

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IMPACT DU MYTHE UNIFICATEUR DE LA « TUNISIANITÉ » SUR LA
MARGINALISATION DE L'IDENTITÉ AFRO-TUNISIENNE DANS L'ART
CONTEMPORAIN TUNISIEN (2003-2019)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
FARAH JEMEL

JANVIER 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche Monia Abdallah pour ses précieux conseils, ses minutieuses relectures et son soutien indéfectible depuis mon admission aux programmes de propédeutique et de maîtrise en histoire de l'art à l'UQAM. Je lui suis profondément reconnaissante d'avoir appuyé mon sujet de recherche ainsi que pour la confiance qu'elle a placée en moi tout au long de ce travail. Je la remercie aussi de m'avoir incitée à participer au *Colloque virtuel des Jeunes chercheur·e·s en études africaines* au mois de décembre 2020, qui a été organisé conjointement par le Laboratoire Afriques Innovantes (LAFI) de l'UQAM et la Chaire de recherche sur l'islam contemporain en Afrique de l'Ouest (ICAO) de l'UQAM.

Mes remerciements et ma gratitude s'adressent également à mes professeur·e·s au sein du département d'histoire de l'art de l'UQAM, et tout particulièrement à Madame Marie Fraser, Madame Peggy Davis et Monsieur Itay Sapir pour leurs conseils avisés et leur soutien durant mon parcours académique.

Je remercie également la Fondation de l'UQAM et le Département d'histoire de l'art pour les différentes bourses octroyées tout au long de mon parcours universitaire au sein de notre honorable université. Grâce à la générosité des donatrices et des donateurs j'ai pu persévérer en mettant toute mon énergie, ma passion et mes efforts dans la rédaction de mon mémoire de maîtrise.

Je remercie également Monsieur Sofiane Ouissi co-fondateur de l'association l'Art rue ainsi que Madame Sourour Jebali de l'Espace *El Teatro* qui m'ont généreusement permis de consulter les archives de leurs institutions respectives.

Merci également à toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide dans les différentes étapes de la recherche et durant mon enquête de terrain à Tunis, dont notamment Maha Abdelhamid et Selim Ben Abdesslem, pour ses nombreuses relectures éclairées et ses remarques stimulantes.

Merci à mes parents pour leur amour inconditionnel, leur encouragement et leur soutien sans cesse renouvelé. Je remercie du fond du cœur ma grande sœur Boutheina pour m'avoir initiée à la littérature et à l'art dès mon enfance, et surtout pour son appui et son soutien indéfectibles depuis mon arrivée à Montréal en 2017. Je remercie infiniment mon grand frère Mejdi de m'avoir soutenue et de m'avoir encouragée durant les moments difficiles, dans le cadre de mes études et bien au-delà.

Je n'aurais pas pu achever ce travail sans les encouragements et la bienveillance de mon compagnon, Valentin. Merci pour ton amour et ton empathie à mon égard, je n'aurais pas pu persévérer sans ta présence. Je tiens également à adresser mes remerciements les plus sincères à mes familles de cœur en France et au Québec : merci du fond du cœur à Martine, à Lucie et à Claudette pour votre présence et vos encouragements.

Enfin, je ne saurais oublier de mentionner le soutien de mes ami·e·s au Québec, en France, en Belgique et en Tunisie : Merci à Allison, Ahlem, Anis, Faten, Héla, Hend, Manel, Monica, Sabra, Sarra, Yacine, Yafa et Valbi. Votre amitié et votre écoute me sont si chères, merveilleuses personnes. L'exceptionnalité et l'empathie sont le fruit des interactions humaines que nous tissons chaque jour et qui nourrissent notre esprit et nos passions : « Dans ta lumière, j'apprends comment aimer. Dans ta beauté, comment écrire des poèmes. Tu dances en ma poitrine, là où personne ne te voit. Mais parfois je te vois, et cette vision devient cet art » Rûmî (1207-1273).

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	viii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xii
RÉSUMÉ	xiii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LE MYTHE UNIFICATEUR DE LA « TUNISIANITÉ » ET SES RÉPERCUSSIONS : MARGINALISATION DE L'IDENTITÉ AFRO-TUNISIENNE DANS LES CHAMPS SOCIAL, POLITIQUE ET DANS LE MONDE DE L'ART CONTEMPORAIN (2003-2010)	20
1.1 Réalité historique des minorités noires en Tunisie : des communautés perçues comme « silencieuses » et « marginalement intégrées »	21
1.1.1 État de la recherche sur les minorités noires et sur l'histoire occultée de l'esclavage et son abolition en Tunisie	21
1.1.2 Le système esclavagiste en Tunisie du XVII ^e au XIX ^e siècle : différenciation de traitement entre esclaves blancs (mamelouks) et esclaves noirs	24
1.1.3 Les processus de constructions identitaires de Bourguiba à Ben Ali : Quelle est la place accordée à l'Africanité dans leurs discours politiques ? ...	29
1.1.4 Du racisme ordinaire au racisme systémique : l'absence de représentativité des minorités noires tunisiennes dans le milieu culturel	37
1.1.4.1 Réalité historique des discriminations envers les minorités noires	37
1.1.4.2 La place de l'identité Afro-tunisienne dans la vie culturelle et artistique	41

1.2	Marginalisation de l'identité Afro-tunisienne dans l'art contemporain tunisien durant le régime autocratique de Ben Ali (entre 2003 et 2010)	45
1.2.1	Émergence de nouvelles modalités d'exposition des œuvres, en dehors du système standard de consécration artistique	45
1.2.2	« Repli identitaire » et « postures curatoriales néocoloniales »	49
1.2.3	Dialogues interculturels entre Orient et Occident : l'art contemporain tunisien au carrefour des brassages identitaires et des rapports ambigus avec l'africanité	52
1.3	Analyse des expositions collectives : <i>L'Image révélée, de l'orientalisme à l'art contemporain</i> (2006) et <i>Femmes d'images, espace privé</i> (2007)	56
1.3.1	Prédominance des thématiques curatoriales sur l'imaginaire orientaliste et les rapports complexes entre « l'Orient » et « l'Occident »	56
1.3.2	Perpétuation de l'invisibilisation de l'altérité noire dans les expositions collectives d'art contemporain	62
CHAPITRE II AU CŒUR DES CRISPATIONS POLITIQUES ET IDENTITAIRES. LA TUNISIANITÉ RECONSIDÉRÉE : QUELLE PLACE POUR L'AFRICANITÉ DANS LES SPHÈRES POLITIQUE, SOCIALE ET ARTISTIQUE POST-14 JANVIER ?		71
2.1	Émergence de la lutte antiraciste : au centre des clivages idéologiques et du conflit identitaire postrévolutionnaire	73
2.1.1	La « Tunisianité » reconsidérée : quelle est la place accordée à l'africanité dans les débats identitaires postrévolutionnaires ?	73
2.1.2	Émergence inédite des revendications identitaires et politiques des minorités noires tunisiennes	78
2.1.3	<i>Être noir·e dans la verte</i> (2012) : première manifestation culturelle de sensibilisation sur les droits des minorités raciales en Tunisie	83
2.1.3.1	Genèse du projet : la reconnaissance des discriminations raciales	83
2.1.3.2	Les forces et les lacunes du projet	84
2.2	Les conséquences des crispations politiques et identitaires sur les pratiques curatoriales des commissaires tunisiens	90
2.2.1	Des actions artistiques dans l'espace public : valorisation de la pluralité identitaire	90

2.2.2	Instabilité politique et identitaire : La crise sociale de l'art face à l'émergence d'un nouvel ordre de censure	95
2.2.2.1	Les enjeux des crispations identitaires au cœur des pratiques curatoriales	95
2.2.2.2	Émergence d'un nouvel ordre de censure : l'impact de l'affaire du <i>Printemps des arts</i> (2012) sur les pratiques curatoriales	99
2.3	Les origines de la création de l'association l'Art rue et de la Fondation Kamel Lazaar : des initiatives artistiques à la croisée de diverses aires culturelles	102
2.3.1	L'influence de « l'imaginaire identitaire méditerranéen » sur les stratégies curatoriales de l'Art rue	103
2.3.1.1	Genèse de la Biennale <i>Dream City</i> et de l'Art rue : un « putsch artistique »	103
2.3.1.2	<i>Rêver sa ville</i> (2010) : l'ancrage méditerranéen de la Biennale <i>Dream City</i>	106
2.3.1.3	L'association l'Art rue : un positionnement identitaire euro-méditerranéen	111
2.3.2	Les initiatives de la Fondation Kamel Lazaar (KLF) : des plateformes conçues pour la promotion des artistes de la « région MENA »	117
CHAPITRE III ANALYSES COMPARÉES DE <i>DREAM CITY</i> ET <i>JAOU TUNIS</i> : MAINTIEN DE LA MARGINALISATION DE L'IDENTITÉ AFRO-TUNISIENNE DANS L'ART CONTEMPORAIN TUNISIEN		125
3.1	Analyses comparées : <i>Dream city</i> et <i>Jaou Tunis</i>	126
3.1.1	Revue de littérature : réception critique des festivals <i>Dream City</i> et <i>Jaou Tunis</i>	126
3.1.2	<i>Dream City</i> : un positionnement identitaire euro-méditerranéen ?... ..	128
3.1.2.1	<i>Dream City</i> (2012) : <i>L'artiste face aux libertés</i> , une édition favorisant la présence et la visibilité de l'altérité afro-tunisienne	128
3.1.2.2	<i>Dream City</i> (2013 et 2015) : l'hégémonie idéologique de la méditerranéité	134
3.1.2.3	<i>Dream City</i> (2017 et 2019) : vers une reconnaissance des discriminations envers les minorités, malgré le maintien de l'absence des artistes noirs tunisiens	140
3.1.3	<i>Jaou Tunis</i> : un festival d'art contemporain reléguant à la marge l'africanité	151

3.1.3.1	<i>Jaou Tunis</i> (2015) : <i>All the World's a Mosque</i> , un discours curatorial valorisant « la culture arabe contemporaine »	151
3.1.3.2	<i>Jaou Tunis</i> (2017 et 2018) : un repositionnement identitaire valorisant l'appartenance à l'aire culturelle méditerranéenne	157
3.2	Inaudibilité du mouvement noir tunisien dans les sphères du pouvoir et de la culture	169
3.2.1	Les conséquences du concept idéologique de la « Tunisianité » sur l'invisibilisation des minorités raciales	169
3.2.2	Retour critique sur l'absence de représentativité des artistes noirs tunisiens dans le monde de l'art contemporain	174
	CONCLUSION	180
	ANNEXE A Figures	188
	ANNEXE B ANALYSES COMPLÉMENTAIRES DE DEUX PROJETS SIGNIFICATIFS DE L'ASSOCIATION L'ART RUE ET DE LA FONDATION KAMEL LAZAAR : <i>LAAROUSSA</i> (2010-2013) ET <i>THE ABSENCE OF PATHS</i> (2017)	198
	ANNEXE C Certificat d'approbation éthique	214
	BIBLIOGRAPHIE	216

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
Figure 2.1	Naoufel Azara, <i>Cherche Saadia désespérément</i> (Malek Zouaidi incarnant le personnage de Saâdia dans la pièce théâtrale), 2012, Photographie de la pièce théâtrale, Espace <i>El Teatro</i>, Tunis <u>Source</u> : archives de l'Espace <i>El Teatro</i>, consultées en décembre 2019 © Espace <i>El Teatro</i>	85
Figure 2.2	Lotfi Ghariani, <i>Sans titre</i> (vue de l'exposition <i>I Pro Noir</i>), 2012, Installation et Photographie (Aucune indication n'est mentionnée concernant les dimensions de l'œuvre), Espace <i>El Teatro</i>, Galerie l'Aire libre, Tunis <u>Source</u> : archives de l'Espace <i>El Teatro</i>, consultées en décembre 2019 © Espace <i>El Teatro</i>.....	86
Figure 2.3	JR, <i>Femme dans les décombres du commissariat</i> (image montrant un portrait en noir et blanc d'une jeune femme, collé à l'intérieur d'un poste de police qui a été saccagé par des manifestants), 2011, Photographie (Aucune indication n'est mentionnée concernant les dimensions et la localisation de l'œuvre) <u>Source</u> : [En ligne]. Consulté le 10 septembre 2020 https://www.jr-art.net/projects/inside-out-artocratie-en-tunisie	92
Figure 2.4	JR, <i>Diptyque au poste de police</i>, (Image montrant deux portraits en noir et blanc, collés à l'entrée d'un poste de police saccagé par des manifestants), 2011, Photographie (Aucune indication n'est mentionnée concernant les dimensions et la localisation de l'œuvre) <u>Source</u> : [En ligne]. Consulté le 10 septembre 2020 https://www.jr-art.net/projects/inside-out-artocratie-en-tunisie	92

- Figure 2.5 JR, *Homme sur le panneau*, (Image montrant un panneau d’affichage urbain sur lequel a été collée une photographie d’un citoyen appartenant à la communauté noire), 2011, Photographie (Aucune indication n’est mentionnée concernant les dimensions et la localisation de l’œuvre)
Source : [En ligne]. Consulté le 10 septembre 2020
<https://www.jr-art.net/projects/inside-out-artocratie-en-tunisie> 93
- Figure 2.6 Vue d’exposition, 10^e édition du *Printemps des Arts*, 2012
Palais El Abdellia, la Marsa
Source : Despiney, Elsa et Moumni, Ridha. (2019). *Artistes de Tunisie*. Tunis : Kamel Lazaar Foundation, Éditions Cérès, p. 45.
© Nicolas Fauqué 100
- Figure 3.1 Li Wei, Série *Tunisia’s sky*, 2012, Photographie, 155 x 232,5 cm
(Aucune indication n’est mentionnée concernant la localisation de l’œuvre)
Source : archives de l’Art rue, consultées en janvier 2020
© L’Art rue 131
- Figure 3.2 Li Wei, Série *Tunisia’s sky*, 2012, Photographie, 155 x 232,5 cm
(Aucune indication n’est mentionnée concernant la localisation de l’œuvre)
Source : archives de l’Art rue, consultées en janvier 2020
© L’Art rue 131
- Figure 3.3 Visuel officiel, *Dernière édition de la Biennale Dream City*, 2019
Source : archives de l’Art rue, consultées en janvier 2020
© L’Art rue 131
- Figure 3.4 Malek Zouaidi, *Cherche Saâdia désespérément*, 2012, (photographie montrant l’artiste en train de réaliser une performance chorégraphique dans le cadre de l’installation), Théâtre, installation et performance chorégraphique
Source : archives de l’Art rue, consultées en janvier 2020
© L’Art rue 132

- Figure 3.5 Vue d'exposition : troisième édition de *Jaou Tunis, All the World's a Mosque*, 2015, Carthage
Source : site internet de la Fondation Kamel Lazaar (KLF)
 © Fondation Kamel Lazaar 152
- Figure 4.1 Selma et Sofiane Ouissi, *Une poétique du geste : « Laaroussa »* (détail de la vidéo), 2011, Vidéo chorégraphique, 12 min
 (Aucune indication n'est mentionnée concernant la localisation de l'œuvre)
Source : archives de l'Art rue, consultées en janvier 2021 203
- Figure 4.2 Photographie du pavillon national tunisien à la Biennale de Venise, Lina Lazaar, *The Absence of Paths*, 2017
 Kiosque Arsenale, Sale D'Armi, Venise
Source : site internet de la Fondation Kamel Lazaar (KLF)
 © Luke Walker 207
- Figure 4.3 Photographie du visa universel : *Freesa, The Absence of Paths* 2017, Pavillon national tunisien à la Biennale de Venise
Source : compte instagram du pavillon tunisien
 © Fondation Kamel Lazaar 207
- Figure 4.4 Lilia Ben Romdhane et Nikolaos Symeonidis, *The Absence of Paths* 2017, Performance de poésie et chant
 Kiosque Via Garibaldi, pavillon national tunisien à la Biennale de Venise
Source : site internet de la Fondation Kamel Lazaar (KLF)
 © Fondation Kamel Lazaar 208
- Figure 4.5 Ghalia Ben Ali, *The Absence of Paths*, 2017
 Performance de chant et danse
 Kiosque Sale d'Armi, pavillon national tunisien à la Biennale de Venise
Source : site internet de la Fondation Kamel Lazaar (KLF)
 © Fondation Kamel Lazaar 208

Figure 4.6 Capture d'écran, *The Absence of Paths*, 2017

Site internet

Source : www.theabsenceofpaths.com

© Fondation Kamel Lazaar 209

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ADLI	Association tunisienne de défense des libertés individuelles
ANC	Assemblée nationale constituante
ARP	Assemblée des représentants du peuple
ASM	Association de sauvegarde de la Médina de Tunis
ATFD	Association tunisienne des femmes démocrates
ATSM	Association tunisienne de soutien des minorités
BAD	Banque Africaine de développement
CRLDHT	Comité pour le respect des libertés et droits de l’homme en Tunisie
ECUME	Échanges culturels en Méditerranée
IFC	Institut français de coopération
IFT	Institut français de Tunisie
IMA	Institut du monde arabe
IRMC	Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporain
KLF	Kamel Lazaar Foundation
LTDH	Ligue tunisienne des droits de l’homme
OIM	Organisation internationale pour les migrations
REMDH	Réseau Euro-Méditerranéen pour les Droits Humains
UGET	Union générale des étudiants de Tunisie
UGTT	Union générale tunisienne du travail

RÉSUMÉ

Ce mémoire entreprend d'analyser l'impact du mythe unificateur de la « Tunisianité » sur la marginalisation de l'identité afro-tunisienne dans le monde de l'art contemporain en Tunisie, depuis l'époque dictatoriale de Ben Ali jusqu'aux années post-14 janvier 2011. L'effervescence postrévolutionnaire a été marquée par l'émergence inédite des revendications identitaires et politiques des minorités raciales, ayant provoqué un ébranlement du mythe de l'homogénéité de l'identité nationale tunisienne. Une illusion qui serait maintenue depuis des décennies par le concept hégémonique de la « Tunisianité » et par un « discours politique unitaire » éradiquant tout processus de différenciation identitaire, malgré la valorisation paradoxale de la pluralité culturelle par les pouvoirs politiques. Le discours politique idéologique a eu tendance à reléguer à la périphérie l'appartenance à l'Afrique au profit d'une valorisation de deux espaces de références identitaires : l'espace arabo-musulman et l'espace méditerranéen. La dénonciation d'une discrimination de couleur, par la récusation de l'absence des noirs tunisiens dans les médias et la vie politique, nous amène à enquêter sur ce phénomène dans le milieu des arts. Plus en amont, il s'agira d'analyser l'évolution historique des discours politiques et, corrélativement, de l'identité nationale. Il s'agira aussi de saisir comment cela se reflète dans les discours curatoriaux, et ce, afin de comprendre les processus de maintien de l'invisibilisation des minorités raciales dans le champ de l'art contemporain. Ainsi, notre problématique s'articule autour des questions principales suivantes : Quelle est la place accordée à l'identité Afro-tunisienne dans le discours identitaire dominant de l'art contemporain tunisien ? Les nouveaux acteurs de l'art contemporain postrévolutionnaire ont-ils pris en considération les revendications des minorités racisées dans les expositions collectives ? Afin de rendre compte de cette problématique, nous nous sommes basés sur une approche interdisciplinaire croisant les domaines de l'histoire de l'art, de la muséologie, de la sociologie, de l'anthropologie et de la politologie avec les théories postcoloniales et culturelles, pour proposer une réflexion critique sur les pratiques alternatives émergentes d'expositions collectives et de festivals d'art contemporain. Au regard du contexte historico-social tunisien, il s'agira d'analyser deux festivals d'art contemporain d'envergure, ayant pris place dans l'espace public et dont les postures curatoriales reposent sur la combinaison de l'art et l'activisme : *Dream City* et *Jaou Tunis*. En outre, nous projetons de démontrer l'impact idéologique de l'imaginaire colonial dans sa présumée division binaire du continent africain - en une Afrique du Nord « méditerranéenne » et « arabe », d'une part, et en une Afrique « subsaharienne noire » d'autre part -, sur les représentations identitaires des commissaires et les formes d'assignations culturalistes apposées à l'art contemporain tunisien.

Mots clés : art contemporain tunisien, révolution tunisienne, « Tunisianité », groupes minoritaires, identité afro-tunisienne, discriminations systémiques, pratiques et discours curatoriaux, imaginaire colonial, approche postcoloniale

INTRODUCTION

Depuis la révolution de 2011 et à la suite du départ précipité de Zine El Abidine Ben Ali (1936-2019)¹, la libération de la parole et la réappropriation de l'espace public par la société civile et par les artistes, constituent les événements marquants de l'effervescence postrévolutionnaire en Tunisie. Les mobilisations collectives de certains groupes « minoritaires » (Amazigh², Noir, Juif³) provoquent un ébranlement inédit du mythe de l'homogénéité identitaire et du « monolithisme culturel » de la Tunisie (Pouessel, 2012). Une illusion qui serait maintenue depuis des décennies par un « discours politique unitaire » éradiquant tout processus de différenciation identitaire, malgré la valorisation paradoxale de la pluralité culturelle par les régimes autoritaires de Habib Bourguiba (1956-1987) et de Ben Ali (1987-2011) (Mrad Dali, 2015).

¹ Le 7 novembre 1987, le Président de la République tunisienne Habib Bourguiba (1903-2000) est destitué pour des raisons médicales par son Premier ministre et ancien général de l'armée Zine El Abidine Ben Ali (1936-2019) qui, durant 23 ans, gouverna la Tunisie d'une main de fer, instaurant un régime despotique et autoritaire, renforçant le système policier et imposant sa mainmise sur la presse et les médias. À l'issue des contestations sociales dans plusieurs villes tunisiennes, Ben Ali est contraint de quitter le pouvoir, le 14 janvier 2011, date marquant le début de la transition démocratique. Déchu, il se réfugie à Djeddah, en Arabie Saoudite où il mourra en exil le 19 septembre 2019.

² Les berbères, nommés également *Amazighs*, ou encore *Imazighen* (dénomination berbère propre à la langue *tamazight* signifiant homme libre) constituent les peuples autochtones de l'Afrique du Nord, groupés en tribus nomades ou sédentaires.

³ À titre d'exemple, pour la première fois depuis la désignation des deux derniers ministres sous Bourguiba, Albert Bessis et André Barouch en 1957, René Trablesi, un homme d'affaires de confession juive est nommé ministre du Tourisme le 5 novembre 2018. Cette nomination permet la reconnaissance de l'identité plurielle de la nation tunisienne et une meilleure représentation politique de la communauté juive tunisienne. La Tunisie est dès lors, le seul pays arabe à compter un ministre juif.

Le concept de « Tunisianité »⁴, édifié par Bourguiba après l'indépendance, lors de la construction de l'État-nation en 1956, aurait contribué à voiler toute référence aux groupes minoritaires en imposant un modèle identitaire homogénéisant, imprégné du modèle républicain français qui se base sur le principe de citoyenneté uniforme. Par ailleurs, le discours politique idéologique aurait eu tendance à reléguer à la périphérie l'appartenance à l'Afrique au profit d'une valorisation de deux espaces de références identitaires : les espaces arabo-musulman et méditerranéen, étant donné sa proximité avec l'Europe et, de ce fait, pour des motivations économiques et diplomatiques (Abassi, 2012). Nonobstant des siècles de circulations et de brassages entre les différents peuples du continent africain, les idéologies politiques des périodes dictatoriales et postrévolutionnaires se sont largement réappropriées l'héritage et les stéréotypes raciaux du savoir colonial français (Abassi, 2009, 2017), consistant à diviser le continent en une Afrique du Nord « blanche, méditerranéenne et arabe » et une Afrique « subsaharienne noire » (Fanon, 1961).

De surcroît, en dépit du fait que la Tunisie ait été le premier pays arabe ayant aboli l'esclavage en 1846, la marginalisation de l'histoire esclavagiste par l'État tunisien et l'absence de commémoration de la date officielle de l'abolition de l'esclavage (le 23 janvier 1846) ont eu pour conséquences la perpétuation des pratiques et idéologies racistes envers les communautés noires tunisiennes⁵ descendantes d'esclaves ou celles perçues comme telles⁶ (Pouessel, 2012). L'avènement de la révolution et le vaste

⁴ Ce concept se caractérise par son ouverture aux influences successives qu'a connues la Tunisie. Il s'incarne dans une langue, l'arabe, langue d'expression politique pour le parti du Néo-Destour durant la période de gouvernance de Bourguiba. Tant le poids de son héritage historique que son appartenance à plusieurs cercles géopolitiques – la Méditerranée, l'Afrique, le monde arabo-musulman – justifient son ouverture vers la modernité : cette modernité s'imprègne du modèle colonial français et se place du côté du modèle nationaliste et occidentaliste.

⁵ Tout au long de ce mémoire, bien que nous employions parfois le terme de « communautés noires tunisiennes », nous tenons à préciser que le contexte spécifique de la Tunisie est extrêmement différent du contexte sociopolitique au Canada, où le modèle multiculturaliste permet la reconnaissance des identités communautaires.

⁶ La présence des minorités noires en Tunisie ne résulte pas uniquement de l'esclavage. En effet, les chercheuses tunisiennes Inès Mrad Dali et Maha Abdelhamid précisent que la réalité de leur présence

processus de réformes constitutionnelles et législatives qui en découlèrent⁷, ont donc marqué un tournant historique pour les communautés noires tunisiennes longtemps perçues comme « silencieuses » et « marginalement intégrées » (Valensi, 1986; Pouessel, 2012). En pointant la responsabilité de l'État dictatorial et sa politique identitaire ayant engendré la marginalisation des minorités noires et leur invisibilité dans la société, sans qu'aucune mesure n'avait été prise face aux discriminations raciales, les activistes ont agi en vue de l'adoption d'une loi criminalisant le racisme durant la période de transition démocratique⁸. En effet, face à l'absence d'une législation condamnant les discriminations raciales, la lutte antiraciste s'est structurée autour de mobilisations soutenues essentiellement par des journalistes, des universitaires et par des associations civiles créées post-14 janvier⁹. Consacré pour son statut « d'unique rescapé des printemps arabes » (Geisser, 2019), la Tunisie a mis du temps avant de considérer les principales revendications des activistes noirs tunisiens¹⁰.

Parallèlement à l'émergence de ces dynamiques contestataires inédites, l'événement révolutionnaire a contribué également à de multiples transformations de l'art contemporain tunisien, à savoir : l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes, leur visibilité accrue sur l'échelle locale et internationale, grâce à l'accroissement d'expositions collectives¹¹ et de festivals d'art contemporain réalisés hors des réseaux

en Afrique du Nord et en Tunisie s'avère être plus complexe que ce que rapporte l'historiographie de la traite esclavagiste transsaharienne. Ils continuent toutefois à être désignés à tort ou à raison, comme descendants d'esclaves, ce qui démontre la méconnaissance de leur histoire et la persistance de préjugés racistes qui émanent du passé esclavagiste tunisien.

⁷ La chute du régime dictatorial de Ben Ali a donné lieu à un processus de transition démocratique, qui aboutira le 23 octobre 2011 aux premières élections démocratiques en Tunisie, en vue d'élire une Assemblée nationale constituante (ANC) chargée de rédiger une nouvelle Constitution.

⁸ La période de transition démocratique débute après la révolution, voit l'adoption de la nouvelle Constitution le 26 janvier 2014 et s'achève avec les élections législatives et présidentielle de fin 2014.

⁹ Grâce à une importante mobilisation d'activistes femmes, plusieurs associations ont été créées durant la période de transition démocratique afin de sensibiliser la classe dirigeante et la société civile aux problématiques liées aux discriminations raciales.

¹⁰ La loi 2018-50 réprimant toute forme de discrimination raciale sera adoptée le 23 octobre 2018.

¹¹ L'émergence des expositions collectives d'art contemporain réalisées dans des lieux culturels qui ne font pas office d'institution muséale, est antérieure à la révolution de 2011, comme le signale la chercheuse en anthropologie de l'art, Annabelle Boissier, dans un article paru en 2017. Toutefois,

traditionnels des galeries et de l'État, à cause, entre autres, de l'absence d'un musée d'art contemporain¹². Plusieurs de ces manifestations artistiques avaient été initiées par des artistes ou des critiques d'art en tant que commissaires d'exposition. Soucieux de mettre à profit le rôle social de l'art et appuyés pour la plupart, par des fondations privées, des ambassades et des centres culturels étrangers, les artistes, les collectifs d'artistes et de nouveaux acteurs réinvestissent l'espace public et de nouveaux lieux culturels situés principalement dans la capitale tunisienne afin d'engager un rapport participatif et interactif avec le public (Boissier, 2017; Triki, 2013). En outre, de nouveaux opérateurs culturels qui vont s'ajouter à ceux qui étaient déjà actifs avant la révolution, contribueront à transformer le paysage artistique, à l'instar de la *Kamel Lazaar Foundation* (KLF), la Fondation Rambourg, le groupe entrepreneurial Kilani ayant créé *La Boîte, centre d'art contemporain* et l'association l'Art rue, ayant lancé en 2007, sous la dictature, le festival pluridisciplinaire dans l'espace public *Dream City*¹³.

L'émergence inédite des revendications identitaires et politiques des minorités raciales et la dénonciation d'une discrimination de couleur par la récusation de l'absence des noirs tunisiens dans les médias et la vie politique, nous amène à enquêter sur ce questionnement identitaire dans le champ de l'art contemporain. Alors que les études sur les groupes minorisés, la diversité culturelle et sa mise en exposition représentent un intérêt croissant pour les chercheurs dans les pays européens et nord-américains, nous remarquons que le champ intellectuel tunisien et surtout celui de l'histoire de l'art

Boissier considère que le tournant révolutionnaire a favorisé l'augmentation des pratiques artistiques dans l'espace public et des expositions collectives dans des espaces culturels alternatifs. Dans Boissier, Annabelle. (2017). « L'art contemporain tunisien en révolution. Continuité et discontinuité des trajectoires face à l'événement ». *L'Année du Maghreb*, 16, p. 359-378.

¹² Présenté comme un projet phare de la politique culturelle de Ben Ali, un projet de musée d'art devait voir le jour en 2009 dans l'enceinte de la Cité de la Culture à Tunis. La chute du régime dictatorial ayant entraîné la suspension des travaux de sa construction, ce n'est qu'au mois de mars 2018 que la Cité de la Culture a été inaugurée avec la création du Musée National d'Art Moderne et Contemporain.

¹³ Despiney, Elsa et Moumni, Ridha. (2019). *Artistes de Tunisie*. Tunis : Kamel Lazaar Foundation, Éditions Cérès, p. 44.

et de la critique, semblent peu préoccupés par ce phénomène. Si certains travaux ont été édités dans les disciplines de la sociologie, de l'anthropologie et de l'histoire concernant les minorités raciales ainsi que l'histoire de l'esclavagisme en Tunisie et dans le Maghreb en général (Valensi, 1986; Larguèche, 2000; Chebel, 2007; Pouessel, 2012; Mrad Dali, 2015; Abdelhamid, 2018), le champ de l'art demeure néanmoins fermé à ces préoccupations. En outre, les écrits sur l'art contemporain tunisien s'ancrent rarement dans une perspective critique mais plutôt selon une approche descriptive et informative.

Partant de ces postulats, notre problématique s'articule autour des questions principales suivantes : Quelle est la place accordée à l'identité Afro-tunisienne dans le discours identitaire dominant de l'art contemporain tunisien ? Les nouveaux acteurs de l'art contemporain postrévolutionnaire ont-ils pris en considération les revendications des minorités racisées dans les expositions collectives ?

L'hypothèse que nous avançons est que l'invisibilisation des artistes noirs tunisiens dans les réseaux de reconnaissance de l'art contemporain s'expliquerait dans l'occultation systématique de l'identité Afro-tunisienne par le champ politique et les institutions, depuis l'époque dictatoriale jusqu'au tournant révolutionnaire. En dépit de l'émergence et la structuration de la lutte antiraciste, l'exclusion systématique et souvent inconsciente des artistes racisés et de la réalité sociale des minorités noires dans les nombreuses expositions collectives est symptomatique des séquelles du mythe national de l'homogénéité de la société tunisienne forgé par les dictatures successives de Bourguiba et de Ben Ali. Dans quelle mesure l'exclusion de la diversité dans la politique culturelle tunisienne et de la référence à la composante Afro-tunisienne, est imprégnée par un discours identitaire national issu de constructions sociopolitiques idéologiques marquées par l'héritage colonial ?

Face à la complexité de notre recherche et de notre problématique, et bien que notre corpus soit constitué de deux festivals d'art contemporain, nous avons choisi d'intégrer dans nos analyses un état des lieux des principales expositions collectives et des actions artistiques s'étant déroulées dans la capitale tunisienne, depuis l'époque dictatoriale, précisément à partir du début des années 2000 coïncidant avec l'émergence de ce genre spécifique d'expositions, jusqu'aux premières années postrévolutionnaires. Trois axes de recherche principaux guideront notre mémoire, et ce, afin de comprendre les processus de maintien de l'invisibilisation des minorités raciales dans le champ de l'art contemporain. En premier lieu, nous proposons d'étudier les origines sociohistoriques de la discrimination économique, sociale et raciale des populations Afro-tunisiennes qui sont intrinsèquement liées au passé esclavagiste. Nous examinerons également l'évolution de leurs revendications identitaires depuis les périodes nationalistes postindépendance jusqu'aux périodes dictatoriales et postrévolutionnaires.

Il s'agira également d'analyser l'évolution historique des discours politiques et, corrélativement, de l'identité nationale et de saisir comment se reflète l'idéologie politique unitaire, inextricablement liée à l'héritage du savoir colonial français, dans les discours curatoriaux et le positionnement des principaux acteurs du monde de l'art tunisien depuis la dictature de Ben Ali jusqu'au tournant postrévolutionnaire. Nous nous intéresserons au rôle et au positionnement des commissaires, des mécènes et des principales fondations privées face à la question identitaire tunisienne, ces derniers participant de manière significative à la mise en place de ce genre particulier de manifestations artistiques alternatives dans l'espace public. Enfin, nous proposons d'interroger les usages des systèmes d'assignation qui servent de cadre pour appréhender les productions artistiques issues de la Tunisie lesquels ont également un impact sur les identités, les objets et les individus qui circulent au sein de marchés et

d'institutions dédiés à l'art contemporain¹⁴. Conséquemment, notre recherche consiste en une réflexion critique sur les pratiques alternatives émergentes d'expositions collectives et de festivals d'art contemporain, dont le nombre s'est accru considérablement après la révolution de 2011 (Boissier, 2017). Afin de délimiter notre corpus, nous avons recensé les expositions collectives et les festivals issus d'initiatives individuelles de la part d'artistes ou de critiques d'art, proposant des lieux d'expositions alternatifs dans l'espace public¹⁵. L'émergence de ce type d'expositions et de manifestations artistiques pourrait être compris comme une critique adressée à la politique culturelle des institutions étatiques en raison de la marginalisation de l'art contemporain par l'État tunisien, mais également comme un acte de résistance face aux agressions perpétrées par certains groupes religieux radicaux envers la scène artistique tunisienne¹⁶. De ce fait, notre corpus se base sur l'analyse comparée de deux festivals d'art contemporain d'envergure ayant pris place dans l'espace public et dont les postures curatoriales reposent sur la combinaison de l'art et l'activisme : *Dream City*, la première Biennale d'art contemporain pluridisciplinaire et le festival annuel d'art contemporain *Jaou Tunis*.

¹⁴ Nos recherches nous ont permis de rendre compte des difficultés des acteurs du monde de l'art tunisien de se départir d'une catégorisation fixiste, adoptée par le monde de l'art international et ses institutions, qui a tendance à enfermer les œuvres et les pratiques artistiques tunisiennes selon des labels essentialisants, tels que : « art contemporain arabe », « art contemporain méditerranéen » ou « art contemporain maghrébin », mais aucunement selon leur appartenance au continent africain. À titre d'exemple, ainsi que le remarque judicieusement l'historienne de l'art française Lotte Arndt, un certain discours sur l'art « africain », qu'il soit véhiculé par des acteurs culturels européens ou par ceux qui sont d'origine africaine, continue de perpétuer depuis de nombreuses années une conception coloniale culturaliste et racialisante consistant à scinder le continent africain en une Afrique subsaharienne et une Afrique du Nord méditerranéenne. Dans Arndt, Lotte. (2016). « Revue noire : exploration des contours de l'art contemporain africain ». *Cahier d'études africains*, 223, p. 637-662.

¹⁵ Nous nous sommes appuyés sur les enquêtes réalisées entre 2001 et 2015 par la chercheuse en anthropologie de l'art Annabelle Boissier dans la capitale tunisienne auprès des galeristes, des artistes, des commissaires, des attachés culturels étrangers et des fonctionnaires du ministère des Affaires culturelles. Ses observations permettent d'éclairer les métamorphoses dans la réorganisation sociale du monde de l'art contemporain et d'y mesurer de manière approfondie l'impact des événements postrévolutionnaires.

¹⁶ Après les premiers mois ayant succédé à l'euphorie révolutionnaire et à la reconquête de l'espace public, les artistes et les acteurs culturels vont expérimenter de nouvelles formes de censure et seront confrontés à des agressions de la part de groupes identifiés comme extrémistes religieux, mais également de la part des forces de l'ordre.

DREAM CITY

Créée en 2007, dans un contexte de haute surveillance et de censure politique, par les danseurs et chorégraphes Selma et Sofiane Ouissi fondateurs de l'association L'Art Rue¹⁷, *Dream City* est la première Biennale d'art contemporain pluridisciplinaire ayant investi l'espace public, plus précisément celui de la Médina¹⁸ de Tunis. Nous avons considéré dans notre analyse les éditions postérieures à la révolution, celles de 2012, 2015, 2017 et 2019, dont les thématiques se rapportent sur la place de l'art et le rôle de l'artiste dans la société. Cet événement est considéré comme précurseur¹⁹, ses cofondateurs ayant proposé comme concept curatorial principal d'exposer la création artistique contemporaine en dehors des circuits officiels de l'art (Machghoul, 2013). Les artistes sélectionnés (tunisiens et étrangers) sont invités à créer des œuvres *in situ* combinant une pluralité de médiums et de disciplines afin d'engager un rapport dialectique avec le public et les habitants de la médina. En plus des installations et des performances artistiques, la tenue de conférences et de tables rondes par les représentants des milieux artistiques tunisiens et les invités étrangers, favorisent la dynamique du festival. En raison de son caractère pionnier lui octroyant une bonne réception de la part de la critique, *Dream City* constitue un objet d'étude incontournable de notre corpus.

¹⁷ L'association L'Art rue est fondée en 2007 par les danseurs-chorégraphes Selma et Sofiane Ouissi durant le lancement de la Biennale *Dream City*. Bien que la création de l'association soit antérieure à la révolution, celle-ci ne fut légalement reconnue qu'après 2011. En effet, à cause de la suspicion du régime de Ben Ali envers les initiatives citoyennes et les associations civiles, l'Art rue ne disposait pas d'une existence légale sous la dictature. Après sa légalisation en 2011 et l'acquisition en 2015 d'un lieu permanent dans la Médina, l'association met en place plusieurs projets s'articulant suivant cinq volets : des résidences artistiques pour accompagner des jeunes artistes, art et éducation en faveur des enfants des écoles primaires, débats et formation, programmations artistiques, et enfin, l'organisation de son projet phare : la Biennale *Dream City*.

¹⁸ Médina (nom féminin) : désigne la vieille ville en Afrique du Nord par opposition aux quartiers neufs, constitués principalement de bâtiments construits par les colonisateurs français après leur mainmise sur le Maroc, l'Algérie et la Tunisie.

¹⁹ Plusieurs critiques et historiens de l'art ont souligné dans leurs écrits l'importance majeure que tient le festival *Dream City* dans la vie culturelle tunisienne et dans le monde de l'art contemporain tunisien, dont Rachida Triki, Ridha Moumni, Christine Bruckbauer, Annabelle Boissier, Aurélie Machghoul, etc.

JAOU TUNIS

Lancé en 2013, dans un contexte sociopolitique mouvementé²⁰, le festival annuel d'art contemporain *Jaou Tunis* compte parmi les événements marquants de l'effervescence culturelle postrévolutionnaire. Créé par Lina Lazaar, spécialiste d'art contemporain et vice-présidente de la *Kamel Lazaar Foundation*²¹ (principale fondation qui le subventionne et parmi les mécènes du festival *Dream City*), le festival a pour objectif de promouvoir la scène artistique tunisienne et les artistes de la « région MENA (*Middle East and North Africa*) »²². En outre, la Fondation qui l'a initié, œuvre à favoriser les échanges interculturels entre la Tunisie, la « région MENA »²³ et les aires culturelles méditerranéennes et africaines²⁴. *Jaou Tunis* s'articule autour d'expositions et de symposiums académiques, rassemblant des artistes, des galeristes, des collectionneurs, des universitaires et des spécialistes de l'art, portant sur la culture et l'art contemporain²⁵. Le festival *Jaou Tunis* compte parmi les nombreux projets initiés et soutenus par la Fondation Kamel Lazaar. Depuis la chute de la dictature, cette

²⁰ En 2013, l'assassinat de deux hommes politiques de l'opposition provoque d'importants troubles sociaux et deux crises politiques majeures, précipitant notamment la chute du gouvernement tripartite formé à la suite des élections du 23 octobre 2011. De plus, la détérioration de la situation socioéconomique et sécuritaire et les nombreuses crises politiques entre les gouvernements qui se sont succédé et les partis d'opposition, en plus des deux assassinats politiques, et des nombreux attentats terroristes qui ont semé la terreur dans plusieurs régions, ont eu pour conséquences d'engendrer un climat d'instabilité endémique en Tunisie.

²¹ Fondation de droit suisse et première fondation en Tunisie, la *Kamel Lazaar Foundation* (KLF)/la Fondation Kamel Lazaar, est créée en 2005 par son fondateur et actuel président Kamel Lazaar, banquier et philanthrope tunisien passionné d'art. KLF possède des bureaux à Tunis, Genève et Londres. En 2011 elle lance *Ibraaz*, première plateforme de culture visuelle dans le monde arabe, puis produit et soutient des projets artistiques, culturels et éditoriaux principalement en Tunisie et dans « la région MENA ». KLF possède une des plus importantes collections privées d'œuvres d'art contemporain dans le monde arabe, un programme annuel de mécénat, et organise annuellement *Jaou Tunis*.

²² Kamel Lazaar Foundation. (s.d). « About us ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 23 novembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/about-us>

²³ La catégorisation régionale MENA pour désigner les artistes originaires d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient, apparaît de manière récurrente dans les contenus textuels de la fondation et du festival *Jaou Tunis* (sites internet, la plateforme *Ibraaz*, guides du festival, etc.).

²⁴ Kamel Lazaar Foundation. (s.d). « About us ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 23 novembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/about-us>

²⁵ *Ibid.*

fondation figure parmi les initiateurs culturels les plus actifs et prolifiques en Tunisie²⁶. Nous nous sommes intéressés aux éditions de 2015, 2017 et 2018²⁷, en basant notre méthodologie sur l'analyse comparée de ces deux festivals.

Notre recherche vise par conséquent à lever le voile sur un tabou longtemps ancré dans la société tunisienne depuis l'abolition de l'esclavage en 1846, celui de la discrimination des minorités noires et à interroger son déploiement à travers ses mécanismes inégalitaires dans le monde de l'art. Ainsi, notre intention est de mieux cerner les mécanismes d'exclusion des minorités noires du réseau de l'art contemporain tunisien. Notre objectif est également d'analyser les discours identitaires et leurs enjeux sociopolitiques dans les expositions collectives alternatives afin de rendre compte de l'invisibilisation de l'identité Afro-tunisienne dans le champ de l'art et d'identifier les causes qui expliqueraient la perpétuation de cette invisibilisation, malgré les profondes mutations structurelles opérées par les principaux acteurs de l'art contemporain en Tunisie postrévolutionnaire. En outre, nous projetons de démontrer l'impact idéologique de l'imaginaire colonial dans sa présumée division binaire du continent africain, en une Afrique du Nord « méditerranéenne » et « arabe », et une Afrique subsaharienne « noire », sur les représentations identitaires des acteurs culturels et les formes d'assignations culturalistes apposées à l'art contemporain tunisien. Ce dernier étant défini suivant des aires culturelles spécifiques d'appartenance identitaire et/ou territoriale : tantôt méditerranéen, tantôt maghrébin ou arabe, mais nullement selon son ancrage géographique réel au continent africain.

²⁶ Dussollier, Claudine. (2017). « Art, société et acteurs : Panorama de la scène artistique et culturelle tunisienne ». [Rapport]. *Rencontres Kahwa Tunisie, Circostrada*, p. 5. Récupéré le 21 avril 2020 de <https://www.circostrada.org/fr/rencontre-kahwa-tunis#publication>

²⁷ Les éditions de 2013 et 2014 s'étaient articulées principalement autour de symposiums académiques, alors que les thématiques principales des dernières éditions de *Jaou Tunis* avaient été organisées autour de symposiums et d'expositions commissariées par Lina Lazaar.

Notre cadre théorique est articulé suivant une approche historiographique basée sur une revue de littérature afin de comprendre les origines sociohistoriques des discriminations raciales envers les minorités racisées, contextualiser les bouleversements sociopolitiques, et mesurer leur impact sur la notion d'identité nationale après la révolution de 2011, et sur les discours curatoriaux des principaux acteurs du monde de l'art contemporain tunisien. Nous nous basons sur une approche interdisciplinaire où sont croisés les domaines de l'histoire de l'art (Abdallah, Boissier, Triki), de l'anthropologie (Mrad Dali, Pouessel), de la sociologie (Abdelhamid, Larguèche), de l'histoire (Abbassi, Tlili) et de la politologie (Bayart, Zederman) en les faisant dialoguer avec les théories postcoloniales et culturelles (Fanon, Saïd, Memmi, Hall). De plus, les travaux théoriques en muséologie de Jérôme Glicenstein²⁸ nous semblent pertinents afin d'articuler une réflexion critique sur le dispositif discursif et idéologique inhérents à la notion d'exposition, et ce, bien que nous nous soyons appuyés principalement dans nos analyses sur une perspective postcoloniale afin de saisir comment les pratiques curatoriales ont évacué de leur champ d'intérêt les productions artistiques des artistes noirs tunisiens et la problématique du racisme dans la société tunisienne.

Il s'agira également d'exposer un état des lieux des évolutions qui ont eu cours au sein de la scène artistique contemporaine depuis l'époque dictatoriale jusqu'aux bouleversements postrévolutionnaires, afin d'en dégager les principaux enjeux politiques et surtout identitaires. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur les travaux de l'historien de l'art tunisien Ridha Moumni²⁹ et de la critique d'art tunisienne Rachida Triki³⁰. De plus, les analyses effectuées par les chercheuses en art : Annabelle

²⁸ Glicenstein, Jérôme. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France, 256 p.

²⁹ Né à Tunis en 1979, Ridha Moumni est historien de l'art et commissaire d'exposition, docteur de l'université Paris IV et ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Il travaille sur la réception de l'antique, le collectionnisme et le développement de l'art moderne en Tunisie.

³⁰ Née en 1949 à Tunis, Rachida Triki est une universitaire et une philosophe spécialisée en esthétique et en théorie de l'art. Présidente de la Société tunisienne d'esthétique, elle a collaboré en tant que critique

Boissier³¹, Laetitia Deloustal³², Wafa Gabsi³³ et Ilham Boumankhar, sur le monde de l'art contemporain tunisien nous ont fourni des informations judicieuses sur son organisation, ses principaux acteurs et ses évolutions depuis les années de dictature sous Ben Ali jusqu'à l'effervescence postrévolutionnaire. Nous proposons également d'établir un état des lieux de la politique culturelle tunisienne, de l'actualité de la recherche en histoire de l'art et des recherches sur les processus de construction identitaire, en inscrivant les analyses dans le contexte sociopolitique et culturel de la Tunisie avant et après la révolution. Notre objectif sera de mesurer la place accordée aux minorités racisées et au référent identitaire de l'Africanité dans la vie culturelle tunisienne et, plus spécifiquement dans les pratiques curatoriales de nos objets d'étude.

d'art à plusieurs catalogues et revues d'art notamment *Recherches poétiques* et *Art'inet*. En tant que curatrice, elle a assuré le commissariat de plusieurs expositions en Tunisie et à l'étranger, dont l'exposition *Sans frontières* (en 2008 à Pontevedra, Espagne), la 9^{ème} Biennale de l'art africain contemporain (en 2010 à Dakar), etc. Elle occupe actuellement le poste de conseillère pour la Fondation Kamel Lazaar en Tunisie.

³¹ Annabelle Boissier est docteure en anthropologie de l'art de l'EHESS et chercheuse associée au LAMES. Ses recherches portent sur le rôle des relations transnationales dans le développement des mondes de l'art contemporain en Thaïlande et en Tunisie.

³² Laetitia Deloustal est docteure en histoire de l'art contemporain. Depuis 2013, elle enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'Université de Perpignan Via Domitia. Ses activités de recherche portent sur l'art contemporain des femmes en Méditerranée et des nouveaux territoires de l'art et du patrimoine.

³³ Wafa Gabsi est une jeune entrepreneure tunisienne, ayant développé des connaissances théoriques approfondies du milieu de l'art et des artistes en Tunisie. Diplômée d'architecture d'intérieur, elle s'est progressivement orientée vers les problèmes de médiation et de politiques culturelles. Depuis 2014, elle collabore activement avec la Fondation Kamel Lazaar afin de consolider le marché de l'art en Tunisie et au Maghreb.

Les travaux en histoire de l'art de Monia Abdallah³⁴, Silvia Naef³⁵ et Lotte Arndt³⁶, ceux de la philosophe Seloua Luste Boulbina³⁷ et de l'anthropologue Jocelyne Dakhli³⁸, ont permis d'aiguiller nos réflexions sur la perpétuation de biais « néocoloniaux » dans les discours hégémoniques eurocentriques sur l'art des pays anciennement colonisés et leurs impacts sur les pratiques artistiques et curatoriales issues de ces pays. Nos recherches nous ont permis de constater l'absence de travaux en histoire de l'art traitant de la représentation et/ou l'absence de représentation de l'altérité noire dans les pratiques artistiques et les arts visuels en Tunisie.

De surcroît, le décentrement culturel (observé depuis quelques années sur la scène artistique internationale) engendré par les travaux de critiques, de curateurs et d'historiens de l'art, qui se sont appuyés sur les théories postcoloniales et décoloniales, a favorisé la déconstruction d'un discours dominant sur l'art empreint d'occidentalocentrisme et a permis une reconnaissance relative des artistes « non-occidentaux » grâce à l'ouverture des frontières du monde de l'art international³⁹. Malgré ce décentrement culturel et l'engouement de la part de certains acteurs du

³⁴ Abdallah, Monia. (2005). « Analyse topique d'une caractérisation artistique. Étude des lieux communs dans l'art contemporain islamique ». *Images Re-vues*, 1. [En ligne]. Récupéré le 26 mai 2020 de <https://journals.openedition.org/imagesrevues/324> ; Abdallah, Monia. (2007). « De quelques significations et conséquences possibles de la mise en exposition d'un "art contemporain islamique" ». *Marges*, 05, p. 87-98.

³⁵ Naef, Silvia. (2011). « Les arts visuels dans le monde arabe entre globalisation et spécificités locales ». *Conférences de l'Académie*, Cahier XX. Berne : Académie suisse des sciences humaines et sociales, p. 1-19.

³⁶ Arndt, Lotte. (2016). « Revue noire : exploration des contours de l'art contemporain africain ». *Cahier d'études africains*, 223, p. 637-662.

³⁷ Luste Boulbina, Seloua. (mars, 2015). « Esthétiques(s) contemporaine(s) et migration(s) postcoloniale(s) ». *Proteus, Que fait la mondialisation à l'esthétique ?*, (8), p. 56-63.

³⁸ Dakhli, Jocelyne et al. (2006). *Créations artistiques contemporaines en pays d'islam*. Paris : Éditions Kimé, 668 p.

³⁹ Malgré l'ouverture du champ de l'art contemporain à des artistes issus des zones « périphériques » et un engouement important envers la diversité culturelle, Alain Quemin note toutefois, que de fortes hiérarchies persistent encore entre les pays, notamment dans les circuits institutionnels internationaux comme les biennales et les foires d'art contemporain. Dans Quemin, Alain. (2002). « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : La place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage" ». *Sociologies et sociétés*, 34(2), p. 15-40.

monde de l'art contemporain international envers les pratiques artistiques tunisiennes, dont la visibilité a été favorisée par le tournant révolutionnaire de 2011⁴⁰, nos recherches d'articles scientifiques portant spécifiquement sur notre corpus d'étude se sont avérées limitées, l'intérêt étant porté exclusivement sur le travail des artistes et sur l'analyse de leurs œuvres, en focalisant l'interprétation par rapport aux événements sociopolitiques postrévolutionnaires. Par ailleurs, nous avons constaté la quasi-absence d'articulation entre les théories postcoloniales et décoloniales avec les discours critiques sur l'art ou même dans les pratiques curatoriales de l'art contemporain, de la part des chercheurs, des critiques, des historiens de l'art et des commissaires d'exposition tunisiens.

En raison des informations lacunaires sur nos objets d'étude, nous avons entrepris une enquête de terrain à Tunis (du 19 décembre 2019 au 11 janvier 2020)⁴¹ afin de pouvoir consulter les archives privées de l'Association l'Art rue (initiatrice de *Dream City*) et de la Fondation Kamel Lazaar (initiatrice de *Jaou Tunis*). Après l'obtention d'un premier certificat d'approbation éthique de la part du Comité d'éthique de la recherche⁴² de l'UQAM, nous avons contacté les responsables des deux organismes afin d'obtenir leur accord pour la consultation de leurs archives. Malgré une première réponse que nous avons jugée favorable à notre courriel dont l'objectif était d'expliquer

⁴⁰ Depuis les bouleversements sociopolitiques qui ont secoué la Tunisie en 2011 et l'engouement médiatique qui s'en est suivi, les instances de consécration du monde de l'art international ont manifesté un vif intérêt pour les artistes tunisiens. En plus des manifestations internationales, comme les biennales qui ont favorisé l'intégration de certains artistes tunisiens à la scène contemporaine internationale, plusieurs expositions ont été organisées dans des galeries, des musées et des instituts culturels situés en Europe et en Amérique du Nord. Dans la capitale française, par exemple, l'Institut du Monde arabe (IMA) organisa en 2012, l'exposition *Dégagements... la Tunisie un an après*, et, en 2013, la galerie Talmart avait présenté le travail d'un collectif d'artistes tunisiens dans une exposition intitulée *Politiques*.

⁴¹ Les procédures de recherche consistaient principalement en une recherche de terrain en Tunisie, comprenant la consultation des archives publiques et privées des organisateurs des festivals d'art contemporain de notre corpus d'étude et la prise de contact avec des artistes de la minorité noire tunisienne afin de leur soumettre un questionnaire auto-administré visant à nous informer sur leur parcours, leur carrière et sur les raisons de leur absence des festivals de notre corpus.

⁴² Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE).

le but de notre recherche et notre demande relative à la consultation des archives, les responsables de la Fondation Kamel Lazaar n'ont pas donné suite à notre requête. Nous n'avons donc pas été en mesure de consulter les archives de KLF et du festival *Jaou Tunis*⁴³. Parallèlement à nos tentatives infructueuses pour obtenir l'accord de collaboration de la part des responsables de KLF, nous avons réussi néanmoins à nous procurer certaines archives de l'association L'Art rue⁴⁴.

Précisons par ailleurs, que nous avons contacté les fondateurs de l'Espace *El Teatro*⁴⁵ durant notre enquête de terrain, afin d'avoir plus d'informations sur un projet culturel

⁴³ Durant la première semaine de notre séjour de recherche, nous avons contacté par téléphone le bureau du siège social de la Fondation Kamel Lazaar. À la suite de quoi, nous avons suivi les recommandations de notre interlocutrice qui nous a invité à envoyer un courriel à la directrice de communication de la Fondation, où nous y explicitons les objectifs de notre recherche, notre demande relative à la consultation de leurs archives et la durée limitée de notre séjour de recherche pour mener notre enquête. C'est en date du 26 décembre 2019 que nous avons reçu une première réponse à notre courriel de la part de la directrice de communication, dans lequel elle nous a fait part de son intérêt pour notre sujet de mémoire. Cette dernière nous a informé qu'elle avait transmis notre demande au comité administratif, afin d'être examinée par ce dernier, en nous mentionnant toutefois l'indisponibilité de ses membres en raison des congés de fin d'année. Cependant, elle nous a recommandé de la contacter à nouveau au début du mois de janvier 2020, en vue de nous informer de la décision du comité. Malgré cette première réponse que nous avons jugée favorable à notre requête visant à la consultation des archives de la Fondation, nous n'avons pas obtenu jusqu'à présent, de réponses de la part de la directrice de communication. En effet, suivant ses recommandations, nous lui avons envoyé à nouveau un courriel datant du 4 janvier 2020 en vue de savoir si le comité administratif avait bien traité notre demande. En dépit de nos nombreux efforts afin de joindre la directrice de communication et les personnes ressources au sein de la Fondation, nous n'avons pas été en mesure de consulter les archives publiques et privées de la Fondation Kamel Lazaar durant notre séjour d'enquête.

⁴⁴ Nous avons pu rencontrer Monsieur Sofiane Ouissi, co-fondateur de l'association l'Art rue durant notre séjour d'enquête en Tunisie. Ce dernier a accepté notre requête pour la consultation des archives de l'association. Après avoir signé le formulaire d'accord de collaboration, il nous avait mis en contact avec une collaboratrice de l'association pour qu'elle puisse nous donner accès aux données archivistiques de l'Art rue et des éditions de *Dream City*. La plupart des informations que nous soumettons dans la dernière partie du deuxième chapitre et dans le troisième chapitre provient des données collectées durant notre séjour d'enquête.

⁴⁵ *El Teatro* est le premier espace d'art et de création théâtrale en Tunisie. Il a été cofondé en octobre 1987 par le dramaturge Taoufik Jebali et sa compagne, la journaliste et militante Zeyneb Farhat (1957-2021). Situé dans la capitale tunisienne, l'Espace *El Teatro* est connu et reconnu sur la scène culturelle tunisienne comme un promoteur de toute expression artistique contemporaine, à travers non seulement les arts de la scène mais aussi les arts plastiques.

et artistique mis en place en 2012 et intitulé *Être noir·e dans la verte*⁴⁶. Ce dernier figure parmi les premiers projets ayant été initiés par le milieu du théâtre tunisien après la révolution de 2011 et traitant de la place des communautés noires dans la société tunisienne. Après avoir obtenu leur accord de collaboration, nous avons donc pu collecter toutes les données papiers et numériques qui sont extrêmement utiles pour en savoir davantage sur ce projet. En effet, même si ce dernier ne compte pas parmi nos objets d'étude comme indiqué précédemment, étant donné qu'il est issu d'une initiative des représentants du milieu théâtral et non pas du champ de l'art contemporain stricto sensu, nous jugeons nécessaire de le citer à titre d'exemple et de l'analyser afin d'articuler notre réflexion critique en prenant en considération d'autres champs connexes dans le cadre de notre mémoire.

Les procédures de recherche⁴⁷ comprenaient également l'envoi d'un questionnaire auto-administré⁴⁸ à des artistes de la communauté noire tunisienne. Ce questionnaire avait pour objectif de recueillir les témoignages des artistes, en raison du peu d'informations sur ces derniers et sur leur travail. Ainsi, durant notre enquête de terrain en Tunisie, nous avons pu rencontrer les artistes afin de les informer davantage sur notre projet de recherche. Toutefois, malgré leur implication et leur adhésion au mouvement de lutte antiraciste, les artistes nous ont semblé réfractaires à l'idée de

⁴⁶ Sur une initiative des fondateurs de l'Espace *El Teatro* à Tunis et des représentants des principales associations de lutte contre le racisme, ce projet culturel abordait la place des noirs dans la société tunisienne et dévoilait les stéréotypes les plus tenaces vis-à-vis de ces derniers.

⁴⁷ Nous avons obtenu un second certificat d'approbation éthique de la part du CERPE avant notre départ en Tunisie.

⁴⁸ Nous avons élaboré un questionnaire auto-administré comportant une série de questions à réponses libres, semi-ouvertes et fermées. Le questionnaire visait principalement à recueillir de l'information sur la pratique artistique des participant·e·s et à recueillir leur point de vue concernant les manifestations et les festivals d'art contemporain en Tunisie qui ont eu lieu après la révolution de 2011. Le questionnaire est composé de trois parties : la première partie porte sur la biographie des artistes. La deuxième aborde leurs participations à des projets artistiques après 2011. La troisième et dernière partie est consacrée à leurs témoignages et leurs opinions vis-à-vis des discriminations systémiques et les raisons de leur absence des festivals d'art contemporain *Dream City* et *Jaou Tunis*.

répondre à notre questionnaire⁴⁹. Nous n'avons pas été en mesure d'obtenir leur consentement et nous avons donc été contraints de collecter des informations les concernant grâce à des recherches que nous avons effectuées sur internet et grâce au récent ouvrage commandité par la Fondation Kamel Lazaar, intitulé *Artistes de Tunisie*⁵⁰. Publié en 2019, cet ouvrage monographique a été rédigé par les historiens de l'art Elsa Despiney et Ridha Moumni qui ont sélectionné deux-cent-quatorze artistes tunisiens, dont les biographies sont présentées par ordre alphabétique pour la période s'étalant du XIX^e siècle jusqu'à la période contemporaine post-révolutionnaire.

Dans le premier chapitre nous proposons de contextualiser l'histoire des traites esclavagistes durant la période précoloniale en Tunisie, et ce, afin d'appréhender les séquelles contemporaines qui sont intrinsèquement liées au passé esclavagiste, à savoir les formes d'aliénation et de stigmatisation raciales que vivent les citoyens noirs tunisiens. En outre, en examinant les évolutions du processus de construction identitaire sous les régimes autoritaires de Bourguiba et de Ben Ali, nous tenterons d'identifier les mécanismes ayant amenés à l'effacement quasi-total de toute référence à l'identité afro-tunisienne et à l'absence de représentativité des artistes noirs tunisiens dans les expositions collectives d'art contemporain ayant émergées durant les années 2000, en pleine période dictatoriale sous Ben Ali.

⁴⁹ À l'issue de nos rencontres avec les artistes, parmi les raisons, qui selon nous, peuvent expliquer leur réticence à participer à notre recherche : une crainte d'exposer leurs opinions et leurs expériences vis-à-vis de l'absence de représentativité des artistes de la communauté noire en raison de l'exiguïté du réseau de l'art contemporain tunisien, et enfin, un découragement à l'idée de rédiger des réponses aux différentes questions ouvertes de notre questionnaire. De plus, si nous étions conscients que notre recherche pouvait susciter certaines controverses, toutefois nous persistions à croire que les personnes que nous avons contactées (artistes et responsables collaborateurs) donneraient suite (qu'elle soit favorable ou non) à notre projet. Ainsi, au même titre que d'autres étudiant·e·s dont la recherche se base sur une approche qualitative et un travail empirique, nous avons fait face à un très faible taux de retour de la part des participant·e·s.

⁵⁰ Despiney, Elsa et Moumni, Ridha. (2019). *Op. cit.*, 478 p.

Le deuxième chapitre vise à cerner l'impact de l'héritage social et politique de Bourguiba, et du concept identitaire de la « Tunisianité » sur les restructurations de l'identité nationale avec l'arrivée de nouveaux acteurs politiques post-14 janvier. Il s'agira d'examiner également la place accordée à l'identité afro-tunisienne dans les discours politiques, médiatiques et artistiques. Nous établirons un état des lieux des plus importantes manifestations artistiques ayant pris place dans l'espace public et des expositions dans des lieux culturels alternatifs, au regard des conflits politiques et identitaires ayant bouleversé le pays après le 14 janvier 2011. Enfin, dans la dernière partie il s'agira d'introduire l'association l'Art rue et la Fondation Kamel Lazaar. En retraçant les origines de leurs initiatives culturelles, au regard du contexte socio-historique et politique, notre objectif est de déterminer les positionnements identitaires dominants de leurs fondateurs, les enjeux politiques sous-jacents et leurs rapports à l'identité afro-tunisienne.

Le dernier chapitre est dédié à l'analyse comparée de la Biennale *Dream City* et du festival annuel d'art contemporain *Jaou Tunis*. Au regard des événements sociopolitiques postrévolutionnaires, nous examinons l'évolution des positionnements identitaires des organisateurs de *Dream City* et *Jaou Tunis*, afin de mettre en exergue leurs représentations et leurs rapports vis-à-vis de l'africanité, et plus spécifiquement de l'identité afro-tunisienne. Nous démontrons l'impact du concept identitaire homogénéisant de la « Tunisianité » et de l'appropriation du savoir colonial français ayant donné lieu à l'assimilation dans la société tunisienne d'une présumée division binaire Nord-Sud de l'Afrique, sur les discours des fondateurs de *Dream City* et de *Jaou Tunis*. Par un retour critique sur l'évolution du mouvement noir tunisien et sur l'analyse comparée de ces deux festivals, nous examinons, d'une part, la place accordée aux problématiques du racisme, et, d'autre part, les raisons de la quasi-absence des artistes appartenant aux communautés noires tunisiennes dans les stratégies curatoriales des commissaires, dans la vie culturelle et dans le monde de l'art contemporain tunisien. Il s'agira d'identifier les multiples raisons ayant engendré

l'inaudibilité du mouvement noir tunisien dans les sphères politiques, médiatiques et artistiques.

Enfin, nous proposons également en Annexe⁵¹ des analyses complémentaires de deux projets significatifs de notre corpus d'étude, à savoir : l'action artistique *Laaroussa* initiée par l'association l'Art rue entre 2010 et 2013, et le pavillon national tunisien sous le commissariat de Lina Lazaar, ayant été soutenu par la Fondation Kamel Lazaar durant la 57^{ème} édition de la Biennale de Venise en 2017. Notre objectif est d'étayer nos hypothèses de recherche et d'examiner le positionnement des organisateurs de nos deux festivals d'étude vis-à-vis des groupes minoritaires et des discriminations dans la société tunisienne, et, surtout, de démontrer l'influence prépondérante du mythe unificateur de la « Tunisianité » sur leurs pratiques curatoriales.

⁵¹ Voir Annexe B, p. 198.

CHAPITRE I

LE MYTHE UNIFICATEUR DE LA « TUNISIANITÉ » ET SES RÉPERCUSSIONS : MARGINALISATION DE L'IDENTITÉ AFRO-TUNISIENNE DANS LES CHAMPS SOCIAL, POLITIQUE ET DANS LE MONDE DE L'ART CONTEMPORAIN (2003-2010)

Ce premier chapitre vise à appréhender l'invisibilité manifeste des populations noires des représentations artistiques et l'absence de représentativité des artistes noirs dans le milieu culturel et dans le monde de l'art contemporain tunisien durant la période dictatoriale. Depuis l'Indépendance de la Tunisie en 1956 et la mise en place de l'État-nation par Habib Bourguiba, le concept identitaire de la « Tunisianité », édifié par ce dernier, a engendré l'occultation de toutes les identités minoritaires (juives, noires et amazighes). Qualifiée avant la révolution de 2011 de « silencieuse »⁵² et de « marginalement intégrée »⁵³, la minorité noire tunisienne est confrontée, depuis les années postindépendance à l'exclusion sociale et économique, aux discriminations raciales et à un racisme systémique qui semble toucher le milieu des arts.

Afin de comprendre les mécanismes ayant engendré l'invisibilisation des Noirs tunisiens dans toutes les sphères : sociale, politique, culturelle et artistique, dans une première partie, nous avons mené un travail historique appuyé par des études en sociologie et en anthropologie portant sur la réalité historique des minorités racisées et les origines historiques de leur marginalisation, que nous avons articulé avec les

⁵² Valensi, Lucette. (1986). « La tour de Babel : groupes et relations ethniques au Moyen-Orient et en Afrique du Nord ». *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 41(4), p. 819.

⁵³ Pouessel, Stéphanie *et al.* (2012). *Noirs au Maghreb. Enjeux identitaires*. Paris : Karthala, p. 75.

théories postcoloniales et culturelles. Nous proposons également d'examiner l'évolution de l'identité nationale tunisienne à la lumière des discours politiques et idéologiques sous Bourguiba (1956-1987), puis durant le régime dictatorial de Ben Ali (1987-2011), en mettant en exergue l'influence de l'imaginaire colonial français sur leurs visions identitaires.

À travers l'étude d'un corpus de textes traitant de l'art contemporain tunisien, nous proposons dans une seconde partie de contextualiser et d'évaluer l'impact, d'une part, de la globalisation et de l'hégémonie du monde de l'art international, et, d'autre part, des idéologies politiques et identitaires des régimes de Bourguiba et de Ben Ali sur les positionnements identitaires des différents acteurs (artistes, commissaires, critiques, historiens de l'art, etc.) au sein de la scène artistique contemporaine. Les analyses des discours curatoriaux des plus importantes expositions collectives d'art contemporain ayant été organisées durant la période dictatoriale, tendront à comprendre les mécanismes favorisant l'ancrage de l'art tunisien dans diverses aires culturelles : tantôt méditerranéennes, tantôt maghrébines ou arabes, mais rarement en se référant à son appartenance au continent africain.

1.1 Réalité historique des minorités noires en Tunisie : des communautés perçues comme « silencieuses » et « marginalement intégrées »

1.1.1 État de la recherche sur les minorités noires et sur l'histoire occultée de l'esclavage et son abolition en Tunisie

Depuis l'avènement de la révolution tunisienne, la mise en cause de la permanence des discriminations raciales envers, d'une part, les Noirs tunisiens (qu'ils soient descendants d'esclaves ou pas) et, d'autre part, vis-à-vis des populations noires provenant des migrations de l'Afrique subsaharienne, renvoie implicitement aux séquelles du passé esclavagiste. La Tunisie étant à la fois « *post-slavery* et

post-colonial »⁵⁴, l'histoire de l'esclavage a longtemps été marginalisée par l'État, tandis que l'histoire de l'Indépendance et ses célébrations suscitaient plus d'intérêt. Les célébrations nationales n'ont pas pris acte des commémorations de l'abolition de l'esclavage, alors que la Tunisie est le premier pays musulman à l'avoir abrogé (1846). Réfractaires à l'idée de faire face à cette réalité historique, l'idéologie politique et institutionnelle était encline à l'occulter de la mémoire collective. L'inexistence d'un musée retraçant l'histoire esclavagiste tunisienne démontre que la question de la mémoire de l'esclavage est longtemps restée subsidiaire dans l'espace public, même après la révolution, étant donné les stigmates qui lui sont associés. Comme le rapporte l'anthropologue tunisienne Inès Mrad Dali : « Aucun des lieux à forte teneur symbolique, comme le *souk El Berka* de Tunis, ancien marché aux esclaves (aujourd'hui centre des joailliers), n'est institué en lieu de mémoire »⁵⁵. Il en résulte un déficit de connaissances sur les archives visuelles et textuelles qui témoignent de l'histoire de l'esclavage et de son abolition en Tunisie.

Plusieurs auteurs provenant des disciplines de l'anthropologie, de l'histoire et de la sociologie dont Malek Chebel, Salah Trabelsi, Inès Mrad Dali et Lucette Valensi ont mentionné la rareté des travaux sur l'histoire des traites transsahariennes et sur le phénomène de l'esclavage dans les pays musulmans, en comparaison avec l'abondance des documents qui abordent cette réalité historique dans les pays occidentaux. Ainsi, force est de constater qu'en plus de l'insuffisance des ouvrages historiques sur la traite esclavagiste pratiquée par les empires musulmans, les recherches en histoire de l'art portant sur l'institution esclavagiste et ses représentations dans le monde musulman, et

⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁵ Mrad Dali, Inès. (2015). « Les mobilisations des “Noirs tunisiens” au lendemain de la révolte de 2011 : Entre affirmation d'une identité historique et défense d'une “Cause noire” ». *Politique africaine*, 140(4), p. 63.

plus spécifiquement en Tunisie au moment des réformes beylicales du XIX^e siècle⁵⁶ sont quasi inexistantes.

L'hypothèse que nous avançons est que la marginalisation de l'histoire des souverains beylicaux husseinites et la mise sous silence des archives visuelles documentant la période beylicale par le régime autoritaire de Habib Bourguiba, qui mit fin à leur règne lors de la proclamation de la République en 1957, ont favorisé l'occultation de l'histoire esclavagiste tunisienne et, par conséquent, la négligence des travaux en histoire de l'art sur l'esclavage et ses représentations dans les archives visuelles tunisiennes. La Tunisie étant le premier pays musulman ayant aboli l'esclavage, il nous semble judicieux d'entreprendre cette recherche, afin de mieux appréhender les séquelles du passé esclavagiste, à savoir les discriminations raciales subies par les minorités noires tunisiennes descendantes d'esclaves ou celles perçues comme telles⁵⁷. Remarquons, que, si certains noirs tunisiens nient aujourd'hui cette présumée origine servile, la méconnaissance de leur histoire et le manque de recherches spécifiques à leur sujet ont contribué à figer dans l'imaginaire collectif leur lien inébranlable au passé esclavagiste puisqu'ils se voient toujours relégués au statut de descendants d'esclaves. En effet, selon les anthropologues Lotte Pelckmans et Christine Hardung : « "L'ombre de l'esclavage" plane sur les revendications citoyennes contemporaines même lorsqu'elle n'est pas invoquée comme cause directe des expériences d'exclusion et de

⁵⁶ Face à la montée de l'impérialisme européen, depuis la campagne de Napoléon en Égypte (1798-1801) et, surtout, à la suite de la prise d'Alger par les Français en 1830, l'Empire ottoman en déclin, instaure une politique de réformes et de modernisation (appelée *tanzimat*) en incitant ses provinces, dont la Régence de Tunis, à y prendre part. Sous le règne des dynasties husseinites, la Régence de Tunis connut au début du XIX^e siècle d'importantes réformes visant à moderniser le pays. Précisons que l'adjectif beylical se rapporte au Bey. Le Bey est un titre turc qui désigne à l'origine un « chef de clan ». Dans la Tunisie précoloniale, après la conquête de Tunis par les Ottomans au XVI^e siècle, le Bey est l'officier chargé de lever les impôts auprès des tribus de l'intérieur du pays lors d'expéditions fiscales semestrielles. Au début du XVII^e siècle, il s'impose comme le premier personnage politique du pays.

⁵⁷ Pouessel, Stéphanie. (2012a). « 'Un ministre noir tunisien, yes we can? No we don't want!' Questionnement identitaire en Tunisie post-révolutionnaire ». *Frontières identitaires et Représentations de l'altérité*, Paris : Collection FIRA, p. 2.

discrimination »⁵⁸. Malgré le peu de travaux sur l'histoire sociale et les origines des populations noires tunisiennes, force est de constater un intérêt relativement important de la part des chercheurs tunisiens dont les études relèvent des disciplines historiques, anthropologiques et sociologiques⁵⁹. À juste titre, des historiens tunisiens organisèrent en mai 2009 un colloque sur « Les interactions culturelles entre l'Afrique et le monde arabo-musulman », dans le cadre du projet *La route de l'esclave* initié par l'Unesco. Les historiens qui s'étaient réunis dans la ville de Tozeur située au sud de la Tunisie, avaient rédigé dans le cadre de ce colloque la « Déclaration de Tozeur ». Cette déclaration avait pour objectif la reconnaissance de l'implication maghrébine dans la traite transsaharienne⁶⁰. Nous nous sommes appuyés sur les écrits portant sur l'histoire des populations noires, l'histoire de l'esclavage en Tunisie et traitant notamment des revendications identitaires et politiques des minorités raciales, dont l'émergence est liée aux bouleversements sociopolitiques engendrés par la révolution de 2011. Notre objectif consiste à mieux cerner les enjeux liés à cette minorité, son expérience du racisme et de l'exclusion dans l'espace social et politique.

1.1.2 Le système esclavagiste en Tunisie du XVII^e au XIX^e siècle : différenciation de traitement entre esclaves blancs (mamelouks) et esclaves noirs

Durant la période précoloniale, la Tunisie et les autres pays maghrébins sont décrits comme étant « beaucoup plus divers qu'aujourd'hui »⁶¹. En outre, dans un article datant de 1986, l'historienne tunisienne Lucette Valensi évoque le cosmopolitisme, la diversité ethnique, linguistique et religieuse qui ont caractérisé le Maghreb avant

⁵⁸ Pelckmans, Lotte et Hardung, Christine. (2015). « La question de l'esclavage en Afrique : Politisation et mobilisations ». *Politique africaine*, 140(4), p. 10.

⁵⁹ Selon Stéphanie Pouessel, les études sur les groupes minoritaires, notamment celles se rapportant spécifiquement aux populations noires en Tunisie ont été entamées par Lucette Valensi et Albert Memmi (1920-2020). Par la suite, une nouvelle génération leur a emboité le pas à l'instar de Jocelyne Dakhli et Abdelhamid Larguèche. Plus récemment, ces études sont portées par de nouveaux jeunes chercheurs tunisiens, dont Inès Mrad Dali, Maha Abdelhamid et Salah Trabelsi, entre autres.

⁶⁰ Pouessel, Stéphanie *et al.* (2012). *Op. cit.*, p. 94.

⁶¹ Valensi, Lucette. (1986). *Loc. cit.*, p. 819-820.

l'apogée des nationalismes, en décrivant les origines plurielles de l'ensemble de ses acteurs sociaux résultant de brassages multiples :

Une élite turque d'origine et de langue, hanéfite de rite, militaire en Algérie, plus civile en Tunisie, gouverne une population partie berbérophone, partie arabophone, qui combine le droit malékite avec les modalités multiples du droit coutumier. Une élite civile d'origine andalouse occupe les degrés élevés de l'échelle sociale dans les cités. Il y a des ibadites au sud de l'Algérie et de la Tunisie, un grand nombre de communautés juives du Maroc à la Tunisie, et des esclaves noirs et leurs descendants dans l'ensemble du Maghreb.⁶²

Depuis le XVII^e siècle jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle, étant donné l'étendue de son littoral méditerranéen, l'économie de la Régence de Tunis⁶³ était basée, d'une part, sur l'activité lucrative de la course maritime générant des revenus notables, et, d'autre part, sur le commerce esclavagiste prospère de la traite négrière transsaharienne⁶⁴. Le commerce esclavagiste⁶⁵ a permis au régime beylical, à l'aristocratie tunisienne et à l'Empire ottoman de se pourvoir en domestiques et en une main d'œuvre servile extrêmement docile, afin de maintenir l'hégémonie ottomane sur la région⁶⁶. Les archives historiques attestent l'existence de plusieurs catégories

⁶² *Ibid.*

⁶³ Depuis 1574, la Tunisie est rattachée à l'Empire ottoman suite à la victoire des Turcs sur Charles Quint. Désignée par le terme de Régence ou *eyalet*, elle jouit néanmoins d'une certaine autonomie. En 1705, la dynastie des Mouradites est renversée, et le pays passe rapidement sous la domination des Husseinites qui reconnaissent la suzeraineté ottomane tout en menant une politique oscillant entre indépendance et soumission. Les Beys de la dynastie husseinite se succéderont jusqu'à la chute de la monarchie en 1957, date de la proclamation du régime républicain.

⁶⁴ Valensi, Lucette. (1967). « Esclaves chrétiens et esclaves noirs à Tunis au XVIII^e siècle ». *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 22(6), p. 1267-1268.

⁶⁵ Les traites orientales et transsahariennes (qui ont duré plus longtemps que la traite négrière transatlantique, du VII^e au XX^e siècle) ont déplacé et asservi des Africains subsahariens, mais aussi des chrétiens Blancs. Les esclaves pouvaient être d'origine berbère, d'Asie Centrale au nord de la Perse, des prisonniers de guerre, des chrétiens enlevés par les corsaires sur les côtes méditerranéennes et dans les régions du Caucase, ou bien encore des personnes noires capturées dans les régions subsahariennes puis vendues sur les marchés maghrébins. À juste titre, les pays d'Afrique du Nord ont joué un rôle prépondérant dans la traite transsaharienne et transméditerranéenne.

⁶⁶ L'esclavage des populations noires dans la Régence de Tunis aurait répondu aux besoins d'une main-d'œuvre exclusivement domestique pour les besoins de la cour beylicale et d'une bourgeoisie aisée. Toutefois, les archives historiques attestent l'existence de formes d'exploitations économiques

d'esclaves qui cumulaient des fonctions extrêmement différentes⁶⁷. Pour désigner les esclaves en Tunisie, la terminologie choisie dépendait de la couleur de la peau, des origines et du statut juridique des esclaves. L'esclave chrétien est désigné par les termes *Mamlouk* ou *Saqlabi*, caractérisant une classe supérieure dans le cadre de la servilité. L'esclave Noir est nommé d'après la couleur de sa peau, il est appelé *abd* ou *Oussif*, *Chouchen* (fils d'esclave) et *atig* (esclave affranchi)⁶⁸. Selon l'historien tunisien Abdelhamid Larguèche :

Les noms mêmes de *Shwâshîn* et *Wisfân* largement utilisés indépendamment du statut de l'individu concerné dénotent d'une volonté classificatoire ségrégationniste. Le premier se rapporte à la descendance servile et le second se rapporte dans le langage vernaculaire local à la couleur de la peau.⁶⁹

Si les esclaves Blancs avaient pu accéder aux plus hautes fonctions de l'État, comme les postes de vizirs, de commandants suprêmes et même de gouverneurs de provinces durant le règne ottoman, les esclaves Noirs avaient rarement pu accéder à de tels postes⁷⁰. La discrimination raciale envers les esclaves Noirs et leur stigmatisation en raison de leur phénotype, sont attestées par plusieurs récits littéraires et juridiques. Les célèbres contes des *Mille et Une nuits*, très appréciés en Occident et largement représentés dans l'iconographie orientaliste, témoignent des mauvais traitements infligés aux esclaves Noirs et du mépris à leur égard⁷¹. Ce mépris avait perduré au fil des siècles, à travers notamment les écrits des plus éminents savants, dont le célèbre voyageur tangerois Ibn Battouta (1304-1377) et le sociologue et homme politique

d'esclaves Noirs, qui se maintiendront après l'abolition de 1846 jusqu'au XX^e siècle, particulièrement dans le secteur agricole, notamment dans les oasis du sud tunisien et dans certaines villes côtières.

⁶⁷ Mrad Dali, Inès. (2005). « De l'esclavage à la servitude : Le cas des Noirs de Tunisie ». *Cahiers d'études africaines*, 45(179/180), p. 937.

⁶⁸ Valensi, Lucette. (1967). *Loc. cit.*, p. 1278.

⁶⁹ Larguèche, Abdelhamid. (2000). « La minorité noire de Tunis à l'époque précoloniale ». Dans Larguèche, Abdelhamid. *Les ombres de Tunis. Pauvres, marginaux et minorités aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris : Arcantères, p. 401.

⁷⁰ Chebel, Malek. (2007). *L'esclavage en terre d'Islam : un tabou bien gardé*. Paris : Fayard, p. 69-70.

⁷¹ *Ibid.*, p. 40.

tunisien Ibn Khaldūn⁷² (1332-1406) qui considérait que : « La plupart des *nègres* s'habituent facilement à la servitude ; mais cette disposition résulte, ainsi que nous l'avons dit ailleurs, d'une infériorité d'organisation qui les rapproche des animaux bruts »⁷³. Selon l'anthropologue algérien Malek Chebel : « Sur le plan des représentations, on doit constater que le regard négatif porté sur le Noir s'est cristallisé depuis l'Antiquité, ce que la tradition arabe, puis la doxa musulmane n'ont fait qu'entériner »⁷⁴.

La période des réformes modernistes beylicales ayant pris place entre 1830 et 1882, et amorcées par Ahmad Bey (1806-1855), va favoriser la fin de la course maritime et l'interdiction de la traite négrière transsaharienne au début de son règne⁷⁵. Dixième souverain de la dynastie husseinite et figure emblématique du mouvement réformiste, Ahmad Bey promulgue en 1846, un décret affranchissant tous les esclaves noirs de la Régence. Il interdit leur exportation vers l'Empire ottoman et ordonne la fermeture du marché aux esclaves de Tunis, le *Souk el Berka*⁷⁶. Néanmoins, l'affranchissement de l'esclave Noir permettait, certes, sa libération juridique mais nullement son émancipation sociale⁷⁷. D'ailleurs, les historiens tunisiens Lucette Valensi et Abdelhamid Larguèche s'accordent à dire qu'il s'agissait de la catégorie sociale la plus démunie au XIX^e siècle. En raison de la perte de leur mémoire collective, les esclaves Noirs affranchis et leurs descendants, avaient fini par subir des formes d'acculturation et d'assimilation à la société dominante. L'étude des confréries religieuses par

⁷² Ibn Khaldūn (1332-1406) est un historien, économiste, précurseur de la sociologie et homme d'État tunisien. Il est né à Tunis dans une famille andalouse longtemps fixée à Séville. Ses écrits donnèrent une impulsion importante aux sciences humaines, notamment l'histoire et la sociologie.

⁷³ Ibn Khaldūn. (1997) [1377]. *Discours sur l'histoire universelle Al-Muqaddima*. trad. par Vincent Monteil. Paris : Sindbad, p. 229.

⁷⁴ Chebel, Malek. (2007). *Op. cit.*, p. 45.

⁷⁵ Botte, Roger. (2010). « Tunisie : Première abolition en terre d'Islam ». Dans Botte, Roger. *Esclavage et abolitions en terres d'Islam*. Bruxelles : André Versailles, p. 59.

⁷⁶ Au XVII^e siècle, chaque année, deux caravanes partaient de Tunis et revenaient ensuite vendre les esclaves sur le marché de *Souk el Berka*, construit à cet effet par le souverain Youssef Dey en 1612.

⁷⁷ Botte, Roger. (2010). *Op. cit.*, p. 394.

l'historien Abdelhamid Larguèche, démontre de quelle manière ils avaient adapté leurs référents culturels et identitaires (en outre, les cultes animistes) à la religion musulmane et aux cultes des saints, donnant lieu à des musiques et des danses folkloriques encore fortement ancrées dans la culture populaire de la société tunisienne contemporaine, à l'instar du *Stambeli*⁷⁸ par exemple. Par ailleurs, contrairement à une invisibilisation patente des domestiques Noirs au service des Beys, les anciens esclaves chrétiens (les mamelouks) jouissaient d'une visibilité importante dans les champs social, politique et militaire. Ceci démontre que leur ascension sociale et leur intégration dans la société tunisienne favorisaient leur supériorité sur les minorités noires qui étaient exclues du champ du pouvoir et qui étaient maintenues dans un rang social inférieur, même après leur affranchissement.

Parmi les séquelles de ce passé esclavagiste, l'anthropologue tunisienne Inès Mrad Dali relate certaines ambiguïtés concernant le statut de l'esclave Noir affranchi et de ses descendants, à savoir certaines dénominations qui les maintiennent liées explicitement à leur origine servile⁷⁹. En conclusion, nous retenons que, dans les représentations de l'imaginaire collectif de la société tunisienne contemporaine, les minorités noires sont toujours maintenues dans une catégorie sociale inférieure, à cause notamment de la survivance de certaines appellations dont les origines stigmatisantes découlent du passé esclavagiste, ce qui a engendré de fortes hiérarchisations sociales. Par ailleurs, en dépit des deux décrets d'abolition de l'esclavage (celui de 1846, pris par Ahmad Bey et celui de 1890, durant le protectorat français) et malgré l'instauration de l'État-nation en 1956, Inès Mrad Dali souligne que l'émancipation progressive des minorités noires ne leur a pas octroyé une amélioration effective de leur statut socio-économique, compromettant, dès lors, leur ascension sociale et donc leur visibilité au sein de la

⁷⁸ Le *stambeli* est un rite de possession musico-thérapeutique implanté dans certaines régions de la Tunisie par les anciens esclaves ayant été déportés durant la grande période de la traite transsaharienne. Il s'agit d'un produit culturel hybride résultant des brassages entre les traditions africaines païennes et la pratique religieuse musulmane.

⁷⁹ Mrad Dali, Inès. (2005). *Loc. cit.*, p. 939-940.

société⁸⁰. Après l'indépendance, l'élaboration de l'identité nationale tunisienne par les régimes autoritaires de Bourguiba et de Ben Ali, a non seulement annihilé « toute appartenance qui pouvait être réfractaire à l'unité de la nation (tribale, régionale, etc.) »⁸¹, mais, en outre, ce processus a évacué toute référence à l'Afrique au profit d'une appartenance à la Méditerranée et au monde arabo-musulman. Le déni d'africanité, l'occultation de l'histoire esclavagiste et la méconnaissance de l'histoire des Noirs tunisiens ont eu pour conséquences de figer dans l'inconscient collectif tunisien : « L'idée d'une extranéité absolue du Noir [...] un Noir ne peut-être que d'origine subsaharienne »⁸². D'ailleurs, l'anthropologue Stéphanie Pouessel considère que : « La place des Noirs dans la société tunisienne est liée plus largement à un questionnement sur "l'Afrique" comme appartenance ou divergence »⁸³. Par conséquent, nous proposons dans cette section d'examiner les raisons de l'absence de l'Afrique en tant qu'appartenance identitaire dans le récit officiel des deux régimes autoritaires de Bourguiba et de Ben Ali.

1.1.3 Les processus de constructions identitaires de Bourguiba à Ben Ali : Quelle est la place accordée à l'Africanité dans leurs discours politiques ?

Les chercheuses Stéphanie Pouessel, Inès Mrad Dali et Maha Abdelhamid s'accordent à dire que le concept de « Tunisianité » édifié par Bourguiba après l'Indépendance, allant de pair avec un discours politique unitaire, et adopté par la suite par Ben Ali, a engendré l'occultation de toutes les minorités en Tunisie (Amazighe, Noire, Juive) et donc de l'annihilation de la diversité raciale, religieuse et ethnique.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 935-936.

⁸¹ Pouessel, Stéphanie. (2017). « La revendication amazighe en Tunisie : la Tunisianité au défi de la transition politique ». Dans Tilmatine, Mohand et Desrues, Thierry (dir.). *Les revendications amazighes dans la tourmente des « printemps arabes » : Trajectoires historiques et évolutions récentes des mouvements identitaires en Afrique du Nord*. Rabat : Centre Jacques-Berque. Récupéré de <https://books.openedition.org/cjb/1365>

⁸² Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 64.

⁸³ Pouessel, Stéphanie. (2012a). *Loc. cit.*, p. 4.

Comme le constate l'historienne tunisienne Lucette Valensi :

Les périodes d'édification nationale et de construction d'États modernes ont généralement correspondu, dans la région, avec des régimes d'orientation séculariste. Les clivages ethniques ou religieux étaient alors passés sous silence ou considérés comme des séquelles des systèmes abolis, condamnées, comme les autres, à disparaître.⁸⁴

En effet, les conséquences du discours idéologique nationaliste et de la politique unitaire de Bourguiba, se sont répercutées durablement et jusqu'après la révolution⁸⁵ sur l'évolution de l'identité nationale et son assimilation dans l'inconscient collectif du peuple tunisien, étant donné, qu'en plus d'avoir engendré l'annihilation des particularismes ethniques et religieux, la construction identitaire de la Tunisie s'est élaborée en oscillant entre trois références majeures : arabité, islamité et méditerranéité, en évacuant toutefois l'appartenance à l'africanité. Les travaux des historiens tunisiens Ridha Tlili et Driss Abbassi⁸⁶ permettent de mieux comprendre les processus de constructions identitaires dans le contexte de la Tunisie post-coloniale et ses rapports historiques complexes avec, d'une part, l'africanité, et, d'autre part, l'idéologie panafricaniste. Dans la première partie de l'ouvrage collectif *Noirs au Maghreb. Enjeux identitaires*, l'historien tunisien Ridha Tlili démontre dans son essai « Le crépuscule de l'africanité en Tunisie »⁸⁷ les raisons ayant précipité la déconstruction du panafricanisme au Maghreb. Selon Tlili, les causes en seraient, en

⁸⁴ Valensi, Lucette. (1986). *Loc. cit.*, p. 818.

⁸⁵ Dans une partie consacrée à l'évolution des discours idéologiques concernant les représentations de l'identité nationale tunisienne, après la révolution et l'arrivée au pouvoir du parti islamiste *Ennahdha*, nous verrons qu'en dépit des luttes entre les partis politiques conservateurs et les partis progressistes, l'héritage social et politique de Bourguiba demeure fortement ancré dans l'imaginaire collectif, que ce soit dans la construction nationale de l'État tunisien, ou dans la consolidation d'une forme d'homogénéisation de l'identité nationale.

⁸⁶ Il s'agit de deux chapitres d'un ouvrage collectif publié en 2012 : *Noirs au Maghreb. Enjeux identitaires*. Rédigé sous la direction de l'anthropologue Stéphanie Pouessel, l'ouvrage rassemble les contributions de neuf chercheurs ayant proposé des analyses sur la question raciale et ses enjeux identitaires au Maghreb, ainsi que les rapports entretenus par les pays maghrébins avec le panafricanisme et la dimension identitaire relative à l'africanité.

⁸⁷ Tlili, Ridha. (2012). « Le crépuscule de l'africanité en Tunisie ». Dans Pouessel, Stéphanie *et al.* (2012). *Op. cit.*, p. 23-35.

premier lieu, l'implication tardive des pays maghrébins dans le mouvement panafricain, et, en second lieu, la puissance idéologique du nationalisme arabe qui a absorbé l'identité afro-maghrébine au profit d'une appartenance à l'identité arabo-musulmane. Comme le constate Ridha Tlili :

De nos jours, le panafricanisme en tant que sentiment d'appartenance reste insaisissable au niveau de la mémoire identitaire au Maghreb et tout particulièrement en Tunisie. L'Africanité en tant que l'une des composantes de l'identité tunisienne s'est dissoute au début des années soixante.⁸⁸

Avant la proclamation de l'indépendance en 1956 et à cause de l'implication tardive de la Tunisie au sein du mouvement panafricaniste, l'élite politique tunisienne avait priorisé le mouvement de lutte contre le colonialisme, en faisant abstraction des autres objectifs du panafricanisme, à savoir la lutte contre l'esclavage, le racisme et l'exclusion. Ridha Tlili postule que l'appartenance identitaire à l'Afrique s'est dissoute à cause de la puissance idéologique du panarabisme qui a émergé durant les luttes anticolonialistes. En effet, en tentant d'expliquer pourquoi rares sont les intellectuels tunisiens, les journalistes, les partis politiques ou les mouvements associatifs qui se réclament d'une identité africaine, l'historien estime qu'il existe au Maghreb :

Un imaginaire chargé d'une appartenance « sacrée » à la religion musulmane qui établit la langue arabe comme le socle de l'identité et l'arabité en tant que référence unique, hégémonique du sentiment identitaire excluant toutes références aux identités plurielles, métissées, aux origines multiples des peuples maghrébins.⁸⁹

D'ailleurs, même si Bourguiba développe un projet politique uniciste s'imprégnant « des normes et des valeurs instrumentales occidentales, des idées de progrès, de rationalité et de modernisation »⁹⁰, il aura tendance à réformer certaines pratiques de la

⁸⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁰ Chouikha, Larbi et Gobe, Éric. (2015). *Histoire de la Tunisie depuis l'indépendance*. Paris : Éditions La découverte, p. 13.

religion musulmane en manipulant les référents religieux afin d'intégrer l'islam, la langue arabe et des référents identitaires spécifiques de la société tunisienne, de manière à forger l'identité nationale tunisienne autour du concept homogénéisant de la « Tunisianité »⁹¹. La stratégie des « appareils idéologiques d'État »⁹² était donc d'entretenir l'homogénéité de la société tunisienne et de l'identité nationale, en la modifiant et en la restructurant, afin d'étouffer les pluralismes linguistiques (s'agissant de la langue berbère), ethniques et religieux. Effectivement, une nouvelle élite intellectuelle constituée par des historiens tunisiens, bilingues et formés en France⁹³, a joué un rôle majeur dans le processus de construction identitaire postindépendance, notamment lors de la rédaction d'ouvrages historiques et géographiques destinés aux écoliers et aux étudiants du secondaire. Les travaux de l'historien tunisien Driss Abbassi⁹⁴ permettent de retracer la trajectoire de la construction de l'identité tunisienne en décryptant la manière par laquelle avait été manipulée l'histoire par l'État tunisien, afin de répondre à des positionnements géopolitiques mouvants, et, dès lors, servir les visées idéologiques du pouvoir dans la construction d'un « État moderne »⁹⁵.

En s'attardant sur l'examen d'un corpus de manuels d'enseignement primaire et secondaire (en histoire et en géographie) durant les périodes suivantes : la période du protectorat français (1881-1956), la période de l'indépendance et le régime de Bourguiba (1956-1987) et la période de gouvernance de Ben Ali (1987-2011), Driss Abbassi nous éclaire sur les multiples variations et les évolutions dans la construction

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Althusser, Louis. (2014). *Initiation à la philosophie pour les non-philosophes*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 233-235.

⁹³ Même si la langue arabe est reconnue comme étant la langue officielle de la Tunisie, l'enseignement du primaire, du secondaire et universitaire a longtemps été marqué par le bilinguisme (arabe/français).

⁹⁴ Il s'agit des ouvrages suivants : Abbassi, Driss. (2009). *Quand la Tunisie s'invente. Entre Orient et Occident, des imaginaires politiques*. Paris : Éditions Autrement, 160 p. ; Abbassi, Driss. (2017). *La Tunisie depuis l'Indépendance. Politique, histoire, identité*. Paris : Éditions l'Harmattan, 102 p. et du chapitre de l'ouvrage collectif *Noirs au Maghreb. Enjeux identitaires* : Abbassi, Driss. (2012). « Les représentations de l'Afrique dans les manuels scolaires post-coloniaux en Tunisie ». Dans Pouessel, Stéphanie et al. (2012). *Op. cit.*, p. 147-155.

⁹⁵ Chouikha, Larbi et Gobe, Éric. (2015). *Op. cit.*, p. 13.

de l'identité nationale, ainsi que sur les appropriations de l'héritage colonial opérées par les deux dirigeants tunisiens dans leur politique identitaire. Son choix d'analyser le récit scolaire tunisien, en portant une attention particulière aux livres d'histoire de l'enseignement primaire et secondaire, se justifie en raison de l'importance de ces manuels en tant « qu'instruments de propagation d'une idée pour les générations futures »⁹⁶. Les recherches effectuées par Abbassi permettent, à l'instar des travaux de Michel Foucault et d'Edward Saïd, d'établir des liens entre le pouvoir et les discours du savoir, en considérant que les techniques du pouvoir sont à la base d'une forme de savoir où les identités sont construites et remaniées sans cesse par les idéologies politiques. En outre, Driss Abbassi interroge dans ses travaux les raisons de l'absence de l'Afrique en tant qu'appartenance identitaire dans les manuels scolaires sous les régimes politiques de Bourguiba et de Ben Ali.

L'analyse des discours émis par la politique éducative amène Abbassi à distinguer plusieurs phases dans le processus complexe de la construction identitaire de la Tunisie. Ces discours ont la particularité d'être perpétuellement marqués par l'héritage colonial français⁹⁷, et ce, en dépit de l'identification de certaines ruptures avec l'ère coloniale. Que ce soit sous le régime bourguibien ou bien sous le régime benalien, la Méditerranée est officiellement érigée en tant que référence identitaire dominante, voire hégémonique⁹⁸. Ceci pourrait s'expliquer en raison des choix idéologiques, économiques et diplomatiques des deux anciens dirigeants qui ont favorisé les échanges avec l'Europe. De surcroît, Driss Abbassi démontre le prolongement de la

⁹⁶ Abbassi, Driss. (2008). « Le Maghreb dans la construction identitaire de la Tunisie postcoloniale ». *Critique internationale*, 3(40), p. 116.

⁹⁷ Après l'indépendance, l'État tunisien maintiendra de fortes collaborations avec la France, d'ailleurs sa politique étrangère est basée principalement sur les relations avec ce pays. L'historien tunisien Driss Abbassi précise que l'enseignement, par exemple, s'est basé sur l'expertise de l'ancien colonisateur. Les différentes phases de la construction identitaire se sont élaborées en s'inspirant sur un rapport et un dialogue continu avec le discours historique du modèle français.

⁹⁸ Abbassi, Driss. (2009). *Quand la Tunisie s'invente. Entre Orient et Occident, des imaginaires politiques*. Paris : Éditions Autrement, p. 7.

conception coloniale d'une continuité spatio-temporelle entre la France et ses colonies d'Afrique du Nord, notamment la Tunisie, par le biais de l'appropriation du bassin méditerranéen, dans les idéologies politiques respectives de Bourguiba et de Ben Ali, qui ont contribué à forger l'idée d'une « Tunisie-pont entre les deux rives de la Méditerranée »⁹⁹. Il s'agit, selon Abbassi : « d'une construction identitaire qui s'inscrit dans la logique même d'une colonisation se revendiquant d'emblée, en tant qu'héritière de la "civilisation romaine" et de son œuvre unificatrice de la *Mare Nostrum* »¹⁰⁰. Malgré la constance des références à la géographie et à l'histoire plurielle de la Tunisie, l'Afrique demeure marginalisée et absente « des possibles horizons identitaires de la Tunisie »¹⁰¹. L'africanité est inexistante sous Bourguiba, ce que Driss Abbassi explique en raison de l'imbrication des imaginaires et des stéréotypes raciaux du savoir colonial dans l'enseignement de l'histoire et dans le récit officiel du pouvoir :

À l'évidence, la définition de l'Afrique, telle qu'elle se manifeste dans l'enseignement de l'histoire dans la Tunisie des années 1960, se présente comme la digne héritière de celle véhiculée par l'enseignement français (ou franco-arabe) au temps des protectorats. Il s'agit donc d'un discours marqué par l'héritage colonial.¹⁰²

L'Afrique est ainsi perçue en ces termes dans les manuels d'histoire :

L'Afrique blanche, c'est l'Afrique de peuplement arabe dont les différentes régions : Maghreb, Libye, Égypte, Sahara. C'est autrement dit, la partie de l'Afrique la plus proche de l'Europe, de climat essentiellement méditerranéen comparable à celui de l'Europe.¹⁰³

Frantz Fanon a souligné dans son ouvrage *Les damnés de la terre*, les conséquences dévastatrices de la division imposée par le système colonial français de ses possessions

⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁰ *Id.* (2012). *Op. cit.*, p. 150.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 148.

¹⁰³ *Ibid.*

d'Afrique du Nord des régions situées au Sud du Sahara. En effet, ce dernier a judicieusement critiqué la distinction entre une « Afrique blanche » et une « Afrique noire » dans son analyse des séquelles de l'idéologie colonialiste sur les États africains ayant acquis leur indépendance :

On divise l'Afrique en une partie blanche et une partie noire. Les appellations de substitution : Afrique au Sud ou au nord du Sahara n'arrivent pas à cacher ce racisme latent. Ici, on affirme que l'Afrique blanche a une tradition de culture millénaire, qu'elle est méditerranéenne, qu'elle prolonge l'Europe, qu'elle participe à la culture gréco-latine. On regarde l'Afrique noire comme une région inerte, brutale, non civilisée... sauvage... Toutes ces réflexions rappellent par leur agressivité celles que l'on a souvent décrites chez le colon. La bourgeoisie nationale de chacune de ces deux grandes régions, qui a assimilé jusqu'aux racines les plus pourries de la pensée colonialiste, prend le relais des Européens et installe sur le continent une philosophie raciste terriblement préjudiciable pour l'avenir de l'Afrique.¹⁰⁴

Par conséquent, l'appropriation du savoir colonial par le pouvoir tunisien a contribué à renforcer dans l'imaginaire collectif la division binaire du continent africain par le Sahara. Avec l'arrivée au pouvoir de Ben Ali en 1987, de nouveaux enjeux politiques et historiques et une reformulation de l'identité tunisienne donnent lieu à un nouvel objectif idéologique mettant en œuvre une nouvelle politique mémorielle de la « Tunisianité » : « Carthage et la Méditerranée sont montrées comme les référents hégémoniques sur le terrain de l'imaginaire identitaire tunisien »¹⁰⁵. D'ailleurs, l'Africanité de la Tunisie se verra réduite à une lointaine annexe de la Méditerranée. De plus, l'identité amazighe ou berbère apparaît pour la première fois dans le processus identificatoire, afin de réhabiliter la référence à l'Afrique du Nord et à une conception originelle du peuple tunisien. La dimension arabo-musulmane se verra limitée par le régime de Ben Ali en raison du contexte spécifique des années 1990, marqué par la montée de l'intégrisme religieux et les confrontations politiques entre le régime

¹⁰⁴ Fanon, Frantz. (2011) [1961]. « Les damnés de la terre », *Œuvres*. Paris : La Découverte, p. 594.

¹⁰⁵ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 47.

dictatorial et les islamistes¹⁰⁶. Cependant, Driss Abbassi observe que le mythe d'une appartenance à une Méditerranée plurielle est au centre du processus identificatoire sous le régime de Ben Ali, contribuant à restreindre l'appartenance à tous les autres référents identitaires : arabité, islamité, africanité et amazighité¹⁰⁷. Ceci émanait d'une volonté d'inscrire la Tunisie dans les nouveaux rapports Nord/Sud de la Méditerranée, à la suite de l'émergence d'une nouvelle politique euro-méditerranéenne inaugurée par la conférence de Barcelone en novembre 1995, afin d'assouvir les ambitions économiques, diplomatiques et politiques de Ben Ali¹⁰⁸.

En guise de conclusion, nous retenons que, dans la sphère des discours du pouvoir politique, des élites intellectuelles et des représentations dans l'imaginaire national, l'africanité demeure à la périphérie des trois référents identitaires fondamentaux de l'histoire de la construction de l'identité tunisienne : arabité, islamité et méditerranéité. À juste titre, l'intellectuel britannique et figure majeure des *cultural studies* britanniques, Stuart Hall considère l'identité dans sa dimension discursive : l'identité étant le résultat d'un discours. Elle n'est pas un bloc unifié mais se trouve à l'intersection parfois antagoniste des discours et des pratiques, indissociable de son passé. L'identité se construit à l'intérieur même de la représentation, et de la relation à l'Autre. Ainsi, elle est le résultat de rapports de force¹⁰⁹. En effet, selon Hall :

C'est précisément parce que les identités sont construites à l'intérieur et non à l'extérieur du discours qu'elles doivent être comprises comme étant produites par des lieux historiques et institutionnels spécifiques, au moyen de stratégies énonciatives spécifiques. Elles apparaissent en outre dans le jeu des modalités spécifiques de pouvoir, et sont donc davantage le produit de la différence et de l'exclusion que le signe d'une unité identique, constituée

¹⁰⁶ *Id.* (2008). *Loc. cit.*, p. 135.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 154.

¹⁰⁹ Hall, Stuart ; Cervulle, Maxime et Jaquet, Christophe. (2017). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies* (3^e éd. rév. et aug.). Paris : Éditions Amsterdam, 558 p.

naturellement – une « identité » au sens traditionnel (une similitude inclusive, continue, sans différenciation interne).¹¹⁰

Quelles sont les conséquences de l'appropriation de l'imaginaire identitaire colonial, de la marginalisation de l'africanité et de l'histoire esclavagiste sur les réalités sociales des populations noires tunisiennes ? Comment ces populations ont-elles appréhendé les discriminations raciales durant la période dictatoriale de Ben Ali, période durant laquelle la parole était systématiquement muselée ? Quelle est la place accordée à l'identité afro-tunisienne et aux artistes noirs dans le paysage artistique et culturel sous le régime de Ben Ali ?

1.1.4 Du racisme ordinaire au racisme systémique : l'absence de représentativité des minorités noires tunisiennes dans le milieu culturel

1.1.4.1 Réalité historique des discriminations envers les minorités noires

Les travaux de Frantz Fanon¹¹¹ et d'Albert Memmi¹¹², qui traitent des différentes formes de racisme et d'aliénation raciale dans le contexte historique de la colonisation, nous rappellent que si les décolonisations ont permis la relative libération des peuples colonisés, il n'en demeure pas moins que les séquelles de l'idéologie colonialiste et ses relations historiques de domination et d'aliénation sont restées ancrées dans les comportements inconscients des anciens peuples colonisés. L'exemple du traitement réservé aux minorités, dont font partie les populations noires tunisiennes, dans le contexte de l'émergence des idéologies nationalistes au lendemain des indépendances, est révélateur des multiples conséquences de l'héritage colonial sur les discours politiques et sur les structures sociales et culturelles en Tunisie. En relatant son expérience vécue du racisme, dans les contextes de la colonisation et de l'indépendance

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 380-381.

¹¹¹ Fanon, Frantz. (2011) [1952]. « Peau noire, masques blancs », *Œuvres*. Paris : Découverte, 884 p., p. 63-251. ; Fanon, Frantz. (2011) [1961]. « Les damnés de la terre », *Op. cit.*, p. 421-681.

¹¹² Memmi, Albert. (1994). *Le racisme. Description, définitions, traitement*. Paris : Gallimard, 248 p.

de son pays natal, la Tunisie, Albert Memmi avait constaté que les dominés : « avaient aussi leur propre racisme, non tellement à l'égard des Européens, qui les fascinaient, mais envers d'autres groupes, plus vulnérables qu'eux-mêmes ; sur lesquels ils pouvaient exercer, à leur tour, le même mouvement compensatoire »¹¹³. À juste titre, les rapports entre des Tunisiens « Blancs » et leurs concitoyens « Noirs » sont basés sur une « relation de mésestime »¹¹⁴. En effet, selon Inès Mrad Dali : « Des représentations stéréotypées de la part des premiers alimentent une forme de racisme ordinaire envers les seconds en général, maintenant ainsi cette frange de la population dans une position d'infériorité sociale »¹¹⁵.

Si dans ses travaux, Frantz Fanon avait occulté, d'une part, une analyse des rapports entre les minorités noires et les autres populations du Maghreb, et, d'autre part, une étude sur le racisme inhérent à la réalité coloniale et au passé esclavagiste des pays d'Afrique du Nord, il n'en demeure pas moins qu'il avait malencontreusement constaté que « les Nord-Africains détestaient les hommes de couleur »¹¹⁶. Fanon considère que le racisme dans ses multiples et complexes manifestations n'est pas un phénomène individuel, il est avant tout une construction idéologique sociopolitique résultante de l'enchevêtrement du savoir et du pouvoir. D'ailleurs, au moment de l'émergence du mouvement noir postrévolutionnaire, les militants antiracistes avaient pointé la responsabilité de l'État tunisien et particulièrement les conséquences des nombreux préjugés de Bourguiba sur les Noirs dans la négligence des politiciens envers les minorités noires et dans le maintien de leur invisibilité dans la société, ainsi que la méconnaissance de leur histoire donnant lieu à des amalgames dans l'imaginaire collectif où ils étaient associés soit à la traite esclavagiste transsaharienne, soit aux populations subsahariennes¹¹⁷. Malgré l'absence d'organisation politique des Noirs

¹¹³ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁴ Mrad Dali, Inès. (2005). *Loc. cit.*, p. 935.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Fanon, Frantz. (2011) [1952]. *Op. cit.*, p. 144.

¹¹⁷ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 69-70.

tunisiens avant la révolution, nous tenons à préciser qu'un premier mouvement noir avait émergé durant les années 1960-1970¹¹⁸. Seulement, il avait été avorté par le régime de Bourguiba, en raison de son incompatibilité avec le concept de « Tunisianité » qui le faisait donc percevoir comme allant à l'encontre de l'unicité de l'identité nationale¹¹⁹. À ce propos, l'anthropologue tunisienne Inès Mrad Dali considère que :

Toutes les tentatives de cristallisation sociopolitique de ce groupe en minorité institutionnellement reconnue avaient en effet été neutralisées par l'État tunisien. L'État réformateur dirigé par Habib Bourguiba (1956-1987) ne pouvait, tout d'abord, tolérer les actions dites « subversives » qui accuseraient le pouvoir en place de racisme.¹²⁰

Longtemps qualifiée de « silencieuse »¹²¹ et de « marginalement intégrée »¹²², la minorité noire tunisienne était « comme l'ensemble de la société tunisienne sous l'ère de la dictature, astreinte au conformisme, soumise à la “force de l'obéissance”, au consentement passif et à la résignation »¹²³. La reconnaissance institutionnelle de ce groupe minoritaire par l'État réformateur de Bourguiba, leur accès à la scolarisation (grâce à la gratuité et l'accessibilité du système éducatif) et l'émigration de certaines populations noires tunisiennes en Europe ont permis à une infime élite noire de se constituer et de se hisser dans la hiérarchie sociale¹²⁴. Toutefois, malgré ces nombreux changements, l'absence des Noirs tunisiens à des postes de haute responsabilité et leur invisibilité totale dans les médias et dans la vie culturelle sont révélatrices d'une forme

¹¹⁸ Né le 2 mars 1928 à Gabès (dans le sud tunisien), Slim Marzoug est le premier militant Noir ayant lutté contre le racisme en Tunisie. Après avoir suivi des études universitaires à Paris et aux États-Unis, il rentre en Tunisie dans les années 1960 et tente de rallier les gens à sa cause. Son projet de créer un parti politique rassemblant exclusivement des Noirs tunisiens est vite avorté par Habib Bourguiba, (ce dernier redoutant que cette mobilisation n'obtienne une visibilité internationale), qui le fait interner dans un hôpital psychiatrique où il demeurera plus de trente années, jusqu'à son décès en 2001.

¹¹⁹ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 61.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹²¹ Valensi, Lucette. (1986). *Loc. cit.*, p. 819.

¹²² Pouessel, Stéphanie *et al.* (2012). *Op. cit.*, p. 75.

¹²³ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 61.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 63-64.

de racisme systémique. Dans l'ouvrage collectif *11 brefs essais contre le racisme pour une lutte systémique* publié en 2019 par la maison d'éditions québécoise Somme toute, Amel Zaaza et Christian Nadeau définissent ainsi le racisme systémique :

Nous pouvons donc aussi dire du racisme qu'il est « systémique » lorsqu'il traduit une logique collective qui favorise un groupe plutôt qu'un autre, par exemple la majorité blanche et les minorités racisées, par intérêt ou selon des critères purement arbitraires. Cela n'implique pas nécessairement que le groupe majoritaire ait une volonté de nuire aux groupes minoritaires, mais les choix collectifs des premiers, tout autant que leur inaction, auront toujours pour effet d'exclure les seconds et, par ce fait même, de nier leurs droits.¹²⁵

Le discours politique unificateur, institué par Bourguiba et par son successeur Ben Ali afin d'empêcher toute revendication identitaire perçue comme antinationale, a contribué à maintenir l'illusion du « monolithisme culturel »¹²⁶ de la société tunisienne en confinant la minorité noire tunisienne et en négligeant toutes les formes de domination et d'exclusion vécues par les populations noires tunisiennes¹²⁷. D'ailleurs, sous leurs régimes respectifs, aucune loi criminalisant le racisme n'a été instituée, confortant ainsi les dénégations de l'existence des discriminations raciales dans les sphères politiques et sociales. Néanmoins, comme nous l'avons évoqué plus haut, il est communément reconnu que le dialecte tunisien comporte « un lexique stigmatisant hérité d'une histoire esclavagiste »¹²⁸, et qu'il contribue à véhiculer un ensemble de proverbes et d'expressions racistes qui renvoient à l'origine servile des noirs, les maintenant de surcroît dans un statut social inférieur. Comme l'indique l'historien

¹²⁵ Zaaza, Amel et Nadeau, Christian *et al.* (2019). *11 brefs essais contre le racisme pour une lutte systémique*. Montréal : Éditions Somme toute, p. 16.

¹²⁶ Pouessel, Stéphanie. (2012b). « Les marges renaissantes : Amazigh, Juif, Noir. Ce que la révolution a changé dans ce "petit pays homogène par excellence" qu'est la Tunisie ». *L'année du Maghreb*, VIII, p. 143-160.

¹²⁷ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 63.

¹²⁸ Abdelhamid, Maha. (2018). « Les noirs tunisiens après la révolution de 2011. Retour sur les prémices d'un mouvement contre le racisme ». *EuroMesco*, (84), p. 4. Récupéré le 10 juillet 2019 de <https://www.euromesco.net/publication/les-noirs-tunisiens-apres-la-revolution-de-2011-retour-sur-les-premices-dun-mouvement-contre-le-racisme/>

haïtien Frantz Voltaire : « Le racisme emprunte aux habitudes mentales déterminées par les réalités anciennes de la colonisation et de l'esclavage »¹²⁹. Le traitement de l'épineux problème de l'histoire esclavagiste dans la société tunisienne, fait longtemps éclipsé dans l'histoire et la mémoire collective, n'a à aucun moment suscité l'intérêt des artistes et des curateurs tunisiens pendant la période prérévolutionnaire.

L'occultation de l'identité afro-tunisienne dans l'histoire mémorielle tunisienne et le rejet de l'Africanité, à cause notamment de la rupture identitaire avérée avec l'Afrique par les discours politiques et idéologiques, sont indubitablement liés à l'assimilation et l'intériorisation de la vision racialisante du continent africain par l'impérialisme colonial français. Comme nous l'avons évoqué, la manière avec laquelle les instruments politiques ont mis en place un savoir discursif établi sur une distinction entre une supposée « Afrique blanche » opposée à une « Afrique noire » en prolongeant un imaginaire identitaire colonial et la méconnaissance de l'histoire des populations noires tunisiennes ont contribué à nourrir dans l'inconscient collectif tunisien : « L'idée d'une extranéité absolue du Noir [...] un Noir ne peut-être que d'origine subsaharienne »¹³⁰. Stuart Hall considère à juste titre que :

Le racisme, bien entendu, opère en construisant des frontières symboliques infranchissables entre des catégories racialement constituées, et son système typiquement binaire de représentation ne cesse de marquer, de fixer et de naturaliser la différence entre appartenance et altérité.¹³¹

1.1.4.2 La place de l'identité Afro-tunisienne dans la vie culturelle et artistique

Depuis de nombreuses années, les milieux du théâtre et du cinéma tunisiens avaient intégré dans leurs productions artistiques les phénomènes liés à la discrimination raciale, révélant ainsi des tabous ancrés socialement. Toutefois, si la mise en scène de

¹²⁹ Zaaza, Amel et Nadeau, Christian *et al.* (2019). *Op. cit.*, p. 10.

¹³⁰ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 64.

¹³¹ Hall, Stuart ; Cervulle, Maxime et Jaquet, Christophe. (2017). *Op. cit.*, p. 405.

l'altérité « noire » a été traitée par les cinéastes tunisiens durant les deux dictatures, il n'en demeure pas moins que la représentation des Noirs a longtemps répondu à des stéréotypes racistes¹³² hérités de l'histoire esclavagiste et de l'idéologie colonialiste. C'est le cas notamment d'un court métrage réalisé par le cinéaste tunisien Nouri Bouzid en 2009 intitulé *Errance*, dans lequel le protagoniste principal incarne un homme Noir originaire de l'Afrique subsaharienne qui s'est trouvé égaré dans un site archéologique tunisien¹³³. Le court métrage porte sur sa rencontre avec des enfants tunisiens qui semblent à première vue apeurés par son apparence et par ses vêtements. La manière avec laquelle le personnage principal est représenté par le cinéaste reflète une vision caricaturale, primitiviste et dénigrante émanant de préjugés raciaux sur les représentations stéréotypées des sorciers et des magiciens africains. Le court métrage illustre, par conséquent, l'assimilation d'une construction raciale opposant deux aires culturelles qui semblent infranchissables : d'une part, une Afrique du Nord, arabe, « blanche » et civilisée, et, d'autre part, une Afrique subsaharienne, « noire » et « primitive ». En effet, selon l'historien tunisien Ridha Tlili :

Cependant, de tout temps, l'Afrique a représenté dans l'imaginaire arabe, maghrébin et européen une terre lointaine, sauvage, mystérieuse, habitée par des peuples *nègres*, noirs, semblables aux singes et aux diables. Pourtant, les maghrébins et une partie des peuples arabes font partie de cette Afrique si peu connue, suspecte et dangereuse.¹³⁴

Malgré l'effacement systématique de toute référence à l'identité afro-tunisienne, certaines pratiques musicales telles que le *stambeli*, se sont maintenues tant bien que mal dans la culture populaire tunisienne à cause notamment de leur dépréciation et leur

¹³² Fahim, Joseph. (2020, 18 juillet). « Comment le monde du divertissement arabe a contribué au racisme anti-noir ». *Middle East Eye*. Récupéré le 14 octobre 2020 de <https://www.middleeasteye.net/fr/opinion-fr/racisme-maghreb-moyen-orient-noirs-cinema-television-arabe>

¹³³ Pouessel, Stéphanie *et al.* (2012). *Op. cit.*, p. 82.

¹³⁴ Tlili, Ridha. (2012). *Op. cit.*, p. 30.

mise à l'écart de la vie sociale par le pouvoir politique. À l'instar du *gnaoua*¹³⁵ et du *stambeli*, les anciennes musiques et les chants traditionnels des régions du Sud tunisien sont liés à la diaspora noire africaine et auraient été implantés au Maghreb par les anciens esclaves Noirs lors de la grande traite transsaharienne¹³⁶. Si le *Stambeli* est inséré dans la culture musulmane maghrébine, il est néanmoins présenté comme étant le résultat des brassages entre les traditions africaines animistes et la pratique religieuse musulmane « reconduisant la distinction entre une “Afrique” animiste voire païenne et hors des religions du livre et un Maghreb appartenant, lui, à la tradition arabo-musulmane »¹³⁷. L'aliénation économique et raciale des Noirs tunisiens, la formation des représentations archétypales et essentialisantes du Noir dans l'imaginaire collectif tunisien relèvent d'une forme de « catharsis collective »¹³⁸ pour reprendre l'interprétation fanonienne de la notion de catharsis. Les projections raciales dans la culture tunisienne ont servi à conditionner les structures d'oppression et d'invisibilisation des populations noires dans la société dominante durant les dictatures de Bourguiba et Ben Ali. En perpétuant le maintien de l'invisibilisation des minorités noires tunisiennes, l'État dictatorial a renforcé dans l'imaginaire collectif la conception mythique d'une homogénéisation identitaire de la société tunisienne. En mettant en garde contre une conception essentialiste de l'identité culturelle, Stuart Hall signale que :

Les unités que proclament les identités sont ainsi construites à l'intérieur du jeu du pouvoir et de l'exclusion, et résultent non pas d'une totalité naturelle, inévitable ou primordiale, mais d'un processus naturalisé et surdéterminé de « clôture ».¹³⁹

¹³⁵ Musique originaire d'Afrique subsaharienne et répandue aujourd'hui au Maroc, qui rassemble notamment les membres d'une confrérie pratiquant des rituels de transe à visée thérapeutique.

¹³⁶ Pouessel, Stéphanie *et al.* (2012). *Op. cit.*, p. 79.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Fanon, Frantz. (2011) [1952]. *Op. cit.*, p. 182.

¹³⁹ Hall, Stuart ; Cervulle, Maxime et Jaquet, Christophe. (2017). *Op. cit.*, p. 382.

Par conséquent, les Noirs tunisiens n'ont pas bénéficié d'une plus forte visibilité sociale, étant donné qu'ils avaient été faiblement représentés dans les milieux médiatiques et culturels dominants, en raison de leur assignation à la condition de « *citoyens de seconde zone* »¹⁴⁰. À l'exception de la scène théâtrale et de l'industrie cinématographique, la représentation de la minorité noire est demeurée quasi absente des pratiques artistiques et curatoriales. De plus, les travaux en histoire de l'art portant spécifiquement sur la représentation des figures noires dans la peinture, les arts visuels et le cinéma en Tunisie sont inexistants. Malgré l'intérêt porté par les historiens, les sociologues et les anthropologues au parcours des minorités noires en Tunisie et à leur vécu du racisme, à notre connaissance les critiques et les historiens de l'art tunisiens n'ont pas été suffisamment interpellés par cette réalité historique et sociale. De surcroît, l'invisibilisation des artistes noirs tunisiens est manifeste durant la période dictatoriale de Ben Ali, qui a vu l'émergence des expositions collectives d'art contemporain au début des années 2000¹⁴¹. À travers l'analyse des expositions collectives les plus encensées par la critique et des discours des curateurs, la dernière partie du premier chapitre s'attache à examiner la place accordée aux minorités racisées et au référent identitaire de l'Africanité dans la vie culturelle tunisienne et, plus spécifiquement dans le monde de l'art contemporain. Il s'agira alors de comprendre les raisons de l'invisibilisation des minorités raciales dans le champ de l'art contemporain avant la révolution, en évaluant les multiples conséquences des idéologies politiques unitaires des régimes dictatoriaux sur les discours curatoriaux.

¹⁴⁰ Pouessel, Stéphanie. (2012a). *Loc. cit.*, p. 4.

¹⁴¹ Boissier, Annabelle. (2017). « L'art contemporain tunisien en révolution. Continuité et discontinuité des trajectoires face à l'événement ». *L'Année du Maghreb*, 16, p. 359-378.

1.2 Marginalisation de l'identité Afro-tunisienne dans l'art contemporain tunisien durant le régime autocratique de Ben Ali (entre 2003 et 2010)

1.2.1 Émergence de nouvelles modalités d'exposition des œuvres, en dehors du système standard de consécration artistique

Durant le régime dictatorial de Ben Ali (1987-2011), de nombreux artistes tunisiens éprouvaient un manque de visibilité, non seulement à l'échelle internationale¹⁴² mais également sur la scène locale, étant donné le manque de soutien de la part de l'État¹⁴³, et surtout à cause d'une absence évidente de structures organisationnelles, à l'instar d'un musée d'art moderne et contemporain. L'historien de l'art tunisien Ridha Moumni postule que :

La Tunisie est le seul pays du monde arabe, avec l'Égypte, à posséder une collection nationale d'art moderne et contemporain datant du début du siècle dernier, principalement constituée de peintures. Malgré la richesse de cette collection, qui compte près de 12 000 pièces, le pays ne possède pas de musée d'art moderne et contemporain.¹⁴⁴

¹⁴² Au début des années 2000, Silvia Naef constate que la globalisation et l'ouverture du champ de l'art international aux productions artistiques des pays situés hors de l'espace occidental, ont favorisé la reconnaissance des artistes originaires du monde arabe et du Moyen-Orient, dont la plupart vivent néanmoins en Occident. Selon S. Naef : « Ce qui est produit pour la scène régionale et pour un public local ne dépasse que rarement les frontières de la région, et si c'est le cas, cette production n'est pas montrée dans des endroits prestigieux, des endroits prescripteurs ». Dans Naef, Silvia. (2011). « Les arts visuels dans le monde arabe entre globalisation et spécificités locales ». *Conférences de l'Académie*, Cahier XX. Berne : Académie suisse des sciences humaines et sociales, p. 9. De plus, après avoir prospecté en Tunisie avant 2011, certains commissaires internationaux ont répandu l'idée de l'inexistence de l'art contemporain, en dépit du fait que les artistes faisaient référence à ce label pour circonscrire leurs œuvres.

¹⁴³ En 2010, l'artiste tunisienne Mouna Jmal (ancienne membre de la commission d'achat du ministère des Affaires culturelles) a dénoncé la mauvaise répartition de l'allocation budgétaire consacrée au domaine culturel, surtout s'agissant du budget alloué aux arts plastiques.

¹⁴⁴ Laggoune-Aklouche, Nadira, Lakrissa, Fatima-Zahra, Moumni, Ridha et Sénéchat, Philippe. (2017). « La place institutionnelle de la discipline "histoire de l'art" au Maghreb : un état des lieux ». *Perspective*, 2. [En ligne]. Récupéré le 17 mars 2020 de <https://journals.openedition.org/perspective/7450>

Par ailleurs, la chercheuse Annabelle Boissier considère que le régime politique et la bureaucratie autoritaire à l'époque de la dictature faisaient partie des raisons ayant entravé le développement de l'art contemporain¹⁴⁵. En effet, selon Boissier :

Par exemple, un groupe de quatre artistes et commissaires a échoué à constituer une association pour l'art contemporain en 2009. Ils n'en ont pas obtenu l'autorisation malgré des contacts auprès de l'instance décisionnelle. De même, un collectionneur s'est vu refuser le droit de créer une fondation.¹⁴⁶

Conséquemment, les artistes vont progressivement abandonner les voies nationales de reconnaissance artistique, ce qui donnera lieu à l'émergence de nouvelles modalités d'exposition des œuvres. En effet, Boissier observe qu'entre 2003 et 2010, les méfiances envers les galeristes¹⁴⁷, les fonctionnaires du ministère de la Culture, les critiques d'art (généralement des journalistes) et l'Association professionnelle (l'Union des artistes plasticiens tunisiens), considérés comme étant dénués d'un véritable jugement esthétique¹⁴⁸, ont amené certains artistes à explorer de nouvelles formes

¹⁴⁵ Les analyses proposées par la chercheuse Annabelle Boissier des relations entre le monde de l'art contemporain tunisien et le monde de la politique, de ses mutations depuis les années 2000 jusqu'aux bouleversements sociopolitiques postrévolutionnaires, démontrent les obstacles auxquels faisaient face les artistes sous le régime de Ben Ali. Dans Boissier, Annabelle. (2014). « La négociation entre art et politique. Les artistes contemporains et la bureaucratie tunisienne ». Dans Oualdi, M'hamed, Pagès-El Karoui, Delphine et Verdeil, Chantal (dir.). *Les ondes de choc des révolutions arabes*. Beyrouth : Presses de l'Ifpo, p. 199-217.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 214.

¹⁴⁷ Plusieurs artistes ont dénoncé le manque d'investissement des galeries leaders (situées principalement dans une banlieue aisée de la capitale) dans la promotion de leurs œuvres, estimant que les galeristes n'ont pas réussi à créer un véritable marché pour l'art contemporain, puisqu'ils ont longtemps favorisé des artistes pratiquant un genre particulier de peinture « décorative », jugé plus conforme aux goûts de leur clientèle.

¹⁴⁸ D'après Ridha Mouni, cette situation (qui semble perdurer jusqu'à aujourd'hui malgré la création de plateformes interactives dédiées à la diffusion des recherches en histoire de l'art) peut être expliquée par plusieurs facteurs : l'absence de musées qui conservent et exposent l'art contemporain a réduit considérablement l'accès aux œuvres et donc le développement de la recherche en histoire de l'art. Par ailleurs, l'enseignement de l'art contemporain et d'un savoir théorique et critique est très limité puisqu'il est assuré par des historiens (des médiévistes et des antiquisants) ou par des chercheurs en esthétique, et rarement par des historiens de l'art, sachant qu'aucune institution universitaire ne comporte de département dédié à la discipline de l'histoire de l'art. Ceci pourrait expliquer que la plupart des articles, dont le contenu était souvent de nature informative ou basé sur des entretiens avec des artistes, aient été rédigés par des journalistes.

d'exposition des œuvres. Ces différents facteurs ont favorisé l'émergence des expositions collectives initiées par des commissaires d'expositions indépendants (qui n'étaient ni des galeristes, ni des représentants étatiques, ni des membres de l'Association professionnelle) dans des lieux de culture de la capitale, mais qui ne font pas office d'institutions muséales¹⁴⁹. La participation à ces expositions collectives, souvent financées par le service culturel de l'ambassade de France à Tunis¹⁵⁰, permet d'assurer aux artistes une reconnaissance et une visibilité à l'échelle locale et internationale, ainsi que la constitution d'un réseau de reconnaissance artistique. Ainsi, les nouveaux acteurs de la scène artistique tunisienne tentent de favoriser une relative autonomisation de l'art contemporain tunisien, en menant une lutte pour se libérer de la domination des institutions nationales et de l'hégémonie de la globalisation de l'art international¹⁵¹. Soulignons que la plupart de ces expositions ont été réalisées par des artistes et des commissaires tunisiens qui étaient installés et formés à l'étranger, et dont beaucoup d'ailleurs faisaient partie du réseau culturel français. Par exemple, l'artiste franco-tunisienne Meriem Bouderbela réalisa conjointement avec l'artiste française Sophie Revault-Golvin en 2003 la première édition (qui fut également la dernière) des *Rencontres d'art contemporain de la Médina de Tunis*. Cet événement est considéré comme étant l'initiateur du concept repris et développé de manière pérenne par les danseurs-chorégraphes Selma et Sofiane Ouissi en 2007 : *Dream City*, le festival pluridisciplinaire d'art contemporain se déployant dans la vieille ville de Tunis. Ainsi, à partir des années 2000, l'art contemporain se développe avec l'émergence d'un nouvel acteur : le commissaire d'exposition indépendant¹⁵².

¹⁴⁹ Boissier, Annabelle. (2017). *Loc. cit.*, p. 359-378.

¹⁵⁰ *Id.* (2012). « Impacts locaux de la mondialisation. Le difficile "engagement" des galeries leaders tunisiennes ». *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Professions et métiers autour de la Méditerranée, p. 2-12. Récupéré le 24 juin 2019 de <https://journals.openedition.org/sociologies/3955>

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Id.* (2014). *Op. cit.*, p. 204-205.

Les Rencontres d'art contemporain de la Médina de Tunis ont marqué un tournant important dans le développement des expositions collectives pensées dans des lieux de culture hors du système standard de consécration artistique¹⁵³ qui se sont multipliées à partir de 2003, coïncidant avec le retour en Tunisie de plusieurs artistes (majoritairement des femmes) ayant complété leurs études à l'étranger, à l'instar de Meriem Bouderbela, Sana Tamzini, Patricia Triki, Nadia Kaabi-Linke, etc. Entre 2006 et 2010, les expositions collectives initiées par des commissaires indépendants deviennent la norme. Le réseau d'interconnaissance s'élargit, avec une prédominance d'artistes femmes nées entre les milieux des années 1960 et 1970, grâce à trois manifestations artistiques marquantes : l'exposition *L'image révélée, de l'orientalisme à l'art contemporain* (2006) réalisée conjointement par une commissaire franco-tunisienne, Meriem Bouderbala, et un commissaire étranger, Simon Njami, l'exposition *Femmes d'images, espace privé* (2007) réalisée par Michket Krifa et la première édition du festival *Dream City* en 2007. Ces différentes expositions ont permis la création d'un réseau de collaborateurs et un début de circulation des artistes tunisiens à l'étranger, transformant durablement l'organisation du monde de l'art tunisien¹⁵⁴.

Afin de mieux saisir l'impact de la politique identitaire et culturelle sous Ben Ali sur le développement de ce genre particulier d'expositions collectives, nous nous attarderons sur l'analyse de ces différentes manifestations en les replaçant dans le contexte de la production des discours sur l'art, intrinsèquement lié au contexte sociopolitique durant cette période particulière. Notre objectif sera de mesurer la place accordée à l'Afrique en tant que référent identitaire dans le monde de l'art

¹⁵³ La reconnaissance artistique est liée à trois composantes : le marché local de la peinture (le marché de l'art en Tunisie accorde plus de place à la peinture au détriment de la sculpture), les expositions annuelles de l'Association professionnelle (L'Union des artistes plasticiens tunisiens) et les activités du ministère de la Culture (incluant des expositions à l'étranger dont la participation est basée sur des concours de sélection au niveau national par le ministère).

¹⁵⁴ Boissier, Annabelle. (2017). *Loc. cit.*, p. 368.

contemporain tunisien prérévolutionnaire. Nous proposons également d'interroger les mécanismes ayant engendré l'invisibilité de l'altérité noire dans les œuvres artistiques et l'absence de représentativité des artistes afro-tunisiens dans ces différentes expositions collectives.

1.2.2 « Repli identitaire » et « postures curatoriales néocoloniales »

En plus de l'appauvrissement du milieu culturel, et surtout de la marginalisation de l'art contemporain par l'État tunisien¹⁵⁵, le système despotique érigé sous la dictature de Ben Ali a perpétué en le renforçant le système autoritaire et répressif de Bourguiba. Par conséquent, ce contexte politique de haute surveillance a donné lieu à des pratiques antidémocratiques, qui ont réquisitionné l'espace public tout en limitant la liberté d'expression et en exerçant une virulente censure politique sur la scène médiatique et artistique engendrant ainsi « une attitude de repli identitaire »¹⁵⁶, pour reprendre une constatation formulée par la philosophe et critique d'art tunisienne Rachida Triki.

Pendant de nombreuses années avant la chute de la dictature, la plupart des thèmes qui prévalaient dans les expositions étaient orientés sur des questions identitaires, donnant lieu, par exemple, à des scénographies « où le domaine du privé et de l'intime a été privilégié, entre autres pour des raisons de censure politique »¹⁵⁷. De surcroît, dans des articles parus en 2007 et en 2009, Rachida Triki s'inquiétait des conséquences de la mondialisation du marché de l'art sur les pratiques artistiques contemporaines maghrébines et plus spécifiquement tunisiennes, tout en questionnant le

¹⁵⁵ Durant la période de gouvernance de Ben Ali, les milieux du théâtre, du cinéma et de la littérature bénéficiaient d'un plus grand soutien de la part de l'État, et ce, malgré la censure politique qui était de rigueur à cette époque. Cela dit, une forme d'autocensure a fini par s'imposer auprès des créateurs tunisiens, engendrant un déclin et un appauvrissement de la qualité des œuvres, surtout en ce qui concerne les productions cinématographiques.

¹⁵⁶ Cette constatation, même si elle est basée sur une généralisation de la scène artistique contemporaine dans la Tunisie prérévolutionnaire, a été formulée à deux reprises par Rachida Triki : Dans Triki, Rachida. (2009). « Art et résistance transculturelle ». *Museum international*, 61(4), p. 54-62. ; Triki, Rachida. (2011). « L'imagination au pouvoir ». *Lignes*, 3(36), p. 69-72.

¹⁵⁷ Triki, Rachida. (2011). « L'imagination au pouvoir ». *Lignes*, 3(36), p. 69.

« traditionalisme à visée identitaire »¹⁵⁸. Selon Triki, durant les années 2000-2010, les productions artistiques tunisiennes s'étaient trouvées asservies par le marché de l'art international, en perpétuant des « mises en situation qui répondent à des représentations néocoloniales »¹⁵⁹, et ce, afin que les artistes puissent bénéficier d'une visibilité à l'échelle locale et internationale. Parmi les thématiques « néo-orientalistes » les plus caricaturales et qui génèrent de l'attention auprès du public, l'auteure remarque l'omniprésence des mises en scène qui réinterrogent des stéréotypes orientalistes comme la représentation du corps, particulièrement celui de la femme dans les sociétés musulmanes (le corps voilé/dévoilé), le terrorisme islamique, la dualité entre le couple binaire (tradition/modernité), etc. Les mêmes constatations sont soulignées par l'artiste tunisien Mohamed Ben Soltane qui évoque les difficultés auxquelles faisaient face les artistes, à cause du contexte politique oppressif du régime *benalien* et de l'hégémonie du monde de l'art international dont les attentes culturalistes ont figé les pratiques artistiques dans des constructions néo-orientalistes¹⁶⁰. Par conséquent, l'impact de la globalisation du marché de l'art sur les scènes locales en Tunisie a engendré une forme « d'uniformisation »¹⁶¹ des pratiques artistiques, telle qu'elle a été également observée en 2011 par les historiennes de l'art tunisiennes, Wafa Gabsi et Ilham Boumankhar¹⁶². Ces dernières ont démontré le rôle joué par les organismes culturels étrangers¹⁶³, particulièrement le service culturel de l'ambassade de France à Tunis¹⁶⁴, dans la mise

¹⁵⁸ *Id.* (2009). « Art et résistance transculturelle ». *Museum international*, 61(4), p. 54.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶⁰ Ben Soltane, Mohamed. (s.d). « Souffle de liberté/Tunisie ». *Nafas Art Magazine*. Récupéré le 26 mai 2020 de <https://universes.art/en/nafas/articles/2011/breath-of-freedom/souffle-de-liberte>

¹⁶¹ Triki, Rachida. (2009). *Loc. cit.*, p. 54.

¹⁶² Boumankhar, Ilhem et Gabsi, Wafa. (2011). « Construction des réseaux de coopération dans le monde de l'art. Étude de cas : la Tunisie ». *Hal*, p. 1-13.

¹⁶³ Parmi les instituts et services culturels étrangers les plus actifs en Tunisie en matière de coopération culturelle : le Goethe Institut (Allemagne), l'Institut français de Tunisie (IFT) et le British Council (Grande-Bretagne).

¹⁶⁴ Sous la tutelle du ministère des Affaires étrangères et européennes et du ministère de la Culture, l'Institut français de Tunisie (IFT) (qui s'intitulait Institut français de coopération avant 2011) est un établissement public chargé des relations culturelles internationales. Son action s'inscrit au croisement des secteurs artistiques, des échanges intellectuels, de l'innovation culturelle et sociale, et de la coopération linguistique.

en place de grands projets culturels, notamment des expositions d'art contemporain, dont la tendance générale était d'orienter les œuvres vers des thématiques perpétuant des représentations puisant dans « l'imaginaire orientaliste ». Par souci de visibilité et de reconnaissance sur le marché de l'art international et face au manque d'implication des institutions étatiques, les artistes tunisiens ayant participé aux expositions financées en grande partie par les services culturels étrangers adaptent leur production artistique en fonction des normes et des critères de jugement des acteurs du monde de l'art contemporain occidental perçu comme « eurocentrique » par certains acteurs de la scène artistique tunisienne¹⁶⁵.

Force est de constater des difficultés auxquelles sont confrontées les artistes et les acteurs du monde de l'art tunisien, comme celle de se départir d'une catégorisation fixiste, adoptée par le monde de l'art international et ses institutions, qui a tendance à enfermer les œuvres et les pratiques artistiques tunisiennes selon le label « art contemporain arabe » ou « art contemporain islamique »¹⁶⁶. En effet, l'examen des discours textuels sur l'art contemporain tunisien, nous amène à constater que ce dernier semble être défini selon un art global homogénéisant suivant des dénominations d'appartenance historico-culturelle : tantôt « arabe », tantôt « maghrébin », tantôt « méditerranéen » mais aucunement selon son appartenance au continent africain. Ainsi, parmi les conséquences de la politique culturelle « néocoloniale » des organismes culturels étrangers sur les thèmes abordés dans ce genre d'expositions, citons la prédominance des manifestations artistiques mettant en scène un imaginaire

¹⁶⁵ Boumankhar, Ilhem et Gabsi, Wafa. (2011). *Loc. cit.*, p. 6.

¹⁶⁶ Les travaux de l'historienne de l'art Monia Abdallah ont porté sur une analyse des enjeux contemporains de la notion d'« art islamique » dans sa thèse et dans plusieurs articles. En s'interrogeant sur les critères qui permettent de catégoriser des œuvres hétérogènes sous « une bannière unificatrice », Monia Abdallah a démontré les nombreux paradoxes derrière l'émergence du label « art contemporain islamique » dans les discours sur les artistes provenant du Moyen-Orient, de la Turquie et d'Iran, et les enjeux sociopolitiques qui en découlent. Dans Abdallah, Monia. (2005). « Analyse topique d'une caractérisation artistique. Étude des lieux communs dans l'art contemporain islamique ». *Images Re-vues*, 1. [En ligne]. Récupéré le 26 mai 2020 de <https://journals.openedition.org/imagesrevues/324>

« néo-orientaliste », ayant contribué à renforcer certains positionnements identitaires dans les discours des commissaires. Dans leurs stratégies curatoriales, ces derniers ont perpétué l'occultation socio-politique de l'identité afro-tunisienne et des artistes afro-tunisiens dans les expositions collectives organisées entre 2003 et 2010. En confrontant l'analyse de ces expositions avec l'évolution de la politique identitaire sous le régime de Ben Ali, nous pouvons dégager des éléments de réflexion sur les raisons qui sous-tendent l'uniformisation quasi générale des thématiques traitées par ce genre nouveau d'expositions, en questionnant leur ancrage dans des catégories identitaires issues « d'un mouvement de balancier entre deux phénomènes : un nationalisme arabe et musulman et un imaginaire méditerranéen »¹⁶⁷.

1.2.3 Dialogues interculturels entre Orient et Occident : l'art contemporain tunisien au carrefour des brassages identitaires et des rapports ambigus avec l'africanité

Certains historiens de l'art s'accordent à présenter la nouvelle génération d'artistes tunisiens (actifs dans les années 1990-2010), comme ayant effectué une rupture avec la quête identitaire de la génération de leurs aînés, en inscrivant leurs créations dans la dimension sociale dans un contexte de plein essor de l'ère de la globalisation artistique¹⁶⁸. Toutefois, l'analyse que nous proposons des plus importantes expositions collectives ayant émergé entre 2003 et 2010¹⁶⁹, démontre, qu'en dépit d'un changement de paradigmes, les pratiques artistiques demeurent assujetties à des représentations identitaires hégémoniques. L'influence de « l'imaginaire identitaire méditerranéen » et

¹⁶⁷ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁸ Notamment l'historienne de l'art tunisienne Alia Nakhli, les chercheurs Silvia Naef et Alain Messaoudi (dont les constatations ont pointé le fait que ces changements et ruptures sont caractéristiques de l'ensemble des pays du Moyen-Orient et du Maghreb depuis les années 1990). Aussi, Annabelle Boissier présente les artistes contemporains en opposition à la génération précédente (la génération de la rupture des années 1970), et, selon elle, ces artistes : « se détachent de ces grands thèmes fédérateurs pour s'intéresser non plus à ce qui définit traditionnellement l'identité tunisienne, mais aux interactions sociales ». Dans Boissier, Annabelle. (2014). *Op. cit.*, p. 212.

¹⁶⁹ Il s'agit des expositions collectives suivantes : *Les Rencontres d'art contemporain de la Médina* (2003), *Image révélée, de l'orientalisme à l'art contemporain* (2006) et *Femmes d'images, espace privé* (2007).

du statut revendiqué de la « Tunisie-pont entre l'Orient et l'Occident »¹⁷⁰ perdurent dans les thématiques de ces expositions et dans les pratiques des artistes du monde de l'art contemporain émergent. C'est le cas, par exemple, de l'exposition *Rencontres d'art contemporain de la Médina*, qui est considérée comme étant la première manifestation d'art contemporain en Tunisie.

L'exposition a été réalisée en 2003 par deux artistes : Meriem Bouderbela et Sophie Revault-Golvin dans deux lieux culturels de la médina de Tunis : le palais Kheireddine¹⁷¹ et le Club culturel Tahar Haddad. Ce projet (financé par l'Institut français de coopération et soutenu par le ministère des Affaires culturelles) ayant pour thématique *L'intime et l'étranger*, a regroupé dix-sept artistes (tunisiens et français), qui ont proposé des œuvres témoignant « d'une rencontre et d'un dialogue renouvelé avec l'autre »¹⁷², dans une perspective de mise en valeur du patrimoine architectural et artisanal de la médina de Tunis. Unanimement saluée par la presse tunisienne, l'exposition est présentée comme ayant réussi à « fusionner les deux facettes de la culture universelle, le dedans et le dehors, l'intime et l'étranger, l'Orient et l'Occident »¹⁷³. D'après les propos des commissaires, cette fusion est matérialisée par la rencontre des artistes tunisiens et français dans un espace « où se croisent expériences et regards des deux rives de la Méditerranée »¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Abbassi, Driss. (2009). *Op. cit.*, p. 11.

¹⁷¹ Le Palais Kheireddine est un ancien palais de la médina de Tunis. Il a été bâti entre 1860 et 1870, durant le règne des Beys, par le Premier ministre mamelouk Khireddine Pacha. Nommé officiellement le Musée de la ville de Tunis, il est placé sous la tutelle de la municipalité de Tunis en 1992. Depuis 1999, il est investi en tant que lieu d'art et d'expositions.

¹⁷² Anonyme. (2003). « La Médina de Tunis. Un lieu historique et symbolique à valoriser ». Récupéré le 31 mars 2020 de <http://www.visuelimage.com/tunis/medina/index.htm>

¹⁷³ Sadfi, Nour. (2003). « Rencontres d'art contemporain : La Médina recrée en termes de modernité ». *Le Quotidien*. Récupéré le 31 mars 2020 de <http://www.tunisia-today.com/archives/5864>

¹⁷⁴ Anonyme. (2003). « Artistes ». Récupéré le 31 mars 2020 de <http://www.visuelimage.com/tunis/artiste/index.htm>

Face à cette démarche de mise en avant du « dialogue culturel »¹⁷⁵ entre deux mondes (Orient/Occident); dont le dualisme binaire reconduit leur éternel antagonisme; l'identité-pont méditerranéenne revendiquée par les commissaires permet de concilier des pratiques artistiques contemporaines (tunisiennes et françaises) avec les diverses formes d'art populaire tunisien¹⁷⁶. L'analyse proposée par l'historienne de l'art Monia Abdallah des discours ayant contribué à médiatiser la notion « d'art contemporain islamique » depuis ces dernières années, a pointé la tendance quasi systématique d'assigner à « l'art islamique, passé autant que contemporain »¹⁷⁷ un rôle de médiateur culturel et de symbole de pont entre les civilisations orientales et occidentales¹⁷⁸.

Malgré l'usage d'un champ sémantique fondé sur les concepts-clés de « dialogues », de « métissages » et de « brassages », les discours des curatrices¹⁷⁹ se fondent sur une vision dualiste et essentialiste des cultures (orientale/occidentale), résultantes d'un rapport de pouvoir dissymétrique entre « centre » et « périphérie », entre « l'étranger » et « l'intime ». D'ailleurs, le compte-rendu de l'exposition rédigé par l'historienne de l'art française Claire Nédellec et publié sur *Artpress*, démontre de manière sous-jacente un positionnement hégémonique « eurocentrique », puisque son discours tend à opposer une création artistique française pleinement « moderne », en la comparant à un art tunisien réduit au « pittoresque » et à « l'exotique »¹⁸⁰, même s'il fait appel de

¹⁷⁵ Dakhliya, Jocelyne *et al.* (2006). *Créations artistiques contemporaines en pays d'islam*. Paris : Éditions Kimé, p. 13.

¹⁷⁶ La tradition orale, les métiers d'artisanat, les récits poétiques, les contes populaires, le théâtre d'ombres de Karakouz (du *karagöz* turc), les marionnettes siciliennes, etc., font partie de l'art populaire de rue convoqué dans le processus artistique durant l'exposition.

¹⁷⁷ Abdallah, Monia. (2005). *Loc. cit.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Faute d'accès aux sources (catalogue d'exposition, articles scientifiques consacrés à la manifestation, etc.), nous avons néanmoins pu établir notre analyse à partir du contenu textuel du site internet dédié à l'exposition : <http://www.visuelimage.com/tunis/index.htm> et du compte-rendu de l'exposition publié sur la plateforme en ligne *Artpress* par l'historienne de l'art française Claire Nédellec.

¹⁸⁰ Nédellec, Claire. (2004, 1^{er} janvier). « Rencontres d'art contemporain de la médina, Divers lieux, Tunis, Tunisie, 18/10/03-15/12/03 ». *Artpress*. Récupéré le 31 mars 2020 de <https://www.artpress.com/2004/01/01/rencontres-dart-contemporain-de-la-medina-divers-lieux-tunis-tunisie-181003-151203/>

« manière maladroite »¹⁸¹ au langage technique de l'art contemporain (à travers l'utilisation de la vidéo, de l'installation ou de la performance, etc.). L'historienne de l'art Monia Abdallah précise avec justesse que : « Cette lecture liée au passé permet de perpétuer une vision binaire qui oppose modernité et tradition, contemporanéité et historicité, etc. Ces tensions dichotomiques nourriraient les œuvres des artistes de l'art contemporain islamique »¹⁸².

Alors qu'une pluralité identitaire (berbérité, arabité, méditerranéité) est convoquée par les curatrices dans le but, d'une part, de justifier le choix de la médina de Tunis (célébrée pour son ouverture aux échanges et aux influences diverses grâce à son ancrage culturel méditerranéen), et, d'autre part, de présenter les œuvres créées pour la manifestation, l'ancrage identitaire africain demeure toujours absent de leurs discours. Toutefois, notons qu'une performance sur la légende du personnage de *Boussadia*¹⁸³, de par son appartenance séculaire à l'héritage de la danse populaire et donc au patrimoine immatériel tunisien, a été présentée par l'artiste français Skall, exhumant de ce fait un pan de l'histoire de la culture afro-tunisienne négligée par le grand récit, alors que les brassages entre le mysticisme musulman et les pratiques animistes africaines (qui remontent à la période esclavagiste et la déportation des populations noires vers l'Afrique du Nord), font intrinsèquement partie de l'identité culturelle

¹⁸¹ Il s'agit ici de l'impression générale qu'inspirent les propos de Claire Nédellec lorsqu'elle décrit les œuvres artistiques tunisiennes, notamment quand elle aborde le travail de l'artiste tunisienne Meriem Jegham en ces termes : « Le dispositif (vidéo-sculpture) de Meriem Jegham nous assène que nous étions bien, au club Tahar Haddad, dans d'anciennes écuries, avec force mangeoires et beuglements qui venaient très malencontreusement perturber le très beau travail vidéo de Jason Karaïndros et Jakob Gautel inspiré du théâtre d'ombres du célèbre kharagheuz ». Dans Nédellec, Claire. (2004, 1^{er} janvier). « Rencontres d'art contemporain de la médina, Divers lieux, Tunis, Tunisie, 18/10/03-15/12/03 ». *Artpress*. Récupéré le 31 mars 2020 de <https://www.artpress.com/2004/01/01/rencontres-dart-contemporain-de-la-medina-divers-lieux-tunis-tunisie-181003-151203/>

¹⁸² Abdallah, Monia. (2007). « De quelques significations et conséquences possibles de la mise en exposition d'un "art contemporain islamique" ». *Marges*, 05, p. 94.

¹⁸³ Rattaché aux folklores algérien et tunisien, le *Boussadia* est un danseur ambulant de type saltimbanque. Sa présence en Tunisie est liée aux traites esclavagistes transsahariennes. D'après la légende, « *Bou Saadia* » (le père de Saadia) est un roi ayant perdu sa fille prénommée *Saadia* enlevée et vendue comme esclave, parcourant les rues des villes à sa recherche. On lui attribue l'émergence du *Stambeli*.

tunisienne¹⁸⁴. Enfin, soulignons qu'en raison de la prédominance des thématiques mettant en scène un imaginaire « néo-orientaliste » dans les expositions collectives, l'Afrique, et plus particulièrement l'identité afro-tunisienne demeurent en marge des principales préoccupations des artistes tunisiens.

1.3 Analyse des expositions collectives : *L'Image révélée, de l'orientalisme à l'art contemporain* (2006) et *Femmes d'images, espace privé* (2007)

Nous proposons dans cette partie d'analyser deux expositions collectives majeures ayant été organisées durant la période dictatoriale de Ben Ali, afin d'identifier les mécanismes qui ont contribué à l'occultation de l'identité afro-tunisienne dans les discours curatoriaux, et conséquemment, de l'invisibilisation des artistes noirs tunisiens dans le réseau de l'art contemporain prérévolutionnaire.

1.3.1 Prédominance des thématiques curatoriales sur l'imaginaire orientaliste et les rapports complexes entre « l'Orient » et « l'Occident »

Concernant les deux expositions collectives : *L'Image révélée, de l'orientalisme à l'art contemporain* (2006) et *Femmes d'images, espace privé* (2007), elles permettent de souligner la participation significative des artistes femmes, dont le nombre a considérablement augmenté au début des années 2000¹⁸⁵, dans le monde de l'art contemporain. Depuis le début des années 2000, c'est grâce à l'augmentation des établissements universitaires dédiés à l'apprentissage de l'art, du design et du cinéma, que la présence des femmes artistes est devenue notable dans toute la région et que leurs contributions ont gagné une grande visibilité¹⁸⁶. Soulignons, par ailleurs, que,

¹⁸⁴ Pouessel, Stéphanie *et al.* (2012). *Op. cit.*, p. 79-80.

¹⁸⁵ D'après Annabelle Boissier, le noyau central du réseau d'interconnaissance du monde de l'art contemporain tunisien durant ses enquêtes de terrain (2006-2010), est constitué d'une dizaine d'artistes femmes, nées entre les milieux des années 1960 et des années 1970, auxquelles s'ajoutent deux hommes.

¹⁸⁶ Labidi, Lilia. (2014). « Political, aesthetic, and ethical positions of Tunisian women artists, 2011-13 ». *The Journal of North African Studies*, 19(2), p. 157-171.

depuis l'Indépendance, jusqu'à l'avènement de la révolution en 2011, la représentation du corps féminin est une thématique récurrente dans la pratique artistique tunisienne¹⁸⁷.

À juste titre, mentionnons le rôle fondamental des commissaires d'exposition (des femmes pour la plupart) dans la mise en place d'expositions collectives consacrées à la question du corps des femmes dans la société tunisienne, qui se sont multipliées de manière significative depuis les années 2000¹⁸⁸. En outre, c'est sur une idée originale de l'artiste et commissaire d'exposition Meriem Bouderbela, qu'est organisée à Tunis l'exposition *L'image révélée, de l'orientalisme à l'art contemporain* au Palais Kheireddine, avec pour commissaire général d'exposition Simon Njami, grâce à l'appui de l'Institut Français de coopération (IFC) en partenariat avec la ville de Tunis. Cette exposition visait à confronter les photographies orientalistes prises en Tunisie au XIX^e siècle (sélectionnées par Alain Fleig, troisième commissaire de l'exposition) par deux européens : Rudolph Lehnert (1878-1948) et Ernst Landrock (1878-1966)¹⁸⁹ et celle d'artistes contemporains maghrébins et originaires d'autres pays du monde arabe¹⁹⁰, ceci en interrogeant l'imaginaire collectif à propos du monde « oriental ». La photographie orientaliste y est présentée comme le prolongement de l'orientalisme

¹⁸⁷ Deloustal, Laetitia. (2016). « Figurer la féminité. Narration ou revendication ? ». *Rives méditerranéennes*, 52(1), p. 85.

¹⁸⁸ Luste Boulbina, Seloua. (2016). « Femmes en lutte pour la dignité (art, philosophie, politique) ». *Présence africaine*, 1(193), p. 64.

¹⁸⁹ Rudolph Lehnert (1878-1948) et Ernst Landrock (1878-1966) s'étaient installés dans un ancien palais de la médina de Tunis entre 1904 et 1920. Les photographies produites lors de leur séjour en Tunisie, reprenaient les thématiques des peintures orientalistes du XIX^e siècle, afin d'exposer un Orient fictif peuplé de femmes dont les poses évoquent implicitement leur disponibilité sexuelle pour le spectateur masculin. La mise en scène théâtralisée des corps de femmes « mauresques » exposées dans des poses érotiques et offertes au regard voyeur du photographe occidental a contribué à répandre les fantasmes et les préjugés raciaux les plus tenaces sur la femme orientale, au même titre que la peinture orientaliste. Destinées à un public exclusivement occidental, leurs photographies largement reproduites en cartes postales et diffusées en Europe, sous couvert d'une prétendue motivation artistique, servaient néanmoins à voiler une réalité coloniale oppressante, ainsi que la misère et l'exploitation physique des modèles féminins.

¹⁹⁰ L'exposition a réuni six artistes tunisiens (dont cinq sont des femmes) : Meriem Bouderbela, Jellel Gastli, Meriem Jegham, Mouna Karray, Nicène Kossentini et Dallel Tangour avec des artistes originaires d'autres pays arabes (plus précisément des pays d'Afrique du Nord) et reconnus internationalement : Adel Abdessemed, Zoulikha Bouabdellah, Mounir Fatmi, Amal Kenawy et Moataz Nasr.

pictural du XIX^e siècle, révélant une vision stéréotypée du monde arabe, tout en contribuant à la construction de l'imaginaire occidental. L'exposition *L'image révélée* est considérée comme « un événement-clef du développement de l'art contemporain dans le pays »¹⁹¹, étant donné qu'elle a permis d'exposer pour la première fois en Tunisie des artistes internationalement reconnus à l'instar de Mounir Fatmi et Adel Abdessemed, dont la sélection avait été assurée par Simon Njami. Grâce à la médiatisation de l'exposition, les artistes tunisiens (la plupart étant des artistes femmes) ont commencé à acquérir plus de visibilité dans le monde de l'art contemporain international.

Toutefois, et en dépit du fait que l'exposition ait bénéficié d'une bonne réception critique, nous avons constaté plusieurs écueils en analysant le contenu textuel des catalogues d'exposition¹⁹². À la lecture des textes rédigés par Njami, Bouderbela et Fleig, force est de constater une certaine réticence de la part des curateurs de s'appuyer sur un appareillage théorique et critique, à l'instar des théories postcoloniales et/ou décoloniales, évacuant toute réflexion critique sur le contexte historique colonial de la production des photographies orientalistes¹⁹³. Paradoxalement, alors que l'exposition critiquait ouvertement l'imaginaire orientaliste découlant du regard colonial réducteur posé par les photographes orientalistes sur les peuples colonisés d'Afrique, aucune

¹⁹¹ Boissier, Annabelle. (2017). *Loc. cit.*, p. 365.

¹⁹² Deux catalogues d'exposition ont été édités. Le premier étant dédié aux photographies orientalistes de Lehnert et Landrock et le deuxième aux œuvres artistiques contemporaines.

¹⁹³ En plus de ces lacunes méthodologiques, notons qu'aucun historien, critique ou spécialiste en histoire de l'art n'a participé au contenu des deux catalogues. D'ailleurs, mis à part les textes rédigés par Meriem Bouderbela, Alain Fleig, Simon Njami et quelques courts extraits présentant les œuvres par les artistes, un seul essai portant sur l'origine, la signification et l'évolution du mot identité (*huwyyâ*) dans la langue arabe a été proposé par Fethi Benslama, un psychanalyste. Malgré l'importance des recherches portant sur les représentations visuelles dans la peinture et la photographie orientalistes, les auteurs se sont abstenus de nous en apprendre davantage sur l'état des lieux des différents travaux en histoire de l'art traitant de l'imagerie orientaliste. Enfin, soulignons que la plupart des textes rédigés pour le catalogue de l'exposition des photographies de Lehnert et Landrock étaient assurés par Alain Fleig. Ce dernier semble se dispenser de toute analyse critique sur les complaisances du regard colonialiste surtout lorsqu'il s'agit du regard porté par les photographes européens sur des adolescents pré-pubères qui hantent l'iconographie colonialiste de l'Afrique du Nord.

mention n'est faite au travail critique d'Edward Saïd sur l'orientalisme¹⁹⁴. Cette abstention d'adopter une démarche critique et réflexive est caractéristique par exemple du positionnement particulier de Simon Njami¹⁹⁵ (qui se focalise généralement sur l'aspect esthétique des œuvres), face à la production artistique contemporaine africaine, qu'il s'évertue à promouvoir (notamment grâce à la mise en place d'expositions) auprès des hautes instances internationales de l'art, depuis la création de *Revue noire*¹⁹⁶.

L'examen des discours des curateurs et des artistes montre clairement une focalisation sur l'identité « arabe » (l'analysant suivant une perspective linguistique, étymologique, philosophique et psychanalytique) et les rapports complexes entre « l'Orient islamisé » avec l'héritage colonial occidental, sans mentionner précisément les conséquences accablantes du colonialisme français sur la Tunisie, probablement en raison du poids des relations diplomatiques entre les deux pays depuis l'Indépendance et des liens tissés par les curateurs avec les réseaux culturels français¹⁹⁷. Il apparaît clairement que l'héritage colonial se retrouve imbriqué, de manière souvent inconsciente, dans les

¹⁹⁴ Saïd, Edward. (2005) [1978]. *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil, 569 p.

¹⁹⁵ L'analyse des discours textuels produits par Njami sur les œuvres d'artistes africains (ceux parus dans *Revue noire* ou ses contributions dans des catalogues d'exposition) démontre son penchant pour des « textes à caractère littéraire » et sa récusation de toute démarche scientifique, donnant lieu à une « décontextualisation » des pratiques artistiques, à l'instar des œuvres présentées dans le catalogue de l'exposition *L'Image révélée* ou bien s'agissant de l'exposition itinérante *Africa Remix*, organisée durant la même période, en 2005, au Centre Georges Pompidou, dont il était le commissaire général. Dans Arndt, Lotte. (2016). « *Revue noire* : exploration des contours de l'art contemporain africain ». *Cahier d'études africains*, 223, p. 643-644 ; Murphy, Maureen. (2005). « À propos de l'exposition *Africa Remix*. *L'art contemporain d'un continent* ». *Gradhiva*, 2, p. 142-144.

¹⁹⁶ *Revue noire* a été créée en 1991 à Paris par les architectes Jean-Loup Pivin, Pascal Martin Saint Léon, l'écrivain Simon Njami et l'éditeur Bruno Tilliette. La revue avait pour principal objectif de promouvoir les scènes artistiques contemporaines d'Afrique et de la diaspora. Plusieurs collaborations ont contribué à promouvoir son programme artistique et à mettre en place des projets d'exposition, avec l'Institut du monde arabe à Paris ou avec la Fondation Afrique en créations, par exemple.

¹⁹⁷ Ceci peut s'expliquer en raison de l'imbrication des commissaires (M. Bouderbela et S. Njami) dans le réseau culturel français. En effet, rappelons que l'exposition a été financée majoritairement par l'Institut français de coopération. Par ailleurs, les élites politiques et intellectuelles françaises accordent peu de place au fait colonial, qui demeure un sujet sensible en France. En effet, plusieurs études ont relevé un retard d'assimilation et d'intégration du champ critique des théories postcoloniales en France, par comparaison au monde anglo-saxon.

discours des curateurs, reconduisant, de ce fait des conceptions essentialisantes d'une catégorie d'artistes classés par le discours hégémonique « eurocentrique » sous le label « art contemporain arabe ». Les historiennes de l'art Wafa Gabsi et Ilhem Boumankhar constatent que les six artistes tunisiens ayant exposé : « ont répondu à cette “attente occidentale” qui reflète un certain intérêt pour les images empreintes de l'imaginaire issu du passé colonial »¹⁹⁸.

Enfin, si le référent africain demeure inébranlablement à la périphérie des discours et des représentations, Simon Njami nous rappelle néanmoins le point de vue hégémonique porté par l'Occident sur les peuples africains dominés en ces termes : « Les photographies anthropométriques des indigènes du Sud du Sahara ou la photographie orientaliste, au Nord, participait d'une volonté consciente de réduire toute humanité différente à un ensemble de clichés confortables qui insistaient sur l'altérité et l'exotisme »¹⁹⁹. Or, non seulement aucun artiste originaire de l'Afrique subsaharienne n'a été sélectionné pour prendre part aux problématiques soulevées par l'exposition concernant les rapports de pouvoir (clairement véhiculés par la photographie coloniale) entre l'Occident et l'ensemble des pays africains, mais, en outre, cette conception qui divise le continent africain en deux entités distinctes (Afrique subsaharienne et Afrique du Nord) relève d'une construction idéologique colonialiste²⁰⁰ qui continue de s'ancrer dans l'imaginaire collectif des curateurs. À titre d'exemple, dans un article consacré à une étude de cas du douzième numéro de la *Revue noire* (créée d'ailleurs par Simon Njami entre autres et consacrée à promouvoir la création artistique contemporaine africaine) qui accompagnait l'exposition *Rencontres africaines* tenue à l'Institut du monde arabe à Paris en 1994, l'historienne de l'art française Lotte Arndt a démontré que l'héritage colonial semble s'enchevêtrer dans les

¹⁹⁸ Boumankhar, Ilhem et Gabsi, Wafa. (2011). *Loc. cit.*, p. 7.

¹⁹⁹ Njami, Simon et Bouderbela, Meriem. (2006). *L'image révélée, de l'orientalisme à l'art contemporain*. [Catalogue d'exposition]. Tunis : Institut français de coopération, p. 13.

²⁰⁰ Arndt, Lotte. (2016). *Loc. cit.*, p. 645.

discours des curateurs. En effet, les textes produits par ces derniers pour présenter « Les créations en Afrique méditerranéenne et en Afrique noire » de manière distinctive et opposée, font resurgir dans leurs propos une vision coloniale essentialiste et racialisante du continent africain²⁰¹. En effet, Lotte Arndt constate que :

L'Afrique est scindée en deux parties, présentées comme étant culturellement différentes et profondément distinctes [...] Cette division culturalisée et racisée du continent remonte au XIX^e siècle, aux expéditions napoléoniennes et à la philosophie hégélienne de l'histoire. Elle participe à ce fonctionnement qu'Edward Saïd avait décrit comme des « géographies imaginatives ». ²⁰²

Notons d'ailleurs, que si les artistes et les commissaires tunisiens²⁰³ ont fréquemment participé aux expositions et aux biennales organisées dans divers pays du continent africain avant la révolution, à l'instar de la biennale de Dakar, des rencontres de Bamako, etc., les artistes originaires d'autres pays africains ont rarement été conviés aux manifestations artistiques en Tunisie. Cette quasi-absence de connexions entre les acteurs tunisiens du monde de l'art et leurs homologues des autres pays africains est expliquée par l'anthropologue Annabelle Boissier :

[...] en Tunisie on observe une quasi-absence de relations transrégionales, à l'exception des marchés du Golfe privilégiant l'art classé et une forte homogénéité des relations internationales quasi exclusivement tournées vers la France tant pour la formation des artistes et médiateurs que pour le financement des événements ou la participation aux manifestations internationales faisant pour beaucoup partie du réseau culturel français. ²⁰⁴

²⁰¹ *Ibid.*, p. 637-662.

²⁰² *Ibid.*, p. 645.

²⁰³ À titre d'exemple, Rachida Triki a été chargée de la sélection des artistes d'Afrique du Nord pour la biennale de Dakar en 2010. Parmi les cinq artistes sélectionnés dans le cadre de la biennale, l'artiste tunisienne Mouna Jemal y avait obtenu le prix de l'Organisation Internationale de la Francophonie. La commissaire d'exposition Michket Krifa assura, quant à elle, la direction artistique des 8^e et 9^e rencontres de Bamako respectivement en 2010 et en 2011.

²⁰⁴ Boissier, Annabelle. (2012). *Loc. cit.*

En somme, en mettant l'emphasis dans les discours curatoriaux sur les rapports complexes entre « l'Orient » et « l'Occident », ainsi que sur l'identité « arabe », la dimension identitaire afro-tunisienne se retrouve perpétuellement reléguée à la marge. Cette exclusion manifestement inconsciente de l'africanité, de la part des commissaires, particulièrement s'agissant de l'artiste et curatrice tunisienne Meriem Bouderbela, est le reflet de l'occultation systématique de l'identité afro-tunisienne dans les champs politique et social, et surtout de l'impact notable du mythe unificateur de l'identité nationale forgé par les dictatures de Bourguiba et de Ben Ali sur les discours des commissaires et sur leurs pratiques curatoriales.

1.3.2 Perpétuation de l'invisibilisation de l'altérité noire dans les expositions collectives d'art contemporain

Dans notre analyse du contenu de l'exposition *L'image révélée, de l'orientalisme à l'art contemporain* et des discours des curateurs, nous nous sommes intéressés aux corps représentés (principalement ceux de la femme) dans les œuvres artistiques exposées, qui visaient à déconstruire l'orientalisme et le regard réducteur porté par l'Europe sur les peuples anciennement colonisés. L'absence frappante de l'altérité « noire » est relevée dans le travail des artistes, alors que les communautés racisées font partie inhérente, quoique marginalisées, des sociétés du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord depuis des siècles et ont été largement représentées dans l'imaginaire orientaliste du XIX^e siècle. D'ailleurs, leur présence dans les peintures orientalistes relève d'une vision anthropologique classificatoire et hiérarchisante des différentes « races », qui puise ses fondements à partir d'une position idéologique raciale héritée de l'époque des Lumières²⁰⁵.

²⁰⁵ Dans le premier chapitre de son ouvrage *L'art et la race*, l'historienne de l'art Anne Lafont démontre comment les débats théoriques et esthétiques au début du XVIII^e siècle, opposant les fervents défenseurs du dessin académique aux partisans de la couleur, ont favorisé l'émergence de l'identité blanche comme marqueur racial de la visibilité, par opposition à l'altérité noire, souvent représentée pour rehausser l'idéal de perfection de la carnation claire et servant à illustrer la théorie du contraste du clair et du sombre. Ces débats théoriques allaient de pair avec l'instauration des théories universalistes républicaines qui donnèrent lieu à un discours politique unitaire, occultant les différences dans la société

L'examen des œuvres montre que la plupart des artistes mettent en scène des corps dont la couleur de peau est plus claire que celle des modèles représentés dans les photographies orientalistes de Lehnert et Landrock²⁰⁶, afin de porter un regard critique d'une part, sur les corps érotisés à l'extrême, car souvent dénudés, comme ceux des odalisques et autres femmes berbères ou mauresques, et, d'autre part sur la condition féminine dans le monde arabe. Or, sachant que l'intérêt accru pour l'exotisme a amené les artistes européens du XIX^e siècle à représenter le contraste entre les peaux « noires » et les peaux « blanches » des modèles peuplant les lieux fantasmés du sérail, du harem, du hammam ou encore du marché des esclaves, dans le but de figurer une prétendue supériorité raciale des femmes « blanches » sur les femmes « noires »²⁰⁷, la récusation de la représentation du corps « noir » dans les peintures et les photographies orientalistes n'a pas suffisamment interpellé les artistes de la scène contemporaine arabe, et plus spécifiquement tunisienne. De surcroît, la présence des femmes « noires », autant dans les tableaux de peinture que dans les photographies orientalistes, renvoie à la réalité historique de l'esclavage domestique, qui est intrinsèquement liée au phénomène des traites esclavagistes transsahariennes et orientales, mais également à la réalité de l'espace fermé des quartiers réservés. L'historienne et anthropologue Jocelyne Dakhli nous rappelle, à juste titre, que les milieux du harem, par exemple « renferment aussi bien des femmes esclaves que libres ; la servitude ou la privation de liberté concernent tant des captives chrétiennes que des esclaves achetées

française et renforçant l'exclusion des Noirs, souvent perçus comme étant privés de raison au siècle des Lumières. Dans Lafont, Anne. (2019). *L'art et la race – L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Paris : Presses du réel, 471 p.

²⁰⁶ Contrairement à la présence abondante des odalisques blanches de peau (renvoyant probablement aux esclaves circassiennes ou géorgiennes) dans la plupart des peintures orientalistes, les photographes ayant séjourné dans les pays colonisés de l'Afrique du Nord, mettent en scène les corps des « Mauresques » suivant une « fausse catégorisation ethnique » (basée sur des variations de la couleur de la peau et des accessoires des modèles) qu'on retrouve sur les légendes : kabyle, berbère, juive, noire, femmes du Sud etc., et ce, afin d'assurer une prétendue authenticité de cet imaginaire fantasmé de la femme « orientale ».

²⁰⁷ Taraud, Christelle. (2015). « Une féminité orientale, érotique et exotique, en suspensions ». Dans Bondil, Nathalie *et al.* *Benjamin-Constant : Merveilles et mirage de l'Orientalisme*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Hazan, p. 221.

sur des marchés méditerranéens ou subsahariens »²⁰⁸. Dans les toiles orientalistes ou encore dans les cartes postales coloniales, contrairement aux femmes blanches, les femmes noires sont majoritairement représentées en tant que subordonnées et reléguées à leur statut servile, qu'elles soient esclaves, domestiques ou prostituées²⁰⁹.

Si notre analyse critique s'est attachée à démontrer la persistance de l'absence des modèles noirs spécifiquement dans les pratiques artistiques des femmes tunisiennes, notamment lorsqu'il s'agit de la réinterprétation des stéréotypes orientalistes, c'est en raison de l'augmentation des expositions collectives dédiées à la question du corps des femmes. C'est le cas, par exemple, de l'exposition *Femmes d'images, espace privé*, réalisée en 2007 par la commissaire d'exposition Michket Krifa au Musée de la ville de Tunis. Il s'agit d'une exposition itinérante qui a mis un point d'honneur à présenter le travail de photographes et vidéastes femmes du monde arabe produite et financée par Cultures France²¹⁰.

La commissaire tunisienne Michket Krifa fait partie d'une nouvelle génération de curateurs internationaux, à l'instar de Simon Njami, Okwui Enwezor ou Salah Hassan considérés comme étant des « migrants intercontinentaux »²¹¹ qui ont contribué en créant des « entre-mondes »²¹², à faire circuler sur la scène internationale les œuvres d'artistes issus de l'Afrique et du Moyen-Orient. D'ailleurs, c'est avec l'exposition *Femmes d'images, espace privé* que la commissaire a entamé son implication auprès d'artistes provenant de son pays d'origine, alors qu'avant cette date elle était

²⁰⁸ Dakhliya, Jocelyne. (2014). « L'historiographie du Harem au Maghreb : La fin d'une histoire des femmes ? ». *NAQD*, 2(3), p. 205.

²⁰⁹ Lespes, Marlène. (2018). « Des figures en marge ? Les juives et les femmes noires dans l'orientalisme et l'art colonial marocains ». *Hal*, p. 1-12.

²¹⁰ Boissier, Annabelle. (2017). *Loc. cit.*, p. 366.

²¹¹ Luste Boulbina, Seloua. (mars, 2015). « Esthétiques(s) contemporaine(s) et migration(s) postcoloniale(s) ». *Proteus, Que fait la mondialisation à l'esthétique ?*, (8), p. 59.

²¹² *Ibid.*, p. 60.

principalement active en France²¹³. En évoquant le travail curatorial de Michket Krifa depuis ces dernières années, la philosophe Seloua Luste Boulbina estime que : « C'est moins dans l'exploration du corps féminin que de la critique de la subalternisation des femmes que s'orientent de nombreuses expositions »²¹⁴. Or, en insistant de la sorte sur les oppressions vécues par la femme dans le monde arabe, et plus spécifiquement dans la société tunisienne, en figeant le contenu des œuvres dans une représentation normative unique voire hégémonique des seuls corps « blancs »²¹⁵, n'y aurait-il pas d'autres oppressions qui soient obliées, sinon marginalisées dans les discours et les pratiques artistiques ? Qu'en est-il des aliénations subies par les groupes minoritaires subalternes, à savoir les femmes noires en Tunisie ?

Comme nous l'avons évoqué précédemment, les centres culturels étrangers, notamment l'Institut français, mettent en place des expositions au niveau local qui reproduisent les orientations thématiques des expositions internationales, dont l'intérêt se situe aux origines des artistes et aux questions sociopolitiques liées à leur appartenance culturelle, culturelle et ethnique. En effet, la plupart des thématiques sont orientées de manière à amener les artistes à explorer la quête identitaire, la condition de la femme dans la société, les questions religieuses, les enjeux sociaux et la recherche d'un équilibre entre tradition et modernité. L'exposition *Femmes d'Images* ne déroge pas à la règle. En focalisant l'attention sur une critique des idées préconçues de

²¹³ Boissier, Annabelle. (2017). *Loc. cit.*, p. 366.

²¹⁴ Luste Boulbina, Seloua. (2016). « Corps de femmes et champ de lutte : La vérité en peinture ? ». *Africultures*, 1(105), p. 174.

²¹⁵ Malgré notre usage du terme « Blancs » pour désigner des individus à la peau plus claire que celle d'individus dits « Noirs » ou perçus comme tels, nous tenons néanmoins à préciser que la population tunisienne se caractérise par une diversité de carnations. La distinction entre « Blancs » et « Noirs » est toujours prégnante dans le dialecte tunisien, même si l'apparence physique ne s'y conforme pas. En effet, étant donné le métissage, il est parfois difficile de procéder à une nette distinction dichotomique entre les deux. D'autre part, la différenciation de couleur ne résulte pas uniquement d'un discours sur la dichotomie blancs/noirs, mais découlerait également d'une distinction régionale, où les habitants du Sud sont systématiquement stigmatisés par les habitants du Nord et des régions côtières, à cause de la couleur de leur peau, perçue comme plus « foncée » par ces derniers. Toutefois, les Noirs tunisiens, particulièrement ceux qui sont présents dans le Sud tunisien, demeurent parmi les groupes sociaux les plus stigmatisés à cause de la couleur de leur peau.

l'Occident sur la femme arabe, les dix artistes²¹⁶ exposées se sont attachées à questionner leur rapport au corps et leur perception de l'espace privé, dans une quête identitaire duelle entre « tradition » et « modernité ». Si certaines œuvres ne figurent pas le corps féminin dans leur traitement de la thématique de l'intime, celles en revanche qui font recours à la figure féminine véhiculent une représentation monolithique d'une corporéité normative « blanche ». D'après les récentes constatations de Huda Mzioudet, journaliste tunisienne et parmi les pionnières de la lutte antiraciste, la société tunisienne est « une société encore dominée par l'image unique de la femme blanche comme porte-étendard de la Tunisie plurielle »²¹⁷.

En somme, le phénomène de « repli identitaire »²¹⁸ décrit par Rachida Triki prend tout son sens lorsqu'on examine la majorité des pratiques artistiques « féminines » en Tunisie. En effet, l'analyse des pratiques artistiques contemporaines abordant la figure féminine révèle une indifférence envers les femmes noires. Les femmes artistes semblent évacuer de leurs œuvres les rapports de classe et de race, en ignorant souvent de manière inconsciente les traitements inégalitaires infligés à leurs compatriotes noires. De plus, il est à noter que l'activisme féministe²¹⁹ semble à l'évidence centré sur les luttes des femmes non-racisées, ignorant les rapports de domination exercés par

²¹⁶ Il s'agit des artistes femmes suivantes : Dalel Tangour, Faten Gaddes, Marianne Catzaras, Lilia Benzid, Mouna Karray, Patricia Triki, Dora Dhouib, Nicène Kossentini, Mouna Jemal et Meriem Bouderbela.

²¹⁷ Bannani, Safa. (2020, 12 février). « Un mouvement contre "l'invisibilité" des femmes noires en Tunisie est né ». *Middle East Eye*. Récupéré le 19 mai 2020 de <https://www.middleeasteye.net/fr/en-bref/un-mouvement-contre-linvisibilite-des-femmes-noires-en-tunisie-est-ne>

²¹⁸ Triki, Rachida. (2009). *Loc. cit.*, p. 54-62.

²¹⁹ Les discours politiques sur les droits des femmes ont servi comme « une arme idéologique » au service des régimes dictatoriaux en Tunisie. Après l'Indépendance, l'invisibilisation des actions féministes a eu lieu, autant sous Bourguiba, que pendant la dictature de Ben Ali. En outre, le parti-État autoritaire, sous le joug des deux régimes dictatoriaux a instrumentalisé les associations féministes à des fins propagandistes mettant face à face un féminisme d'État (institutionnalisé et contrôlé) et un féminisme autonome (réprimé par le régime). Toutefois, qu'il s'agisse du féminisme d'État ou du féminisme autonome, aucun des deux mouvements n'a accordé de place significative aux multiples formes de domination et d'oppression vécues par les femmes noires tunisiennes avant la révolution.

le « patriarcat d'État » et par le « patriarcat racial »²²⁰ sur les femmes noires tunisiennes, discriminées et marginalisées par l'idéologie politique et par l'ensemble du corps social. Comme l'ont relevé bell hooks et d'autres chercheuses Afroféministes, il s'agit ici d'une « absence évidente de solidarité des femmes blanches avec les femmes noires »²²¹. Selon l'anthropologue Stéphanie Pouessel, ceci pourrait s'expliquer par « la faible présence des femmes noires dans la vie publique mais aussi dans les sorties culturelles, les manifestations, etc. qui traduit la difficulté d'insertion de ces femmes dans la vie sociale, publique et civique »²²². Or, nous tenons à souligner qu'en 2004 (soit durant la période d'émergence des expositions collectives de notre analyse) une première tribune dénonçant le racisme en Tunisie²²³ a été publiée sur le site internet de l'hebdomadaire *Jeune Afrique* par Affet Mosbah, une citoyenne tunisienne appartenant à la communauté noire, afin de décrire le fait que ce sont les femmes noires qui « sont les plus exposées aux propos racistes, notamment dans l'espace public, et qui subissent tous les stéréotypes réduisant les femmes noires à une image de domestique ou à un objet de plaisir »²²⁴. À partir des années 2009-2010, avec l'émergence des réseaux sociaux, plusieurs pages Facebook et des blogs ont été créés par des citoyens Noirs tunisiens pour dénoncer les discriminations raciales et valoriser l'identité afro-tunisienne, sans pour autant orienter les débats dans une visée contestataire ou politique, en raison du poids de la censure et du contrôle d'Internet par l'État dictatorial de Ben Ali²²⁵.

²²⁰ Nous avons emprunté ces deux formules à la militante féministe décoloniale Françoise Vergès. Dans Vergès, Françoise. (2017). « Féminismes décoloniaux, justice sociale, anti-impérialisme ». *Tumultes*, 1(48), p. 160.

²²¹ hooks, bell. (2015) [1981]. *Ne suis-je pas une femme ? : Femmes noires et féminisme*. trad. par Olga Potot. Paris : Cambourakis, p. 11.

²²² Pouessel, Stéphanie. (2012b). *Loc. cit.*, p. 154.

²²³ Les problématiques liées aux discriminations raciales surgissent durant les années 2000 avec la publication de plusieurs articles de presse et des blogs comportant des témoignages des communautés noires tunisiennes, à l'instar de la tribune d'Affet Mosbah.

²²⁴ Abdelhamid, Maha. (2018). *Loc. cit.*, p. 6.

²²⁵ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 61-62.

Depuis les années 2000, suite à l'augmentation du flux des mobilités interafricaines en direction de la Tunisie (avec la présence, entre autres, de fonctionnaires de la Banque Africaine de développement (BAD) et d'étudiants subsahariens), la société tunisienne devient de plus en plus confrontée à l'« altérité noire », favorisant de surcroît l'impulsion de débats sur le racisme²²⁶. Cependant, malgré les propos incisifs de Affet Mosbah, force est de constater que la délicate question de la stigmatisation de la femme noire tunisienne, et des noirs tunisiens en général, dans la sphère des discours et des représentations, a longtemps été exclue des débats intellectuels, militants, médiatiques et artistiques, surtout pendant la période dictatoriale, lorsque le mouvement de lutte contre le racisme en Tunisie était encore balbutiant et à un stade de formation embryonnaire et que le mythe de l'homogénéité de l'identité nationale tunisienne demeurait prégnant dans l'imaginaire collectif tunisien.

Toutefois, notons que durant la période prérévolutionnaire, deux artistes appartenant aux communautés noires étaient particulièrement actifs, même si aucun des deux n'a pu participer ni aux expositions collectives les plus encensées par la critique, ni aux premières éditions du festival *Dream City*. Il s'agit du photographe Lotfi Ghariani et de la danseuse-performatrice et circassienne Malek Zouaidi. Cette dernière était partie entre 2007 et 2010 en tournée internationale pour un spectacle intitulé *Halfaouine*, ce qui pourrait expliquer son absence des grandes expositions collectives. Néanmoins, précisons que cette dernière avait pris part à une performance dans le cadre de l'exposition collective *La part du corps*, co-organisée par la critique d'art Rachida Triki et l'artiste-commissaire Sana Tamzini en 2010 au Palais Kheireddine²²⁷. Il s'agit d'ailleurs de l'unique participation d'une artiste Afro-tunisienne dans les expositions collectives ayant été réalisées durant la période dictatoriale de Ben Ali.

²²⁶ Pouessel, Stéphanie *et al.* (2012). *Op. cit.*, p. 87.

²²⁷ Binder, Pat et Haupt, Gerhard, (2010, juin). « Tunisia's Art Scene. Interview with curator and philosopher Rachida Triki on the current developments in Tunisia ». *Nafas Art Magazine*. Récupéré le 28 mai 2020 de <https://universes.art/en/nafas/articles/2010/tunisia-art-scene>

En guise de conclusion, nous retenons que la majorité des expositions collectives d'arts visuels ayant émergé dans les années 2000 avant la révolution et qui ont pris place dans des lieux de culture hors du système standard de consécration artistique, n'ont pas proposé dans leurs thématiques la problématique du racisme et des discriminations raciales. Bien que les discriminations à l'encontre des noirs tunisiens demeurent structurantes dans l'espace public, les différentes expositions collectives n'ont à aucun moment traité des phénomènes de domination structurelle vécus par les populations noires, qu'elles soient tunisiennes ou issues des migrations subsahariennes. La plupart des manifestations étant focalisées sur « la dimension existentielle »²²⁸ et influencées majoritairement par « l'imaginaire identitaire méditerranéen », ainsi que par le statut revendiqué de la « Tunisie-pont entre l'Orient et l'Occident »²²⁹. De surcroît, les expositions émergentes sont dominées par l'hégémonie culturelle française perçue comme étant « eurocentrique » par la scène artistique contemporaine tunisienne.

Les discours des acteurs du monde de l'art semblent donc être durablement imprégnés par les politiques identitaires des régimes de Ben Ali et Bourguiba. Ceci démontre l'influence prédominante du concept homogénéisant de la « Tunisianité » sur les positionnements identitaires hégémoniques des acteurs du monde de l'art contemporain tunisien, ayant perpétué à leur tour l'effacement de l'identité afro-tunisienne au même titre que l'État et ses institutions. Malgré les discours sur la valorisation de la pluralité identitaire et des brassages de la nation tunisienne, le concept de « Tunisianité » maintient l'invisibilité de la population noire, en reléguant à la marge l'identité afro-tunisienne et donc l'Africanité de la Tunisie. Ainsi que le constate l'anthropologue Stéphanie Pouessel : « La Tunisie est officiellement ancrée dans une culture arabo-musulmane sourde aux distinctions de couleurs et fruit d'un nationalisme unitaire

²²⁸ Triki, Rachida. (2013). *Loc. cit.*, p. 27.

²²⁹ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 13.

incompatible avec les particularismes ethniques »²³⁰. Cela a eu pour conséquences le peu d'intérêt porté par le milieu de l'art contemporain durant la période dictatoriale envers d'une part, les artistes issus des populations noires tunisiennes, et, d'autre part, vis-à-vis des artistes originaires d'autres pays africains. Le constat de la marginalisation des artistes noirs tunisiens dans le monde de l'art contemporain émergent est quasi général. Leur sous-représentation dans le milieu culturel tunisien est donc manifeste, comme nous l'avons signalé dans nos analyses.

L'émergence d'un mouvement de lutte contre le racisme après la révolution a-t-il permis la prise en compte des revendications des Noirs tunisiens par le monde de l'art contemporain, et spécifiquement par les deux festivals d'art contemporain de notre corpus d'étude : *Dream City* et *Jaou Tunis* ? Car, pour reprendre l'interrogation de la critique d'art tunisienne Rachida Triki en 2009 : « Que serait une culture et des pratiques artistiques qui rejetteraient toute altérité pour s'enfermer dans un conservatisme afin de garantir la pérennité d'une identité ? »²³¹.

²³⁰ Pouessel, Stéphanie. (2012a). *Loc. cit.*, p. 2.

²³¹ Triki, Rachida. (2009). *Loc. cit.*, p. 55-56.

CHAPITRE II

AU CŒUR DES CRISPATIONS POLITIQUES ET IDENTITAIRES. LA TUNISIANITÉ RECONSIDÉRÉE : QUELLE PLACE POUR L'AFRICANITÉ DANS LES SPHÈRES POLITIQUE, SOCIALE ET ARTISTIQUE POST-14 JANVIER ?

Le premier chapitre a permis d'approfondir nos réflexions sur les causes multiples et complexes ayant abouti à l'occultation des Noirs tunisiens dans les sphères politiques et sociales, mais également dans le monde de l'art contemporain durant la période dictatoriale. Ce deuxième chapitre vise à évaluer de quelles manières les revendications identitaires des minorités racisées ont influencé leur représentation et leur place dans le monde culturel et artistique postrévolutionnaires. Par conséquent, nous proposons dans la première partie de ce deuxième chapitre d'exposer les impacts de la construction identitaire de la période de Bourguiba et de Ben Ali sur les recompositions de l'identité nationale après la révolution, en mettant en exergue la place accordée à l'africanité dans les débats qui ont secoué la Tunisie durant la période de transition démocratique.

Le conflit identitaire et les nombreuses crises politiques entre les nouvelles figures emblématiques de la période de transition démocratique ont eu pour effet d'orienter les pratiques des artistes et les discours des curateurs. À travers l'organisation de manifestations artistiques, plusieurs commissaires d'exposition ont répondu aux besoins de la société tunisienne postrévolutionnaire, dans sa quête historique,

mémorielle et identitaire²³². Nous proposons de retracer les changements advenus dans le monde de l'art contemporain, ayant connu un accroissement important d'actions artistiques dans l'espace public et d'expositions en dehors des réseaux institutionnels, à la lumière des mouvements contestataires et des crises identitaires qui ont secoué le pays depuis l'arrivée des islamistes au pouvoir. Malgré l'émergence du concept de « l'artiste-citoyen » et de l'implication des différents acteurs de la scène artistique contemporaine dans les débats sociopolitiques post-14 janvier, nous constatons un manque d'intérêt et une indifférence de leur part envers le mouvement de lutte antiraciste. En effet, force est d'admettre que le milieu du théâtre tunisien a été parmi les seuls représentants de la sphère culturelle à avoir proposé des actions artistiques afin de sensibiliser la société civile face aux problématiques liées à la discrimination raciale, et ce, de concert avec les militants et les associations de lutte contre le racisme.

La dernière partie est dédiée à une présentation des deux organismes de notre corpus d'étude : l'association l'Art rue et la Fondation Kamel Lazaar, afin d'examiner l'impact du concept identitaire de la « Tunisianité » sur leurs représentations et leurs stratégies respectives. En dépit d'une prise de position critique face à la politique institutionnelle étatique et une volonté de promouvoir un art activiste, ces deux organismes s'ancrent dans des discours identitaires dominants favorisant un dialogue d'ouverture entre les aires d'appartenances arabo-musulmanes et méditerranéennes, reléguant toujours l'identité africaine à la marge.

²³² Moumni, Ridha *et al.* (dir.). (2016). *L'éveil d'une nation*. [Catalogue d'exposition]. Milan : Officina Libraria, p. 12.

2.1 Émergence de la lutte antiraciste : au centre des clivages idéologiques et du conflit identitaire postrévolutionnaire

2.1.1 La « Tunisianité » reconsidérée : quelle est la place accordée à l'africanité dans les débats identitaires postrévolutionnaires ?

La chute du régime dictatorial de Ben Ali²³³ a engendré plusieurs métamorphoses du paysage associatif et politique tunisiens. En effet, la révolution a permis la multiplication exponentielle du nombre d'associations créées depuis la chute de la dictature qui se sont ajoutées aux associations actives déjà existantes²³⁴. L'ouverture du champ politique post-14 janvier a favorisé l'éclosion d'un nombre considérable de partis politiques²³⁵, en plus de la légalisation de ceux qui étaient interdits par le pouvoir de Ben Ali, à l'instar du parti islamiste *Ennahdha*²³⁶.

La victoire des islamistes aux élections, bien que demeurés jusque-là absents des soulèvements populaires, a mis en évidence un danger menaçant l'élan démocratique, alimenté par la focalisation des médias européens sur les risques de la mise en place d'une dictature théocratique avec leur arrivée au pouvoir. De surcroît, la défaite des partis progressistes face au parti islamiste a relancé plusieurs débats sociétaux et a engendré des crises successives ayant fortement ébranlé la Tunisie sur les plans

²³³ Le 17 décembre 2010, l'acte d'immolation de Mohamed Bouazizi (1984-2011), un vendeur ambulant à Sidi Bouzid, donna lieu à des protestations sociales contre le chômage et la corruption dans les régions déshéritées du centre du pays, violemment réprimées par les forces de l'ordre du régime de Ben Ali. Appuyées par la puissante centrale syndicale du pays (l'UGTT), des manifestations de grande ampleur s'étendent dans les plus grandes villes tunisiennes (Sousse, Sfax, Tunis, etc.) précipitant la fin du régime autocratique de Ben Ali, qui est contraint de fuir vers l'Arabie-Saoudite le 14 janvier 2011.

²³⁴ Ces associations opèrent dans tous les domaines : sportif, philanthropique, humanitaire, culturel, écologique, etc.

²³⁵ L'ouverture du champ politique a permis la création d'un large spectre politique : nationaliste arabe, libéral, destourien, socialiste, communiste et islamiste.

²³⁶ Ce dernier devient la première force politique du pays en octobre 2011, avec l'obtention de 89 sièges au sein de l'Assemblée nationale constituante (ANC). Ne disposant pas d'une majorité absolue, *Ennahdha* constitue en 2011 une coalition gouvernementale tripartite dite de la « Troïka » avec deux partis de centre gauche.

politiques, sociaux, économiques et sécuritaires²³⁷. Entre 2011 et 2016, l'opposition entre islamistes et sécularistes, exacerbée par la création du parti *Nidaa Tounes*²³⁸ en juin 2012, se positionnant comme le principal opposant au mouvement islamiste, donnera lieu à des clivages idéologiques ébranlant le concept identitaire de la « Tunisianité », forgé par Bourguiba et consolidé par Ben Ali. Ainsi que le souligne l'historien Driss Abbassi :

L'irruption de l'islam politique sur la scène du pouvoir a pour conséquence la remise en cause de ce qu'avaient intériorisé une large partie de l'élite intellectuelle et de nombreux acteurs politiques et sociaux tunisiens, à savoir une vision méditerranéenne et ouverte de l'identité nationale.²³⁹

Dans une première période, de 2011 jusqu'à 2013, marquant la chute de la Troïka, le parti islamiste s'est approprié le processus révolutionnaire en focalisant le débat public sur « l'islam en tant que référent culturel quasi exclusif de l'identité tunisienne et comme principale source de son action politique »²⁴⁰. Toutefois, le parti islamiste semble avoir subi des mutations doctrinales et des évolutions politiques significatives depuis la crise politique majeure de 2013, comme l'avaient constaté l'historien Driss Abbassi et la politologue Mathilde Zederman. Longtemps considéré comme un fervent opposant à l'idéologie bourguibiste, et ce, depuis la création officielle du parti dans les années 1980, Zederman note toutefois que : « De manière surprenante, aujourd'hui, à l'instar des partis politiques issus du Néo-Destour, le mouvement islamiste tunisien

²³⁷ En effet, cette période extrêmement mouvementée sera marquée par deux assassinats politiques en 2013 et des attaques terroristes ayant ciblé, d'une part, l'armée et les forces de l'ordre depuis 2012, et, d'autre part, des civils à partir de 2015.

²³⁸ En juin 2012, la création du parti *Nidaa Tounes* (L'Appel de la Tunisie) par Béji Caïd Essebsi (ancien ministre de Bourguiba) avait pour principal objectif de contrer l'hégémonie du parti *Ennahdha*. Après la victoire de *Nidaa Tounes* aux élections législatives et présidentielles en 2014, le parti finira néanmoins par contracter une alliance avec le parti *Ennahdha*, qui disposait à ce moment-là, d'une représentation importante à l'Assemblée des représentants du peuple (ARP). De 2014 à 2019, le parti *Ennahdha* a partagé le pouvoir avec le parti *Nidaa Tounes*, une période ayant été marquée par de nombreux conflits et une recherche perpétuelle de consensus entre les membres de la coalition bipartite.

²³⁹ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 82.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 82-83.

revendique aussi, dans une certaine mesure, l'héritage social et politique de Bourguiba »²⁴¹. Considéré comme le « chantre de l'arabisme identitaire »²⁴², le parti islamiste procède à un changement stratégique de ses idéologies politiques et identitaires, à partir de 2015, à la suite de l'attaque terroriste du Musée du Bardo²⁴³ et face à la vigilance de la société civile, en adoptant le compromis entre tradition et modernité, mis en place par le régime bourguibien²⁴⁴.

Mathilde Zederman a ainsi démontré que la réappropriation du concept-clé de la « Tunisianité » autant par les islamistes tunisiens, que par les partis se réclamant de l'héritage bourguibiste à l'instar de *Nidaa Tounes*, est à cet égard significatif de la rémanence de l'héritage social et politique de Bourguiba, d'une part, dans la construction nationale de l'État tunisien postrévolutionnaire, et, d'autre part, dans la consolidation d'une forme d'homogénéisation de l'identité nationale. Comme le note judicieusement Zederman : « La notion de "Tunisianité" présentée comme valeur unificatrice, comme catégorie globale qui fournit une cohésion nationale, est autant revendiquée par les islamistes tunisiens que par leurs opposants, s'affirmant volontiers "bourguibistes" »²⁴⁵. Or, comme nous l'avons précisé dans le premier chapitre, le concept de « Tunisianité » a non seulement éradiqué tous les processus de différenciation, mais a eu également pour conséquence l'annihilation totale de l'ancrage identitaire africain de la Tunisie. D'ailleurs, malgré l'appartenance géographique de la Tunisie au continent africain, la référence identitaire à l'Afrique n'a jamais été revendiquée dans les débats politiques émanant des nombreux

²⁴¹ Zederman, Mathilde. (2015). « Construction nationale et mémoire collective : islamisme et bourguibisme en Tunisie (1956-2014) ». *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 3-4(117-118), p. 46.

²⁴² Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 87.

²⁴³ Le 18 mars 2015, le Musée national du Bardo a été attaqué par un groupe terroriste qui a causé la mort de 24 personnes et fait 45 blessés. Le 26 juin 2015, un autre attentat a eu lieu dans un hôtel à Sousse, une ville portuaire de l'Est de la Tunisie, faisant 39 morts et 39 blessés. Depuis ces deux attentats terroristes, considérés comme les plus meurtriers de l'histoire de la Tunisie postrévolutionnaire, plusieurs autres attaques ont ciblé les forces de l'ordre et des civils dans plusieurs régions de la Tunisie.

²⁴⁴ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 86.

²⁴⁵ Zederman, Mathilde. (2015). *Loc. cit.*, p. 50.

désaccords entre les députés au sein de l'ANC, concernant les origines du peuple tunisien, qui ont finalement opté pour une consolidation de la vision bourguibienne de l'identité nationale²⁴⁶. Si l'africanité est entièrement annihilée par les régimes de Bourguiba et de Ben Ali, et ce, en raison de l'imbrication des imaginaires et des stéréotypes raciaux du savoir colonial dans les idéologies officielles du pouvoir²⁴⁷, il s'avère que les nouvelles élites politiques « restent dans le même cadre que celui institué par Bourguiba, ils ne se sont pas affranchis des mots du pouvoir ou de la nation »²⁴⁸. Ainsi que le remarque Stuart Hall : « Les idéologies précèdent les individus et font partie des formations et des conditions sociales déterminées au sein desquelles les individus viennent au monde »²⁴⁹. Par ailleurs, selon l'anthropologue Stéphanie Pouessel :

Au Maghreb, le terme « africanité » s'apparente à une valorisation identitaire alternative aux identités culturelles proposées ou imposées, à un mouvement de décrochage par rapport à l'arabité et parfois à l'islam, qui met en avant l'appartenance à l'« Afrique ».²⁵⁰

En outre, dans une tribune publiée en février 2019 sur le site du journal *Le Monde*, l'historien tunisien Salah Trabelsi évoque les origines des discriminations auxquelles font face les minorités noires au Maghreb. Selon lui, les États maghrébins rejettent leur africanité pour revendiquer souvent de manière essentialiste et fixiste leur arabité²⁵¹. L'historien tunisien Ridha Tlili observe à son tour que : « la notion de l'identité hybride ou plurielle est étouffée par les sociétés arabo-maghrébines, y

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁴⁷ Abbassi, Driss. (2012). *Op. cit.*, p. 148.

²⁴⁸ Zederman, Mathilde. (2015). *Loc. cit.*, p. 52.

²⁴⁹ Hall, Stuart ; Cervulle, Maxime et Jaquet, Christophe. (2017). *Op. cit.*, p. 366.

²⁵⁰ Pouessel, Stéphanie *et al.* (2012). *Op. cit.*, p. 14.

²⁵¹ Trabelsi, Salah. (2019, 24 février). « Racisme anti-noir : Comment le Maghreb en est-il venu à rejeter son africanité ? ». *Le Monde Afrique*. Récupéré le 2 juin 2020 de https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/02/24/racisme-anti-noir-comment-le-maghreb-en-est-il-venu-a-rejeter-son-africanite_5427702_3212.html

compris par un grand nombre d'intellectuels qui se plaisent à défendre becs et ongles la spécificité et l'authenticité de l'identité culturelle arabo-musulmane »²⁵².

Il en ressort que les rapports entretenus par les élites du pouvoir envers l'identité afro-tunisienne, sont toujours marqués par l'ambiguïté et l'indifférence, voire par une forme de déni de l'Afrique, imprégnée depuis des siècles par l'influence de l'imaginaire colonial sur le continent et par la réticence d'une majeure partie des politiciens et des intellectuels de faire face au passé esclavagiste de la Tunisie. En renforçant le discours hégémonique de la « Tunisianité » à travers la valorisation des identités arabo-musulmane et méditerranéenne, tout en occultant l'appartenance au continent africain dans la mémoire collective, l'élite politique contribue à réactualiser la thèse de l'imaginaire colonial, fondée sur la présumée séparation entre une Afrique du Nord « blanche » et « arabe » et une Afrique subsaharienne « noire ». À ce propos, signalons que de nombreux stéréotypes racialisants sur l'Afrique ont été relevés dans les discours de certains politiciens, qu'avaient dénoncé massivement les militants antiracistes durant la période postrévolutionnaire. À titre d'exemple, en juin 2012, une vidéo montrant le chef du parti *Ennahdha* Rached Ghannouchi proférant des propos racistes envers les « Africains », les décrivant selon ses termes : « plus noirs que nous »²⁵³, a défrayé la chronique et a mobilisé les militants antiracistes afin de dénoncer plus largement tous les propos xénophobes et discriminants émanant de la part des représentants des hautes sphères politiques et médiatiques. Cet exemple nous permet de constater l'impact de l'imbrication des imaginaires et des stéréotypes raciaux du savoir colonial dans la mémoire collective tunisienne. Par conséquent, ce positionnement ambigu envers l'appartenance africaine de la Tunisie et l'impact des constructions idéologiques d'une présumée division Nord-Sud de l'Afrique seraient

²⁵² Tlili, Ridha. (2012). *Op. cit.*, p. 30-31.

²⁵³ Pouessel, Stéphanie. (2014, 17 janvier). « Les minorités en Tunisie, entre expression culturelle et politisation ». *Orient XXI*. Récupéré le 28 septembre 2020 de <https://orientxxi.info/magazine/les-minorites-en-tunisie-entre-expression-culturelle-et-politisation.0466>

parmi les causes ayant perpétué « l'absence imposée ou la présence niée des Noirs tunisiens durant la révolution »²⁵⁴. À juste titre, Stuart Hall postule ainsi que :

Chaque identité possède sa « marge », son excès, quelque chose de plus. L'unité, l'homogénéité interne, que le terme d'identité qualifie de fondatrice, n'est pas une forme naturelle de clôture, mais, au contraire, une construction ; et chaque identité nomme son autre nécessaire, quoiqu'elle occulte et réduit au silence, ce dont elle « manque ».²⁵⁵

Ainsi, c'est dans un contexte extrêmement mouvementé et traversé par de vives tensions politiques, sociales et identitaires qu'ont émergé les premières mobilisations pour la lutte contre le racisme envers les Noirs tunisiens et envers ceux originaires des pays de l'Afrique subsaharienne résidants en Tunisie. Si le concept de « Tunisianité » et, conséquemment, du mythe de l'homogénéité identitaire tunisienne a été fortement ébranlé avec l'émergence du mouvement antiraciste, quelle est la place accordée à l'africanité et à l'identité noire tunisienne dans le monde de l'art contemporain et dans la sphère culturelle ?

2.1.2 Émergence inédite des revendications identitaires et politiques des minorités noires tunisiennes

La chute du régime dictatorial de Ben Ali et la libération de la parole dans l'espace public ont permis l'émergence des revendications identitaires des minorités raciales, longtemps perçues comme « marginalement intégrées »²⁵⁶, provoquant conséquemment l'ébranlement du mythe de l'homogénéité de l'identité nationale tunisienne et dévoilant les nombreuses séquelles liées au passé esclavagiste de la Tunisie. D'ailleurs, les chercheuses Maha Abdelhamid²⁵⁷, Inès Mrad Dali et Stéphanie

²⁵⁴ *Id.* (2012a). *Loc. cit.*, p. 2.

²⁵⁵ Hall, Stuart ; Cervulle, Maxime et Jaquet, Christophe. (2017). *Op. cit.*, p. 381.

²⁵⁶ Pouessel, Stéphanie *et al.* (2012). *Op. cit.*, p. 79.

²⁵⁷ Maha Abdelhamid est une militante tunisienne, docteure en géographie sociale et chercheuse associée au Centre arabe de recherches et d'études politiques (CAREP) à Paris. Cofondatrice de la première association pour la défense des Noirs en Tunisie : ADAM pour l'égalité et le développement, elle est également membre du Comité pour le respect des libertés et des droits de l'homme en Tunisie (CRLDHT). En 2009, elle avait réalisé un court-métrage documentaire intitulé *De Arram à Gabès*,

Pouessel ont mis l'accent dans leurs analyses sur les conséquences de la politique unitaire de Habib Bourguiba qui a donné lieu au concept de la « Tunisianité », dont la construction identitaire uniciste a engendré l'annihilation des différences ethniques, raciales, religieuses et linguistiques. Selon Pouessel : « Des citoyens post-14 janvier, Tunisiens noirs, berbères et juifs entendent inscrire leur “existence” identitaire dans les doléances du nouveau débat politique »²⁵⁸.

En pointant la responsabilité de l'État dictatorial dans sa négligence envers les minorités noires et dans le maintien de leur invisibilité dans la société, étant donné qu'aucune mesure n'avait été prise face aux discriminations raciales et compte tenu de l'absence de leur représentativité politique, les activistes avaient interpellé les instances politiques sur la nécessité d'une loi condamnant le racisme, au lendemain de la révolution. Les militants avaient également rappelé la méconnaissance de leur histoire, donnant lieu à des amalgames dans l'imaginaire collectif où ils étaient soit associés à la traite esclavagiste transsaharienne, soit aux populations subsahariennes. En plus des dénonciations d'actes racistes, les activistes dénoncent également un langage vernaculaire stigmatisant à l'égard des communautés noires, y compris tunisiennes, hérité du passé esclavagiste de la Tunisie²⁵⁹. Le 11 décembre 2011, dans une lettre adressée aux députés de l'ANC et à la société civile, Maha Abdelhamid expose les préoccupations des citoyens noirs tunisiens en ces termes :

[...] Nous ne pouvons plus laisser passer l'idée reçue et hypocrite selon laquelle les Noirs sont des citoyens tunisiens comme les autres et qu'ils n'ont aucun problème de discrimination. Le problème ici est structurel : il dépend de la volonté politique, juridique et sociale donc de la mentalité générale des Tunisiens, qui se font passer pour des gens non racistes et non

mémoire d'une famille noire. Maha Abdelhamid a organisé plusieurs mobilisations en Tunisie pour sensibiliser l'État et la société aux problématiques du racisme, comme ce fut le cas avec la Caravane de marcheurs contre le racisme en 2014. Depuis 2011, elle a publié de nombreux essais et contribué à des ouvrages collectifs traitant des discriminations raciales en Tunisie, tels que *Noirs au Maghreb. Enjeux identitaires* (publié en 2012) et *Être noir, ce n'est pas une question de couleur* (publié en 2017).

²⁵⁸ Pouessel, Stéphanie. (2012b). *Loc. cit.*, p. 143.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 76.

ségrégatifs alors que le monde politique, artistique, audiovisuel a toujours exclu le Noir tunisien hors de son champ d'action [...].²⁶⁰

Le processus de politisation du mouvement antiraciste prend de l'ampleur après les élections de l'Assemblée nationale constituante en octobre 2011, lorsque les activistes constatent qu'aucun candidat Noir²⁶¹ n'avait été élu, alors que des candidats appartenant aux communautés noires s'étaient présentés à la tête de différentes listes²⁶². S'alignant sur les principaux idéaux de la révolution : « dignité, liberté, justice sociale et démocratie », et bénéficiant de l'ouverture du champ associatif, les activistes du mouvement antiraciste se sont regroupés en collectifs et en associations afin de valoriser l'identité Afro-tunisienne, dénoncer le racisme et exiger auprès des députés de l'ANC une loi criminalisant les discriminations raciales. Pouessel indique que la création des mouvements associatifs contre le racisme a permis d'attirer l'attention des médias, donnant lieu aux premiers débats télévisés sur les discriminations subies par les Noirs tunisiens et par les communautés subsahariennes résidentes en Tunisie²⁶³. En effet, face à la recrudescence des actes racistes envers les populations noires tunisiennes et les migrants subsahariens²⁶⁴, plusieurs associations ont été créées durant la période de transition démocratique afin de sensibiliser la classe dirigeante et la société civile aux multiples formes de domination, de ségrégation et d'exclusion subies par les populations noires²⁶⁵. Selon Stéphanie Pouessel : « Today, the presence of sub-Saharan populations in Tunisia is proving to be an important contextual element in the

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 154.

²⁶¹ Nous tenons à préciser qu'un seul député Noir a été élu au sein de l'ANC. En tant que membre du parti *Ennahdha*, ce dernier, ne se positionnera jamais pour la défense de la cause des Noirs.

²⁶² Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 68.

²⁶³ Pouessel, Stéphanie. (2016). « The Democratic Turn in Tunisia: Civic and Political Redefinition of Canons of Cultural Diversity ». *Nationalism and Ethnic Politics*, 22(1), p. 62.

²⁶⁴ Les migrants subsahariens en Tunisie sont régulièrement confrontés à des agressions physiques et verbales de la part des Tunisiens. Depuis l'adoption de la Constitution en 2014 et malgré la mise en place de plusieurs lois progressistes visant à la protection des réfugiés et des migrants, les travailleurs originaires de l'Afrique subsaharienne ne bénéficient d'aucune protection sociale et juridique.

²⁶⁵ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 61-62.

Tunisian debate around the management of its own diversity, that is, to say, the propensity of Tunisians to racism towards black populations »²⁶⁶.

Les nouveaux activistes semblent se détacher du militantisme indépendantiste des années 1970²⁶⁷, en prônant une démarche intégrationniste en vue de favoriser la reconnaissance des minorités noires, et ce, afin de leur assurer de meilleures conditions sociales. Plus en amont, Inès Mrad Dali mentionne que la renaissance de la mobilisation collective des Noirs tunisiens, s'est opérée grâce à une forte implication des femmes, contrairement aux contestations des années précédentes, dont Maha Abdelhamid, Amina Soudani, Huda Mzioudet, Ghofrane Binous, Khawla Ksiksi, Saadia Mosbah et Yamina Thabet²⁶⁸. La plupart de ces femmes étaient impliquées au sein de l'Association tunisienne des femmes démocrates (ATFD), une association féministe réprimée auparavant par le régime autoritaire de Ben Ali, et de l'Union générale des étudiants de Tunisie (UGET). Parmi les plus importantes associations²⁶⁹ qui ont été créées citons : *Mnemy*²⁷⁰ Heducap, créée en mai 2013, et présidée par Saadia Mosbah. Cette association est toujours très active et ses objectifs s'inscrivent « résolument et sans restriction dans l'entreprise d'éradication progressive et pacifique de toute forme de discrimination, de ségrégation et d'exclusion »²⁷¹. L'association Adam pour l'égalité et le développement est la première association pour la défense des citoyens Noirs en Tunisie. Fondée au mois d'avril 2012 par Maha Abdelhamid, Huda Mzioudet, Lotfi Ghariani et Taoufik Chairi, l'association visait à « stopper la “marginalité”, la “discrimination” et “l'invisibilité du noir” »²⁷². Cette dernière sera

²⁶⁶ Pouessel, Stéphanie. (2016). *Loc. cit.*, p. 55.

²⁶⁷ Voir chapitre I, section 1.1.3

²⁶⁸ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 66.

²⁶⁹ Ces associations et leurs membres sont particulièrement actifs sur les plateformes des réseaux sociaux qui leur permettent de relayer des témoignages, des articles, les dates et les lieux des rassemblements.

²⁷⁰ *Mnemy* signifie en langue arabe mon rêve, en allusion à la phrase emblématique du militant pour les droits civiques aux États-Unis Martin Luther King.

²⁷¹ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 65.

²⁷² *Ibid.*

dissoute à cause des désaccords entre le président de l'association (Taoufik Chairi) et ses membres fondateurs qui ont poursuivi leurs actions sous le nom de « Collectif de la marche pour l'égalité et contre le racisme »²⁷³. Enfin, *Aqaliyet*²⁷⁴ : l'association tunisienne de soutien des minorités (ATSM) a été fondée en septembre 2011 et présidée par Yamina Thabet, afin de lutter pour les droits de toutes les minorités en Tunisie en visant notamment la dénonciation de l'antisémitisme et de l'homophobie. Malgré l'existence de divergences entre les militants antiracistes, force est de constater que leurs actions sur le terrain (surtout celles entreprises dans les régions du Sud tunisien où la ségrégation raciale est extrêmement virulente) et les conférences qu'ils ont organisées, ont contribué à nourrir un espace de débats dans les médias et au sein même de l'ANC²⁷⁵.

Parmi les actions engagées afin de sensibiliser la société civile et l'opinion publique sur le racisme envers les communautés racisées durant la période de transition démocratique, en plus des manifestations de rue et des conférences, notons qu'une rencontre culturelle avait été initiée par le milieu du théâtre tunisien en collaboration avec les activistes Noirs tunisiens en 2012. En effet, en plus des manifestations ayant pris place dans l'espace public, et qui revendiquaient une égalité sociale et une loi pénalisant les discriminations raciales, Inès Mrad Dali, Maha Abdelhamid et Stéphanie Pouessel relatent l'importance d'une manifestation culturelle qui avait été organisée par l'espace *El Teatro* et par les activistes du mouvement antiraciste en 2012 intitulée *Être noir·e dans la verte*²⁷⁶.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Aqaliyet* signifie minorités en langue arabe.

²⁷⁵ Abdelhamid, Maha. (2018). *Loc. cit.*, p. 5-6.

²⁷⁶ « La verte » fait référence à la Tunisie, qui est communément appelée *Tounès al-khadhra* : « Tunisie la verte ».

2.1.3 *Être noir-e dans la verte* (2012) : première manifestation culturelle de sensibilisation sur les droits des minorités raciales en Tunisie

2.1.3.1 Genèse du projet : la reconnaissance des discriminations raciales

Organisée par Zeyneb Farhat²⁷⁷, co-fondatrice de l'Espace *El Teatro* et figure importante de la gauche tunisienne, et Maha Abdelhamid, en collaboration avec les associations suivantes : Adam, *Mnemty*, *Akaliyet* (ATSM), l'Association tunisienne des femmes démocrates (ATFD), la Ligue tunisienne des droits de l'homme (LTDH) et le Réseau Euro-Méditerranéen pour les Droits Humains (REMDH), la manifestation s'est déroulée durant le mois d'octobre 2012 et a bénéficié de l'appui du ministère des Affaires culturelles, de l'Unesco et des services culturels des ambassades française et hollandaise²⁷⁸.

À travers la programmation d'une pièce théâtrale, de performances musicales et chorégraphiques, de conférences et d'expositions artistiques, la manifestation avait traité des discriminations subies par les femmes noires et de la place des citoyens noirs tunisiens dans la société. D'après les propos de Zeyneb Farhat, c'est lors de la tenue du congrès de l'ATFD durant la période dictatoriale qu'elle prend conscience de la double oppression patriarcale et raciale que subissent les femmes noires tunisiennes. Le témoignage d'une autre membre de l'association féministe concernant la multiplication des actes et propos racistes auxquelles elle faisait face, a provoqué un séisme durant le congrès de l'ATFD, au sein de laquelle Zeyneb Farhat milite depuis de nombreuses années²⁷⁹. En évoquant la manifestation artistique, Pouessel indique que : « Sur la scène artistique (de tendance gauche-démocrate), évoquer la condition des Noirs dans la société s'allie à un combat féministe qui veut dénoncer une double soumission, celle

²⁷⁷ Née en 1953 à Tunis et décédée en 2021, Zeyneb Farhat est une journaliste et une militante culturelle. Elle est co-fondatrice et co-directrice de l'espace culturel *El Teatro*.

²⁷⁸ D'autres partenaires ont été sollicités en Tunisie et à l'étranger : des établissements universitaires de la capitale tunisienne, l'Institut de recherche sur le Maghreb contemporain (IRMC), Africultures, l'Université de Lyon, la chaîne de télévision TV5, etc.

²⁷⁹ Farhat, Zeyneb. (2012). *Être noir-e dans la verte*. [Programme]. Tunis : Espace El Teatro, p. 12.

d’être femme et celle d’être noire »²⁸⁰. Si les activistes des mouvements féministes étaient au fait des discriminations raciales, comment expliquer que le racisme n’ait pas été plus largement dénoncé durant la période dictatoriale ? Il aura donc fallu attendre la chute du régime de Ben Ali et surtout l’émergence des mouvements de lutte contre le racisme pour que le militantisme féministe et certains acteurs du monde culturel se saisissent de ce fléau social. En effet, selon Stéphanie Pouessel :

But until the 2011 revolution, the authoritarian nature of the regime made any public expression of social criticism impossible. The end of this system allows the rise of a civil society, the explosion in the number of associations, and the emergence of new categories.²⁸¹

2.1.3.2 Les forces et les lacunes du projet

Ayant bénéficié d’une bonne réception critique de la part de la presse écrite tunisienne, *Être noir·e dans la verte* est la première et l’unique manifestation culturelle ayant abordé frontalement la question des discriminations raciales durant les premières années postrévolutionnaires. Cette initiative a pris forme grâce aux échanges entre les artistes (dont certains appartiennent à la communauté noire tunisienne), les militants antiracistes (dont Maha Abdelhamid, Saadia Mosbah et Taoufik Chairi, président de l’association Adam) et des chercheurs autour de l’histoire esclavagiste et abolitionniste et des préjugés racistes auxquels fait face la minorité noire.

Mise en scène par Naoufel Azara, la pièce de théâtre *Cherche Saâdia désespérément* explore le passé esclavagiste au XIX^e siècle, durant la Tunisie précoloniale, en revisitant le mythe du personnage de Bousaâdia²⁸². La pièce de théâtre traitait du destin

²⁸⁰ Pouessel, Stéphanie. (2012a). *Loc. cit.*, p. 5.

²⁸¹ *Id.* (2016). *Loc. cit.*, p. 56.

²⁸² Fortement ancré dans le folklore et la culture populaire de la société tunisienne, le personnage est rattaché à une légende relatant l’histoire d’un roi africain qui aurait assisté impuissant à l’enlèvement de sa fille, dénommée Saâdia, par des négriers. Abandonnant royaume et biens, il part à sa recherche en errant dans les villes d’Afrique du Nord, dansant et chantant les airs qu’elle aimait, dans l’espoir qu’elle

tragique d'une esclave noire dénommée Saâdia, mais également de l'histoire plus glorieuse d'une odalisque originaire du Caucase qui deviendra la dernière Beya²⁸³ de Tunis. La création théâtrale de Naoufel Azara présentait ainsi les différences entre les conditions et les destinées des esclaves noirs et des esclaves blancs, mettant en lumière les origines sociohistoriques du dénigrement envers les populations noires et de leur exclusion de la vie sociale et politique. La danseuse, performeuse et circassienne Malek Zouaidi²⁸⁴ avait incarné le personnage de Saâdia dans la pièce théâtrale (voir Figure 2.1), en plus de sa participation dans une installation ayant eu lieu à *Souk El Berka*²⁸⁵ dans le cadre de l'édition de 2012 du festival *Dream City*. Une partie de l'installation était basée sur la pièce de théâtre *Cherche Saâdia désespérément*. Les deux organismes avaient donc collaboré afin de traiter du passé esclavagiste en Tunisie et de ses répercussions sur les mentalités dans la société tunisienne.

Concernant les arts visuels, deux expositions ont été organisées à la Galerie l'Aire libre de l'*Espace El Teatro*, avec pour commissaire d'exposition l'artiste tunisien Mahmoud Chalbi, également directeur de la galerie. La première est une installation intitulée *La Berk'art ou la mémoire du marché des esclaves*, portant sur un lieu mémoriel intrinsèquement lié à l'histoire esclavagiste, celui du *Souk el Berka*. Lieu de transit par excellence, d'une part, des marchandises précieuses (sel, or, poivre noir, safran, etc.)

puisse reconnaître sa voix, étant donné que ce dernier s'était déguisé pour échapper aux espions des négriers.

²⁸³ En référence aux Beys de la dynastie husseinite. La Beya désigne l'épouse d'un souverain beylical. Le personnage dans la pièce fait référence à la Beya prénommée Lalla Kmar. Celle-ci devint l'épouse successive des trois derniers Beys de la Régence de Tunis.

²⁸⁴ Née en 1978 à Tunis, Malek Zouaidi intègre en 2007 la promotion de l'École Nationale des Arts du Cirque de Tunis (ENACT). Entre 2007 et 2010, elle part en tournée internationale en tant qu'artiste chorégraphique et circassienne pour le spectacle *Halfaouine* mis en scène par Gilles Baron pour le Cirque de Tunis. Elle enseigne et travaille au théâtre PHOU à Carthage en Tunisie. Malek Zouaidi a collaboré avec plusieurs chorégraphes et des metteurs en scène de théâtre, notamment avec le chorégraphe franco-tunisien Radhouane El Meddeb en 2017 dans une création intitulée *Face à la mer*, avec l'appui de l'Institut français à Paris et du ministère de la Culture et de la Communication. Elle a également collaboré avec les danseurs-chorégraphes Selma et Sofiane Ouissi, fondateurs de l'association l'Art rue et de la Biennale *Dream City*.

²⁸⁵ Il s'agit de l'ancien marché aux esclaves dans la médina de Tunis, actuellement centre des joailliers.

qui faisaient partie du butin des guerres ou des razzias, et, d'autre part, des esclaves qu'ils soient blancs ou noirs qui y sont vendus, l'installation recréait l'atmosphère oppressante du marché des esclaves où la déambulation plastique s'effectuait entre les humains et les objets²⁸⁶. La seconde exposition intitulée *I Pro Noir* a réuni plusieurs artistes tunisiens et étrangers (la plupart d'entre eux sont d'origine européenne) dont les œuvres alliaient une pluralité de médiums. Parmi les soixante-dix artistes participants, un seul artiste appartenant à la population noire a présenté son travail. L'artiste et photographe Lotfi Ghariani²⁸⁷, également militant au sein du mouvement antiraciste et ancien membre de l'association Adam, avait proposé une installation qui inaugurerait l'exposition. Trois portraits photographiques étaient collés sur le sol de la Galerie, représentant des enfants noirs se couvrant la bouche avec leur main (Figure 2.2). Comme l'indiquent deux journalistes dont les articles ont été publiés sur le journal tunisien en ligne *Nawaat*, l'installation a créé un malaise auprès des visiteurs lorsqu'ils prirent conscience qu'ils étaient en train de marcher sur des photos représentant des visages d'enfants. Ainsi, l'installation incarnerait une « Allégorie

²⁸⁶ Farhat, Zeyneb. (2012). *Op. cit.*, p. 20.

²⁸⁷ Né à Sfax, Lotfi Ghariani est titulaire d'un diplôme en gestion informatique et d'un diplôme professionnel en photographie. À partir des années 2000, il participe à divers ateliers et formations en Tunisie, en Italie, en Espagne et en Allemagne. Particulièrement actif au sein du mouvement de lutte contre le racisme en Tunisie, puisqu'il a été un des membres fondateurs de l'association Adam, son travail explore les contemporanéités de la société tunisienne en mettant en exergue la place de l'individu et ses difficultés d'insertion. Son travail permet de dévoiler la condition des couches sociales les plus défavorisées et des habitants des quartiers habituellement occultés par d'autres photographes contemporains. Ses photographies interrogent également la place des communautés noires dans la société tunisienne. Lotfi Ghariani a participé à de nombreuses rencontres photographiques, à l'instar de la 20^e édition du Festival international des arts plastiques de la ville côtière de Mahrès en Tunisie (2007), à l'atelier méditerranéen de photographie (Alexandrie en 2008), à la 6^e Biennale internationale des arts organisée à Tunis en 2010, ainsi qu'à la galerie Claude Samuel à Paris en 2014. En compagnie de cinq autres artistes tunisiens, il participe en 2011 à la Biennale africaine de photographie (9^e Rencontres de Bamako). En 2012, le Goethe Institut à Tunis lui consacre une exposition personnelle intitulée *Façade...s*. En 2017, il collabore avec Maha Abdelhamid, Amel El Fargi et Moutaa Amin El Waer dans la publication d'un rapport d'enquête sur les représentations du racisme chez les Noirs en Tunisie, intitulé *Être noir, ce n'est pas une question de couleur* publié par la maison d'édition tunisienne Nirvana avec le soutien de la fondation allemande Rosa Luxemburg et l'association tunisienne Nachaz (une association à vocation culturelle, intellectuelle et civique).

d'une société qui écrase ses semblables sous couvert de minorités »²⁸⁸. En déstabilisant le public par le biais du dispositif d'installation, l'artiste cherchait à lui faire prendre conscience des expériences de l'écrasement, de l'infériorisation et de l'aliénation raciale que vivent les populations noires, expériences auxquelles les minorités racisées sont confrontées depuis l'âge de l'enfance²⁸⁹.

La manifestation s'est accompagnée de conférences et d'ateliers, réunissant des militants antiracistes et des chercheurs en sciences politiques, en histoire, en anthropologie et en sociologie²⁹⁰. Tous les intervenants ont pointé du doigt l'existence d'un déni du racisme tant dans la sphère politique que sociale. Ils ont également insisté sur la nécessité de la mise en place d'une loi criminalisant le racisme et de « l'introduction d'un article suffisamment explicite sur la condamnation par l'État de toutes distinctions et discriminations raciales »²⁹¹, étant donné que les textes de lois ne garantissaient aucunement la protection des droits des minorités noires face aux propos et actes discriminants²⁹².

²⁸⁸ Karoui, Selima. (2013, 17 mai). « Lotfi Ghariani, photographe : Un patchwork d'histoires de la vie... ». *Nawaat*. Récupéré le 7 octobre 2020 de <https://nawaat.org/2013/05/17/lotfi-ghariani-photographe-un-patchwork-dhistoires-de-la-vie/>

²⁸⁹ Plusieurs témoignages ont été relatés lors de la tenue des conférences de la part des activistes noirs, concernant les expériences de racisme, d'exclusion et d'harcèlement verbal que vivent les enfants noirs au sein même des écoles. Le président de l'association Adam a même évoqué que certains professeurs universitaires émettent souvent des propos racistes envers les étudiants noirs.

²⁹⁰ La première conférence intitulée « L'histoire et les statuts de la minorité noire en Tunisie et dans le monde arabe » a présenté les travaux et les réflexions des chercheurs : Afef Hajji, Amel El Fargi, Salah Trabelsi, Raja Ben Slama, Inès Mrad Dali, Abdelhamid Larguèche, et des politologues tunisiens, avec pour invité d'honneur Boris Aboubacar Diop, chercheur et écrivain sénégalais. La seconde conférence « Dignité des différences » avait pour principal objectif de présenter des associations et des groupes informels qui militent pour la dignité des citoyennes et citoyens, et des groupes minoritaires, leurs actions et leurs programmes. Parmi ces associations figuraient : Adam, ATSM, ATFD, LTDH, REMDH, *Mnemty* et le président de l'initiative de résurgence du mouvement abolitionniste en Mauritanie (IRA) et chargé de mission auprès de SOS-esclaves, Birram Ould Dah Ould Abeid.

²⁹¹ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 71.

²⁹² Il faudra attendre le 10 octobre 2018 pour que l'adoption d'une loi criminalisant toutes les formes de discrimination raciale soit votée par les députés de l'Assemblée des représentants du peuple (ARP).

Malgré le fait que de nombreux articles parus dans la presse tunisienne soient tous très élogieux concernant le projet, nous constatons néanmoins certains écueils. Tout d'abord, notre première incompréhension concerne le choix de la sélection des artistes pour l'exposition collective *I Pro Noir*. En effet, en dépit des efforts conjugués des organisateurs et des activistes afin de déconstruire les stéréotypes racistes envers les populations noires et de leur octroyer une meilleure visibilité, nous nous interrogeons toutefois sur les raisons du manque de représentativité des artistes noirs tunisiens dans la manifestation. Ces artistes sont-ils vraiment peu nombreux dans le paysage artistique et culturel tunisiens ? Comment expliquer que les organisateurs aient favorisé l'inclusion d'artistes européens ? Serait-ce en raison de l'appui financier des services culturels des ambassades européennes ? Il nous semble qu'il aurait été plus judicieux d'axer la manifestation de manière à favoriser plus de visibilité aux artistes noirs tunisiens, et de leur permettre de s'exprimer pour eux-mêmes afin de se concentrer sur leurs propres récits et leurs propres expériences vécues du racisme dans la société.

Par ailleurs, si le contenu des conférences et des ateliers s'est focalisé en majeure partie sur les vestiges du passé esclavagiste en Tunisie, sur l'histoire des populations noires et leurs expériences du racisme et de l'exclusion de la vie politique et médiatique, aucune intervention n'a réellement abordé l'absence des Noirs tunisiens dans les sphères artistiques, théâtrales, ou bien cinématographiques. De plus, aucune analyse n'a été proposée concernant le silence absolu et l'effacement quasi systématique de la présence Afro-tunisienne dans les arts visuels et les représentations scéniques²⁹³. Or, paradoxalement, soulignons que la phrase d'accroche principale du projet était la suivante : « Pour une bonne gouvernance citoyenne et la promotion de la culture. De l'équité et de l'égalité à partir du champ des arts et de la pensée de et autour de la

²⁹³ Notons d'ailleurs, qu'en de rares occasions, lorsque la mise en scène ou la représentation permet la visibilité des personnes noires, celles-ci demeurent souvent assignées à des rôles de subalternes qui servent à diffuser des caricatures racistes.

minorité noire en Tunisie »²⁹⁴. En somme, malgré un engagement avéré de la part des organisateurs dans la dénonciation de l'oppression raciale, nous constatons néanmoins que la manifestation n'a pas permis d'engager des réflexions plus soutenues concernant l'absence de représentativité des artistes Noirs tunisiens dans le milieu culturel.

La deuxième partie de ce présent chapitre tentera ainsi de cerner le positionnement des acteurs du monde de l'art contemporain vis-à-vis de l'identité Afro-tunisienne lors de l'émergence de la lutte antiraciste durant la période de transition démocratique (2011-2014). À la lumière des nombreux événements sociopolitiques post-14 janvier et de l'émergence d'un nouvel ordre de censure porté par les militants islamistes et leur branche la plus radicale, nous proposons d'examiner l'incidence de ces bouleversements sur le travail des artistes, en établissant un état des lieux des pratiques artistiques ayant pris place dans l'espace public et des expositions collectives alternatives qui ont été organisées par les plus importants acteurs du monde de l'art contemporain. Il s'agira en dernière partie de présenter les organismes de notre corpus afin d'examiner les positionnements identitaires dominants de leurs fondateurs. Comment expliquer le manque d'intérêt et l'absence de soutien des artistes et des acteurs culturels aux revendications des minorités noires ? Cette indifférence serait-elle la conséquence de la politique identitaire uniciste de l'État tunisien et d'un certain déni du racisme ? Quelles sont les conséquences du mythe unificateur de la « Tunisianité » sur les positionnements identitaires dominants dans les discours des deux organismes de notre corpus d'étude, l'association l'Art rue et la Fondation Kamel Lazaar ?

²⁹⁴ Farhat, Zeyneb. (2012). *Op. cit.*, p. 9.

2.2 Les conséquences des crispations politiques et identitaires sur les pratiques curatoriales des commissaires tunisiens

2.2.1 Des actions artistiques dans l'espace public : valorisation de la pluralité identitaire

L'effervescence sociopolitique postrévolutionnaire²⁹⁵ et la mise en place du processus de transition démocratique ont contribué à de profonds changements du paysage artistique, avec l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes et de nouveaux acteurs culturels, de même que la création d'associations et des fondations privées qui ont joué un rôle significatif dans l'organisation d'expositions et de festivals d'art contemporain en dehors des réseaux institutionnels. En effet, de nouveaux opérateurs culturels et d'autres qui existaient avant la révolution vont contribuer à transformer le paysage artistique, à l'instar de la Fondation Kamel Lazaar (KLF), la Fondation Rambourg et L'Art rue, dont la biennale *Dream City* lancée en 2007, avait déjà initié un intérêt accru pour l'exploitation artistique du tissu urbain²⁹⁶.

L'acquisition de la liberté d'expression et la fin de la censure politique ont insufflé un nouvel élan créateur à une nouvelle génération d'artistes qui a mis au centre de ses préoccupations les enjeux politiques et sociaux, stimulant ainsi les productions artistiques longtemps confinées pendant la dictature dans les thématiques « néo-orientalistes » ou bien encore dans une certaine célébration du traditionalisme

²⁹⁵ Notons d'ailleurs que l'événement suscita un intérêt nouveau auprès des chercheurs, avec l'augmentation, par exemple, des articles dédiés aux artistes et aux expositions dans *Nafas Art Magazine* ou encore sur la plateforme *Ibraaz*. Cet intérêt scientifique s'est accompagné également d'une augmentation des thématiques sur les révolutions du « Printemps arabe » dans les manifestations internationales, comme les biennales, ou encore des expositions ayant été organisées dans des institutions muséales dans les pays prescripteurs, qui ont également contribué à favoriser l'intégration de certains artistes tunisiens à la scène contemporaine internationale.

²⁹⁶ Laggoune-Aklouche, Nadira, Lakrissa, Fatima-Zahra, Moumni, Ridha et Sénéchat, Philippe. (2017). *Loc. cit.*

populaire²⁹⁷, comme nous l'avons abordé dans le premier chapitre. En effet, selon la critique d'art Rachida Triki :

Pendant des décennies, les pratiques anti-démocratiques de confiscations des libertés d'expression et de l'espace public, ont donné lieu à une attitude de repli qui a souvent orienté les créations vers des scénographies où le domaine du privé et de l'intime a été privilégié.²⁹⁸

Qualifiée par certains spécialistes de « boom créateur de l'après 14 janvier »²⁹⁹, l'effervescence artistique s'est emparée de toutes les disciplines donnant lieu à une profusion sans précédent de productions théâtrales, cinématographiques, musicales, chorégraphiques et de bien d'autres mouvements artistiques comme la caricature, la photographie ou l'art du documentaire³⁰⁰. Le moment révolutionnaire et la période de transition démocratique avaient favorisé l'augmentation des manifestations artistiques dans l'espace public, allant de pair avec une remise en question institutionnelle et identitaire. Après une longue confiscation par le pouvoir autoritaire de Ben Ali, la réappropriation de l'espace public par la société civile a donc permis aux artistes d'engager collectivement plusieurs formes d'actions souvent interactives et ludiques, contribuant à l'émergence d'espaces favorisant le « vivre-ensemble »³⁰¹. Le projet *Inside Out, Artocratie en Tunisie* figure parmi les plus emblématiques actions artistiques en milieu urbain ayant participé à la reconquête de l'espace public par le biais de l'image photographique durant cette première période. Sous la direction du

²⁹⁷ Despiney, Elsa et Moumni, Ridha. (2019). *Artistes de Tunisie*. Tunis : Kamel Lazaar Foundation, Éditions Cérès, p. 44.

²⁹⁸ Triki, Rachida. (2013). « Enjeux sociopolitiques des arts contemporains en Tunisie ». *Archivio antropologico mediterraneo*, 15(1), p. 27.

²⁹⁹ Fakhfah, Souheil et Tlili, Rachida. (2013). « La caricature à l'épreuve du "Printemps arabe" ». *Sociétés & Représentations*, 2(36), p. 143.

³⁰⁰ Ce boom créateur n'est pas né ex nihilo étant donné qu'il résulte de plusieurs initiatives qui existaient bien avant la révolution, mais qui demeuraient sous le contrôle absolu de la police politique du régime de Ben Ali, empêchant les artistes locaux de s'attaquer frontalement au régime, ce qui les a amenés à explorer d'autres modes de subjectivation en contournant la censure politique.

³⁰¹ Triki, Rachida. (2013). *Loc. cit.*, p. 27.

photographe et street-artiste français JR, le projet *Inside Out*³⁰² avait réuni en mars 2011, six photographes tunisiens³⁰³, qui ont sillonné la Tunisie pour photographier une centaine de personnes anonymes. Les photographies avaient été affichées dans la rue, afin de représenter la diversité et la pluralité de la population tunisienne³⁰⁴. Les portraits recueillis avaient été collés sur des bâtiments publics (des villes de Tunis, Sfax, Sidi Bouzid) qui étaient sous le contrôle absolu de l'ancien régime (Figure 2.3) et sur des panneaux urbains où dominaient des portraits du dictateur déchu, saccagés pour la plupart par des manifestants durant les premières semaines après la chute du régime benalien³⁰⁵.

En recouvrant les portraits officiels de l'ancien dictateur par des photographies surdimensionnées en noir et blanc représentant des citoyens anonymes de différents âges, appartenant à différentes classes sociales et rassemblant diverses minorités tunisiennes (Figure 2.4), le collectif de photographes avait pour finalité de permettre au peuple, libéré du joug de la dictature, de reconquérir sa voix et son image vis-à-vis de l'oppression, de l'exclusion et des inégalités économiques et territoriales³⁰⁶.

³⁰² Lors d'une conférence TED à Long Beach en Californie au début du mois de mars 2011, JR avait lancé un appel à la création de projets artistiques *Inside Out* qui reprendraient ses techniques d'intervention en espace public consistant en des collages de photos en grand format de citoyens anonymes. Après deux semaines, la première initiative de ce projet : *Artocratie en Tunisie* a été lancée, coïncidant avec la première période postrévolutionnaire. Il s'agit de la première grande exposition en espace urbain du street-artiste dans le monde arabe.

³⁰³ Dont : Sophia Baraket, Rania Dourai, Wissal Dargueche, Aziz Tnani, Hichem Driss et Héra Ammar.

³⁰⁴ C'est dans la petite ville portuaire de la Goulette (située à une dizaine de kilomètres de la capitale) que le projet avait été entamé, étant donné qu'elle avait longtemps symbolisé le cosmopolitisme de la capitale Tunisienne. En effet, avant l'indépendance, la ville était le lieu d'une cohabitation pacifique entre différentes communautés : d'une part, des populations tunisiennes juives et musulmanes, et, d'autre part, des populations de confession chrétienne (françaises, italiennes, espagnoles et maltaises). Toutefois, la coexistence pacifique entre les différentes communautés a été fortement ébranlée après l'indépendance. Plusieurs communautés, dont les juifs tunisiens, se verront dans la contrainte de s'exiler, ce qui a réduit considérablement le nombre de ces populations sur le territoire tunisien.

³⁰⁵ JR (dir.). (2011). *Artocratie en Tunisie : Projet Inside out*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Alternatives ; Tunis : Cérès, p. 10-11.

³⁰⁶ Kurze, Arnaud. (2019). « Youth activism, Art, and transitional justice ». Dans Kurze, Arnaud, et K. Lamont, Christopher. *New Critical spaces in Transitional Justice: Gender, Art and Memory*. Indiana : Indiana University Press, p. 77.

Artocratie en Tunisie compte parmi les premières initiatives artistiques ayant critiqué le discours dominant véhiculé par l'État dictatorial en contestant le mythe de l'homogénéité identitaire de la Tunisie. En dévoilant une diversité longtemps occultée par le pouvoir politique, la mosaïque de portraits réalisée par les artistes a permis la création d'espaces alternatifs hétérotopiques, pour reprendre le concept foucaldien, donnant lieu à une visibilité significative aux minorités marginalisées, souvent exclues des sphères du pouvoir et de la société, à l'instar des photographies représentant des personnes racisées pour la première fois en Tunisie (Figure 2.5). En effet, l'invisibilisation des minorités noires tunisiennes est notable, que ce soit dans les médias, le cinéma, les arts visuels, et même, dans le paysage publicitaire. Notons, toutefois, que cette situation n'évoluera pas de manière significative après la révolution, d'où le maintien et le renforcement de la lutte antiraciste de la part des militants du mouvement pour la défense des Noirs en Tunisie, et ce, en dépit de l'adoption d'une loi criminalisant toutes les formes de discrimination raciale par les députés de l'ARP, le 10 octobre 2018.

Parmi les autres interventions artistiques urbaines qui sont citées à maintes reprises par les spécialistes, l'art du graffiti est certainement l'une des formes d'expression artistique ayant connu un essor considérable après la révolution³⁰⁷. L'euphorie créatrice a permis à plusieurs collectifs de se former afin de véhiculer, à travers le graffiti, l'installation et d'autres médiums, « l'expression populaire, sociale et politique »³⁰⁸. C'est le cas notamment de *Street Art Show*, une performance de rue qui a réuni en mai 2011 dans la banlieue nord de Tunis plusieurs plasticiens et artistes graffeurs : la plasticienne et caricaturiste Nadia Khiari plus connue sous le pseudonyme de *Willis from Tunis*, Sélim Tlili, Sk-One, Jaye, Meen et Jawher Soudani plus connu sous le

³⁰⁷ Despiney, Elsa et Moumni, Ridha. (2019). *Op. cit.*, p. 41.

³⁰⁸ *Ibid.*

pseudonyme de Vajo³⁰⁹, un artiste-graffeur de la communauté noire tunisienne. Cet artiste s'est fait particulièrement connaître après la révolution grâce à ses nombreuses collaborations avec des collectifs d'artistes ayant investi l'espace urbain dans plusieurs régions de la Tunisie, et, grâce notamment, à ses participations à des expositions collectives en Europe et en Tunisie. Malgré sa notoriété au sein du milieu culturel tunisien, force est de constater qu'il n'a participé, ni aux éditions du festival *Dream City*, ni à celles de *Jaou Tunis*³¹⁰.

Enfin, soulignons qu'en dépit de leur caractère éphémère et disparate, les interventions artistiques dans l'espace public ont été relayées sur les plateformes numériques, ce qui a permis aux artistes d'acquérir rapidement une visibilité nationale et internationale tout en participant activement aux débats politiques et sociaux souvent houleux. Des débats qui s'intensifieront, d'une part, avec le retour sur la scène politique du parti islamiste *Ennahdha* et les inquiétudes relatives à l'instauration d'une dictature

³⁰⁹ Né en 1989 à Gabès, Jawher Soudani a suivi une formation en design graphique à l'École Supérieure des Sciences et Technologies du Design de Tunis. Il a participé à plusieurs expositions collectives nationales et internationales, et a également collaboré à la création d'une marque de vêtements du nom de *Lablebi Store*. Il participe à des campagnes publicitaires et à des tournages de films, obtenant notamment en 2016 le premier rôle du film *The Last of us*, réalisé par le cinéaste tunisien Ala Eddine Slim. Ce film a décroché de nombreux prix dans plusieurs festivals (Lion du Futur à la Mostra de Venise et Tanit d'or de la meilleure première œuvre aux Journées cinématographiques de Carthage (JCC), etc.). Passionné par la lettre et son esthétique, qui sont à la base de son travail, à laquelle il associe des personnages monstrueux représentés dans des couleurs vives, Vajo se fait particulièrement connaître lors de la révolution, au moment où les artistes se réapproprient les espaces urbains et spécifiquement les street artistes dont il fait partie. Durant l'été 2014, Vajo participe à *Djerbahood*, une manifestation internationale organisée par la galerie parisienne Itinerrance qui a eu lieu sur l'île de Djerba et qui a réuni des artistes de *Street art* originaires de nombreux pays. Il a également pris part à de nombreux programmes d'échange, tels que *le Festi Graff* en 2012 au Sénégal, *le Rise up international* en 2013 en Jordanie et aux États-Unis, *le Graffiti Tounsi* en 2014 en France. En 2017, il réalise sa première exposition personnelle : *Reality Lines* à l'atelier Y à Tunis. Il travaille et vit actuellement à Doha au Qatar.

³¹⁰ Nous examinerons dans le troisième chapitre, consacré à l'analyse du corpus, les raisons qui pourraient expliquer son absence, ainsi que celle d'autres artistes racisés, des éditions postrévolutionnaires de *Dream City* et *Jaou Tunis*. En effet, rappelons que nous avons rencontré des difficultés afin d'obtenir le consentement des artistes pour répondre à notre questionnaire. Nous ne pouvons donc qu'émettre des hypothèses sur l'absence de participation des artistes afro-tunisiens des festivals de notre corpus d'étude.

théocratique, et, d'autre part, à cause de la crainte des dérives autoritaires des anciens caciques du régime benalien. Ainsi, après les premiers mois qui ont succédé à l'euphorie révolutionnaire et à la reconquête de l'espace public, les artistes et les acteurs culturels vont expérimenter de nouvelles formes de censure et seront confrontés à des agressions de la part de groupes identifiés comme extrémistes religieux, mais également de la part des forces de l'ordre. Les nombreuses crises politiques et identitaires en plus des clivages idéologiques entre les différents partis politiques ont eu un impact important sur les productions artistiques et les positionnements des commissaires d'exposition. L'attachement au concept unificateur de la « Tunisianité » comme stratégie curatoriale afin de contrer la montée de l'islamisme politique, aura pour conséquences de reléguer à la marge l'identité Afro-tunisienne, le mouvement noir tunisien et la cause antiraciste.

2.2.2 Instabilité politique et identitaire : La crise sociale de l'art face à l'émergence d'un nouvel ordre de censure

2.2.2.1 Les enjeux des crispations identitaires au cœur des pratiques curatoriales

Durant la période de transition démocratique, caractérisée par un bras de fer opposant deux clans politiques : les laïcs et les progressistes d'un côté, et les islamistes modérés et rigoristes de l'autre, des tensions sociales et des luttes contestataires ont pris d'assaut l'espace public, fragilisant la liberté d'expression post-14 janvier nouvellement acquise par les artistes du monde de l'art contemporain³¹¹. Entre 2011 et 2014, voire même au-delà de cette période, la Tunisie sera ébranlée par une période d'instabilité politique et identitaire qui donnera lieu à l'émergence de nombreux débats publics opposant deux modèles de société : un modèle moderniste et un modèle conservateur, remplaçant ainsi au centre des affrontements idéologiques des enjeux cruciaux tels que les droits de la femme, l'identité nationale, la place de la religion dans la société, la justice

³¹¹ Machghoul, Aurélie. (2013). « Tunisie : l'art en espace public, révélateur des enjeux d'une société ». *Archivio antropologico mediterraneo*, 15(1), p. 32.

transitionnelle, le rapport au passé dictatorial et colonial de la Tunisie³¹². La crise identitaire qui survient en 2012 est au cœur de tous les débats et assombrit l'espoir d'un avenir démocratique. Selon la spécialiste tunisienne en littérature et en philosophie Samia Kassab-Charfi : « Cinquante-six ans après l'indépendance, un peu plus d'une année après le 14 janvier 2011, nous nous apercevons que le problème d'une gestion interne de l'identité, gestion concertée et démocratique, nous met face à une impasse »³¹³. La relance des débats sur la remise en question du statut juridique de la femme, la montée du salafisme, considéré par les partis d'opposition séculariste comme étant le bras armé du parti *Ennahdha*³¹⁴, font planer l'ombre d'une dictature théocratique qui a poussé les artistes à adopter un langage artistique revendicateur. Face à l'incertitude qui plane sur l'avenir de la transition démocratique et surtout en raison de la montée de l'extrémisme religieux, la scène artistique s'est déployée afin de répondre aux débats qui se sont polarisés au sein de l'ANC et dans l'espace public autour des questions religieuses et identitaires³¹⁵, qui demeurent cependant très éloignées de la cause antiraciste. Les pratiques des artistes et l'organisation des expositions par les commissaires tunisiens ont été durablement marquées par le contexte sociopolitique et par une actualité fluctuante au gré des débats politiques qui ont opposé les idéologies de la laïcité à celle de l'islam conservateur. Comme le remarque l'historienne de l'art Aurélie Machghoul : « Les lendemains de la “révolution” et la naissance de la démocratie tunisienne sont des temps de profonde remise en question des institutions, de questionnement de la notion même de peuple et “d'identité nationale” »³¹⁶.

³¹² Saidi, Habib. (2013). « De la résis-danse à la crème de la discordance : Places et impasses du patrimoine culturel immatériel en Tunisie depuis la révolution ». *Ethnologies*, 35(2), p. 147.

³¹³ Kassab-Charfi, Samia. (Mai, 2013). « En être ou ne pas en être ». *Revue des femmes philosophes*, (2-3), p. 56.

³¹⁴ Chouikha, Larbi et Gobe, Éric. (2015). *Op. cit.*, p. 94.

³¹⁵ Despiney, Elsa et Moumni, Ridha. (2019). *Op. cit.*, p. 44-45.

³¹⁶ Machghoul, Aurélie. (2013). *Loc. cit.*, p. 29.

De nombreuses expositions collectives ont été organisées à partir de l'année 2012 dont le contenu curatorial a été focalisé sur les rapports entre le politique et l'artistique, en tentant de déconstruire le discours hégémonique dominant porté par le parti islamiste et par la coalition gouvernementale de la Troïka³¹⁷. Dans la majorité de ces expositions, l'exclusion récurrente des minorités afro-tunisiennes et des problématiques du racisme, de la part des commissaires, permet d'attester les profondes séquelles du concept identitaire homogénéisant de la « Tunisianité » dans l'inconscient collectif de la société tunisienne. Se positionnant contre toute tentative d'essentialiser l'identité tunisienne en s'opposant à la vision identitaire hégémonique du parti islamiste au pouvoir, certains commissaires avaient revendiqué de manière explicite la diversité et la pluralité de l'identité culturelle tunisienne « comme autant de postures de contre-pouvoir »³¹⁸.

En effet, afin de contester la focalisation du parti *Ennahdha* sur l'islam « comme référent hégémonique sinon exclusif de l'identité nationale »³¹⁹, les discours curatoriaux, qui se sont alignés sur les actions entreprises par la société civile afin de défendre la « Tunisianité »³²⁰, revendiquaient les influences diverses de la culture

³¹⁷ À titre d'exemple, l'exposition internationale *Chkouna Ahna* (pouvant signifier en dialecte tunisien à la fois : Qui sommes-nous ? et À propos de nous) est emblématique de la quête identitaire qui secoue la sphère sociale et politique durant la période de transition démocratique. L'exposition a eu lieu du 12 mai au 15 juin 2012 au sein du Musée national de Carthage, un musée archéologique situé sur la colline de Byrsa au cœur de la ville de Carthage. Organisée par la commissaire tunisienne Khadija Hamdi et le critique d'art allemand Timo Kaabi-Linke, l'exposition a bénéficié de financements publics et privés, avec l'appui notamment de la Fondation Kamel Lazaar et du groupe Kilani, en plus du soutien des institutions culturelles étrangères (l'Institut français de Tunisie, le British Council et le Goethe Institut). Au total, vingt-sept artistes (tunisiens et étrangers) ont été sélectionnés afin d'établir un dialogue interculturel avec la ville antique de Carthage et célébrer l'histoire des brassages identitaires et civilisationnels de la culture tunisienne, en rehaussant la dimension identitaire méditerranéenne de la nation Tunisienne. Les artistes invités provenaient de pays qui ont tissé des liens historiques avec la ville de Carthage, dont l'Algérie, le Liban, l'Italie, l'Allemagne, l'Iran, l'Arabie Saoudite, le Maroc, l'Espagne, la Turquie et la France. Dans Hamdi, Khadija et Kaabi-Linke, Timo. (2012). *Chkoun Ahna*. [Guide de l'exposition]. Tunis : Yalil Prod, p. 8. ; Deloustal, Laetitia. (2018). *Le nouveau paradigme de l'art à l'épreuve de la création contemporaine féminine*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, p. 71.

³¹⁸ Triki, Rachida. (2013). *Loc. cit.*, p. 25.

³¹⁹ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 85.

³²⁰ Saidi, Habib. (2013). *Loc. cit.*, p. 155.

tunisienne afin de présenter l'image d'un pays au carrefour de plusieurs civilisations, en mettant néanmoins l'emphasis sur la dimension identitaire méditerranéenne de la Tunisie³²¹. Comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre, l'ancrage méditerranéen de l'identité nationale avait été officiellement bâti par Ben Ali en tant que référence identitaire dominante, voire hégémonique, s'appropriant ainsi l'héritage du savoir colonial français sur l'Afrique du Nord³²². Son accession au pouvoir en 1987, donne lieu à une nouvelle politique mémorielle de la « Tunisianité » : « Carthage et la Méditerranée sont montrées comme les référents hégémoniques sur le terrain de l'imaginaire identitaire tunisien »³²³. Force est de constater que la dimension identitaire africaine est encore une fois occultée tant par les commissaires tunisiens que dans les débats au sein de l'ANC, alors que c'est la question religieuse, et donc, l'appartenance identitaire arabo-musulmane qui a été au cœur des débats. En effet, selon l'historien Driss Abbassi :

Dès les débuts de 2012, les débats au sein de l'Assemblée Nationale Constituante (ANC) se sont polarisés autour des questions religieuses [...] Le recul d'Ennahdha sur l'inscription de la Charia dans la Constitution n'a pas empêché les accrochages de se multiplier à l'ANC autour, par exemple, la question de l'égalité des sexes ou la criminalisation de l'atteinte au « sacré ».³²⁴

Face à la montée de l'intégrisme religieux et des affrontements entre les partis islamistes et les partis sécularistes, les artistes et les commissaires d'exposition devront affronter un nouvel ordre de censure ayant marqué considérablement les pratiques curatoriales durant la période de transition démocratique. Si les débats tant politiques

³²¹ C'est le cas, notamment des expositions suivantes : *Chkoun Ahna* (2012) et *Traces... Fragments d'une Tunisie contemporaine* (2015, Marseille (MuCEM); 2016, Tunis (IFT)). Cette stratégie curatoriale consistant à valoriser « l'imaginaire identitaire méditerranéen », comme une alternative à l'arabité, est caractéristique du positionnement des fondateurs du festival *Dream City* et dans une moindre mesure, celui de la fondatrice de *Jaou Tunis*.

³²² Abbassi, Driss. (2009). *Op. cit.*, p. 7.

³²³ *Id.* (2017). *Op. cit.*, p. 47.

³²⁴ *Ibid.*, p. 84.

qu'artistiques, avaient été focalisés sur les thématiques se rapportant à la religion, à la liberté d'expression et aux droits des femmes, quelle aura été la place accordée aux revendications des militants noirs tunisiens et à l'identité Afro-tunisienne dans les discours curatoriaux ?

2.2.2.2 Émergence d'un nouvel ordre de censure : l'impact de l'affaire du *Printemps des arts* (2012) sur les pratiques curatoriales

Après l'ébullition révolutionnaire des premiers mois de 2011, de nombreux artistes et acteurs culturels ont été accusés par les autorités judiciaires de porter atteinte au sacré. De plus, les attaques d'extrémistes religieux ciblant des réalisateurs de cinéma, des musiciens, des personnalités du théâtre, des journalistes et des caricaturistes se sont multipliées. L'exemple ultra-médiatisé³²⁵ des événements violents survenus en marge de la foire annuelle d'art contemporain du *Printemps des arts*³²⁶ en juin 2012, est révélateur du contexte sociopolitique extrêmement tendu sous le gouvernement provisoire de la Troïka et de l'émergence d'un nouvel ordre de censure porté par des groupuscules de citoyens identifiés comme salafistes. Organisée au Palais d'El Abdellia à la Marsa dans la banlieue nord de la capitale et à la galerie B'chira art center, l'exposition, dont la commissaire était l'artiste Meriem Bouderbela, avait été assaillie par des salafistes qui ont vandalisé les œuvres exposées sous-prétexte qu'elles étaient blasphématoires et portaient atteinte aux bonnes mœurs, allant jusqu'à menacer de mort les artistes et leurs familles³²⁷. De surcroît, et en raison du climat de tension exacerbé par les actes de violence perpétrés par les salafistes et face au laxisme du parti *Ennahdha* envers ces mouvements radicaux³²⁸, certaines thématiques identitaires telles

³²⁵ Plusieurs articles ont été consacrés aux événements violents succédant à la journée de clôture du *Printemps des arts* de la Marsa de la part des spécialistes du monde de l'art contemporain tunisien. Ces articles ont été publiés sur différentes plateformes en ligne, dont : *Ibraaz*, *Nafas Art Magazine* et le magazine *Inferno*. De surcroît, les médias européens ont massivement couvert les actes de violences, focalisant à nouveau les débats sur la menace que pouvait représenter l'arrivée au pouvoir des islamistes.

³²⁶ *Le Printemps des arts* de la Marsa a été créé en 2003 sur une initiative d'une agence de publicité.

³²⁷ Boissier, Annabelle. (2014). *Op. cit.*, p. 200.

³²⁸ Chouikha, Larbi et Gobe, Éric. (2015). *Op. cit.*, p. 94.

que la condition de la femme, la question de la laïcité et le rapport avec la religion musulmane ont bénéficié d'un regain d'intérêt de la part des artistes. À juste titre, soulignons que les œuvres exposées dans le cadre de l'exposition collective du *Printemps des arts* traitaient exclusivement ces sujets (voir Figure 2.6). En dépit du fait que les organisateurs et les artistes ont estimé que les œuvres avaient été instrumentalisées par les salafistes pour déclencher des émeutes et attaquer des instances étatiques³²⁹, deux artistes ont été convoqués par le juge d'instruction pour trouble à l'ordre public, tandis que le ministre de la Culture avait porté plainte contre les organisateurs de la manifestation pour atteinte au sacré³³⁰.

En réaction aux agressions perpétrées par les intégristes radicaux envers les artistes intervenant dans l'espace public³³¹, et surtout en soutien aux artistes qui ont été menacés de mort et accusés par les autorités judiciaires et par le ministre de la Culture pour atteinte au sacré, le milieu culturel et les commissaires se sont mobilisés afin de concevoir des expositions et des activités culturelles pour contrecarrer l'invasion « en quelque sorte programmée et méthodique de l'espace public par ces groupes radicaux très actifs et au financement louche »³³². Ces manifestations visaient à soutenir les artistes menacés de mort et surtout à protester contre l'instrumentalisation politique de l'art³³³. En outre, de nombreuses expositions ont eu lieu à Tunis et dans différentes institutions dans les pays arabes et en Europe en soutien aux artistes, confrontés aux violences physiques et verbales³³⁴.

³²⁹ Si, au départ, les salafistes avaient vandalisé certaines œuvres exposées, leurs attaques ont ciblé par la suite des établissements étatiques dans plusieurs villes tunisiennes, et non pas, des lieux culturels ou des galeries d'art. Ce qui a amené les artistes participants et les organisateurs de l'exposition à conclure que la foire d'art contemporain et les œuvres ont été instrumentalisées par les insurgés.

³³⁰ Boissier, Annabelle. (2014). *Op. cit.*, p. 200-201.

³³¹ Le 25 mars 2012, des manifestants salafistes ont attaqué des artistes qui présentaient un spectacle de rue sur l'avenue Habib Bourguiba à l'occasion de la Journée mondiale du Théâtre, organisée dans la capitale tunisienne.

³³² Saidi, Habib. (2013). *Loc. cit.*, p. 156.

³³³ Machghoul, Aurélie. (2013). *Loc. cit.*, p. 32.

³³⁴ Despiney, Elsa et Moumni, Ridha. (2019). *Op. cit.*, p. 47.

En dépit de l'émergence et la structuration de la lutte antiraciste depuis le début de l'année 2012, l'exclusion systématique et souvent inconsciente de la réalité sociale de la minorité noire et des artistes racisés dans les nombreuses expositions collectives est symptomatique des séquelles du mythe national de l'homogénéité de la société tunisienne forgé par les dictatures de Bourguiba et de Ben Ali. Car, comme le rappelle avec justesse l'auteure libanaise Nayla Debs :

En fait, les différentes dictatures, en même temps qu'elles ont construit un discours d'unité nationale, ont souvent pratiqué des politiques discriminatoires à l'égard des différents groupes limitant les droits des uns et accordant des privilèges aux autres (sur tous les plans, économique, social et politique).³³⁵

Manifestement, la question des discriminations raciales n'a jamais été une priorité curatoriale, que ce soit durant la période dictatoriale, comme nous l'avons démontré dans le premier chapitre, ou bien, après la révolution. Mis à part la manifestation culturelle *Être noir·e dans la verte* qui a été organisée au moment de l'émergence de la lutte contre les discriminations raciales, nos recherches nous ont permis de constater qu'aucune exposition d'art contemporain n'a abordé frontalement les préoccupations des militants antiracistes et les luttes du mouvement noir tunisien, qui se sont articulées principalement autour d'une dénonciation de leur invisibilisation dans la vie politique, sociale et culturelle.

La dernière partie de ce présent chapitre est dédiée à une présentation des deux organismes de notre corpus d'étude : l'Art rue et la Fondation Kamel Lazaar. En retraçant les origines de leurs initiatives culturelles et les missions de leurs organismes, nous tenterons d'identifier les positionnements identitaires dominants de leurs fondateurs afin de décrypter l'impact de la « Tunisianité » sur leurs rapports envers la

³³⁵ Debs, Nayla. (Mai, 2013). « Le printemps arabe et la question du genre. Quelques éléments de réflexion à partir des écrits de Judith Butler ». *Revue des femmes philosophes*, (2-3), p. 150.

dimension afro-tunisienne, ainsi que les enjeux politiques qui sous-tendent les deux organismes. Malgré plusieurs différences conceptuelles entre le festival *Dream City* et *Jaou Tunis*, leurs organisateurs avaient pour ambition d'exposer l'art contemporain dans des lieux alternatifs de l'espace public de la capitale. Ce positionnement pourrait être compris, comme une critique adressée à la politique culturelle des institutions étatiques en raison de la marginalisation de l'art contemporain par l'État tunisien et de l'absence d'institutions muséales dédiées à la création artistique contemporaine³³⁶.

2.3 Les origines de la création de l'association l'Art rue et de la Fondation Kamel Lazaar : des initiatives artistiques à la croisée de diverses aires culturelles

Dans cette partie, il s'agira de démontrer l'impact du concept identitaire homogénéisant de la « Tunisianité » et de l'appropriation du savoir colonial français ayant donné lieu à l'assimilation d'une présumée division binaire Nord-Sud de l'Afrique, sur les discours des fondateurs de l'Association l'Art rue et de la Fondation Kamel Lazaar. En effet, si l'Art rue semble revendiquer le positionnement hégémonique identitaire du mythe d'appartenance à l'aire méditerranéenne, la Fondation Kamel Lazaar semble osciller entre l'arabité, consistant à valoriser les artistes « de la région MENA »³³⁷, et la méditerranéité, en revendiquant la pluralité identitaire qui caractérise l'identité culturelle et artistique tunisienne.

³³⁶ Ce n'est qu'au mois de mars 2018, que la cité de la Culture a été inaugurée avec la création du Musée National d'Art Moderne et Contemporain. Ce Musée a néanmoins été critiqué par de nombreux spécialistes du monde de l'art contemporain. En effet, le projet de la cité de la Culture renvoie en premier lieu aux vestiges du passé dictatorial de la Tunisie. En second lieu, ces derniers considèrent que les espaces qui ont été aménagés au sein du Musée sont inadaptés pour exposer l'importante collection nationale dont dispose l'État tunisien.

³³⁷ Kamel Lazaar Foundation. (2020). « La fondation ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 27 novembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/about-us>

2.3.1 L'influence de « l'imaginaire identitaire méditerranéen » sur les stratégies curatoriales de l'Art rue

2.3.1.1 Genèse de la Biennale *Dream City* et de l'Art rue : un « putsch artistique »

Fondée en 2007 par les danseurs-chorégraphes Selma et Sofiane Ouissi durant le lancement de *Dream City*, l'association l'Art rue « investit l'espace public et œuvre en faveur de l'accès à la culture et de la démocratisation des arts »³³⁸. S'inspirant des *Rencontres d'art contemporain de la Médina de Tunis*³³⁹ conçue en 2003 par l'artiste et commissaire Meriem Bouderbela, Selma et Sofiane Ouissi reprennent avec succès le concept consistant à exposer l'art contemporain dans la Médina, en pérennisant leurs actions, étant donné qu'ils sont parvenus à réaliser six éditions entre 2007 et 2019³⁴⁰. *Dream City* est considéré par la critique comme étant un événement artistique précurseur ayant émergé durant la période despotique du régime de Ben Ali³⁴¹. Au fil des éditions, les artistes sélectionnés (tunisiens et étrangers) étaient invités à proposer des œuvres contextuelles pluridisciplinaires (arts visuels, performances, architecture, poésie, arts circassiens, théâtre, chorégraphies, musique, installations, design, etc.) afin d'engager un rapport dialogique avec le public, les artisans et les habitants de la Médina.

C'est dans un contexte de haute surveillance et de censure politique que prend place l'initiative artistique ayant abouti à la création du festival *Dream City*³⁴². Dans une volonté de rapprocher l'art du citoyen et de penser la place de l'artiste dans la société, cet événement pionnier est considéré comme un acte de résistance, étant donné que le collectif d'artistes de *Dream City* avait réfléchi à la possibilité d'exposer la création

³³⁸ L'Art rue. (s.d). « L'art rue, fabrique d'espaces artistiques ». *L'Art rue*. [Dépliant de présentation de l'association], p. 2.

³³⁹ Voir la section 1.2.1 du premier chapitre.

³⁴⁰ Boissier, Annabelle. (2014). *Loc. cit.*, p. 213-214.

³⁴¹ Plusieurs auteurs ont souligné l'importance du festival *Dream City* dans l'émergence d'un art social lié aux actions collectives dans l'espace public, dont : Ridha Moumni, Elsa Despiney, Maria Antonietta Trasforini, Christine Bruckbauer, Annabelle Boissier, Rachida Triki et Aurélie Machghoul.

³⁴² Machghoul, Aurélie. (2013). *Loc. cit.*, p. 30.

artistique contemporaine en dehors des circuits officiels de l'art (galeries, institutions étatiques, etc.) et de rompre l'isolement des artistes tunisiens³⁴³. Ce concept qui se base principalement sur l'action collective des artistes intervenant dans l'espace urbain résulte « d'une forme de résistance et d'action à l'oppression »³⁴⁴. En outre, la naissance de *Dream City* est à l'origine d'un « putsch artistique »³⁴⁵ provoqué par la censure des propos de Selma Ouissi lors de son passage sur les ondes de la Radio nationale tunisienne en 2007. Invitant les artistes à une marche pacifique dans les rues de Tunis pour rendre visibles les métiers artistiques dans le but de sensibiliser l'État afin d'entreprendre des actions en faveur des artistes, Selma et Sofiane Ouissi prennent alors conscience de la gravité du contexte politique oppressif du régime de Ben Ali³⁴⁶. En réponse à leur confrontation à la réalité de la censure que cet événement radiophonique a révélé, depuis leur retour en Tunisie après des études en France, le duo de danseurs-chorégraphes élabore une démarche artistique citoyenne et collective pour se réapproprier un espace public réquisitionné par la politique dictatoriale, en organisant la même année la première édition de *Dream City* donnant lieu par la même occasion à la création de l'association l'Art rue. En nous attardant sur le parcours professionnel et artistique de Selma et Sofiane Ouissi, puisqu'ils sont intrinsèquement liés aux projets de l'Art rue et son évolution depuis sa création, ainsi que de leurs collaborations avec des curateurs internationaux³⁴⁷, nous avons pu retracer les prémices du projet à l'origine de la création de *Dream City*. Avant de découler d'un « putsch

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Machghoul, Aurélie. (2011, mai). « *Dream City* 2012. L'artiste face aux libertés du Paradise now ». *Zone artistique temporaire*, 12, p. 62.

³⁴⁵ Dussollier, Claudine. (2017). « Art, société et acteurs : Panorama de la scène artistique et culturelle tunisienne ». [Rapport]. *Rencontres Kahwa Tunisie, Circostrada*, p. 7. Récupéré le 21 avril 2020 de <https://www.circostrada.org/fr/rencontre-kahwa-tunis#publication>

³⁴⁶ Kunstenpunt. (2017). « Taking time, Making Place. Conversation with artist duo Selma and Sofiane Ouissi of multidisciplinary biennial festival *Dream City* in Tunis ». *Kunstenpunt*. Récupéré le 18 novembre 2020 de <http://kunstenpunt.p.a.mrhenry.eu/dossiers/internationaal-samenwerken-2/rifacts/7785-taking-time-making-place>

³⁴⁷ Okwui Enwezor, Frie Leysen, Béatrice Dunoyer, Tarak Abou El Fetouh et Jan Goossens font partie des curateurs et des collaborateurs internationaux ayant contribué à la structuration du collectif artistique de l'association l'Art rue, au développement et à la mise en valeur de ses différents projets culturels.

artistique », le projet est le fruit d'un processus amorcé il y a quelques années et d'un long travail résultant d'une dynamique réflexive et d'expérimentations artistiques.

Depuis le début de leur carrière, le duo artistique et fraternel Selma Ouissi (née en 1975) et Sofiane Ouissi (né en 1972) collabore conjointement en produisant et en créant des chorégraphies, des spectacles et des projets artistiques. Considérés comme des figures majeures de la danse contemporaine, ces derniers travaillent majoritairement entre l'Europe et la Tunisie. Leur collaboration avec des commissaires, des metteurs en scène et chorégraphes de renom (Okwui Enwezor, Fadhel Jaziri, Hichem Rostom, Martino Muller, la Compagnie Michèle Anne De Mey à Bruxelles, etc.) les a amenés à se produire dans de nombreux spectacles et festivals d'art reconnus mondialement, à l'instar de leur participation à la onzième biennale d'art contemporain de Sharjah en 2013³⁴⁸. En 2004, ils fondent la société *Muzaq* « dans le but de créer un pont entre, d'une part, les artistes d'Afrique et du Maghreb, et, d'autre part, les organisations et artistes européens »³⁴⁹. Cette étape déclenchera le processus à l'origine de la création de la Biennale *Dream City*³⁵⁰ et de l'orientation curatoriale prédominante du festival. En 2006, leur rencontre avec Frie Leysen, curatrice belge et fondatrice du *Kunsten Festival des Arts* à Bruxelles, donnera lieu à une réflexion commune sur le rôle que peuvent avoir les opérateurs culturels en Tunisie au moment où celle-ci préparait le festival *Meeting Points 5*. Organisé en 2007 par le *Young Arab Theatre Fund*³⁵¹ dans onze villes (Bruxelles, Berlin, Tunis, Amman, Damas, Beirut, Ramallah, le Caire,

³⁴⁸ Sharjah Art Foundation. (s.d). « People. Selma & Sofiane Ouissi ». *Sharjah Art Foundation*. Récupéré le 29 avril 2020 de <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/people/ouissi-selma-and-sofiane>

³⁴⁹ De Cecco, Emanuela. (2013). « Dream City, per esempio. Note sur arte come sfera pubblica ». *Archivio antropologico mediterraneo*, 15(1), p. 82.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *The Young Arab Theatre Fund* est une organisation internationale basée à Bruxelles qui soutient les jeunes talents ainsi que les espaces culturels émergents du monde arabe, en organisant par exemple le festival *Meeting Points*. L'objectif de l'organisation est de soutenir et de favoriser le développement de la scène artistique du monde arabe, en encourageant les artistes à explorer des liens entre différentes disciplines artistiques.

Rabat, etc.), Frie Leysen a collaboré pour la mise en place d'expositions avec des artistes de la scène locale, dont Selma et Sofiane Ouissi, Walid Raad et Amal Kenawy. Coproduit en 2007 par leur société *Muzaq* et *The Young Arab Theatre Fund*, *Dream City* est à l'origine le nom qu'ils avaient donné pour leur projet intitulé *Unclassified: Tunis*, présenté dans le cadre de la cinquième édition du festival *Meeting Points*³⁵². À titre expérimental, les deux chorégraphes décident en 2010³⁵³ de relancer *Dream City* qui devient la première Biennale d'art contemporain pluridisciplinaire dans l'espace public.

2.3.1.2 *Rêver sa ville* (2010) : l'ancrage méditerranéen de la Biennale *Dream City*

Contrairement à la première édition (2007) qui a rassemblé uniquement des artistes tunisiens, la deuxième édition³⁵⁴ a favorisé l'inclusion des artistes « internationaux »³⁵⁵ afin de « défendre l'ouverture et le dialogue avec le monde »³⁵⁶. Avec pour thématique *Rêver sa ville*, l'édition a regroupé une centaine d'artistes tunisiens et étrangers ayant proposé des œuvres contextuelles en relation étroite avec le territoire spatial et mémoriel de la médina de Tunis, s'éloignant en somme des thématiques « néo-orientalistes » qui ont caractérisé la majorité des expositions collectives ayant émergé durant la période dictatoriale de Ben Ali³⁵⁷. En raison de l'appui des ambassades et des

³⁵² Binder, Pat et Haupt, Gerhard. (2012, février). « Selma & Sofiane Ouissi: Here(s) ». *Nafas Art Magazine*. Récupéré le 29 avril 2020 de <https://universes.art/en/nafas/articles/2012/selma-sofiane-ouissi/>

³⁵³ La seconde édition de *Dream City* était prévue pour 2009. Selma et Sofiane Ouissi ont dû la repousser à l'année 2010, étant donné qu'ils perdirent l'appui de leurs principaux sponsors. Ces derniers se sont rétractés au profit de leur participation pour le financement des élections présidentielles. Au terme du scrutin, Ben Ali est réélu pour un cinquième mandat de cinq ans. Il s'agit de la dernière élection présidentielle du dictateur déchu.

³⁵⁴ Durant cette deuxième édition, le collectif publie sa première revue trimestrielle, distribuée gratuitement et intitulée Z.A.T (*Zone artistique temporaire*). Initiée par Aurélie Machghoul, historienne de l'art française et membre du collectif, il s'agit de la première et unique revue de l'association. Ayant pour ambition de pérenniser la dynamique engagée par le festival *Dream City* depuis 2007, la revue place au centre de sa ligne éditoriale la place et le rôle de l'art dans l'espace public en Tunisie.

³⁵⁵ L'Art rue. (s.d). « Dream city 2010 ». *L'art rue*. Récupéré le 24 avril 2020 de <https://www.larttrue.com/dream-city/dream-city-2007/>

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Voir la section 1.2.2 du premier chapitre.

instituts culturels étrangers³⁵⁸, les artistes « internationaux » étaient pour la plupart originaires d'Allemagne, de France, des Pays-Bas et des États-Unis.

Malgré cette ouverture aux artistes « internationaux », il est important de souligner l'absence d'artistes originaires d'autres pays africains, alors que, comparativement, l'ouverture à la scène internationale a favorisé une forte participation d'artistes européens. En effet, mis à part la présence du curateur international d'origine nigériane Okwui Enwezor et du curateur égyptien Tarak Abou El Fetouh qui ont pris part aux séances de débats-réflexion en compagnie d'autres critiques d'art, théoriciens et urbanistes (tunisiens et étrangers)³⁵⁹, les organisateurs n'ont pas sollicité d'autres personnalités artistiques et théoriciennes africaines pour prendre part à la manifestation³⁶⁰. L'ouverture à la pluralité culturelle³⁶¹, et plus précisément à la scène artistique européenne, à l'occasion de la deuxième édition de la Biennale, s'élabore principalement en mettant l'accent dans le discours curatorial sur l'ancrage méditerranéen et sur les dialogues interculturels entre les deux rives de la Méditerranée. En effet, les co-fondateurs de l'Art rue présentent ainsi l'objectif principal de la Biennale : « L'art pour abolir les frontières et rapprocher les pays de la Méditerranée »³⁶². Comparativement, l'Afrique demeure marginalisée et exclue de ce dialogue. D'ailleurs, outre l'appui des ambassades et des instituts culturels

³⁵⁸ L'Institut français de coopération (IFC), le Goethe Institut, l'ambassade des États-Unis et l'ambassade des Pays Bas sont les principaux partenaires institutionnels de l'édition de 2010.

³⁵⁹ Parmi les autres intervenants, citons la participation de : Ridha Boukraa, sociologue (Tunisie), Claudine Dussollier, coordination de projets/coopération Espace Culture Multimédia (France), Selma Ouissi (L'Art rue, Tunisie), Marie-Paule Rolland, le collectif la Luna (France), Marco Scarpinato, architecte et paysagiste (Tunisie), Rachida Triki, philosophe et critique d'art (Tunisie).

³⁶⁰ Rappelons que depuis plusieurs années, les artistes tunisiens ont pu participer à de nombreux projets artistiques ayant été organisés dans différents autres pays du continent africain, à l'instar de la Biennale de la photographie de Bamako et la Biennale de Dakar.

³⁶¹ Bruckbauer, Christine. (2010, octobre). « Dream City II ». *Nafas Art Magazine*. Récupéré le 24 avril 2020 de <https://universes.art/en/nafas/articles/2010/dream-city>

³⁶² Dream City. (2019). « Histoire du festival ». *Dream City*. Récupéré le 23 novembre 2020 de <https://2019.dreamcity.tn/a-propos/>

européens³⁶³, la Biennale a bénéficié en 2010 du soutien de l'association culturelle française ECUME (Échanges culturels en Méditerranée), dont les principaux objectifs depuis sa création en 1983 consistent à « contribuer au développement et à la pérennisation des échanges culturels et éducatifs entre les cités des rives nord et sud de la *Mare Nostrum* »³⁶⁴. Ceci démontre l'imbrication de l'Art rue dans les réseaux de la coopération culturelle européenne, et plus précisément française. Comme le constate l'historien tunisien Driss Abbassi :

[...] dans l'immédiate après-indépendance tunisienne (et marocaine), les gouvernements des États nouvellement indépendants vont favoriser une Méditerranée des échanges avec l'Europe, dans un contexte marqué par l'idéologie nationaliste arabe hégémonique et son mythe unificateur de la nation arabe « de l'Atlantique au Golfe persique ». À cet égard, le domaine culturel est un exemple illustratif du maintien des rapports avec l'ancienne puissance coloniale.³⁶⁵

Rappelons que l'objectif de la compagnie *Muzaq* et de ses cofondateurs, consiste à créer un pont entre les artistes de la rive sud de la Méditerranée avec les organisations et les artistes européens³⁶⁶, assumant ainsi « la position de *passeurs culturels* »³⁶⁷, pour reprendre une formulation de Jocelyne Dakhli. Ce positionnement prolongerait par conséquent le concept de la « Tunisianité » et particulièrement la vision identitaire hégémonique de la Méditerranée comme aire imaginaire d'appartenance, telle qu'elle a été véhiculée par les régimes de Bourguiba et de Ben Ali. Une vision qui réactualise, en somme l'héritage de l'idéologie colonialiste de l'impérialisme français envers ses colonies d'Afrique du Nord. En effet, selon Driss Abbassi :

³⁶³ L'édition a également bénéficié de l'appui de l'opérateur de téléphonie mobile (Tunisiana), du ministère des Affaires Culturelles et du ministère du Tourisme, de la Fondation Kamel Lazaar, de l'Association de sauvegarde de la Médina de Tunis (ASM) et d'autres partenaires dont des sociétés de production audiovisuelle et d'affichage urbain, etc.

³⁶⁴ ECUME. (s.d). « Présentation ». *ECUME*. Récupéré le 6 novembre 2020 de <http://www.ecume.org/fr/presentation/objectifs.html>

³⁶⁵ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 23.

³⁶⁶ De Cecco, Emanuela. (2013). *Loc. cit.*, p. 82.

³⁶⁷ Dakhli, Jocelyne *et al.* (2006). *Op. cit.*, p. 24.

En privilégiant l’ancrage méditerranéen comme critère principal d’appartenance, le discours historique tel qu’il est déployé au temps de Ben Ali semble s’approprier un imaginaire identitaire très largement construit pendant l’époque coloniale et, en partie, pendant la première heure post-coloniale.³⁶⁸

En outre, la deuxième édition de *Dream City* coïncide avec une période consacrant la valorisation identitaire hégémonique de l’aire méditerranéenne sous Ben Ali³⁶⁹, qui a eu pour conséquences d’orienter le positionnement identitaire des fondateurs de l’Art rue. En favorisant principalement dans leur approche les échanges culturels et les partenariats avec l’Europe, ces derniers semblent avoir intériorisé le marquage identitaire hégémonique du cosmopolitisme méditerranéen tunisien, tel qu’il avait été érigé par Bourguiba et par la suite par Ben Ali. Comme l’indique l’anthropologue Stéphanie Pouessel :

Pour cela, tout attachement identitaire alternatif à l’espace arabe et musulman est valorisé, à l’instar, encore une fois, de l’aire « méditerranéenne ». En 2001, le successeur de Bourguiba, Ben Ali, crée la « Chaire Ben Ali pour le dialogue des civilisations et des religions » (dissoute à la révolution de 2011) qui avait pour objectif de mettre en valeur une diversité ancestrale et non subversive.³⁷⁰

D’ailleurs, si le choix de la médina de Tunis, en tant que noyau central historique de l’identité tunisienne, constitue l’axe principal du positionnement curatorial des fondateurs de *Dream City* et de l’Art rue, c’est principalement en raison de son ancrage identitaire méditerranéen. Classée en 1979 par l’Unesco en tant que « patrimoine mondial de l’humanité », la médina de Tunis est la première ville arabo-musulmane du

³⁶⁸ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 50.

³⁶⁹ Comme nous l’avons souligné dans le premier chapitre (Section 1.1.2), le mythe d’une appartenance à une Méditerranée plurielle est au centre du processus identificatoire sous le régime de Ben Ali, contribuant à restreindre l’appartenance à tous les autres référents identitaires : arabité, islamité, africanité et amazighité.

³⁷⁰ Pouessel, Stéphanie. (2017). *Op. cit.*

Maghreb et comporte plus de 700 monuments³⁷¹ historiques qui témoignent des multiples brassages civilisationnels et de l'influence des différentes dynasties qui se sont succédé depuis la conquête arabe au VII^e siècle³⁷². Son architecture reflète le mélange hybride de plusieurs civilisations (Almohade, Hafside, Andalouse, Turque, Byzantine, Romaine, etc.). Toutefois, si elle a longtemps symbolisé l'identité arabo-musulmane de la capitale tunisienne, l'idéologie véhiculée par Ben Ali la réinscrira dans un environnement méditerranéen du fait de son emplacement géographique ayant favorisé des échanges commerciaux, culturels et humains avec les autres villes du bassin méditerranéen³⁷³. En effet, Driss Abbassi remarque que :

Plus largement, la Méditerranée comme horizon politiquement neutre de l'histoire tunisienne – elle n'est ni l'Occident ni l'Orient, ou symbolise les deux à la fois – constitue depuis le début des années 1990 la référence autour de laquelle s'articulent les lieux de mémoire de la Tunisie.³⁷⁴

Longtemps célébrée pour son cosmopolitisme, son ouverture et son identité hybride conciliant un double ancrage : arabo-musulman et méditerranéen, le choix de la médina pour le déroulement du festival *Dream City* est justifié par Selma et Sofiane Ouissi en ces termes : « Un lieu, de par sa richesse patrimoniale, sa structure architecturale et son histoire porteuse de mémoire collective est choisi : la médina de Tunis »³⁷⁵. Si l'ancrage tant arabo-musulman qu'africain de la médina ne sont à aucun moment invoqués dans les discours des fondateurs de l'Art rue, la référence identitaire méditerranéenne est en revanche évoquée à de nombreuses reprises. Comme l'énonce l'historienne tunisienne Jamila Binous : « À travers l'espace s'expriment les enjeux

³⁷¹ On dénombre de nombreux palais, mosquées, caravansérails, *medersas* (écoles théologiques), souks, *fondouks* (auberges ou entrepôts), mausolées, cafés, auxquels s'ajoutent des églises et des synagogues.

³⁷² UNESCO. (2010). « Médina de Tunis ». UNESCO. Récupéré le 16 novembre 2020 de <https://whc.unesco.org/fr/list/36/>

³⁷³ Nardella, Bianca Maria. (2013). « Orienting the knowledge of International Urban Conservation in the Light of the Arab Revolutions ». *Planum the Journal Of Urbanism*, 1(26), p. 11.

³⁷⁴ Abbassi, Driss. (2009). *Op. cit.*, p. 97.

³⁷⁵ Ouissi, Selma et Ouissi, Sofiane. (2012). « Troisième édition de *Dream City* : L'artiste face aux libertés ». [Dossier de presse : Archives numériques de l'association]. Tunis : L'Art rue, p. 4.

identitaires et les revendications politiques »³⁷⁶. Ainsi et afin de « défendre l'ouverture et le dialogue avec le monde »³⁷⁷, et ce, depuis l'édition de 2010 qui a favorisé la participation des artistes européens, les fondateurs de *Dream City* ont multiplié des actions, des formations et des projets artistiques dans la Médina de Tunis, en privilégiant essentiellement des partenariats euro-méditerranéens, en raison notamment du manque de moyens financiers de la part des pouvoirs publics de l'État tunisien³⁷⁸. Dans un article publié en 2020 intitulé « L'Afrique culturelle se structure en réseaux pour gagner en indépendance », Claudine Dussollier évoque les difficultés des acteurs culturels africains, dont notamment l'Art rue, pour « se libérer de la dépendance des instituts et des financeurs occidentaux ou de leurs propres gouvernements »³⁷⁹ :

En l'absence de politiques publiques garantissant l'accès de tous à la culture et de modalités de financement réellement transparentes, les structures culturelles ne peuvent toujours pas en 2020 s'appuyer sur le ministère de la Culture de leur pays, ou alors de façon très marginale. Pour produire une création, un festival et pour établir leurs projets, elles ont recours à une panoplie de partenaires, à 80% étrangers [...] L'« autonomie » des acteurs culturels africains est donc fragile, et leur « indépendance » relative.³⁸⁰

2.3.1.3 L'association l'Art rue : un positionnement identitaire euro-méditerranéen

C'est au cœur même de la médina de Tunis, à Dar Bach Hamba, un ancien palais princier datant de l'époque Hafside (XVII^e siècle), que l'équipe de l'Art rue s'est officiellement installée depuis juillet 2015³⁸¹. L'association l'Art rue a beaucoup

³⁷⁶ Machghoul, Aurélie. (2011, mai). *Loc. cit.*, p. 22.

³⁷⁷ L'Art rue. (s.d). « Dream city 2010 ». *L'art rue*. Récupéré le 24 avril 2020 de <https://www.larttrue.com/dream-city/dream-city-2007/>

³⁷⁸ Gabsi, Wafa. (2018). « Tunisia Country Report. État des lieux de la culture et des arts ». [Rapport]. *MedCulture*, p. 19. Récupéré le 18 juillet 2019 de http://www.medculture.eu/sites/default/files/tunisia_country_report_2018_designed.pdf

³⁷⁹ Dussollier, Claudine. (2020). « L'Afrique culturelle se structure en réseaux pour gagner en indépendance ». *Nectart*, 2(11), p. 84.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 87.

³⁸¹ En effet, avant cette date, le palais Dar Bach Hamba était occupé par la Fondation italienne Orestiadi qui permettait à l'association d'investir régulièrement ce lieu afin d'organiser des résidences artistiques, des formations, des conférences et des activités liées aux projets de l'Art rue, qui ne fut légalement reconnue qu'après la révolution de 2011. Ne disposant pas d'existence légale durant la période de la

évolué en perfectionnant sa méthodologie depuis 2007, sans perdre de vue ses ambitions principales : favoriser le développement de l'art en espace public en Tunisie et encourager la démocratisation de l'art contemporain en le rendant accessible à un public plus large. L'association élabore des propositions artistiques dans une démarche collective « autour des relations entre art, société, patrimoine, mémoire, territoire, citoyenneté, politique et l'espace public »³⁸².

Depuis sa légalisation en 2011 et l'acquisition en 2015 d'un lieu permanent dans la médina, l'association met en place plusieurs projets qui s'articulent suivant cinq volets : des résidences artistiques pour accompagner des jeunes artistes³⁸³, art et éducation en faveur des enfants des écoles primaires, débat, réflexion et formation, programmations artistiques, et enfin, l'organisation de son projet phare, la Biennale *Dream City*. En favorisant le travail collaboratif des artistes (sélectionnés à la suite d'un appel à participation) avec les communautés d'un territoire défini, l'Art rue propose de les encadrer en mettant à leur disposition son expertise, un hébergement et des moyens financiers pour le développement de leurs projets en espace public³⁸⁴. La Fondation suisse *Drosos*³⁸⁵ figure parmi les principaux partenaires qui soutiennent

dictature, en raison de la suspicion du régime de Ben Ali envers les initiatives citoyennes et la vie associative, ceci expliquerait par conséquent, le partage du lieu entre la Fondation Orestiad et l'Art rue avant la révolution.

³⁸² Goossens, Jan, Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2019). *Dream City. Festival d'art dans la cité*. [Guide du festival]. Tunis : Simfact, L'Art rue, p. 10.

³⁸³ Développé de manière pérenne depuis 2016, le programme de résidences artistiques vise à soutenir la création de jeunes artistes résidant en Tunisie afin de favoriser leur visibilité et leur diffusion dans les réseaux d'art contemporain nationaux et internationaux. D'autre part, l'Art rue vise à mettre en œuvre avec les artistes sélectionnés des projets co-créatifs et contextuels. Cinq résidences artistiques sont ainsi proposées par an : quatre projets sont développés par les artistes tunisiens et une résidence s'adresse aux étrangers (artistes provenant d'Europe, d'Afrique et de la « région MENA »). Selon l'historienne de l'art Elsa Despiney, l'association aurait accueilli 187 productions artistiques depuis 2007. Dans Despiney, Elsa. (2019, 23 novembre). « Tunis rêvée par des artistes ». *OrientXXI*. Récupéré le 21 avril 2020 de <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/tunis-revee-par-les-artistes.3431>

³⁸⁴ Lakoua, Emna. (2016, 20 décembre). « À la rencontre de l'association l'Art rue ». *L'instant M*. Récupéré le 7 mai 2020 de https://linstant-m.tn/single-article/ar367_a-la-rencontre-de-lassociation-lart-rue

³⁸⁵ La Fondation Drosos, fondée en 2003 à Zurich, émane d'une initiative privée. En plaçant les arts et la culture au cœur de sa mission, elle soutient les projets visant à promouvoir les compétences

financièrement l'association depuis 2016. Elle est également soutenue par *The Open Society Foundations*³⁸⁶, par *Mimeta*³⁸⁷ et appuyée par le ministère des Affaires Culturelles tunisien. Selon les projets, les autres sources de financement proviennent de l'Union européenne, des instituts culturels étrangers en Tunisie (Institut français de Tunisie, le Goethe Institut, etc.), des fondations privées basées en Europe et en Tunisie et des organismes à but non lucratif (*The Young Arab Theatre Fund*, *Kamel Lazaar Foundation*, *Tfanen*, *Doen*, *Arab Fund for Arts and Culture*, etc.). Les partenariats entre le collectif l'Art rue et les principales institutions européennes qui le soutiennent ont favorisé le développement d'une diversité de programmes se basant principalement sur les échanges euro-méditerranéens. Ce qui a eu pour conséquences de réduire considérablement les partenariats et les projets de collaboration transafricains. En effet, Claudine Dussollier cite en exemple le cas de la Fondation Anna-Lindh qui compte parmi les financeurs de l'Art rue et de la Biennale *Dream City* :

La Fondation euro-méditerranéenne Anna-Lindh pour le dialogue entre les cultures, qui englobe 43 pays, de la Mauritanie jusqu'au Moyen-Orient, a inscrit dès le départ dans ses recommandations de bonne pratique l'obligation de travailler entre structures de plusieurs pays européens et du Nord de l'Afrique [...] En outre, ces dispositifs demandent souvent que l'échange s'opère avec des artistes européens.³⁸⁸

essentielles du développement individuel et collectif de groupes sociaux défavorisés et en situation de précarité, grâce à des approches culturelles et artistiques permettant de construire des ponts culturels entre les différents groupes sociaux afin de favoriser la cohésion sociale. Elle a permis de soutenir des projets en Allemagne, en Suisse, au Maroc, en Tunisie, au Liban, en Palestine, en Égypte et en Jordanie.

³⁸⁶ Fondé en 1979 par George Soros, un milliardaire et philanthrope américain, The Open Society Foundations est un réseau de fondations se donnant pour objectifs de promouvoir la gouvernance démocratique, les droits de l'homme et des réformes économiques, sociales et légales. The Open Society Foundations soutient un large éventail de projets dans plus de 120 pays, en accordant des milliers de subventions chaque année par le biais d'un réseau de fondations et de bureaux nationaux et régionaux. Le bureau régional arabe de la Fondation a été créé en 2006 pour soutenir la société civile locale dans ses efforts pour protéger les droits de l'homme et bâtir des sociétés tolérantes.

³⁸⁷ Mimeta est une organisation norvégienne qui œuvre dans le domaine de la culture et du développement depuis 2006. L'organisation est impliquée dans le développement du secteur culturel, par le biais de soutiens financiers, d'un renforcement des connaissances et de conseils professionnels.

³⁸⁸ Dussollier, Claudine. (2020). *Loc. cit.*, p. 84.

Ainsi, depuis 2010, l'Art rue a développé des projets de coopération internationale, à l'instar du projet *Laaroussa* (2010-2013) (voir Annexe B) et une collaboration en 2013 avec l'association Karwan³⁸⁹, une structure française analogue, ayant permis la transposition de la troisième édition³⁹⁰ de *Dream City* en France, à l'Estaque dans le cadre de l'événement Marseille-Provence 2013, capitale européenne. À titre d'exemple, l'association l'Art rue a collaboré avec Nil Deniz³⁹¹, fondatrice du collectif Sublimes Portes (une association marseillaise qui consiste à mettre « en relation les villes ports pour favoriser la mobilité des artistes et les traversées dans l'espace méditerranéen et en Europe »³⁹²), en organisant au mois de décembre 2016 un projet intitulé *Les Nouvelles Antigones* portant sur les écritures contemporaines féministes en Méditerranée. Sur le site internet de l'Art rue, cette collaboration est présentée comme : « un projet original, centré sur la voix et la parole émergente de femmes méditerranéennes du XXI^e siècle »³⁹³. En 2014, l'Art rue s'est associée à la FAI-AR (centre européen de formation artistique en espace public à Marseille) pour mettre en place une formation artistique euro-méditerranéenne au sein du siège de l'association sur le thème « Conflits et résistances : l'artiste citoyen et l'espace public tunisien »³⁹⁴. En somme, si l'ancrage arabo-musulman et africain sont inexistant dans les démarches et les positionnements identitaires dominants de Selma et Sofiane Ouissi, la valorisation d'une « identité culturelle méditerranéenne commune »³⁹⁵ est en revanche

³⁸⁹ L'association Karwan est créée en 2000 à Marseille et développe au même titre que l'Art rue, des projets culturels territoriaux et des politiques culturelles nomades (Karwan étant l'étymologie persane du mot caravane) en organisant des manifestations destinées à tous les publics à travers le déploiement des arts de la rue et des arts du cirque.

³⁹⁰ Il s'agit de la première édition post-révolution, celle de 2012.

³⁹¹ Traductrice et interprète, Nil Deniz a travaillé à l'Institut d'Orient de Hambourg et à l'OFAJ de Lyon pour développer des projets d'échanges culturels entre le Nord et le Sud de la Méditerranée. Elle crée en 2009, Sublimes Portes à Marseille qui initie des résidences artistiques croisées donnant lieu à la naissance du projet *Les Nouvelles Antigones*.

³⁹² Machghoul, Aurélie. (2011, mai). *Loc. cit.*, p. 58.

³⁹³ L'Art rue. (s.d). « Les Nouvelles Antigones ». *L'art rue*. Récupéré le 21 novembre 2020 de https://www.lartrue.com/nos_rencontres/tables-rondes-les-nouvelles-antigones/

³⁹⁴ L'Art rue. (s.d). « Formations : L'artiste citoyen ». *L'art rue*. Récupéré le 21 novembre 2020 de https://www.lartrue.com/nos_formations/lartiste-citoyen/

³⁹⁵ Visier, Claire. (1999). « L'«Euro-Méditerranée» ou l'invention d'une cohabitation culturelle entre l'Europe et son Sud ». *Hermès*, 1(23-24), p. 207.

revendiquée dans leurs discours. Dans un article intitulé « L’“Euro-Méditerranée” ou l’invention d’une cohabitation culturelle entre l’Europe et son Sud », la politologue française Claire Visier examine les raisons de la création d’un partenariat culturel euro-méditerranéen ayant abouti à la constitution d’une zone de libre échange dans les années 1990. Ainsi que le souligne Visier :

Au travers de l’activation du mythe méditerranéen, l’accent est mis sur la Méditerranée comme matrice culturelle, comme lieu d’histoire partagée et comme modèle historique de convivialité [...] Diluer la référence arabe et musulmane dans une projection plus large c’est réduire l’angoisse du rapport au Sud en renvoyant à un imaginaire plus consensuel : la Méditerranée, c’est d’abord la grande bleue, la mer chaude, qui réfère au tourisme et à la joie de vivre.³⁹⁶

D’ailleurs, précisons que, sous le régime de Ben Ali, la Tunisie a été le premier pays d’Afrique du Nord à signer un accord de partenariat euro-méditerranéen en 1995³⁹⁷. Le politologue français Jean-François Bayart considère à juste titre que :

La délimitation d’un ensemble régional, selon une logique organisationnelle ou scientifique, est un acte performatif (*speech act*) qui implique une décision, mais qui procède aussi de la réception dont celle-ci fait l’objet et de sa relation « dialogique » avec le contexte historique dans lequel elle s’inscrit.³⁹⁸

La résurgence de l’imaginaire méditerranéen ainsi que l’effacement de toute référence à l’africanité dans les discours identitaires et curatoriaux des fondateurs de l’Art rue, est une conséquence directe du poids de l’idéologie politique dominante des régimes autoritaires de Bourguiba et de Ben Ali, et de son assimilation auprès des nouveaux

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Bond, David. (2016). « Tunisia’s Minority Mosaic Constructing a National Narrative ». Dans Robson, Laura *et al. Minorities and the Modern Arab World: New Perspectives*. Syracuse : Syracuse University Press, p. 158.

³⁹⁸ Bayart, Jean-François. (2016). « “Dessine-moi un MENA !”, ou l’impossible définition des “aires culturelles” ». *Sociétés politiques comparées*, (38), p. 3.

acteurs politiques durant la période de transition démocratique³⁹⁹. En effet, ainsi que l'atteste Driss Abbassi : « Le discours méditerranéen apparaît, par conséquent, comme étant le moyen susceptible de répondre à la difficulté persistante de la Tunisie de se situer par rapport à ses sphères d'appartenance : l'arabe, la musulmane ou l'africaine »⁴⁰⁰. De plus, l'attachement au mythe unificateur de la « Tunisianité », au travers de l'appartenance identitaire méditerranéenne et du statut revendiqué d'une « Tunisie-pont entre les deux rives de la Méditerranée »⁴⁰¹, seront renforcés dans les positionnements des fondateurs de l'Art rue, principalement en raison de la montée de l'islamisme politique et du climat d'instabilité politique, économique et sécuritaire durant la période de transition démocratique.

De surcroît, la prédominance de financements provenant de partenaires et de fondations œuvrant majoritairement en faveur des échanges et des dialogues euro-méditerranéens avec les pays de la rive sud de la Méditerranée, démontre le maintien de l'hégémonie culturelle occidentale, en particulier celle « eurocentrique » et ses conséquences, d'une part, sur le positionnement identitaire dominant de l'association l'Art rue, et, d'autre part, sur l'articulation de ses différents projets culturels. Comme le constate Edward Saïd dans *Culture et Impérialisme* : « De nos jours, pour l'essentiel, le colonialisme direct a pris fin. L'impérialisme, nous le verrons, perdure là où il a toujours existé, dans une sorte de sphère culturelle générale et dans des pratiques politiques, idéologiques, économiques et sociales spécifiques »⁴⁰². Ces deux facteurs auront donc une incidence majeure sur le développement et l'évolution de la Biennale *Dream City*, notamment concernant les artistes sélectionnés (originaires majoritairement d'Europe), ce qui a contribué à perpétuer l'occultation des artistes noirs tunisiens et la marginalisation de l'identité afro-tunisienne. Dans le troisième chapitre, à travers l'analyse critique de la

³⁹⁹ Voir section 2.1.1

⁴⁰⁰ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 74-75.

⁴⁰¹ *Id.* (2009). *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁰² Saïd, Edward. (2000). *Culture et impérialisme*. trad. par Paul Chemla. Paris : Fayard ; Le monde diplomatique, p. 44.

Biennale *Dream City*, nous proposons de mettre en lumière les corrélations entre le contexte politique et idéologique, la domination « néocoloniale » de la politique culturelle européenne et le manque d’ancrage de la part du collectif de l’Art rue dans la réalité sociale des communautés afro-tunisiennes, et ce, en dépit d’un engagement artistique activiste de la part de ses cofondateurs.

2.3.2 Les initiatives de la Fondation Kamel Lazaar (KLF) : des plateformes conçues pour la promotion des artistes de la « région MENA »

Contrairement à la Biennale *Dream City* qui a été créée durant la période dictatoriale, le festival annuel d’art contemporain *Jaou Tunis* est lancé en 2013, deux ans après la révolution. Ayant pour principal objectif de promouvoir la scène artistique tunisienne et de favoriser les échanges entre les artistes de la « région MENA »⁴⁰³, *Jaou Tunis* figure parmi les événements marquants de l’effervescence culturelle postrévolutionnaire. Créé par Lina Lazaar, spécialiste d’art contemporain et vice-présidente de la *Kamel Lazaar Foundation* (KLF)⁴⁰⁴, le festival compte parmi les nombreux projets initiés par la Fondation. Ainsi que le remarque l’anthropologue Franck Mermier, à l’instar de plusieurs fondations et associations panarabes qui ont été créées depuis les années 2000 dans la région, KLF figure parmi ces nombreuses initiatives ayant amorcé des actions afin de « faire connaître les artistes au-delà des scènes locales et nationales en encourageant la mobilité interarabe »⁴⁰⁵.

⁴⁰³ La catégorisation régionale MENA (*Middle East and North Africa*) des artistes, apparaît de manière récurrente dans les contenus textuels de la fondation et du festival *Jaou Tunis* (sites internet, la plateforme *Ibraaz*, guides du festival, etc.).

⁴⁰⁴ Le festival est subventionné principalement par la Fondation Kamel Lazaar, qui compte d’ailleurs parmi les mécènes de *Dream City*. L’association l’Art rue et KLF collaborent depuis de nombreuses années afin de promouvoir les initiatives culturelles et les pratiques artistiques contemporaines en Tunisie. En outre, la Fondation figurait parmi les partenaires de la Biennale *Dream City* lors des éditions de 2015 et 2017.

⁴⁰⁵ Mermier, Franck. (2016). « Les fondations culturelles arabes et les métamorphoses du panarabisme ». *Arabian Humanities*, (7), [En ligne]. Récupéré le 27 novembre de <https://journals.openedition.org/cy/3146>

Fondation de droit suisse et première Fondation en Tunisie, KLF est créée en 2005 par son fondateur et actuel président : Kamel Lazaar⁴⁰⁶, philanthrope tunisien passionné d'art et grand collectionneur. Son travail philanthropique s'est consolidé avec la création de sa fondation, qu'il préside avec sa fille Lina Lazaar, dont le but est de valoriser l'art contemporain et la préservation du patrimoine en Afrique du Nord et au Moyen-Orient⁴⁰⁷. Critique d'art et commissaire d'exposition, Lina Lazaar est née en 1983 à Riyad, et détient une maîtrise en histoire de l'art du Sotheby's Institute of Art de Londres. Depuis 2006, elle est spécialiste en art contemporain du monde arabe, turc et iranien au sein de Sotheby's Londres. Lina Lazaar est également membre du *Middle East North Africa Acquisitions Committee* du Tate Modern à Londres. En collaboration avec *Edge of Arabia*⁴⁰⁸, elle a organisé en 2012 la première édition de la *Jeddah Art Week* (JAW) dans la ville de Jeddah en Arabie Saoudite ayant donné lieu, par la suite, à la naissance du festival *Jaou Tunis*⁴⁰⁹. Grâce au soutien de KLF et du ministère tunisien des Affaires culturelles, elle est désignée commissaire du pavillon national de la Tunisie à la Biennale de Venise en 2017 (voir Annexe B). En tant que vice-présidente de KLF, elle initie et codirige depuis 2011 la plateforme *Ibraaz* avec l'historien de l'art et académicien britannique Anthony Downey⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ Né en 1952 en Tunisie, Kamel Lazaar est un banquier d'affaires tuniso-suisse, entrepreneur et fondateur de Swicorp, la première banque d'affaires d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient dont le siège est à Riyad (Arabie-Saoudite).

⁴⁰⁷ Kamel Lazaar Foundation. (2020). « Kamel Lazaar. Founder ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 27 novembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/foundation/kamel-lazaar>

⁴⁰⁸ Fondée par l'artiste et entrepreneur britannique Stephen Stapleton et un groupe d'artistes saoudiens, dont Ahmed Mater et Abdunasser Gharem, *Edge of Arabia* a été créée pour encourager le dialogue culturel entre l'Arabie saoudite et le monde occidental.

⁴⁰⁹ Dahmani, Frida. (2015, août). « Lina Lazaar. L'œuvre est une réponse à la violence ». *Afrique magazine*. Récupéré le 27 décembre 2020 de <https://www.afriquemagazine.com/l-oeuvre-est-une-reponse-la-violence>

⁴¹⁰ Lazaar, Lina. (2015). *All the World's a Mosque*. [Guide du festival]. Tunis : Kamel Lazaar Foundation, p. 52.

KLF possède des bureaux à Genève, Londres et à Tunis⁴¹¹. La Fondation produit et soutient des projets artistiques et culturels principalement en Tunisie et dans « la région MENA », en plus de constituer l'une des plus importantes collections privées d'art contemporain d'Afrique du nord et du monde arabe qui vise à mettre en exergue « la richesse et la pluralité artistiques des artistes MENA »⁴¹². KLF développe un programme annuel de mécénat et organise des colloques et des séminaires afin de soutenir les initiatives de recherche. Tous les projets initiés par la Fondation ont pour visée « d'augmenter la visibilité et la connectivité des acteurs de la scène culturelle MENA à l'échelle locale et d'offrir un accès aux informations liées aux arts visuels dans la région »⁴¹³. Dans une interview accordée en 2012 à Anthony Downey, et publiée sur *Ibraaz*, Kamel Lazaar évoque les raisons qui l'ont amené à créer sa Fondation : « As an Arab and a Tunisian, I found myself quite frustrated by the ambient mediocrity in the system and the lack of support that Arab art was getting within and beyond the region »⁴¹⁴.

La Fondation soutient également de nombreux projets d'édition⁴¹⁵ avec pour ambition « la production de savoirs et le soutien à la recherche sur la culture artistique et visuelle

⁴¹¹ Avant la révolution, le siège de la Fondation était situé dans la médina de Tunis. Dans une interview accordée à Anthony Downey et publiée sur la plateforme *Ibraaz*, Kamel Lazaar précise que le bâtiment de la Fondation devait se trouver dans la ville de Carthage. Le bâtiment avait été conçu par l'architecte irako-britannique Zaha Hadid (1950-2016), toutefois le projet a finalement été annulé et la Fondation projette toujours de rénover son siège à la médina de Tunis. Depuis 2016, le siège de la Fondation est situé aux Berges du Lac, une banlieue aisée de la capitale tunisienne.

⁴¹² La Fondation dispose d'une collection comptant plus de 1200 œuvres d'art contemporain (peintures, sculptures, photographies, dessins, installations, etc.).

⁴¹³ Kamel Lazaar Foundation. (2020). « La fondation ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 27 novembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/about-us>

⁴¹⁴ Downey, Anthony. (2017, 17 juillet). « Common Grounds and Common Cultures. Kamel Lazaar in conversation with Anthony Downey ». *Ibraaz*. Récupéré le 2 décembre 2020 de <https://www.ibraaz.org/interviews/88>

⁴¹⁵ Sous la direction de Lina Lazaar et Anthony Downey, la première publication de KLF et de la plateforme *Ibraaz* est le catalogue de l'exposition panarabe *The Future of a Promise*. D'ailleurs, l'exposition avait été commissionnée par Lina Lazaar et produite par *Edge of Arabia*, et s'est tenue parallèlement à l'édition de 2011 de la Biennale de Venise. Coïncidant avec les bouleversements engendrés par les révolutions et les soulèvements populaires de 2011, *The Future of a Promise* a présenté les œuvres de vingt-deux artistes dont : Mona Hatoum (Liban), Kader Attia (France), Emily Jacir

pour écrire une nouvelle histoire de l'art »⁴¹⁶. À titre d'exemple, en 2011 dans le cadre de la 54^e édition de la Biennale de Venise, la Fondation lance *Ibraaz*, une plateforme en ligne de culture visuelle qui rassemble des essais, des interviews et des réflexions critiques, ainsi que les travaux d'universitaires, d'artistes, de conservateurs et de spécialistes du monde arabe et de la diaspora. La plateforme a été créée par Anthony Downey et Lina Lazaar, et son contenu propose principalement des publications en langue anglaise et l'accès aux œuvres acquises par la Fondation. Plus récemment, en partenariat avec la maison d'édition tunisienne Cérès, la Fondation publie en 2019 un ouvrage intitulé *Artistes de Tunisie*. Présenté comme étant un « manifeste des arts contemporains en Tunisie »⁴¹⁷ par Lina Lazaar, l'ouvrage a été co-écrit par les historiens de l'art Elsa Despiney et Ridha Moumni. Ayant pour objectif de « combler une carence dans la bibliothèque artistique tunisienne »⁴¹⁸, les co-auteurs ont sélectionné deux-cent-quatorze artistes, présentés par ordre alphabétique pour la période s'étalant du XIX^e siècle jusqu'à la période contemporaine post-révolutionnaire.

Face à la pénurie de documentations et de recherches sur le festival *Jaou Tunis*, nous nous sommes référés à cet ouvrage afin de cerner d'une part, la politique culturelle de la Fondation Kamel Lazaar et ses aspirations pour garantir plus de visibilité aux artistes tunisiens sur la scène internationale, et, d'autre part, pour examiner si une réelle inclusion des artistes noirs tunisiens a été opérée lors de la constitution de ce catalogue qui se veut représentatif, mais de manière non-exhaustive, du paysage artistique tunisien. Ainsi, malgré l'absence de représentativité des artistes noirs tunisiens dans les éditions de *Jaou Tunis*, comme nous le démontrerons dans le troisième chapitre,

(Palestine), Yto Barrada (France), Mounir Fatmi (Maroc), Ahmed Mater (Arabie-Saoudite), etc. D'autres ouvrages collectifs ont été édités par la fondation et sa plateforme *Ibraaz*, dont *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East* (2015) et *Uncommon Grounds: New Media and Critical Practices in North Africa and the Middle East* (2014).

⁴¹⁶ Kamel Lazaar Foundation. (2020). « La fondation ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 27 novembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/about-us>

⁴¹⁷ Lazaar, Lina. « Préface ». Dans Despiney, Elsa et Moumni, Ridha. (2019). *Op. cit.*, p. 10.

⁴¹⁸ *Ibid.*

l'ouvrage *Artistes de Tunisie* comporte néanmoins les biographies et les travaux de deux artistes tunisiens appartenant à la communauté noire, à savoir Jawher Soudani et Lotfi Ghariani.

Depuis l'avènement de la révolution en 2011, la Fondation a multiplié les actions, les projets et les partenariats⁴¹⁹ afin de « développer, renforcer et pérenniser une offre artistique et culturelle diversifiée, la donner à voir au sein de notre continent et au-delà des frontières et favoriser l'accès à la culture au plus grand nombre sur notre territoire même, c'est-à-dire à Tunis »⁴²⁰. Au-delà de leur attachement national et territorial, les présidents de la Fondation argumentent le choix de la Tunisie pour entamer des projets, en vue de renforcer le dialogue interculturel entre les artistes de la « région MENA », en ces termes :

Depuis la révolution de 2011, la Tunisie a changé et est à même d'occuper une place majeure entre monde arabe, Afrique et bassin méditerranéen. Stratégiquement placée et riche d'une culture millénaire plurielle, la Tunisie, ouverte sur les mondes qui l'entourent est à même de devenir le lien manquant entre le nord et le sud, le trait d'union entre la Méditerranée, le monde Arabe et l'Afrique.⁴²¹

Malgré sa prétention « d'écrire une nouvelle histoire de l'art »⁴²² et un positionnement en faveur de l'ouverture à l'Afrique, force est de constater que les stratégies philanthropiques, éditoriales et curatoriales de la Fondation visent en somme à valoriser principalement l'art d'une région spécifique, autour de l'attribution d'un

⁴¹⁹ Depuis 2011, la Fondation a appuyé différents projets et événements artistiques en Tunisie à l'instar de la 25^e édition des JCC (Journées cinématographiques de Carthage) en 2014, les éditions de 2015 et 2017 de *Dream City*, l'exposition *Le voyage en Tunisie 1914. Klee, Macke, Moilliet* (2014) célébrant le centenaire du voyage des trois peintres en Tunisie, etc.

⁴²⁰ Kamel Lazaar Foundation. (2020). « La fondation ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 27 novembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/about-us>

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*

nouveau label basé sur un ancrage territorial transnational, celui de la « région MENA ». En outre, le choix de la Tunisie en tant que nouveau centre prescripteur pour la promotion de la scène artistique contemporaine arabe, représenterait ainsi, cet espace « trait d'union », à la croisée de différentes aires géographiques et culturelles. Cependant, ainsi que le souligne l'historien de l'art Nicolas Nercam : « Le champ de l'art, comme celui de la culture, ne recouvre jamais des ensembles aux frontières fixes et précises. Celles-ci ne cessent de se faire et de se défaire »⁴²³. Or, en englobant des pratiques artistiques aussi diverses par le biais d'un marquage identitaire transnational et homogénéisant, les présidents de la Fondation réactualisent une rhétorique puisant ses fondements, d'une part, dans l'idéologie panarabe⁴²⁴, et, d'autre part, dans un lexique essentialiste hérité de l'impérialisme colonial. À ce propos, le politologue Jean-François Bayart rappelle que la notion de « Moyen-Orient » :

[...] fut avancée en 1902 par un historien américain de la Marine, Alfred Thayer Mahan, pour désigner originellement la Perse et les territoires avoisinants, alors que s'exacerbait the Great Game visant à protéger le Raj britannique en Inde et à interdire à la Russie l'« accès aux mers chaudes ». Son épicycle se déplaça ensuite vers le nord de l'Arabie et de l'Irak et la Syrie, en prenant pour extensions naturelles l'Iran et l'Égypte. Héritière de la pensée stratégique européenne des XIX^e et XX^e siècles, au même titre que les notions sœurs de l'Extrême-Orient et du Proche-Orient, la catégorie du Moyen-Orient doit plus à l'impérialisme occidental, au pétrole, à la guerre froide et au conflit arabo-israélien qu'à la nature des choses, au point de finir par englober, dans le monde anglophone, l'Afghanistan et le Maghreb.⁴²⁵

Si l'usage du terme « Moyen-Orient » pour définir une identité culturelle, un héritage et des pratiques artistiques est contesté par de nombreux curateurs et théoriciens de

⁴²³ Nercam, Nicolas. (mars, 2015). « Pensées postcoloniales, esthétique de l'art contemporain et mondialisation ». *Proteus, Que fait la mondialisation à l'esthétique ?*, (8), p. 70.

⁴²⁴ Le panarabisme est un mouvement politique qui prône l'unité politique, économique et culturelle des pays arabes.

⁴²⁵ Bayart, Jean-François. (2016). *Loc. cit.*, p. 6.

l'art⁴²⁶, la référence à l'aire culturelle « MENA » substituerait des catégorisations nominatives tout aussi unificatrices tout en procédant à une « distorsion identitaire »⁴²⁷, telles que : « l'art contemporain arabe », « l'art contemporain du Moyen-Orient » ou bien « l'art contemporain islamique ». Pour reprendre l'interrogation principale de l'historienne de l'art Monia Abdallah concernant l'usage de ces processus de catégorisation : « Quelles sont les spécificités des œuvres regroupées sous cette bannière unificatrice ? »⁴²⁸. En outre, dans un article paru dans un numéro dédié aux recherches en cours sur l'art au Maghreb de la revue *Perspective* en 2017, la critique d'art tunisienne Rachida Triki s'interrogeait sur les répercussions des systèmes d'assignation du marché de l'art international sur les productions artistiques des pays maghrébins (Tunisie, Algérie et Maroc) :

Comment aussi se défaire de représentations purement conjoncturelles et marchandes, où les arts dits « contemporains » au Maghreb sont tributaires de l'appellation « art arabe contemporain » mise en place par le système du marché de l'art du Nord qu'entérinent aujourd'hui les nouveaux marchés du Golfe ?.⁴²⁹

En somme, le processus d'élaboration de la « Tunisianité » durant la période de gouvernance de Bourguiba a eu un impact notable sur le positionnement identitaire dominant de la Fondation Kamel Lazaar, qui semble osciller entre deux références : « un nationalisme arabe et un imaginaire méditerranéen »⁴³⁰, oblitérant néanmoins l'africanité de ses considérations. Dans le troisième chapitre, notre examen des artistes

⁴²⁶ De nombreux commissaires, spécialistes et historiens de l'art (dont Monia Abdallah, Silvia Naef, Jocelyne Dakhlia, Wadha Al-Aqeedi, Hamid Keshmirshekan) récusent cette caractérisation aux contours flous, d'autant plus que la définition homogénéisante d'une aire culturelle qui englobe une pluralité hétérogène de pays sous une « bannière unificatrice » est, selon le politologue Jean-François Bayart, « le fruit d'un raisonnement, en fonction de certains intérêts, ou de certaines conceptions politiques et idéologiques, ou de certaines commodités fonctionnelles, voire d'élaborations fantasmatiques ». Dans Bayart, Jean-François. (2016). *Loc. cit.*, p. 6.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁴²⁸ Abdallah, Monia. (2005). *Loc. cit.*

⁴²⁹ Triki, Rachida. (2017). *Loc. cit.*, p. 3.

⁴³⁰ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 13.

sélectionnés dans les éditions du festival *Jaou Tunis* et des thématiques choisies par Lina Lazaar, nous permettront ainsi d'attester que l'ancrage identitaire africain est non seulement entièrement occulté par la curatrice Lina Lazaar mais encore, que le rapprochement du « Moyen-Orient », et particulièrement des pays du Golfe est favorisé dans les réseaux de collaboration de la Fondation Kamel Lazaar, contrairement aux cofondateurs de l'Art rue ayant opté essentiellement pour des partenariats euro-méditerranéens. Car, comme le constate Raja El Fani dans son compte-rendu de l'édition de 2015 du festival : « *Jaou Tunis* ne cache pas ses accointances avec des personnalités venues des Émirats et puise sa stratégie des principaux événements artistiques entre la Biennale de Sharjah et Art Dubaï »⁴³¹. Enfin, l'analyse comparative de *Dream City* et *Jaou Tunis*, nous permettra d'analyser l'évolution des discours identitaires et des positionnements curatoriaux des fondateurs de ces deux festivals, au regard du contexte sociopolitique postrévolutionnaire, pour comprendre les raisons du maintien de l'absence des artistes noirs tunisiens dans le réseau de l'art contemporain. Dans quelle mesure les actions « activistes » entreprises par les fondateurs des deux organismes, lors de l'organisation de leurs festivals, avaient été en décalage par rapport à la cause antiraciste et à la mobilisation de la société civile pour garantir plus de visibilité aux communautés afro-tunisiennes ?

⁴³¹ El Fani, Raja. (2015, 4 juin). « Jaou Tunis : Prémices d'un marché de l'art à Carthage ». *Inferno Magazine*. Récupéré le 26 juillet 2019 de <https://inferno-magazine.com/2015/06/04/jaou-tunis-premices-dun-marche-de-lart-a-carthage/>

CHAPITRE III

ANALYSES COMPARÉES DE *DREAM CITY* ET *JAOU TUNIS* : MAINTIEN DE LA MARGINALISATION DE L'IDENTITÉ AFRO-TUNISIENNE DANS L'ART CONTEMPORAIN TUNISIEN

Ce dernier chapitre est consacré à l'analyse comparée de deux festivals d'art contemporain d'envergure : *Dream City* (les éditions de 2012, 2015, 2017 et 2019) et le festival annuel *Jaou Tunis* (les éditions de 2015, 2017 et 2018). Malgré certaines différences dans leurs stratégies curatoriales respectives, ces deux festivals et leurs fondateurs jouent un rôle majeur dans le monde de l'art contemporain en Tunisie. Avec pour fil conducteur les liens entre engagement activiste et place accordée aux discriminations raciales dans les pratiques curatoriales, nous proposons d'analyser les éditions ayant été programmées depuis 2012, en portant une attention particulière aux choix des artistes sélectionnés, aux thématiques et aux œuvres exposées, ainsi qu'aux partenariats tissés entre les organisateurs et les structures institutionnelles étrangères.

Ainsi, nos interrogations principales porteront sur le positionnement des organisateurs de *Dream City* et *Jaou Tunis* envers, d'une part, la dimension Afro-tunisienne, et, d'autre part, la question raciale et les discriminations envers les Noirs tunisiens, ayant été au cœur des débats identitaires postrévolutionnaires. Si les deux premières éditions postrévolutionnaires (l'édition de 2012 de *Dream City* et celle de 2015 de *Jaou Tunis*) ont fait quasiment peu appel aux artistes racisés et n'ont à aucun moment traité dans leurs thématiques des problématiques raciales inhérentes à la société tunisienne, qu'en

est-il des éditions plus récentes ayant coïncidé à la suite de la structuration des revendications identitaires des minorités noires tunisiennes et après l'adoption d'une loi criminalisant les actes et les propos racistes ? À travers leurs différentes éditions, les organisateurs de *Dream City* et *Jaou Tunis* ont-ils pris en compte les problématiques sociales de l'identité noire, qui sont foncièrement liées à une « fabrique de l'oubli »⁴³² ?

La dernière partie de ce présent chapitre examine l'évolution du mouvement de lutte contre les discriminations raciales, depuis la période de transition démocratique jusqu'à la date d'instauration d'une loi pénalisant le racisme, afin de cerner les multiples facteurs qui ont entraîné l'inaudibilité du mouvement noir tunisien, et, conséquemment, du maintien de l'absence des artistes Noirs tunisiens dans les expositions collectives et dans les deux festivals de notre corpus d'étude.

3.1 Analyses comparées : *Dream City* et *Jaou Tunis*

3.1.1 Revue de littérature : réception critique des festivals *Dream City* et *Jaou Tunis*

Les articles qui proposent des études sur le monde de l'art contemporain tunisien en général et ses transformations dans le contexte postrévolutionnaire nous ont permis de nous informer davantage sur son fonctionnement, sur ses plus importants acteurs et de rassembler des informations pertinentes sur le festival *Dream City*. Nous avons toutefois constaté la rareté, voire l'inexistence d'articles et d'essais qui permettent de rendre compte et d'analyser le festival *Jaou Tunis*, contrairement à un nombre important de sources liées au festival *Dream City*⁴³³. En dépit de quelques articles parus dans les journaux en ligne tunisiens (*Nawaat*, *La Presse*, *Tunivisions*, etc.), des essais

⁴³² Alizart, Mark. (2007). *Stuart Hall*. Paris : Éditions Amsterdam, p. 45.

⁴³³ Comme nous l'avons précisé dans l'introduction, nous avons éprouvé des difficultés durant notre enquête de terrain en Tunisie afin d'avoir accès aux archives de la Fondation Kamel Lazaar, contrairement à l'association l'Art rue qui nous a permis de nous procurer certaines de ses archives. En plus d'un manque de collaboration de la part des responsables au sein de la Fondation, nous avons expérimenté d'autres difficultés, notamment en raison du manque de participation à notre recherche, de la part des artistes de la communauté noire tunisienne.

et des comptes rendus de conférences organisées lors des éditions du festival, publiés sur la plateforme en ligne *Ibraaz*, le festival *Jaou* est quasi-absent dans les publications spécialisées. Nos recherches regroupant des essais portant sur l'analyse et l'étude de l'art contemporain tunisien, ainsi que les articles de la presse tunisienne et étrangère, font ressortir que le festival pluridisciplinaire *Dream City* bénéficie d'une meilleure visibilité que le festival *Jaou Tunis*. Nous présumons qu'en raison de la création tardive de *Jaou* (en 2013) comparé à *Dream City*, dont la première édition remonte à 2007, ce dernier n'a pas réussi à accéder à une visibilité aussi notable que celle dont bénéficie la Biennale *Dream City*. De plus, en dépit de l'engouement de la part des chercheurs envers les pratiques artistiques tunisiennes, les articles scientifiques (qu'ils soient rédigés en français ou en anglais) portant spécifiquement sur notre corpus d'étude se sont avérés limités, l'intérêt étant focalisé sur le travail des artistes et sur l'analyse formelle de leurs œuvres. En effet, comme le constate la chercheuse en art et en archéologie de l'Université Princeton, Nancy Demerdash :

Though contemporary art of the region has gained more disciplinary attention since 9/11 and to an even greater degree since the revolutions, too frequently the focus is on formal analyses of art works and less on the institutions (their various political agendas) and the actual patterns of patronage and practices of production.⁴³⁴

Conséquemment, notre analyse s'est appuyée sur l'étude des guides des festivals⁴³⁵, des comptes rendus des symposiums organisés en marge des deux festivals, des sites internet et des projets éditoriaux et culturels des organismes impliqués dans la mise en

⁴³⁴ Demerdash, Nancy. (2012). « Consuming Revolution: Ethics, Art and Ambivalence in the Arab Spring ». *New Middle Eastern Studies*, (2), p. 13.

⁴³⁵ Dans le cadre du déroulement de leurs éditions, les deux festivals produisent uniquement des guides et non pas des catalogues d'exposition. Ces guides contiennent des informations judicieuses sur la programmation de chaque édition, notamment en ce qui concerne : les partenaires institutionnels étatiques et privés, les mécènes, les organisateurs et leurs collaborateurs, les intervenants invités dans le cadre des tables rondes ou des symposiums, les artistes sélectionnés, les noms de leurs œuvres et des lieux de leur exposition, les événements culturels programmés en marge des expositions artistiques, etc. Les guides contiennent également un éditorial pour chaque édition permettant de situer les partis-pris, le processus curatorial et les objectifs des organisateurs.

place de ces manifestations artistiques. Les articles de journaux et les propos tenus par les organisateurs dans différentes plateformes web constituent également des sources d'analyse édifiantes pour notre recherche. Notre analyse se base principalement sur une approche théorique interdisciplinaire faisant convoquer l'histoire de l'art, la sociologie, la politologie, les théories postcoloniales et culturelles, ainsi que les nouvelles théories de l'exposition. De plus, bien que l'ouvrage collectif *The Art of Minorities: Cultural Representation in Museums of the Middle East and North Africa*⁴³⁶ publié en 2020 sous la direction de l'anthropologue australienne Virginie Rey⁴³⁷, porte sur la représentation des minorités spécifiquement dans les institutions muséales du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord, nous avons pu tisser certains liens entre les essais rassemblés dans ce récent ouvrage et les festivals de notre corpus d'étude.

3.1.2 *Dream City* : un positionnement identitaire euro-méditerranéen ?

3.1.2.1 *Dream City* (2012) : *L'artiste face aux libertés*, une édition favorisant la présence et la visibilité de l'altérité afro-tunisienne

La première édition post-révolution de la Biennale *Dream City* a la particularité de s'être tenue dans la médina de Tunis et dans celle de la ville portuaire et industrielle de Sfax, en attirant 10000 visiteurs qui ont emprunté quatre itinéraires colorés dans chacune des deux villes historiques. À cette occasion, les festivaliers ont pu découvrir

⁴³⁶ Rey, Virginie *et al.* (2020). *The Art of Minorities: Cultural Representation in Museums of the Middle East and North Africa*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 336 p.

⁴³⁷ Virginie Rey est anthropologue des musées et du patrimoine, spécialisée dans le Moyen-Orient et l'Afrique du Nord. Ses recherches portent sur les muséologies postcoloniales, les épistémologies « non occidentales », le patrimoine diasporique et les pratiques patrimoniales communautaires.

les œuvres d'une quarantaine d'artistes (tunisiens⁴³⁸ et étrangers⁴³⁹), ayant résulté d'un projet collaboratif du collectif pluridisciplinaire *Remue-Dreams*, amorcé une année avant le lancement du festival. Ce collectif regroupe les artistes sélectionnés, l'équipe de l'Art rue, des spécialistes en art et en urbanisme, et des chercheurs en sciences humaines et sociales dont les rencontres étaient en lien avec la thématique de la Biennale⁴⁴⁰.

L'édition⁴⁴¹ a eu lieu au mois d'octobre 2012 autour d'un thème circonscrivant les rapports de l'art et de la politique à savoir *L'artiste face aux libertés*. Ceci s'explique en raison du contexte sociopolitique tendu caractérisé par l'intensification des actes de violence et de censure, de la part d'extrémistes religieux envers les artistes et les tentatives du gouvernement de la Troïka⁴⁴² de restreindre la liberté d'expression durant la période de transition démocratique⁴⁴³. Dans l'éditorial du guide du festival, Selma et

⁴³⁸ Parmi les vingt artistes tunisiens sélectionnés, nombre d'entre elles sont des plasticiennes femmes et bénéficient d'une bonne visibilité dans le monde de l'art contemporain tunisien bien avant la révolution. De plus, certaines d'entre elles collaborent de manière récurrente avec l'association l'Art rue et exposent régulièrement dans le cadre de *Dream City*, dont Héra Ammar (photographies et installation), Mouna Karray (exposition urbaine de photographies), Meriem Bouderbela (installation), Sonia Kallel (installation), Alia Sellami (performance vocale et sonore), Moufida Fedhila (installation), Mouna Jemal (performance et installation) et Marianne Catzaras. Ces dernières font partie de la scène artistique contemporaine émergente des années 2003-2010, et ont d'ailleurs participé aux expositions collectives que nous avons analysées dans le premier chapitre, dont les thématiques étaient majoritairement axées sur la condition de la femme et étaient qualifiées de « néo-orientalistes » par la critique.

⁴³⁹ À l'occasion de la tenue des éditions de 2010 et 2012, les artistes ont répondu à un appel à projets et leurs propositions ont été par la suite sélectionnées par une commission. Les propositions retenues avaient été développées durant une année dans le cadre des ateliers de réflexion du collectif *Remue-Dreams*.

⁴⁴⁰ Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2012). *L'artiste face aux libertés*. [Guide du festival]. Tunis : L'Art rue, p. 9.

⁴⁴¹ L'édition a bénéficié du soutien de : l'IFT, l'Office National du Tourisme tunisien, le ministère de la Culture, Marseille-Provence 2013 capitale européenne, Anna Lindh Foundation, le British Council, la Fondation Prince Claus pour la culture et le développement, l'ECF (European Cultural Foundation), le Goethe Institut, AFAC (Arab Funds for Arts and Culture), l'Espace *El Teatro*, l'Ambassade d'Espagne, l'Institut Cervantès, le Fonds Roberto Cimetta, l'Ambassade du Royaume des Pays-Bas de Tunisie, et des sociétés tunisiennes de production cinématographique. La Biennale a également bénéficié de l'appui de l'opérateur de téléphonie mobile (Tunisiana) qui est son partenaire officiel, de la société tunisienne d'affichage urbain Vision+, de la Fondation italienne Orestiad et d'entreprises tunisiennes privées, etc.

⁴⁴² Voir la section 2.1.1.

⁴⁴³ Voir la section 2.2.2.

Sofiane Ouissi se positionnent en faveur d'une thématique permettant de déconstruire toute forme d'instrumentalisation du geste artistique et d'appuyer les créateurs dans leur résistance artistique envers les nouvelles formes de censure : « Face aux réactions violentes survenues récemment contre l'artiste et la création, les artistes se montrent mobiles et audacieux, engagent des démarches qui transforment la relation art et population dans des logiques politiques et démocratiques »⁴⁴⁴. Cette édition permet également une ouverture inédite aux artistes « d'Afrique et d'Asie », car, pour reprendre l'argumentation principale des curateurs :

Si *Dream City* se veut principalement engagé auprès de la création tunisienne, il fait le choix cette année d'inviter des artistes d'Afrique et d'Asie. Ceci afin de créer un pont sensible avec des sociétés dominées par des régimes totalitaires et découvrir leurs gestes face au monde. Mais *Dream City* ne manque pas de préserver leur place aux artistes européens que nous avons invités pour l'interrogation radicale qu'ils portent sur la relation du public à l'œuvre.⁴⁴⁵

Malgré la volonté des curateurs de pérenniser les échanges avec les artistes européens, compte tenu du soutien des ambassades, des fondations et des instituts culturels européens, la Biennale a néanmoins permis de regrouper les artistes étrangers de manière équitable. En effet, le nombre d'artistes ou de collectifs d'artistes européens est égal au nombre d'artistes africains sélectionnés⁴⁴⁶. Par ailleurs, bien que la thématique principale de l'édition soit en corrélation avec le contexte sociopolitique spécifique de l'année 2012 avec l'émergence d'un nouvel ordre de censure, cette édition a favorisé la visibilité de l'altérité afro-tunisienne et a levé le voile sur le tabou entourant l'histoire esclavagiste tunisienne. Ainsi, dans le cadre de l'exposition

⁴⁴⁴ Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2012). *Op. cit.*, p. 3.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Au total, sept artistes et collectifs d'artistes africains ont été sélectionnés, dont : Hassan Khan et Basim Magdy (Égypte/Art vidéo), Stephen Hobbs & Marcus Neustetter (Afrique du Sud/Art vidéo), Mustapha Benfodil (Algérie/Lecture et performance), Mohamed Allam (Égypte/Art urbain), Kiripi Katembo (République Démocratique du Congo/Photographie) et Tobi Ayédadjou (Bénin/Performance). Il s'agit du même nombre d'artistes européens ayant participé à la Biennale.

photographique présentée sur des panneaux urbains, intitulée *Libres corps en espace public*⁴⁴⁷ sous le commissariat de la cinéaste française Cécil Thuillier⁴⁴⁸, l'artiste chinois Li Wei a présenté sa série de photographies *Tunisia's sky* après une période d'immersion dans la capitale tunisienne⁴⁴⁹. Connu pour ses mises en scène photographiques de personnes en lévitation dans l'espace public⁴⁵⁰, ce dernier a choisi pour modèle la danseuse et performeuse tunisienne Malek Zouaidi, qui est représentée suspendue dans les airs, surplombant la ville de Tunis (voir Figure 3.1). Sur une seconde photographie, l'artiste est en lévitation en compagnie d'une autre jeune femme qu'elle tient par la main (voir Figure 3.2). Ce visuel a d'ailleurs été choisi en tant qu'affiche officielle de la dernière édition de *Dream City* en 2019, afin de rendre hommage au photographe Li Wei et à sa série *Tunisia's sky* (voir Figure 3.3). Dans le contexte tunisien postrévolutionnaire, le recours à la lévitation permet au photographe de réfléchir sur la liberté des corps dans l'espace public. Bien que ce travail soit l'aboutissement des réflexions d'un artiste étranger, le fait de représenter une femme racisée et d'exposer ses photographies dans l'espace public constitue en soi un événement inédit dans l'histoire de l'art contemporain tunisien. En effet, comme nous l'avons précisé dans les deux premiers chapitres, les minorités afro-tunisiennes sont rarement représentées par les artistes tunisiens, que ce soit dans les arts scéniques et visuels ou bien encore en peinture ou en sculpture. Le projet *Inside Out, Artocratie en Tunisie*⁴⁵¹ et l'œuvre de Li Wei sont les uniques actions artistiques ayant représenté la

⁴⁴⁷ Quatre photographes ont été sélectionnés par Cécil Thuillier afin d'explorer le rapport du corps dans l'espace public dominé par des règles, des interdits et des codes qui ont tendance à enfermer les individus, dont : Kiripi Katembo (République démocratique du Congo), Kourosh Adim (Iran), Mouna Karray (Tunisie) et Li Wei (Chine).

⁴⁴⁸ Cinéaste et documentariste française, Cécile Thuillier collabore fréquemment avec l'Art rue. Elle fait également partie du collectif *Laaroussa* (voir Annexe B).

⁴⁴⁹ Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2012). *Op. cit.*, p. 105.

⁴⁵⁰ Le photographe met également en scène ses propres performances. Dans Frampier, Marie. (2013). « Li Wei ». *Critique d'art*. [En ligne]. Récupéré le 11 janvier 2021 de <https://journals.openedition.org/critiquedart/5495>

⁴⁵¹ Voir section 2.2.1

minorité noire tunisienne, lui octroyant ainsi une visibilité significative dans l'espace public tunisien post-14 janvier.

En outre, pour la première fois dans l'histoire de la Biennale, et plus généralement du monde de l'art contemporain tunisien, une proposition artistique abordant l'histoire esclavagiste tunisienne et la traite négrière transsaharienne a été présentée au public. Coproduite par l'association l'Art rue et l'Espace *El Teatro*, il s'agit d'une performance qui découle de la pièce de théâtre *Cherche Saâdia désespérément* du metteur en scène Naoufel Azara. La pièce avait été programmée à la même période dans le cadre de la manifestation culturelle *Être noir·e dans la verte*⁴⁵². Incarnant le personnage de Saâdia dans la pièce théâtrale *Cherche Saâdia désespérément*, la danseuse et performeuse Malek Zouaidi a également pris part à l'installation homonyme qui s'est déroulée dans un lieu hautement symbolique : le *Souk El Berka*, l'ancien marché aux esclaves de la médina de Tunis (voir Figure 3.4). De surcroît, notons qu'une création musicale permettant de renouer avec l'héritage culturel de la musique *Stambeli*, en tant que patrimoine immatériel établi en Tunisie par les populations originaires d'Afrique subsaharienne descendantes d'esclaves, avait été proposée par le groupe de musiciens tunisiens *Stambeli urbain*⁴⁵³.

Si la création théâtrale de Naoufel Azara avait pour objectif de dévoiler les origines sociohistoriques du racisme envers les populations noires tunisiennes, paradoxalement le texte présentant la performance dans le guide du festival fait abstraction des séquelles du passé esclavagiste et de ses répercussions sur les formes de discriminations raciales que vivent les communautés noires en Tunisie. Or, si les activistes antiracistes dénoncent à ce jour un langage vernaculaire stigmatisant à l'égard des communautés noires, qu'elles soient tunisiennes ou migrantes, le bref texte de présentation révèle une

⁴⁵² Voir section 2.1.3

⁴⁵³ Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2012). *Op. cit.*, p. 63.

méconnaissance de cette réalité, en évoquant uniquement le racisme envers les « Noirs d'Afrique »⁴⁵⁴. Ce qui a pour conséquences d'occulter l'héritage du passé esclavagiste, à savoir les situations d'oppression et de stigmatisation vécues par les Noirs tunisiens. Car, comme le précise Stuart Hall : « Le langage, au sens large, est par définition le principal médium où sont élaborés différents discours idéologiques »⁴⁵⁵. En effet, c'est ainsi que débute le texte de présentation : « Esclaves, Noir.es, Noireaud.es, Chouchènes, Brunettes, Psychés... sont les noms encore utilisés en Tunisie pour désigner les Noirs d'Afrique »⁴⁵⁶. Le texte ne présente d'ailleurs aucune contextualisation historique sur l'histoire de la traite esclavagiste et ses séquelles contemporaines, et ne comporte aucune mention des situations de racisme que vivent les communautés noires en Tunisie⁴⁵⁷. Cette phrase introductive est donc une démonstration des conséquences du concept homogénéisant de la « Tunisianité » et de la persistance des amalgames dans l'imaginaire collectif et dans les discours curatoriaux, consistant à confondre les communautés racisées en Tunisie, étant donné que les populations noires sont ainsi assimilées dans un groupe identitaire homogène, celui des « Noirs d'Afrique », ce qui revient, de plus, à nier l'ancrage géographique africain de la Tunisie⁴⁵⁸. Comme l'indique avec justesse Stuart Hall :

La « structure profonde » d'un discours doit être comprise comme un réseau d'éléments, de principes et d'hypothèses issus des discours élaborés historiquement et dans la durée, qui se sont accumulés au fil des années, dans lesquels toute l'histoire de la formation sociale s'est sédimentée et qui constituent désormais un réservoir de thèmes et de prémisses [...].⁴⁵⁹

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁵⁵ Hall, Stuart ; Cervulle, Maxime et Jaquet, Christophe. (2017). *Op. cit.*, p. 366.

⁴⁵⁶ Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2012). *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁵⁷ Précisons d'ailleurs que le texte de présentation reprend le texte initial proposé par le metteur en scène dans le cadre du projet *Être noir·e dans la verte*.

⁴⁵⁸ Nous présumons que ce genre d'omission ou d'amalgames résulte souvent d'un mécanisme inconscient. Notre objectif est de décrypter comment l'africanité, et plus spécifiquement l'identité Afro-tunisienne sont représentées dans les discours et l'imaginaire des curateurs.

⁴⁵⁹ Hall, Stuart ; Cervulle, Maxime et Jaquet, Christophe. (2017). *Op. cit.*, p. 150.

De surcroît, les propos des cofondateurs de *Dream City* sont symptomatiques d'une forme de marginalisation de l'Afrique en tant que sphère d'appartenance identitaire. À l'instar des observations de l'historien Driss Abbassi concernant l'appropriation du savoir colonial français par les régimes successifs de Bourguiba et de Ben Ali, ayant donné lieu à l'assimilation dans la société tunisienne d'une présumée division binaire entre une Afrique du Nord « blanche » et « arabe » et une Afrique subsaharienne « noire », force est de constater que cette dissociation raciale qui procède d'une distinction dichotomique entre deux parties du continent africain continue de se répercuter dans les discours des acteurs de la scène artistique tunisienne, s'agissant notamment des cofondateurs de *Dream City*. Ces derniers semblent toujours favoriser dans leurs discours et leurs choix curatoriaux l'approche méditerranéenne et les dialogues interculturels entre les deux rives de la Méditerranée, comme c'est le cas concernant la quatrième édition de 2013 qui s'est transposée dans la ville de Marseille, ou bien s'agissant de la cinquième édition de 2015.

3.1.2.2 *Dream City* (2013 et 2015) : l'hégémonie idéologique de la méditerranéité

Au mois de mai 2013, pour la première fois dans l'histoire de la Biennale, le concept de *Dream City* s'exporte en France, plus précisément dans le quartier de l'Estaque à Marseille dans le cadre de l'événement Marseille-Provence 2013, capitale européenne. Sur une invitation de Anne Guiot, directrice de l'association marseillaise Karwan, Selma et Sofiane Ouissi ont sélectionné les œuvres d'une vingtaine d'artistes provenant de Tunisie⁴⁶⁰, de Palestine, de Grèce, du Liban, d'Algérie, d'Égypte et de France⁴⁶¹. Cette édition permet non seulement de transposer pour la première fois le concept de *Dream City* dans une ville française en l'adaptant au territoire urbain du quartier de l'Estaque, mais surtout de renforcer la valorisation du positionnement identitaire

⁴⁶⁰ Certains artistes tunisiens invités avaient d'ailleurs participé à l'édition de 2012.

⁴⁶¹ Ouissi, Sofiane, Ouissi, Selma et Guiot, Anne. (2013). *Dream City. Voyage à l'Estaque de Tunis à Marseille*. [Guide du festival]. Tunis : L'Art rue ; Marseille : Karwan, 72 p.

méditerranéen de la Biennale. En effet, les curateurs clôturent l'éditorial en révélant l'essence même du festival :

Dream City se veut une fête où tous, citoyens et artistes, partageront les symboles d'une mémoire collective méditerranéenne pour se rappeler que nous sommes les héritiers d'une histoire et d'une culture. Cette histoire que nous voulons partager avec l'Autre, le plus proche comme le plus lointain.⁴⁶²

La référence méditerranéenne surgit de manière récurrente dans les discours des fondateurs de *Dream City*, que ce soit dans le guide de la Biennale de 2013 ou bien sur le site internet de l'Art rue. En valorisant une identité méditerranéenne commune, ces derniers adoptent une forme d'« essentialisme stratégique »⁴⁶³, pour reprendre la formulation de Gayatri Spivak, en se positionnant en faveur d'un projet socioculturel ouvert aux échanges euro-méditerranéens, compte tenu de la focalisation dans les débats politiques sur la question identitaire et l'exacerbation du sentiment d'appartenance arabo-musulman revendiqué par le parti islamiste durant la période de transition démocratique (2011-2014)⁴⁶⁴. C'est le cas également de l'édition de 2015 qui s'est déroulée après l'adoption d'une nouvelle Constitution, des élections ayant conduit à la coalition du parti *Nidaa Tounes* avec son principal adversaire le parti islamiste *Ennahdha*, mais surtout, après les événements tragiques des attentats terroristes ayant engendré la détérioration de la situation socioéconomique et sécuritaire du pays⁴⁶⁵. Ainsi, contrairement à la thématique de l'édition de *Jaou Tunis* de la même année qui s'est focalisée sur les rapports entre l'art, la religion et la foi musulmane en réponse aux attaques terroristes, les cofondateurs de *Dream City* ont fait le choix de s'éloigner de ce genre de thématiques essentialistes, voire « néo-orientalistes ». Ainsi, bien que la

⁴⁶² *Ibid.*, p. 4.

⁴⁶³ Spivak, Gayatri. (1988). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York ; London, Routledge, 309 p. Cité dans : Murphy, Maureen, Rahmani, Zahia, Shepard, Todd, Zabunyan, Elvan et Labrusse, Rémi. (2012). « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales ». *Perspective*, (1), p. 56-69.

⁴⁶⁴ Voir section 2.1.1 du deuxième chapitre.

⁴⁶⁵ Le 18 mars 2015, le Musée national du Bardo est attaqué par un groupe terroriste. Le 26 juin 2015, un autre attentat a eu lieu dans un hôtel à Sousse, une ville portuaire de l'Est de la Tunisie.

thématique *Art et lien social* soit toujours ancrée dans le concept triptyque du festival : Art-ville-société, la cinquième édition de la Biennale a permis de nombreuses ouvertures inédites⁴⁶⁶. Si le duo de chorégraphes Selma et Sofiane Ouissi demeurent toujours les directeurs principaux de la Biennale, ces derniers ont fait le choix de désigner un commissaire pour la première fois depuis la création de *Dream City*⁴⁶⁷. À partir de 2015, les cofondateurs de *Dream City* ont entamé leur collaboration avec le dramaturge et curateur belge Jan Goossens⁴⁶⁸, qui était à ce moment-là directeur artistique du Théâtre Royal Flamand (KVS) de Bruxelles.

Étant donné le travail effectué depuis des années par Jan Goossens au sein du Théâtre Royal Flamand, notamment ses collaborations avec des artistes africains qu'il a fait découvrir au public bruxellois, cette édition a permis de maintenir l'ouverture amorcée depuis l'édition de 2012 aux artistes originaires « d'Afrique subsaharienne et australe »⁴⁶⁹. Toutefois, contrairement à l'édition de 2012, les curateurs ont sélectionné un nombre d'artistes européens nettement plus important que celui des autres pays africains. Ce choix pourrait s'expliquer en grande partie, compte tenu, d'une part, de la collaboration avec un curateur belge pour le commissariat de l'édition, et, d'autre part, de la dépendance financière vis-à-vis des ambassades, des fondations et des instituts

⁴⁶⁶ Contrairement aux éditions précédentes, les artistes n'ont pas été sélectionnés sur un appel à candidature, mais ont été choisis « pour leur sensibilité et leur engagement artistique ». Dans L'Art rue. (s.d). « Dream City 2015 ». *L'Art rue*. Récupéré le 15 janvier 2021 de <https://www.lartrue.com/dream-city/dream-city-2015/>

⁴⁶⁷ Kunstenpunt. (2017). « Taking time, Making Place. Conversation with artist duo Selma and Sofiane Ouissi of multidisciplinary biennial festival *Dream City* in Tunis ». *Kunstenpunt*. Récupéré le 18 novembre 2020 de <http://kunstenpunt.p.a.mrhenry.eu/dossiers/internationaal-samenwerken-2/rtifacts/7785-taking-time-making-place>

⁴⁶⁸ Né en 1971, Jan Goossens a poursuivi des études en littérature et en philosophie en Belgique et à Londres. En 2001, il est nommé à la tête du Théâtre Royal Flamand (KVS) à Bruxelles. Sous son impulsion, le KVS devient un acteur culturel majeur de la création belge et internationale, en collaborant notamment avec des créateurs, des artistes et des acteurs culturels africains. En mai 2015, il est nommé directeur artistique du Festival de danse et des arts multiples de Marseille. De 2015 à 2019, Jan Goossens est le commissaire principal de la Biennale *Dream City*.

⁴⁶⁹ Dussollier, Claudine. (2017). *Loc. cit.*, p. 8.

culturels européens⁴⁷⁰. En outre, le guide du festival permet d'expliciter notre constatation⁴⁷¹. Ainsi, chaque artiste sélectionné est appuyé soit par une fondation européenne, soit par l'ambassade et/ou l'institut culturel de son pays d'origine⁴⁷². Si les curateurs avaient pour ambition d'axer l'édition sur l'ouverture sur le monde et de « défendre la singularité de chacun tout en restant ouvert à l'Autre »⁴⁷³, force est d'admettre que leur objectif sous-jacent persiste à promouvoir principalement le dialogue entre les deux rives de la Méditerranée. Le politologue Jean-François Bayart postule ainsi que « L'idée méditerranéenne, pour aimable qu'elle soit à certains sur le plan littéraire, artistique ou touristique, procède d'illusions d'optique anhistoriques »⁴⁷⁴. En outre, ainsi que le remarque l'historienne de l'art Lotte Arndt, un certain discours sur l'art « africain », qu'il soit produit par des acteurs culturels français ou par ceux qui sont originaires d'Afrique, continue de réactualiser depuis de nombreuses années une conception coloniale scindant le continent africain en une Afrique subsaharienne et une Afrique du Nord méditerranéenne⁴⁷⁵. En effet, l'art produit au Maghreb, et plus spécifiquement en Tunisie, dans le cas de *Dream City*, demeure toujours assimilé au mythe d'appartenance à l'aire méditerranéenne et encore moins ancré dans son environnement géographique africain. Cette « conception distinctive »⁴⁷⁶ se retrouve tant dans les discours des fondateurs de *Dream City* et des historiens de l'art tunisiens que, dans ceux que véhiculent des acteurs culturels européens. À juste titre, Stuart Hall remarque que : « La transformation des idéologies est ainsi un processus, une pratique collective et non pas individuelle. Les processus

⁴⁷⁰ À titre d'exemple, l'édition de 2012 a bénéficié du soutien financier de la Fondation euro-méditerranéenne Anna-Lindh pour le dialogue entre les cultures (englobant 43 pays d'Afrique et du Moyen-Orient). La Fondation a inscrit dans ses recommandations de bonne pratique l'obligation de travailler entre structures de plusieurs pays européens et d'Afrique du Nord.

⁴⁷¹ Cette constatation concerne d'ailleurs l'ensemble des éditions de la Biennale.

⁴⁷² Certaines œuvres produites par les artistes tunisiens et ceux originaires d'autres pays africains ont bénéficié également de l'appui des ambassades, des fondations et des instituts culturels européens.

⁴⁷³ Goossens, Jan, Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2015). *Dream City. Art et lien social*. [Guide du festival]. Tunis : L'Art rue, p. 14.

⁴⁷⁴ Bayart, Jean-François. (2016). *Loc. cit.*, p. 8.

⁴⁷⁵ Arndt, Lotte. (2016). *Loc. cit.*, p. 644-645.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 645.

fonctionnent en grande partie *inconsciemment*, plutôt que par le biais d'une intention consciente »⁴⁷⁷.

Par ailleurs et du point de vue de la sélection des artistes tunisiens, cette cinquième édition a permis d'intégrer la nouvelle génération d'artistes, présentés par les curateurs comme : « clairement pluridisciplinaires et dans l'invention de nouvelles formes »⁴⁷⁸. Toutefois, en dépit des ouvertures prônées par les organisateurs et le commissaire Jan Goossens et d'un changement de méthodologie en ce qui a trait à la sélection des artistes, cette édition n'a pas permis l'inclusion des artistes noirs tunisiens. Alors que certains de ces artistes, dont Malek Zouaidi, Anis Chouchène⁴⁷⁹, Lotfi Ghariani et Jawher Soudani, bénéficient d'une bonne notoriété sur la scène artistique tunisienne postrévolutionnaire et conjuguent dans leurs pratiques artistiques une pluridisciplinarité manifeste (danse/théâtre, poésie/danse, photographie/installation, street art/arts visuels/installation), ces derniers demeurent en marge des préoccupations curatoriales des cofondateurs de *Dream City*. De surcroît, malgré des propositions artistiques engagées et ancrées dans une critique politique, économique et sociale⁴⁸⁰, matérialisant « des liens, des échos humains et des communautés jusque-là invisibles,

⁴⁷⁷ Hall, Stuart ; Cervulle, Maxime et Jaquet, Christophe. (2017). *Op. cit.*, p. 366.

⁴⁷⁸ Dream City. (2019). « Histoire du festival ». *Dream City*. Récupéré le 23 novembre 2020 de <https://2019.dreamcity.tn/histoire-du-festival/>

⁴⁷⁹ Né en 1982 à Tunis, où il continue de vivre et de travailler, Anis Chouchène est danseur et poète. Ses poèmes puisent dans l'humain et racontent des histoires et des récits émanant de la communauté noire tunisienne afin de défendre son existence et l'avenir de ses générations futures. Il a d'ailleurs écrit de nombreux poèmes dans lesquels il dénonce le racisme en Tunisie. Anis Chouchène a également été très actif dans des activités et des forums culturels en Tunisie et à l'étranger qui sont associés à des organisations et des militants des droits de l'homme, notamment l'Institut arabe des droits de l'homme, Amnesty International et la Fondation Anna Lindh. Depuis 2014, il est responsable des activités culturelles et artistiques de l'association de lutte contre le racisme *Mnemy* et a participé à de nombreux spectacles et événements artistiques liés à ses intérêts pour la poésie, la musique, la danse, le cinéma et le théâtre, dont : le Festival amazigh à Tanger, au Maroc (2017), le Festival de l'Afrabie à Khartoum (2018). Il s'est produit en tant que danseur au Mestizo Arts Festival, Anvers (2013) et en 2019, il est sélectionné pour participer à la Biennale de Sharjah aux Émirats arabes unis.

⁴⁸⁰ Gabisi, Wafa. (2015, 23 décembre). « Some Other Way, Somewhere Else... *Dream City* in Tunis ». *Ibraaz*. Récupéré le 15 janvier 2021 de <https://www.ibraaz.org/news/136>

défendant la singularité de chacun »⁴⁸¹, la cinquième édition de *Dream City* n'a pas permis de poser un regard critique sur les réalités sociales des communautés noires tunisiennes, pourtant invisibilisées et marginalisées par les pouvoirs politiques et par l'ordre social dominant. L'anthropologue Virginie Rey remarque d'ailleurs les difficultés des institutions muséales dans la « région MENA » de favoriser la représentation de la diversité culturelle, au même titre que les cofondateurs de *Dream City* :

And yet, a foreign visitor taking a tour of a sample of museums across the Middle East and North Africa could easily walk away with the impression that the populations living in this region of the world are relatively homogeneous and not too different from each other. Indeed, until recently, museums of the MENA region have made little effort to accommodate diversity within their walls.⁴⁸²

Pourtant, en tant qu'acteurs culturels emblématiques dans la promotion d'un art activiste au service des populations les plus marginalisées, Selma et Sofiane Ouissi ont développé plusieurs projets en faveur de la reconnaissance des groupes minoritaires de concert avec les associations civiques. À l'instar de leur implication auprès des femmes potières rurales de Sejnane entre 2010 et 2013 avec le collectif *Laaroussa*⁴⁸³ ou bien encore s'agissant des communautés LGBTQI+ en Tunisie, notamment avec l'exposition *Au temps du 230* organisée par l'Art rue en collaboration avec l'association *Chouf* qui milite pour la défense des minorités sexuelles en Tunisie, à l'occasion de la Journée internationale contre l'homophobie et la transphobie au mois d'avril 2017⁴⁸⁴. À ce propos, à travers un projet artistique proposé par le chorégraphe sud-africain Boyzie Cekwana, les éditions de 2017 et 2019 permettront d'amorcer une réflexion

⁴⁸¹ Goossens, Jan, Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2015). *Op. cit.*, p. 15.

⁴⁸² Rey, Virginie *et al.* (2020). *Op. cit.*, p. 2.

⁴⁸³ Voir Annexe B.

⁴⁸⁴ L'Art rue. (2017). « Au temps du 230 ». *L'Art rue*. Récupéré le 20 janvier 2021 de https://www.larttrue.com/les_expositions/au-temps-du-230/

inédite dans le champ de l'art contemporain tunisien sur les formes d'oppression que vivent les minorités en Tunisie.

3.1.2.3 *Dream City* (2017 et 2019) : vers une reconnaissance des discriminations envers les minorités, malgré le maintien de l'absence des artistes noirs tunisiens

Grâce au soutien de l'Union européenne et de la Fondation *Drosos*, le lancement de la sixième édition⁴⁸⁵ de la Biennale en 2017 s'est accompagné d'un cycle de rencontres-débats intitulé les « Ateliers de la ville rêvée »⁴⁸⁶, ayant été conçus par Eric Corijn, académicien et philosophe belge et par le philosophe tunisien Adnen Jdey. Ces derniers avaient animé en compagnie de chercheurs tunisiens des thématiques en lien avec des questions sociales et urbaines⁴⁸⁷. À titre d'exemple, l'atelier de la dernière journée portait sur les enjeux environnementaux de la ville de Tunis, durant lequel ont participé deux chercheurs en anthropologie : Walid Ben Omrane (chercheur en anthropologie et sociolinguistique à Paris VIII) et Stéphanie Pouessel (anthropologue et chercheuse à l'IRMC⁴⁸⁸)⁴⁸⁹. Précisons que les recherches de l'anthropologue française Stéphanie Pouessel portent principalement sur l'identité, l'ethnicité, les mouvements migratoires et le racisme au Maghreb, et plus spécifiquement en Tunisie. Outre des articles scientifiques⁴⁹⁰ analysant les conditions d'émergence du mouvement noir en Tunisie et

⁴⁸⁵ La sixième édition a été réalisée grâce au soutien des fondations suivantes : Drosos, Open Society Foundations, Mimeta. Les partenaires de *Dream City* en 2017 sont : Le ministère des Affaires culturelles tunisien, l'Union européenne, la Fondation politique et écologique allemande la Heinrich Böll Stiftung, l'Ambassade de la République Fédérale d'Allemagne, le Goethe Institut, la Fondation Kamel Lazaar, l'Institut français de Tunisie (IFT), l'ambassade de France, la Fondation suisse pour la culture (Prohelvetia), l'Institut culturel italien, The Arab Fund for Arts and Culture (AFAC), la Banque internationale arabe de Tunisie (BIAT), etc. Certaines œuvres ont été réalisées en partenariat avec des associations et des représentants de la société civile tunisienne.

⁴⁸⁶ Ce cycle de rencontres-débats a eu lieu également durant l'édition de 2019.

⁴⁸⁷ Goossens, Jan, Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2017). *Dream City. Festival d'art dans la cité*. [Guide du festival]. Tunis : Simpact, L'Art rue, p. 91.

⁴⁸⁸ L'Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporain (IRMC) est un centre de recherche en sciences humaines et sociales, à vocation régionale, dont le siège est à Tunis.

⁴⁸⁹ Goossens, Jan, Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2017). *Op. cit.*, p. 94-95.

⁴⁹⁰ Depuis une dizaine d'années, l'anthropologue Stéphanie Pouessel a publié tant des articles dans des revues scientifiques que des articles dans des médias en ligne, tels que *The Middle East Eye* et *Orient XXI*.

les formes de discriminations raciales que vivent les populations afro-tunisiennes, elle a notamment dirigé l'ouvrage collectif *Noirs au Maghreb. Enjeux identitaires*, publié en 2012 et qui interroge les enjeux sociaux et politiques relatifs à l'identité Afro-maghrébine. Elle a également organisé plusieurs colloques auxquels ont participé des chercheurs et les activistes du mouvement de lutte antiraciste en Tunisie, dans le cadre des activités scientifiques de l'IRMC. Pourtant, en dépit du fait que ses intérêts de recherche abordent spécifiquement les questions migratoires, identitaires et raciales, et les mouvements de lutte antiraciste en Tunisie, son intervention dans le cadre de ces ateliers a porté sur un sujet très différent de ses domaines d'expertise et de spécialisation.

Comment expliquer que les recherches de Stéphanie Pouessel, pourtant intimement liées aux problématiques du racisme dans la société tunisienne, aient-été écartées des thématiques des ateliers ? Pourquoi les organisateurs de *Dream City* se montrent-ils si peu interpellés par la question raciale et par le mouvement noir tunisien ? Or, durant la période succédant aux élections de 2014, de nombreux témoignages de racisme ont été médiatisés dans la presse et sur les chaînes de télévision, à cause de la prolifération des actes de violence et des propos racistes envers les noirs tunisiens et envers les migrants subsahariens. Force est d'admettre, qu'à l'instar des élites politiques ayant tardé à prendre en considération les revendications du mouvement de lutte antiraciste et à criminaliser les discriminations raciales en Tunisie, les fondateurs de *Dream City* semblent en décalage par rapport à la société tunisienne, à la question raciale et aux appels récurrents des activistes du mouvement noir tunisien pour garantir davantage d'inclusivité des populations noires dans toutes les sphères. En effet, Inès Mrad Dali précise que : « L'implication d'autres franges de la société dans cette cause antiraciste reste globalement minime »⁴⁹¹.

⁴⁹¹ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 74.

Si la cause antiraciste a été entièrement occultée, comparativement, la cause de la communauté LGBTQI+ en Tunisie bénéficiera d'un intérêt inédit lors du déroulement de cette sixième édition, grâce aux œuvres proposées par deux artistes étrangers : l'artiste libanaise Tania El Khoury et le chorégraphe sud-africain Boyzie Cekwana. En effet, si les thématiques explorées par les artistes sélectionnés ont successivement traité du phénomène de la migration, de la mémoire collective et des questions sociales liées au chômage et à la violence vécus par les jeunes des quartiers défavorisés, ces deux artistes ont proposé de réfléchir sur les multiples formes d'oppression qui touchent les groupes minoritaires marginalisés. L'œuvre proposée par Tania El Khoury *Un-Marry Us* est une performance explorant « [...] l'ancienne médina comme un refuge pour les communautés marginalisées et ceux qui luttent pour la liberté individuelle et la dignité collective »⁴⁹². La performance a été réalisée en collaboration avec le refuge pour femmes *Beity*⁴⁹³ et l'association *Damj*⁴⁹⁴ qui lutte pour les droits des communautés LGBTQI+. Le chorégraphe sud-africain Boyzie Cekwana a d'ailleurs collaboré avec les membres de *Damj* qui ont participé à sa performance durant sa résidence artistique au sein de l'Art rue. Sa performance *Tilt_frame* est présentée en ces termes dans le guide du festival :

Cette création explore la question de la différence réprimée ou de la conformité forcée en rapport avec la normativité hétérosexuelle et à travers l'usage coercitif de la violence. Elle tente d'amplifier le murmure des corps réprimés qui gémissent silencieusement dans la plus pure indifférence de la folie quotidienne. Elle cherche à faire plier le cadre rigide de la normativité

⁴⁹² Goossens, Jan, Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2017). *Op. cit.*, p. 41.

⁴⁹³ Créée en 2011, *Beity* est une association à but non lucratif dont l'objectif est de lutter contre les discriminations, les violences de genre et la vulnérabilité économique et sociale des femmes en Tunisie.

⁴⁹⁴ *Damj* fait partie des six associations de lutte pour les droits des communautés LGBTQI+ qui ont été créées après la chute du régime dictatorial de Ben Ali. *Damj* (Inclusion) et *Arkân* (Recoins) sont créées en 2011 et en 2012, alors que *Mawjoudin* (Nous existons), *Chouf* (Regarde), *Without Restrictions* et *Shams* (Soleil) sont créées en 2014 et en 2015. Ces différentes associations militent pour la dépénalisation de l'homosexualité, l'octroi du changement de statut civil pour les personnes transsexuelles et l'égalité des droits des minorités sexuelles. L'association tunisienne de soutien des minorités (ATSM)/*Akaliyat* milite également pour les droits des minorités sexuelles.

qui célèbre la violation de la diversité et de l'interpénétration des identités sexuelles.⁴⁹⁵

La section dédiée aux résidences artistiques sur le site internet de l'Art rue précise que l'artiste a choisi lui-même de travailler auprès de ces minorités. Il s'agit d'ailleurs de la deuxième collaboration de l'Art rue avec une association défendant les droits des communautés LGBTQI+, que ce soit dans le cadre des résidences artistiques de Boyzie Cekwana et Tania El Khoury ou bien lors de l'exposition collective *Au temps du 230* organisée au mois d'avril 2017 en collaboration avec l'association *Chouf* pour la défense des minorités sexuelles en Tunisie⁴⁹⁶. Le titre de l'exposition fait référence à l'article de loi 230 jugé anticonstitutionnel par les associations de défense des minorités, puisqu'il est héritier du Code pénal mis en place par les colonisateurs français en 1912 qui rend passible d'emprisonnement les pratiques sexuelles entre les personnes de même sexe⁴⁹⁷. Disposant de peu de soutien de la part des élites politiques à l'instar des associations antiracistes, y compris parmi les partis laïques, les différentes associations LGBTQI+ ont été créées dans le sillage des mouvements de défense des minorités ayant émergé après la révolution regroupant notamment les revendications des amazighs, des communautés noires et juives tunisiennes⁴⁹⁸. Les actions menées par l'Art rue en collaboration avec les membres des associations LGBTQI+ sont incontestablement pionnières dans le monde de l'art contemporain tunisien postrévolutionnaire. En effet, ainsi que l'indique avec acuité Jérôme Glicenstein : « [...] quoi qu'en pensent leurs organisateurs ou les artistes, les expositions mettent en

⁴⁹⁵ Goossens, Jan, Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2017). *Op. cit.*, p. 29.

⁴⁹⁶ L'Art rue. (2017). « Au temps du 230 ». *L'Art rue*. Récupéré le 20 janvier 2021 de https://www.lartrue.com/les_expositions/au-temps-du-230/

⁴⁹⁷ Depuis l'indépendance de la Tunisie en 1956 jusqu'à l'adoption de la nouvelle constitution en 2014, l'article n'a jamais pu être abrogé, et, ce, malgré la mobilisation des associations et de la société civile. Dans Kréfa, Abir. (2019). « Le mouvement LGBT tunisien : un effet de la révolution ? ». *Ethnologie française*, 49(2), p. 243-244.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 253.

scène une forme de responsabilité qui n'est pas strictement esthétique ou artistique mais davantage "politique" (face à un public) »⁴⁹⁹.

L'édition de 2017 a ainsi permis aux organisateurs de se positionner en faveur de la cause des minorités sexuelles, néanmoins, la cause du mouvement noir demeure une fois de plus marginalisée et occultée. L'implication des fondateurs de l'Art rue auprès des associations tunisiennes qui luttent pour les droits individuels des personnes s'identifiant à la communauté LGBTQI+ est en soi exemplaire et notre analyse n'a pas pour objectif de remettre en cause leur engagement. Notre propos consiste à comprendre pourquoi certaines causes ont bénéficié de plus d'intérêt, ce qui a amené à reléguer à la marge le sujet de l'oppression raciale en Tunisie⁵⁰⁰. Il s'avère que le concept unificateur de la « Tunisianité » et du mythe de l'homogénéité de la société tunisienne demeurent profondément ancrés dans l'inconscient collectif des curateurs. En effet, Maha Abdelhamid considère que : « L'idéologie de "l'unité nationale" et de la "Tunisianité" a joué un rôle majeur dans l'occultation de la diversité "raciale" et culturelle du peuple tunisien »⁵⁰¹. Qu'en est-il de la dernière édition de 2019 ayant eu lieu après l'adoption historique d'une loi criminalisant le racisme en Tunisie ? Le mouvement de lutte antiraciste a-t-il bénéficié de plus d'attention de la part des cofondateurs de *Dream City* ? Les artistes noirs tunisiens ont-ils pu être intégrés dans la programmation de la Biennale ?

Sous le commissariat de Jan Goossens, de Selma et Sofiane Ouissi, la dernière édition⁵⁰² de *Dream City* s'est tenue du 4 au 13 octobre 2019 et a attiré 19900

⁴⁹⁹ Glicenstein, Jérôme. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France, p. 84.

⁵⁰⁰ Nous demeurons conscients que toutes les causes des groupes minoritaires, y compris celles visant à protéger les minorités sexuelles en Tunisie, devraient bénéficier d'un appui et d'une visibilité plus importante de la part de l'ensemble des acteurs culturels tunisiens.

⁵⁰¹ Abdelhamid, Maha. (2018). *Loc. cit.*, p. 1.

⁵⁰² La dernière édition a été réalisée grâce aux partenaires principaux de l'association l'Art rue : Le ministère des Affaires culturelles tunisien et l'Ambassade de la République Fédérale d'Allemagne en

spectateurs⁵⁰³. Mettant l'emphasis dans leurs discours sur le caractère unique de la Biennale⁵⁰⁴, les curateurs ont regroupé de nombreux artistes originaires de quinze pays (Tunisie, Belgique, Maroc, Burkina Faso, Afrique du Sud, États-Unis, France, Irak, Palestine, Mali, Liban, Syrie, Italie, Brésil, Congo)⁵⁰⁵, dont la plupart avaient proposé des œuvres contextuelles encore plus engagées politiquement que les éditions précédentes. Si les artistes européens sont légèrement plus nombreux que les artistes originaires des différents autres pays africains et du Moyen-Orient, étonnamment les artistes tunisiens sont très peu représentés contrairement aux éditions précédentes⁵⁰⁶. D'ailleurs, soulignons qu'aucun artiste noir tunisien n'a participé à cette édition. Manifestement, leur inclusion n'a jamais été une priorité curatoriale comme nous

Tunisie, et grâce à l'appui de ses mécènes : Drosos, Open Society Foundations, Mimeta et Stichting Doen : fondation néerlandaise qui soutient des initiatives dans le domaine de la culture et de la cohésion et dans le domaine de l'économie verte et inclusive. Les autres partenaires de l'édition de 2019 sont : la Banque internationale arabe de Tunisie (BIAT), l'Office national du tourisme tunisien, la Confédération suisse, l'Union européenne, DIGNITY (Danish Institute Against Torture), le programme de partenariat Dano-Arabe, Heinrich Böll Stiftung Tunisia, Africa no Filter (une plateforme collaborative de donateurs pour les pays africains), Flanders State of the Art, le programme d'Europe créative de l'Union européenne, l'IFT, le Goethe Institut, l'Ambassade des États-Unis, le British Council, le CNCI (Centre National du Cinéma et de l'Image de Tunis), RDPP North Africa, OIM (ONU Migration), la Fondation suisse pour la culture Prohelvetia, etc. Des entreprises tunisiennes privées et des partenaires médias font également partie des sponsors de la Biennale. Enfin, certains projets ont été réalisés en collaboration avec : le festival de danse et des arts multiples de Marseille, le théâtre national tunisien, etc.

⁵⁰³ Ktari, Alia. (2019, 1^{er} novembre). « Dream City 2019 – Bilan ». *Dream City 2019*. Récupéré le 31 janvier 2021 de <https://2019.dreamcity.tn/34292/dream-city-2019-bilan/>

⁵⁰⁴ Ces derniers l'évoquent dans le guide du festival et sur le site internet de la dernière édition de *Dream City*. La singularité de la Biennale est d'ailleurs reprise dans les propos de plusieurs journalistes dans les articles rassemblés dans la revue de presse de la Biennale.

⁵⁰⁵ Parmi les artistes étrangers invités, citons la participation de : Matthieu Bareyre (film documentaire, France), Renaud Barret et Florent de La Tullaye (film documentaire, France), Éric Baudelaire (film documentaire, France), Marco De Stefanis (film documentaire, Italie), Thomas Bellinck (théâtre sonore, Belgique), Amir El Saffar (performance musicale, États-Unis), Kabinet K (Danse, Belgique), Floy Krouchi (musique, vidéo et installation interactive, France), Ana Pi (conférence dansée, Brésil), Adeline Rosenstein (Théâtre, Allemagne), Boyzie Cekwana (Performance, Afrique du Sud), Serge-Aimé Coulibaly (danse, Burkina Faso), Ben Fury (danse, Maroc), Jupiter & Okwess (musique, République démocratique du Congo), Radhouan Mriziga (danse, Maroc), Jozef Wouters (Performance et installation, Belgique), Saaed Al Batal et Ghiath Ayoub (film documentaire, Syrie), Marwa Arsanios (vidéo, Liban), Tania El Khoury (performance, Liban), Zina Zarour, Lama Rabah, Faris Shomali et Henna Al-Hajj Hasan (théâtre, Palestine).

⁵⁰⁶ Parmi les rares artistes tunisiens ayant été sélectionnés pour présenter leurs œuvres en 2019, citons la participation de : Malek Gnaoui (Installation), Le Collectif بلا عنوان (signifiant sans adresse en langue arabe) (Rencontres-débats et installation), Mira Hamdi (théâtre et slam), Atef Maatallah (Installation urbaine), le Collectif Museum Lab (Mapping vidéo) et Nour Riahi (Lecture et dramaturgie).

l'avons relevé en analysant l'ensemble des éditions de *Dream City*, contrairement aux artistes étrangers dont le nombre n'a fait qu'augmenter depuis 2012. À juste titre, comme le constate la journaliste Anaïs Heluin dans un article consacré à l'édition de 2019 dans l'hebdomadaire français *Politis* :

Le festival a pris beaucoup d'ampleur. Il a connu de nombreuses transformations et est de mieux en mieux financé par des institutions étrangères (le ministère de la Culture tunisien soutient, mais a minima). Surtout, il invite beaucoup plus d'artistes étrangers qu'à ses débuts. Pas moins de 75% depuis 2012.⁵⁰⁷

Paradoxalement, dans l'éditorial du guide du festival, les curateurs se sont interrogés sur l'avenir des artistes en Tunisie après les élections anticipées de 2019⁵⁰⁸ :

Quel sera, demain, le rôle et la place des artistes, des structures culturelles, de la société civile et particulièrement des jeunes à Tunis et dans le pays entier ? Sans nous, rien de pertinent et de solide ne se construira. *Dream City* 2019 sera un temps fort d'imagination, d'engagement et de contestation, sans lesquels un avenir n'est pas possible.⁵⁰⁹

Or, rappelons qu'à l'origine, Selma et Sofiane Ouissi ont créé et développé *Dream city* comme un projet curatorial qui contribuerait à soutenir les artistes tunisiens, et ce, afin de favoriser leur visibilité et leur diffusion dans les réseaux d'art contemporain nationaux et internationaux. Force est de constater, qu'en réitérant leur collaboration avec un commissaire étranger pour la troisième édition consécutive, et de ne pas envisager conséquemment de faire appel à un commissaire tunisien ou bien originaire d'un autre pays africain ou moyen-oriental, ces derniers semblent avoir perdu de vue

⁵⁰⁷ Heluin, Anaïs. (2019, 14 octobre). « La médina au centre du monde artistique ». *Politis*. Récupéré le 3 février 2021 de <https://www.politis.fr/articles/2019/10/la-medina-au-centre-du-monde-artistique-40932/>

⁵⁰⁸ En raison du décès du Président sortant, Béji Caïd Essebsi le 25 juillet 2019, l'élection présidentielle a eu lieu de manière anticipée le 15 septembre 2019 pour le premier tour et le 13 octobre 2019 pour le second tour. Candidat indépendant à l'élection présidentielle de 2019, Kais Saïed est élu au second tour pour un mandat de cinq ans.

⁵⁰⁹ Goossens, Jan, Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2019). *Op. cit.*, p. 10.

les objectifs principaux de leur Biennale. Certes, si le commissaire belge Jan Goossens détient visiblement une bonne expertise dans l'organisation de festivals consacrés aux arts de la rue, ce dernier semble favoriser la participation du même réseau d'artistes européens dont le nombre n'a fait que croître depuis 2015, ce qui pourrait être symptomatique d'une posture hégémonique « eurocentrique », voire « néocoloniale » et « de la difficulté de la décolonisation culturelle »⁵¹⁰.

En outre, comment expliquer le choix curatorial de ne projeter que des films documentaires réalisés principalement par des réalisateurs européens ? Pourtant, depuis la chute du régime dictatorial, le cinéma documentaire s'est considérablement développé grâce à une nouvelle génération de cinéastes et d'artistes visuels. Plusieurs films documentaires ont été réalisés par de jeunes cinéastes tunisiens et ont pu décrocher de nombreux prix, à l'instar des films réalisés par Ismaël et Ala Eddine Slim, dont les parcours entrecroisent l'art du documentaire, les arts visuels et le cinéma⁵¹¹. Ainsi, en dépit de ces nombreuses contradictions, des difficultés manifestes de garantir une réelle autonomie économique et culturelle vis-à-vis de l'hégémonie eurocentriste et du maintien de l'absence des artistes noirs tunisiens de la Biennale et des différents programmes artistiques développés par l'Art rue, de nombreuses propositions artistiques ont stimulé des réflexions sur l'impact de la colonisation, de ses discours hégémoniques et des nationalismes dans la formation des idéologies racistes ayant perpétué l'exclusion et l'invisibilisation des groupes sociaux les plus marginalisés. Ainsi, le danseur et chorégraphe sud-africain Boyzie Cekwana a poursuivi son travail amorcé durant l'édition de 2017 auprès des minorités sexuelles en Tunisie. En convoquant la participation d'experts intervenants dont la militante antiraciste Saadia

⁵¹⁰ Lepre, Domenico. (2015). « L'Afrique subsaharienne entre décolonisation et néocolonialisme. Débat sur l'ingérence politique, économique et culturelle de l'Ouest à la fin du XX^e siècle ». *Politics. Rivista di Studi Politici*, 1(3), p. 42.

⁵¹¹ Pierre-Bouthier, Marie. (2017). « Des créateurs et des curateurs aux frontières des arts visuels et du cinéma documentaire. Maroc – Tunisie (2011-2016) ». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 142. [En ligne]. Récupéré le 2 février 2021 de <https://journals.openedition.org/remmm/10092#quotation>

Mosbah et son association de lutte contre le racisme *Mnemty*, l'historien tunisien Abdelhamid Larguèche (spécialiste de l'histoire esclavagiste et des minorités noires en Tunisie), ainsi que des militants des associations LGBTQI+ (dont *Damj*, *Chouf* et ADLI⁵¹²), l'artiste a ainsi :

[...] souhaité poursuivre et approfondir son travail plus largement en intégrant d'autres associations, de nouvelles voix, mais aussi en mettant à contribution des chercheurs et experts susceptibles d'amener des outils pour « faire face » et renforcer les capacités et la confiance de ces minorités.⁵¹³

De fait, la performance/installation *Tilt Frame* du chorégraphe sud-africain est la seule proposition artistique produite par l'Art rue ayant mis au centre des réflexions la lutte contre les formes de discrimination et « [...] la reconnaissance des droits de ces minorités en Tunisie »⁵¹⁴. Étant donné la participation de l'historien Abdelhamid Larguèche, de l'association *Mnemty* et de sa présidente Saadia Mosbah, figure importante du mouvement de lutte antiraciste en Tunisie, nous présumons que les minorités noires tunisiennes ont été incluses au même titre que les communautés LGBTQI+, dans le processus collaboratif de l'œuvre⁵¹⁵. En effet, le texte de présentation dans le guide du festival est assez évasif, puisqu'il ne précise pas les identités de « ces minorités », contrairement au guide de l'édition de 2017, où elles sont clairement explicitées. Par conséquent, comment expliquer la réticence des cofondateurs de *Dream City* à nommer explicitement les minorités noires et leurs vécus du racisme en Tunisie, dans un contexte national et international de coopération dans la lutte contre les formes de discrimination ?

⁵¹² Association tunisienne de défense des libertés individuelles.

⁵¹³ Goossens, Jan, Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2019). *Op. cit.*, p. 39.

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ Bien que nous ayons pu avoir accès aux archives de l'association l'Art rue durant notre enquête de terrain, nous n'avons pas pu obtenir de plus amples informations concernant les œuvres proposées par le chorégraphe sud-africain Boyzie Cekwana en 2017 et en 2019. Il nous a été signalé que ce dernier n'a pas souhaité que l'association conserve des archives sur le processus de création ni qu'elle procède à des enregistrements audiovisuels de ses performances artistiques.

En effet, au mois de janvier 2019, une alliance inédite est formée entre plusieurs associations de la société civile tunisienne ayant donné lieu à la naissance du réseau Points Anti-Discrimination. Créé grâce à un projet soutenu par *Minority Rights Group International* en collaboration avec l'association *Damj* et soutenu financièrement par la Délégation Européenne en Tunisie, ce réseau regroupe huit associations, dont : l'Association pour le Droit à la Différence, l'Association tunisienne de Prévention Positive, des associations de défense des minorités sexuelles et de genre : *Chouf*, *Damj*, *Mawjoudin* et l'association de lutte contre le racisme *Mnemy*. Un rapport a même été publié grâce aux données récoltées par ces différentes associations, dans le cadre du projet « Pour la Consolidation des Capacités de la société civile tunisienne dans la Lutte contre les formes de Discrimination »⁵¹⁶. Ce projet s'est penché sur « [...] deux types de discrimination : la discrimination raciale et la discrimination basée sur l'orientation sexuelle et l'identité de genre, mais également l'intersection entre ces deux formes de discrimination »⁵¹⁷. C'est donc, au regard de la concordance d'un contexte national et international de lutte contre les discriminations raciales et sexuelles, avec notamment l'adoption en 2018 d'une loi « historique » pénalisant le racisme en Tunisie, que les cofondateurs de l'Art rue s'étaient engagés pour la première fois en faveur de la cause du mouvement noir tunisien. L'affiche officielle de la dernière édition (Figure 3.3) atteste leur volonté de se positionner pour la cause antiraciste et de figurer la visibilité de l'identité Afro-tunisienne, même si cet engagement est influencé par un contexte international et n'émane pas de leur propre initiative. Comme nous l'avons indiqué, le visuel principal est une reproduction de la série de photographies *Tunisia's sky* réalisée par l'artiste chinois Li Wei durant l'édition de 2012, représentant la danseuse et performeuse tunisienne Malek Zouaidi.

⁵¹⁶ Jelassi, Mohamed Amine. (2019). « Rapport d'analyse des données sur les cas de discrimination récoltés par les Points Anti-Discrimination ». [Rapport]. *Points Anti-Discrimination ; Minority Rights Group International*, p. 5. Récupéré le 6 février 2021 de <https://minorityrights.org/publications/tunisie-rapport-danalyse-des-cas-de-discrimination-recoltes-par-les-points-anti-discrimination/>

⁵¹⁷ *Ibid.*

En conclusion, l'analyse des éditions postrévolutionnaires de *Dream City* nous a permis de rendre compte de la résurgence de l'imaginaire méditerranéen dans les discours identitaires et curatoriaux des organisateurs, limitant considérablement l'ancrage de l'identité Afro-tunisienne. De plus, face aux bouleversements sociopolitiques post-14 janvier et à la suite de l'émergence du mouvement antiraciste, malgré un positionnement activiste en faveur des groupes marginalisés de la part des cofondateurs de l'Art rue, ces derniers avaient été en décalage par rapport aux revendications des minorités noires et n'ont pas accordé de place significative aux artistes noirs tunisiens dans l'ensemble des éditions de *Dream City*. En s'attardant sur la situation complexe et particulière des minorités en Afrique du Nord et au Moyen-Orient, l'anthropologue Virginie Rey constate que : « In other words, minority–majority relations in any given society are guided by relations of power and processes of relative exclusion and inclusion of certain groups from mainstream society »⁵¹⁸.

Les stratégies opérées par les curateurs afin de traiter des discriminations envers les groupes minoritaires en Tunisie sont d'ailleurs largement tributaires d'un contexte international et de l'implication des ONG européennes auprès des associations de la société civile tunisienne, comme nous l'avons évoqué en citant l'exemple du rapport sur les discriminations, initié par l'organisme international *Minority Rights Group International*. Dans une perspective comparatiste, la deuxième section est consacrée à l'analyse du festival annuel d'art contemporain *Jaou Tunis*⁵¹⁹, afin de relever si les discriminations raciales avaient été considérées dans son programme curatoriel. De surcroît, notre objectif vise également à comprendre l'absence d'intégration des artistes noirs tunisiens dans les différentes éditions de *Jaou Tunis*, en portant une attention particulière aux choix curatoriaux et au positionnement identitaire de la commissaire et vice-présidente de la *Kamel Lazaar Foundation* (KLF).

⁵¹⁸ Rey, Virginie *et al.* (2020). *Op. cit.*, p. 14.

⁵¹⁹ Le terme *Jaou* a une double signification en dialecte tunisien. Ainsi, il pourrait signifier à la fois ambiance et/ou amusement.

3.1.3 *Jaou Tunis* : un festival d'art contemporain reléguant à la marge l'africanité

3.1.3.1 *Jaou Tunis* (2015) : *All the World's a Mosque*, un discours curatorial valorisant « la culture arabe contemporaine »

Organisée du 28 au 30 mai 2015 par la Fondation Kamel Lazaar, la troisième édition⁵²⁰ de *Jaou Tunis*⁵²¹ s'est déroulée dans un contexte sociopolitique extrêmement tendu, faisant suite à la première attaque terroriste ayant ciblé des civils, depuis l'avènement de la révolution de 2011. En effet, le 18 mars 2015, le Musée national du Bardo⁵²² a été attaqué par un groupe terroriste causant la mort de 24 personnes et faisant 45 blessés. La thématique principale de la troisième édition a été conçue en réaction à l'attaque terroriste qui a visé le Musée du Bardo et traitait de « L'art et la culture contre le terrorisme »⁵²³. Outre le symposium académique⁵²⁴ et le tour des galeries, cette édition s'est également articulée en proposant sa première exposition d'art contemporain sous le commissariat de Lina Lazaar, intitulée *All the World's a Mosque* (*Le monde entier est une mosquée*). L'exposition avait été conçue dans un bâtiment

⁵²⁰ À l'occasion du lancement de sa première édition au mois de mai 2013, le festival s'est tenu au Musée national du Bardo en proposant un symposium rassemblant des spécialistes, des artistes, des archéologues, des critiques d'art, des galeristes et d'autres acteurs du monde de l'art tunisien, maghrébin et français pour débattre autour du thème de *L'avenir des Arts au Maghreb Contemporain*. La deuxième édition a eu lieu au mois de mai 2014 durant laquelle des visites de galeries de la banlieue nord de la capitale et un colloque portant sur *Les centres d'art contemporain « dans et autour du Maghreb »* figuraient au programme.

⁵²¹ L'édition a été réalisée grâce au soutien financier de KLF et l'appui du ministère de la Culture tunisien, de l'Institut national du patrimoine, et du ministère de l'Intérieur (principalement pour des raisons sécuritaires à cause de l'attaque terroriste). La compagnie aérienne nationale Tunisair, l'Institut français de Tunis (IFT), l'hôtel Dar El Marsa, la galerie Musk and Amber, le Groupe français du secteur de la grande distribution Carrefour, etc., figurent parmi les sponsors de cette troisième édition.

⁵²² Le musée national du Bardo est un musée situé dans la capitale tunisienne, plus précisément dans la banlieue du Bardo. C'est l'un des plus importants musées du bassin méditerranéen et le second musée du Continent africain après le musée égyptien du Caire par la richesse de ses collections.

⁵²³ Jaou Tunis. (2018). « *Jaou Tunis* : l'édition de 2018 ». [Dossier de presse]. Tunis : Kamel Lazaar Foundation, p. 6.

⁵²⁴ Durant deux jours, plus de 40 intervenants (des artistes, des conservateurs, des universitaires et des acteurs culturels tunisiens et étrangers), se sont réunis afin de réfléchir sur l'état de la culture visuelle dans le monde arabe à l'ère du conflit global. Les intervenants sont originaires des pays suivants : Tunisie, Algérie, Maroc, Arabie Saoudite, Émirats Arabes Unis, Liban, Égypte, France, Angleterre, Allemagne et États-Unis. Dans Ibraaz. (2015, 18 mai). « Jaou Tunis 2015 ». *News*. Récupéré le 24 juin 2019 de <https://www.ibraaz.org/news/120>

éphémère, tel un musée mobile articulé sur la base de 22 conteneurs de voyage assemblés dans l'espace public, plus spécifiquement sur le parking du Théâtre antique de la ville de Carthage (voir Figure 3.5). Le titre *All the World's a Mosque* est un clin d'œil au titre principal de la 56^e édition de la Biennale de Venise de la même année sous le commissariat du curateur nigérian Okwui Enwezor : *All the World's Futures*⁵²⁵. Cette première exposition « panarabe »⁵²⁶ de *Jaou Tunis* avait été pensée comme une réponse aux attaques terroristes. En effet, en vue de symboliser un « Musée-Mosquée »⁵²⁷, les artistes sélectionnés étaient conviés à donner leurs visions de la foi et leurs rapports à la religion musulmane. Dans le but d'explorer « l'interaction entre l'espace sacré, le rituel religieux, les conventions culturelles et la vie quotidienne »⁵²⁸, 22 artistes originaires de différents pays arabes pratiquant une pluralité de disciplines artistiques (dont 12 artistes tunisiens) y ont participé⁵²⁹.

Compte tenu de l'instabilité politique et sécuritaire depuis la révolution de 2011, les thèmes qui furent abordés dans la plupart des expositions collectives en Tunisie étaient principalement focalisés sur des réflexions sur la situation géopolitique, la place de la religion dans la société, la montée de l'islamisme politique et de l'intégrisme religieux menaçant la liberté d'expression et fragilisant les droits des femmes. Ainsi, comme nous l'avons démontré dans notre analyse de l'impact des événements survenus en

⁵²⁵ El Fani, Raja. (2015, 4 juin). « Jaou Tunis : Premices d'un marché de l'art à Carthage ». *Inferno Magazine*. Récupéré le 26 juillet 2019 de <https://inferno-magazine.com/2015/06/04/jaou-tunis-premices-dun-marche-de-lart-a-carthage/>

⁵²⁶ Kamel Lazaar Foundation. (2015). « Jaou Tunis 2015 ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 21 décembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/grant/jaou-tunis-2015>

⁵²⁷ El Fani, Raja. (2015, 4 juin). « Jaou Tunis : Premices d'un marché de l'art à Carthage ». *Inferno Magazine*. Récupéré le 26 juillet 2019 de <https://inferno-magazine.com/2015/06/04/jaou-tunis-premices-dun-marche-de-lart-a-carthage/>

⁵²⁸ Lazaar, Lina. (2015). *Op. cit.*, p. 19.

⁵²⁹ À l'instar de : Adel Abidin (Irak), Raja Aissa (Tunisie), Ammar Al Attar (Émirats arabes unis), Nasser Al Salem (Arabie Saoudite), Rashed Al Shahai (Bahrein), Ayman Baalbaki (Liban), Ghalia Benali (Tunisie), Lina Ben Rejeb (Tunisie), Omar Bey (Tunisie), Zoulikha Bouabdellah (Algérie), Mounir Fatmi (Maroc), Aicha Filali (Tunisie), Nicene Kossentini (Tunisie), Nadia Kaabi-Linke (Tunisie), Maha Malluh (Arabie Saoudite), Asma M'Naouar (Tunisie), Moataz Nasr (Égypte), Mahmoud Obaidi (Irak), Noutayel (Tunisie), Yazid Oulab (Algérie), Wael Shawky (Égypte) et Haythem Zakaria (Tunisie).

marge du *Printemps des arts* de 2012 sur les pratiques curatoriales tunisiennes⁵³⁰, ces thématiques ont bénéficié d'un regain d'intérêt de la part des artistes et des commissaires tunisiens. À cet égard, dans son choix curatorial, la fondatrice de *Jaou Tunis* ne déroge pas à la règle. Si le guide de l'exposition ne nous permet pas d'en savoir davantage sur les œuvres exposées⁵³¹, les arguments de la curatrice concernant le choix d'un concept curatorial mêlant art et lieu de culte musulman y sont clairement explicités dès les premières pages :

L'exposition « Le Monde entier est une Mosquée » interroge la possible échappée de l'espace sacralisé, et de la probable sacralisation de l'espace séculier. La mosquée serait alors partout, et la foi une affaire de cœur avant d'être une affaire de clôture. [...] C'est une façon de sortir des espaces étroits pour un espace à ciel ouvert dédié à la spiritualité. Une façon de désacraliser les lieux fermés pour en faire des lieux ouverts de vie, de rencontre, de diversité.⁵³²

Par conséquent, si la thématique religieuse est centrale dans les choix curatoriaux de Lina Lazaar, ceci s'explique à travers les discours des organisateurs qu'on relève dans les différentes publications, largement relayés par la presse tunisienne. Étant donné que l'exposition avait été réfléchi en réaction aux attaques terroristes ciblant le Musée du Bardo, elle reflèterait ainsi la stratégie de la politique culturelle de KLF qui serait en faveur d'un « islam modéré »⁵³³ et son ancrage identitaire prônant le dialogue entre les aires d'appartenances méditerranéennes et arabo-musulmanes, d'autant qu'elle entretient des relations étroites avec les pays du Golfe, comme nous l'avons relevé dans la dernière section du deuxième chapitre. De surcroît, la commissaire ne semble pas opérer de distinction précise entre une mise « en valeur de la culture arabe

⁵³⁰ Voir chapitre II, section 2.2.2.2

⁵³¹ Le guide du festival comporte seulement les noms des artistes sélectionnés.

⁵³² Lazaar, Lina. (2015). *Op. cit.*, p. 14.

⁵³³ El Fani, Raja. (2015, 4 juin). « Jaou Tunis : Prémices d'un marché de l'art à Carthage ». *Inferno Magazine*. Récupéré le 26 juillet 2019 de <https://inferno-magazine.com/2015/06/04/jaou-tunis-premices-dun-marche-de-lart-a-carthage/>

contemporaine »⁵³⁴ et une vision tolérante et ouverte de la religion musulmane, regroupant conséquemment les pratiques artistiques d’Afrique du Nord et du Moyen-Orient sous une même et unique bannière homogénéisante. En outre, dans son compte-rendu critique de l’édition de 2015 publié sur le site internet de la revue semestrielle consacrée à l’art contemporain *Inferno*, la critique d’art Raja El Fani avait émis des réserves concernant le choix de la thématique principale de l’exposition :

À l’inverse du projet très polémique de Christoph Büchel qui transforme une église en mosquée en guise de pavillon islandais à Venise, l’exposition de Lina Lazaar explore à Carthage les possibilités d’un islam globalisé et parfaitement intégré à la vie moderne. La moitié des artistes exposés sont des femmes alors qu’un véritable signe d’ouverture aurait plutôt été de ne pas imposer la religion à la base de la réflexion artistique arabe. L’association systématique monde arabe/Islam dérange, surtout à Carthage, patrie millénaire du mixage méditerranéen. Malheureusement le maître mot des Lazaar est « panarabe », une vieille rhétorique qui se veut transnationale et libérale mais encore en conflit avec ce qu’il reste de l’influence occidentale (et laïque) dans le monde arabe.⁵³⁵

Bien que la curatrice n’appose pas d’étiquette faisant explicitement référence à l’islam aux œuvres ainsi regroupées, à l’instar de l’emploi controversé de la catégorisation « art contemporain islamique », il n’en demeure pas moins que l’association entre « art contemporain arabe » et/ou « art contemporain de la région MENA » avec l’islam en tant que culture et rite religieux, est non seulement ambiguë mais relèverait surtout d’une appréhension « néo-orientaliste ». Pour reprendre les propos de Rachida Triki, cette posture curatoriale tend à « reconduire des représentations coloniales stéréotypées par déplacement d’objets comme c’est le cas dans les installations sur le 11 septembre ou sur le voile islamique, dans un amalgame entre islam, violence et terrorisme »⁵³⁶.

⁵³⁴ Lazaar, Lina. (2015). *Op. cit.*, p. 5.

⁵³⁵ El Fani, Raja. (2015, 4 juin). « Jaou Tunis : Prémices d’un marché de l’art à Carthage ». *Inferno Magazine*. Récupéré le 26 juillet 2019 de <https://inferno-magazine.com/2015/06/04/jaou-tunis-premices-dun-marche-de-lart-a-carthage/>

⁵³⁶ Triki, Rachida. (2007). « Le régime postcolonial des arts et les usages de la modernité ». *Rue Descartes*, 7(58), p. 111.

En effet, ce type de discours sur l'art à la fois curatorial et éditorial, consistant à rassembler des œuvres artistiques contemporaines d'artistes originaires du monde « arabe » ou de la « région MENA » dans notre cas, selon le prisme de l'interprétation du culte religieux musulman, a été maintes fois critiqué tant par certains artistes eux-mêmes que par des spécialistes et théoriciens de l'art, à l'instar de l'historienne de l'art Monia Abdallah. Ce genre d'association permet surtout d'appuyer le positionnement de la curatrice et de la Fondation qu'elle préside en faveur d'un « dialogue entre les civilisations »⁵³⁷. Ainsi que l'avait constaté Edward Saïd dans son ouvrage *Réflexions sur l'exil* :

Les “labels” tels que “Arabe” ou “musulman” sont tellement saturés de sens, et surdéterminés par l'histoire, la religion et la politique comme étant des subdivisions de “l'Orient”, qu'aujourd'hui nul ne peut les employer sans tenir compte des importantes médiations polémiques qui masquent les entités – si tant est qu'elles existent – que ces labels désignent.⁵³⁸

En somme, la stratégie curatoriale principale de la fondatrice de *Jaou* n'est pas très éloignée des discours véhiculés par certaines institutions muséales européennes sur les productions artistiques des pays nord-africains et moyen-orientaux. En effet, selon la critique d'art Véronique Rieffel :

Maints observateurs curieux et déboussolés cherchaient à travers leurs productions plastiques des clés de compréhension et d'analyse des attentats terroristes, comme si les artistes originaires des pays musulmans étaient devenus tantôt des sociologues avertis, tantôt des ambassadeurs d'une forme apaisée d'islam.⁵³⁹

Cette édition permet donc d'emblée, d'une part, d'appuyer le positionnement identitaire dominant de la Fondation, consistant à réactualiser la politique identitaire

⁵³⁷ Abdallah, Monia. (2005). *Loc. cit.*

⁵³⁸ Saïd, Edward. (2008). *Réflexions sur l'exil : et autres essais*. Arles : Actes Sud, p. 275.

⁵³⁹ Chan, Carson et Samman, Nadim *et al.* (2012). *Higher Atlas/Au-delà de l'Atlas: The Marrakech Biennale [4] in Context*. Berlin : Sternberg Press, p. 225.

bourguibienne en revendiquant « un statut de pont entre l'Orient et l'Occident »⁵⁴⁰, et, d'autre part, de privilégier principalement la promotion d'un projet culturel fondé sur une définition essentialiste de l'art produit par les artistes dits de la « région MENA ». En outre, ceci nous permet d'attester l'influence majeure de la politique identitaire uniciste de la « Tunisianité » mais également des systèmes d'assignations fixistes adoptés par le monde de l'art international, et par les pays du Golfe, sur les discours curatoriaux de Lina Lazaar. Le concept idéologique de la « Tunisianité » a pour principales conséquences d'occulter « les autres référents identitaires (comme l'africanité, la berbéricité ou la judaïté) »⁵⁴¹ dans les considérations de la commissaire. Stuart Hall rappelle ainsi « [...] la nécessité de considérer "l'articulation" de l'idéologie dans le langage et le discours »⁵⁴². De plus, le contexte sociopolitique, économique et sécuritaire durant l'année 2015 a eu un impact significatif dans la marginalisation de l'identité Afro-tunisienne et de la lutte antiraciste dans le projet curatorial de *Jaou Tunis*, alors que cette année a été particulièrement marquée par une série d'agressions racistes ayant mobilisé les activistes noirs et la société civile tunisienne⁵⁴³. L'édition de 2017 qui a porté sur une thématique aussi en vogue dans le monde de l'art international, en outre celle de la crise migratoire et l'édition de 2018 abordant la question du patrimoine tunisien, ont-elles permis d'opérer « un décentrement identitaire »⁵⁴⁴ en s'ouvrant à d'autres pays d'Afrique ? La commissaire et vice-présidente de KLF a-t-elle œuvré pour garantir l'inclusivité des artistes appartenant aux communautés noires tunisiennes ?

⁵⁴⁰ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁴² Hall, Stuart ; Cervulle, Maxime et Jaquet, Christophe. (2017). *Op. cit.*, p. 158.

⁵⁴³ Abdelhamid, Maha. (2018). *Loc. cit.*, p. 7.

⁵⁴⁴ Chan, Carson et Samman, Nadim *et al.* (2012). *Op. cit.*, p. 227.

3.1.3.2 *Jaou Tunis* (2017 et 2018) : un repositionnement identitaire valorisant l'appartenance à l'aire culturelle méditerranéenne

Intitulée *Nation migrante*, la quatrième édition de *Jaou Tunis*⁵⁴⁵ s'est déroulée du 12 au 16 mai 2017 dans plusieurs lieux culturels et patrimoniaux des villes côtières de la Goulette, le Kram et la Marsa⁵⁴⁶. Le choix de ces villes, en lien avec la thématique de la migration, est justifiée par la commissaire Lina Lazaar dans le guide du festival, compte tenu de leur histoire cosmopolite ayant connu des flux migratoires importants depuis le XVI^e siècle, regroupant majoritairement des populations espagnoles, turques, italiennes, maltaises et françaises, et des communautés juives, chrétiennes et musulmanes⁵⁴⁷. Depuis les années 2000, ces villes sont devenues des zones de départs de l'immigration clandestine vers l'Europe, tant pour les Tunisiens que pour les migrants originaires d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique subsaharienne⁵⁴⁸. Ainsi, l'édition s'est principalement structurée en corrélation avec le thème proposé par le pavillon national tunisien à la Biennale de Venise⁵⁴⁹ (voir Annexe B).

À l'instar de l'édition de 2015, celle de 2017 s'est articulée selon trois axes principaux : une série de rencontres-débats intitulée *Passer les frontières*, une exposition réunissant une quarantaine d'artistes : *Nation migrante* et le tour des galeries d'art situées entre les villes de la Goulette et de la Marsa⁵⁵⁰. Organisées en partenariat avec l'Organisation

⁵⁴⁵ Cette quatrième édition a été soutenue par : l'Union européenne, la Confédération suisse, le Goethe Institut, l'Institut français de Tunisie (IFT), l'Institut culturel italien, l'Organisation internationale pour les migrations (OIM), Tunisair, des banques nationales tunisiennes, etc. Parmi les partenaires institutionnels figuraient : Rosa Luxembourg Foundation, Amnesty International, la Maison de l'image (Tunisie), la Fédération tunisienne des Ciné-clubs, le Musée des religions, l'Association tunisienne de promotion des métiers et du patrimoine artisanal, l'Association des Tunisiens des grandes écoles (ATUGE), etc.

⁵⁴⁶ Situées dans la banlieue nord de Tunis, ces trois villes sont reliées à la capitale tunisienne grâce à une ligne ferroviaire datant de 1905 et qui porte le nom de TGM, acronyme désignant les principales villes desservies : Tunis-Goulette-Marsa.

⁵⁴⁷ Lazaar, Lina. (2017). *Nation migrante*. [Guide du festival]. Tunis : Kamel Lazaar Foundation, p. 7.

⁵⁴⁸ Boubakri, Hassen et Mazzella, Sylvie. (2005). « La Tunisie entre transit et immigration : Politiques migratoires et conditions d'accueil des migrants africains à Tunis ». *Autrepart*, 4(36), p. 150.

⁵⁴⁹ Dawson, Aimee. (2017, 1^{er} août). « Jaou 2017 ». *Ibraaz*. Récupéré le 9 février 2021 de <https://www.ibraaz.org/news/182>

⁵⁵⁰ Lazaar, Lina. (2017). *Op. cit.*, p. 7.

internationale pour les migrations (OIM), les rencontres-débats⁵⁵¹ ont réuni pendant quatre jours une trentaine d'intervenants pour « échanger sur la migration sous un angle socio-politique et économique à travers une approche culturelle et historique »⁵⁵². Des expositions avaient été programmées dans des galeries et des lieux culturels situés dans la capitale, à l'instar de l'IFT qui a exposé le travail du photographe français Samuel Gratacap entre 2012 et 2014 dans le camp de réfugiés de Choucha⁵⁵³, situé dans le Sud de la Tunisie à cinq kilomètres de la frontière libyenne⁵⁵⁴.

Force est de constater des différences notables dans les choix curatoriaux adoptés par Lina Lazaar entre le pavillon tunisien à la Biennale de Venise (voir Annexe B) et l'édition de *Jaou Tunis*. Car, si le pavillon tunisien proposait une vision utopique et idyllique de la thématique migratoire, l'édition de *Jaou* s'ancre plus concrètement dans la réalité de la crise migratoire transméditerranéenne⁵⁵⁵. Dans une volonté d'aborder « une question d'une actualité tout aussi brûlante »⁵⁵⁶ que celle de l'édition de 2015, étant donné que la Tunisie est plus que jamais au centre des débats déclenchés par la crise migratoire en Europe, Lina Lazaar a sélectionné majoritairement des artistes tunisiens pour l'exposition *Nation migrante*, contrairement à son choix curatorial pour

⁵⁵¹ Le compte rendu des rencontres-débats publié sur la plateforme *Ibraaz* démontre que les échanges n'ont pas abouti à une réflexion décoloniale du phénomène migratoire en Afrique, alors que les déplacements de populations entières fuyant les guerres, la misère et les États autoritaires sont les conséquences d'une longue histoire traversée par le colonialisme, l'esclavagisme, le néo-colonialisme et la globalisation capitaliste.

⁵⁵² Lazaar, Lina. (2017). *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁵³ Depuis sa création le 23 février 2011, le camp de Choucha est devenu un lieu de transit pour des milliers de réfugiés d'origine subsaharienne ayant fui la guerre déclenchée en Libye après la chute du régime de Kadhafi. Le 30 juin 2013, le Haut-Commissariat pour les réfugiés avait décidé de fermer le camp, abandonnant ainsi les campeurs à leur sort en refusant de leur octroyer le statut de réfugiés. Depuis cette date, les demandeurs d'asile sont confrontés à la privation des services élémentaires (coupures d'eau, d'électricité, etc.).

⁵⁵⁴ Lazaar, Lina. (2017). *Op. cit.*, p. 56-57.

⁵⁵⁵ Dawson, Aimee. (2017, 1^{er} août). « Jaou 2017 ». *Ibraaz*. Récupéré le 9 février 2021 de <https://www.ibraaz.org/news/182>

⁵⁵⁶ Lazaar, Lina. (2017). *Op. cit.*, p. 5.

le pavillon national tunisien⁵⁵⁷. En outre, le guide du festival permet d'attester que les artistes tunisiens sélectionnés étaient plus nombreux que les artistes étrangers qui sont originaires principalement des pays européens : Suisse, France et Finlande⁵⁵⁸.

La curatrice illustre à travers cette exposition une invitation « [...] à une réflexion globale sur la migration à travers des expériences artistiques où le point de convergence est de retrouver la libre circulation des individus et de la pensée »⁵⁵⁹. Le discours curatorial dominant, déployé tant dans le pavillon tunisien à Venise que dans l'ensemble des événements de *Jaou Tunis*, semble à l'évidence engagé dans un dialogue entre les deux rives de la méditerranée⁵⁶⁰. L'examen des textes du guide du festival, des contenus des sites internet de la Fondation Kamel Lazaar et du festival indique que, si par le choix de la thématique de 2015, mêlant art contemporain et l'Islam en tant que religion et culture, la commissaire a souhaité véhiculer un message d'ouverture prônant le dialogue entre les aires d'appartenances méditerranéennes et arabo-musulmanes, celle de 2017 permet en revanche de véhiculer principalement une appartenance identitaire revendiquée de l'imaginaire méditerranéen, rejoignant ainsi le positionnement identitaire dominant du festival *Dream City*. La présentation de l'édition sur le site internet de la Fondation Kamel Lazaar confirme nos constatations :

⁵⁵⁷ Comme nous le précisons en Annexe, Lina Lazaar a fait le choix de ne pas exposer les productions artistiques tunisiennes dans le pavillon national à la Biennale de Venise.

⁵⁵⁸ Parmi les quarante artistes sélectionnés, notons la participation de : Abdesslem Ayed et Nadya Zarrougui (installation/Tunisie), Amel Bennys (photographies et techniques mixtes/Tunisie), Design Lab (installation son et lumière, mapping/Tunisie), Haythem Zakaria (installation vidéo-sonore/Tunisie), Hela Ammar (Installation photographique/Tunisie), Leila Alaoui (Installation vidéo/Maroc), Malek Gnaoui (installation vidéo et live performance/Tunisie), Mouna Jemal Siala et Pauliina Salminen (Vidéo-projection/Tunisie-Finlande), Marianne Catzaras (Photographies/Tunisie), Selim Ben Cheikh (Performance et installation/Tunisie), Séverin Guelpa (installation/Suisse), Sophia Baraket (installation sonore/Tunisie), Houda Ghorbel et Wadi Mhiri (Installation/Tunisie) et Moufida Fedhila (performance participative/Tunisie), etc.

⁵⁵⁹ Lazaar, Lina. (2017). *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁶⁰ Notons que les artistes étrangers invités, les experts, les intervenants et les responsables des institutions (muséales, culturelles et humanitaires) sont majoritairement originaires des pays européens.

Chantée par Homère dans son Odyssée, berceau des plus grandes civilisations et vecteur de brassage entre les peuples des deux rives (phéniciens, carthaginois, grecs, romains, arabes, etc.), la Méditerranée [...] est devenue aujourd'hui le gouffre où finissent les rêves d'une jeunesse désespérée. [...] Si la jeunesse tunisienne d'aujourd'hui rêve de partir et embarque à ses risques et périls sur des bateaux de fortune, il ne faut pas oublier que cette même jeunesse est issue d'un pays qui fut jadis une terre de migration. En effet, la Tunisie a toujours été un lieu d'accueil et sa culture est fortement imprégnée par les autres cultures du bassin méditerranéen, grâce aux différentes populations qu'elle a accueillies.⁵⁶¹

En mettant l'accent sur le cosmopolitisme méditerranéen des villes où s'est déroulé le festival, et en focalisant dans les discours sur une contextualisation des flux migratoires historiques transméditerranéens⁵⁶², la commissaire et la Fondation qu'elle préside occultent non seulement la dimension identitaire africaine de la Tunisie mais également une histoire pluriséculaire de circulations intercontinentales et de brassages des populations africaines. Or, comme l'indiquent les chercheuses américaines en anthropologie et en littérature comparée, Jessica Winegar et Katarzyna Pieprzak, concernant le présumé clivage entre le Nord et le Sud du continent africain, qui se réactualise manifestement dans les discours des artistes et des producteurs culturels nord-africains :

Aucun débat complet sur la culture visuelle contemporaine ne peut ignorer l'expression de l'Afrique en terme de représentation, catégorie ou pratique, en relation avec les histoires, structures et luttes politiques qui ont divisé ou ont traversé les divisions. Nous pouvons réfléchir à la façon dont la production culturelle pourrait tour à tour créer ou désactiver le concept

⁵⁶¹ Kamel Lazaar Foundation. (2017). « Jaou Tunis 2017 ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 17 février 2021 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/grant/jaou-tunis-2017>

⁵⁶² La plupart des installations artistiques et des thématiques abordées dans les rencontres-débats ont traité des flux migratoires des populations européennes, spécifiquement des migrants italiens en Tunisie selon des approches historiques, politiques, anthropologiques et sociologiques. Au cours des XIX^e et XX^e siècles, de nombreux italiens fuyant la misère qui sévissait dans les campagnes de la péninsule émigrèrent en Afrique du Nord, particulièrement à Tunis. D'ailleurs, de nombreux articles de presse relatèrent ces vagues migratoires, quoiqu'elles fussent occultées des histoires officielles et des débats actuels en Europe.

d'Afrique du point de vue des histoires coloniales, des mouvements politiques et des hiérarchies raciales et ethniques.⁵⁶³

En effet, soulignons que la migration subsaharienne clandestine a été peu abordée contrairement à l'immigration tunisienne, que ce soient dans les différents panels des rencontres-débats ou bien dans les œuvres exposées⁵⁶⁴. Mis à part les interventions de la chanteuse malienne Rokia Traoré, de Sana Bousbih de l'association Terre d'Asile Tunisie (qui apporte de l'aide pour les migrants et les réfugiés) et de la projection de la vidéo-installation *Crossings* de la photographe franco-marocaine Leila Alaoui⁵⁶⁵ (composée de témoignages de migrants subsahariens ayant embarqué depuis les côtes nord-africaines sur des bateaux de fortune pour rejoindre l'Europe), la commissaire n'a pas traité plus longuement de la réalité des flux migratoires de populations provenant d'Afrique subsaharienne sur le territoire tunisien. En éludant cette réalité, la commissaire occulte par conséquent d'une part, les conditions désastreuses des réfugiés subsahariens du camp de Choucha⁵⁶⁶, et, d'autre part, les situations d'exclusion, le racisme et les formes de stigmatisations que vivent les populations subsahariennes issues de l'immigration en Tunisie, engendrés par les politiques migratoires discriminatoires institutionnalisées par les pouvoirs politiques⁵⁶⁷.

⁵⁶³ Chan, Carson et Samman, Nadim *et al.* (2012). *Op. cit.*, p. 133-135.

⁵⁶⁴ Contrairement au guide du festival de l'édition de 2015, celui de 2017 permet d'avoir de plus amples renseignements sur les artistes et les œuvres exposées. Toutefois, précisons que certains textes accompagnant les œuvres sont parfois lacunaires et contextualisent rarement la démarche des artistes. De surcroît, les brefs textes se cantonnent à des descriptions sommaires des œuvres exposées.

⁵⁶⁵ Née en 1982 et décédée en 2016, Leila Alaoui est une photographe et vidéaste franco-marocaine. Son travail explore la construction de l'identité, les diversités culturelles et la migration dans l'espace méditerranéen. Son œuvre *Crossings* intègre des fragments de réalité entre images de fiction reconstruites et les effets sonores imprégnés des témoignages des migrants. Il s'agit d'une installation vidéo en triptyque qui combine des voix off, des portraits statiques des migrants et des paysages vidéo abstraits.

⁵⁶⁶ Hedhili, Abderrahmane. (2017, 20 juin). « Tunisie : évacuation du camp de Choucha par la force ». *Fédération internationale pour les droits humains*. Récupéré le 18 février 2021 de <https://www.fidh.org/fr/themes/droits-des-migrants/tunisie-evacuation-du-camp-de-choucha-par-la-force>

⁵⁶⁷ Geisser, Vincent. (2019). « Tunisie, des migrants subsahariens toujours exclus du rêve démocratique ». *Migrations société*, 3(177), p. 3-18.

D'ailleurs, comme le souligne le politologue français Vincent Geisser :

La société tunisienne a longtemps été dominée par un « discours prêt-à-dire », selon lequel la Tunisie serait un pays tolérant, musulman modéré et ouvert sur le monde, immunisé contre les manifestations racistes comparables à celles de l'Europe. Bien sûr, des travaux sociologiques récents ont montré le contraire, en soulignant l'ancienneté et l'ampleur des préjugés anti-noirs dans les milieux populaires et les classes moyennes, mais aussi chez les élites tunisiennes.⁵⁶⁸

De surcroît, malgré la participation importante des artistes tunisiens, les artistes issus des communautés noires tunisiennes demeurent toujours absents des événements de *Jaou Tunis*. En mobilisant des thématiques qui puisent dans des contextes sociopolitiques extrêmement tendus à l'échelle nationale et internationale (terrorisme /migration/patrimoine lors de l'édition de 2018), la fondatrice de *Jaou* adopte une posture curatoriale qualifiée de « Muséologie du désastre (*museology of disaster*) »⁵⁶⁹ par la chercheuse américaine en littérature comparée Katarzyna Pieprzak. Dans le contexte spécifique des institutions muséales du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord, cette dernière remarque que la pratique récurrente des commissaires, consistant à traiter uniquement des nombreux conflits auxquels sont confrontées les sociétés de cette région, à l'instar des guerres, des troubles politiques, du terrorisme, du fondamentalisme et des crises migratoires, a eu pour conséquences de restreindre leurs rôles en tant qu'agents de changement social en faveur de l'inclusion des différents groupes minoritaires⁵⁷⁰. Cette constatation, bien qu'elle émane d'une analyse globale sur la situation des musées dans la « région MENA », nous semble pertinente pour comprendre l'exclusion des artistes afro-tunisiens de la part de la commissaire de *Jaou*. Selon Katarzyna Pieprzak : « Museums, like art, culture and archives, exist in tension with disaster and are called upon by different actors to maintain, disrupt, withdraw and

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶⁹ Rey, Virginie *et al.* (2020). *Op. cit.*, p. 300.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 300-305.

reconstruct themselves and their relationships with publics living in disaster »⁵⁷¹. De plus, cette édition nous permet de constater un repositionnement identitaire dans le discours commissarial du festival, consistant à valoriser l'appartenance à l'aire culturelle méditerranéenne à l'instar de la dernière édition de 2018, mais surtout, elle permet d'attester un manque d'ancrage et une dissociation de la composante identitaire africaine, ainsi qu'un manque de coopération avec les artistes et les experts intervenants noirs tunisiens et ceux originaires d'autres pays du continent africain.

La cinquième⁵⁷² et dernière édition⁵⁷³ de *Jaou Tunis* s'est déroulée en 2018 en proposant de nouvelles approches dans son concept curatorial. Rassemblant une quarantaine d'artistes et des acteurs du paysage culturel « afin de sensibiliser à l'état du patrimoine »⁵⁷⁴ dans le contexte de la Tunisie postrévolutionnaire, la curatrice et vice-présidente de KLF a fait appel à quatre commissaires d'expositions indépendantes qui avaient la charge de l'organisation de pavillons ayant eu lieu dans quatre édifices patrimoniaux différents de l'espace public de la capitale⁵⁷⁵. Lina Lazaar a ainsi collaboré avec les commissaires tunisiennes : Myriam Ben Salah pour le pavillon *Mé* (eau), Khadija Hamdi Soussi pour le pavillon *Trab* (Terre), Amel Ben Attia pour le

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 301.

⁵⁷² Organisée et soutenue principalement par la Fondation Kamel Lazaar, la cinquième édition a bénéficié du soutien des partenaires suivants : l'Ambassade d'Espagne en Tunisie, l'Institut Cervantes, l'Institut français de Tunisie, le Goethe Institut, l'Union européenne, Cérès éditions, ABC Bank, les galeries : Selma Feriani, le Violon bleu et Ghaya Gallery, etc. Le programme de la dernière édition comprenait également un tour des galeries suivantes : Kalysté, El Marsa, Ghaya, Aicha Gorgi, Selma Feriani Gallery, le Violon bleu.

⁵⁷³ Depuis 2018, la Fondation Kamel Lazaar n'a pas organisé d'autres éditions annuelles du festival. Il n'y a d'ailleurs aucun communiqué officiel pouvant expliquer l'absence de programmation de nouvelles éditions annuelles, ni sur le site internet de la Fondation ni sur celui du festival. D'autre part, il semblerait qu'après l'arrêt de *Jaou*, la majorité des projets artistiques et culturels de la Fondation ait été organisée dans le centre d'art B7L9 que KLF a lancé en 2019.

⁵⁷⁴ *Jaou Tunis*. (2018). *Loc. cit.*, p. 14.

⁵⁷⁵ La Fondation Kamel Lazaar n'a pas publié de guide pour l'édition de 2018. Les informations que nous avons pu recueillir proviennent principalement des sites internet de la Fondation et du festival ainsi que du contenu textuel du dossier de presse. Aussi, nous nous sommes basés sur des comptes rendus de l'édition qui ont été publiés sur différentes plateformes dédiées à l'art (*Artforum* et *Nataal*) et sur des journaux en ligne tunisiens, dont *Nawaat*.

pavillon *Nar* (Feu) et Aziza Harmel pour le pavillon *Hwé* (Air). S'appuyant sur la théorie cosmogonique des quatre éléments comme origine de toute matière du philosophe grec Empédocle⁵⁷⁶, le choix du *Patrimoine approuvé* comme thématique curatoriale est explicité ainsi par Lina Lazaar dans le dossier de presse :

Par un processus délibéré de réductionnisme, *Jaou* explorera l'idée du « Patrimoine approuvé » à travers le prisme de quatre éléments ; le feu, l'air, l'eau et la terre. C'est par le biais de cette simplification que *Jaou* étudiera la complexité de la situation actuelle, et en particulier le récit culturel de la Tunisie.⁵⁷⁷

En tant que commissaire principale de l'édition, Lina Lazaar a été responsable d'un cinquième pavillon intitulé *Soukout* (silence)⁵⁷⁸, dont l'événement inaugural avait été une production théâtrale mise en scène par l'acteur et réalisateur tunisien Bahram Aloui s'étant déroulée dans un bâtiment historique abandonné du centre-ville de la capitale⁵⁷⁹. La fondatrice de *Jaou* considère ainsi que l'art est « [...] un élément essentiel de la création d'une conscience nationale et d'une identité collective »⁵⁸⁰. Le choix de cette thématique spécifique à la situation du patrimoine tunisien permet de publiciser les actions entreprises par la Fondation Kamel Lazaar pour « la préservation du patrimoine matériel et immatériel »⁵⁸¹. En effet, si l'héritage du patrimoine architectural est au cœur des démarches curatoriales de la commissaire, le devenir

⁵⁷⁶ Nechvatal, Joseph. (2018, 24 juillet). « A festival of North African Contemporary Art during an age of anxiety ». *Hyperallergic*. Récupéré le 20 février 2021 de <https://hyperallergic.com/451011/5th-edition-of-jaou-tunis-kamel-lazaar-foundation/>

⁵⁷⁷ Jaou Tunis. (2018). *Loc. cit.*, p. 14.

⁵⁷⁸ Ce pavillon n'inclut pas une exposition d'œuvres artistiques, contrairement aux quatre autres pavillons.

⁵⁷⁹ Notons que les cinq pavillons ont été présentés dans des édifices historiques, dont certains avaient été délaissés par les pouvoirs publics depuis l'époque dictatoriale.

⁵⁸⁰ Lazaar, Lina. (2018). « Édition 2018 ». *Jaou Tunis*. Récupéré le 20 février 2021 de <http://jaou.art/edition-2018>

⁵⁸¹ Kamel Lazaar Foundation. (2020). « La fondation ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 27 novembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/about-us>

incertain du patrimoine immatériel de la musique *Stambeli*⁵⁸² s'est trouvé également à l'honneur. Contrastant avec la performance théâtrale « silencieuse »⁵⁸³ de l'événement inaugural, un concert de musique renouant avec la musique rituelle ancestrale afro-tunisienne a été donné par le groupe tunisien *Dendri Stambeli Movement* durant la soirée du lancement du festival. De l'ensemble des éditions de *Jaou Tunis*, cette performance musicale est l'unique manifestation artistique permettant de valoriser l'héritage culturel afro-tunisien, et ce, bien que le positionnement des cinq commissaires soit toujours aussi peu interpellé par la dimension identitaire africaine. En effet, malgré une démarche assurément inclusive favorisant le travail des femmes commissaires tunisiennes⁵⁸⁴, leurs choix curatoriaux n'ont pas permis une diversité significative en ce qui a trait à l'inclusion des artistes noirs tunisiens.

Publiées sur le site internet du festival, les biographies des artistes originaires des pays d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient ayant participé aux différents pavillons et dont la plupart travaillent et exposent majoritairement en Europe, attestent leur notoriété et leur visibilité dans les circuits d'art internationaux⁵⁸⁵. Cependant, les commissaires ont sélectionné un nombre nettement plus important d'artistes nord-africains et moyen-orientaux de la diaspora que d'artistes tunisiens. Or, convoquer des artistes et des conférenciers issus principalement de la diaspora pour discuter des aspirations de la jeunesse de la rive Sud de la méditerranée et de la situation du patrimoine tunisien, en limitant la participation des artistes et des acteurs culturels tunisiens est en soi

⁵⁸² En raison du désintérêt des pouvoirs publics et de l'érosion des communautés au sein desquelles il avait prospéré par le passé, le *Stambeli* peine à survivre dans le paysage culturel tunisien.

⁵⁸³ Sous la direction de Bahram Aloui, la pièce de théâtre *Symphonie des silences* mettait en scène des acteurs et des musiciens malentendants, dans une volonté d'insérer ces personnes marginalisées par la société.

⁵⁸⁴ Contrairement aux cofondateurs de *Dream City* ayant décidé de collaborer depuis 2015 avec un commissaire étranger, la vice-présidente de KLF décide de confier l'organisation des pavillons à de jeunes curatrices tunisiennes.

⁵⁸⁵ Le site internet du festival a constitué une ressource importante pour notre analyse puisqu'il permet également d'avoir des informations sur la démarche des artistes et des œuvres exposées dans les différents pavillons. Notons que les œuvres étaient constituées de performances, d'installations, de photographies, de peintures, de sculptures et de vidéos.

paradoxal compte tenu des missions principales de la Fondation Kamel Lazaar. Car, si le dialogue interculturel entre les pays « de la région MENA » est l'axe principal de la Fondation, ses directeurs ambitionnent néanmoins de « démocratiser l'art en général, et les arts visuels en particulier, essentiellement en Tunisie »⁵⁸⁶, d'où notamment la création du festival *Jaou*. À titre d'exemple, l'analyse du pavillon *Mé* fait ressortir que le dialogue interculturel est toujours mobilisé entre les aires culturelles d'appartenance méditerranéennes et arabes, alors que l'Afrique demeure toujours absente et exclue des discours curatoriaux, comme c'est le cas des trois autres pavillons. En effet, c'est ainsi que le travail curatorial de Myriam Ben Salah est présenté dans le dossier de presse : « Avec *Jaou*, elle entame son tout premier projet en Tunisie, elle explorera l'importance de la mer méditerranée, la force de l'identité et de la jeunesse méditerranéenne »⁵⁸⁷.

Responsable du quatrième pavillon *Hwé* (air), la commissaire Aziza Harmel a associé « l'élément de l'air à l'invisible pour questionner les régimes de visibilité dans le domaine artistique et autre »⁵⁸⁸. Afin de restaurer des histoires obliées et d'engager un dialogue sur la préservation des récits mémoriels individuels et collectifs, la commissaire a réuni des artistes dont les œuvres entrent en résonance avec ces thématiques et avec le sujet central du pavillon : l'invisibilité. Comme c'est le cas pour l'ensemble des pavillons, les artistes sélectionnés bénéficient d'une renommée internationale et exposent régulièrement leur travail dans des musées, des biennales et des foires d'art contemporain d'envergure : le MoMa à New York, le Tate Britain à Londres, la Biennale de Venise, la Biennale de Dakar, la Documenta, etc⁵⁸⁹. Si le point

⁵⁸⁶ Kamel Lazaar Foundation. (2020). « La fondation ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 27 novembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/about-us>

⁵⁸⁷ Jaou Tunis. (2018). *Loc. cit.*, p. 15.

⁵⁸⁸ Jaou Tunis. (2018). « Hwé ». *Jaou Tunis*. Récupéré le 20 février 2021 de <http://jaou.art/pavillion/hw%C3%A9>

⁵⁸⁹ Parmi ces artistes, citons la participation de : Alejandro Cesarco (Uruguay), Naeem Mohaiemen (Bangladesh), Narimane Mari (France/Algérie), Fotini Gouseti (Grèce), Patricia Escquivias (Venezuela/Espagne), Miguel Mitlag (Argentine/Allemagne), Steffen Martin (Allemagne). La

de départ de la commissaire est « l'invisibilité des artistes »⁵⁹⁰, paradoxalement cette dernière n'a pas favorisé l'inclusion et la visibilité des artistes noirs tunisiens. Pourtant, ces artistes dont l'histoire a longtemps été occultée dans les récits mémoriels et par les institutions tunisiennes, et ce, en raison d'une identité nationale unificatrice ayant engendré un traitement différentiel des populations noires tunisiennes, demeurent encore en marge des plus importantes manifestations d'art contemporain, comme c'est le cas précisément dans ce pavillon. Pour reprendre les constatations de l'anthropologue Virginie Rey concernant l'absence d'engagement des musées vis-à-vis des groupes minoritaires dans la « région MENA », et qui nous semblent pertinentes afin de comprendre les difficultés des commissaires de *Jaou* dans l'inclusion des minorités raciales :

[...] museums of the MENA region, whether intentionally or otherwise, have participated in the (re)production of social and cultural inequalities. Many have muzzled diversity, engaging instead in the manufacturing of normative identities that often align with national creeds.⁵⁹¹

Cette dernière édition de *Jaou Tunis* n'a d'ailleurs pas permis de représenter adéquatement le travail des artistes tunisiens. À l'instar de la dernière édition de *Dream City* ayant sélectionné des œuvres produites principalement par des artistes européens, les curatrices ont favorisé une présence beaucoup plus importante d'artistes étrangers originaires de la « région MENA » s'alignant ainsi sur les objectifs principaux de la Fondation qui tente manifestement de concurrencer l'emprise hégémonique du marché de l'art par les pays du Golfe. En outre, cette édition est une occasion pour réitérer le positionnement panarabe de la Fondation dans la mise en exergue de « l'art contemporain arabe » avec pour objectif de « créer des liens entre les artistes de la

commissaire a réuni seulement quatre artistes tunisiens : Yesmine Ben Khelil, Mohamed Ben Slama, Fakhri El Ghazal et Kamel Moussa qui réside et travaille principalement en Belgique.

⁵⁹⁰ Jaou Tunis. (2018). *Loc. cit.*, p. 19.

⁵⁹¹ Rey, Virginie *et al.* (2020). *Op. cit.*, p. 5-6.

région arabe et méditerranéenne »⁵⁹². Or, comme le remarque la critique d'art Véronique Rieffel qui s'interroge sur le bien-fondé d'un dénominateur commun des productions artistiques d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient après le cycle de révolutions de 2011 : « [...] il semble pertinent d'interroger l'émergence d'un art contemporain spécifique, idée qui a rencontré un certain succès depuis la révolution, à travers notamment la floraison impressionnante d'expositions consacrées à ce concept désormais en vogue »⁵⁹³. Aussi, face à cet enfermement identitaire oscillant entre arabité et méditerranéité, l'absence d'artistes originaires d'autres pays africains (mis à part l'Algérie, l'Égypte et le Maroc) durant la dernière édition est symptomatique de la marginalisation de l'Afrique en tant qu'appartenance identitaire dans les orientations curatoriales de la commissaire principale Lina Lazaar. Au même titre que le concept unificateur de la « Tunisianité », ayant engendré l'effacement de l'identité africaine, celle-ci est perpétuellement omise de la sphère des représentations et des discours curatoriaux. Mieke Bal considère ainsi que le discours expositif « rend public moins des objets qu'un certain discours sur les objets – discours régi par les conventions, le plus souvent platement historique, vulgairement esthétique, monographique et monomane, souvent nationaliste »⁵⁹⁴.

Dans la dernière section de ce présent chapitre, nous proposons d'examiner l'évolution du mouvement de lutte contre les discriminations raciales, depuis la période de transition démocratique jusqu'à la date d'instauration d'une loi pénalisant le racisme, afin de cerner les multiples facteurs ayant entraîné l'inaudibilité du mouvement noir tunisien, et, conséquemment, le maintien de l'absence des artistes Noirs tunisiens dans les expositions collectives postrévolutionnaires et dans les festivals *Dream City* et *Jaou*

⁵⁹² Kamel Lazaar Foundation. (2020). « La fondation ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 27 novembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/about-us>

⁵⁹³ Chan, Carson et Samman, Nadim *et al.* (2012). *Op. cit.*, p. 219.

⁵⁹⁴ Bal, Mieke. (2007). « Le public n'existe pas ». Dans Caillet, Élisabeth et Perret, Catherine (dir.). *L'art contemporain et son exposition : Tome 2*, Paris : L'Harmattan, Collection : Patrimoines et Sociétés, p. 15.

Tunis. Nous proposons d'énoncer les raisons pouvant expliquer l'indifférence d'une majorité de la société civile, du pouvoir politique et de l'élite intellectuelle, envers le mouvement de lutte contre le racisme.

3.2 Inaudibilité du mouvement noir tunisien dans les sphères du pouvoir et de la culture

3.2.1 Les conséquences du concept idéologique de la « Tunisianité » sur l'invisibilisation des minorités raciales

Consacré pour son statut « d'unique rescapé des printemps arabes »⁵⁹⁵, la Tunisie a mis longtemps avant de répondre aux principales revendications des activistes noirs tunisiens. En effet, ce n'est qu'au mois d'octobre 2018 que les députés au sein de l'ARP avaient voté une loi criminalisant le racisme. Comme l'indique le politologue français Vincent Geisser :

Si, en apparence, cette loi est d'initiative gouvernementale [...], le texte est surtout le produit des mobilisations militantes, notamment des associations d'étudiants subsahariens et des organisations de Noirs tunisiens, dans un contexte social marqué par la montée des violences et des crimes racistes.⁵⁹⁶

En février 2019, grâce aux nombreux appels successifs des principales associations de lutte contre le racisme : l'association *Mnemty, Akaliyat* et l'Instance nationale de lutte contre la traite des personnes, l'ancien Président de la République Béji Caïed Essebsi décrète le 23 janvier, jour de commémoration de l'abolition de l'esclavage et de lutte contre le racisme. Cependant, en dépit de ces mesures considérées comme pionnières dans le monde arabe, les délais extrêmement longs dans la prise en compte des principales revendications du mouvement noir par les dirigeants au pouvoir et leur reconnaissance officielle de l'existence du racisme en Tunisie, nous amènent à nous interroger sur les raisons de l'inaudibilité du mouvement noir tunisien depuis l'adoption d'une nouvelle Constitution en 2014 et la mise en marche du processus de

⁵⁹⁵ Geisser, Vincent. (2019). *Loc. cit.*, p. 3.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 12.

démocratisation⁵⁹⁷. Par ailleurs, nonobstant ces avancées, l'absence de représentativité plus significative des Noirs tunisiens dans les hautes sphères : politiques, culturelles et artistiques, est aujourd'hui plus que flagrante, ce qui révèle la persistance de pratiques inhérentes aux discriminations systémiques. Les groupes minoritaires, tant les amazighs, les juifs, les Noirs tunisiens que les communautés LGBTQI+ demeurent marginalisés par le pouvoir politique et sont faiblement représentés dans les milieux artistiques. En se référant au concept de subalterne tel qu'avancé par Antonio Gramsci, Gayatri Spivak s'est interrogée sur la possibilité effective qu'ont les subalternes de parler⁵⁹⁸. En nous inspirant de la thèse principale de Spivak, notre objectif est de saisir les raisons pouvant expliquer le fait que les revendications des minorités racisées soient systématiquement oblitérées, et que leur parole peine à être entendue par les élites intellectuelles, politiques, médiatiques et artistiques. En effet, malgré leurs nombreuses contestations de rue, leurs actions dans le milieu académique avec l'organisation de conférences traitant du racisme, leurs prises de position dans les médias et leurs participations à des manifestations internationales de grande envergure, permettant aux activistes de tisser des réseaux de collaboration importants⁵⁹⁹, les militants noirs tunisiens éprouvent des difficultés à faire entendre leurs voix. En outre, la chercheuse et militante antiraciste Maha Abdelhamid avait évoqué le manque de volonté politique quant à l'adoption d'une loi pénalisant le racisme durant la période de transition démocratique malgré les nombreuses pétitions signées par les activistes depuis 2012⁶⁰⁰.

⁵⁹⁷ Depuis 2012, les associations de lutte contre le racisme ont adressé de nombreuses lettres à la présidence et aux députés, afin que cette loi soit instituée. À titre d'exemple, Maha Abdelhamid relate que dans le cadre du Forum tunisien pour les droits économiques et sociaux en 2016, deux ONG avaient élaboré une proposition de loi criminalisant le racisme. Cependant, cette proposition n'a pas été prise en compte par les députés au sein de l'ARP.

⁵⁹⁸ Spivak, Gayatri. (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler ?*. Paris : Éditions Amsterdam, 109 p.

⁵⁹⁹ À l'instar du Forum social mondial de Tunis en 2013, le Forum organisé par l'association brésilienne Unegro en 2014 et le collectif français AUSAR (Associations unies et solidaires pour l'Afrique et sa renaissance) en 2015, etc.

⁶⁰⁰ Abdelhamid, Maha. (2018). *Loc. cit.*, p. 8. Précisons que l'article avait été publié quelques mois avant l'adoption d'une loi criminalisant toutes les formes de discriminations raciales par les députés de l'ARP.

Si de nombreux articles et des reportages ont été diffusés dans les médias tunisiens, afin de détabouiser le racisme anti-noir et de sensibiliser l'opinion publique, le sujet demeure encore largement controversé. Certains journalistes et politiciens accusent les militants antiracistes de vouloir diviser le pays, allant même jusqu'à minimiser leurs luttes et les réalités sociales inhérentes aux ségrégations et aux discriminations raciales, des attitudes qui seraient révélatrices d'un déni évident du racisme. En effet, selon Pouessel : « Similarly, multiple Web articles denounced what they called exaggerated treatment of the subject or even an attempt to divide the country »⁶⁰¹. À juste titre, Albert Memmi rejoint la pensée de Gayatri Spivak pour postuler que la voix de l'opprimé est souvent systématiquement muselée⁶⁰². Dans son ouvrage *Le racisme*, Albert Memmi propose une analyse sociologique et psychologique du racisme, en tant que théorie, idéologie et discours, servant à perpétuer la domination et la sujétion des opprimés, en postulant que :

Quelle que soit l'importance des conflits entre les individus et les groupes, la relative stabilité des structures sociales confirme le besoin réciproque, qui suscite et impose des règles communes de vie. Le racisme en est exactement la démarche inverse, puisqu'il est une tentative d'exclusion et de légitimation de l'exclusion.⁶⁰³

La représentation visuelle des personnes noires dans les médias dominants et les séries télévisées demeure toujours empreinte de stéréotypes racistes, contribuant conséquemment à renforcer leur infériorisation et leur stigmatisation dans l'inconscient collectif de la société tunisienne. Comme l'avait précisé judicieusement Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*, concernant la notion d'inconscient collectif : « Jung situe l'inconscient collectif dans la substance cérébrale héritée. Mais l'inconscient

⁶⁰¹ Pouessel, Stéphanie. (2016). *Loc. cit.*, p. 62.

⁶⁰² Memmi, Albert. (1994). *Op. cit.*, p. 97.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 172.

collectif, sans qu'il soit besoin de recourir aux gènes, est tout simplement l'ensemble de préjugés, de mythes, d'attitudes collectives d'un groupe déterminé »⁶⁰⁴.

Ainsi, force est de constater que le mouvement de lutte contre le racisme éprouve plusieurs difficultés depuis son émergence en 2012, à occuper une place parmi les nombreux mouvements civiques ayant éclot dans le contexte de la Tunisie postrévolutionnaire⁶⁰⁵. À ce propos, Inès Mrad Dali constate un manque de solidarité de la part de la société civile envers le mouvement compte-tenu, d'une part, de la saturation des revendications sociales notamment en ce qui a trait aux droits et à la condition de la femme, et, d'autre part, en raison de la dangereuse déferlante terroriste et de la détérioration de l'économie tunisienne depuis la phase de transition démocratique (2011-2014)⁶⁰⁶. Maha Abdelhamid rejoint les réflexions de Mrad Dali concernant les difficultés des associations à se faire entendre et à rassembler plus largement la société civile, à cause entre autres de la démobilisation des activistes noirs depuis 2015⁶⁰⁷. Elle pointe également le poids du conservatisme de la société tunisienne et des élites politiques face à la gestion des minorités en Tunisie (sexuelles, raciales ou religieuses). En plus du déni du racisme dont font preuve les différents acteurs de la société civile et de la sphère politique, ces derniers semblent réfractaires à l'idée d'aborder ce sujet, perçu encore comme tabou, en raison de leur attachement au mythe idéologique de l'unité nationale ayant profondément marqué des générations de tunisiens⁶⁰⁸. Comme le précise Louis Althusser :

Le plus déconcertant de la pratique idéologique, c'est qu'on n'y retrouve pas trace de la présence d'un agent. Si une idéologie est un système d'idées, plus ou moins unifiées entre elles, il est clair qu'elles agissent sur les « consciences » sans l'entremise visible de quelque agent que ce soit, fût-il

⁶⁰⁴ Fanon, Frantz. (2011) [1952]. *Op. cit.*, p. 214.

⁶⁰⁵ Abdelhamid, Maha. (2018). *Loc. cit.*, p. 8.

⁶⁰⁶ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 79-80.

⁶⁰⁷ Abdelhamid, Maha. (2018). *Loc. cit.*, p. 8-9.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 8.

même leur propagandiste, puisque c'est l'évidence et la force des idées qui agissent à travers lui.⁶⁰⁹

Tous les débats liés à la problématique des discriminations raciales et de l'exclusion des Noirs tunisiens des hautes sphères sont inhérents à la question du déni de l'appartenance identitaire à l'Afrique⁶¹⁰. En effet, le sociologue tunisien Imed Melliti considère que :

L'invisibilité totale des noirs dans les médias, cet instrument par excellence de visibilité et d'affichage public, est révélatrice du déni de reconnaissance par la société dans son ensemble de sa composante noire, soit près de 10% de la population tunisienne selon certaines estimations ; et par la Tunisie, de son africanité.⁶¹¹

À ce propos, Pouessel constate pour sa part une instrumentalisation politique du mouvement antiraciste de la part des intellectuels de la gauche tunisienne, fortement opposés au parti islamiste d'*Ennahdha* qu'ils jugent rétrograde et liberticide, leur permettant d'opter pour une alternative identitaire consistant en un raccrochage à l'Afrique, en opposition à l'identité imposée de l'arabité et de l'islamité⁶¹². Paradoxalement, Mrad Dali et Pouessel remarquent que certains militants antiracistes ne revendiquent pas forcément un positionnement identitaire les rattachant à l'Afrique, optant à la place pour « une inscription dans "l'appartenance locale", tout en se positionnant comme porteurs d'une identité "distante", ou d'un groupe "à part" »⁶¹³. Selon Mrad Dali : « L'Afrique subsaharienne, comme "terre originelle" supposée, n'apparaît pas comme un territoire tangible de forte appartenance ou d'identification culturelle »⁶¹⁴. Les activistes noirs tunisiens semblent à l'évidence s'opposer contre une

⁶⁰⁹ Althusser, Louis. (2014). *Op. cit.*, p. 221.

⁶¹⁰ Pouessel, Stéphanie. (2016). *Loc. cit.*, p. 64.

⁶¹¹ Abdelhamid, Maha *et al.* (2017). *Être noir, ce n'est pas une question de couleur*. Tunis : Éditions Nirvana, p. 9-10.

⁶¹² Pouessel, Stéphanie. (2016). *Loc. cit.*, p. 62.

⁶¹³ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 74.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

conception essentialiste de l'identité culturelle, à l'instar des mises en garde de Stuart Hall contre ce qu'il considère comme étant une « identité-essence », puisqu'elle relève d'un imaginaire mythique, celui d'un retour à l'origine africaine des populations noires ayant subi des déplacements forcés⁶¹⁵. Hall considère que :

L'identité n'est pas aussi simple ou transparente comme nous le pensons. Peut-être devrions-nous d'ailleurs, au lieu de la concevoir comme un élément déjà constitué que les nouvelles pratiques culturelles ne feraient que représenter, considérer l'identité comme une « production » à l'extérieur de la représentation.⁶¹⁶

Le déni du racisme et les discriminations systémiques vécues par les communautés noires en Tunisie sont révélateurs des conséquences du passé esclavagiste et de son occultation par les autorités gouvernementales, des répercussions de la politique unitaire officielle de l'État tunisien sur l'invisibilisation des noirs tunisiens, et enfin, de la pénurie des travaux de recherche sur les minorités noires en Tunisie, entraînant leur absence manifeste des sphères politiques, médiatiques et artistiques. Enfin, compte tenu de la focalisation des politiques sur la question identitaire et de la « religiosité » du peuple tunisien, la plupart des expositions qui avaient pris place après 2011, ont été orientées suivant les débats dominants de la sphère politique et médiatique. Nous constatons que la dimension identitaire africaine est toujours absente des discours des curateurs, et que l'intégration des artistes racisés peine à se concrétiser dans les expositions alternatives, ayant été initiées par les acteurs les plus emblématiques du monde de l'art contemporain postrévolutionnaire.

3.2.2 Retour critique sur l'absence de représentativité des artistes noirs tunisiens dans le monde de l'art contemporain

Depuis une décennie marquant la chute de la dictature, et de l'émergence d'un mouvement de lutte contre les discriminations raciales, aucune exposition d'art

⁶¹⁵ Hall, Stuart ; Cervulle, Maxime et Jaquet, Christophe. (2017). *Op. cit.*, p. 430.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 429-430.

contemporain n'a proposé comme thématique les problématiques du racisme anti-noir en Tunisie. Mis à part la manifestation culturelle *Être noir·e dans la verte*, initiée par le milieu du théâtre tunisien, aucun autre projet culturel similaire ou s'en inspirant n'a été organisé dans la capitale tunisienne par les plus importants représentants de l'art contemporain tunisien. La faible présence des artistes noirs tunisiens dans les réseaux artistiques et culturels est toujours aussi flagrante, et ce, en dépit que ces derniers continuent à pratiquer leur art, hors des circuits du monde de l'art contemporain dominant. De plus, et à notre connaissance, les critiques et les historiens de l'art tunisiens n'ont pas été suffisamment interpellés par la problématique de la discrimination raciale et par l'invisibilisation manifeste des artistes noirs tunisiens des principales expositions et festivals d'art contemporain, notamment en ce qui a trait aux deux festivals de notre corpus : *Dream City* et *Jaou Tunis*.

En outre, l'analyse des éditions postrévolutionnaires de la Biennale *Dream City* nous a permis de rendre compte de l'absence d'engagement et d'un positionnement clair de ses cofondateurs vis-à-vis du problème du racisme dans la société tunisienne. Bien que la dernière édition ait permis d'inclure la lutte antiraciste grâce à la performance du chorégraphe sud-africain Boyzie Cekwana, les minorités noires et leurs revendications n'ont pas été ouvertement citées dans le guide de la dernière édition et n'ont pas bénéficié d'un temps de parole conséquent dans les débats des « Ateliers de la ville rêvée ». Ainsi, à l'instar des observations de l'anthropologue tunisienne Inès Mrad Dali concernant la faiblesse de portée du mouvement noir auprès de la société civile tunisienne⁶¹⁷, les cofondateurs de l'Art rue semblent à leur tour moins solidaires envers la cause antiraciste, alors qu'ils sont particulièrement impliqués dans le soutien à d'autres causes. D'ailleurs, étant donné que leur positionnement curatorial est axé sur la prééminence des relations euro-méditerranéennes, ses derniers revendiquent conséquemment peu ou pas leur africanité sur le plan identitaire. Il est indubitable que

⁶¹⁷ Mrad Dali, Inès. (2015). *Loc. cit.*, p. 79.

le concept identitaire fédérateur de la nation tunisienne, celui de la « Tunisianité » et la survalorisation de l'appartenance à la Méditerranéité demeurent profondément ancrés dans l'imaginaire collectif des cofondateurs du festival *Dream City*. Leurs choix curatoriaux ont non seulement entraîné l'absence d'inclusion des artistes noirs tunisiens, mais ont également eu pour conséquences de restreindre considérablement le nombre d'artistes tunisiens sélectionnés pour participer à la Biennale en général, et, ce, en faveur d'une sélection nettement plus considérable d'artistes étrangers, la plupart provenant majoritairement d'Europe. Comme nous l'avons évoqué, compte tenu du soutien financier octroyé par plusieurs fondations, ambassades et instituts culturels européens, ces derniers ne semblent plus en mesure de garantir l'indépendance financière et artistique de leur Biennale face au poids de l'hégémonie culturelle eurocentriste. Edward Saïd postule ainsi que :

La domination et les inégalités de pouvoir et de richesse sont des traits éternels de la société humaine. Mais, dans le monde d'aujourd'hui, on peut aussi dire qu'elles ont à voir avec l'impérialisme, son histoire, ses nouvelles formes. Si les nations d'Asie, d'Amérique latine et d'Afrique sont politiquement indépendantes, elles restent sur bien des plans aussi dominées et dépendantes qu'à l'époque où elles étaient directement administrées par les Européens.⁶¹⁸

Concernant les éditions du festival *Jaou Tunis*, nous pouvons émettre des constatations quant aux raisons pouvant expliquer l'absence d'artistes noirs tunisiens, suite à l'examen de tels choix ayant présidés la sélection des artistes et des thématiques du festival. En premier lieu, l'intérêt de la curatrice Lina Lazaar semble en faveur du renforcement d'une « rhétorique identitaire uniciste autour de la culture arabe »⁶¹⁹ et dans une moindre mesure celle de l'appartenance méditerranéenne, occultant ainsi la diversité et la pluralité des origines et des brassages de la Tunisie, notamment en ce qui a trait à sa dimension africaine. En effet, rappelons que dans un article publié en 2012,

⁶¹⁸ Saïd, Edward. (2000). *Op. cit.*, p. 56.

⁶¹⁹ Pouessel, Stéphanie. (2012a). *Loc. cit.*, p. 3.

l'anthropologue Stéphanie Pouessel avait souligné que : « La place des Noirs dans la société tunisienne est liée plus largement à un questionnement sur "l'Afrique" comme appartenance ou divergence (qu'est-ce qu'être Tunisien ? Est-on Arabe ? Africain ? »⁶²⁰.

Ses choix curatoriaux semblent d'ailleurs tributaires d'un certain discours essentialiste que véhicule le marché de l'art international sur les œuvres des artistes originaires et/ou résidant dans la « région MENA ». En occultant l'identité Afro-tunisienne et, par-là, les rapports géographiques, historiques et culturels avec l'Afrique, que ce soit dans les discours véhiculés par l'Association l'Art rue ou par la Fondation Kamel Lazaar, leurs cofondateurs réactualisent l'héritage colonial français ayant figé dans les représentations collectives cette présumée division binaire entre deux zones géographiques d'un même continent : une Afrique du Nord tournée vers la Méditerranée et les pays arabes et une Afrique « noire » subsaharienne. D'ailleurs, comme l'avait constaté la chercheuse allemande en littérature africaine Susanne Gehrmann, cette division en aires culturelles distinctes se retrouve tant dans les musées, le marché de l'art international, que dans les départements universitaires :

The division of Africa into an Oriental North Africa (that is nevertheless imagined as culturally closer to Europe) and an unknown, dark, so called BlackAfrica is a colonial construct, which continues to be reproduced in our academic system. Therefore, the Maghreb is usually not part of African studies, its literatures are split into Arabic and Romance studies according to the language choice of the authors. Consequently, this means that the multilingual, transcultural aspects of Maghrebian literatures are never fully taken into account.⁶²¹

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁶²¹ Gehrmann, Susanne. (2012). « Francophone African Literatures in the Aerman Academia between Romance Studies and African Studies. A Critical Evaluation and an Appeal for Recognition ». Dans Heinicke, Julius. (dir.). *Kuvaka Ukama. Building Bridges. A Tribute to Flora Veit-Wild*. Heidelberg : Kalliope Paperbacks, p. 183. Cité dans Arndt, Lotte. (2016). *Loc. cit.*, p. 646.

L'historienne de l'art Lotte Arndt remarque d'ailleurs : « Un constat similaire peut être fait au sujet des arts plastiques où la division de l'Afrique en deux parties restait en vigueur »⁶²². En second lieu, l'analyse à laquelle nous avons procédé des contenus des sites internet de la Fondation, de la plateforme *Ibraaz* et des activités curatoriales de Lina Lazaar, nous amène à conclure que la plupart des artistes tunisiens sélectionnés font partie, en amont, du réseau des Lazaar⁶²³. À quelques exceptions près, ces artistes sont des habitués du festival *Jaou Tunis* et des circuits de collaboration et de mécénat de la Fondation Kamel Lazaar, alors que d'autres font défaut, comme c'est le cas pour les artistes noirs tunisiens. Ce qui pourrait expliquer leur marginalisation, étant donné que ces derniers n'ont, à aucun moment, fait partie du réseau de la Fondation. D'ailleurs, comme nous l'avons indiqué dans la section dédiée à la présentation de la Fondation Kamel Lazaar, ce n'est qu'en 2019, soit lors de la publication de l'ouvrage monographique *Artistes de Tunisie*, que la biographie et le travail de deux artistes appartenant à la communauté noire tunisienne apparaissent pour la première fois dans un projet éditorial de la fondation.

Ainsi, nous faisons le constat qu'en dépit d'une prise de position critique face à la politique institutionnelle étatique et une volonté de promouvoir des pratiques curatoriales activistes, les différentes éditions du festival *Dream City* et *Jaou Tunis* ne présentent clairement, ni du point de vue des artistes tunisiens, ni de celui des organisateurs, une réflexion critique sur la discrimination raciale ou une volonté de mettre de l'avant la pluralité identitaire qui caractérise l'identité culturelle tunisienne, au-delà des référents hégémoniques et monolithiques de l'arabité et de la méditerranéité. Or, comme le rappelle Edward Saïd : « En partie à cause de l'impérialisme, toutes les cultures s'interpénètrent, aucune n'est solitaire et pure, toutes

⁶²² Arndt, Lotte. (2016). *Loc. cit.*, p. 646.

⁶²³ Ces artistes collaborent fréquemment avec la Fondation, puisque leurs noms sont cités de manière récurrente, soit dans des interviews, soit que leurs projets aient pu bénéficier de résidences artistiques. De plus, leurs œuvres font partie de la collection de KLF, ou bien elles sont exposées dans les différents projets dirigés par Lina Lazaar et soutenus par la Fondation.

sont hybrides, hétérogènes, extrêmement différenciées et sûrement pas monolithiques »⁶²⁴. La sous-représentation des artistes noirs tunisiens et le long silence des fondateurs de *Dream City* et *Jaou Tunis* concernant les discriminations raciales en Tunisie sont imputables à des décennies d'occultation de la présence Afro-tunisienne par les politiques identitaires et institutionnelles.

⁶²⁴ Saïd, Edward. (2000). *Op. cit.*, p. 29.

CONCLUSION

Depuis une décennie succédant à la révolution, à l'émergence de la lutte antiraciste en Tunisie et à l'institution d'une loi condamnant les discriminations raciales en 2018, nous faisons le constat d'une indifférence quasi générale envers les problématiques du racisme et un manque de volonté d'intégrer les artistes appartenant aux communautés noires de la part des principaux acteurs du monde de l'art contemporain dominant. Notre recherche avait pour objectif de mettre en exergue les raisons multiples et complexes ayant amené d'une part, à l'absence de représentativité des artistes noirs tunisiens et de l'identité Afro-tunisienne dans les stratégies curatoriales et dans les discours sur l'art durant l'époque dictatoriale, et, d'autre part, au maintien de l'invisibilisation de ces artistes après le tournant postrévolutionnaire, et ce, malgré les nombreuses mutations structurelles opérées par les principaux acteurs du monde de l'art contemporain, dont l'association l'Art rue et la Fondation Kamel Lazaar.

Nous avons ainsi démontré que le concept identitaire homogénéisant de la « Tunisianité », à travers la survalorisation du mythe d'appartenance aux aires méditerranéennes et arabo-musulmanes, annihilant néanmoins le sentiment d'appartenance identitaire au continent africain, maintient la sous-représentativité de l'identité noire tunisienne dans les sphères sociales, politiques, médiatiques et artistiques. Ce concept identitaire continue bien souvent de se répercuter dans les positionnements identitaires et les stratégies curatoriales des commissaires d'exposition, et ce, depuis l'époque dictatoriale jusqu'aux années postrévolutionnaires. En outre, cette recherche nous a permis de démontrer l'impact des visions

géostratégiques des idéologies politiques, s'étant largement réappropriées l'héritage et les stéréotypes raciaux du savoir colonial français consistant à diviser le continent en une Afrique du Nord « blanche, méditerranéenne et arabe » et une Afrique « subsaharienne noire » sur les évolutions de l'identité nationale après la révolution, et conséquemment sur les discours des commissaires et leurs pratiques curatoriales.

Dans le premier chapitre, nous avons entrepris de comprendre les origines sociohistoriques des discriminations raciales envers les minorités racisées et les raisons de la marginalisation de l'africanité en tant que référence identitaire dans les discours politiques durant les périodes dictatoriales de Bourguiba et de Ben Ali. L'analyse des plus importantes expositions collectives ayant été organisées dans des espaces culturels alternatifs entre 2003 et 2010, nous a permis de constater que l'indifférence patente des commissaires et des artistes envers les groupes minoritaires racisés en Tunisie, résulte de plusieurs facteurs liés à l'histoire propre de ces populations : la méconnaissance de leur histoire (qu'elle soit liée aux traites esclavagistes ou à des déplacements volontaires), la marginalisation de l'histoire esclavagiste de la part de Bourguiba et Ben Ali, les conséquences de leur politique identitaire uniciste sur l'homogénéisation présumée de la société tunisienne, et enfin, les appropriations de l'héritage colonial opérées par les deux dirigeants tunisiens dans leur politique identitaire ayant conduit à l'occultation de la référence à la composante africaine au profit d'un ancrage dans les aires culturelles arabo-musulmanes, maghrébines et méditerranéennes. En basant nos analyses sur les théories postcoloniales et culturelles, nous avons démontré que les discours hégémoniques eurocentriques portant sur l'art tunisien ont des conséquences notables et de longue durée sur les pratiques artistiques et curatoriales issues de ce pays, qui sont toujours définies et se définissent à leur tour selon des labels essentialisants, à l'instar de : l'« art contemporain arabe », l'« art contemporain méditerranéen » ou bien encore l'« art contemporain maghrébin ». La majorité des expositions collectives ont

perpétué des « mises en situation qui répondent à des représentations néocoloniales »⁶²⁵ et sont caractéristiques d'une attitude de « repli identitaire »⁶²⁶, accentuant néanmoins l'effacement systématique de l'identité noire tunisienne. D'ailleurs, étant donné la prédominance des thématiques mettant en scène un imaginaire « néo-orientaliste » dans ces expositions, l'Africanité et plus spécifiquement l'identité afro-tunisienne, demeurent absentes des principales préoccupations des artistes et des commissaires tunisiens durant la période prérévolutionnaire.

Dans le deuxième chapitre, nous avons examiné l'évolution des discours idéologiques concernant les représentations de l'identité nationale tunisienne après la révolution. Avec l'arrivée au pouvoir du parti *Ennahdha*, des clivages idéologiques opposant les partis islamistes et les partis sécularistes avaient engendré des conflits identitaires et des crises politiques, économiques et sécuritaires de grande ampleur. Néanmoins, malgré la focalisation du parti islamiste sur la religion musulmane en tant que référent identitaire hégémonique du peuple tunisien, nous avons remarqué qu'à l'instar des autres partis politiques, les islamistes au pouvoir ont fini par se réapproprier le concept identitaire de la « Tunisianité ». En effet, en dépit des importants clivages entre les partis politiques conservateurs et les partis progressistes, l'héritage social et politique de Bourguiba demeure fortement ancré dans l'imaginaire collectif, que ce soit dans la construction nationale de l'État tunisien, ou dans la consolidation d'une forme d'homogénéisation de l'identité nationale.

En nous attardant sur l'émergence et l'évolution du mouvement noir tunisien, nous avons postulé qu'en dépit de la structuration de la lutte antiraciste depuis 2012, l'exclusion systématique et souvent inconsciente de la réalité sociale des minorités noires et des artistes noirs tunisiens dans les nombreuses expositions collectives, est

⁶²⁵ Triki, Rachida. (2009). *Loc. cit.*, p. 57.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 52.

révélatrice des séquelles du mythe national de l'homogénéité de la société tunisienne forgé par les régimes dictatoriaux de Bourguiba et de Ben Ali. Par ailleurs, la contextualisation des bouleversements sociopolitiques postrévolutionnaires nous a permis d'évaluer leurs impacts de manière globale sur le monde de l'art contemporain tunisien, avec notamment l'émergence du concept d'« artivisme » et l'accroissement de manifestations artistiques et d'expositions dans l'espace public. Ainsi, nous avons observé que les crises politiques et identitaires durant la période de transition démocratique, et surtout en raison de l'émergence d'un nouvel ordre de censure porté par les militants islamistes et leur branche la plus radicale, ont influencé les stratégies curatoriales et les positionnements identitaires des commissaires d'exposition. Certaines thématiques identitaires ont bénéficié d'un regain d'attention de la part des artistes et des commissaires, en ce qui a trait notamment à : la liberté d'expression, la condition et les droits des femmes, la question de la laïcité et au rapport avec la religion musulmane, ainsi qu'à la place du sacré dans la sphère publique.

En outre, mis à part le projet culturel *Être noir·e dans la verte*, organisé en 2012 par les organisateurs de l'Espace *El Teatro*, en tant que représentants du milieu du théâtre tunisien, en collaboration avec les principales associations de lutte contre le racisme, les problèmes relatifs aux discriminations et l'exclusion sociale des communautés noires n'ont pas interpellé plus largement les acteurs du champ de l'art contemporain et des arts visuels (artistes, commissaires d'exposition, critiques et historiens de l'art, etc.). Nous avons proposé une analyse de cette manifestation afin d'appuyer notre réflexion et de démontrer que, contrairement au monde de l'art contemporain qui n'avait pas initié d'actions activistes pour sensibiliser sur le racisme en Tunisie, le milieu théâtral a permis que la cause de l'identité noire puisse bénéficier de soutien et de visibilité auprès du public et des médias tunisiens. D'ailleurs, si les co-fondateurs du festival *Dream City*, Selma et Sofiane Ouissi avaient programmé une performance découlant de ce projet culturel la même année avec la participation de la danseuse et performeuse Malek Zouaidi (issue de la communauté noire tunisienne) et une

installation en 2019 du chorégraphe sud-africain Boyzie Cekwana qui s'est penché sur les oppressions vécues par les minorités sexuelles et les communautés noires en Tunisie, la fondatrice et commissaire du festival *Jaou Tunis*, Lina Lazaar, n'a ni abordé les discriminations raciales dans ses stratégies curatoriales, ni intégré des artistes noirs tunisiens dans la programmation des différentes éditions de *Jaou Tunis*. Dans le troisième chapitre, notre analyse critique des deux festivals de notre corpus tendait à démontrer le maintien de l'invisibilisation des artistes afro-tunisiens dans les circuits alternatifs du monde de l'art contemporain tunisien postrévolutionnaire. En effet, l'examen des artistes sélectionnés dans chacune des éditions programmées depuis la chute du régime dictatorial, nous amène à constater qu'il s'agit, à quelques exceptions près, du même réseau d'artistes tunisiens qui participent de manière récurrente tant au festival *Dream City* qu'au festival *Jaou Tunis*.

En dépit d'un positionnement critique face à la politique institutionnelle étatique et une volonté de promouvoir un art activiste, le paysage artistique continue de maintenir une certaine forme d'homogénéité conforme à l'identité nationale « d'une Tunisie nation ethno-centrée »⁶²⁷. Ainsi, dans le dernier chapitre, l'analyse des deux festivals de notre corpus nous amène à conclure, qu'à l'instar de la majorité des expositions collectives organisées depuis la période dictatoriale, l'influence de « l'imaginaire identitaire méditerranéen » et du statut revendiqué de la « Tunisie-pont entre l'Orient et l'Occident »⁶²⁸ perdurent dans les éditions de ces deux festivals d'art contemporain. De surcroît, nous avons constaté que les discours des organisateurs de *Dream City* et *Jaou Tunis* sont révélateurs des difficultés du monde de l'art tunisien en général de s'émanciper de « l'hégémonie impérialiste des valeurs artistiques occidentales »⁶²⁹. En valorisant des discours identitaires dominants favorisant un dialogue d'ouverture entre

⁶²⁷ Abbassi, Driss. (2012). *Op. cit.*, p. 153.

⁶²⁸ *Id.* (2009). *Op. cit.*, p. 11.

⁶²⁹ Asfour, Fouad. (2016). « Réflexions sur la critique d'art et la production esthétique dans les sociétés en crise ». *NAQD*, 1(33-34), p. 105.

les aires d'appartenances arabo-musulmanes et méditerranéennes, reléguant toujours l'ancrage africain à la marge, ces derniers réactualisent une conception coloniale scindant le continent africain en une Afrique subsaharienne et une Afrique du Nord méditerranéenne et arabe⁶³⁰.

Alors que les organisateurs du festival *Dream City* ont permis la participation d'artistes originaires d'Afrique subsaharienne et australe, et ce, bien que la participation des artistes européens demeure nettement plus importante, la fondatrice de *Jaou Tunis* a favorisé uniquement des collaborations avec des artistes et des spécialistes en art originaires d'Europe et de la « région MENA », s'alignant ainsi sur les principales missions de la Fondation qu'elle dirige. La Fondation Kamel Lazaar semble manifestement se positionner afin de concurrencer l'emprise hégémonique du marché de l'art par les pays du Golfe. En outre, dans les discours que véhiculent les organisateurs de ces festivals d'art contemporain, ces derniers ne proclament ni leur africanité, ni un positionnement engagé en faveur de la reconnaissance du racisme dans la société tunisienne, malgré l'accroissement des actes de violence raciste durant ces dix dernières années. Partant de ces postulats, nous avons pu identifier les nombreux facteurs pouvant expliquer la faiblesse de portée du mouvement noir tunisien et le maintien de l'invisibilité des artistes noirs dans la scène artistique contemporaine : le peu d'intérêt de la part du monde scientifique et académique tunisiens envers les communautés racisées, le déni du racisme et des discriminations systémiques, l'attachement au concept identitaire de la « Tunisianité » ayant marginalisé l'appartenance identitaire africaine, et, surtout le conservatisme dont font preuve les membres des partis politiques, les élites intellectuelles et artistiques, et une majeure partie de la société civile, face aux questions minoritaires de tout ordre. À ce sujet, l'anthropologue Virginie Rey a judicieusement analysé les raisons de la sous-

⁶³⁰ Arndt, Lotte. (2016). *Loc. cit.*, p. 644-645.

représentation des groupes minoritaires dans le monde muséal nord-africain et moyen-oriental :

However, additional forces also influence representational paradigms and curatorial decisions. They include the politics of modernisation, tourism, urbanisation, migration and globalisation, as well as the persistence of local cultural taboos and culturally specific responses to museums and understandings of their role within society. These understandings are inherently connected to each society's dominant intellectual and political positioning vis-à-vis diversity, class, race and gender.⁶³¹

À l'aune de l'actualité mondiale du positionnement militant des « *Black Lives Matter* » aux États-Unis et des nombreuses dénonciations du racisme envers les populations noires dans le monde arabe⁶³², nous constatons qu'un certain intérêt envers les minorités racisées commence à émerger à l'échelle internationale auprès des chercheurs en sciences humaines et sociales, mais surtout et de manière inédite, dans les domaines de la muséologie et de l'histoire de l'art, à l'instar du récent ouvrage collectif *The Art of Minorities: Cultural Representation in Museums of the Middle East and North Africa*, publié en 2020 sous la direction de l'anthropologue australienne Virginie Rey. Cependant, nous remarquons que le monde de l'art tunisien (artistes, commissaires, historiens et critiques d'art, collectionneurs, galeristes, etc.) demeure à ce jour, fermé à ces préoccupations. En nous basant sur le croisement de plusieurs disciplines théoriques, notre recherche a pour objectif principal de contribuer aux études en histoire de l'art traitant de la scène artistique tunisienne, en proposant une approche critique inédite et une réflexion sur les pratiques curatoriales, permettant de mieux appréhender les mécanismes d'exclusion de la minorité Afro-tunisienne et de discrimination systémique dans le monde de l'art contemporain tunisien. Comme le considère

⁶³¹ Rey, Virginie *et al.* (2020). *Op. cit.*, p. 5.

⁶³² Chekkat, Rafik. (2020, 11 août). « Négrophobie. Les damnés du Maghreb ». *Orient XXI*. Récupéré le 19 octobre 2020 de <https://orientxxi.info/magazine/negrophobie-les-damnes-du-maghreb,4046>

judicieusement l'écrivain autrichien Fouad Asfour concernant les pratiques artistiques dans les sociétés en crise, dans un monde globalisé et post-colonial :

Il est nécessaire de voir en l'esthèse dé-coloniale un processus dans la critique d'art tout comme dans la pratique artistique, et il incombe continuellement aux artistes, conservateurs, critiques et praticiens de réfléchir sur les implications de cette option : comment prendre au sérieux la crise sociale et faire un pas en avant afin de renouveler les moyens d'impliquer les mouvements populaires au cœur de la production esthétique.⁶³³

⁶³³ Asfour, Fouad. (2016). *Loc. cit.*, p. 109.

ANNEXE A

FIGURES



Figure 2.1, Naoufel Azara, *Cherche Saadia désespérément* (Malek Zouaidi incarnant le personnage de Saâdia dans la pièce théâtrale), 2012, Théâtre, Espace *El Teatro*, Tunis

© Espace *El Teatro*



Figure 1.2, Lotfi Ghariani, *sans titre* (vue de l'exposition *I Pro Noir*), 2012, installation et photographie, Galerie l'Aire libre, Espace *El Teatro*, Tunis
© Espace *El Teatro*



Figure 2.2, JR, *Femme dans les décombres du commissariat*, 2011, photographie, La Goulette, (image montrant un portrait en noir et blanc d'une jeune femme, collé à l'intérieur d'un poste de police qui a été saccagé par des manifestants)
Récupéré du site internet :
<https://www.jr-art.net/projects/inside-out-artocratie-en-tunisie>
© JR



Figure 2.3, JR, *Diptyque au poste de police*, 2011, photographie, La Goulette
(Image montrant deux portraits en noir et blanc, collés à l'entrée d'un poste de police
saccagé par des manifestants)

Récupéré du site internet :

<https://www.jr-art.net/projects/inside-out-artocratie-en-tunisie>

© JR



Figure 2.4, JR, *Homme sur le panneau*, 2011, photographie, Tunis
(Image montrant un panneau d'affichage urbain sur lequel a été collée une
photographie d'un citoyen appartenant à la communauté noire)

Récupéré du site internet :

<https://www.jr-art.net/projects/inside-out-artocratie-en-tunisie>

© JR



Figure 2.5, 10^e édition du *Printemps des Arts* (vue d'exposition), 2012, la Marsa, Palais El Abdellia
© Nicolas Fauqué



Figure 3.1, Li Wei, série *Tunisia's sky*, 2012, Tunis, photographie, 155 x 232,5 cm
© L'Art rue



Figure 3.2, Li Wei, série *Tunisia's sky*, 2012, Tunis, photographie, 155 x 232,5 cm
© L'Art rue



Figure 3.3, visuel officiel, *dernière édition de la Biennale Dream City*, 2019, L'Art rue, Tunis

© L'Art rue



Figure 3.4, Malek Zouaidi, *Cherche Saâdia désespérément* (photographie montrant l'artiste en train de réaliser une performance chorégraphique dans le cadre de l'installation), 2012, Tunis, théâtre, installation, performance chorégraphique
© L'Art rue



Figure 3.5, Vue extérieure du bâtiment éphémère de l'exposition *All the World's a Mosque - Le monde entier est une mosquée* (organisée dans le cadre de la troisième édition de *Jaou Tunis*), 2015, Carthage
© Fondation Kamel Lazaar



Figure 4.1, Selma et Sofiane Ouissi, *Une poétique du geste : « Laaroussa »*, 2011, Sejnane, vidéo chorégraphique (détail de la vidéo), 12 min
© L'Art rue



Figure 4.2, Lina Lazaar en compagnie de deux jeunes candidats à l'immigration dans le pavillon national tunisien à la Biennale de Venise, *The Absence of Paths*, 2017, Kiosque Arsenal, Sale D'Armi, Venise
© Luke Walker



Figure 6.3, le visa universel : *Freesa, The Absence of Paths*, 2017, pavillon national tunisien à la Biennale de Venise

Récupéré du compte instagram du pavillon tunisien

© Fondation Kamel Lazaar



Figure 4.4, Lilia Ben Romdhane et Nikolaos Symeonidis, *The Absence of Paths*, 2017, performance de poésie et chant au Kiosque Via Garibaldi, pavillon national tunisien à la Biennale de Venise

© Fondation Kamel Lazaar

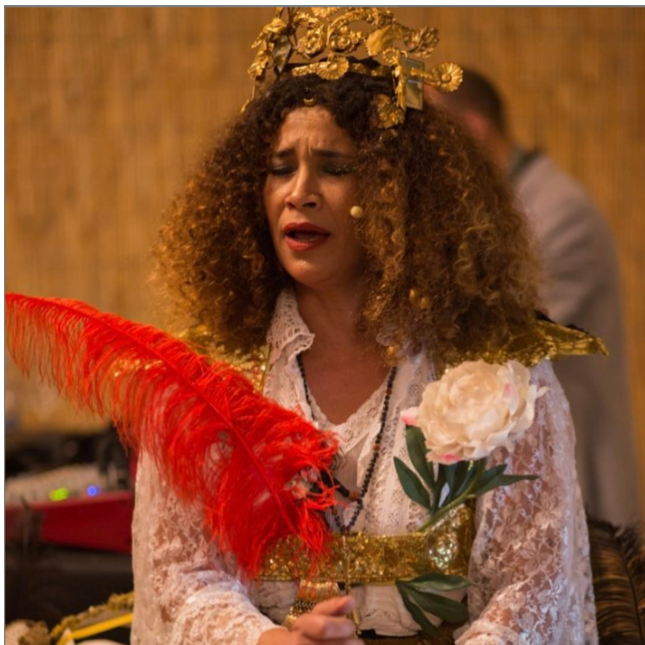


Figure 4.5, Ghalia Ben Ali, *The Absence of Paths*, 2017, performance de chant et danse, au Kiosque Sale d'Armi, pavillon national tunisien à la Biennale de Venise
© Fondation Kamel Lazaar



Figure 4.6, Capture d'écran du site internet *The Absence of paths*, 2017
www.theabsenceofpaths.com
© Fondation Kamel Lazaar

ANNEXE B

ANALYSES COMPLÉMENTAIRES DE DEUX PROJETS SIGNIFICATIFS DE L'ASSOCIATION L'ART RUE ET DE LA FONDATION KAMEL LAZAAR : *LAAROUSSA* (2010-2013) ET *THE ABSENCE OF PATHS* (2017)

Afin d'approfondir nos réflexions, d'une part, sur le positionnement des organisateurs de nos deux festivals d'étude vis-à-vis des groupes minoritaires et des discriminations dans la société tunisienne, et, d'autre part, sur l'influence du mythe unificateur de la « Tunisianité » sur leurs pratiques curatoriales, nous proposons en Annexe des analyses complémentaires de deux projets significatifs, à savoir : l'action artistique *Laaroussa* initiée par l'association l'Art rue entre 2010 et 2013, et le pavillon national tunisien sous le commissariat de Lina Lazaar, ayant été soutenu par la Fondation Kamel Lazaar durant la 57^{ème} édition de la Biennale de Venise en 2017.

1. Le collectif *Laaroussa* (2010-2013), vers une revalorisation du patrimoine immatériel berbère

Laaroussa qui signifie en dialecte tunisien à la fois la jeune mariée mais également la poupée, est une action artistique communautaire menée à partir du mois d'octobre 2010 au mois de juin 2011 et qui s'est poursuivie par la suite jusqu'en 2013, dans le village de Sejnane situé dans le Nord-Ouest de la Tunisie, par un collectif d'artistes constitué avec les femmes potières de cette région rurale fortement fragilisée et marginalisée par l'État tunisien⁶³⁴. Il s'agit de la première action artistique du collectif de l'Art rue dans

⁶³⁴ Contrairement aux régions littorales qui ont bénéficié d'un soutien financier important de la part des régimes de Bourguiba et de Ben Ali, les régions rurales intérieures du Nord au Sud-Ouest de la Tunisie

l'espace rural, en dehors de la médina, son lieu de prédilection dans la capitale tunisienne. Soutenue par plusieurs associations et par des fondations privées⁶³⁵, *Laaroussa* avait un double objectif : valoriser le savoir-faire féminin artisanal de la région de Sejnane et assurer son autonomie en aboutissant à la création d'une coopérative artisanale de poterie en 2013⁶³⁶. Le projet avait pour vocation de « décentraliser l'action artistique et de créer des liens entre des régions et des savoir-faire »⁶³⁷ afin de sensibiliser la société civile et l'État sur le développement inégal entre les régions, et corrélativement l'exclusion sociale et politique vécues par les habitants de cette région rurale, qui descendent de tribus nomades berbères⁶³⁸ et sont pour la plupart d'origine paysanne ou ouvrière. L'historienne de l'art Aurélie Machghoul définit le projet comme suit : « Laaroussa est une action complexe et plurielle abordant aussi bien le champ culturel qu'artistique, social, politique et économique »⁶³⁹. La communauté interculturelle résultante de la rencontre et la collaboration, entre les femmes potières de Sejnane, un collectif d'artistes français, béninois et tunisiens, a permis l'alliance singulière entre un savoir-faire artisanal ancestral et l'art

ont été marginalisées par la politique économique tunisienne, engendrant d'importantes inégalités entre les différentes régions. Ces inégalités territoriales ont déclenché plusieurs soulèvements populaires durant les deux régimes dictatoriaux, en aboutissant en 2011 à la chute du régime dictatorial de Ben Ali. Ainsi, les métiers traditionnels et les savoir-faire artisanaux des régions défavorisées en Tunisie ont été à leur tour marginalisés à cause d'un manque d'investissements financiers.

⁶³⁵ Le projet est soutenu par la Fondation Anna Lindh, la Délégation de l'Union Européenne en Tunisie, l'Institut français de Coopération, l'Ambassade de Suisse, la ville de Nantes, Propaganda (une société tunisienne de production et de post-production audiovisuelle), les deux associations de Selma et Sofiane Ouissi (l'association *Muzaq* et l'Art rue), la Luna, la municipalité de Sejnane et des médias tunisiens.

⁶³⁶ La Coopérative est destinée à regrouper différents ateliers de travail artisanal de la terre, en plus d'espaces d'accueil pour les enfants, des salles de classe pour l'alphabétisation des potières et un espace d'exposition.

⁶³⁷ L'Art rue. (s.d). « L'art rue, fabrique d'espaces artistiques ». *L'Art rue*. [Dépliant de présentation de l'association], p. 1.

⁶³⁸ Les berbères, nommés également *Amazighs* (dénomination berbère propre à la langue *tamazight* signifiant homme libre) constituent les peuples autochtones de l'Afrique du Nord, groupés en tribus nomades ou sédentaires. Leur histoire est marquée par une succession d'invasions étrangères : phéniciens, romains, vandales, byzantins, arabes, turcs ottomans et les puissances coloniales françaises à partir du XIX^e siècle. Malgré une forte résistance de la part des chefs des tribus berbères aux envahisseurs arabes, l'islamisation et l'arabisation de l'Afrique du Nord qui ont duré cinq siècles, provoqueront des mutations considérables en limitant la présence berbère au Maroc, en Algérie, en Libye et surtout en Tunisie, sans pourtant l'éliminer définitivement.

⁶³⁹ Machghoul, Aurélie. (2011, août). « Regard d'artiste ». *Zone artistique temporaire*, 3, p. 6.

contemporain déployé de manière pluridisciplinaire⁶⁴⁰. En juin 2011, une première exposition à ciel ouvert est organisée par le collectif au sein même du village. Le public⁶⁴¹ était invité à participer à des ateliers d'expérimentation dirigés par les femmes potières et à découvrir les œuvres pluridisciplinaires créées par le collectif. Au mois de juillet de la même année, une seconde exposition a pris place à Dar Bach Hamba l'actuel siège de l'Art rue. Les œuvres ont été exposées aux Automnales de Genève en novembre 2011 et à la galerie B'chira Art Center à Tunis en mars 2012.

À l'instar de plusieurs femmes tunisiennes artisanes, les femmes potières de Sejnane conservent la mémoire collective de leur village, en transmettant aux jeunes générations leur savoir-faire artisanal⁶⁴², véritable patrimoine culturel et identitaire ancestral, longtemps fragilisé par les conséquences économiques dues à la globalisation et à l'industrialisation accrue de la société tunisienne depuis l'époque de la colonisation française⁶⁴³. D'ailleurs, si la politique coloniale française a opté pour une valorisation du patrimoine archéologique datant de l'époque romaine, le patrimoine immatériel était « plutôt laissé pour compte, sinon dégradé et dévalorisé, que ce soit par le désintérêt

⁶⁴⁰ Le collectif artistique constitué avec une soixantaine de femmes potières de Sejnane regroupe des artistes tunisiens : Sonia Kallel (plasticienne), Saloua Ben Salah (musicienne), Selma et Sofiane Ouissi (danseurs et chorégraphes), Abdellatif Snoussi (photographe), les Collectifs français : La Luna (arts plastiques et visuels), Cécil Thuillier (cinéaste) et enfin les femmes conteuses et brodeuses d'Arlène (femmes immigrées de Nantes). Si la participation des artistes français est assez importante, le collectif est composé également d'une plasticienne originaire du Bénin : Tobi Ayédadjou.

⁶⁴¹ Le public était composé de représentants des milieux des affaires et des services culturels tunisiens et étrangers, de politiciens et de journalistes.

⁶⁴² Contrairement à la poterie tournée (pratiquée par les hommes), la poterie modelée est exclusivement exécutée par les femmes rurales et remonterait à la fin de l'âge de bronze méditerranéen (entre 4400 et 3800 avant J.-C.). Cette technique artisanale qui consiste à travailler et à modeler l'argile (Sejnane étant une région riche en filons d'argile) est destinée à la fabrication de la vaisselle domestique et à la création de statuettes anthropomorphes représentant majoritairement des figures féminines, symbolisant la force des femmes berbères. Ces figurines permettent également d'attester que leur position était privilégiée dans l'organisation sociale des espaces berbérophones avant la conquête arabe. Conçue de manière écologique, chaque poterie est ensuite peinte de motifs géométriques berbères avec des colorants naturels (d'origine végétale) et cuite de manière ancestrale dans un four mêlant branchages et bouses de vache.

⁶⁴³ Sekik, Nozha. (2016). « Artisanats et savoir-faire féminins : mémoire collective de la Tunisie ». *Quaderns de la Mediterrània*, 23, p. 133.

qu'il a subi ou par les préjugés et les stéréotypes qui l'ont marqué, notamment ceux l'associant au sous-développement et à l'indigénisme »⁶⁴⁴.

Malgré un positionnement évident en faveur de la valorisation du travail des potières de Sejnane, les articles rassemblés dans le troisième numéro de la revue Z.A.T⁶⁴⁵ ne s'appuient pas sur des recherches historiques qui pourraient nous renseigner plus amplement sur les origines de l'identité amazighe des potières et du village de Sejnane, et sur l'organisation sociale et politique des tribus amazighes qui étaient fondées pour la plupart sur une société matriarcale avant les processus d'assimilation subis durant les conquêtes arabes du VII^e siècle⁶⁴⁶. Ceci pourrait expliquer par exemple que les figurines soient majoritairement féminines et qu'elles soient exécutées uniquement par des femmes. D'ailleurs, les écrits sont centrés sur les œuvres créées dans le cadre du projet et les analyses sont assez sommaires concernant les artefacts produits depuis des millénaires par les artisanes. Pourtant, ces artefacts font partie d'un patrimoine culturel qui atteste de la prégnance de la civilisation berbère dans l'identité tunisienne, et ce, malgré les tentatives d'oblitération de la composante identitaire amazighe par les pouvoirs politiques après l'indépendance.

Le projet *Laaroussa* souffre d'un manque de contextualisation, étant donné qu'aucune mention n'est soulignée sur les conséquences de l'islamisation forcée des populations

⁶⁴⁴ Saidi, Habibi. (2013). *Loc. cit.*, p. 151.

⁶⁴⁵ Le troisième numéro de la revue Z.A.T, paru en août 2011 avait été entièrement consacré au projet *Laaroussa*.

⁶⁴⁶ Si les sociétés berbères contemporaines semblent être en majorité patriarcales, plusieurs études ont démontré que l'organisation sociale et politique de certaines tribus amazighes étaient fondées sur le modèle matriarcal. Cependant, l'anthropologue Hélène Claudot-Hawad estime que la notion de matriarcat berbère a été forgée durant la période coloniale française et correspondrait à une vision idéologique découlant de la théorie évolutionniste de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le modèle matriarcal correspondrait à un stade primitif du développement de l'humanité. L'anthropologue réfute l'existence du « matriarcat » berbère au sens où l'entendait certains auteurs de la période coloniale. En revanche, elle démontre qu'une inflexion matricentrée était notable dans l'organisation sociale et symbolique de plusieurs sociétés berbères, donnant à la femme une place de premier ordre dans la fondation et la protection de la communauté. Dans Claudot-Hawad, Hélène. (2011). « Matriarcat berbère ». *Encyclopédie Berbère*, XXIX, p. 4697-4705.

amazighes et les formes d'acculturation engendrées par la conquête arabo-islamique⁶⁴⁷. Le contexte historique colonial et post-colonial est également omis, dans la mesure où les articles ne rendent pas compte, ni des conséquences du colonialisme français, ni de celles des dictatures successives de Bourguiba et de Ben Ali ayant engendré la marginalisation des populations berbères et de leur savoir-faire. La négation de leur amazighité (dotée d'éléments identitaires constitués par la langue, les traditions et la culture, etc.) par les pouvoirs politiques a engendré leur assimilation dans de nouvelles unités politiques homogènes⁶⁴⁸. D'ailleurs, comme l'atteste à ce sujet l'historien tunisien Driss Abbassi, l'histoire des tribus amazighes est racontée en bribes dans les manuels scolaires et dans les livres historiques autant sous Bourguiba, que durant le régime de Ben Ali⁶⁴⁹.

En dépit de ces lacunes concernant l'aporie théorique et critique en ce qui a trait à la contextualisation des pratiques artisanales berbères, force est de reconnaître que la médiatisation de l'action entreprise par les Ouissis et le collectif de l'Art rue a favorisé la visibilité nationale et internationale du travail des potières de Sejnane. Grâce à une multitude d'actions entreprises par l'Art rue et suite à la mobilisation de la société civile tunisienne, les savoir-faire berbères liés à la poterie des femmes de Sejnane ont été inscrits sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'Humanité en

⁶⁴⁷ Malgré l'implantation de la colonisation française au Nord de l'Afrique et les politiques d'assimilation forcée mises en œuvre suite aux invasions successives de plusieurs civilisations (phéniciennes, romaines, vandales, byzantines, espagnoles, turques, arabes, etc.) tout au long de l'histoire de l'Afrique du Nord, et de la Tunisie en particulier, les Berbères ont pu conserver leur identité culturelle, et ce, en dépit des formes d'acculturation subies principalement durant la conquête arabo-islamique du VII^e siècle. Les historiens qui se sont penchés sur la « question berbère », s'accordent à qualifier l'identité des habitants de l'Afrique du Nord d'arabo-berbère, étant donné les brassages et les syncrétismes entre les envahisseurs arabes et les peuples berbères autochtones. Toutefois, il faut reconnaître que cette identité trait-d'union oblitère les identités multiples de la Tunisie comme c'est le cas notamment du référent identitaire africain, alors que l'origine même du continent africain proviendrait de la langue *tamazight*. De plus, soulignons que tout au long de leur histoire, les populations amazighes ont connu des échanges et des brassages culturels importants avec les populations africaines du Sud du Sahara.

⁶⁴⁸ Valensi, Lucette. (1986). *Loc. cit.*, p. 818.

⁶⁴⁹ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 50-52.

2018⁶⁵⁰. Par ailleurs, l'œuvre artistique créée par Selma et Sofiane Ouissi intitulée *Une poétique du geste : « Laaroussa »* a été exposée en 2012 dans le cadre de la Triennale *Intense Proximité* au palais de Tokyo à Paris, avec pour commissaire principal d'exposition Okwui Enwezor⁶⁵¹. En 2013, l'œuvre est montrée au Kunsten festival des arts à Bruxelles et à la Biennale de Sharjah aux Émirats arabes unis. Il s'agit d'une vidéo chorégraphique coréalisée par Cécil Thuillier, montée par Nicolas Sburlati avec le son récolté *in situ* par David Bouvard, dans laquelle les deux chorégraphes reproduisent les gestes des potières de Sejnane. La vidéo qui dure une douzaine de minutes les montre agenouillés, juchés sur un rocher, entrain de reproduire avec leurs mains couvertes de terre les gestes ancestraux des potières en mouvements chorégraphiques (Figure 4.1). Imprégnés des mouvements ritualisés des potières lors de leur immersion au sein de cette communauté rurale, les deux chorégraphes ont conçu un processus d'écriture chorégraphique et poétique plaçant de manière abstraite la gestuelle de leurs mains au centre de cette œuvre pluridisciplinaire et hybride qui mêle danse, musique et cinéma.

Adoptant une posture anti-capitaliste, l'action communautaire entreprise par le collectif est décrite dans le dossier de presse comme ayant « permis d'œuvrer artistiquement à la construction d'une société idéale [...] : société où le peuple est autonome et responsable, et où tous les savoirs sont valorisés pour un meilleur vivre ensemble »⁶⁵². À travers cette performance chorégraphique, Selma et Sofiane Ouissi revalorisent des savoirs féminins ancestraux, mais surtout une mémoire plurielle et une identité marginalisée par les pouvoirs politiques : celle de l'amazighité tunisienne. En effet, durant les périodes de gouvernance de Bourguiba et de Ben Ali, l'identité amazighe ou

⁶⁵⁰ UNESCO. (s.d). « Patrimoine immatériel. Les savoir-faire liés à la poterie des femmes de Sejnane ». UNESCO. Récupéré le 23 juillet 2020 de <https://ich.unesco.org/fr/RI/les-savoir-faire-lies-a-la-poterie-des-femmes-de-sejnane-01406>

⁶⁵¹ Enwezor, Okwui *et al.* (dir.). (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions Artlys, Éditions du Centre National des Arts plastiques, 695 p.

⁶⁵² Le collectif Laaroussa. (2011). « Présentation du projet Laaroussa ». [Dossier de presse : Archives numériques de l'association]. Tunis : L'Art rue, p. 3.

berbère a été assimilée dans l'identité nationale dans l'unique but de servir « d'appât à un tourisme en soif d'exotisme, de primitivité, devenant une sorte de bédouinité dérivée »⁶⁵³. La chute du régime autoritaire de Ben Ali a favorisé l'émergence des revendications culturelles des populations amazighes. Toutefois, la « question berbère »⁶⁵⁴ se heurtera au dispositif idéologique du gouvernement à majorité islamiste prônant une résurgence du nationalisme arabe et une volonté affirmée d'imposer l'islam en tant que référent culturel hégémonique de l'identité tunisienne⁶⁵⁵.

Alors qu'elles furent conçues plusieurs mois avant le déclenchement de la révolution, la mise en exposition des œuvres du collectif *Laaroussa* en juin 2011 intervient à un moment de profonde crise sociopolitique et identitaire que traverse la Tunisie postrévolutionnaire. Les incessants débats sur la place de la religion dans la vie politique et dans la société, allant de pair avec la montée en puissance de l'extrémisme religieux, ont constitué un premier obstacle pour la démocratie naissante. Comme nous l'avons abordé dans le deuxième chapitre, certains membres désignés comme salafistes ont été les instigateurs de nombreux incidents violents dans plusieurs villes tunisiennes. Les potières de Sejnane avaient même subi des intimidations de la part des salafistes de la région afin de cesser la production de leurs figurines, jugées hérétiques par ces derniers. Leurs attaques ont ciblé les femmes potières, mais également un patrimoine culturel ancré dans l'héritage identitaire berbère tunisien. En effet, les décorations qui ornent les figurines comportent les motifs des tatouages corporels berbères, attestant de l'héritage séculaire amazighe de la Tunisie souvent occulté et relégué à la marge.

La réactualisation des gestes ancestraux berbères des potières permet aux artistes de reconstituer la mémoire historique du peuple amazighe en valorisant le référent identitaire berbère, dont le patrimoine, la culture et la langue ont subi historiquement

⁶⁵³ Pouessel, Stéphanie. (2012b). *Loc. cit.*, p. 145.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ Abbassi, Driss. (2017). *Op. cit.*, p. 82.

des brassages et des assimilations dans l'identité arabo-musulmane, et, corrélativement dans l'identité tunisienne. La dimension politique et identitaire du projet *Laaroussa* est donc perceptible, compte tenu des troubles politiques engendrés par l'accession au pouvoir de la Troïka⁶⁵⁶ avec à sa tête le parti *Ennahdha* et des nombreuses agressions perpétrées par les salafistes contre les artistes, comme ce fut le cas en 2012 lors de la tenue du *Printemps des arts* de la Marsa⁶⁵⁷. Les craintes de voir se profiler un État religieux, ont amené les acteurs culturels, dont l'Art rue, à sensibiliser la société civile et l'État à ce type de manifestations dans les régions rurales les plus défavorisées et les plus touchées par la menace des groupes islamistes les plus radicaux. Par conséquent, l'analyse du projet *Laaroussa* nous amène à conclure que l'intérêt des fondateurs de *Dream City* pour les groupes marginalisés et délaissés par les politiques culturelles et institutionnelles est prégnant, et ce malgré leur manque de soutien vis-à-vis de la cause antiraciste et des communautés noires tunisiennes. Il en ressort par cette action artistique communautaire *in-situ*, qui a convoqué une pluralité d'identités et induit un brouillage des frontières entre les artéfacts artisanaux et l'art contemporain, que la conception de l'identité tunisienne par le collectif de l'Art rue apparaît, pour reprendre une réflexion de la curatrice française Mélanie Bouteloup : « non pas comme une entité fixe appartenant essentiellement à une culture définie, mais comme fluctuante et multiple, faite de passages et d'identifications »⁶⁵⁸.

2. *The Absence of paths*, le pavillon tunisien à la Biennale de Venise (2017) : la crise migratoire au cœur des conflits diplomatiques entre la Tunisie et l'Union européenne

Pour la première fois depuis 1958, grâce au parrainage du ministère des Affaires Culturelles et au soutien financier de la Fondation Kamel Lazaar, la Tunisie était

⁶⁵⁶ Voir la section 2.1.1 du deuxième Chapitre.

⁶⁵⁷ Voir la section 2.2.2.2 du deuxième Chapitre.

⁶⁵⁸ Bouteloup, Mélanie. (2012). « Sous tensions ». Dans Enwezor, Okwui *et al.* (dir.). *Op.cit.*, p. 41.

présente à la 57^{ème} édition de la Biennale de Venise⁶⁵⁹. La thématique principale du pavillon national tunisien portait sur la question migratoire, rejoignant par-là, la thématique principale de l'édition du festival *Jaou Tunis* la même année et intitulée *Nation migrante*⁶⁶⁰.

Si le projet du pavillon tunisien est une proposition intéressante du fait de sa portée critique sur la migration, il semble davantage avoir été « conçu plus suivant une logique politique et diplomatique que culturelle »⁶⁶¹. En effet, depuis la révolution de 2011 et la crise politique qui en a résulté, la Tunisie se trouve être au cœur des débats politiques et médiatiques engendrés par la crise migratoire dans le bassin méditerranéen. En outre, l'État tunisien avait été à maintes reprises critiqué par les autorités italiennes et par l'Union européenne, à cause du nombre croissant d'embarcations clandestines qui partent des côtes tunisiennes en direction de l'Europe depuis le déclenchement de la révolution, alors que la Tunisie avait joué un rôle de refuge tant pour les Libyens, fuyant la guerre déclenchée depuis la chute du régime de Kadhafi en 2011, que pour les migrants subsahariens qui résidaient en Libye⁶⁶². S'alignant sur une tendance curatoriale à l'échelle internationale portant sur les enjeux sociaux, économiques et politiques liés à la crise migratoire et un contexte de libération de la parole sur la question migratoire en Tunisie « longtemps occultée et réprimée »⁶⁶³ sous Ben Ali, la thématique choisie par Lina Lazaar permet une remise en question des notions de frontières et de territoires à travers la performance intitulée *The Absence of paths*.

⁶⁵⁹ Sous le commissariat de Christine Macel, conservatrice en chef du Centre Pompidou, la 57^e édition de la Biennale de Venise s'est tenue du 10 mai au 26 novembre 2017, avec pour thématique *VIVA*, ARTE *VIVA*.

⁶⁶⁰ Le festival *Jaou Tunis* a débuté deux jours après le lancement de la 57^e édition de la Biennale de Venise au mois de mai 2017.

⁶⁶¹ El Fani, Raja. (2017, 21 avril). « 57^e Biennale de Venise : Retour de la Tunisie à la Biennale ». *Inferno Magazine*. Récupéré le 25 mars 2019 de <https://inferno-magazine.com/2017/04/21/biennale-de-venise-retour-de-la-tunisie-a-la-biennale/>

⁶⁶² Alcaraz, Emmanuel. (2018). « Les migrants libyens en Tunisie : un enjeu majeur des dynamiques migratoires dans l'espace maghrébin ». *Revue internationale des études du développement*, (4)236, p. 12.

⁶⁶³ Geisser, Vincent. (2019). *Loc. cit.*, p. 6.

De manière atypique, le pavillon renonce à l'espace conventionnel de monstration des œuvres et des artistes, pour prendre la forme d'une action symbolique, performative et interactive pour servir de plateforme à la thématique des frontières et à rehausser l'esprit même de la Biennale, un monde sans frontières. *The Absence of paths* s'est répartie sur trois endroits différents dans l'espace public vénitien : Le Kiosque de Lamarine, Sale d'Armi et un kiosque sur la rue Garibaldi⁶⁶⁴. Dans les trois Kiosques, la performance artistique était assurée par neuf jeunes tunisiens candidats à l'immigration clandestine (voir Figure 4.2). Ces jeunes tunisiens, qui avaient tenté de fuir la Tunisie de manière clandestine, avaient été formés par la curatrice pour délivrer au public de la Biennale des documents de voyage universels intitulés *Freesa*⁶⁶⁵ (Figure 4.3), un mot-valise qui combine le terme anglais *free* et le terme visa, et dont le visuel graphique est une imitation de la charte des visas délivrés par les nations européennes appartenant à l'Espace Schengen⁶⁶⁶. Sur ce visa factice sont inscrites les mentions suivantes : « *Origin: Unknown; Destination: Unknown; Status: Migrant* ». Le *Freesa* symbolise ainsi un monde idyllique où les êtres humains peuvent circuler librement d'un pays à l'autre. En effet, il octroyait au public de manière symbolique, une libre circulation entre les pavillons et permettait d'interroger l'absurdité des mécanismes bureaucratiques des administrations chargées de délivrer des visas ou d'accorder le statut de réfugié pour les immigrés clandestins qui arrivent soit sur les côtes italiennes, soit dans d'autres points de passage frontaliers en Europe. Sur un mur voisin de l'un

⁶⁶⁴ Kamel Lazaar Foundation. (2017). « La Tunisie à la biennale di Venezia ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 14 décembre 2019 de <https://www.kamellazaarfoundation.org/fr/project/la-tunisie-%C3%A0-la-biennale-di-venezia>

⁶⁶⁵ Ces documents de voyage fictifs étaient insérés dans des livrets contenant des informations sur le pavillon national tunisien, les activités philanthropiques de la Fondation Kamel Lazaar, une contextualisation historique de la crise migratoire dans le monde et des informations basées sur des données statistiques du nombre de migrants et de réfugiés dans le monde en 2015, des iniquités entre les pays riches et les pays pauvres notamment en ce qui concerne les possibilités qu'ont leurs citoyens respectifs de se déplacer d'un pays à l'autre sans avoir besoin d'un visa, etc.

⁶⁶⁶ Pour produire les documents de voyage universels, la Fondation Kamel Lazaar s'est associée à Veridos GmbH, le principal développeur de solutions d'identité sécurisées. Veridos travaille avec plus de 70 pays et produit plus de 65% des documents d'identité délivrés par les gouvernements et les autorités publiques dans le monde entier, y compris la production de papiers, de passeports et de documents eGate sécurisés.

des trois kiosques, deux écrans accrochés l'un à côté de l'autre, affichaient un compteur qui comptabilisait en temps réel le nombre total de *freesas* qui ont été délivrés durant la Biennale. Les performances étaient également assurées par trois artistes tunisiennes de la diaspora : Lilia Ben Romdhane (poésie et musique) (Figure 4.4), Ghalia Ben Ali (chant et danse) (Figure 4.5) et Oumayma Manai (danse). Chacune des performances s'inscrivait dans un paysage sonore composé d'enregistrements musicaux qui reprennent et réactualisent des traditions musicales de certaines villes rurales en Tunisie. Les enregistrements ruraux avaient été fusionnés avec des sonorités électroniques conceptuelles créant un nouveau style « mettant en valeur le passé et le devenir de la Tunisie »⁶⁶⁷.

En articulant le discours du pavillon sur le constat que la Tunisie est une terre de migrations et de brassages culturels⁶⁶⁸, Lina Lazaar souhaitait interpeller le public international sur l'abolition des frontières géographiques et culturelles, dénoncer l'intolérance et le racisme qui sont aujourd'hui au cœur du phénomène migratoire, et amener le public à réfléchir sur sa propre façon de se déplacer⁶⁶⁹. Dans cette continuité de l'abolition des frontières et au-delà de Venise, la réflexion se poursuit jusqu'à aujourd'hui, à travers une plateforme interactive en ligne qui présente les contributions d'artistes et de penseurs (sociologues, philosophes, politologues, etc.) sur le thème de la migration⁶⁷⁰. En tant que « microcosme idyllique »⁶⁷¹, le projet proposé par Lina Lazaar se réapproprie des formes sociales et culturelles qui composent notre quotidien à l'échelle mondiale, marqué par la globalisation et une crise migratoire de plus en plus intensifiée par les conflits et les guerres qui surviennent dans plusieurs régions dans le

⁶⁶⁷ Kamel Lazaar Foundation. (2017). « La Tunisie à la biennale di Venezia ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 14 décembre 2019 de <https://www.kamellazaarfoundation.org/fr/project/la-tunisie-%C3%A0-la-biennale-di-venezia>

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ The Absence of Paths. (2017). « Venice ». *The Absence of Paths*. Récupéré le 25 mars 2019 de <http://www.theabsenceofpaths.com/info/venice>

monde. En outre, la proposition de la curatrice tend à détourner de manière critique les discours idéologiques et hégémoniques populistes des sphères politiques et médiatiques sur la crise migratoire, en proposant un récit qui déconstruit les stéréotypes entourant la figure subalterne du migrant. De ce fait, la curatrice incite le public de la Biennale à s'interroger sur le statut des migrants, sur la notion de territoire, sur l'universalité de l'humain et sa libre circulation dans le monde, afin de l'amener à prendre part aux revendications du Pavillon tunisien.

En empruntant les stratégies des expositions développées par l'historienne de l'art Marie Fraser dans son article « L'exposition² : Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition ? », nous pouvons avancer que le pavillon tunisien prend la forme d'une exposition comme œuvre⁶⁷² et comme performance⁶⁷³. À travers cette stratégie, il invite à une abolition des frontières géographiques mais également des frontières entre l'œuvre artistique et les dispositifs de monstration qui constituent l'exposition d'art, les deux tendent à se fondre mutuellement. L'exposition est pensée comme œuvre en soi, malgré l'absence des artistes du monde de l'art contemporain tunisien, elle fonctionne de manière autonome et auto-réflexive⁶⁷⁴. Étant donné que ce qui caractérise le pavillon tunisien est le brouillage des frontières entre la proposition de la curatrice et la notion d'œuvre d'art. L'effacement des frontières prend acte également du site internet (Figure 4.6) qui constitue une continuité du discours du pavillon à travers lequel la curatrice invite le public à « migrer de manière digitale afin d'explorer *L'absence des chemins* »⁶⁷⁵. Par ailleurs, le projet réfléchit au rapport entre les installations et l'expérience du spectateur, que ce soit dans les kiosques présentés à la Biennale ou sur le site internet, il interpelle une participation accrue du spectateur comme un acte de

⁶⁷² Fraser, Marie. (2015). « L'exposition² : Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition ? Exhibition²: What makes an Exhibition within an Exhibition? ». *Esse arts + opinions*, (84), p. 6.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ The Absence of Paths. (2017). « Venice ». *The Absence of Paths*. Récupéré le 25 mars 2019 de <http://www.theabsenceofpaths.com/info/venice>

revendication et de sensibilisation au sort des migrants. C'est la politique qui devient un matériau au sein duquel la commissaire puise autant des contenus que des stratégies de représentation, le concept d'activisme est autant convoqué dans les performances et les installations à Venise que sur le site internet, comme une revendication et une protestation sur les enjeux sociopolitiques et diplomatiques engendrés par la crise migratoire, en proposant une multiplicité de récits qui se veulent authentiques de la réalité des candidats à l'immigration clandestine.

Alors que la thématique de la Biennale de Venise de 2017 : *VIVA, ARTE VIVA*, proposée par la commissaire française Christine Macel s'attachait à mettre en valeur la figure de l'artiste⁶⁷⁶, paradoxalement, c'est la figure du commissaire d'exposition qui prend un rôle central dans le pavillon tunisien, évacuant dès lors la voix des artistes du monde de l'art contemporain tunisien. Étant donné que le choix de la curatrice était de proposer une action performative, interactive et participative et non pas d'exposer les œuvres des artistes tunisiens. Dès lors, le pavillon tunisien, s'inscrit dans cette nouvelle tendance qui octroie à la figure du commissaire, une place de plus en plus importante dans l'acte d'exposition, allant jusqu'à occulter la figure prépondérante de l'artiste⁶⁷⁷. En effet, selon Jérôme Glicenstein : « Un débat resurgit régulièrement au sein de l'art contemporain ; débat qui voit s'affronter la figure du commissaire d'exposition et celle de l'artiste »⁶⁷⁸. Certes, si la proposition de la commissaire tunisienne semble de prime abord singulière dans son choix de présenter parmi les acteurs clés de son pavillon des artistes pluridisciplinaires⁶⁷⁹ de la diaspora tunisienne, il n'en demeure pas moins que son travail curatorial est peu représentatif de l'effervescence artistique tunisienne

⁶⁷⁶ Ramade, Bénédicte. (2017). « *Biennale de Venise : hors sujet* ». *Espace Art actuel*, (117), p. 78.

⁶⁷⁷ Bourriaud, Nicolas. (2016). « L'Exposition à l'Ère du formatage ». *Critique d'art*, (47). [En ligne]. Récupéré le 25 mars 2019 de <http://journals.openedition.org/critiquedart/23245>

⁶⁷⁸ Glicenstein, Jérôme. (2009). *Op. cit.*, p. 12.

⁶⁷⁹ Les artistes ayant participé à la performance du pavillon tunisien, dont Ghalia Ben Ali, Lilia Ben Romdhane et Oumaima Manai, n'appartiennent pas à proprement parler au champ de l'art contemporain tunisien. Elles pratiquent des disciplines aussi plurielles que le chant, la poésie et la danse et font partie de la diaspora tunisienne vivant et travaillant en Europe.

postrévolutionnaire, alors que l'une des missions de la Fondation Kamal Lazaar est de promouvoir la scène culturelle et artistique afin d'assurer la visibilité et la circulation des artistes tunisiens. L'absence d'artistes tunisiens dans les stratégies curatoriales de la commissaire ne pourrait-il pas s'expliquer en raison de la précipitation de la part de la Fondation pour faire partie de la Biennale, alors que la décision quant à la participation du pavillon tunisien avait été prise tardivement ?

Dans une interview accordée par Lina Lazaar à Raja El Fani sur le site internet du magazine *Inferno*, cette dernière explique que c'est grâce au soutien accordé par l'Union européenne au festival *Jaou Tunis* de 2017, dont la thématique sur la migration avait été décidée plusieurs mois avant le lancement de la Biennale de Venise, que la direction de la Biennale a permis la participation de la Tunisie, et ce malgré des délais extrêmement serrés⁶⁸⁰. En dépit du peu d'informations dont nous disposons sur les réelles intentions de la commissaire quant à ses choix curatoriaux, d'ailleurs fortement critiqués par certains journalistes tunisiens⁶⁸¹, le parti pris de ne montrer aucune œuvre artistique contemporaine tunisienne est paradoxal compte tenu des implications de Lina Lazaar dans la promotion des artistes du monde de l'art contemporain tunisien depuis la création du festival *Jaou Tunis* en 2013.

Alors que le discours du pavillon était orienté sur la valorisation de la Tunisie en tant que terre de migrations et de brassages identitaires, l'invisibilisation de l'identité Afro-tunisienne est manifeste dans les choix de la curatrice, que ce soit au niveau de la sélection des jeunes candidats qui aspirent à immigrer clandestinement, ou dans le choix des artistes pluridisciplinaires de la diaspora ayant performé dans les différents

⁶⁸⁰ El Fani, Raja. (2017, 21 avril). « 57^e Biennale de Venise : Retour de la Tunisie à la Biennale ». *Inferno Magazine*. Récupéré le 25 mars 2019 de <https://inferno-magazine.com/2017/04/21/biennale-de-venise-retour-de-la-tunisie-a-la-biennale/>

⁶⁸¹ Tlili, Houcine. (2017, 29 avril). « Propos véhéments sur une participation hâtive ». *Le temps*. Récupéré le 12 avril 2019 de <http://www.letemps.com.tn/article/102786/propos-v%C3%A9h%C3%A9ments-sur-une-participation-h%C3%A2tive>

kiosques⁶⁸². D'autre part, le choix de la curatrice de ne pas convier des artistes noirs tunisiens à prendre part aux performances est symptomatique d'une forme de discrimination systémique qui a tendance à exclure souvent de manière inconsciente l'identité noire tunisienne et à maintenir son invisibilité totale. D'un autre côté, en focalisant le discours du pavillon tunisien sur une critique envers la politique migratoire européenne, ses conséquences dans le façonnement des représentations archétypales des migrants et de la montée des discours xénophobes et racistes envers les réfugiés arrivés clandestinement en Europe, la curatrice occulte ainsi la « gestion publique des migrations »⁶⁸³ dans son propre pays. Si la Tunisie a effectivement ouvert ses frontières pour accueillir les réfugiés libyens et subsahariens fuyant la guerre libyenne depuis 2011, et malgré la réforme de la politique migratoire qui avait été imposée par le régime de Ben Ali, des comportements xénophobes et racistes « à l'égard de "l'étranger africain" »⁶⁸⁴ sont observés à l'échelle de la société tunisienne. De surcroît, malgré la mobilisation de la société civile et des associations antiracistes formées par des citoyens noirs tunisiens, des étudiants et des réfugiés subsahariens, les lois relatives à la politique migratoire tunisienne se révèlent être discriminatoires entraînant « des milliers de travailleurs subsahariens dans des situations d'irrégularité »⁶⁸⁵. Ainsi que le constate le politologue Vincent Geisser dans son analyse des conséquences discriminatoires de la politique migratoire en Tunisie sur les populations migrantes :

L'exploitation économique et le racisme sont deux phénomènes étroitement liés, puisque les autorités publiques et les employeurs privés profitent très largement de cette situation d'irrégularité quasi structurelle pour imposer aux migrants subsahariens des conditions de travail inhumaines et pratiquer à leur égard toutes sortes d'actes d'humiliation.⁶⁸⁶

⁶⁸² Certains artistes appartenant à la communauté noire tunisienne font également partie de la diaspora, à l'instar du poète et danseur Anis Chouchène et du chanteur et guitariste Sabri Mosbah.

⁶⁸³ Geisser, Vincent. (2019). *Loc. cit.*, p. 4.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 14-15.

Enfin, l'analyse des multiples aspects des performances artistiques (accessoires, vêtements, registre musical) et de leurs référents identitaires; à l'instar de la *chéchia*, ce couvre-chef emblématique du patrimoine artisanal tunisien en tant que symbole fort de l'identité nationale, portée par les jeunes tunisiens délivrant les *Freesas* ou encore les habits traditionnels portés par les performeuses; montre que l'exposition proposée par le pavillon tunisien, en tant que lieu d'un espace discursif et idéologique, semble favoriser un concept identitaire dominant, celui de la « Tunisianité » reflétant une identité nationale homogénéisante. Comme nous l'avons indiqué dans notre recherche, malgré les discours sur la valorisation de la pluralité identitaire et des brassages de la nation tunisienne, le concept de « Tunisianité » maintient l'invisibilité de la population noire, en reléguant à la marge l'identité afro-tunisienne et donc l'Africanité de la Tunisie. Ce qui témoigne du peu d'intérêt porté par la curatrice et par la Fondation Kamel Lazaar envers les artistes issus des populations noires tunisiennes, en dépit de leurs multiples revendications politiques et identitaires que l'événement révolutionnaire a favorisé.

ANNEXE C

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

UQAM | Comités d'éthique de la recherche
avec des êtres humains

No. de certificat: 4034
Certificat émis le: 16-12-2019

CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet:	Enjeux identitaires dans l'art contemporain tunisien postrévolutionnaire : Étude des formes de perpétuation de l'invisibilité des minorités raciales dans les expositions collectives d'art contemporain
Nom de l'étudiant:	Farah JEMEL
Programme d'études:	Maîtrise en histoire de l'art
Direction de recherche:	Monia ABDALLAH

Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission. Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Raoul Graf
Président du CERPE plurifacultaire
Professeur, Département de marketing

AVIS FINAL DE CONFORMITÉ

Titre du projet:	Enjeux identitaires dans l'art contemporain tunisien postrévolutionnaire : Étude des formes de perpétuation de l'invisibilité des minorités raciales dans les expositions collectives d'art contemporain
Nom de l'étudiant:	Farah JEMEL
Programme d'études:	Maîtrise en histoire de l'art
Direction de recherche:	Monia ABDALLAH

Objet : Fin du projet

Bonjour,

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE plurifacultaire) a bien reçu votre rapport éthique final et vous en remercie. Ce rapport répond de manière satisfaisante aux attentes du comité.

Merci de bien vouloir inclure une copie du présent document et de votre certificat d'approbation éthique en annexe de votre travail de recherche.

Les membres du CERPE plurifacultaire vous félicitent pour la réalisation de votre recherche et vous offrent leurs meilleurs vœux pour la suite de vos activités.

Cordialement,



Raoul Graf
Président du CERPE plurifacultaire
Professeur, Département de marketing

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

L'association l'Art rue et le festival *Dream City*
Guides du festival, publications et dossiers de presse :

Goossens, Jan, Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2015). *Dream City. Art et lien social*. [Guide du festival]. Tunis : L'Art rue, 125 p.

Goossens, Jan, Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2017). *Dream City. Festival d'art dans la cité*. [Guide du festival]. Tunis : Simpack, L'Art rue, 200 p.

Goossens, Jan, Ouissi, Selma et Ouissi, Sofiane. (2017). « Sixième édition de *Dream City* ». [Dossier de presse : Archives numériques de l'association]. Tunis : L'Art rue, p. 1-32.

Goossens, Jan, Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2019). *Dream City. Festival d'art dans la cité*. [Guide du festival]. Tunis : Simpack, L'Art rue, 138 p.

L'Art rue. (s.d). « L'art rue, fabrique d'espaces artistiques ». *L'Art rue*. [Dépliant de présentation de l'association], 6 p.

Le collectif Laaroussa. (2011). « Présentation du projet Laaroussa ». [Dossier de presse : Archives numériques de l'association]. Tunis : L'Art rue, p. 1-11.

Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2010). *Dream City, itinéraires pluridisciplinaires*. [Guide du festival]. Tunis : L'Art rue, 60 p.

Ouissi, Sofiane et Ouissi, Selma. (2012). *L'artiste face aux libertés*. [Guide du festival]. Tunis : L'Art rue, 148 p.

Ouissi, Selma et Ouissi, Sofiane. (2012). « Troisième édition de *Dream City* : L'artiste face aux libertés ». [Dossier de presse : Archives numériques de l'association]. Tunis : L'Art rue, p. 1-17.

Ouissi, Sofiane, Ouissi, Selma et Guiot, Anne. (2013). *Dream City. Voyage à l'Estaque de Tunis à Marseille*. [Guide du festival]. Tunis : L'Art rue ; Marseille : Karwan, 72 p.

Articles, revues et rapports :

Dussollier, Claudine. (2017). « Art, société et acteurs : Panorama de la scène artistique et culturelle tunisienne ». [Rapport]. *Rencontres Kahwa Tunisie, Circostrada*, p. 1-12. Récupéré le 21 avril 2020 de <https://www.circostrada.org/fr/rencontre-kahwa-tunis#publication>

Machghoul, Aurélie *et al.* (2010, octobre). *Zone artistique temporaire*, 1, p. 1-68.

Machghoul, Aurélie *et al.* (2011, mai). *Zone artistique temporaire*, 2, p. 1-68.

Machghoul, Aurélie *et al.* (2011, août). *Zone artistique temporaire*, 3, p. 1-70.

Machghoul, Aurélie *et al.* (2012, avril). *Zone artistique temporaire*, 4, p. 1-78.

Sites internet :

Binder, Pat et Haupt, Gerhard. (2012, février). « Selma & Sofiane Ouissi: Here(s) ». *Nafas Art Magazine*. Récupéré le 29 avril 2020 de <https://universes.art/en/nafas/articles/2012/selma-sofiane-ouissi/>

Bruckbauer, Christine. (2010, octobre). « Dream City II ». *Nafas Art Magazine*. Récupéré le 24 avril 2020 <https://universes.art/en/nafas/articles/2010/dream-city>

Despiney, Elsa. (2019, 23 novembre). « Tunis rêvée par des artistes ». *OrientXXI*. Récupéré le 21 avril 2020 de <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/tunis-revee-par-des-artistes,3431>

Dream City. (2019). « À propos ». *Dream City*. Récupéré le 23 novembre 2020 de <https://2019.dreamcity.tn/a-propos/>

Dream City. (2019). « Histoire du festival ». *Dream City*. Récupéré le 23 novembre 2020 de <https://2019.dreamcity.tn/histoire-du-festival/>

ECUME. (s.d). « Présentation ». *ECUME*. Récupéré le 6 novembre 2020 de <http://www.ecume.org/fr/presentation/objectifs.html>

Festival de Marseille. (s.d). « Jan Goossens ». *Festival de Marseille*. Récupéré le 14 janvier 2021 de <https://www.festivaldemarseille.com/fr/jan-goossens>

Gabsi, Wafa. (2015, 23 décembre). « Some Other Way, Somewhere Else... *Dream City* in Tunis ». *Ibraaz*. Récupéré le 15 janvier 2021 de <https://www.ibraaz.org/news/136>

- Heluin, Anaïs. (2019, 14 octobre). « La médina au centre du monde artistique ». *Politis*. Récupéré le 3 février 2021 de <https://www.politis.fr/articles/2019/10/la-medina-au-centre-du-monde-artistique-40932/>
- Ismaël. (2012, octobre). « La Cité du Spectacle : À propos de *Dream City* à Sfax ». *Nafas Art Magazine*. Récupéré le 11 janvier 2021 de <https://universes.art/en/nafas/articles/2012/dream-city-sfax/francais>
- Karwan. (s.d). « Karwan : Bâisseur de projets culturels territoriaux ». *Karwan*. Récupéré le 7 mai 2020 de <https://karwan.fr/karwan/>
- Ktari, Alia. (2019, 1^{er} novembre). « Dream City 2019 – Bilan ». *Dream City*. Récupéré le 31 janvier 2021 de <https://2019.dreamcity.tn/34292/dream-city-2019-bilan/>
- Kunstenpunt. (2017). « Taking time, Making Place. Conversation with artist duo Selma and Sofiane Ouissi of multidisciplinary biennial festival *Dream City* in Tunis ». *Kunstenpunt*. Récupéré le 18 novembre 2020 de <http://kunstenpunt.p.a.mrhenry.eu/dossiers/internationaal-samenwerken-2/rifacts/7785-taking-time-making-place>
- L'Art rue. (s.d). « Dream city 2007 ». *L'art rue*. Récupéré le 24 avril 2020 de <https://www.larttrue.com/dream-city/dream-city-2007/>
- L'Art rue. (s.d). « Dream city 2010 ». *L'art rue*. Récupéré le 24 avril 2020 de <https://www.larttrue.com/dream-city/dream-city-2010/>
- L'Art rue. (s.d). « Formations : L'artiste citoyen ». *L'art rue*. Récupéré le 21 novembre 2020 de https://www.larttrue.com/nos_ formations/lartiste-citoyen/
- L'Art rue. (s.d). « Les Nouvelles Antigones ». *L'art rue*. Récupéré le 21 novembre 2020 de https://www.larttrue.com/nos_rencontres/tables-rondes-les-nouvelles-antigones/
- L'Art rue. (s.d). « Dream City 2015 ». *L'Art rue*. Récupéré le 15 janvier 2021 de <https://www.larttrue.com/dream-city/dream-city-2015/>
- L'Art rue. (2017). « Au temps du 230 ». *L'Art rue*. Récupéré le 20 janvier 2021 de https://www.larttrue.com/les_expositions/au-temps-du-230/
- L'Art rue. (2019). « Artistes en résidence : Boyzie Cekwana ». *L'Art rue*. Récupéré le 29 janvier 2021 de <https://www.larttrue.com/artistes/boyzie-cekwana/>

Lakoua, Emna. (2016, 20 décembre). « À la rencontre de l'association l'Art rue ». *L'instant M*. Récupéré le 7 mai 2020 de <https://linstant-m.tn/single-article/ar367-a-la-rencontre-de-lassociation-lart-rue>

Nafas Art Magazine. (2012, septembre). « 3rd edition of *Dream City* in Tunis & Sfax ». *Nafas Art Magazine*. Récupéré le 11 janvier 2021 de <https://universes.art/en/nafas/articles/2012/dream-city>

RAMI. (2007, 9 octobre). « Claudine Dussollier ». *Rencontres Arts et Multimédia Internationales (RAMI)*. Récupéré le 28 janvier 2021 de <http://ramimed.com/Claudine-DUSSOLLIER.html>

Sharjah Art Foundation. (s.d). « People. Selma & Sofiane Ouissi ». *Sharjah Art Foundation*. Récupéré le 29 avril 2020 de <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/people/ouissi-selma-and-sofiane>

Wilson-Goldie, Kaelen. (2012, 8 octobre). « Daydream Nation ». *Artforum*. Récupéré le 24 avril 2020 de <https://www.artforum.com/diary/kaelen-wilson-goldie-at-the-third-edition-of-dream-city-35100>

La Fondation Kamel Lazaar (KLF) et le festival *Jaou Tunis*
Guides du festival, publications et dossiers de presse :

Downey, Anthony et Lazaar, Lina *et al.* (dir.). (2011). *The Future of a Promise*. [Catalogue de l'exposition]. Tunis : Ibraaz Publishing, Kamel Lazaar Foundation, 128 p.

Jaou Tunis. (2018). « *Jaou Tunis* : l'édition de 2018 ». [Dossier de presse]. Tunis : Kamel Lazaar Foundation, p. 1-30.

Lazaar, Lina. (2015). *All the World's a Mosque*. [Guide du festival]. Tunis : Kamel Lazaar Foundation, 58 p.

Lazaar, Lina. (2017). *Nation migrante*. [Guide du festival]. Tunis : Kamel Lazaar Foundation, 40 p.

Sites internet :

Dahmani, Frida. (2015, août). « Lina Lazaar. L'œuvre est une réponse à la violence ». *Afrique magazine*. Récupéré le 27 décembre 2020 de <https://www.afriquemagazine.com/l-oeuvre-est-une-reponse-la-violence>

- Dawson, Aimee. (2017, 1^{er} août). « Jaou 2017 ». *Ibraaz*. Récupéré le 9 février 2021 de <https://www.ibraaz.org/news/182>
- Downey, Anthony. (2017, 17 juillet). « Common Grounds and Common Cultures. Kamel Lazaar in conversation with Anthony Downey ». *Ibraaz*. Récupéré le 2 décembre 2020 de <https://www.ibraaz.org/interviews/88>
- El Fani, Raja. (2015, 4 juin). « Jaou Tunis : Premices d'un marché de l'art à Carthage ». *Inferno Magazine*. Récupéré le 26 juillet 2019 de <https://inferno-magazine.com/2015/06/04/jaou-tunis-premices-dun-marche-de-lart-a-carthage/>
- El Fani, Raja. (2017, 21 avril). « 57^e Biennale de Venise : Retour de la Tunisie à la Biennale ». *Inferno Magazine*. Récupéré le 25 mars 2019 de <https://inferno-magazine.com/2017/04/21/biennale-de-venise-retour-de-la-tunisie-a-la-biennale/>
- Heluin, Anaïs. (2018, 10 juillet). « Tunisie : l'art a rendez-vous avec l'histoire ». *Le Point culture*. Récupéré le 21 février 2021 de https://www.lepoint.fr/culture/tunisie-l-art-a-rendez-vous-avec-l-histoire-10-07-2018-2234766_3.php
- Ibraaz. (2015, 18 mai). « Jaou Tunis 2015 ». *Ibraaz*. Récupéré le 24 juin 2019 de <https://www.ibraaz.org/news/120>
- Jaou Tunis. (s.d). « Jaou Tunis 2013 ». *Jaou Tunis*. Récupéré le 6 août 2019 de <http://jaou.art/archive#3>
- Jaou Tunis. (2018). « Opening ». *Jaou Tunis*. Récupéré le 20 février 2021 de <http://jaou.art/opening>
- Jaou Tunis. (2018). « Trab ». *Jaou Tunis*. Récupéré le 20 février 2021 de <http://jaou.art/pavillion/trab>
- Jaou Tunis. (2018). « Hwé ». *Jaou Tunis*. Récupéré le 20 février 2021 de <http://jaou.art/pavillion/hw%C3%A9>
- Jdey, Adnen. (2018, 13 juillet). « Jaou Tunis 2018 : Pavillon « eau », un naufrage curatorial ». *Nawaat*. Récupéré le 22 février 2021 de <https://nawaat.org/2018/07/13/jaou-tunis-2018-pavillon-eau-un-naufrage-curatorial/>

- Kamel Lazaar Foundation. (2013). « L’avenir des arts dans les sociétés maghrébines contemporaines ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 21 décembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/grant/lavenir-des-arts-dans-les-soci%C3%A9t%C3%A9s-maghr%C3%A9bines-contemporaines>
- Kamel Lazaar Foundation. (2014). « Jaou Tunis, 2^e édition ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 21 décembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/grant/jaou-tunis>
- Kamel Lazaar Foundation. (2015). « Jaou Tunis 2015 ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 21 décembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/grant/jaou-tunis-2015>
- Kamel Lazaar Foundation. (2017). « La Tunisie à la biennale di Venezia ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 14 décembre 2019 de <https://www.kamellazaarfoundation.org/fr/project/la-tunisie-%C3%A0-la-biennale-di-venezia>
- Kamel Lazaar Foundation. (2017). « Jaou Tunis 2017 ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 17 février 2021 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/grant/jaou-tunis-2017>
- Kamel Lazaar Foundation. (2020). « La fondation ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 27 novembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/fr/about-us>
- Kamel Lazaar Foundation. (2020). « Kamel Lazaar. Founder ». *Kamel Lazaar Foundation*. Récupéré le 27 novembre 2020 de <http://www.kamellazaarfoundation.org/foundation/kamel-lazaar>
- Lazaar, Lina. (2018). « Édition 2018 ». *Jaou Tunis*. Récupéré le 20 février 2021 de <http://jaou.art/edition-2018>
- Nataal. (2018, 22 juillet). « Artists from the MENA region were in their element at this year’s *Jaou Tunis* ». *Nataal*. Récupéré le 20 février 2021 de <https://nataal.com/jaou-tunis>
- Nechvatal, Joseph. (2018, 24 juillet). « A festival of North African Contemporary Art during an age of anxiety ». *Hyperallergic*. Récupéré le 20 février 2021 de <https://hyperallergic.com/451011/5th-edition-of-jaou-tunis-kamel-lazaar-foundation/>

Say, Aliya. (2015, juin). « A necessary dialogue: Jaou Tunis 2015 ». *Kalimat*. Récupéré le 29 décembre 2020 de <https://kalimatmagazine.com/A-necessary-dialogue-JAOU-Tunis-2015>

The Absence of Paths. (2017). « Venice ». *The Absence of Paths*. Récupéré le 25 mars 2019 de <http://www.theabsenceofpaths.com/info/venice>

Tlili, Houcine. (2017, 29 avril). « Propos véhéments sur une participation hâtive ». *Le temps*. Récupéré le 12 avril 2019 de <http://www.letemps.com.tn/article/102786/propos-v%C3%A9h%C3%A9ments-sur-une-participation-h%C3%A2tive>

Wilson-Goldie, Kaelen. (2018, 9 juillet). « Braving the elements ». *Artforum*. Récupéré le 20 février 2021 de <https://www.artforum.com/diary/kaelen-wilson-goldie-on-the-fifth-edition-of-jaou-tunis-75943>

Audiovisuel :

Arte. (2015, 8 octobre). *Le printemps de l'art en Tunisie – Tracks ARTE*. [Vidéo en ligne]. Récupéré le 6 août 2019 de https://www.youtube.com/watch?v=ZWqr7V_Kag4

Jaou Tunis. (2015). *Jaou Tunis*. [Vidéo en ligne]. Récupéré le 29 décembre 2020 de https://www.youtube.com/channel/UCt_t3iTzaN5GbN17tTitQSA

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

Abbassi, Driss. (2009). *Quand la Tunisie s'invente. Entre Orient et Occident, des imaginaires politiques*. Paris : Éditions Autrement, 160 p.

Abbassi, Driss. (2012). « Les représentations de l'Afrique dans les manuels scolaires post-coloniaux en Tunisie ». Dans Pouessel, Stéphanie *et al.* *Noirs au Maghreb. Enjeux identitaires*. Paris : Karthala, 180 p., p. 147-155.

Abbassi, Driss. (2017). *La Tunisie depuis l'Indépendance. Politique, histoire, identité*. Paris : Éditions l'Harmattan, 102 p.

Abdelhamid, Maha *et al.* (2017). *Être noir, ce n'est pas une question de couleur*. Tunis : Éditions Nirvana, 130 p.

- Alizart, Mark. (2007). *Stuart Hall*. Paris : Éditions Amsterdam, 141 p.
- Althusser, Louis. (2014). *Initiation à la philosophie pour les non-philosophes*. Paris : Presses Universitaires de France, 392 p.
- Bal, Mieke. (2007). « Le public n'existe pas ». Dans Caillet, Élisabeth et Perret, Catherine (dir.). *L'art contemporain et son exposition : Tome 2*, Paris : L'Harmattan, Collection : Patrimoines et Sociétés, 216 p., p. 9-33.
- Blanchet, Alain *et al.* (2013). *Les techniques d'enquête en sciences sociales*. Paris : Éditions Dunod, 197 p.
- Boissier, Annabelle. (2014). « La négociation entre art et politique. Les artistes contemporains et la bureaucratie tunisienne ». Dans Oualdi, M'hamed, Pagès-El Karoui, Delphine et Verdeil, Chantal (dir.). *Les ondes de choc des révolutions arabes*. Beyrouth : Presses de l'Ifpo, 290 p., p. 199-217.
- Bond, David. (2016). « Tunisia's Minority Mosaic Constructing a National Narrative ». Dans Robson, Laura *et al.* *Minorities and the Modern Arab World: New Perspectives*. Syracuse : Syracuse University Press, 319 p., p. 153-173.
- Botte, Roger. (2010). « Tunisie : Première abolition en terre d'Islam ». Dans Botte, Roger. *Esclavage et abolitions en terres d'Islam*. Bruxelles : André Versailles, 388 p., p. 59-92.
- Chan, Carson et Samman, Nadim *et al.* (2012). *Higher Atlas/Au-delà de l'Atlas: The Marrakech Biennale [4] in Context*. Berlin : Sternberg Press, p. 225.
- Chebel, Malek. (2007). *L'esclavage en terre d'Islam : un tabou bien gardé*. Paris : Fayard, 496 p.
- Chouikha, Larbi et Gobe, Éric. (2015). *Histoire de la Tunisie depuis l'indépendance*. Paris : Éditions La découverte, 128 p.
- Dakhlija, Jocelyne *et al.* (2006). *Créations artistiques contemporaines en pays d'islam*. Paris : Éditions Kimé, 668 p.
- Deloustal, Laetitia. (2018). *Le nouveau paradigme de l'art à l'épreuve de la création contemporaine féminine*. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 261 p.
- Despiney, Elsa et Moumni, Ridha. (2019). *Artistes de Tunisie*. Tunis : Kamel Lazaar Foundation, Éditions Cérès, 478 p.

- De Singly, François. (2012). *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*. (3^e éd.). Paris : Éditions Armand Colin, 124 p.
- Fanon, Frantz. (2011) [1952]. « Peau noire, masques blancs », *Œuvres*. Paris : La Découverte, 884 p., p. 63-251.
- Fanon, Frantz. (2011) [1961]. « Les damnés de la terre », *Œuvres*. Paris : La Découverte, 884 p., p. 421-681.
- Giudice, Christophe. (2014). « Pour une histoire ordinaire des villes maghrébines ». Dans Jelidi, Charlotte (dir). *Villes maghrébines en situations coloniales*. Paris : Karthala, 300 p., p. 205-220.
- Glicenstein, Jérôme. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France, 256 p.
- Hall, Stuart ; Cervulle, Maxime et Jaquet, Christophe. (2017). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies* (3^e éd. rév. et aug.). Paris : Éditions Amsterdam, 558 p.
- hooks, bell. (2015) [1981]. *Ne suis-je pas une femme ? : Femmes noires et féminisme*. trad. par Olga Potot. Paris : Cambourakis, 294 p.
- Ibn Khaldūn. (1997) [1377]. *Discours sur l'histoire universelle Al-Muqaddima*. trad. par Vincent Monteil. Paris : Sindbad, 1132 p.
- Keshmirshekan, Hamid. (2017). « Parameters of 'Modern' and 'Contemporary' Art from the Middle East: An Alternative Art Historical Account ». Dans Allerstorfer, Julia et Leish-Kiesl, Monika. *Global Art History*. Bielefeld : Transcript, 304 p., p. 127-150.
- Kurze, Arnaud. (2019). « Youth activism, Art, and transitional justice ». Dans Kurze, Arnaud et K. Lamont, Christopher. *New Critical spaces in Transitional Justice: Gender, Art and Memory*. Indiana : Indiana University Press, 298 p., p. 63-85.
- Lafont, Anne. (2019). *L'art et la race – L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Paris : Presses du réel, 471 p.
- Larguèche, Abdelhamid. (2000). « La minorité noire de Tunis à l'époque précoloniale ». Dans Larguèche, Abdelhamid. *Les ombres de Tunis. Pauvres, marginaux et minorités aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Paris : Arcantères, 457 p., p. 393-406.

- Memmi, Albert. (1994). *Le racisme. Description, définitions, traitement*. Paris : Gallimard, 248 p.
- Pouessel, Stéphanie *et al.* (2012). *Noirs au Maghreb. Enjeux identitaires*. Paris : Karthala, 180 p.
- Pouessel, Stéphanie. (2017). « La revendication amazighe en Tunisie : la Tunisianité au défi de la transition politique ». Dans Tilmatine, Mohand et Desrues, Thierry (dir.). *Les revendications amazighes dans la tourmente des « printemps arabes » : Trajectoires historiques et évolutions récentes des mouvements identitaires en Afrique du Nord*. Rabat : Centre Jacques-Berque. Récupéré de <https://books.openedition.org/cjb/1365>
- Rahal, Ahmed. (2000). *La communauté noire de Tunis. Thérapie initiatique et rite de possession*. Paris : Éditions L'Harmattan, 162 p.
- Rey, Virginie *et al.* (2020). *The Art of Minorities: Cultural Representation in Museums of the Middle East and North Africa*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 336 p.
- Saïd, Edward. (2000). *Culture et impérialisme*. trad. par Paul Chemla. Paris : Fayard ; Le monde diplomatique, 555 p.
- Saïd, Edward. (2005) [1978]. *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil, 569 p.
- Saïd, Edward. (2008). *Réflexions sur l'exil : et autres essais*. Arles : Actes Sud, 757 p.
- Spivak, Gayatri. (1988). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York ; London, Routledge, 309 p. Cité dans : Murphy, Maureen, Rahmani, Zahia, Shepard, Todd, Zabunyan, Elvan et Labrusse, Rémi. (2012). « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales ». *Perspective*, (1), p. 56-69.
- Spivak, Gayatri. (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler ?*. Paris : Éditions Amsterdam, 109 p.
- Tlili, Ridha. (2012). « Le crépuscule de l'africanité en Tunisie ». Dans Pouessel, Stéphanie *et al.* (2012). *Noirs au Maghreb. Enjeux identitaires*. Paris : Karthala, 180 p., p. 23-35.
- Tremblay, Ginette et Giroux, Sylvain. (2009). *Méthodologie des sciences humaines. La recherche en action*. (3^e éd.). Québec : Éditions du Renouveau pédagogique, 326 p.

Zaaza, Amel et Nadeau, Christian *et al.* (2019). *11 brefs essais contre le racisme pour une lutte systémique*. Montréal : Éditions Somme toute, 156 p.

Articles et revues

Abbassi, Driss. (2008). « Le Maghreb dans la construction identitaire de la Tunisie postcoloniale ». *Critique internationale*, 3(40), p. 115-137.

Abdallah, Monia. (2005). « Analyse topique d'une caractérisation artistique. Étude des lieux communs dans l'art contemporain islamique ». *Images Re-vues*, 1. [En ligne]. Récupéré le 26 mai 2020 de <https://journals.openedition.org/imagesrevues/324>

Abdallah, Monia. (2007). « De quelques significations et conséquences possibles de la mise en exposition d'un "art contemporain islamique" ». *Marges*, 05, p. 87-98.

Abdelhamid, Maha. (2018). « Les noirs tunisiens après la révolution de 2011. Retour sur les prémices d'un mouvement contre le racisme ». *EuroMesco*, (84), p. 1-12. Récupéré le 10 juillet 2019 de <https://www.euromesco.net/publication/les-noirs-tunisiens-apres-la-revolution-de-2011-retour-sur-les-premices-dun-mouvement-contre-le-racisme/>

Alcaraz, Emmanuel. (2018). « Les migrants libyens en Tunisie : un enjeu majeur des dynamiques migratoires dans l'espace maghrébin ». *Revue internationale des études du développement*, (4)236, p. 195-216.

Arndt, Lotte. (2016). « Revue noire : exploration des contours de l'art contemporain africain ». *Cahier d'études africains*, 223, p. 637-662.

Asfour, Fouad. (2016). « Réflexions sur la critique d'art et la production esthétique dans les sociétés en crise ». *NAQD*, 1(33-34), p. 99- 109.

Bayart, Jean-François. (2016). « "Dessine-moi un MENA !" , ou l'impossible définition des "aires culturelles" ». *Sociétés politiques comparées*, (38), p. 2-28.

Belmenouar, Safia. (2012). « Art contemporain arabe ». *Transcontinentales*, (12/13). [En ligne]. Récupéré le 27 novembre 2020 de <https://journals.openedition.org/transcontinentales/1317>

Ben Achour, Rafaâ et Ben Achour, Sana. (2012). « La transition démocratique en Tunisie : entre légalité constitutionnelle et légitimité révolutionnaire ». *Revue française de droit constitutionnel*, 4(92), p. 715-732.

- Ben Hamida, Abdesslem et Ben Khalifa, Riadh. (2012). « Les migrations en Tunisie après le 14 janvier 2011 ». *Migrations société*, 5(143), p. 195-216.
- Boetsch, Gilles. (2006). « Corps mauresques ». *Corps*, (1), p. 83-98.
- Boissier, Annabelle. (2012). « Impacts locaux de la mondialisation. Le difficile “engagement” des galeries leaders tunisiennes ». *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Professions et métiers autour de la Méditerranée, p. 2-12. Récupéré le 24 juin 2019 de <https://journals.openedition.org/sociologies/3955>
- Boissier, Annabelle. (2017). « L’art contemporain tunisien en révolution. Continuité et discontinuité des trajectoires face à l’événement ». *L’Année du Maghreb*, (16), p. 359-378.
- Boubakri, Hassen et Mazzella, Sylvie. (2005). « La Tunisie entre transit et immigration : Politiques migratoires et conditions d’accueil des migrants africains à Tunis ». *Autrepart*, 4(36), p. 149-165.
- Boumankhar, Ilhem et Gabsi, Wafa. (2011). « Construction des réseaux de coopération dans le monde de l’art. Étude de cas : la Tunisie ». *Hal*, p. 1-13.
- Bourriaud, Nicolas. (2016). « L’Exposition à l’Ère du formatage ». *Critique d’art*, 47. [En ligne]. Récupéré le 25 mars 2019 de <https://journals.openedition.org/critiquedart/23245>
- Buci-Glucksmann, Christine. (Mai, 2013). « Les femmes artistes dans le monde arabe. Une révolution dans la révolution ». *Revue des femmes philosophes*, (2-3), p. 195-203.
- Claudot-Hawad, Hélène. (2011). « Matriarcat berbère ». *Encyclopédie Berbère*, XXIX, p. 4697-4705.
- Dakhli, Leyla. (2015). « L’ordre des choses et le sens de l’histoire ». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 138. [En ligne]. Récupéré le 16 avril 2020 de <https://journals.openedition.org/remmm/9256>
- Dakhli, Jocelyne. (2014). « L’historiographie du Harem au Maghreb : La fin d’une histoire des femmes ? ». *NAQD*, 2(3), p. 191-209.
- Debs, Nayla. (Mai, 2013). « Le printemps arabe et la question du genre. Quelques éléments de réflexion à partir des écrits de Judith Butler ». *Revue des femmes philosophes*, (2-3), p. 148-162.

- De Cecco, Emanuela. (2013). « Dream City, per esempio. Note sur arte come sfera pubblica ». *Archivio antropologico mediterraneo*, 15(1), p. 77-88.
- Deloustal, Laetitia. (2016). « Figurer la féminité. Narration ou revendication ? ». *Rives méditerranéennes*, 52(1), p. 85-104.
- Demerdash, Nancy. (2012). « Consuming Revolution: Ethics, Art and Ambivalence in the Arab Spring ». *New Middle Eastern Studies*, 2, p. 1-17.
- Dussollier, Claudine. (2017, juin). « Les artistes en première ligne du réveil africain ». *Nectart*, (5), p. 98-107.
- Dussollier, Claudine. (2020). « L'Afrique culturelle se structure en réseaux pour gagner en indépendance ». *Nectart*, 2(11), p. 84-93.
- Escher, Anton et Schepers, Marianne. (2008). « Revitalizing the Medina of Tunis as a National Symbol ». *Erdkunde*, 62(2), p. 129-141.
- Fakhfah, Souheil et Tlili, Rachida. (2013). « La caricature à l'épreuve du "Printemps arabe" ». *Sociétés & Représentations*, 2(36), p. 143-165.
- Frampier, Marie. (2013). « Li Wei ». *Critique d'art*. [En ligne]. Récupéré le 11 janvier 2021 de <https://journals.openedition.org/critiquedart/5495>
- Fraser, Marie. (2015). « L'exposition² : Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition ? Exhibition² : What makes an Exhibition within an Exhibition? ». *Esse arts + opinions*, (84), p. 4-13.
- Geisser, Vincent. (2019). « Tunisie, des migrants subsahariens toujours exclus du rêve démocratique ». *Migrations société*, 3(177), p. 3-18.
- Kassab-Charfi, Samia. (Mai, 2013). « En être ou ne pas en être ». *Revue des femmes philosophes*, (2-3), p. 49-58.
- Kréfa, Abir. (2019). « Le mouvement LGBT tunisien : un effet de la révolution ? ». *Ethnologie française*, 49(2), p. 243-260.
- Labidi, Lilia. (2014). « Political, aesthetic, and ethical positions of Tunisian women artists, 2011-13 ». *The Journal of North African Studies*, 19(2), p. 157-171.

- Laggoune-Aklouche, Nadira, Lakrissa, Fatima-Zahra, Moumni, Ridha et Sénéchat, Philippe. (2017). « La place institutionnelle de la discipline “histoire de l’art” au Maghreb : un état des lieux ». *Perspective*, 2. [En ligne]. Récupéré le 17 mars 2020 de <https://journals.openedition.org/perspective/7450>
- Le Monde diplomatique. (2018). « Le défi tunisien ». *Le Monde diplomatique*, 8(160), 28 p.
- Lespes, Marlène. (2018). « Des figures en marge ? Les juives et les femmes noires dans l’orientalisme et l’art colonial marocains ». *Hal*, p. 1-12.
- Luste Boulbina, Seloua. (mars, 2015). « Esthétiques(s) contemporaine(s) et migration(s) postcoloniale(s) ». *Proteus, Que fait la mondialisation à l’esthétique ?*, (8), p. 56-63.
- Luste Boulbina, Seloua. (2016). « Femmes en lutte pour la dignité (art, philosophie, politique) ». *Présence africaine*, 1(193), p. 63-77.
- Luste Boulbina, Seloua. (2016). « Corps de femmes et champ de lutte : La vérité en peinture ? ». *Africultures*, 1(105), p. 168-175.
- Machghoul, Aurélie. (2013). « Tunisie : l’art en espace public, révélateur des enjeux d’une société ». *Archivio antropologico mediterraneo*, 15(1), p. 29-44.
- Mahfoudh, Dorra et Mahfoudh, Amel. (2014). « Mobilisations des femmes et mouvement féministe en Tunisie ». *Nouvelles Questions Féministes*, 33(2), p. 14-33.
- Mermier, Franck. (2016). « Les fondations culturelles arabes et les métamorphoses du panarabisme ». *Arabian Humanities*, (7), [En ligne]. Récupéré le 27 novembre 2020 de <https://journals.openedition.org/cy/3146>
- Messaoudi, Alain, Boissier, Annabelle, Gillet, Fanny et Yavuz, Perin Emel. (2017). « Arts visuels. Contextualiser nos regards ». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 142. [En ligne]. Récupéré le 2 février 2021 de <http://journals.openedition.org/remmm/10062>
- Mrad Dali, Inès. (2005). « De l’esclavage à la servitude : Le cas des Noirs de Tunisie ». *Cahiers d’études africaines*, 45(179/180), p. 935-955.
- Mrad Dali, Inès. (2014). « Minorités noires et esclavage au XIX^e siècle dans l’historiographie du Maghreb ». *NAQD*, 2(3), p. 147-172.

- Mrad Dali, Inès. (2015). « Les mobilisations des “Noirs tunisiens” au lendemain de la révolte de 2011 : Entre affirmation d’une identité historique et défense d’une “Cause noire” ». *Politique africaine*, 140(4), p. 61-81.
- Murphy, Maureen. (2005). « À propos de l’exposition *Africa Remix. L’art contemporain d’un continent* ». *Gradhiva*, 2, p. 142-144.
- Naef, Silvia. (2011). « Les arts visuels dans le monde arabe entre globalisation et spécificités locales ». *Conférences de l’Académie*, Cahier XX. Berne : Académie suisse des sciences humaines et sociales, p. 1-19.
- Nakhli, Alia. (2017). « L’écrit dans les arts visuels en Tunisie (1960-2015) ». *Perspective*, 2, p. 221-228. [En ligne]. Récupéré le 12 mars 2020 de <https://journals.openedition.org/perspective/7730>
- Nercam, Nicolas. (mars, 2015). « Pensées postcoloniales, esthétique de l’art contemporain et mondialisation ». *Proteus, Que fait la mondialisation à l’esthétique ?*, (8), p. 64-72.
- Pelckmans, Lotte et Hardung, Christine. (2015). « La question de l’esclavage en Afrique : Politisation et mobilisations ». *Politique africaine*, 140(4), p. 5-22.
- Pierre-Bouthier, Marie. (2017). « Des créateurs et des curateurs aux frontières des arts visuels et du cinéma documentaire. Maroc – Tunisie (2011-2016) ». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 142. [En ligne]. Récupéré le 2 février 2021 de <https://journals.openedition.org/remmm/10092#quotation>
- Pouessel, Stéphanie. (2012a). « ‘Un ministre noir tunisien, yes we can? No we don’t want!’ Questionnement identitaire en Tunisie post-révolutionnaire ». *Frontières identitaires et Représentations de l’altérité*, Paris : Collection FIRA, p. 1-7.
- Pouessel, Stéphanie. (2012b). « Les marges renaissantes : Amazigh, Juif, Noir. Ce que la révolution a changé dans ce “petit pays homogène par excellence” qu’est la Tunisie ». *L’année du Maghreb*, VIII, p. 143-160.
- Pouessel, Stéphanie. (2016). « The Democratic Turn in Tunisia: Civic and Political Redefinition of Canons of Cultural Diversity ». *Nationalism and Ethnic Politics*, 22(1), p. 50-70.
- Quemin, Alain. (2002). « L’illusion de l’abolition des frontières dans le monde de l’art contemporain international : La place des pays “périphériques” à “l’ère de la globalisation et du métissage” ». *Sociologies et sociétés*, 34(2), p. 15-40.

- Ramade, Bénédicte. (2017). « *Biennale de Venise : hors sujet* ». *Espace Art actuel*, (117), p. 78-81.
- Régnier, Philippe. (2012, 22 mai). « En Tunisie, les artistes montent au créneau ». *Le Quotidien de l'art*, (153), p. 1-2.
- Saidi, Habib. (2013). « De la résis-danse à la crème de la discordance : Places et impasses du patrimoine culturel immatériel en Tunisie depuis la révolution ». *Ethnologies*, 35(2), p. 147-161.
- Sekik, Nozha. (2016). « Artisanats et savoir-faire féminins : mémoire collective de la Tunisie ». *Quaderns de la Mediterrània*, (23), p. 131-136.
- Shilton, Siobhàn. (2013). « Art and the 'Arab Spring': Aesthetics of revolution in contemporary Tunisia ». *French cultural studies*, 24(1), p. 129-145.
- Shilton, Siobhàn. (2014). « Alterity in Art ». *Paragraph*, 37(3), p. 356-371.
- Trabelsi, Salah. (2013). « Mémoire et esclavage : les enjeux de l'historiographie ». *Revue internationale des sciences sociales*, 188(2), p. 251-257.
- Trasforini, Maria Antonietta. (2013). « Contemporary art and the sense of place. The case of Tunisia ». *Archivio antropologico mediterraneo*, 15(1), p. 13-23.
- Triki, Rachida. (2007). « Le régime postcolonial des arts et les usages de la modernité ». *Rue Descartes*, 7(58), p. 104-111.
- Triki, Rachida. (2009). « Art et résistance transculturelle ». *Museum international*, 61(4), p. 54-62.
- Triki, Rachida. (2011). « L'imagination au pouvoir ». *Lignes*, 3(36), p. 69-72.
- Triki, Rachida. (2013). « Enjeux sociopolitiques des arts contemporains en Tunisie ». *Archivio antropologico mediterraneo*, 15(1), p. 25-28.
- Triki, Rachida. (2017). « L'art au Maghreb : de l'appropriation à la réécriture ». *Perspective*, 2, p. 9-13. Récupéré le 12 mars 2020 de <https://journals.openedition.org/perspective/7407>
- Tripp, Charles. (2016). « Art, Power and Knowledge: Claiming Public Space in Tunisia ». *Middle East Law and Governance*, 8(2-3), p. 250-274.

- Valensi, Lucette. (1967). « Esclaves chrétiens et esclaves noirs à Tunis au XVIII^e siècle ». *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 22(6), p. 1267-1288.
- Valensi, Lucette. (1986). « La tour de Babel : groupes et relations ethniques au Moyen-Orient et en Afrique du Nord ». *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 41(4), p. 817-838.
- Vergès, Françoise. (2017). « Féminismes décoloniaux, justice sociale, anti-impérialisme ». *Tumultes*, 1(48), p. 157-168.
- Visier, Claire. (1999). « L’“Euro-Méditerranée” ou l’invention d’une cohabitation culturelle entre l’Europe et son Sud ». *Hermès*, 1(23-24), p. 205-210.
- Zederman, Mathilde. (2015). « Construction nationale et mémoire collective : islamisme et bourguibisme en Tunisie (1956-2014) ». *Matériaux pour l’histoire de notre temps*, 3-4(117-118), p. 46-56.

Catalogues, guides d’exposition et programmes

- Enwezor, Okwui *et al.* (dir.). (2012). *Intense proximité : une anthologie du proche et du lointain*. [Catalogue d’exposition]. Paris : Éditions Artlys, Éditions du Centre National des Arts plastiques, 695 p.
- Farhat, Zeyneb. (2012). *Être noir·e dans la verte*. [Programme]. Tunis : Espace El Teatro, 80 p.
- Hamdi, Khadija et Kaabi-Linke, Timo. (2012). *Chkoun Ahna*. [Guide de l’exposition]. Tunis : Yalil Prod, 52 p.
- JR (dir.). (2011). *Artocratie en Tunisie : Projet Inside out*. [Catalogue d’exposition]. Paris : Alternatives ; Tunis : Cérès, 93 p.
- Moumni, Ridha *et al.* (dir.). (2016). *L’éveil d’une nation*. [Catalogue d’exposition]. Milan : Officina Libraria, 246 p.
- Tamzini, Sana et Triki, Rachida. (dir.). (2012). *Hadhirate, Être là*. [Catalogue d’exposition]. Tunis : Centre national d’art vivant ; Goethe Institut, 132 p.
- Tamzini, Sana et Fabre, Thierry. (2015). *Traces... Fragments d’une Tunisie contemporaine*. [Catalogue d’exposition]. Marseille : Le bec en l’air, 80 p.

Taraud, Christelle. (2015). « Une féminité orientale, érotique et exotique, en suspensions ». Dans Bondil, Nathalie *et al.* *Benjamin-Constant : Merveilles et mirage de l'Orientalisme*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Hazan, 399 p., p. 213-222.

Njami, Simon. (2006). « Une quête prométhéenne ». Dans Njami, Simon et Bouderbela, Meriem. *L'image révélée, de l'orientalisme à l'art contemporain*. [Catalogue d'exposition]. Tunis : Institut français de coopération, 130 p., p. 7-21.

Actes de colloque

Conseil des Droits de l'Homme des Nations Unies. (2012). *Contribution du Congrès Mondial Amazigh à l'examen périodique universel concernant la Tunisie. Les Amazighs (Berbères) de Tunisie : Marginalisation, négation, occultation*. 2^o cycle, 13^{ème} session, ONU, 21 mai-1^{er} juin 2012. Genève, Suisse. [En ligne]. Récupéré de https://lib.ohchr.org/HRBodies/UPR/Documents/session13/TN/CMA_UPR_TUN_S13_2012_CongresMondialAmazigh_F.pdf

Rapports

Gabsi, Wafa. (2018). « Tunisia Country Report. État des lieux de la culture et des arts ». [Rapport]. *MedCulture*, p. 1-41. Récupéré le 18 juillet 2019 de http://www.medculture.eu/sites/default/files/tunisia_country_report_2018_designed.pdf

Jelassi, Mohamed Amine. (2019). « Rapport d'analyse des données sur les cas de discrimination récoltés par les Points Anti-Discrimination ». [Rapport]. *Points Anti-Discrimination ; Minority Rights Group International*, p. 1-40. Récupéré le 6 février 2021 de <https://minorityrights.org/publications/tunisie-rapport-danalyse-des-cas-de-discrimination-recoltes-par-les-points-anti-discrimination/>

Sites internet

Al-Aqeedi, Wadha. (2020, 1 décembre). « Objection to the term 'Middle East' ». *Mathqaf*. [En ligne]. Récupéré le 20 décembre 2020 de <https://mathqaf.com/2020/12/01/objection-to-the-term-middle-east/>

Anonyme. (2003). « Artistes ». Récupéré le 31 mars 2020 de <https://www.visuelimage.com/tunis/artiste/index.htm>

- Institut du monde arabe. (s.d). « Michket Krifa ». *Le blog de l'IMA*. Récupéré le 3 mai 2020 de <https://www.imarabe.org/en/blog/auteur/michket-krifa>
- Bannani, Safa. (2020, 12 février). « Un mouvement contre “l’invisibilité” des femmes noires en Tunisie est né ». *Middle East Eye*. Récupéré le 19 mai 2020 de <https://www.middleeasteye.net/fr/en-bref/un-mouvement-contre-linvisibilite-des-femmes-noires-en-tunisie-est-ne>
- Ben Soltane, Mohamed. (s.d). « Souffle de liberté/Tunisie ». *Nafas Art Magazine*. Récupéré le 26 mai 2020 de <https://universes.art/en/nafas/articles/2011/breath-of-freedom/souffle-de-liberte>
- Binder, Pat et Haupt, Gerhard. (2010, juin). « Tunisia’s Art Scene. Interview with curator and philosopher Rachida Triki on the current developments in Tunisia ». *Nafas Art Magazine*. Récupéré le 28 mai 2020 de <https://universes.art/en/nafas/articles/2010/tunisia-art-scene>
- Chekkat, Rafik. (2020, 11 août). « Négrophobie. Les damnés du Maghreb ». *Orient XXI*. Récupéré le 19 octobre 2020 de <https://orientxxi.info/magazine/negrophobie-les-damnes-du-maghreb,4046>
- Downey, Anthony. (2012, 30 mai). « Where to now. Chkoun Ahna at the National Museum of Carthage, Tunis, 2012 ». *Ibraaz*. Récupéré le 5 août 2020 de <https://www.ibraaz.org/news/16>
- Fahim, Joseph. (2020, 18 juillet). « Comment le monde du divertissement arabe a contribué au racisme anti-noir ». *Middle East Eye*. Récupéré le 14 octobre 2020 de <https://www.middleeasteye.net/fr/opinion-fr/racisme-maghreb-moyen-orient-noirs-cinema-television-arabe>
- Hedhili, Abderrahmane. (2017, 20 juin). « Tunisie : évacuation du camp de Choucha par la force ». *Fédération internationale pour les droits humains*. Récupéré le 18 février 2021 de <https://www.fidh.org/fr/themes/droits-des-migrants/tunisie-evacuation-du-camp-de-choucha-par-la-force>
- Institut National du Patrimoine. (s.d). « Médina de Tunis ». *Institut National du Patrimoine*. Récupéré le 19 novembre 2020 de http://www.inp.rnrt.tn/index.php?option=com_content&view=article&id=9&Itemid=12&lang=fr
- JR. (2011). « Inside Out, Artocratie en Tunisie ». *JR*. Récupéré le 10 septembre 2020 de <https://www.jr-art.net/projects/inside-out-artocratie-en-tunisie>

- Karoui, Selima. (2013, 17 mai). « Lotfi Ghariani, photographe : Un patchwork d'histoires de la vie... ». *Nawaat*. Récupéré le 7 octobre 2020 de <https://nawaat.org/2013/05/17/lotfi-gharieni-photographe-un-patchwork-dhistoires-de-la-vie/>
- Kebbi, Julie et Khouri, Stéphanie. (2020, 20 juin). « Racisme systémique et « esclavage moderne » : être noir dans le monde arabe ». *L'orient-Le Jour*. Récupéré le 17 octobre 2020 de <https://www.lorientlejour.com/article/1222685/racisme-systemique-et-esclavage-moderne-etre-noir-dans-le-monde-arabe.html>
- Lafrance, Camille. (2020, 28 février). « Maha Abdelhamid : « les Tunisiennes sont toujours représentées par des femmes à la peau plus claire ». *Jeune Afrique*. Récupéré le 24 août 2020 de <https://www.jeuneafrique.com/903224/societe/maha-abdelhamid-les-tunisiennes-sont-toujours-representees-par-des-femmes-a-la-peau-plus-claire/>
- Marcadé, Bernard. (2012, 22 août). « Carthage Contemporary, Musée National de Carthage ». *Artpress*. Récupéré le 5 août 2020 de <https://www.artpress.com/2012/08/22/carthage-contemporary-musee-national-de-carthage-12-mai-15-juin-2012/>
- Nédellec, Claire. (2004, 1^{er} Janvier). « Rencontres d'art contemporain de la médina, Divers lieux, Tunis, Tunisie, 18/10/03-15/12/03 ». *Artpress*. Récupéré le 31 mars 2020 de <https://www.artpress.com/2004/01/01/rencontres-dart-contemporain-de-la-medina-divers-lieux-tunis-tunisie-181003-151203/>
- Perez, Débroah. (2013, 7 janvier). « L'évolution des cultures politiques tunisiennes : l'identité tunisienne en débat ». *IRMC*. Récupéré le 19 octobre 2018 de <https://irmc.hypotheses.org/tag/tunisianite>
- Pouessel, Stéphanie. (2014, 17 janvier). « Les minorités en Tunisie, entre expression culturelle et politisation ». *Orient XXI*. Récupéré le 28 septembre 2020 de <https://orientxxi.info/magazine/les-minorites-en-tunisie-entre-expression-culturelle-et-politisation.0466>
- Sadfi, Nour. (2003). « Rencontres d'art contemporain : La Médina recrée en termes de modernité ». *Le Quotidien*. Récupéré le 31 mars 2020 de <http://www.tunisia-today.com/archives/5864>
- Sbouaï, Sana. (2012, 11 octobre). « Être noir-e dans la verte : les couleurs de la société ». *Nawaat*. Récupéré le 23 juillet 2019 de <https://nawaat.org/2012/10/11/etre-noir-e-dans-la-verte-les-couleurs-de-la-societe/>

Sharjah Art Foundation. (s.d). « People. Anis Chouchene ». *Sharjah Art Foundation*. Récupéré le 8 février 2021 de <http://sharjahart.org/sharjah-art-foundation/people/anis-shushan>

Trabelsi, Salah. (2019, 24 février). « Racisme anti-noir : Comment le Maghreb en est-il venu à rejeter son africanité ? ». *Le Monde Afrique*. Récupéré le 2 juin 2020 de https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/02/24/racisme-anti-noir-comment-le-maghreb-en-est-il-venu-a-rejeter-son-africanite_5427702_3212.html

UNESCO. (2010). « Médina de Tunis ». *UNESCO*. Récupéré le 16 novembre 2020 de <https://whc.unesco.org/fr/list/36/>

UNESCO. (s.d). « Patrimoine immatériel. Les savoir-faire liés à la poterie des femmes de Sejnane ». *UNESCO*. Récupéré le 23 juillet 2020 de <https://ich.unesco.org/fr/RL/les-savoir-faire-lies-a-la-poterie-des-femmes-de-sejnane-01406>