



L'Art Rue
الشارع فن

Document réflexif autour du « Contre musée des libertés individuelles »

Projet soutenu par la Fondation Heinrich Böll Stiftung (Tunisie)

Par le consultant : Hedi KHELIL | février 2022

L'Art Rue الشارع فن

Table des matières

Liste des sigles et acronymes utilisés.....	2
Avant-propos	3
Contexte général et genèse du projet	4
Qui sommes-nous, pour qui, pourquoi, comment ?	5
Méthodologie adoptée.....	7
De la contemplation à l'action	10
Histoire officielle vs récit individuel.....	11
Forme et contenu	13
Le CMLI : entre friction et subversion	14

L'Art Rue الشارع فن

Liste des sigles et acronymes utilisés

ADLI	Association de défense des libertés individuelles
ATFD	Association Tunisienne des Femmes Démocrates
ATL MST/SIDA	Association Tunisienne de lutte contre les MST et le Sida
CM	Citoyen·ne·s muséologues
CMLI	Contre musée des libertés individuelles
LI	Liberté individuelle

L'Art Rue الشارع فن

Avant-propos

Ce texte répond à une demande de l'association L'Art Rue qui consiste à documenter selon une approche réflexive l'expérience de création d'un contre-musée des libertés individuelles. Compte tenu de la singularité du projet, il ne s'agit pas tant d'un rapport narratif (où il serait question de relater chronologiquement les différentes étapes de réalisation), que d'une réflexion autour des différentes phases ayant jalonné le processus. Il en va de situer ce travail dans son cadre théorique général (*museum studies*, histoire de l'exposition, etc.) et d'en dégager les différents concepts-clés.

La rédaction de ce document a été menée en coordination/concertation avec les CM. En effet, il était question d'en partager chemin faisant, les résultats, et ce à travers une série d'échanges et de discussions. Le travail d'organisation et de planification de ces séances s'est effectué grâce à la précieuse collaboration de Bilel el Mekki qui, outre son rôle actif en tant que CM, avait assuré la coordination ayant conduit à la mise en œuvre du CMLI.

L'Art Rue الشارع فن

Contexte général et genèse du projet

Soutenu par la Fondation Heinrich Böll Stiftung (Tunisie), l'idée d'un « contre-musée des libertés individuelles » est née d'une collaboration entre l'association L'Art Rue et l'ADLI. Plus précisément, il s'agit d'un projet qui s'est cristallisé initialement à travers une invitation lancée par l'ADLI, ayant été aussitôt accueillie et développée par l'artiste-chercheur Thomas Bellinck, dont l'œuvre intitulée « Le musée de la chasse à l'humain » constituait en quelque sorte un catalyseur¹. La collaboration entre L'Art Rue et Thomas Bellinck sur ce projet ainsi que l'intérêt pour son travail ont motivés l'invitation lancée à l'artiste par L'Art Rue afin de réfléchir artistiquement l'invitation lancée par L'ADLI.

Par ailleurs, le dixième anniversaire de la révolution tunisienne était également l'occasion de consolider cette initiative et qui, outre sa vocation fortement artistique et culturelle, ambitionne de faire écho aux acquis post-révolution en matière de libertés individuelles. En effet, le projet CMLI aspire à prolonger tout cet héritage relevant de l'ensemble des réalisations que nous citons ici anachroniquement :

- Naissance du Collectif Civil pour les Libertés individuelles (2015/2016)
- Mouvement ATFD
- L'ATL/MST Sida : premier vivier des futur.es défenseur.es des DH
- Première tentative de rassembler les forces civiles : la ligue tunisienne de défense des droits de l'homme (LTDH)
- La naissance d'associations œuvrant directement pour la défense des LI et des associations ouvertement LGBTQI++

Evoluant sous la menace d'un populisme conservatiste qui, malgré tout, persiste, le projet puise en quelque sorte dans cet élan tant victorieux que fragile. A son stade embryonnaire, il était question de vouloir mettre en œuvre, plutôt qu'une action ponctuelle, une démarche artistique qui soit de longue haleine². Il en va de concevoir quelque chose qui serait de l'ordre d'un laboratoire expérimental, reflétant l'ensemble du corpus de recherches jusque-là réunies par l'ADLI depuis 2011. La motivation première émanait alors d'un souci d'archivage et de documentation, à même de déboucher sur un récit collectif qui soit co-écrit avec les citoyen·nes, esquissant ainsi un nouveau vivre ensemble.

¹« The Wild Hunt » de Thomas Bellinck est une exposition audio élaborée dans le cadre du festival Dream City (2019) qui présente les pratiques contemporaines de la chasse humaine. Il est question de se demander qui chasse qui et comment, qui surveille et dans quelle mesure ces catégories sont claires ou réversibles. Sur la base de leurs connaissances intimes, des experts du pourtour méditerranéen ont été invités à apporter chacun.e une scène de chasse à la collection du musée. Cette œuvre a mené l'invitation par Wahid Ferchichi et la direction de L'Art Rue de réfléchir ensemble un musée des libertés individuelles.

² Note conceptuelle 2 rédigée par Wahid Ferchichi de l'ADLI, à l'occasion du 10^{ème} anniversaire de la Révolution.

L'Art Rue الشارع فن

Dès lors, les premières pulsions créatrices du projet s'articulaient autour d'un musée communautaire qui soit vivant, décloisonné, réinsufflant la vie aux initiatives inscrites sous le joug de cette lutte contre les stéréotypes ambiants. A se fier à la position critique ouvertement adoptée par les citoyen·nes muséologues³ vis-à-vis d'un musée étatique officiel - imposant son histoire et son idéologie – l'on est en droit de reconnaître que l'idée d'un musée sans murs, sans objets, est allée de pair avec celle d'un *contre-musée*.

Qui sommes-nous, pour qui, pourquoi, comment ?

Question cruciale ayant été abordée surtout lors des premiers cercles de réflexion⁴, la représentativité du noyau constitué et son éventuelle extension est sujette à discussion : qui sont les CM⁵ ? Représentent-ils.es une communauté bien particulière ou alors une cause évolutive, impliquant forcément d'éventuels acteur·rices pluriel·les ? Toutefois, ces interrogations ont révélé, chemin faisant, leur équivocité, vu le caractère fortement subjectif de la perception que porte chacun·e sur la notion des libertés individuelles. Ces perceptions sont ancrées dans une multiplicité de corps, géographies, contextes socio-politiques et des différents cadres de pensées, impliquant justement un bon nombre de privilèges. En effet, les échanges ayant été menés dans ce sens soulignent le caractère conflictuel de cette question, laquelle se situe dans un interstice difficilement saisissable entre d'un côté, le vécu de chaque CM à l'échelle individuelle, et de l'autre, les codes sociaux tels opérés et admis en société. Ainsi cette inévitable interférence idéologique réunissant anachroniquement *micro-récits* et *récits officiels* a-t-elle été symptomatique d'une tension qui n'a pas cessé de peser sur tout le long du processus.

Cependant, la question du *comment* avait joui, depuis le début, d'un consensus clairement établi : il était convenu que chaque CM développe individuellement sa méthodologie de travail et son approche des libertés individuelles, ce qui d'ailleurs a pris forme dans la présentation finale des travaux⁶. Séparées par un marquage au sol, les approches divergent aussi bien qu'elles déploient une résonance commune véhiculée par cette spatialité partagée : celle d'un désir indéniable *de rendre sensible des formes de réalisation des libertés individuelles* et d'offrir aux citoyen·nes l'opportunité d'en déjouer les codes. Pour le groupe des CM, pour autant que les défis soient d'une assez grande envergure, il y a *nécessité* de faire contre-musée dans ce sens.

³ Nous adoptons ici l'écriture inclusive utilisée par les CM tout le long du processus.

⁴ Il s'agit de la première phase du processus faisant suite à la rédaction de la note conceptuelle du projet. Nous reviendrons plus loin sur l'enchaînement de l'ensemble des étapes ayant articulé la méthodologie du projet.

⁵ Le noyau qui s'est constitué autour du projet est composé d'amateurs, artistes, activistes, chercheur(es), cinéastes et metteurs en scène.

⁶ Il s'agit des ateliers présentés dans le « 32 bis » entre le 04_07 octobre 2021.

L'Art Rue الشارع فن

Les discussions autour du processus et de l'ontologie du projet a forcément conduit les différents acteurs à se poser des questions sur ce que ça pourrait être une nouvelle perception de la citoyenneté (question légitimée par le constat selon lequel « nous sommes d'abord citoyen·nes avant d'être muséologues ! »⁷). Là encore, cette question ne revêt pas moins de paradoxes. C'est à se demander jusqu'à quel point il est possible de dissocier la dimension juridique de cette notion, son cadre légal d'exercice, du spectre subjectif que porte intérieurement chacun·e. Dans cette perspective, le débat prend forme, malgré les divergences, à partir d'une vision qui se veut plutôt affranchie de toute forme reconnaissance liée aux instances de légitimation sociale. En effet, la forme de citoyenneté ayant été jugée la plus en adéquation avec la démarche CMLI est celle qui s'exprime symboliquement, ayant trait à la présence corporelle des citoyen·nes que nous sommes. Ainsi, prônée dans un souci de *déconstruction* (déconstruction de la citoyenneté comme existence administrative figée) la vision dont il est question relève d'une citoyenneté plus *perçue* (au quotidien) que (re)connue (par les textes de droits législatifs).

Une certaine perception des libertés individuelles va d'ailleurs émaner de cette vision de la citoyenneté. Constituant une des phases fondamentales du processus du CMLI, les rencontres individuelles avec les artistes ont fait l'objet de réflexions autour de la représentation d'une forme de liberté qui ne soit aucunement ramenée aux textes de lois, mais vue plutôt comme une mise en commun des codes culturels, fût-ce à travers le partage d'une langue commune. Il reste tout de même important à signaler que les séances de brainstorming menées dans ce sens convergent vers une vision *dé-chosifiée*⁸ de la liberté individuelle, misant plutôt sur le sens participatif du public et les formes d'adaptabilité de celui-ci avec les expériences auxquelles il est convié. Cette dimension immersive repose sur une valorisation des formes de connaissances non-académiques ; soit, un contenu qui tend à rendre visible ce que l'on a coutume à passer sous silence dans le discours officiel. L'œuvre d'Essia Jaibi intitulée « Bureau des enquêtes en cours »⁹ s'inscrit en effet dans cette perspective. En se basant sur une phase de recherches et de réflexions sur le récit médiatique et la fiction narrative, à laquelle ont été associés plusieurs journalistes et caricaturistes, une performance-installation a été mise en place lors des journées ouvertes interrogeant - dans un rapport direct au public - le rapport à la mémoire et à l'autorité. Il

⁷ Idée formulée pour la première fois lors du temps de présentation des travaux le 12_04_2021

⁸ Nous faisons remarquer ici que les réponses des CM aux questions (posées par T. Bellinck) relative à l'identification d'objets/choses illustrant les LI, ne renvoient pas à des objets proprement dits, mais à plutôt à anecdotes, actes, expériences, etc.

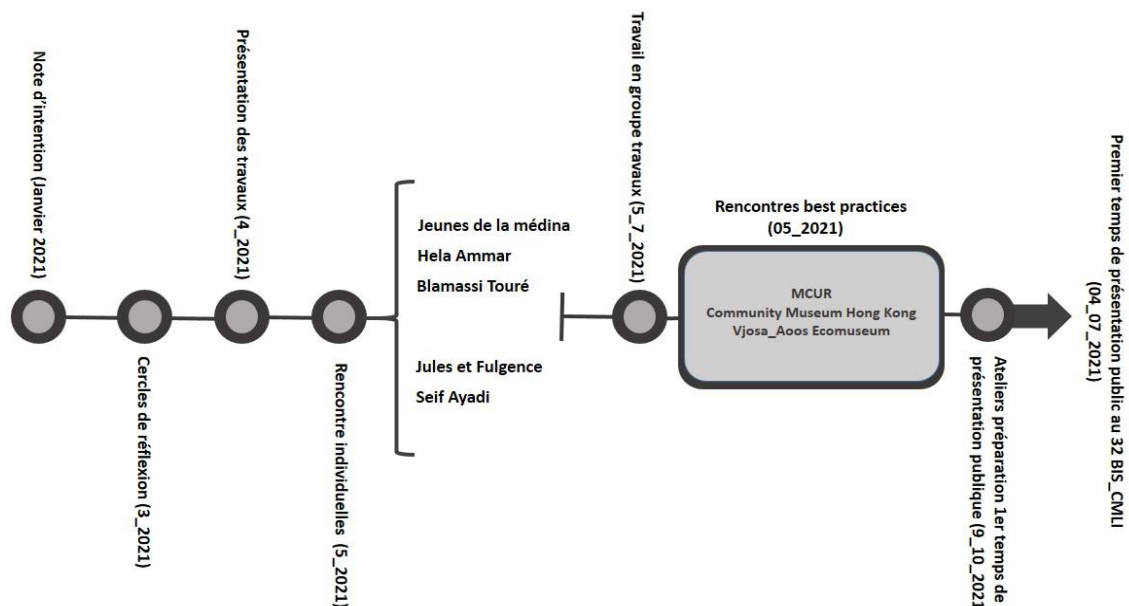
⁹ Cette œuvre a été précédée par un atelier réalisée par E. Jaabi en collaboration avec Sarah Ben Ali et qu'elle a ensuite conduit en septembre 2021 en amont du temps de présentation public. Cet atelier a été la base de réflexion à partir de laquelle Essia a créé l'installation performance, bureau des enquêtes en cours, autour du récit médiatique et de la fiction narrative.

L'Art Rue الشارع فن

s'agit de questionner les libertés comme chantier toujours en cours, auquel on nous pousse, suivant les tendances politiques, à s'y intéresser ou pas¹⁰.

Méthodologie adoptée

La présentation finale des ateliers incarne l'aboutissement d'un processus qui s'est étalé sur différentes phases ; rédaction de note conceptuelle, organisation de cercles de réflexion, rencontres individuelles, étapes de synthèse, de transpositions et de créations (spécifiquement pour les installations/performances de Bochra Triki, Ridha Tlili et E. Jaibi), rencontres de best practices et enfin la phase finale qui est celle des ateliers.



Il ne s'agit nullement pas d'un plan d'action préméditée, mais d'un enchaînement organique de réflexions et d'échanges, où le focal est moins mis sur « le faire » que sur les questions pertinentes à poser. A cet effet, le protocole de questions mis en œuvre par T. Bellinck n'aspire guère à trouver des réponses aux questions posées, visant plutôt à sonder l'univers conceptuel où baignerait l'idée d'un « contre-musée » dans l'esprit des protagonistes. Là encore, une méthodologie a été adoptée, mariant à la fois questions introspectives et d'autres qui sont plutôt de type semi-directifs. Procédant en quelque sorte

¹⁰ La principale problématique à laquelle E. Jaabi souhaiterait réagir à travers son installation consiste à poser la question suivante : qu'est-ce qui reste finalement de notre rapport direct à nos propres libertés individuelles et quels sont les filtres qui s'interposent dans cette pratique des libertés ces dernières années.

L'Art Rue الشارع فن

par la technique de l'entonnoir, ces questions¹¹ choisies par T. Bellinck se tâchent de réconcilier un idéal fantasmagorique et nostalgique (machine à remonter le temps : résultat souhaité ou encore théorie de changement fictive) à une perception concrète ancrée dans le présent (objet représentant ou symbolisant les LI). Ainsi, les questions amenaient les participants à réfléchir à multiples niveaux :

- La mémoire nostalgique individuel & récit des événements
- Mémoire individuelle vs oubli programmé : focalisée sur les victoires non fêtées
- Le rôle/fonction potentiel que pourrait jouer les citoyen·nes dans ce musée
- Persona idéal du choix curatorial ou personnification de l'idée
- Attribut réalisable Concrétisation d'un rêve et point d'ancrage dans le présent

Des travaux de groupes ont été planifiés afin de procéder concrètement à la mise en œuvre des idées jusque-là formulées. Toutefois, ces séances ont pris une orientation plutôt théorique étant donné la situation sanitaire qui ne permettait pas une résidence commune (laquelle était pourtant prévue). La priorité était de saisir l'urgence de ces questions liées LI, et ce à partir d'une réflexion centrale sur le corps et la citoyenneté. Ainsi, le processus de réflexion mené s'est graduellement penché sur une pratique à caractère performatif, justifiée en quelque sorte par la nature et la sensibilité du groupe des CM.

Aussi, l'étape de la découverte des best practices et de la revue documentaire a pu conférer aux réflexions jusque-là menées des modèles d'ancrage territorial à même d'inspirer les CM. En effet, les trois initiatives dont il est question recoupent le process du CMLI en ce qu'ils situent au cœur de leurs préoccupations la question de l'identité, faisant preuve d'un esprit de déconstruction face aux mécanismes de domination. Il en va du cas de « La Maison des Civilisations et de l'Unité Réunionnaise (MCUR) », où il s'agit de lever le voile sur la richesse ethnique de la société, victime d'une uniformisation culturelle que prône l'idéologie coloniale. Dans cette tentative de « décoloniser les pensées », il y a lieu de sortir le public d'un état statique et passif (contemplation muséale) en le propulsant vers un geste de partage (partager/raconter ses expériences de vie). Ce « pas à côté », pour reprendre l'expression de Jean-Claude Carpanin Marimoutou, met en avant le sens de la pluralité comme un parti pris du vivre ensemble, réflexion qui n'est d'ailleurs pas étrangère aux CM.

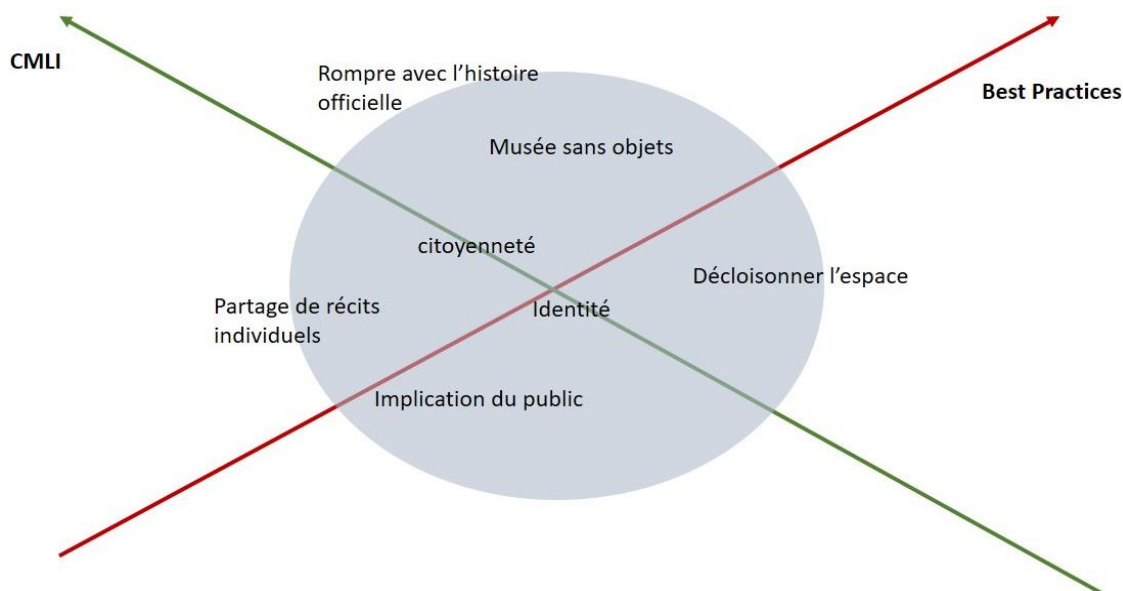
Dans une perspective similaire, l'initiative « Community Museum project » questionne à son tour l'institution muséale en mettant en avant des expositions dépourvues de dispositifs prédéfinis. Basé sur des tours culturels dans des quartiers menacés par la

¹¹ Nous mentionnons ici le protocole de questions préparé et mis en œuvre par T. Bellinck : si vous machine à remonter le temps, quelle époque choisiriez-vous ? Si vous êtes curator dans un musée sur les libertés individuelles, quel panneau créerez-vous ? Rajouter une victoire pour la fête et en être responsable (une victoire non fêtée) ? Si vous devriez inviter une personne, curator pour décorer votre vitrine, ce serait qui ? Quel rêve aimeriez-vous installer dans une salle ?

L'Art Rue الشارع فن

gentrification et les collections d'objets habituellement non-pérennes, les membres du « Community Museum Project » agissent en impliquant totalement les habitants des lieux comme les acteur·rices majeur.es des projets. Ce projet demeure un modèle pratique inspirant pour le CMLI, en ce qu'il aspire à estomper le plus d'artefacts possibles entre les visiteur·euses et l'œuvre présentée.

Aussi, « Vjosa/Aoos Ecomuseum (Grèce, Albanie) » constitue bel et bien une référence incontournable pour la démarche contre muséale pour les CM. Des leçons précieuses sont à retenir de cet écomusée situé sur un fleuve transfrontalier, mettant en avant le patrimoine naturel et culturel de la région ; non pas en « donnant à voir » quoique ce soit, mais au travers des récits et perceptions de ses habitants eux-mêmes. Si cette initiative a suscité l'intérêt des CM, c'est qu'elle souligne un des fondements conceptuels majeurs du CMLI ; adoptant des approches à la fois holistiques et inclusives, il s'agit de présenter les espaces verts à partir des spectres cognitifs des habitants. D'ailleurs, c'est dans cette perspective que s'inscrit l'atelier « Hors-Champs » du réalisateur tunisien Ridha Tlili, impliquant des femmes agricultrices de la région frontalière de Kasserine. Constituant aux yeux de l'artiste l'« ombre d'une réalité » plutôt qu'une réalité, la question du droit des femmes agricoles et leur émancipation demeure ici capitale.



En effet, que ce soit pour l'un comme pour l'autre, il a été question pour les CM d'appuyer la conscience des certaines problématiques liées à la terminologie adoptée, mais aussi aux conditions d'implémentation de ce type de projets et les enjeux territoriaux qui en résultent. Cela reviendrait à se doter de plus vigilance quant aux postulats de départ du projet, si bien qu'ils étaient amenés à prendre en compte ce risque souligné par J.-C. Carpanin Marimoutou : l'idée d'un contre-musée n'implique-t-il pas que l'on accepte une certaine idée du musée ?

L'Art Rue الشارع فن

De la contemplation à l'action

Tout le long des questionnements relevés dans les cercles de réflexions, une critique du musée institutionnel - tel mentionné plus haut - a constitué un refrain permanent, exprimé avec détermination de la part de l'ensemble du groupe des CM. Il était question de se demander : comment est-il envisageable de concevoir des œuvres plus vivantes, plus accessibles ? Compte tenu de l'aspect discriminatoire du musée, excluant, parmi d'autres, les non-voyants, y a-t-il lieu d'imaginer des dispositifs sonores ? L'idée même d'engager carrément des êtres humains en guise d' « œuvres vivantes » était parmi les pistes envisageables au gré des discussions menées. Cela dit, les CM se gardent de céder à l'idée d'un « zoo humain » qui conduirait à une forme d'exotisation, ce qu'aurait fait en quelque sorte un musée institutionnel : empailler des personnes, des êtres, des objets pour contrôler leurs récits.

Ainsi, il était question de se défaire d'un musée exclusiviste destiné à une classe particulière de la société ; un musée qui fait barrière, fige et catégorise les œuvres à partir d'une idéologie quelconque. Force est de constater que cette même représentation qui surgit d'un questionnaire mené auprès d'un groupe de jeunes de la médina autour de la manière dont ils imaginent un musée : il s'agit toujours de se représenter un espace clos, cloisonné et cubique. Un musée pour ainsi dire associé - par le prisme d'un imaginaire scolaire - à un passé historique désuet.

A examiner de près cette démarche, la réflexion proprement menée dans le projet CMLI va au-delà d'une critique du dispositif muséal classique, pour mettre à l'épreuve l'histoire de l'exposition et ses origines épistémologiques. Nous rappelons à ce juste titre que l'exposition, sous sa forme actuelle, remonte à cette matrice idéologique médiévale propre aux cabinets de curiosités (XVI^{ème} siècle). Qui plus est, nous pouvons ramener l'origine du musée à cette « perte du contact » laquelle est liée à l'histoire des reliques¹². Si la désacralisation « par le toucher » a généré le recours au « verre protecteur » comme garant de l'aura des objets culturels¹³, cette sacralisation constitue l'objet même de dérision propre à la démarche CMLI qui, inversement, se veut rebelle à tout dispositif classificateur figé, quel qu'en soit le contenu.

En somme, pour autant que la démarche soit bâtie sur un détournement de l'édifice-musée, il n'en demeure pas moins que c'est le dispositif comme « recueil de la cosmographie moderne de la taxinomie »¹⁴ et d'ordonnement encyclopédique du monde qui est ici condamnée. A cet égard, il n'est pas étranger que les prémisses réflexives

¹² Les restes et les parties de corps sanctifiés. Selon la croyance médiévale, il s'agit d'un objet ayant une forte connotation culturelle transmettant un influx spirituel par le touché.

¹³ Conférence réalisée par Tristan Garcia & Vincent Normand : *théâtre, jardin, bestiaire, une histoire matérialiste de l'exposition* [URL] <https://www.youtube.com/watch?v=-MwbgAMMjJY>

¹⁴ Ibid.

L'Art Rue الشارع فن

du projet annonçaient déjà cette réticence vis-à-vis du musée institutionnel perçu comme « technologie du pouvoir »¹⁵. Se situant à l'encontre d'une histoire du « haut vers le bas », le CMLI aspire à prendre forme *d'abord par sa méthode*, laquelle se voulant son essence même¹⁶.

Histoire officielle vs récit individuel

Dans une optique de détournement du dispositif muséal, un des défis majeurs consiste bien entendu à désamorcer les stéréotypes liés au LI. Les approches adoptées s'affranchissent en quelque sorte du paradigme historique classique (un temps linéaire unique) pour solliciter le récit de soi (temporalité qualitative singulière). A cet effet, en l'occurrence l'œuvre de la psychologue académicienne Dorra Ben Alaya s'inscrit dans un postulat selon lequel changer les mentalités présuppose un choc cognitif brutal. En effet, « La cabine à penser » met en œuvre une installation éponyme sous forme d'atelier, amenant chacun·e à questionner sa perception et sa logique de pensée. A l'issue d'un parcours que les visiteur·euses ont pu traverser, l'objectif étant d'agir et de produire un texte ou un dessin, à partir de ses réactions face à une contradiction de sa propre pensée. Ainsi sommes-nous émancipés de tout archivage historique désintéressé – qui pourtant était une des motivations premières du projet - laissant place à un témoignage réflexif vivant.

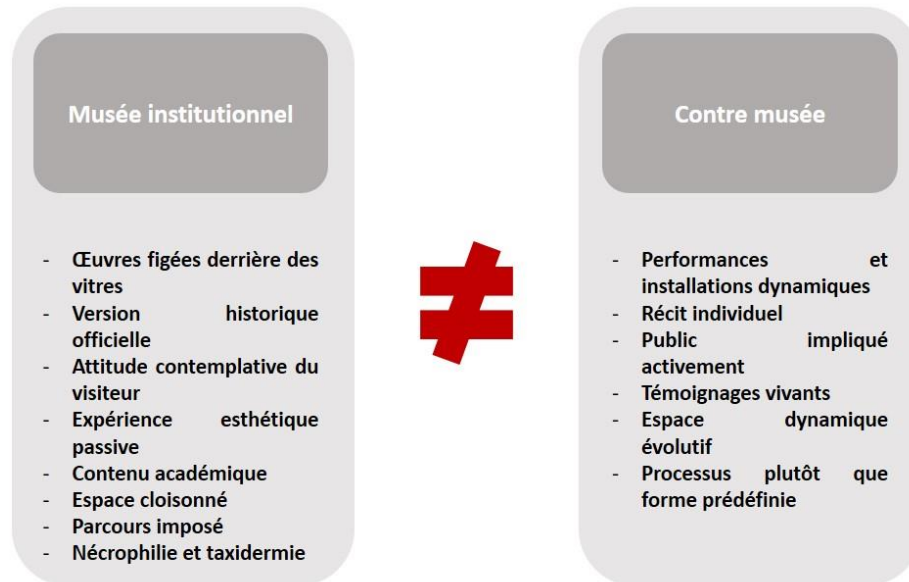
La performance-installation intitulée « Les murs ont tes oreilles » de Bochra Triki s'inscrit également dans une telle démarche. L'atelier se propose d'entamer un processus de collecte de vécus invisibilisés, où des histoires de désirs multiples sont partagées. Il a été question, au départ, de mener des conversations avec des travailleur·euses du sexe, ce qui a par la suite donné lieu à des histoires de désirs partagées par d'autres personnes. Le dispositif sonore mis à disposition des visiteur·euses retranscrit ces conversations par l'intermédiaire de voix de comédiennes. « Faire parler les murs » de la sorte reviendrait à ressusciter cette mémoire prisonnière des maisons closes, en procurant une certaine *actualité* de ces récits partagés. Ce foisonnement inouï confrontant dans les mêmes histoires, su et vécu, est admirablement décrit par François Niney en ces termes : « la mémoire n'est pas une question d'accumulation d'informations, mais d'assimilation et d'oubli, de condensation et déplacement (comme le rêve, comme le montage film) : sans ce travail affectif d'intégration, mais aussi collectif d'objectivation de l'histoire, avec ses refoulements et ses retrouvailles, ses points aveugles et ses découvertes, il n'y aurait pas

¹⁵ Exprimée par Thomas Bellinck dans la 1^{ère} table ronde virtuelle du 15_03_2021.

¹⁶ D'après un extrait de la 2^{ème} note conceptuelle du projet : « l'essence d'un musée communautaire ne réside ni dans la propagation d'un récit unique, du haut vers le bas, ni dans une architecture démontrant le pouvoir ou l'enclos des objets vénérés. Son essence est sa méthode. Un musée communautaire est un processus, vivant, respirant, bougeant, évoluant toujours avec la communauté ».

L'Art Rue الشارح فن

d'actualisation, pas de réinvestissement du su dans le vécu, du vécu dans le su, pas d'histoires »¹⁷.



Par de telles mise en situation, nul recours au récit officiel uniforme : il en va d'un acte performatif¹⁸ et expérimental, condamnant la domestication systémique des stéréotypes liés à la question de LI. Cet appel à la mémoire individuelle et à l'introspection ouvre le processus du CMLI sur une temporalité extensible et qualitative, laquelle est diamétralement opposée à celle marquant les expériences esthétiques habituelles dans les musées. La distraction devant les œuvres ne caractérise-t-elle pas aujourd'hui le rapport qui nous lie aux œuvres ? N'a-t-on pas remarqué qu'aujourd'hui encore les visiteur-euses, surtout avec l'arrivée des Android, ne s'attardent plus assez devant les œuvres ? Conscients de l'importance de « prendre son temps » quant à l'intériorisation des expériences esthétiques prônées, les CM n'ont pas manqué d'aborder cette thématique. A ce propos, Blamassi Touré cite Honoré Balzac en ces termes : « Balzac par exemple est un auteur qui prend le temps de tout décrire. Prend « trop » de temps, mais cela permet de plonger dans un imaginaire »¹⁹.

¹⁷ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, De Boeck Université, 2000, p.248.

¹⁸ Il y avait par ailleurs cette intention de faire de ce processus de « muséification » un moyen de rendre accessible l'expertise acquise par ADLI en matière de luttes pour les libertés individuelles et d'en faire une stimulation pour différentes expériences incarnées par les personnes qui composent la communauté.

¹⁹ Réplique partagée lors de la rencontre avec Blamassi Touré, effectuée le 20 mai 2021

L'Art Rue الشارع فن

Forme et contenu

Depuis les premières discussions entamées, le format de la présentation finale et son mode d'implémentation dans le territoire était une question secondaire à côté de celle de la méthodologie du projet. Se voulant un non-lieu dépourvu de frontières, la priorité était plutôt de questionner le process permettant d'impliquer activement le public et le sensibiliser par rapport à la question des LI. Décloisonner l'espace conventionnel ou alors occuper un espace connoté politiquement – ce qui est le cas de l'œuvre de T. Bellinck - constituent en soi un geste subversif et « contre-muséal ». Cela s'illustre à travers les pistes concrètes ayant été évoquées lors des cercles de réflexion. En effet, à s'en tenir aux échanges menés en la matière, il est permis de recueillir des idées comme : des visites muséales sous forme de balades urbaines, revisitant des territoires contestés ou invisibilisés, histoires, exposition itinérante créée collectivement « d'objets désobéissants » (faites par des manifestants de rue avant, pendant et après 2011), une série d'ateliers muséaux spéculatifs et de conférences sur les futurs possibles de la Tunisie²⁰. Là encore, le contre-musée est pensé moins comme forme que comme contenu significatif.

Malgré les quelques divergences autour de cette question, l'idée-phare était d'explorer malgré tout un espace commun, laissant place à une expression plurielle. Trois lignes de conduite en sont sorties :

- La forme n'est pas définie en avance
- Prendre en compte la part de subjectivité de chacun(e)
- La priorité est de chercher à instaurer un *espace de dialogue*.

Dans une démarche de mise en situation - ce qui était surtout le cas des CM ayant consacré un atelier de préparation avec le public en question - le processus CMLI a finalement eu recours à la notion d'*atelier* ; non pas comme lieu traditionnel d'élaboration des œuvres (lieu où l'on se retire pour créer) mais un endroit où l'on pose des questions et interagit avec les participants. Il s'agit, en effet, d'un espace de rencontre et de discussions porté sur une découverte commune et une expérience partagée. L'idée était alors de fonctionner en laboratoire, en guise d'outil réflexif permettant de découvrir/comprendre des problématiques sans céder à des conclusions préalables. Là encore, l'exposition même est opérée comme *médium* (et non comme forme finale de présentation d'œuvres) dans la mesure où il s'agit de maintenir un engagement dialectique vis-à-vis de celle-ci.

Perçue ainsi, cette démarche dépasse le simple cadre de nos croyances et préjugés autour des LI, pour nous propulser carrément dans nos expériences d'être-au-monde. Voilà

²⁰ Expositions temporaires organisée par des communautés en dehors de Tunis, décentralisant les récits métropolitains, des projets de mémoire dans lesquels des adolescent.es sans aucun souvenir de la dictature interroger les membres adultes de leur famille, Une salle muséale pop-up festive, dédié aux victoires qui n'ont jamais été célébrées.

L'Art Rue الشارع فن

qui, convenons-en, converti toute réceptivité passive à un réel « partage du sensible ». Nous attribuons à cette expression le sens défini par Jacques Rancière en ces termes : « le partage du sensible, c'est la façon dont les formes d'inclusion et d'exclusion que définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie »²¹. Cette considération prend forme à travers les dialogues collaboratives ayant régi les différentes phases du CMLI, où il est question de décaler les paramètres dominant qui décident ce qui est visible, audible, faisable et imaginable.

Le CMLI : entre friction et subversion

Ce travail de mise en situation a permis, au demeurant, de brouiller les codes de l'exposition, cédant le pas à un régime scopique dynamique et évolutif. Cet élan critique admet comme principal objet aussi bien le musée-institut, que l'hyper-institutionnalisation que connaît l'offre culturelle par les temps qui courent, prolongeant le vieux paradigme dix-huitiémiste porteur du « jugement esthétique »²² : l'œuvre d'art, aussitôt qu'elle est jugée et classée, aspire déjà à un devenir historique (donc muséifiable). Toutefois, le dispositif conventionnel propre à toute contemplation muséale révèle ses limites, dès lors qu'il s'agit d'un *art expérimental* par essence ; un art dont les critères échappent à tout raisonnement classificatoire, et dont la valeur se mesure à sa capacité à impacter intérieurement la société/communauté impliquée. Ce qui demeure capital dans cette approche, c'est que public se veut partie prenante du processus de l'œuvre, par une construction partagée de micro-récits reflétant la singularité de chacun. En effet, impliquer le public en tant qu'acteur actif dans ce processus contre-muséal attribue de la pérennité dans la construction des histoires pour les citoyen·nes. L'idée même d'un tribunal populaire (agora dans la rue, choisir un lieu qui représente un tribunal ou soit en complet décalage) a été parmi les propositions émises durant les échanges entre les CM.

Nul doute que la démarche adoptée se veuille un lieu potentiel où s'inter-croisent récits personnels et co-construction des réalités sociales. Pour ce faire, le CMLI a le mérite d'affranchir l'art de sa gangue idéologique officielle (formes d'esthétisation sociétale) pour l'opérer dans le sillage d'une sérieuse réflexion sur le vivre ensemble. Il s'en suit forcément une revitalisation de la notion de la « culture », conformément à cette déclaration : « La culture, ce n'est pas simplement l'art ou la littérature, c'est aussi le vivre ensemble »²³. Un contre-musée pourrait ainsi correspondre à quelque chose qui serait de l'ordre d'un «

²¹ Jacques Rancière, « *Le partage du sensible* », paru dans la revue « *L'obsession du réel* », numéro 59, septembre-octobre-novembre 2002, [URI] : <https://id.erudit.org/iderudit/9703ac>, document partagé le 11 fév. 2022.

²² Nous faisons allusion à la *critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant (1790)

²³ GODELIER M., *Communauté, Société, Culture. Trois clefs pour comprendre les identités en conflits*, CNRS Éditions, Paris, 2009, p. 49.

L'Art Rue الشارع فن

postmuseum »²⁴ (expression qu'on doit à Eilean Hooper-Greenhill) en ce qu'il questionne la cohésion sociale d'un aujourd'hui complexe et en perpétuelle évolution.

A ce prix, ce projet accède au rang des cas d'école figurant parmi ceux étudiés dans les *museum studies*, théorisant depuis peu un réexamen de la notion du « public », celle de la réceptivité des œuvres, mais surtout l'hétérogénéité et la multipolarité des sociétés actuelles. Prenant à rebours le récit historique, cette démarche *bottom up*, quoiqu'elle se veuille jusque- micro-sociétale, contribue à la construction de nouvelles identités nationales qui soient portées sur le futur. Dans ce sens, prenant ancrage dans le présent, elle a tout de quelque chose qui serait de l'ordre d'un « site de conscience »²⁵, en ce qu'elle éclaire autant qu'elle brutalise les spectateurs quant aux urgences du moment présent. La performance-installation de D. Ben Alaya en est une illustration sans pareils. L'œuvre se présente comme un lieu de discours et de négociations à même de définir de nouvelles formes de culture publique ; c'est un espace de frictions et de citoyenneté, où les représentations sociétales sont mises à l'épreuve, secouées.

²⁴ Ibid, p. 13.

²⁵ Il s'agit d'un concept élaboré par depuis 1999 dans le cadre de l'alliance www.sitesofconscience.org, et qui compte 17 sites agréés et 100 membres. Le concept renvoie aux lieux (institutionnels ou individuels dans le monde) où il est question d'établir des liens entre les problèmes contemporains et les événements historiques liés à leur site, et ce par le biais des programmes stimulant le dialogue sur les problèmes sociaux urgents. Pour plus détails voir l'article : « *Le musée post-colonial : un musée sans objet* » de François Vergès, article disponible en ligne à l'adresse [URL] <https://www.cairn.info/ruptures-postcoloniales---page-455.htm>