Président de l'Association Tunisienne des Arts Visuels et Rédacteur en chef de la Revue scientifique *Bassar'arts*.

spécificités des institutions culturelles néerlandaises et de réfléchir à la manière dont ces modèles pourraient être adaptés au contexte tunisien. En effet, les musées tunisiens sont confrontés à des défis multiples, tels que la préservation du patrimoine, la médiation culturelle et leur intégration dans l'économie de la culture. Pour surmonter ces défis, il semble crucial que les musées en Tunisie s'inspirent des exemples internationaux tout en ajustant leurs stratégies à la réalité locale. L'évolution des musées vers des espaces plus ouverts, interactifs et innovants pourrait offrir une réponse efficace aux attentes du public tout en renforçant leur rôle dans la préservation et la valorisation du patrimoine tunisien.

Le musée : définitions, missions et transformations

Le musée, tel que défini par le Conseil International des Musées (ICOM), est une institution à but non lucratif dont la mission est de conserver, rechercher, et exposer le patrimoine matériel et immatériel. Cette définition a évolué pour intégrer des aspects sociaux et éducatifs, ce qui renforce l'idée que le musée doit être un lieu accessible et inclusif. Dans ce sens, Eilean Hooper-Greenhill, dans *Museums and the Interpretation of Visual Culture* (2000), souligne l'importance du rôle pédagogique et de la capacité du musée à fonctionner comme un lieu de rencontre entre différentes cultures, dans un contexte d'ouverture et de diversité. Selon l'auteure, cette fonction éducative du musée est aujourd'hui essentielle, tant pour la préservation du patrimoine que pour la transmission de valeurs universelles.

Le rôle du musée dans la société contemporaine ne se limite pas à la simple conservation des objets. Il s'agit également d'un lieu de réflexion et de réinvention. Pierre Bourdieu, dans *La Distinction* (1979), met en lumière les enjeux de la démocratisation culturelle tout en soulignant que les musées participent également à la reproduction des inégalités sociales, notamment à travers les mécanismes de hiérarchisation des objets et des savoirs. Terry Eagleton, dans *The Ideology of the Aesthetic* (1990), rappelle que, bien que la culture soit porteuse de valeurs universelles, elle reste influencée par des rapports de pouvoir et de domination. Ces observations soulignent que les musées, au-delà de leur fonction de préservation, participent activement à la construction de l'identité culturelle.

En Tunisie, l'enjeu est d'autant plus crucial. Les musées doivent équilibrer patrimoine historique et innovations contemporaines. Le Musée du Bardo, avec sa collection archéologique de renommée mondiale, représente ce passé glorieux de la Tunisie, mais aussi le défi de le rendre accessible à un public contemporain. Pour Sarah Murray, dans *The Museum as a Social Institution* (2014), un musée doit être un espace où se confrontent les diversités de perceptions, notamment entre les générations et les cultures, afin de créer un dialogue intergénérationnel.

De la collection privée au musée institutionnel

Historiquement, les musées sont issus des collections privées, notamment celles des élites religieuses et royales. Comme l'indique David Carrier dans *Aesthetics and the Philosophy of Art* (2000), ces collections étaient principalement destinées à la réflexion esthétique et à l'embellissement du pouvoir. Au XVIII^e siècle, les musées publics émergent en Europe, notamment avec la création du Musée du Louvre en 1793, symbolisant la révolution démocratique et l'idée de partager le patrimoine avec le peuple. Cette évolution s'est accompagnée de la construction d'une identité nationale à travers les musées. Benedict Anderson, dans *Imagined Communities* (1983), explique que les musées ont joué un rôle fondamental dans la construction de l'identité nationale, notamment dans les sociétés post-coloniales.

En Tunisie, cette évolution a eu lieu dans un contexte particulier, celui de la transition post-coloniale. Le musée a été utilisé comme outil de légitimation politique et de construction d'une identité nationale. Naceur Ben Cheikh, dans *La Culture et l'Université à l'épreuve de l'Économie* (2009), souligne que les musées tunisiens jouent un rôle crucial dans la définition de la mémoire collective, tout en étant influencés par des considérations politiques et économiques.

Le XX^e siècle marque un tournant avec l'apparition des musées d'art moderne et contemporain, souvent en réponse à la réticence des institutions traditionnelles face aux avant-gardes. Daniel Vander Gucht, dans *L'Art Contemporain au Miroir du Musée* (2009), décrit comment ces musées ont été des espaces d'accueil pour des formes artistiques nouvelles, telles que l'abstraction et le conceptualisme. Ces transformations sont par ailleurs étudiées par T.J. Clark dans *Farewell to an Idea: Episodes from a*

History of Modernism (1999), où il montre comment les musées contemporains ont dû adapter leurs pratiques pour mieux refléter la diversité des expressions artistiques modernes.

Le musée d'art moderne et contemporain de Tunis : entre innovation et défis

Le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Tunis (MAMCT) s'inscrit dans cette dynamique de renouveau muséologique. Conçu pour valoriser la création contemporaine, il a pour vocation de promouvoir les artistes tunisiens et africains, tout en étant un lieu de partenariats internationaux. Cependant, comme le souligne John Urry, dans *Consuming Places* (1995), l'attractivité d'un musée contemporain ne se mesure pas seulement à la qualité de ses collections, mais aussi à l'expérience qu'il propose à ses visiteurs. En ce sens, les critiques relevées dans les avis sur TripAdvisor, telles que l'organisation et la signalétique du MAMCT, illustrent les défis qu'il rencontre dans la gestion de l'expérience visiteur.

Le public jeune, bien qu'intéressé par l'art contemporain, n'est pas toujours bien servi par les infrastructures existantes. Cela souligne la nécessité de repenser l'accueil et l'accessibilité des musées, notamment par le biais de médiations numériques et d'une meilleure intégration des technologies interactives. Sandra Dudley, dans *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations* (2012), rappelle que la médiation numérique est désormais essentielle pour capter l'attention des jeunes générations et leur offrir une expérience muséale enrichissante.

Les musées et l'économie de la culture

Les musées sont devenus des acteurs économiques majeurs dans l'industrie culturelle. Harold Rosenberg, dans *La Dé-définition de l'Art* (1992), analyse comment les musées se sont transformés en marché de l'art, où l'aspect commercial prend parfois le pas sur la mission éducative. La multiplication des événements sponsorisés, la vente de produits dérivés et la privatisation de certains espaces muséaux témoignent de cette évolution. Ces transformations amènent les musées à redéfinir leur rôle face à des enjeux financiers de plus en plus importants.

Les musées doivent désormais concilier mission culturelle et impératifs économiques. David Throsby, dans *Economics and Culture* (2001), suggère que les musées doivent diversifier leurs sources de financement tout en veillant à préserver leur indépendance intellectuelle. Cette réflexion est cruciale pour les musées tunisiens, qui doivent trouver un équilibre entre financement public, mécénat privé, et autofinancement.

Rembrandtplein: un musée à ciel ouvert

La place Rembrandt à Amsterdam est un exemple saisissant de l'intégration d'une œuvre d'art dans l'espace public, au-delà des murs traditionnels du musée. Ce site, avec sa statue emblématique de Rembrandt, offre une expérience de l'art en dehors des lieux muséaux classiques, en transformant la place elle-même en un espace d'exposition vivant. Située dans un quartier animé, la place est non seulement un point névralgique pour la vie nocturne d'Amsterdam, mais elle sert également de cadre à une réinterprétation monumentale de l'œuvre la plus célèbre de Rembrandt, *La Ronde de Nuit*. En 2006, à l'occasion du 400e anniversaire de la naissance de l'artiste, la statue centrale de Rembrandt a été entourée de 22 statues en bronze représentant les personnages du tableau. Ce geste artistique a permis de faire sortir l'œuvre de ses murs traditionnels et de la placer dans un environnement dynamique, où elle entre en dialogue avec l'espace public et les passants.

Cette démarche de transférer une œuvre d'art dans un contexte extérieur reflète la tendance contemporaine à dépasser les frontières du musée. Comme le note Lowenthal (1991), l'usage d'espaces publics comme lieux d'exposition permet de réconcilier l'art avec le quotidien, et de le rendre plus accessible à un large public. De plus, selon Rampley (2010), cette approche engage une relation plus directe entre l'art et le spectateur, le musée devenant ainsi un espace moins exclusif et plus démocratique. Dans le cas de la place Rembrandt, la présence de l'œuvre dans un espace de vie animé comme celui-ci contribue non seulement à la valorisation de l'art, mais renforce également la mémoire collective et la reconnaissance de l'artiste au sein de la ville.



Fig. 1 et 2 : Les deux artistes associés à cette réinterprétation monumentale de "La Ronde de Nuit" de Rembrandt sont **Kees Verkade** et **Marta Pan**. Kees Verkade, un sculpteur néerlandais, a créé les 22 statues en bronze représentant les personnages de l'œuvre de Rembrandt. Quant à Marta Pan, une artiste d'origine hongroise, elle a contribué à l'intégration artistique et spatiale des sculptures dans l'espace public, en les disposant de manière à renforcer le lien entre l'œuvre classique et l'environnement dynamique de Rembrandtplein. Ces sculptures permettent de voir l'œuvre de Rembrandt sous un angle nouveau, en la rendant plus accessible et interactive pour le public.

Le choix de ce site n'est pas anodin : la place est non seulement un lieu de grande fréquentation, mais elle se situe dans un quartier historique qui a été au cœur de la vie de Rembrandt. En implantant l'œuvre au centre de ce quartier, la statue incarne à la fois la mémoire du peintre et l'histoire de

la ville elle-même. Ainsi, comme le souligne Mieke Bal (2002), cette transposition de l'art dans l'espace public est une manière de redéfinir le rôle de l'œuvre d'art, qui cesse d'être un simple objet d'observation pour devenir un point de rencontre, un lieu d'interaction sociale et culturelle.

En intégrant cette œuvre de Rembrandt dans l'espace urbain, la place Rembrandt devient un musée à ciel ouvert, un lieu où les frontières entre art et vie quotidienne sont floues. Cette démarche est également représentative de l'évolution des musées modernes, qui cherchent à sortir des espaces fermés pour investir l'espace public, favorisant ainsi une nouvelle forme de médiation culturelle.

La restauration publique des œuvres d'art : un modèle de médiation et de conservation pour les musées

L'opération de restauration publique de *La Ronde de Nuit* de Rembrandt, lancée par le Rijksmuseum d'Amsterdam en 2019, illustre l'importance des œuvres d'art et de leur conservation dans les musées. Ce projet unique, consistant à restaurer l'œuvre monumentale en public, met en lumière le rôle des musées comme espaces vivants et interactifs, où les visiteurs peuvent observer en temps réel les gestes délicats des restaurateurs. Selon Sandra Dudley (2012), cette approche de la médiation permet de rendre visible le processus de conservation, transformant le musée en un lieu de recherche et de dialogue avec le public.





Fig. 3 et 4 : En 2019, le Rijksmuseum d'Amsterdam a lancé une restauration innovante de la **Ronde de nuit** de Rembrandt, utilisant des technologies avancées pour analyser l'œuvre couche par couche. Cette opération, suivie en temps réel par le public, a permis de préserver l'intégrité de la peinture et de révéler de nouvelles informations sur les techniques de l'artiste.

Les faussaires : enjeux et problématiques de l'authenticité dans les musées

Le phénomène des faussaires dans le milieu artistique soulève plusieurs problématiques majeures dans les musées. Le plagiat et la contrefaçon, souvent confondus avec l'inspiration créative, deviennent des enjeux de taille, notamment dans un environnement artistique où la valeur financière des œuvres est primordiale. Les faussaires, comme Han van Meegeren, qui a imité les œuvres de Vermeer, ou Yves Chaudron, réputé pour ses copies de la Joconde, exploitent la réputation d'artistes célèbres pour produire des reproductions qui se présentent comme des originaux. Selon Benjamin Buchloh (1992), le plagiat dans l'art ne vise pas seulement à imiter l'artiste, mais à rivaliser avec sa valeur marchande en reproduisant l'aspect visuel tout en contournant les coûts de la création artistique.

Han Van Meegeren, le faussaire de Vermeer à l'honneur : changement de perception et de stratégie muséale

Le musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam a organisé, en 2009, une exposition consacrée à Han van Meegeren, un faussaire devenu célèbre pour ses contrefaçons d'œuvres de Johannes Vermeer. Ce choix surprenant de rendre hommage à un faussaire du XXe siècle témoigne d'une évolution significative de la stratégie muséale. L'exposition, intitulée

Les faux Vermeer de Van Meegeren, présente plusieurs de ses contrefaçons, des esquisses retrouvées et des secrets de fabrication. Friso Lammertse, le conservateur de l'exposition, a expliqué que l'objectif n'était pas de célébrer la tromperie, mais de comprendre comment une telle manipulation de l'histoire de l'art avait pu se produire. La présentation des œuvres de Van Meegeren, tout en soulignant la tromperie, permet de questionner le concept même de "l'original" dans l'art et la place de la contrefaçon dans le marché de l'art. Cette approche, qui pourrait être perçue comme une célébration de l'imposture, ouvre un débat sur les critères qui déterminent l'authenticité d'une œuvre et sur la manière dont les musées choisissent de mettre en scène ce type de narrations. Selon Walter Benjamin dans *L'Œuvre d'Art à l'époque de sa Reproductibilité Technique* (1936), l'authenticité d'une œuvre d'art est en grande partie liée à son "aura", une qualité unique qui semble disparaître lorsque l'œuvre est reproduite ou faussement attribuée. La question qui se pose alors est : un faux peut-il avoir une "aura" propre à lui, même s'il n'est pas un original ? L'exposition de Van Meegeren offre ainsi une nouvelle perspective sur la manière dont les musées peuvent repenser leur rôle dans la médiation de l'art et de son histoire, en intégrant ces pratiques de falsification dans leurs récits.



Fig. 5 : **Le Christ au milieu des scribes : une référence religieuse et symbolique** : Le titre de l'œuvre, "Le Christ au milieu des scribes", fait référence à une scène biblique où le Christ, selon les Évangiles, enseigne les scribes et les pharisiens dans le Temple de Jérusalem. Cette image a souvent été représentée dans l'art chrétien sous différentes formes, symbolisant la sagesse divine et le défi intellectuel que Jésus lançait aux autorités religieuses de son époque. Van Meegeren, en choisissant de représenter une scène aussi chargée symboliquement, semble faire une réflexion sur l'autorité, l'authenticité et la vérité dans l'art, des thèmes qui sont au cœur de son travail en tant que faussaire.

Museumplein: un site culturel et muséal emblématique

La Museumplein à Amsterdam est l'exemple parfait de ce que peut devenir un espace public lorsque des musées d'envergure internationale sont concentrés dans un même lieu. Le Rijksmuseum, le Stedelijk Museum, le musée Van Gogh et la salle du Concertgebouw forment un ensemble harmonieux, où l'art, la culture et l'histoire se côtoient dans un cadre urbain dynamique. La place, aménagée par l'urbaniste suédois Sven-Ingvar Andersson en 1999, a été conçue pour intégrer ces institutions muséales majeures tout en offrant un espace de détente et de rencontre pour les habitants d'Amsterdam et les touristes. Le rôle de Museumplein en tant que carrefour culturel s'est accentué, non seulement comme lieu de loisirs, mais aussi comme une scène pour diverses manifestations culturelles et événements publics, tels que l'Uitmarkt ou la célébration de la Fête Nationale. Ce type d'aménagement témoigne de l'évolution du musée dans l'espace public, où il ne se limite plus à un simple lieu d'exposition, mais devient un acteur clé dans la vie sociale et urbaine.



Fig. 6 : La Museumplein à Amsterdam est un vaste espace public et un centre culturel emblématique de la ville, situé dans le quartier des musées d'Amsterdam.

Selon Hooper-Greenhill (2000), un musée ne peut plus être vu uniquement comme un endroit dédié à l'art, mais comme un centre de savoir et d'interaction avec son public, dans un environnement urbain plus vaste. La Museumplein incarne cette vision moderne du musée en tant qu'institution vivante, connectée à la ville et à ses habitants. La concentration de musées sur la place transforme cet espace en un site où l'art et la culture se vivent au quotidien, en interaction avec la ville et ses citoyens.

Les travaux de réaménagement ont permis de redéfinir la place en un espace multifonctionnel, combinant la conservation du patrimoine culturel et une dimension de socialisation. D'après Dudley (2012), ce type de transformation est crucial dans la gestion des espaces muséaux modernes, car il permet une meilleure interaction avec la communauté, tout en facilitant un accès à la culture plus inclusif. Museumplein est un modèle de cette approche intégrée, où l'espace public et muséal fusionnent pour encourager l'engagement culturel et communautaire.

Ainsi, la Museumplein est bien plus qu'une simple place entourée de musées. Elle est le reflet d'une tendance contemporaine à repenser le musée en tant qu'entité dynamique et située dans un réseau d'institutions culturelles, qui lui confère une dimension vitale dans la culture urbaine.



Fig. 7 : Le Rijksmuseum, par exemple, est l'un des musées les plus importants des Pays-Bas et abrite des œuvres emblématiques de l'Âge d'Or néerlandais, dont La Ronde de Nuit de Rembrandt. Le Van Gogh Museum, quant à lui, est dédié à l'œuvre du peintre Vincent van Gogh, tandis que le Stedelijk Museum se distingue par sa collection moderne et contemporaine.

Conclusion : perspectives et enjeux futurs pour les musées en Tunisie

Les musées tunisiens, tout en étant des acteurs essentiels de la conservation et de la transmission du patrimoine culturel, doivent se réinventer face aux défis contemporains. En dépit de leur richesse historique et de la diversité de leurs collections, ces institutions sont confrontées à des enjeux multiples, allant de la modernisation de leurs infrastructures à l'adaptation de leurs pratiques aux exigences économiques et sociales actuelles. Le musée en Tunisie doit, selon les analyses de plusieurs chercheurs, intégrer une approche inclusive et interactive pour séduire un public jeune, tout en

restant fidèle à ses missions de préservation du patrimoine et de transmission des valeurs culturelles.

Dans ce contexte, il est crucial de repenser les modèles économiques des musées en Tunisie. Les musées ne doivent pas seulement être vus comme des espaces de consommation culturelle, mais comme des lieux de réflexion et de dialogue social, où les publics peuvent s'engager activement avec l'histoire et l'art. L'intégration des technologies numériques et des pratiques innovantes de médiation est essentielle pour attirer un public plus large et diversifié, tout en conservant une mission éducative et culturelle. Le développement de partenariats locaux et internationaux peut également jouer un rôle clé dans la revitalisation des musées tunisiens, tout en préservant leur identité et leur mission originelle.

Enfin, l'exemple des faussaires, et particulièrement celui de Van Meegeren, souligne que les musées doivent également s'ouvrir à des questions plus complexes, telles que l'authenticité et la fabrication de l'histoire de l'art. En adoptant des stratégies d'exposition novatrices et en prenant en compte ces nouvelles problématiques, les musées peuvent se positionner comme des espaces de réflexion critique sur la nature même de l'art, de la culture et de l'histoire.

Dans l'avenir, le rôle du musée en Tunisie pourrait se renforcer à travers une meilleure intégration de ces enjeux, à condition qu'il parvienne à se redéfinir en tant que lieu d'innovation, de dialogue et de médiation active entre les générations, les cultures et les disciplines.

Bibliographie

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*, Verso, 1983.
- Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, 2002.
- Ben Cheikh, Naceur. *La Culture et l'Université à l'épreuve de l'Économie*, L'or du temps, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction*, Éditions de Minuit, 1979.
- Carrier, David. *Aesthetics and the Philosophy of Art*, University of Minnesota Press, 2000.
- Buchloh, Benjamin. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, 1992.
- Clark, T.J. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, 1999.
- Dickie, George. *The Art World*, 2nd edition, University of Chicago Press, 2005.
- Dudley, Sandra. *Museum Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, Routledge, 2012.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, 1990.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing, 1978.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, 2000.
- Le Roux, Mariette. "Han Van Meegeren, le faussaire de Vermeer à l'honneur à Rotterdam," *L'Orient-Le Jour*, 04 juin 2010. https://www.lorientlejour.com/article/659720/Han_Van_Meegeren%252C_le_faussaire_de_Vermeer_a_l%2527honneur_a_Rotterdam.html.
- Lowenthal, David. *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, 1991.
- Murray, Sarah. *The Museum as a Social Institution*, Museum Studies Press, 2014.

- Rampley, Matthew. *The Museum and Its Spectator: Studies in the Creation of Meaning*, Oxford University Press, 2010.
- Rosenberg, Harold. *La Dé-définition de l'Art*, Jacqueline Chambon, 1992.
- Throsby, David. *Economics and Culture*, Cambridge University Press, 2001.
- Vander Gucht, Daniel. *L'Art Contemporain au Miroir du Musée*, La Lettre Volée, 2009.
- Urry, John. *Consuming Places*, Routledge, 1995.
- Benjamin, Walter. *L'Œuvre d'Art à l'époque de sa Reproductibilité Technique*, 1936.

L'Impact des arts plastiques sur le développement de l'enfant : aspects émotionnels et méditatifs

Zeineb BENOUDA¹

Introduction

Les arts plastiques jouent un rôle crucial dans le développement global des enfants. Ils ne se limitent pas à la simple expression artistique mais englobent également des dimensions cognitives, émotionnelles et sociales essentielles. Cet article explore l'impact des arts plastiques sur le développement des enfants, en se concentrant sur les aspects émotionnels et méditatifs.

1. Le rôle des arts plastiques dans le développement de l'enfant

1.1 Développement cognitif et créatif

Les arts plastiques stimulent la créativité des enfants, les encourageant à penser de manière critique et innovante. En explorant différentes techniques artistiques, les enfants apprennent à résoudre des problèmes et à développer des compétences de pensée critique.

1.2 Développement émotionnel

Les arts plastiques offrent un moyen d'expression unique aux enfants. À travers le dessin, la peinture et la sculpture, ils peuvent exprimer leurs émotions et traiter des expériences complexes. L'art devient un exutoire émotionnel, aidant les enfants à comprendre et à gérer leurs sentiments.

¹ Docteur en sciences du cinéma, de l'audiovisuel, des médiations artistiques et des technologies des arts.

1.3 Développement social et relationnel

Les projets artistiques favorisent la collaboration et l'interaction sociale. En travaillant ensemble, les enfants apprennent à communiquer, à partager et à développer de l'empathie. Ces compétences sociales sont essentielles pour leur développement global.

2. Les arts plastiques comme médiation

2.1 Définition de la médiation artistique

La médiation artistique utilise l'art pour faciliter la communication et la compréhension entre les individus. Elle repose sur le principe que l'art peut dépasser les barrières linguistiques et culturelles.

2.2 Techniques et pratiques de médiation

Dans les écoles maternelles, des projets de médiation artistique sont souvent mis en place. Ces projets permettent aux enfants d'explorer leurs émotions et de communiquer leurs sentiments de manière non verbale. Par exemple, la création collective de fresques murales ou de sculptures peut servir de médiateur pour discuter de sujets difficiles.

2.3 Résultats de la Médiation par les Arts Plastiques

Des études montrent que la médiation artistique peut avoir des effets positifs significatifs. Elle aide les enfants à développer leur capacité à comprendre et à exprimer leurs émotions, favorise l'inclusion sociale et améliore le bien-être général.

3. La contemplation dans les arts plastiques

3.1 Importance de la contemplation

La contemplation est un élément clé de l'apprentissage artistique. Elle permet aux enfants de réfléchir profondément sur leur travail et sur le monde qui les entoure, renforçant ainsi leur capacité de concentration et de pleine conscience.

3.2 Pratiques Contemplatives dans l'Éducation Artistique

Les techniques de contemplation peuvent être intégrées dans les cours d'arts plastiques. Par exemple, les enseignants peuvent encourager les enfants à observer attentivement une œuvre d'art et à discuter de leurs impressions. Ces pratiques améliorent la concentration et la pleine conscience des enfants.

3.3 Bénéfices Émotionnels de la Contemplation

La contemplation artistique aide à réduire le stress et améliore le bien-être émotionnel. En prenant le temps de réfléchir et d'apprécier l'art, les enfants développent une meilleure compréhension de leurs émotions et des moyens de les gérer.

4. Études de cas et analyses

4.1 Projets d'arts plastiques en milieu scolaire

Divers projets artistiques en milieu scolaire ont démontré l'impact positif des arts plastiques sur les enfants. Par exemple, des ateliers de peinture collaborative ont montré une amélioration de la communication et de la coopération entre les élèves.

4.2 Témoignages et retours d'expérience

Les témoignages des enseignants, des parents et des enfants confirment l'impact bénéfique des arts plastiques. Les enseignants remarquent une meilleure concentration et un comportement plus calme chez les enfants qui participent régulièrement à des activités artistiques. Les parents observent une augmentation de la confiance en soi et de l'expression émotionnelle de leurs enfants.

Conclusion

Les arts plastiques ont un impact significatif sur le développement cognitif, émotionnel et social des enfants. Ils offrent un moyen unique d'expression et de méditation qui aide les enfants à comprendre et à gérer leurs émotions. Il est essentiel d'intégrer davantage les arts plastiques dans les programmes éducatifs. Les enseignants devraient être formés aux techniques de médiation artistique et de contemplation pour maximiser les bénéfices pour les élèves. Des recherches supplémentaires sont nécessaires pour explorer pleinement le potentiel des arts plastiques dans le développement des enfants. Des études longitudinales pourraient fournir des données précieuses sur les effets à long terme de l'éducation artistique. Quels sont les principaux avantages des arts plastiques pour les enfants ?

Les arts plastiques stimulent la créativité, développent la pensée critique, et améliorent les compétences sociales et émotionnelles des enfants. Comment les arts plastiques peuvent-ils aider à exprimer les émotions ?

Les enfants peuvent utiliser le dessin, la peinture et la sculpture pour exprimer leurs sentiments et traiter des expériences complexes de manière non verbale.

Quels sont des exemples de techniques de méditation dans les cours d'art ?

Les enseignants peuvent encourager l'observation attentive d'œuvres d'art et des discussions sur les impressions ressenties pour améliorer la concentration et la pleine conscience. Comment les enseignants peuvent-ils intégrer les arts plastiques dans leur programme ?

Les enseignants peuvent organiser des ateliers artistiques, des projets collaboratifs, et intégrer des techniques de médiation artistique et de contemplation dans leurs cours. Quels résultats peut-on attendre de la médiation artistique dans les écoles ?

La médiation artistique peut améliorer la compréhension émotionnelle, favoriser l'inclusion sociale, et augmenter le bien-être général des enfants.

Références bibliographiques

- **Eisner, E. W.** (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. Yale University Press.
- **Malchiodi, C. A.** (1998). *The Art Therapy Sourcebook*. Lowell House.
- **Cifali, M. & Giust-Desprairies, F.** (2003). *La médiation : des savoirs en construction*. Erès.
- **Vygotsky, L. S.** (1978). *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. Harvard University Press.
- **Langer, S. K.** (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art*. Charles Scribner's Sons.
- **Bamford, A.** (2006). *The Wow Factor: Global Research Compendium on the Impact of the Arts in Education*. Waxmann Verlag.