

ADNEN EL GHALI
SOUMAYA BEN CHEIKH

LE GESTE
EN HÉRITAGE

LA MAIN TUNISIENNE

BLUEPRINT

الصنعة

التونسية

Tunisian Handicraft

LE GESTE
EN HÉRITAGE

**LA MAIN
TUNISIENNE**

BLUEPRINT

الصنعة
التونسية
Tunisian Handicraft

6	INTRODUCTION	37	2.2. DE NOUVELLES PERSPECTIVES
14	1. DES OBJECTIFS DE SOUTIEN À LA CRÉATION ET À LA MULTIPLICATION DES CHAMPS DE POSSIBILITÉS DE L'OBJET ARTISANAL	42	3. PROCESSUS DE "L'ARTIFICATION"
15	1.1. FORME ATYPIQUE DE PROGRAMMATION : L'EXPÉRIMENTATION	44	3.1. TRANSFORMATION DU CONTENU ET DE LA FORME DE L'ACTIVITÉ ARTISANALE
16	1.1.1. NAISSANCE ET STRUCTURE DU PROJET DES ATELIERS : QUELLES INTERVENTIONS POUR QUEL PROBLÈME ?	44	3.1.1. TRANSFORMATION ET CO-CRÉATION
20	1.1.2. GESTION/COMMUNICATION DU PROGRAMME : DURÉE ET CONDITION DE MISE EN ŒUVRE	46	3.1.2. ATTELAGE DE MATIÈRES
23	1.2. PROCÉDÉ D'IMBRICATION ENTRE SAVOIR FAIRE ET CRÉATION AU CARREFOUR DE LA VALORISATION DE L'IDENTITÉ DE L'ARTISANAT TUNISIEN	47	3.1.3. CHANGEMENT DE SAVOIR-FAIRE
23	1.2.1. CRITÈRES DE SÉLECTION	54	3.2. MUTATIONS DANS LES MODALITÉS D'EXISTENCE
26	1.2.2. L'EXPÉRIENCE DE LA CO-CRÉATION	55	3.2.1. ESSAIS, RATÉS, RÉCADRAGES
30	2. DISPOSITIFS DE PATRIMONIALISATION. DES RÉCITS RÉTRO-FUTURISTES	55	3.2.2. CAPRICES DE LA MATIÈRE
32	2.1. DE L'ANIMATEUR DU PATRIMOINE AU RÉ-INVENTEUR DU PATRIMOINE	56	3.2.3. LES GREFFES QUI NE PRENNENT PAS
32	2.1.1. UNE ANIMATION SANS PERSPECTIVES	56	3.2.4. CHANGEMENT D'ESPACE ET DE CORPS
35	2.1.2. L'OUVERTURE EST LE MOTEUR DE LA RÉINVENTION	58	3.3. LE RÉAGENCEMENT DE L'ATTRIBUTION ET DES ORGANISATIONS
		64	4. TENSIONS ENTRE L'ICI ET L'AILLEURS
		66	4.1. DIFFÉRENCES DE PERCEPTION
		69	4.2. LA DÉCONNEXION DU TERRAIN
		70	4.3. LA BARRIÈRE LINGUISTIQUE
		76	RECOMMANDATIONS

INTRODUCTION

Les différents constats réalisés sur l'état de l'artisanat tunisien ont convaincu la Fondation Rambourg (FR) de la nécessité de s'engager dans une opération pilote, expérimentale, de revalorisation du secteur à travers la production, la gestion et diffusion des connaissances existantes sur les savoir-faire artisanaux et les métiers de l'art ainsi que la contribution à l'amélioration de la perception de leur image en Tunisie.

Né de cet élan, le programme d'appui au secteur de l'artisanat tunisien, réalisé en partenariat avec l'office national de l'artisanat (ONAT) et porté par la Fondation, a été conçu afin de mettre en œuvre des ateliers d'expérimentation et de co-création artisanale qui réunissent des artisans et des designers de différentes nationalités et disciplines, transcendant ainsi les frontières dans un esprit de complémentarité des savoirs et des champs.

Développé selon quatre axes principaux, le programme comprenait en amont la définition de l'objet d'art d'excellence en Tunisie, la production d'une cartographie raisonnée (Atlas) de l'objet artisanal tunisien, la création d'un réseau des trésors humains vivants, l'identification des mécanismes et modalités de transmissions des savoir-faire. Ces deux derniers axes devant permettre l'émergence d'approches innovantes dans la pratique artisanale, conciliant conservation des savoirs, pratiques, formes et création, et mener à la production de supports et d'événements concourant à la valorisation de l'artisanat et des métiers d'art à l'échelle nationale et internationale.

Présent dès la création de la Fondation, cet intérêt majeur pour l'artisanat d'excellence et les artisan(e)s attendait pour prendre forme une convergence de facteurs qui fut offerte aux différents partenaires par une prise de science commune et synchrone de l'urgence de l'action à entreprendre en la matière, devant se tenir loin du passéisme stérile et évitant l'écueil du ridicule "mariage" entre "tradition et modernité".

Les partenaires avaient aussi gardé à l'esprit qu'il ne pouvait y avoir "d'artisanat d'excellence" sans "excellence des artisans" et que la question soulevée restait de ce fait tributaire des réalités auxquelles sont confrontés les artisans vivant et créant localement, mais devant diffuser et vendre à une échelle internationale pour survivre.

Dictée par les lois du marché local, leur production est rarement liée à l'activité artistique des créateurs et designers dont la présence en milieu artisanal est fluctuante en raison de l'inconstance des financements et de leur inconsistance. Caractérisée par sa fragilité, la collaboration entre artisans et créateurs a aussi payé le prix de l'absence de politique publique en la matière et de l'inanité et le court-termisme des programmes portés par les coopérations techniques et financières et condamnés d'avance par l'absence de pérennisation des opérations dépendantes des priorités des bailleurs.

La Fondation a ainsi décidé de documenter cette expérience qui, pour la première fois, a tenté de joindre cartographie des savoirs et des pratiques et opérations de co-création impliquant des équipes mixtes alliant artisans et designers engagés, d'égal à égal, dans une collaboration franche où l'artisan n'est pas uniquement l'exécutant et où le designer se saisit des gestes et des pratiques de l'artisan pour nourrir sa démarche créative. Designers et artistes ont été identifiés puis sélectionnés en fonction de leur potentiel créatif, de leurs aptitudes respectives à questionner un savoir-faire et leur intérêt pour une telle expérience. Leur notoriété a aussi été prise en compte notamment en matière d'expérimentations. Les artisans ont quant à eux fait l'objet d'une sélection reposant sur des entretiens et selon des critères définis par Jocelyne Imbert, en collaboration avec Alain Lardet, Azza Ayachi et Memia Taktak ; ceux-ci sont à la fois techniques - excellence du Geste et connaissance approfondie des outils- et humains - curiosité, ouverture, envie de partage et disponibilité à questionner son art.

Les auteurs ont réalisé des entretiens semi-directifs avec l'ensemble des acteurs impliqués, artisans, designers, mais aussi la direction artistique du projet et les administrateurs et chargés de projets au sein de la Fondation.

L'analyse menée a été conçue selon une approche pluridisciplinaire mobilisant savoir historique, sciences du patrimoine, sociologie et sociologie de l'art (notamment l'interactionnisme symbolique théorisé par Becker, mais aussi les travaux en sociologie de l'art de Heinich & Shapiro).

Né à Tunis en 1979, Adnen el Ghali a étudié l'architecture, l'urbanisme et l'histoire à Paris, Rome et Bruxelles. Expert auprès de l'Association de Sauvegarde de la Médina (ASM) de Tunis et ancien boursier de l'École française de Rome et de l'Academiae Belgica, il est affilié au centre de Recherches SociAAM de l'Université libre de Bruxelles. Ses travaux portent sur la protection et la mise en valeur des patrimoines matériel et immatériel et sur les diasporas urbaines d'Afrique du Nord. Membre de l'unité de recherche Sweden and the Mediterranean World (1600-1900) de l'Université de Lund et membre-expert du Conseil international des Monuments et des Sites (ICOMOS).

Soumaya Ben Cheikh est titulaire d'un diplôme de Master de Recherche en études cinématographique à l'Université de Montréal en 2005 et d'un diplôme de maîtrise en études audiovisuelles à l'Université Paul Valéry à Montpellier. Elle a affiné ses recherches en sociologie du cinéma et s'est spécialisée dans la sociologie de la réception. Elle a travaillé au Centre de la Femme Arabe pour la Formation et la Recherche (Cawtar) en tant que coordinatrice de projets. Soumaya Ben Cheikh a été chercheuse principale et chercheuse associée d'études exploratoires et d'études d'évaluations sur différents projets de développement ciblant des catégories vulnérables. Elle a en parallèle élaboré le contenu et la réalisation de produits de communication (vidéos, campagne de sensibilisation) ainsi que la réalisation de films documentaires auprès des ONG's internationales dans le cadre de projets de développement).





DES OBJECTIFS DE SOUTIEN À LA CRÉATION ET À LA MULTIPLICATION DES CHAMPS DE POSSIBILITÉS DE L'OBJET ARTISANAL

1

1.1. FORME ATYPIQUE DE PROGRAMMATION : L'EXPÉRIMENTATION

L'expérimentation recouvre une diversité de pratiques propres aux projets expérimentés ainsi que dans la manière de les évaluer. Elle se caractérise, selon Huitema, par une mise à l'essai temporaire et contrôlée, dans des conditions de terrain, d'une innovation pertinente pour une politique donnée, et qui produit des enseignements utiles aux décisions à venir. Cette définition fait surgir quatre critères attestant la présence de toute expérimentation :

→ **La durée** : une expérimentation est par nature temporaire. Sa durée est généralement fixée à l'avance, même si elle peut, par la suite, être rallongée ou écourtée.

→ **L'innovation** : c'est la mise à l'essai d'une intervention susceptible de résoudre un problème, mais qui peut être interprétée d'une manière plus large : "une idée, une pratique, ou un objet perçu comme nouveau par un individu ou une autre unité d'adoption" (Rogers 1983).

→ **Les conditions de mise en œuvre** : qui peuvent plus ou moins être examinées : mise en œuvre progressive dans son entièreté ou partielle avec comparaison de modalités différentes ou pas.

→ **La volonté de produire des enseignements utiles à la décision ultérieure** : identifier, amender, valider des hypothèses.

Ces critères nous serviront de balise pour décrire le récit-expérience de la genèse du projet "les Ateliers" qui s'inscrit dans une optique plus globale du "Programme d'appui au secteur de l'artisanat tunisien".

Bien que le projet constitue une entité indépendante, son amorce et son mode de fonctionnement n'en demeurent pas moins tributaires des actions antérieures qui l'ont précédés et dont nous allons passer le contexte en revue.

1.1.1. NAISSANCE ET STRUCTURE DU PROJET DES ATELIERS : QUELLES INTERVENTIONS POUR QUEL PROBLÈME ?

En amont, les besoins de l'ONAT et les perspectives de la Fondation Rambourg convergeaient vers un point de rencontre inévitable et dont l'Agence Dzeta a assuré la liaison de sorte qu'un partenariat à l'initiative de ce projet fût établi.

L'ONAT (L'Office National de l'Artisanat Tunisien), entreprise publique à caractère non administratif sous la tutelle du Ministère du Tourisme et de l'artisanat, a pour principale mission la mise en œuvre de la stratégie de l'État en matière de sauvegarde et de développement du secteur de l'artisanat tunisien. Au départ, le besoin urgent exprimé par cette institution concernait la préservation de ses archives : *"Afif Jrad [directeur de l'ONAT] m'appelle un jour et me sollicite pour répertorier des éléments de bonne qualité (...) Nous nous sommes rendu compte qu'il y avait des archives, du savoir-faire, des compétences, énormément de choses très intéressantes dans cette institution, mais mal exploitées, mal positionnées"* se souvient Memia Taktak, de l'agence Dzeta. A la première rencontre des trois partenaires, la convergence des besoins fut rapidement confirmée et des perspectives d'action communes émergèrent confirmant ainsi l'intuition première de la FR, de tous temps attentive au secteur de l'artisanat et de la création. *"L'ONAT nous a exprimé énormément de besoins qui ne faisaient pas l'objet d'un financement d'ensemble consolidé. Il s'agissait de préserver ce qui existait à l'ONAT, la mémoire de l'artisanat tunisien et notamment ces milliers de planches de qualité exceptionnelle qui menaçaient ruine. J'avais en tête la question de valorisation de l'économie créative et des filières d'excellence. Ainsi est né le projet de la cartographie des métiers d'excellence"* affirme Shiran Ben Abderrazak, directeur exécutif de la Fondation Rambourg.

Il fut clair qu'il fallait absolument remédier, au-delà de la préservation des archives, à la disparité, la carence ou la caducité des données relatives au patrimoine artisanal tunisien. Une entreprise de documentation (au sens large du mot) approfondie était nécessaire et l'établissement d'un état des lieux systématique des savoirs et savoir-faire de l'artisanat s'imposait. Sans cet état des lieux, il n'était pas possible de dresser une cartographie qui permette de repérer

tous les métiers et spécificités identitaires de l'artisanat dans le pays, au niveau de chaque région, village et famille, et de mettre à la disposition des chercheurs le maximum de données utiles sur le secteur.

A cette fin, le partenariat fut officiellement scellé. *"En 2018, une demande a été formulée par l'ONAT en vue de les accompagner pour mettre en place la cartographie de l'artisanat tunisien et nous avons établi une convention cadre, un partenariat un peu ouvert"* rappelle Molka Haj Salem (coordinatrice générale de la FR). *"L'objet de la convention avec l'ONAT était flou. Il s'agissait de produire une carte digitale. Au final, la convention était tripartite. L'agence Dzeta était maître d'œuvre et a joui de beaucoup de liberté dans son travail"* précise Shiran Ben Abderrazak.

Memia Taktak de Dzeta, évoque les questions soulevées pour délimiter le champ de cet état des lieux, pour en définir l'optique et le positionnement : *"Que se passe-t-il et où doit-on aller ? Nous sommes partis de ces questions : quel est l'avenir de l'artisanat ? Quel est son passé ? Comment le comprendre ? Que se passe-t-il aujourd'hui ? Quel constat ? Où aller de manière prospective ? Que doit-on sauver, retenir, valoriser, [que nous avons] sous les yeux, mais que l'on arrive plus à voir, à transmettre ni même à valoriser ? L'artisanat est enfermé dans une boîte. On doit le décroisonner"*.

Afin de mettre en pratique ce mot d'ordre qui prône l'ouverture, une équipe de réflexion a été mise en place. Elle comptait des historiens, des ethnologues, des experts en marketing, des psychologues, *"pas forcément des personnes du savoir-faire artisanal"* ; des personnes ressources tunisiennes et internationales dont la vision permettait d'explorer des points de vues différents.

Au bout de trois mois d'échange, cette équipe finit par pointer la nécessité de définir l'objet artisanal d'excellence.

Le séminaire du 13 juin 2019 présenta les divers apports des experts sollicités pour ce travail fondamental de typologie et de définition et auxquels un livret édité par le Programme fut dédié.

Deux problématiques majeures se dégagent de cette entreprise de définition. Ce sont plutôt deux menaces principales qui pèsent sur le

statut et la pérennité de l'objet artisanal d'excellence tunisien et qui, comme nous le verront, orienteront significativement la démarche adoptée par le projet des Ateliers :

● L'Objet artisanal figé dans le temps

"L'un des problèmes qu'on avait soulevés au départ en faisant le diagnostic, était que l'on avait tendance à folkloriser l'objet artisanal ou à le considérer comme objet traditionnel, ou à le considérer comme obsolète, qui ne correspond pas à la contemporanéité. C'est l'un des facteurs qui participe le plus à la dégradation de la qualité de l'objet, de sa perception et à grande échelle du secteur" déplore Molka Haj Salem. Memia Taktak pointe le glissement fonctionnel de certains objets de l'artisanat qui, à défaut d'innovation et d'adaptation à cette nouvelle réalité, furent affectés dans leur statut, leur économie et leur potentiel culturel au point de ne pouvoir soutenir leur remplacement progressif voire invasif par des objets industriels importés ou produit localement. Elle affirme que *"certains objets du quotidien sont devenus des objets décoratifs et ceci soulève un problème majeur : quel marché pour les produits de l'artisanat aujourd'hui ? Ils n'ont pas de valeur d'usage. Maîtriser un savoir-faire ne doit pas nous mener à insulter le futur"*.

● L'objet artisanal insulaire

C'est en étudiant les grands changements de l'histoire de l'artisanat tunisien, son évolution en dents de scie, l'arrivée de certains métiers et l'écllosion des innovations que les experts ont souligné l'importance du brassage historique et culturel dans la formation de l'identité active de l'objet artisanal tunisien.

"Notre premier constat fut relatif à la disparition du brassage culturel qui avait donné naissance à de nombreuses créations. Les techniques évoluent grâce à la confrontation, l'échange avec les autres. Or, le brassage a disparu" regrette Memia Taktak.

Et Shiran Ben Abderrazak de dénoncer le danger macro-économique dont ce constat découle : *"La manière dont j'envisage les choses depuis toujours c'est que la Tunisie souffre de son insularité. Ibn Khaldoun l'a décrite de la sorte ; cette relation intérieur/extérieur de la médina. Ce qu'il décrit c'est le mécanisme anthropologique de*

l'insularité, une fermeture sur soi. Si on l'applique à l'économie ça fait sens car le monde insulaire est un monde à économie fermée. Les ressources sont forcément dans un mode de pénurie, un jeu à somme nulle, avec gagnants et perdants".

La fermeture du pays sur le monde est actée par un événement politique majeur dont les répercussions furent autant humaines qu'économiques : la "tunisification" de l'économie décidée au début des années 1960. Le tout-puissant ministre de l'économie et de la planification de l'époque, Ahmed Ben Salah, cumulant cinq portefeuilles ministériels, décida le remplacement à terme de la main d'œuvre étrangère par des compétences tunisiennes. S'ensuivit le départ de centaines de milliers d'Européens (Italiens et Français en tête) qui emportèrent avec eux leurs compétences spécifiques et, le plus important de notre point de vue, suspendirent de fait la tradition de brassage humain, quintessence de la production artisanale tunisienne qui se renouvelait au gré des apports de populations et d'arts et métiers d'autres contrées, principalement méditerranéenne. A cette dynamique néfaste s'est jointe une politique de pénurie volontaire destinée à "encourager" le recours à une production locale, mais en contrôlant les apports de compétences, définis et décidés par les administrations publiques, au gré des besoins et des opportunités de coopération technique existantes. En filigrane, une certaine haine du patrimoine local, renvoyant à un "archaïsme" que l'État, d'orientation socialiste, combattait sur tous les plans, ne pouvait que reléguer la production artisanale au rang de relique du passé que l'on ne supprime pas qu'en raison des retombées économiques qu'elle continue malgré tout d'engendrer. Cette décennie fut suivie, après l'échec de l'expérience socialiste et son abandon définitif, par une renaissance partielle de l'artisanat dans un esprit "Arts et métiers", portée par l'Etat qui revisita les priorités de l'ONAT, fondé en 1959, en conséquence. La fin des brassages culturels, la fermeture progressive sur la rive nord de la Méditerranée, la perception purement économique de l'artisanat comme objet destiné principalement à l'exportation et un certain mépris pour des savoirs jugés archaïques et conservés par opportunisme avait commencé son œuvre de destruction. Le legs quarante années plus tard est saisissant. Une production réduite à une peau de chagrin, orientée principalement vers l'exportation et incapable de se renouveler d'elle-même.

De-là, la réponse donnée par les Ateliers à ces deux problématiques résumées ainsi par Molka Haj Salem : *"Il s'agit d'adapter l'objet artisanal à l'usage actuel et de lui ouvrir des voies vers le futur. C'est l'objet des ateliers : redonner à l'artisanat tunisien une place dans le contexte universel parce que l'artisanat et les métiers d'art ont une dimension universelle"*.

1.1.2. GESTION/COMMUNICATION DU PROGRAMME : DURÉE ET CONDITION DE MISE EN ŒUVRE

La collaboration entre partenaires et la gestion partagée, rendue possible par le programme, fut opportune pour une compréhension approfondie des enjeux mis en évidence dans une perspective de valorisation de l'artisanat, mais également pour le déploiement de l'expérimentation en matière de planification dans le temps.

Comme l'expérimentation est par nature temporaire, sa durée a fondamentalement impacté les conditions de mise en œuvre du programme et, par conséquent, du projet des ateliers.

"On s'est dit que le projet allait se développer au fur et à mesure, en fonction des enquêtes de terrain et des données du terrain" explique Molka, et il ne pouvait en être autrement vu la nature même de ce projet qui se proposait de baliser une *terra incognita* et qui tenait à marquer sa différence par rapport aux entreprises similaires par l'efficacité et la pérennité.

Par ailleurs, lorsqu'une idée nouvelle – par le contexte, la méthodologie et les publics – n'a jamais été mise en application auparavant, il est très probable que les hypothèses initiales, qui guidaient sa mise en œuvre, évoluent en cours de route. Tester ces hypothèses est la raison d'être même d'une expérimentation.

Le Covid-19, les différentes modalités de coordination, de gestion et de planification entre les partenaires et quelques obstacles sur le terrain ont permis d'en revoir les aspects et de revisiter les tenants de l'exécution du projet.

"Au départ, il n'y avait pas de plan élaboré par la fondation pour la gestion du programme, c'était l'agence Dzeta qui s'occupait de l'organisation du budget, des prévisions et j'assurais le suivi des

opérations financières comme les virements. Lorsque les charges devenaient importantes à la mi-2019, période correspondant aux enquêtes de terrain pour la cartographie, j'ai intégré le programme pour faciliter la partie relative aux paiements, aux suivis, à la logistique et à l'organisation" précise Nabiha, responsable financière de la FR.

Le projet de la cartographie raisonnée de l'artisanat tunisien a naturellement dépassé les délais de déploiement initialement prévus, suite au concours de diverses circonstances – lot inévitable de toute démarche expérimentale et innovante – accentué par les fluctuations liées à la crise du Covid-19. *"En 2020, on était à mi-chemin du programme et il fallait revoir la stratégie, les objectifs, les indicateurs, les résultats qu'on voulait atteindre... On avait initié au départ le travail de la cartographie pour choisir les intervenant(e)s des ateliers mais au final les deux projets se sont chevauchés"* rappelle Molka Haj Salem.

La phase des Ateliers devant être amorcée avant la clôture de la cartographie, la revue de la stratégie qui en était le corollaire a également touché le volet de la communication.

"Nous n'avions pas prévu de communiquer, mais nous nous sommes trouvés dans l'obligation de le faire. C'est là que nous avons dû organiser des table-rondes, essayé de mettre en place des éléments de réseautage pour les designers tunisiens et aussi avec les organisations de la société civile" confie Shiran Ben Abderrazak. La conférence organisée par la Fondation Rambourg dans ce contexte avait été particulièrement marquante pour les intervenants internationaux. Elle leur permit de vivre des expériences d'altérité autres que celles qui se seront déployées durant les Ateliers. *"Elle rassemblait designers, étudiants et autres personnalités et était très intéressante, ça nous permettait de discuter avec différents designers tunisiens. Nous aurions bien aimé que la connaissance du pays, de sa culture se fasse à travers des rencontres de ce type pendant la phase d'immersion"* se souviennent Dach et Zéphir. Quant à Antonin Simon, c'est lors de cette conférence qu'il avait vu pour la première fois Abderrazak Ben Ammar, avec qui il collaborera plus tard, *"Le moment où je l'ai vu pleurer, quand il est intervenu pour parler de la condition des artisans en Tunisie, comment ils étaient traités – on m'a traduit son propos – était très touchant. J'ai vu quelqu'un de*

vrai, d'honnête, d'habité par son artisanat, qui vit pour ça".

Depuis 2019, une communication épisodique annonçait certes les événements du programme, mais ce n'est qu'après la mise en place d'un plan spécifique de communication, "qu'on a décidé d'avoir une communication constante sur ce que fait la fondation et sur ces activités passées via le site, les réseaux sociaux Facebook, YouTube, Twitter, LinkedIn en adaptant le contenu à chaque plateforme" explique Nesrine Limam, responsable de communication à FR. La communication autour du Programme fut alors structurée et son storytelling fut élaboré, passant en revue les différentes régions de la Tunisie, les spécificités de chaque région, le travail qui y a été entrepris durant les enquêtes de terrain. Une équipe de production audiovisuelle, externe, fut recrutée pour la couverture médiatique, la réalisation de capsules vidéo et la documentation photographique. La production des supports de communication fut vite étendue aux Ateliers, en parallèle, suite aux chevauchements des deux projets. Le but était de définir chaque atelier, en expliquer la spécificité et les produits, faire connaître les participant(e)s, raconter la genèse de chaque pièce, et dévoiler le processus créatif de chaque projet en mettant en avant la relation entre l'artisan et le designer. Cependant, la démarche n'était pas suffisamment conceptualisée au début d'après Nesrine Limam "Ma première mission, lorsque j'ai intégré l'équipe, était de communiquer avec l'équipe audiovisuelle et d'assurer le suivi. L'équipe travaillait auparavant sans briefs, donc il y a eu des petits soucis car ça ne correspondait pas à ce qu'on voulait. Il y a eu par la suite, une réunion avec Dzeta et les membres de l'équipe. Les orientations données à l'équipe audiovisuelle leur recommandaient de se concentrer sur le travail de la main, de se focaliser davantage sur la connexion entre l'artiste et l'artisan et, enfin, de mettre en avant les créations et les outils".

Ainsi, après les premiers tâtonnements expérimentaux, au fur et à mesure que le Programme avançait et que des zones floues devenaient plus claires, la communication se faisait plus organisée et gagnait en prévisionnalité, se dotant de ses propres codes pour la phase des Ateliers, mais la gestion devenait également plus fluide grâce à une réorganisation des vis-à-vis, comme l'atteste Nabiha : "C'est parce que j'étais directement en contact avec Jocelyne Imbert qui était la directrice artistique des Ateliers et qui me fournissait toutes les données. Je m'occupais de la logistique, de l'hébergement, des frais

de déplacements, des billets et j'assurais une bonne organisation pour que les intervenant(e)s puissent travailler confortablement. De plus, on a été en contact avec les artisans tunisiens et on a élaboré les contrats. Le planning des dates était un peu problématique, surtout dans le contexte de la Covid, on a dû les reporter plus de sept ou huit fois avec des frais relatifs aux modifications. Il fallait à la fois suivre les mesures entre les deux pays (la France et la Tunisie) et prendre en compte les engagements des intervenant(e)s français ; c'était un peu fatigant mais on a bien maîtrisé la situation par la suite".

1.2. PROCÉDÉ D'IMBRICATION ENTRE SAVOIR FAIRE ET CRÉATION AU CARREFOUR DE LA VALORISATION DE L'IDENTITÉ DE L'ARTISANAT TUNISIEN

Memia Taktak affirme que "Le laboratoire d'expériences des Ateliers devait être une expérience portant sur le "demain".

En postulant que les ateliers devaient être considérés en tant que laboratoires et les matières et les synergies comme matériaux, les organisateurs des Ateliers créent, au terme de processus expérimentaux, des reconfigurations artisanales. En effet, l'expérimentation fut cœur de la mise en place des ateliers et notamment du choix des intervenants. Étant donné le chevauchement des deux phases du Programme (Cartographie et Ateliers), l'hypothèse émise dès le départ quant au choix des artisans d'excellence n'était plus vérifiable sur le terrain. Les partenaires furent, par conséquent, focalisés sur une somme de critères prédéfinis pour le choix des intervenants, qui seront testés sur le terrain, avant de recourir à des réajustements postérieurs si nécessaire. La démarche était consciente et assumée tel que l'affirme Shiran Ben Abderrazak : "Ces ateliers ont été pensés comme un test qui devait révéler les différentes réalités de ce projet".

1.2.1. CRITÈRES DE SÉLECTION

○ Le choix des métiers et des thématiques

La priorité fut donnée à des métiers en péril, des savoir-faire qu'il était urgent de protéger, en adéquation avec l'objectif préalable de sauvegarde.

Quant au choix des thématiques, " *On est parti de l'usage et à partir de là des constats ont été établis. Le patrimoine a été aussi pris en considération* " note Memia Taktak en insistant sur la fonctionnalité des pièces produites lors des ateliers ; propriété essentielle qui ne fut jamais perdue de vue. Le choix final des thématiques n'a pas été fixé au préalable mais pensé selon les possibilités d'interaction entre les artisans et designers sélectionnés. " *Au départ, le choix s'est fait à partir d'une liste thématiques qui avait été plus grande que la liste définitive. On voulait couvrir les savoir-faire qu'on a en Tunisie et sur cette base, Memia, Jocelyne et Alain avaient pensé aux différents participants, les différentes combinaisons possibles et les pistes d'objets, de thématiques* " précise Molka Haj Salem en insistant sur la liberté qu'avaient les artisans et les designers quant au choix des pièces à produire qui faisait partie du processus de co-création instauré dans ces Ateliers.

○ Critères de sélection des artisans

Le critère de la diversité régionale, pourtant posé en amont ne fut pas finalement retenu. " *L'idée du projet des ateliers était de faire bénéficier des localités et le plus grand nombre d'artisans à l'échelle territoriale et de ne pas être centré sur la capitale. Il y avait d'autres ateliers qui étaient programmés et qui allaient se faire à Djerba, un autre au sud, mais ils n'ont pas eu lieu à cause de contraintes budgétaires* " regrette Souheila Ghorbel coordinatrice du projet.

Le critère principal défini par l'équipe du projet était l'excellence de la pratique. Autrement dit, l'éthique du faire, la maîtrise du geste, de la matière, des outils, du savoir-faire. Ensuite des qualités humaines étaient déterminantes dans le choix des artisans et concernaient particulièrement la sincérité, l'ouverture à la collaboration, à la transmission de savoir et la disponibilité pour se consacrer au projet jusqu'à aboutir au résultat escompté.

Toutefois, à cause des contraintes liées à l'absence d'une cartographie achevée et que le manque de temps et de moyens ne pouvait vraisemblablement permettre de compenser, ces critères de sélection ne furent appliqués que sur une base d'artisans déjà réduite, dont la constitution est principalement due aux réseaux de l'agence Dzeta qui supervisait l'accompagnement des designers français.

Jocelyne Imbert déclare à ce propos " *pour la sélection des artisans, c'était très simple, on nous a donné une liste d'artisans et on est parti les voir. On a choisi ce qu'on nous a dit de choisir. Pour l'Alpha, on nous a parlé de Ghzela à Kasserine. On a eu de la chance que les deux designers qu'on avait choisis pour travailler avec elle, sont partis de leur propre chef, dans la communauté et ça c'est formidable parce que c'est un peu compliqué de travailler sur un produit sans le manipuler* ".

La sélection définitive des artisans dépendait de l'alchimie qui opérait entre les différents participant(e)s. Il n'y a rien de plus expérimental, c'est impossible à planifier. " *Il fallait que les designers et les artisans arrivent à s'entendre, à échanger, à travailler ensemble. Je pense que Jocelyn et Memia ont dû privilégier l'aspect relationnel, l'aspect humain sur la maîtrise de la technique ou autre, je pense que c'était ça le parti pris.* " avance Molka Haj Salem, confirmée par les paroles de Memia Taktak : " *Le premier critère reste un critère humain. De notre point de vue, c'est le brassage culturel, ethnique, philosophique qui permettrait de déclencher un processus nouveau et qui ne pourrait aboutir qu'à un résultat intéressant* ".

○ Sélection des designers tunisiens

Le choix final a également été fait sur une base étroite comme le déplore Shiran Ben Abderrazak " *La combinaison entre artisans et designers n'a pas été réellement étudiée et a abouti comme conséquence à d'autres mécanismes. J'aurais préféré que l'on se réfère aux talents découverts réalisées sur le terrain plutôt qu'aux contacts existants. Les designers tunisiens ont été sélectionnés sur interview avec des designers figurant dans une présélection réalisée par des gens du métier* ". Il sera certainement plus aisé de définir ces critères en analysant les divers processus de co-création qui se sont déployés lors de ces premiers Ateliers.

○ Sélection des designers français

Du côté tunisien, Shiran Ben Abderrazak a ainsi exprimé sa vision concernant le choix des designers français: " *ce que je souhaitais, c'est d'avoir des designers en mesure d'écouter le terrain et respectueux des lieux, panaché de gens prestigieux, avec une capacité de traction du projet, et de gens dépositaires d'une réelle expertise, mais aussi* ".

de pouvoir associer des designers démarrant leur activité".

Du côté français, Jocelyn Imbert déclare qu'Alain Lardet, historien du design, et elle, avaient d'abord choisi des designers français qu'ils connaissaient en puisant dans une liste des métiers d'excellence identifiés par le Programme avec pour critère principal les qualités humaines indispensables pour mener à bien ce genre de mission à savoir l'humilité, l'humanité et l'envie de transmettre.

"A partir de cette proposition de métiers, nous leur avons proposé quels métiers ils voulaient explorer. Les designers les ont choisis par rapport à des intentions, par rapport à ce qu'ils avaient expérimenté avant" précise-t-elle.

1.2.2. L'EXPÉRIENCE DE LA CO-CRÉATION

"L'idée de pouvoir mélanger des designers étrangers et tunisiens pour qu'ils puissent travailler ensemble sur un pied d'égalité et qu'ils puissent s'enrichir mutuellement et travailler avec des artisans pour introduire des innovations formelles, pour moi c'était le jackpot !" déclare Shiran Ben Abderrazak.

En effet, et contrairement à des expériences préexistantes et différentes de collaboration Artisan-Designer où, généralement, ce dernier a la préséance en matière de conception tandis que le second est cantonné à un rôle d'exécutant, l'idée initiale des ateliers se basait sur la transmission croisée.

C'est pour cela que Memia Taktak insiste sur le fait que *"l'artisan devait être au centre de l'expérience et ce partage avec lui ne devait pas être de lui faire réaliser des choses dessinées à part. On voulait qu'il y ait une fusion, un dialogue. Chacun profiterait du savoir de l'autre et de son expérience"*.

L'expression "pied d'égalité" est récurrente dans les propos recueillis des différents organisateurs du projet. *"Co-concepteurs, co-créateurs, co-producteurs c'est-à-dire que le designer va rencontrer, intégrer, essayer, pratiquer le savoir-faire de l'artisan et va lui communiquer sa vision, sa pratique, sa manière de faire. Cet échange se fait d'une manière verbale mais aussi en mettant la main à la pâte, à travers un langage commun qui est le langage de la main."*

C'est ce qui va faire sortir l'artisan de sa zone de confort, de ce qu'il a pris l'habitude de faire" explique Molka Haj Salem.

Car, tout en essayant de tenir l'équilibre entre le designer et l'artisan, c'est sur ce dernier que le Programme demeure centré. C'est à lui qu'incombe la responsabilité première de l'avenir de son métier grâce aux perspectives que les Ateliers se proposent de lui offrir dans cette démarche de co-création. Du point de vue matériel, l'artisan est totalement pris en charge par le projet. Outre ses honoraires, la mise en disponibilité de son loyer et l'achat de la matière première dédiée à la production dans le cadre du projet sont au frais des organisateurs. Le volet économique lié à la précarité de son statut et de celui de son métier est pris en compte en amont comme en aval. *"Aussi bien moi que les designers qui se sont engagés sur le projet, nous n'avions qu'une seule idée, c'est celle de faire évoluer le savoir faire des artisans avec lesquels nous travaillons pour qu'ils sortent du savoir faire traditionnel qu'on retrouve un peu partout. Ce que nous souhaitons faire, c'est les aider pour qu'ils puissent, à la suite du projet, avoir autre chose dans les mains qui leur permette une économie, une nouvelle économie"* affirme Jocelyne Imbert.

Il est à noter que la démarche expérimentale, comme par accidents de laboratoires révélateurs, avait permis l'émergence d'associations improbables entre disciplines artisanales autour d'une pièce qui ont vu le jour entre la phase de conception des Ateliers et la phase d'immersion et de production. Réalité que Molka Haj Salem traduit comme suit : *"Le langage, tout ce que sait faire la main et la fusion avec autrui, quand il y a deux personnes qui ont une sensibilité commune à la matière. On ne peut pas le prévoir, on ne peut que l'expérimenter et ça se passe dans la phase d'immersion quand les deux intervenants se rencontrent dans un atelier autour d'une matière, en commençant à manipuler, à expérimenter et à imaginer des choses"*.

Les artisans et les designers qui expérimentent ensemble échappent aux styles et aux manières, celles des "Anciens" et celle de l'avant-garde auto-proclamée. Leurs préoccupations ne sont pas seulement formelles, mais aussi philosophiques. Leurs projets incluent une imprévisibilité qui déplace l'artisanat dans le champ de la vie illustrant l'étymologie du terme "expérimental" soit ce qui dépasse les limites et les périmètres définis.



2

DISPOSITIFS DE PATRIMONIALISATION. DES RÉCITS RÉTRO-FUTURISTES

L'approche développée dans le projet a privilégié comme point de départ le choix de la thématique suivie de la présélection en interne des participant(e)s et une prise de contact avec eux. Une fois le choix des designers arrêté, la phase d'imprégnation et d'immersion a été amorcée et suivie de la conception des objets et leurs productions.

La mise en place des groupes de travail associant designers et artisans a compris des phases de va-et-vient. Après la rencontre initiale et la "confrontation" des savoirs, expériences et caractères, une étape de travail en solitaire, forme d'ermitage créatif, a permis à chacun des membres des groupes créés d'intégrer et assimiler les réalités de son partenaire de travail. Après cette recherche et réflexion intermédiaire, le groupe de travail – formant dès lors "un atelier" – s'est mis à l'œuvre dans une quête d'émulation comprenant des tests techniques visant à harmoniser les connaissances et savoir-faire des uns et des autres en vue d'une fusion créatrice.

Dans le projet des Ateliers, la création artisanale est valorisée à travers la gestion de deux temporalités superposées : celle de la tradition et celle de la projection vers le futur de l'artisanat et de ses savoir-faire. Caccavale résume ce principe en une phrase *"La nouveauté aujourd'hui, c'est justement d'être proche de la tradition, mais sans l'imiter !"*

Marquant sa différence fondamentale avec les nombreux projets mêlant design et artisanat en Tunisie et bloqués à l'étroit dans la dualité stérile et rebattue "Tradition/Modernité", Jocelyne Imbert spécifie : *"L'idée du projet est de faire des propositions qui sont issues du savoir-faire traditionnel avec lesquels on essaie de jouer avec de nouvelles méthodes et une esthétique un peu différente. On n'est pas du tout dans un projet pour faire des choses modernes"*. Ce principe, clairement énoncé par J. Imbert mérite que l'on s'y arrête. En effet, un demi-siècle d'artisanat officiel a définitivement ancré dans les mentalités et les procédés de fonctionnement des créateurs et des artisans, la sempiternelle soumission à la "modernité" dont le Pouvoir, donneur d'ordre et gardien autoproclamé de l'art officiel et de ses répercussions sur l'identité nationale, a contrôlé en les orientant les développements créatifs. Marquant autant un sentiment d'infériorité qu'une quête absurde vers un "nouveau" ne possédant d'autre intérêt que de rompre avec l'existant, les résultats de ce "mariage entre tradition et modernité" ont souvent frôlé le

ridicule entraînant la perte par leur dévalorisation de savoir-faire spécifiques ancestraux et aboutissant à une production souvent définie comme grotesque et "kitsch".

Tel était donc l'écueil à éviter.

De ce fait, le projet des Ateliers est le dernier chaînon du processus de patrimonialisation. Identifié à des lieux (les espaces des ateliers), il désigne également des univers divers, à travers des pratiques en devenir, nées de l'interaction entre designers et artisans. Ainsi, pour Memia Taktak : *"L'aboutissement du projet global fait que l'atelier est un maillon de toute une chaîne de réflexion et pas une entité autonome. Les valeurs prises en compte étaient patrimoine, savoir-faire, excellence et la réponse devait nous ressembler [aux Tunisien(ne)s] et être appropriée, le tout dans le respect total de l'artisan"*.

Dans la configuration privilégiée, l'artisan est au devant de la scène. Les récits recueillis au travers des témoignages des différents participants et organisateurs des Ateliers, nous permettent de relever les trois dynamiques principales dans lesquelles ces artisans ont été profondément engagés à savoir la transformation de leur rapport au patrimoine, l'artification de leur pratique et leur expérience de l'altérité.

2.1. DE L'ANIMATEUR DU PATRIMOINE AU RÉ-INVENTEUR DU PATRIMOINE

2.1.1. UNE ANIMATION SANS PERSPECTIVES

Au fil du temps, les politiques publiques, d'un côté, et les habitudes et orientations des consommateurs/consommatrices, de l'autre, ont contribué à figer l'un des rôles fondamentaux de l'artisan résidant dans la transmission du patrimoine, dans la valorisation d'un savoir faire immuable porteur d'une éthique et d'une marque identitaire et dans la conservation et la transmission des usages, rites et savoirs d'un métier dont la qualité du produit est sévèrement contrôlé par un comité de pairs.

L'artisan anime le patrimoine en le maintenant en vie, en tentant parfois désespérément de former les nouvelles générations, en

essayant de tenir face à l'assaut des contrefacteurs et des produits concurrentiels importés.

Une rotation dans le vide épuisante, qui n'apporte pas de réel amélioration – ni même d'évolution créatrice – malgré les "nouveaux motifs" que certains artisans introduisent dans leur pièce, ou les commandes qu'ils exécutent pour les designers, les revendeurs et les exportateurs.

Bien au contraire, la situation empire. *"Le contexte actuel en Tunisie n'est pas favorable [à la production artisanale de qualité], le soutien des responsables est moins présent. La crise sanitaire a considérablement réduit les manifestations événementielles et les artisans sentent qu'il y a moins de soutien. Certains ont abandonné leurs métiers pour en exercer d'autres parce qu'ils ne trouvent pas de clientèles ou ceux qui prennent leurs marchandises ont fait faillite. Il y a une véritable crise" déplore Imed Aissa, céramiste. L'ébéniste Abderrazak Ben Ammar partage le même constat et souligne la responsabilité d'un Etat démissionnaire qui "s'est dégagé de sa responsabilité envers les artisans qui ferment boutique et n'arrivent plus à survivre. Dans les souks, on ne vend plus que des vêtements usagés et des produits chinois et turcs"*.

Il continue en soulignant un autre problème majeur qu'affrontent les artisans dans leur quotidien et qui, selon lui, menace la production artisanale du pays dans son essence. Il s'agit de la matière première, quasi-inexistante, *"ni bois ni marbre, alors que jadis on en trouvait de toutes sortes. Sans matière première de qualité, on ne peut pas créer des produits artisanaux de qualité"*.

Ghzela Omri, artisane en sparterie, en explique les conséquences économiques désastreuses: *"Depuis deux ans, il y a beaucoup moins de pluie et beaucoup plus d'incendies à la montagne comme au henchir [propriété agricole]. Par conséquent, l'alfa est de plus en plus chère. Comme il n'y a pas de circuit de distribution, on est obligé de vendre les produits quasiment à perte. La main d'œuvre n'est pas payée à la hauteur des efforts fournis. C'est un métier difficile et fatigant... Mes clients sont de grands commerçants basés à Tunis, à Sfax et à Gabès. Ils se font de grandes marges sur mes produits alors que je suis obligée parfois de vendre à un dinar de bénéfice parce que je ne peux pas me permettre de ne pas écouler ma marchandise"*.

Ces difficultés structurelles n'épargnent pas les ateliers de designers comme l'affirme la styliste Fatma Ben Abdallah : *"Le métier est parfois décourageant parce que s'il n'y a pas d'argent, tu as quand même des charges. Avant on était 60 personnes puis on est passé à 30, à 20 et nous sommes maintenant à 10 ! On est au ralenti, d'abord à cause de la crise, ensuite à cause de la forte concurrence, une concurrence déloyale. Le métier n'a pas de statut ; les stylistes, les créateurs sont de plus en plus nombreux. Il [le métier] n'est pas organisé. Ça devient un métier difficile"*.

Shiran Ben Abderrazak expose le constat de cette situation de crise en l'articulant avec la solution qui y est apportée par le projet des Ateliers : *"Les programmes de valorisation de ce secteur ont plutôt tendance à mettre en avant le côté purement économique en mettant en concurrence des produits qui appartiennent à des catégories différentes. Nous souffrons aussi de nos processus, non améliorés. Nous ne sommes pas concurrentiels. Ces programmes-là étaient pour moi défaillants dès le début"*. La question de la reconstitution de chaînes de valeurs complètes et homogènes se posent avec d'autant plus d'acuité que celles existantes sont perçues comme étant *"sans régulateur – celui-ci étant absent, corrompu, encourageant les dépassements – et le maillon de la création est dans une précarité infernale avec des intermédiaires dans le marché qui profitent et détruisent, sans le réaliser, le socle sur lequel ils font leur richesse"*. Partant de ce constat, la fondation formule l'idée consistant à se saisir d'une filière, voire d'un métier, d'en décortiquer les processus et les maillons constitutifs, et de tenter un rééquilibrage. La réflexion se saisit aussi des tendances actuelles, promues de manière massive par les partenaires techniques et financiers du monde des industries culturelles, visant à convertir les artisans en entrepreneurs.

Pour Shiran Ben Abderrazak, *"Il peut y avoir un artisan entrepreneur, mais d'une manière générale la division du travail est fondamentale pour que la chaîne de valeurs fonctionne. Il faut que chacun des maillons assume son rôle et que ce micro écosystème puisse tourner et mettre en vente des produits attrayants et concurrentiels"*.

2.1.2. L'OUVERTURE EST LE MOTEUR DE LA RÉINVENTION

Restait à poser, en des termes novateurs et non-connotés, la question délicate de la réinvention. Parmi les artisan(e)s participant aux Ateliers, on trouvait des pratiques variées quant au rapport avec l'innovation et aux libertés prises à l'égard de la tradition maîtrisée.

D'après sa propre expérience de designer artisane, Sarra Joma a constaté que les artisans avaient en majorité une certaine réticence vis-à-vis du nouveau : *"[Ils] sont habitués à dire trop vite que ça ne va pas fonctionner quand tu leur proposes une nouvelle idée ou une nouvelle démarche. Il ne faut pas les contredire mais plutôt leur dire : et si on essayait ?"*.

Zephir met en avant l'immutabilité de l'artisanat vu comme *"une figure qu'on ne peut pas toucher. L'artisanat a la possibilité de tisser une histoire nouvelle et plurielle"*.

L'ouverture à cette possibilité s'acquiert sur la voie de l'initiation de l'artisan, mais elle peut aussi découler de la stabilité conférée par le contexte général, comme le montrent les propos de Mohamed Lidarssa, dinandier : *"Quand on expérimente quelque chose, une technique, il faut laisser les choses se tasser pendant un moment, pour que le cerveau fasse les analyses dont il a besoin, peut-être avant de réessayer une fois ce nouveau procédé assimilé. J'en ai gagné une qualité, celle de ne jamais dire que quelque chose est impossible, non faisable. J'expérimente. Je n'ai pas d'appréhension. Je me sens plus libéré que les artisans qui obéissent à des règles immuables. Les artisans des anciennes générations étaient plus libres dans l'expérimentation. Peut être qu'ils avaient moins de soucis matériels et qu'ils se le permettaient"*.

Le designer italien Caccavale a bien saisi l'ouverture bien particulière dont faisait preuve le mosaïste tunisien avec qui il a collaboré : *"le mosaïste avait déjà quelque chose en plus ; c'est un artiste maîtrisant une technique artisanale et désireux de changement. C'est un territoire des réalisations qui s'est élargi ; le champ des possibles grâce à la combinaison de la collégialité du travail et de la maîtrise de l'histoire"*.

En effet, Abderrazak Belgacem, héritier d'un savoir-faire apparu dans l'Antiquité, conçoit que la survie de la mémoire ne réside pas dans la répétition du passé mais dans la création de nouveaux souvenirs dans le sillage des anciens. Il confie : *"J'ai envie de dépasser le cadre des reproductions pour réaliser des créations qui illustrent notre vie et nos préoccupations quotidiennes, comme le faisaient les Romains pour les leurs. Car notre métier nous permet de garder une trace de notre passage pour des milliers d'années. C'est ce qui nourrit ma patience et ma ténacité envers les épreuves de la vie : laisser une trace qui demeurera des siècles après ma mort. C'est très important pour moi. J'ai accepté de participer à ce Programme car j'en partage les objectifs : sortir du carcan de la reproduction, cesser de passer sa vie à faire la photocopieuse des tableaux romains pour faire des créations et des œuvres uniques"*.

Ainsi le critère d'ouverture qui a été primordial dans le choix des artisans (comme décrit supra) a été déterminant dans le passage à ce processus de réinvention du patrimoine. Éprouver du plaisir à l'idée qu'un sang neuf puisse couler dans les veines d'une pratique codifiée depuis des temps immémoriaux au lieu de l'ensevelir dans le linceul de la convention et de la facilité, et y puiser une énergie qui transcende les difficultés de communication et les longues heures de travail manuel, est précisément ce qui ressort des propos de Ghzela Omri qui nous conte avoir observé ses confrères artisans se heurter aux défis de nouvelles créations requérant de l'invention de développements techniques se greffant sur le savoir-faire hérité. Les connaissances acquises s'enrichissent de la difficulté apparue au gré d'une demande contenant un motif nouveau, *"c'est un motif qu'on appelle ailé. C'est comme des zigzags triangulaires. Le format était inhabituel mais comme j'étais très motivée pour cette collaboration, je m'y suis mise sans hésitation et j'étais admirative devant leur façon de voir les choses"*.

Cette réinvention tournée vers le futur peut également se faire à rebours du développement technologique. La main peut y avoir l'heure de renouer avec des pratiques que l'avènement des machines avait rendues caduques et reléguées au rang de souvenir. *"Être amené à expérimenter de nouvelles démarches non traditionnelles a donné un plus à mon expérience. Cette manipulation manuelle m'a rappelé mon travail sur le marbre avant l'introduction de l'usage des tours. Ce processus de développement continu,*

d'améliorations successives, est intéressant" déclare l'ébéniste Abderrazak Ben Ammar avec nostalgie.

Ainsi, dans cette ouverture sur la création et l'innovation, certains artisans ont bousculé le rapport production/temps existant de leur pratique qui avait été marqué par une forme d'industrialisation des processus pendant les dernières décennies. Le céramiste Imed Issa déclare *"J'ai trouvé l'idée de François bonne et originale. C'est la première fois qu'on réalise ce genre d'expérience. D'abord les céramistes de Nabeul ne travaillent pas avec les moules en silicone parce qu'ils fabriquent des produits en série, à peu près 100 pièces par jour grâce aux moules en plâtre, et ça ne les arrange pas d'avoir seulement les quatre ou cinq pièces que permet de produire le moule en silicone"*. C'était aussi le cas pour les tisserands avec lesquels Fatma Ben Abdallah a collaboré, perçus comme très coopératifs *"car accepter de faire de petits échantillons n'est pas très lucratif pour eux leur fait perdre du temps. Au lieu, par exemple, de faire six mètres de tissu, ils passaient ce temps précieux à élaborer des échantillons"*.

Cet esprit d'ouverture a été hautement apprécié par les designers étrangers qui ont collaboré avec les artisans tunisiens comme l'affirme Jocelyne Imbert : *"L'extrême souplesse de l'artisan a rendu cela possible. On est vraiment déterminé et très intéressé pour que ces gens là puissent à un moment être récompensés de cet état d'esprit et de le faire-savoir. J'ai travaillé dans d'autres pays sur des sujets moins pointus, mais d'une manière générale, les artisans tunisiens sont étonnants d'ouverture"*.

Giuseppe Caccavale résume ce triomphe de la vie sur l'agonie d'une tradition incapable de se renouveler : *"Ce qui s'est produit est au-delà de l'intuition, c'est un lien particulier, ce n'est pas lié au travail, c'est la poésie ; le résultat est au-delà d'un savoir-faire, c'est la vie même"*.

2.2. DE NOUVELLES PERSPECTIVES

En apportant de nouvelles idées et pratiques à leur métier, les artisans se réinventent eux-mêmes et pavent la voie, parfois sans s'en rendre compte, à de nouvelles perspectives de marché grâce à la mise au point de processus novateurs nés des Ateliers.

Ce fut l'un des principaux objectifs de ce projet présent en filigrane, mais jamais réellement énoncé en termes univoques ni présenté comme un objectif en soi. Les artisans s'en sont rendu compte au fil des activités en tentant d'apporter une réponse aux requêtes des designers qui exprimaient leurs envies en termes de produit final et non de techniques ou méthodes à élaborer. Ainsi, le styliste Salah Barka avait souhaité obtenir un tissu sortant de l'ordinaire, rêché et peu lisse, et s'en était ouvert aux artisans partenaires. Ceux-ci étaient passés de la réticence originelle à l'envie de répondre à la demande en modifiant leurs usages et leurs méthodes, *"quand ils ont vu le résultat, ils en furent satisfaits et réalisèrent qu'ils pouvaient désormais proposer quelque chose de nouveau à leurs clients"*.

Le changement aurait été encore plus profond pour d'autres artisans. Il leur a offert de nouvelles optiques, de nouveaux champs de vision. Memia Taktak cite le cas de Sarra Jomaa qui avait, selon elle, *"créé son propre cahier des charges mais, malgré son grand talent, n'avait pas la distance pour aller ailleurs. Cette expérience lui a donné le recul nécessaire par rapport à sa typologie d'objets, de matériaux. Ça l'a bousculé. Le fait d'être créatrice et artisane lui confère certes une maîtrise totale de l'objet, mais les expériences en binôme sont particulièrement enrichissantes et Antonin a tellement partagé avec elle, en symbiose, qu'elle a développé de nouvelles facultés"*.

Les designers invités étaient réellement investis et animés par cette dynamique comme en témoigne Dach engagé dans une quête de "nouveau souffle" avec artisans et artisans, amenés à travailler ensemble sur des associations de matières, parfois iconoclastes, et de savoir-faire variés pour créer une plus-value, engager une dynamique et participer quelque part au renouvellement de l'artisanat : *"ce qu'on a essayé de faire dans tous les projets c'était 'co-assembler' les choses et créer des dialogues visuels et historiques"*.

Certains artisans, stimulés par cette nouvelle énergie, se sont même mis à échafauder de nouveaux projets créatifs faisant appel à ces associations de matériaux qu'ils avaient expérimentées et qui leur étaient inédites, comme l'attestent les propos du dinandier Lidarssa à qui cette expérience *"a inspiré pour cogiter un projet autour des grandes portes qui séparent les souks de la médina, qui fait appel à cette technique de manière à créer une exposition à ciel ouvert"*.

Antonin Simon et Giuseppe Caccavale ont relevé deux sujets importants se rapportant à l'ouverture de ces nouvelles perspectives. Simon insiste sur le fait que la réinvention du patrimoine ne passe pas par l'abolition des pratiques traditionnelle ni de la production formelle pré-existante. Ainsi, la création de bijoux intégrant de la micro-mosaïque d'El Jem n'implique pas le désintérêt pour la mosaïque d'art mural tel qu'elle existe en Tunisie, mais plutôt son exploitation *"dans plusieurs champs de création"*. Ce nouveau champ, ouvert, exploré et reconnu, permettra d'offrir de nouveaux débouchés et à assurer un meilleur entretien des artisans qui pourront ainsi, grâce à la sécurité économique acquise, de faire perdurer cet artisanat et *"de se renouveler continuellement via cette effervescence propice à la création"*. Simon envisage cela *"non pas en terme de demande mais en terme de postulat créatif qui essaie d'envisager les moyens de production artisanale autrement que comme ils existent actuellement"*.

Recourir à ce genre d'initiatives est urgent et absolument nécessaire pour Giuseppe Caccavale, sensible au changement de paradigmes en train se s'opérer à l'échelle mondiale suite à la crise du Covid. Pour l'artiste italien, *"ce travail est réalisé à un moment décisif et historique pour la culture - on sait exactement ce qui doit être fait et certaines forces doivent être contournées : il faut s'éloigner du marché - le vieux, celui que l'on s'entête à maintenir en vie envers et contre tout - cette période est un passage qui mène à la fin des méthodes séculaires. C'est un souffle vital qui porte les travaux ; il peut tout autant revivifier ou consumer : soit le renouvellement salutaire et pur soit la disparition et les cendres"*.



3

PROCESSUS DE "L'ARTIFICATION"

Il serait erroné de considérer que le processus artistique est toujours exclu de la sphère des pratiques artisanales, autant pour des raisons historiques qu'empirique. Dans leurs témoignages, les Maîtres artisans participant aux Ateliers font la distinction, en parlant de leur pratique en général, entre production/reproduction et ce qu'ils désignent sous le terme de "création". On retrouve, dans les exemples concernés par ce terme, une référence à l'originalité de la forme, à un concept ou un message aussi bien qu'à la virtuosité du geste.

En découvrant plusieurs balises plantées dans le champ sémantique de l'objet artisanal d'excellence – et qu'on découvre aisément dans le livret des définitions édité par le Programme – et en les mettant en perspective avec les particularités des processus créatifs que nous avons relevées à travers les entretiens, nous constatons que, du point de vue esthétique, des mécanismes *d'artification* ont été à l'œuvre au cours des Ateliers.

Ce concept forgé par Shapiro depuis 2004, décrit le "passage à l'art" de pratiques et d'objets qui n'appartenaient pas au monde de l'art. Nathalie Heinich et Robert Shapiro définissent plusieurs secteurs dans lesquels l'"artification" peut avoir lieu et l'artisanat en fait partie. Ils définissent également les acteurs grâce auquel ce processus est rendu possible sous le nom d'"artificateurs"; Ce sont les producteurs, le grand public, les experts et les initiés du secteur.

Ce déplacement des frontières est soumis à une série d'actions et de modifications pouvant être observées durant les enquêtes de terrain. Il nous a été possible de relever trois indicateurs principaux d'artification à partir des témoignages recueillis au sujet des Ateliers à savoir i) la transformation du contenu et de la forme de l'activité, ii) un changement des modalités de l'existence et iii) un réagencement de dispositifs organisationnels.

3.1. TRANSFORMATION DU CONTENU ET DE LA FORME DE L'ACTIVITÉ ARTISANALE

3.1.1. TRANSFORMATION ET CO-CRÉATION

En s'associant à d'autres confrères de disciplines différentes, à des designers, à un poète, les artisans participant aux ateliers opèrent une transformation de la forme de leur activité usuelle. Ce n'est pas le maître-artisan qui veille au canon traditionnel du modèle à réaliser ni le designer qui commande l'exécution d'un cahier de charges préétabli.

Les modalités de cette nouvelle forme sont étroitement liées à ce nouveau type de co-création, que François Azambourg définit ainsi, selon son approche personnelle : *"A partir du moment où je travaille avec des artisans, je vais mettre ce que sait faire l'artisan dans la balance de la conception ; je n'ai pas véritablement l'impression d'être seul aux manettes. Au fond, c'est une équipe qui est en train de réfléchir autour d'un projet et puis les matériaux, les techniques nous ramènent, nous recentrent sur ce que nous pouvons faire ou ne pas faire"*.

Souheila Ghorbel en explique le principe en partant de l'idée principale du binôme artisan/designer équilibré où l'artisan n'est pas au service du designer ni son agent d'exécution. Pour elle, *"quand l'artisan est aussi designer, il travaille avec le designer invité dans la perspective d'une collection commune et a aussi de la marge pour proposer sa propre collection. C'est un échange qui s'établit entre les deux, même si le designer arrive au départ avec une idée précise, le projet se construit ensemble, à deux"*.

Le binôme se fait même trinôme, comme dans le cas de l'Atelier de Mosaïque qui fut, selon Jocelyne Imbert, le *"seul où l'on a été fidèle au principe. Sur le contenu du message de la mosaïque c'est différent. Puisqu'on est parti d'un poème, entouré de mosaïque. Là, on n'a pas changé le savoir-faire mais le contenu du message. C'est très étonnant, parce qu'on peut assister à une espèce de fusion entre des personnes qui se captent, qui se comprennent. Bien entendu, il y a les croquis, les dessins, mais tout se passe dans l'atelier. C'est la vivacité de l'artisan, la confiance du designer"*.

L'atelier mosaïque est de ce fait l'un des plus intéressants quant au processus de co-créativité. Il est intéressant de s'attarder sur la perception de cette notion qu'a chacun des trois partenaires. Pour Moncef Ghachem, la mosaïque était le support qui accueillait son texte mais d'une manière spécifique. Il la définit comme différente de la page blanche, *"c'est une autre page, la page du sol tunisien, la page de la terre et comment elle peut se nourrir de poésie et donc de mosaïque. Une mosaïque qui est faite par trois n'est pas nécessairement une mosaïque qui est faite par un pluriel. A trois ça modifie un peu les données du jardin avec ses pierres"*. Quant à Giuseppe Caccavale, il est d'avis que pour renouveler une pratique, il faut en prendre une autre comme point de départ. Pour lui, il s'agit d'aller *"dans de nouveaux lieux, d'explorer de nouveaux champs"*.

Et qui dit voyage dit compagnonnage et cheminement. C'est précisément ce qu'a produit la proximité avec Abderrazak qui élargit le champ des possibles, *"nous pouvons voyager loin, loin dans le champ des possibles. Le parcours de renouvellement passe par l'effacement de soi ; sinon l'artiste agit par mimétisme ; je m'efface et ainsi on est à la même hauteur, terre à terre tous ensemble, et on essaye de partager nos savoir-faire, et le faire - le savoir - viennent de là. Le passage du faire au savoir-faire se fait par le partage. L'atelier était un laboratoire à ciel ouvert, fait de voix, de pierres, de mots"*. Abderrazak décrit le processus de co-création de manière plus détaillée en retraçant l'évolution de l'idée originelle avancée par Giuseppe et consistant en la création d'une fresque représentant une page de cahier sur laquelle sont couchées les trois versions du poème (française, langue originale du texte, et les traductions arabes et italiennes). Cette idée, confrontée aux objections de ses acolytes, a transmuté jusqu'à prendre forme par enrichissements et rectifications successives. L'élément historique, sous la forme de la culture antique, a refait surface et, associé à la pratique du métier telle qu'exercée par Abderrazak, a abouti à une proposition toute autre consistant à associer à chaque langue une couleur et à prendre à revers le modèle classique romain où le motif est coloré et le fond blanc.

A la suite de ses acolytes, Abderrazak a *"proposé d'ajouter la couleur rouge puisque j'ai vu que le mot clé du poème était "l'étincelle". J'ai entouré ce mot en arabe d'un halo radial semblable à l'éclat d'une explosion en rouge"*.

3.1.2. ATTELAGE DE MATIÈRES

Un objet artisanal est généralement identifié par le métier dans le cadre duquel il est produit. Son "artification" y est amenée par le changement de forme de son mode de production (à travers son ouverture à d'autres métiers et vocations et les nouveaux usages qui lui sont proposés par les designers comme on l'a vu supra), mais elle l'est également par un changement de contenu qui touche sa matérialité, c'est-à-dire son aspect et sa composition.

Comme nous l'avons vu pour l'association du bois et du cuivre, d'autres combinaisons de matériaux font naître des objets sortant de l'ordinaire produit, sans gratuité de forme.

Dach et Zephir affirment : *"Dans notre travail, on a voulu bousculer les codes, les croiser et introduire des matières qui n'ont rien à voir avec le monde artisanal [et au duo de citer en exemple l'ajout des sangles pour lier la structure du banc au tapis]".*

Zephir explique la genèse de cet objet : *"On a fait un banc en marbre avec dessus un tissage d'Alfa. La fibre végétale est un élément transversal et récurrent dans nos recherches... c'est bien de travailler avec une matière naturelle qui sort de la terre, qu'on arrache. Ce que je trouve beau est de prolonger la vie d'une matière, qui est une matière déchet et qui est valorisée par un savoir faire".*

Le tapis fut tissé par Ghzela Omri, et le banc produit par les soins de la marbrerie de Carthage, sculpté dans *"le marbre noir Aziza, un marbre très joli qui commence à gagner sa place au niveau international. Il est de Kasserine, n'est pas rare, mais est difficile à travailler et exige un savoir faire particulier pour un rendu optimal de sa qualité. Il passe par plusieurs étapes consécutives [après sa sculpture] : le résinage, le four, l'époxy, le filet, le lustrage, faites exclusivement par les machines".* Cette introduction d'un composant travaillé de manière industrielle a été questionnée lors des ateliers et a fait l'objet d'une décision consciente des intéressés qui y voient précisément un cas concret d'application de leur démarche.

Des combinaisons sortant de l'ordinaire, comme l'association d'argent et de pierre (précisément la micro-mosaïque d'El Jem)

pour les fibules ou l'argent et l'alfa pour les bijoux ont été réalisées avec des résultats des plus intéressants.

Pour Dach, le point de départ était l'envie de venir marier une matière perçue comme noble, l'argent, avec une matière pauvre mais très belle, l'alfa, peu valorisée pour ses qualités et *"quand on a vu qu'il y avait une vraie complémentarité entre ces deux matières, on a décidé de faire une double collection avec Sarra, une qui s'appelle "Chorégraphie d'Alfa" où l'idée était de prendre un brin ou deux brins d'Alfa et de jouer avec des structures en argent pour mettre en tension et pour recréer des courbes qui sont en harmonie qui se passent entre les partitions en argent ; et les "Partitions en Alfa", c'étaient les boucles d'oreilles".*

Quand à Sarra Jomaa, elle retient de cette expérience l'oscillation primitive entre deux axes de travail . Celui qu'elle adoptera aura pour point de départ la valorisation du tissage ancestral de l'alfa, celui qu'on retrouve dans les nattes. Sa collaboration avec Ghzela permettra de *"réaliser un tissage d'orfèvre grâce à elle. Le bijou est en alfa tissée et encadrée par l'argent, afin de la maintenir et de la protéger".*

3.1.3. CHANGEMENT DE SAVOIR-FAIRE

Le changement de savoir-faire qui s'est opéré dans les Ateliers concerne aussi bien la forme (les codes et les rôles de la pratique), que le contenu (les effets matériels sur l'objet) de l'activité artisanale. Nous en donnons ici les témoignages des participants pour la création des Sabots, des Plats-empreintes, du coffret de cuivre incrusté sur bois, de la Robe Malia, et des Bulles.

✿ Les Sabots

Le "Ragabouge", nous apprend l'ébéniste Abderrazak Ben Ammar, est un sabot d'apparat féminin, plus haut que "qobqab" (ces deux sabots ont été introduits par les Ottomans) qui peut être porté par les hommes et les femmes exclusivement dans les hammams. Les femmes le portent une seule fois dans leur vie, à l'occasion de la fête de la "hinna" qui précède leur mariage.

Et à l'ébéniste de témoigner de la pratique existante : *"A l'ONAT, on*

fabriquait des "Ragabouges" dans l'atelier Arabesques. J'ai déjà créé des "Ragabouges" en gravant le bois à l'intérieur du sabot des motifs végétaux, floraux fins à la mèche. C'est moi qui en ai eu l'idée. Sarra était au courant de ce modèle que j'avais créée quand je la formais. Elle m'a téléphoné et m'a demandé de lui envoyer des dessins de ce modèle. Puis elle m'a expliqué que les sabots qu'ils entreprenaient de créer étaient plutôt fonctionnels et non pas décoratifs ". Ce glissement d'usage assigné à objet va entraîner un changement du savoir-faire mobilisé pour l'ébénisterie et offrir de nouvelles possibilités à Sarra Jomma en matière d'usage du filigrane d'argent. Simon quant à lui s'ouvrait à la polysémie du terme qui renvoyait dans son imaginaire aux sabots européens "le sabot français des campagnes qui était fait tout en bois, rustique pour travailler dans les champs, le sabot vénitien qui est le tout premier sabot qui a été inventé, le sabot ottoman..."

En matière de forme, Sarra Jomaa s'est inspirée "des lignes des passages voûtés (sabbat) de la Médina. Antonin a créé deux modèles et j'en ai créés deux également. On s'est échangé nos avis sur nos croquis. Les croquis d'Antonin sont très minutieux, sensibles. Les miens sont plutôt expéditifs. Antonin est plutôt sobre dans ses créations, tandis que les miennes peuvent être plus extravagantes et plus colorées".

Pour Simon, le choix des matériaux avait autant trait à la valeur esthétique du produit réalisé qu'à sa structure d'assemblage : "La semelle du sabot est en bois, mais pour la tige, qui est la partie qui maintient le pied et que j'ai faite en cuir, j'ai demandé à Sarra de me donner des fils d'argent qu'elle retordait pour les bijoux en filigrane, normalement, et que moi j'ai utilisée pour broder la tige. Quand elle m'avait montré ses bijoux en filigrane, j'ai passé 15 jours sans dormir en pensant à comment utiliser ses fils d'argent pour autre chose que pour leur emploi habituel".

S. JOMAA : "C'est moi qui ai réalisé la décoration des sabots et c'est lui qui a réalisé les tiges en cuir. Il me consultait, à distance, pour le choix du cuir. On voulait choisir du bois tunisien mais à part le bois d'olivier, nous n'avons pas de bon bois produit en Tunisie. Nous avons fait des essais avec le bois d'olivier, c'était magnifique mais malheureusement c'était trop lourd pour le sabot. Nous avons donc opté pour l'acajou".

A. SIMON "Pour les sabots que nous avons créés nous voulions avoir un droit et un gauche, donc creuser la voûte plantaire à l'intérieur du bois, accueillir le pied en creusant le bois pile dessous le talon et la voûte plantaire et ça, il faut l'expliquer en essayant de communiquer avec quelqu'un qui n'a jamais fait ces objets de cette manière là, et qui ne comprenait pas un mot de ce que je disais ni mes dessins. Au final, les mimes étaient utiles... Quelqu'un de vrai, d'honnête, d'habité par son artisanat qui vit pour ça. Il faut être très humble pour accepter d'accueillir des informations, d'un jeune de 26 ans, alors qu'il est à l'âge de la retraite et qu'il connaît énormément de choses, et de réajuster son travail. Il a dû ré-agencer sa manière de faire en fonction de ce que Sarra lui disait, de ce que j'envisageais, selon nos mimes mutuelles".

☀ Coffret de cuivre incrusté sur bois

Pour cet objet, le changement de savoir-faire a touché aussi bien les pratiques de l'ébénisterie que celles de la dinanderie.

F. AZAMBOURG "Suite à mon expérience à la résidence artistique de Kujoyama, j'avais travaillé avec le bois fendu et les copeaux. Le bois fendu est une technique ancestrale. Avant l'invention de la scie, on fendait du bois de haut en bas et on le tranchait pour faire des planches. La vertu est de respecter la nature du bois, puisque les fibres restent intactes sans les séparer les unes des autres pour créer une planche".

J. IMBERT "Azambourg est arrivé avec une maquette et un coffre de bois fendu avec des reliures".

A. BEN AMMAR "Quand j'ai vu le coffre en bois tailladé à la machette, c'était pour moi inconcevable de travailler le bois de cette manière. On dirait un travail de bûcheron sur du bois d'un centimètre d'épaisseur, et confectionner un coffre de cette manière, était nouveau pour moi. J'ai pris un morceau de bois et je l'ai tailladé grossièrement aux ciseaux et au burin".

F. AZAMBOURG "Je lui ai demandé de repousser du métal sur les fibres de bois. Du coup on aurait l'impression au bout qu'on a des pièces en bois métallique, je dirais. Le fond qui est donné par repoussage sur le bois retrace toutes les veines, les nœuds, ça pend la lumière

d'une manière assez intéressante. Ce qui est compliqué dans cette histoire c'est que les métaux qu'on utilise, principalement du cuivre rouge et de l'étain en trois couleurs rouge, jaune et blanc est d'arriver à nuancer l'impact de l'outil sur le métal pour ne pas écraser le bois tout en gardant un décor suffisamment présent. Le bois reste un matériau qui est assez fragile et la fine feuille du métal qui est posée et repoussée dessus, un travail finalement de sertissage qui est assez intéressant. Du coup, le métal solidifie le bois. Et pour Mohamed, c'est complètement nouveau, il avait l'habitude de faire la ciselure, le repoussage, mais n'avait jamais pris appui sur un matériau un peu sauvage comme ça. Ce qui avait posé pas mal de soucis est les changements de direction sur les champs et les bords".

A. BEN AMMAR "Puis j'ai travaillé avec le dinandier, Si Mohamed. J'ai découvert qu'il avait des feuilles de cuivre qui, incrustée sur le bois, épousaient parfaitement les bas reliefs les plus fins du bois. Le travail de ce coffre, avec le bois tailladé, irrégulier est difficile mais j'ai trouvé cette nouvelle idée très intéressante."

J. IMBERT "Mohamed Lidarssa, est un graveur talentueux sur métal, François Azambourg a amené son travail du métal ailleurs que ce que Mohamed avait l'habitude de faire".

☀ Les collections inspirées de la Malia

Pour les robes inspirées de la Malia, les stylistes avaient décidé d'utiliser un seul pan rectangulaire de tissu, directement issu du métier à tisser, sans découpe. Tous les vêtements créés dans l'Atelier sont nés d'un rectangle. L'usage exclusif de fibres naturelles et de teintures à base végétale fut la seconde contrainte qu'Antonin Simon et Salah Barka se sont imposés, ce qui fut une aventure inédite pour ce dernier.

Le changement de savoir-faire et le déplacement de rôle ont particulièrement touché le rapport à la broderie.

S. ANTONIN "Nous avons pu aborder la broderie autrement que telle qu'elle est pratiquée traditionnellement dans le monde, c'est-à-dire appliquée sur un tissu à plat, sans qu'elle n'ait de fonctionnalité. Salah et moi étions d'accord d'envisager la broderie en tant que couture aussi comme si on n'utilisait plus la machine à coudre pour

lier deux morceaux de tissu, mais que la broderie était là pour fixer le tissu et être aussi un ornement."

S. BARKA "J'ai cousu mes robes à la main, je n'ai pas eu recours à la machine, en faisant la pince et le pli pour rendre la robe plus moderne, le point est apparent alors je l'ai caché avec cet ornement de broderie. J'ai choisi le motif du "Mrach" (aiguïère), qu'on peut observer dans les Jobbas masculines parce que j'adore cet ornement des "Sarrajine".

S. ANTONIN "Le brodeur retord le fil qu'il va broder. Il a tout réajusté en fonction de nos demandes. Par exemple, j'ai demandé à ce qu'il y ait un 4 couleur dans un même fil pour que ça ait un aspect chiné. Donc des détails peuvent être retravaillés à l'infiniment petit mais on n'avait pas assez de temps pour le faire à plusieurs reprises".

☀ Les plats-empreintes

Le changement de savoir-faire ne s'est pas opéré sans tensions pour l'Atelier Céramique. L'expérience proposée semblait trop inhabituelle à certains artisans.

F. AZAMBOURG "J'ai souhaité qu'on fasse des empreintes de poissons et crustacés, mais quand on imprime le poisson sur des terres blanches ou rouge, principalement de l'argile, ce n'est pas dans l'habitude des artisans".

S. BEN GHORBEL "L'imprégnation du crabe, par exemple est une technique qui n'a pas été expérimentée auparavant et que personne ne voulait entreprendre : "ça ne se fait pas !"

A. BELHAJ "Finalement, j'ai pris le poisson qui était difficilement manipulable et fixable puis j'ai créé un moule particulier qu'on appelle le creux perdu et qui nous donne la moitié du poisson en creux. J'ai appliqué la méthode de l'estampage. Avec un outil semblable au rouleau à pâtisser, j'ai créé une pâte d'argile de 8 mm d'épaisseur exactement et j'ai procédé de la même manière avec laquelle on prépare la baklava. J'ai pris cette feuille d'argile et je l'ai appliquée avec mes doigts sur le moule creux en estampant de façon qu'elle adhère parfaitement à tous les reliefs. Ensuite j'enlève les traces des doigts avec une éponge. Après deux heures de séchage,

J'ai pris cette feuille d'argile et je l'ai posée sur un support en plâtre, le verso en haut, pour lui ajouter les pieds du plateau. Ceux-ci sont faits de rondelles d'argile que j'ai modelées à la main et que j'ai collées au plateau de façon à ce qu'elles maintiennent le plateau dans une position parfaitement horizontale. Ensuite j'ai laissé la pièce sécher à l'air pendant deux ou trois jours – durée nécessaire pour qu'elle ne se fissure pas – et je l'ai passée en cuisson biscuit à une température de 1045°.

S. BEN GHORBEL "Ce qui est intéressant, dans le cas de l'atelier de céramique, c'est que l'artisan part de cette idée de refus pour arriver au final à un produit abouti, appréciable par les deux. C'est cet enjeu qui est au cœur des ateliers, cet intérêt de raviver le patrimoine local avec une approche innovante au niveau de l'approche esthétique et même au niveau de la technique. Le fait d'insister pour le faire ne veut pas dire imposer une idée, mais que c'est possible, que c'est réalisable et qu'il ne faudrait pas se créer des limites"

☀ **Les Bulles**

Pour sa collaboration avec l'Atelier de Verrerie, Il n'y a pas eu de tension entre François Azambourg et les artisans. Bien au contraire, *"les échanges étaient fluides puisque je suis parti de ce qu'ils savent faire et je repousse les limites techniques dans lesquelles ils ont l'habitude de fonctionner. Pour eux, c'est un challenge et en même temps c'est amusant"*.

L'idée-même de l'objet a surgi dans l'Atelier : *"Quand j'étais à l'atelier de Tarek Kammoun, je suis tombé sur une pièce qui m'avait assez amusé. C'est une grappe de raisin faite avec dix boules de verre, j'ai trouvé ça intéressant et cette petite grappe était reliée par un fil de fer, je me suis dit ce qui serait intéressant serait de travailler avec cette technique et d'éviter le fil de fer. J'ai pensé tout de suite à faire un tube sur lequel on aurait associé de petites boules soufflées. Le projet est parti comme ça, c'était chez Tarek, à Slimane, c'était le premier sujet, cette série s'appellera Bulles. Une deuxième série suivra, issue de cette technique de collage à chaud de bulles, c'est tantôt décoratif et puis quand on met les bulles à l'intérieur d'un vase, les bulles vont aller porter des fleurs ou ça peut devenir une poignée, ou ça peut servir à caler des fruits. Donc c'est un projet mi-décoratif, mi-usuel"*.

Elle mènera le savoir-faire des artisans vers un haut degré de complexité et de virtuosité.

Les difficultés techniques sur les différents objets, comme le vase parce qu'il était de grande dimension, étaient liées au fait qu'on allait poser vingt et une boules dessus. Donc ce qui est compliqué c'est qu'il y a le verrier principal qui casse la boule de la canne pour la poser sur le verre. En gros il y a beaucoup d'opération dans la fabrication des boules, de chauffe, de réchauffe de la pièce et en verre ça n'est jamais simple puisque, effectivement, ce qui fait casser le verre en général c'est la différence de température qui amène beaucoup de tension dans le verre et c'est comme ça que ça casse. Donc, techniquement, ce sont des pièces virtuoses, ce n'est pas la même chose quand on fait une pièce d'un geste et puis on la met en marche en re-cuisson. Il y a à peu près 20 étapes avant qu'on mette la pièce à recuire, ces sont des pièces qui sont très compliquées à faire recuire, très compliquées à fabriquer.

Il y avait quatre verriers qui travaillent en même temps : le verrier principal, un verrier qui prépare les boules et un autre qui prépare la quantité de verre en fusion qui va servir de collage entre la boule et la pièce en verre et le quatrième artisan qui passe son temps à re-préparer les cannes qui sont réutilisables. Donc il y a une rotation qui se fait très rapidement et ils sont nombreux autour d'une pièce avec qui j'ai travaillé évidemment.

Quand on compare ce travail à un ballet, c'est vraiment ça. Il ne faut pas qu'il y ait des couacs dans le ballet sinon ça ne se passe pas bien. L'apport du projet c'est qu'ils sont nombreux sur une pièce et qu'ils doivent s'harmoniser".

De manière générale, Molka Haj Salem croit fermement que le changement est effectif même si tous les artisans ne s'en rendent pas compte :

"Rien que le fait de faire et refaire la même chose, de rectifier des détails qui ne correspondent pas à la vision des designers. Cette persévérance a sûrement eu un impact sur leur manière de faire, de voir et surtout de faire dans le futur. Je pense que l'expérience est encore nouvelle et c'est à travers le temps qu'on réalise le type de changement".

3.2. MUTATIONS DANS LES MODALITÉS D'EXISTENCE

Les modifications de la temporalité du processus créatif ou de son cadre spatial, les variations que pourrait subir le corps du producteur ou le support du travail, ou encore l'esthétique même de la pratique, font partie de ces mutations qui sont indicatrices d'artification. Si le travail artisanal est codé par une temporalité qui lui est propre et qui est déterminée par l'expérience acquise par répétition, les contraintes économiques et les lois physiques auxquelles sont soumises les matières travaillées, on constate que l'activité créatrice durant les Ateliers avait un rapport différent au temps.

Cette nouvelle temporalité est marquée par les aléas de l'expérimentation et du dialogue corollaire de la co-création. *"C'est un parcours long, fait de recherches et nourri de rencontres"* le décrit Caccavale.

La démarche gagne significativement en importance par rapport à l'objet final comme en témoigne Antonin Simon: *"C'est le processus qui m'intéresse plus que la réalisation finale. Travailler ensemble, se faire mûrir chacun l'un l'autre en fonction de nos regards différents"*.

Azambourg l'exprime ainsi : *"Ma satisfaction propre c'est d'acquérir la possibilité de faire des objets, comment vient-on à l'objet, ces situations m'intéressent... A partir du moment où je travaille avec des artisans, je vais mettre ce que sait faire l'artisan dans la balance de la conception, je n'ai pas véritablement l'impression d'être seul aux manettes. Au fond c'est une équipe qui est en train de réfléchir autour d'un projet et puis les matériaux, les techniques nous ramènent, nous recentrent sur ce que nous pouvons faire ou ne pas faire"*.

On retrouve le même écho dans les propos de Souheila : *"Ça n'est pas tant le résultat final, c'est-à-dire le produit, mais le laboratoire expérimental à travers lequel de multiples prototypes ont été faits pour aboutir au produit. J'ai observé et ressenti cette expérimentation"*. Les hésitations, les va-et-vient, les prises de recul, les essais, les ratés, les caprices de la matière, les greffes qui ne prenaient pas, la mise au diapason des différences, tout cela définissait une mutation dans la temporalité des pratiques.

Ci-après une sélection de témoignages édifiants en la matière.

3.2.1. ESSAIS, RATÉS, RECADRAGES

En parlant de son expérience lors de l'Atelier Sabots, Sarra Jomaa dit : *"Au stade de la réalisation, il y a des changements qui s'imposent par rapport au dessin. Les prototypes que j'ai confectionnés à partir des premiers dessins étaient défectueux. Heureusement qu'au bout de plusieurs tentatives, de rectifications, on a réussi à obtenir de bons résultats. Au fil des rectifications, on a réduit l'épaisseur du bois, incurvé la cavité davantage pour mieux épouser la forme du pied jusqu'à arriver à un prototype fonctionnel"*. Ces rectifications sont également mentionnées par le responsable de la Marbrerie de Carthage : *"Nous avons fait un premier prototype que nous avons amélioré par la suite. Ils y avaient des choses qui ne passaient pas chez les designers comme les bords qui devaient être plus arrondis, les joints creux de part et d'autres qui étaient plus longs et plus importants parce qu'il y a une assise, pour la natte, qui ne devait pas être trop bombée"*.

3.2.2. CAPRICES DE LA MATIÈRE

La matière dont l'artisan sait intimement des secrets dont il est l'un des rares initiés, lui dissimule des propriétés qu'il n'avait jamais soupçonnées jusqu'alors. Le récit que nous livrent François Azambourg et Mohamed Lidarssa – dans le cadre de l'Atelier Dinanderie- nous en donne un exemple.

F. Azambourg : *"Le bois fendu est une technique ancestrale. Avant l'invention de la scie, on fendait du bois de haut en bas et on le tranchait pour faire des planches. La vertu est de respecter la nature du bois, puisque les fibres restent intactes sans les séparer les unes des autres pour créer une planche. Cette technique m'a beaucoup intéressé parce qu'on préserve le bois dans sa structure ; il est à épaisseur égale et reste étanche, de plus on voit les fibres qui sont extrêmement marquées. Je suis arrivé à l'atelier du dinandier Mohamed Lidarssa, dans la Médina, à Tunis, avec des échantillons de bois fendu, avec l'idée de faire de grandes boîtes et des éléments de paravents. Je lui ai demandé de repousser du métal sur les fibres de bois"...*

M. LIDARSSA *"Je suis allé à l'atelier de la Charguia pour usiner le bois mais on a eu des soucis techniques. A partir d'une certaine profondeur, les fissures qu'on faisait dans le bois finissaient par s'abîmer. Après plusieurs tentatives, ça n'a pas marché. Nous avons alors opté pour une autre piste. Nous avons eu recours à des lames industrielles en acier de 50 cm de long qu'on a planté dans le bois afin de conserver la régularité de la fissure. Or, cela non plus n'a pas fonctionné car les lames étaient bloquées et le bois finissait toujours par s'abîmer... J'ai demandé conseil à un ami ébéniste et il est venu me prêter main forte pour qu'on trouve une solution. Il ne faut jamais baisser les bras quand on est convaincu, il faut tout essayer, tout expérimenter."*

F. AZAMBOURG *"On a dû adapter la technique à ce qu'on pouvait trouver sur place. On a été sur de l'acajou sauvage ou l'acajou conventionnel et du coup on n'est plus sur une technique de fendage du bois, mais dans un travail de sculpture du bois qui reprend et suit les veines du bois."*

M. LIDARSSA *"Contrairement au bois de Douglas qui ne dépassait pas 50 cm de longueur, on n'avait plus de contrainte avec le bois sculpté et le panneau pouvait atteindre 2 m."*

3.2.3. LES GREFFES QUI NE PRENNENT PAS

Les associations inédites de matériaux n'étaient pas exemptes d'accidents retardateurs, tel que le décrit Dach : *"On avait créé une structure qu'on avait imaginée en marbre à la base, mais sans rassembler les pièces on ne pouvait pas vraiment savoir comment la matière allait réagir. En fait, quand on a vu le plateau découpé tout allait bien mais en mettant la structure qui allait accueillir les deux plateaux, ça fait une compression et du coup le stress du métal s'est répandu sur les extrémités et ça a déformé le plateau"*.

3.2.4. CHANGEMENT D'ESPACE ET DE CORPS

Par ailleurs, la collaboration du poète – figure consacrée et reconnue du monde de l'art – Moncef Ghachem – avec l'Atelier de mosaïque est une intervention qui entre également dans le contexte de l'artification qui *"amorce parfois également l'élargissement des frontières artistiques antérieures ou encore l'esthétisation de la*

pratique en accord avec les codes de la beauté".

Intuitivement conscient des enjeux profonds de cette expérience, Ghachem a également saisi ce nouveau rapport au cadre spatio-temporel qui s'y jouait : *"ça transcende par la pierre, par la pierraille l'élément espace et l'élément temps et ça nous porte au gout du voyage, au goût d'un autre espace et peut-être changer notre temps aussi... je parle de pierre c'est parce que ce sont les matériaux essentiels pour la mosaïque. Parfois même c'est la pierre colorée et au fait il y a cette mutation de l'expression poétique envers la couleur et la biture de la mosaïque. Et il y a aussi cette ouverture sur un autre temps et un autre espace"*.

En effet, la mutation de temporalité ne touchait pas seulement la poïétique de l'œuvre mais l'œuvre elle-même, qui réussissait le pari incertain d'unir le passé (par sa référence aux traditions ancestrales), le présent (par son souci de fonctionnalité actuelle) et l'avenir (par son innovation).

L'exemple de cette triple temporalité des objets produits dans les Ateliers, et où la notion de citation propre à la pratique artistique comparait, se trouve dans les propos d'Antonin Simon : *"Parmi les objets qu'on m'a montrés, il y a ces petits vestons d'hommes avec de petites poches-lunes brodées, cette poche est extrêmement intelligente qui a existé en période ottomane. On ne peut pas la délaissier aujourd'hui. C'est à la fois d'ornement et c'est aussi une poche fonctionnelle car on y insère quelque chose. Elle doit exister aujourd'hui et très sincèrement, je ne me pose pas la question [si] tout doit être nouveau. L'objet global doit être nouveau mais si on le cite comme j'ai pu faire la broderie poche-lune qu'exactement pareille qu'elle existait auparavant parce qu'elle est intelligente, je n'ai pas la prétention de dire que je l'ai inventé. Ça doit perdurer et ne pas s'effacer parce que les gens préfèrent consommer du polyester fait en Chine ou aux USA parce que ce sont les cultures dominantes aujourd'hui. Elle doit continuer d'exister si c'est encore intelligent aujourd'hui"*.

Quant à la mutation du cadre spatial, elle concerne le réseau des lieux de production.

La chaîne de production artisanale repose sur une toile d'ateliers ou

de départements (d'un seul atelier) bien définie qui correspondent à des étapes bien déterminées et immuables depuis très longtemps.

Or, dans le projet des Ateliers, la géographie de production est bouleversée. De par les associations improbables de métiers, inédites de matières, hétéroclites de profils et culturellement exogènes, c'est un réseau plus étendu, dont l'algorithme se base sur l'idée et les possibilités de l'objet plutôt que sur les codes préétablis de la tradition.

Enfin, un nouveau rapport au corps s'installe, une conscience de l'urgence, ce combat sans merci que l'art livre à la Mort, comme le confie Salah Barka "*bien que le recours au tissage naturel, sans motifs ne soit pas familier à mon univers créatif, c'était comme une sorte de transition. Comme les savoirs-faire et les matières locales sont en voie de disparition, c'était ma façon de les faire revivre, de les faire revenir, de les mettre en valeur et de leur rendre hommage*".

3.3. LE RÉAGENCEMENT DE L'ATTRIBUTION ET DES ORGANISATIONS

Selon Heinich et Shapiro, l'attribution de la production traduite par la signature des pièces ou valorisation, la nomination de collections, la reconnaissance des personnalités des créateurs par la formation d'une collection est un indicateur important d'artification.

Si dans l'atelier Mode et accessoires, la notion de collection est bien présente, les artisans de l'Atelier Mosaïque et de l'Atelier Dinanderie semblent particulièrement attachés à la question de la signature de l'œuvre comme l'atteste Mohamed Lidarssa qui a "*bien sûr gravé leurs initiales avec le miennes et celles de la fondation sur les pièces avec la date en Hégire comme d'habitude*".

Quant à Abderrazak Belgacem, il définit ainsi son rapport à la signature: "*C'est ce qui nourrit ma patience et ma ténacité envers les épreuves de la vie : laisser une trace qui demeurera des siècles après ma mort. C'est très important pour moi. Et c'est pour cela que, pour la fresque que nous avons réalisée dans le cadre de ce programme, j'ai tenu à ce que ma signature figure sur l'œuvre, comme je le fais pour toutes les mosaïques que je réalise. Giuseppe m'a dit qu'il n'avait pas l'habitude de le faire. Je lui ai répondu que c'était mon*

habitude et que ce n'était pas négociable. Il a alors proposé d'ajouter une bande rouge en dessous du tableau où furent inscrits : Poème de Moncef Ghachem, Traduction visuelle de Giuseppe Caccavale et Mosaïque de Abderrazak Belgacem".

Le dernier indicateur fondamental d'artification constaté dans le projet des Ateliers est celui des mutations qui touchent "*son système de diffusion, de transmission et d'organisation, notamment par le biais d'opérateurs marchands, éditoriaux et médiatiques*".

Les objets artisanaux d'excellence produits dans le cadre de ce Projet ne sont pas destinés à une foire de l'artisanat, ou aux vitrines des échoppes. Une exposition organisée par le Programme leur sera dédiée, et s'apparente par bien des aspects à une exhibition d'art contemporain.

Souheila Ghorbel en explique l'approche: "*Nous avons [quantité de] pièces, de prototypes pour l'ensemble des ateliers. Ces pièces de recherche sont mises de côté et vont être exposées. C'est dans cet esprit que l'exposition a été pensée. C'était important pour tout le monde : Dzeta, les artisans, les designers voulaient aussi montrer les étapes du travail pour arriver à la pièce exposée. D'une part, ça valorise le processus créatif et ça met en avant cette notion de recherche. Toute la difficulté du projet consiste à expliquer comment on arrive de l'idée à l'objet. Il faudrait aussi sensibiliser le consommateur à ce genre de produit. L'idée de l'exposition est d'arriver à sensibiliser un large public suivant plusieurs axes*".

En amont, certains objets sont conçus en prenant en compte cette considération. Zephir nous parle des Plateaux rotatifs, par exemple : "*C'est venu avec l'idée de se dire que l'objet qu'on allait faire avec Mohamed était clairement une pièce unique, une pièce d'exposition qui était pensée comme le fruit d'un processus de création entre art et design. Cette pièce d'exposition est aussi une pièce manipulable pour créer une forme d'interaction et de surprise. C'est une manière de casser les codes de l'exposition. L'idée n'était pas d'être une pièce limite sous vitrine, surtout que c'est une pièce qui se regarde à la fois de loin et lorsqu'on va dans les détails (parce que Mohamed a travaillé sur les détails, des indices, il a rajouté des éléments symboliques propre à son univers) et c'est aux gens d'essayer de comprendre ce qui se cache derrière*".

Dach et Zephir, engagés dans leur quête de bousculer les codes, rejettent l'idée de ne pas toucher aux pièces dans les expositions de design et ont toujours fait en sorte, quand l'occasion se présentait, de donner accès aux objets, dans une certaine limite, lors d'expositions antérieures.

La production de la fresque de mosaïque a également tenu compte de ses conditions de diffusion comme l'atteste Abderrazak Belgacem : *"La fresque est un polyptyque de douze tableaux d'un mètre carré chacun, juxtaposés et collés sur un support en bois avec des trous qui en facilitent l'accrochage. Nous avons opté pour cette solution, Giuseppe et moi, pour que son transport sur les différents sites d'exposition soit aisé"*.

Enfin, quant aux mutations de leur système de transmission par le biais des opérateurs médiatiques, Nesrine Limam nous en donne un aperçu *"le changement des perceptions de l'objet artisanal se fera à travers les messages que nous allons communiquer, à travers la mise en valeurs des artisans, des objets et le contenu textuel qui va les accompagner. En racontant la genèse d'un objet, on peut se rendre compte des étapes, du temps consacré et nécessaire à sa réalisation. Détailler cette genèse garantira, peut-être, ce changement de perception"*.



4

TENSIONS ENTRE L'ICI ET L'AILLEURS

Shapiro nous rappelle que le processus d'artification est un "développement [qui] ne se fait pas sans heurts, car il existe également toutes sortes d'obstacles à l'artification, de résistances, de pratiques de contournement". L'Atelier où se joue ce processus se transforme inévitablement en un espace de luttes pour un enjeu spécifique, un champ selon l'acception de Bourdieu.

Ici, la plupart des artisans vivent et créent en milieu local mais ont pour objectif de diffuser et de vendre ailleurs. Un ailleurs relativement plus investi par les designers. Artisans et designers ont toujours eu des rapports différenciés aux lieux, et les critères de présence induisent et renforcent la tension qui peut exister entre eux. Il reste que ces échanges entre l'ici et l'ailleurs génèrent une forme de mobilité, des flux multiples qui ne développent pas le statut de l'artisan dans la durée. La présence artistique en milieu artisanal est fluctuante en raison des financements inconstants. En l'absence de gros équipements/ financements qui engagent les politiques concernées dans le long terme, le milieu artisanal se caractérise ainsi par le non permanent mais surtout par sa fragilité. Les programmes financés ont une durée limitée et une fois terminé, l'action s'arrête.

Cette tension entre l'ici et l'ailleurs peut se matérialiser à travers la tension existante entre les modalités différentes du savoir et du savoir-faire, entre le concept, l'idée et la matière mais c'est à travers cette tension matérialisée par les essais et les différents prototypes que naît la pièce finale

François Azambourg souligne qu' "il y a beaucoup de contraintes. Déjà, l'objet en lui-même est une somme de contraintes puisqu'on tord le cou à la matière. Les matériaux résistent et on les oblige à prendre telle ou telle forme, donc l'objet est pétri de contraintes. Et puis ensuite, il y a des contraintes d'un autre niveau ; ce sont les contraintes relationnelles, ce n'est pas exactement ça. Pour qu'un projet existe, il faut que tous les intervenants se retrouvent dans ce qui va être produit, sinon ça ne fonctionne pas très bien. Et enfin il y a la contrainte économique, c'est-à-dire il faut aussi que l'objet trouve sa clientèle".

Si certains artisans avait fait dès le début preuve d'ouverture (comme on l'a vu en II.1.2), Memia Taktak avoue que "beaucoup ont été très méfiants au départ et il a fallu trouver le fil conducteur

pour les intéresser et pour que les designers puissent trouver un terrain d'échanges avec eux vu leurs cultures différentes. Les artisans craignaient d'avoir une énième mauvaise expérience alors que leur situation est précaire et qu'ils doivent vendre pour vivre. Depuis ces dix dernières années, ils sont dans la précarité. On leur explique ce que ça pourrait leur apporter, que c'est une ouverture, une chance d'avoir un dialogue rémunéré pour prendre du recul et réfléchir". Quant aux designers, ajoute-telle, "leurs approches sont très différentes. François Azambourg a une approche très humaine, d'expérimentation. Dach et Zephyr sont plus dans la théorie, la structure, l'observation et la réflexion. Ce ne sont pas les mêmes typologies d'approche".

Toutefois, les tensions nées lors du processus de co-création entre designers et artisans semblent trouver leur origine ailleurs. Trois causes majeures leur sont imputées d'après les retours des participants.

4.1. DIFFÉRENCES DE PERCEPTION

Souheila Ghorbal, coordinatrice du projet des ateliers décrit le cas de l'atelier Poterie comme présentant un décalage énorme entre la production des céramistes de Nabeul et ce que la Fondation souhaitait réaliser. Ce décalage portait tant sur l'esthétique que sur le goût et était dû "à une culture très différente pour les deux, en termes d'éducation et d'expérience de vie. La différence culturelle y est pour beaucoup. Les artisans sont en recherche de la perfection alors que le designer détourne cet aspect pour avoir une imperfection qui est aussi valable. Ce qui est intéressant, dans le cas de l'atelier de céramique, c'est que l'artisan part de cette idée de refus pour arriver au final à un produit abouti, appréciable par les deux. L'imprégnation du crabe, par exemple est une technique qui n'a pas été expérimentée auparavant et que personne ne voulait entreprendre". François en était bien conscient : "La contrainte est la technique et ce qui est compliqué c'est que je ne peux pas être très précis pour le moment parce qu'il faut que je voie ce que ça donne. Un premier tirage est une preuve de référence sur laquelle on va travailler et j'admets que c'était assez déroutant pour les artisans de travailler dans ce sens-là parce qu'ils n'avaient pas du tout l'habitude de travailler comme ça. En général, on donne un plan, un modèle, en gros ils partent sur une base tangible : faire un objet. Alors que là ça n'est pas l'objet, tout

est fait pour retrouver l'énergie du poisson, le vivant du poisson, la beauté plastique du poisson. On est sur des rapports complètement différents, pour eux ce n'est pas leur quotidien, je pense que ça les a beaucoup étonnés".

En effet, pour le céramiste Adel Belhaj, "pour faire un plateau, il faudrait s'y prendre autrement. Le moulage du poisson réel en plâtre, ça ne peut pas donner le rendu détaillé auquel [Azambourg] s'attend à la fin. Il faut que je reproduise le poisson d'après un modèle ou d'après une photo sinon les détails d'un millimètre comme l'épaisseur des nageoires par exemple se perdraient inévitablement". Toutefois, le céramiste se prête au jeu malgré sa conviction née de son expertise que cela ne marcherait pas. "Quand on coule le verre dans un moule, il rend tous les détails. En céramique, il y a une étape qu'on appelle l'essuyage et où on essuie la pièce moulée avec une éponge imbibée d'eau et cette opération estompe les micro-détails. Le verre n'a pas besoin d'email ou de vernis. Or la couche d'email appliquée à la pièce a déjà une épaisseur d'un millimètre. Quand François s'extasiait de voir les détails du poisson bien rendu dans la cuisson biscuit, je l'avais prévenu qu'après l'émaillage, ces détails-là comme ceux des nageoires par exemples allaient disparaître. Il a dit : ce n'est pas grave on continue". Pourtant, après l'émaillage, les petits détails du bas-relief ont complètement disparu comme je l'avais prédit bien que j'aie utilisé du vernis - moins épais que l'email. La meilleure solution aurait été de creuser davantage le bas relief, c'est à dire d'accentuer la profondeur de l'empreinte. En céramique, la solution adéquate à la matière aurait été de reproduire la forme du poisson au lieu de faire avec l'empreinte. La céramique a ses propres contraintes, différentes que celles du verre. Cela m'a énervé. Le poisson qu'il m'avait ramené était visqueux, je ne pouvais pas bien le fixer. Quand on posait le plâtre dessus, cela bougeait et la forme se perdait. La reproduction, dans ce cas, aurait été la meilleure solution".

De la tension liée à la différence de démarche, c'est la question de la confiance qui est mise sur la table. Les artisans tunisiens semblent sensibles aux préjugés que les designers pourraient avoir quant à leur compétence professionnelle et intellectuelle. "Peut être qu'il n'avait pas confiance dans mon aptitude à reproduire fidèlement le poisson, et qu'il craignait que je ne lui fasse un lion ou un dinosaure au lieu de ce qui est demandé. J'ai pourtant suivi ses directives et je

continue à le faire, moule après moule, mâle puis femelle puis mâle puis femelle. J'en ai fait quatre de moules".

Imed Aissa, le jeune mouleur de silicone, a été moins réticent à plonger dans la démarche expérimentale d'Azambourg : *"Ça n'est pas une tâche aisée mais il m'expliquait les choses, ce qu'il voulait et j'expérimentais dans la minute qui suivait. Si ça lui plaisait, on faisait des marques pour arriver au résultat voulu".* Enfin, le céramiste Mansour fait la part des choses : *"J'adhère à l'originalité artistique et au concept derrière la création de François. François n'est pas initié aux arcanes de la céramique. Son apport est plutôt conceptuel. J'ai senti qu'il défend notre patrimoine en le nourrissant par de nouvelles idées".* Par ailleurs, Mansour souligne le problème de perception locale (que ce soit celui des clients ou des confrères) en regrettant qu'on accepte plus aisément les idées innovantes en artisanat quand elles viennent des étrangers : *"Si c'était moi qui avais fait une assiette avec l'empreinte d'un crabe, on se serait ri de moi".*

Bien que les Ateliers soient organisés sous le signe de la co-création, il n'est pas facile pour les artisans de se débarrasser du "complexe de l'exécutant" que la longue expérience de collaborations antérieures avec les designers avait fait naître et que certains comportements, malentendus ou contretemps avait fait ressurgir lors des ateliers même.

Le mosaïste Abderrazek Belgacem confie : *"Je crois que Giuseppe a été surpris car il s'attendait probablement à être en présence d'un artisan qui exécute ses directives mais pas à un créateur qui propose et qui est entièrement impliqué dans cette œuvre. J'aurais bien aimé être impliqué dans le choix du sujet, comme pour ce cas précis le choix du poème, car Cela renforcerait le rapport affectif entre l'artisan et l'œuvre".*

Pour le dinandier Mohamed Lidarssa, la tension fut bien réelle au début de sa collaboration avec Dach et Zephir et avait mis à l'épreuve le plaisir et la passion qu'il mettait dans son travail : *"c'est comme s'il y avait, au préalable, une idée pas très maîtrisée et dont on devait poursuivre l'application coûte que coûte. Il n'y avait pas beaucoup de liberté et c'est ce qui m'a dérangé. Pour parler de souvenirs, je trouvais que l'idée des photogrammes ou diapositives était très intéressante. Quand il a été décidé de changer d'idée, j'ai introduit la*

forme du serpent pour lier la pièce en tant que nouvelle structure. Ils étaient satisfaits du résultat final, mais je ne voulais plus continuer, j'ai alors proposé de créer une nouvelle pièce. D'habitude, je donne un nom à chaque pièce que je travaille, et lui associe une date. Du coup, coup j'ai nommé la première pièce "Bla kif" (sans kif) pour exorciser en quelque sorte les frustrations que j'ai vécues. Je le leur ai dit, ils ont rigolé et ont dit que c'était quand même une pièce trop belle pour être travaillée sans kif. Mais je leur ai expliqué qu'un vrai artisan est profondément impliqué dans son travail même quand il rencontre des problèmes. J'ai, quand même, nommé la seconde pièce Bel Kif" (avec kif) et j'ai bien sûr gravé leur initiales avec les miennes et celles de la Fondation sur les pièces avec la date en hégire comme d'habitude". Néanmoins, c'est quand les collaborateurs venaient à bout de ces tensions que les choses changeaient et que la confiance régnait enfin, comme le confirme Lidarssa : *"Après, la communication s'est beaucoup améliorée grâce au travail. Pour la phase d'assemblage, par exemple, il y a eu quelques soucis. J'ai proposé une solution technique pour le système de rotation. Puisque, désormais, la confiance était enfin établie, ils ont accepté ma proposition. Il en est toujours ainsi, la confiance se construit par le travail, par la collaboration, par le résultat, pas par le verbe".*

4.2. LA DÉCONNEXION DU TERRAIN

A cause de la crise du Covid et des restrictions de mobilité qui s'en suivirent, notamment en ce qui concerne les designers français, la planification des phases d'immersion et de création fut bouleversée et des étapes entières du processus se sont déroulées à distance.

Zephir affirme que le "le confinement et le travail à distance n'a pas du tout était avantageux dans la production du projet. Les décisions étaient prises rapidement vue l'urgence des deadlines, les moyens de communication, les cadrages des photos, vidéos des objets, le manque de recul, la non-visualisation de la matière, ont causé la non-validation des actions effectuées". Il ajoute que la présence de plusieurs intermédiaires compliquait la communication au lieu de la faciliter.

Le constat est confirmé par Lidarssa qui donne un exemple des tensions que la distance a fini par provoquer : *"Les échanges entre l'équipe se faisaient à distance, en ligne, pendant cette étape. Cela*

faussait la visibilité et cela a créé des frictions. Evaluer une pièce directement et d'après une photo, ce n'est pas la même chose. A partir d'un certain moment, je leur ai dit, ce n'est pas à vous de décider, c'est la matière qui nous impose des choix. Mme Ayachi m'a téléphoné pour me dire que Dach et Zéphir m'ont dit de cesser le travail. Je l'ai très mal pris. Je ne peux pas recevoir d'ordre comme ça. Cette friction a quand même servi à clarifier les choses plus tard".

Dach et Zéphir qui ont collaboré avec plusieurs Ateliers en parallèle, semblent avoir été les plus lésés par le travail à distance imposé et par le manque du temps nécessaire à mener à bien leur travail. Même en voulant anticiper les problèmes techniques qui pouvaient en découler en insistant pour que la pièce en marbre qui fixe les plateaux de dinanderie tournants soient produite dès le début afin de pouvoir faire les tests nécessaires, la marbrerie avait refusé. Par conséquent, il se trouve qu'il y a actuellement des ajustements à superviser à distance et Zéphir regrette que la phase de prototypage et d'échantillonnage pour ce produit fût un peu trop expéditive. Quant à la collaboration avec Sarra Jomaa, Dach confie : *"Le travail de bijoux est venu assez tard par rapport aux autres ateliers parce qu'on savait qu'on allait avoir des problématiques techniques qui étaient plus complexes à régler, des aléas et des échecs, donc on a repoussé un peu le travail avec Sarra. Après, on avait entamé un travail à distance et c'est plutôt Sarra qui avait pris sous son aile un travail de tissage et de sertissage d'Alfa".* Les problèmes de communication et les tensions rencontrés par le duo de designers à cause de la déconnexion géographique ont fini par impacter négativement la perception de Sarra par rapport à cette expérience collective de co-création : *"Avec Dach et Zéphir, il n'y a pas eu ce partage. Bien qu'ils soient deux et qu'on s'attende à ce qu'ils sachent ce que c'est de travailler en équipe, d'être dans le partage, ce ne fut pas le cas. La communication n'est pas du tout passée. J'ai quand même découvert qu'on pouvait faire un très beau bijou en alfa".*

4.3. LA BARRIÈRE LINGUISTIQUE

D'après les témoignages recueillis, la barrière linguistique en tant que générateur de tensions n'a été relevée que par deux designers français.

Pour la collaboration en sparterie avec Ghzela Omri, Dach et Zéphir

ont du se déplacer, de leur propre initiative à Kasserine. L'artisane qui ne parlait pas français déclare : *"Malgré mon niveau de sixième année primaire, je n'ai pas eu de soucis pour communiquer avec eux. J'étais très motivée et heureuse de collaborer avec eux. Je comprenais un mot sur trois mais le courant passait. Mon cousin et mon fils me traduisaient parfois. Pour le travail, pourtant, je les comprenais mieux que mon cousin."'* Toutefois, Dach déplore que *"pour l'Alfa, c'était un peu plus compliqué puisqu'on n'était là bas que pour cinq jours et qu'eux comprenaient à peine ce qu'on faisait et le but de cette rencontre. Il y avait plus de problèmes de communication qui ont fait qu'avec le tissage d'alfa on était dans une problématique de commande où le processus avait été discuté mais c'était plus nous qui avions amené le projet, c'est le cadre qui ne nous avait pas permis de faire autrement"*. Ainsi, en l'absence d'un accompagnement et d'une facilitation de la part de l'équipe du projet, dans ce cas de figure, la barrière linguistique n'a certes pas empêché la collaboration (grâce à l'implication passionnée et intelligente de Ghzela Omri) mais a entravé le processus de co-création qui ne peut être basé que sur le dialogue.

Antonin Simon a réussi à décortiquer les effets sournois de la barrière linguistique tels qu'il les a vécus et surmontés avec ses collaborateurs, à partir d'un point de vue tellement intéressant que nous nous permettons de reproduire intégralement ici :

"Ce qui est très déroutant avec la Tunisie, par rapport aux autres pays où j'ai été, c'est que, vu qu'on y parle français, on a l'impression que notre usage des mots est identique alors que c'est ridicule. On n'a l'impression qu'on n'a pas à expliquer les choses alors qu'on est obligé de définir les mots qu'on emploie parce qu'ils sont spécifiques à notre culture, notamment en ce qui concerne la mode. Même entre Paris et la province française, le dialogue n'est pas le même. En parlant d'une jupe à Paris, on pense à une jupe très spécifique, tandis qu'une jupe provençale qui reste totalement autre chose.

Il y a par exemple eu un gros débat sur la Malia. On ne se comprenait pas. Je n'arrivais pas à savoir quel type de fibre était utilisé pour la Malia. Mais moi-même je n'utilisais pas les bons termes, je demandais c'est ce tissu qu'on utilise traditionnellement ? Seulement, il s'agissait d'un vêtement générique et tout pouvait être utilisé. J'ai fini par comprendre que dans un langage français parisien, c'est de

l'étamine de laine, tandis que dans le langage utilisé par Sarra ou Fatma, c'était un tissage lâche d'une fibre qui s'approcherait plus de la laine que d'autre chose. Je pense que c'est par le langage que ça été compliqué au début.

Ce que j'ai trouvé de plus excitant dans ce projet, c'est de voir à quel point on a des a priori sur la manière de fonctionner. Je me suis laissé reposer sur le fait qu'on parle tous français et que les Tunisiens faisaient l'effort de venir vers moi, moi qui n'ai appris que quelques mots en arabe, et j'ai vu que cet effort était fait seulement d'un seul côté alors qu'il devait être fait des deux côtés, notamment quand on m'appelle pour un projet qui a lieu en Tunisie.

Après la Malia, toutes les autres parties du projet ont été plus faciles. On a tous compris comment il faudrait se parler, comment mieux expliquer nos visions, notre manière de travailler".



RECOMMANDATIONS

L'expérimentation ayant été conçue et conduite pour en tirer des enseignements, son analyse et son évaluation revêtent de ce fait une importance cruciale. Bien que cette dernière ait été prévue dès la conception du projet, sa mise en œuvre se fit au fur et à mesure de celui-ci. Il apparaissait donc de prime intérêt d'aborder cet aspect à travers les récits des acteurs eux-mêmes en couvrant leurs attentes, leur vécu et leur auto-évaluation. Le rôle de l'évaluation a été pensé non comme un jugement rétrospectif sur les effets du projet des ateliers, mais comme un mécanisme d'apprentissage des leçons apprises en vue de projets futurs, produit dans le cadre d'une démarche animée d'un esprit constructif.

Une expérimentation est conduite dans un contexte particulier (un territoire, des profils types d'intervenants différents etc.) et a vocation à engendrer des connaissances mobilisables, en totalité ou en partie, dans d'autres contextes et dans une perspective de changement d'échelle. La production d'enseignements légitime la conduite du projet des ateliers même si les parties prenantes de l'expérimentation peuvent avoir des attentes distinctes en la matière. Nous avons identifié trois types d'apprentissages superposés, dont la fusion est envisageable dans le cadre d'une prochaine expérimentation. Chaque niveau d'apprentissage identifié a donné lieu à la formulation de recommandations qui lui sont spécifiques.

APPRENTISSAGE CONCEPTUEL

- ↳ Multiplier les propositions de collaboration dans le secteur de l'artisanat en mettant à profit la grande mobilité des artisans et des designers.
- ↳ Contribuer à la constitution d'un fonds destiné à l'achat de nouveaux matériels et de matière première au profit des artisan(e)s.
- ↳ Favoriser la collaboration intra-designers via l'échange d'idées et de pratiques afin de favoriser les regards croisés sur les approches, le rapport aux artisans et le travail des matières.
- ↳ Préserver l'esprit de co-création et veiller à conserver la non-hiérarchisation entre les designers et les artisans, source de tension et d'incompréhension et inhibiteur de créativité.

↳ Adopter une autre méthodologie pour les visites de terrains privilégiant la qualité à la quantité (voir moins d'ateliers mais être en présence de concepteur designers nationaux, partager un mode de vie) pour avoir un meilleur ancrage dans le territoire et se confronter à des sources d'inspiration multiples.

↳ Initier et multiplier les attelages avec des arts, des métiers et des savoir-faire différents.

↳ Reproduire l'expérience des ateliers en intégrant aux côtés de designers confirmés, de jeunes diplômés des écoles d'arts.

↳ Cibler des territoires qui conservent une tradition séculaire et initier des collaborations entre artisans sur une thématique particulière afin de mutualiser les savoirs et créer une nouvelle synergie de travail.

↳ Reproduire les conférences qui rassemblaient designers, étudiants et autres personnalités.

↳ Statuer en amont sur la question des droits d'auteurs et définir la propriété des œuvres en prévision de leur commercialisation et définir le cadre juridique relatif à une éventuelle reproduction et distribution.

↳ Viser l'ensemble du territoire tunisien dans le déploiement des ateliers afin d'étendre la couverture régionale de cette action.

APPRENTISSAGE PROGRAMMATIQUE

↳ Mettre en place des appels à candidature avec des critères rigoureux (objectifs et vérifiables), en se référant aux résultats de la cartographie pour garantir une égalité des chances.

↳ Assurer le suivi post-atelier et aux devenir des prototypes développés et des procédés échangés.

↳ Favoriser un d'hébergement intime, convivial, favorable aux rencontres et aux échanges avec les artistes, concepteurs participant(e)s aux autres ateliers.

↳ Allonger le temps alloué aux différentes phases des ateliers, notamment celle de la collaboration avec les artisan(e)s, qui étaient dans partagé entre les impératifs de commande exigé par leurs travail quotidien et le travail collaboratif pour les ateliers, afin de trouver un rythme de travail commun et adéquat à la poursuite des objectifs fixés en :

— Prévoyant une phase d'immersion plus longue précédant la phase de fabrication-production des pièces ;

— Prendre les dispositions nécessaires pour que le suivi de la production des pièces soit assuré ainsi que le temps imparti aux modifications qui s'y prêtent.

APPRENTISSAGE COMMUNICATIONNEL (INTERNE ET EXTERNE)

↳ Définir plus en détail le cadre d'inscription des ateliers.

↳ Expliciter la notion de "laboratoire expérimental" afin de faciliter le dialogue ouvert entre les intervenant(e)s et de permettre à chacun de connaître son statut et son champ d'action.

↳ Programmer un travail de sensibilisation avant le démarrage des ateliers pour faire connaître le travail de la fondation et situer le programme, les ateliers et leurs objectifs dans un cadre plus large d'action en faveur des industries créatives.

↳ Opérer un travail de revalorisation des artisan(e)s afin qu'elles/ qu'ils se sentent en confiance et sur le même pied d'égalité que les designers invités.

↳ Intégrer un volet formatif ouvrant la voie à une certification reconnue à l'échelle internationale.

↳ Proposer la création d'un Brevet de Fournisseur du Gouvernement tunisien permettant la promotion des produits d'excellence et l'accès à une reconnaissance nationale faisant toujours défaut aux artisans (éviter l'écueil des labels ridicules en cours).

↳ Designer un spécialiste expert en artisanat pour accompagner et faciliter la communication entre les designers invités et les artisan(e)s.

↳ Privilégier les missions de terrain et les échanges directs in-situ (mobilité dans les deux sens). En cas d'impossibilité, favoriser le contact direct et le travail à distance via photos, vidéos et visioconférences afin d'assurer une communication fluide, basée sur l'échange.

↳ Mettre au point la stratégie de communication avant le démarrage du projet et assurer une meilleure diffusion des informations sur le contenu du projet des ateliers au grand public.

↳ Intégrer le projet dans une démarche de sensibilisation à l'artisanat et à ses potentialités à l'échelle nationale.

↳ Étudier la possibilité de faire participer artisan(e)s et designers en binômes aux foires et événements liés.

↳ Assurer une visibilité du travail co-créatif des artisan(e)s et designers en invitant les artisan(e)s dans des salons internationaux.



ANNEXE

BIOGRAPHIES DES ARTISANS ET DES CRÉATEURS PARTICIPANTS AUX ATELIERS

SALAH BARKA

Autodidacte, Salah Barka aborde la création par son goût pour l'histoire et les biopics historiques. Son attrait pour la mode ethnique et les savoir-faire existants fait naître en lui de puissants sentiments de conservation et de préservation des modèles et des connaissances qui seront les préludes à une riche expérience de terrain. Au contact des artisans et créateurs, évoluant autant dans les ateliers que les échoppes de la médina, il développe une connaissance approfondie des techniques de teinture, de tissage et de passementerie en étant tour à tour costumier, brodeur, tailleur et enfin créateur. Il expose son travail deux fois l'an.

ABDERRAZAK BELGACEM

Tradition et transmission sont les maîtres-mots de l'odyssée créative d'Abderrazak Belgacem. Né dans une famille de mosaïstes distingués, son père ayant contribué aux restaurations des œuvres conservées au Bardo, Abderrazak Belgacem fonde son propre atelier en 1988 en qualité d'artiste mosaïste. Son savoir-faire exceptionnel ne se limite pas aux reproductions d'œuvres romaines, mais est rapidement mobilisé par la création d'œuvres originales. Natif d'El Jem, l'artisan y réside et y exerce son art au contact de l'un des monuments majeurs de l'Afrique romaine, l'amphithéâtre d'El Jem, et d'une société foisonnante de vitalité.

ADEL BELHAJ

À partir d'une formation technique initiale en céramique acquise au lycée technique de Nabeul en 1987, Adel Belhaj a développé ses connaissances manuelles en modelage et moulage jusqu'à diriger les ateliers d'une usine de céramique à Bizerte avant d'ouvrir son propre atelier dans sa ville natale. Introduceur des bas-reliefs en céramique dans la production d'objets décoratifs destinés au tourisme, il a su s'illustrer par ses innovations et sa maîtrise technique qui font de lui l'un des céramistes les plus habiles de sa génération et le formateur de plusieurs lignées de céramistes.

FATMA BEN ABDALLAH

Initiée au monde textile dès son jeune âge, Fatma Ben Abdallah en est devenue au fur et à mesure de son apprentissage la gardienne du temple. Ayant débuté au tricot plus par goût que par nécessité, elle a découvert tissus, textures et couleurs presque par hasard, pour répondre aux demandes des clientes fascinées par ses créations qu'elle souhaite satisfaire. Gérant un atelier et tenant boutique simultanément, elle se rend compte au contact des artisanes qui l'entourent de la nécessité de préserver un héritage précieux menacé de déshérence en explorant, pour mieux le revisiter, le legs pluriséculaire des terroirs nationaux.

ABDERRAZAK BEN AMMAR

Formé à la sculpture et à la gravure sur marbre, Abderrazak Ben Ammar intègre l'Office National de l'Artisanat Tunisien où il acquiert de nouveaux savoirs et étend ses compétences au travail du bois tourné. Initié aux essences de bois orientales et aux techniques d'Asie par un maître indien, il se consacre aux techniques de l'ajourage et de la production des arabesques. Pénétré de son art, il entame, en parallèle d'une activité florissante, une carrière de formateur aux métiers de l'ébénisterie et de la menuiserie, et se consacre à l'encadrement d'apprentis et à la collaboration avec les créateurs et les designers.

GIUSEPPE CACCAVALE

Formé à l'Istituto Statale d'Arte de Naples, sa ville natale, Giuseppe Caccavale va intégrer l'Académie des beaux-arts de la même ville dont il sortira diplômé en 1983, il est spécialisé en mosaïque byzantine. C'est dans la Naples du Nord, Marseille, qu'il va établir son atelier et poursuivre ses recherches sur les rencontres entre images et paroles. Ses recherches sont caractérisées par une complexité mûrie par l'étude minutieuse des textes associant différents domaines, tels que le cinéma ou la musique contemporaine. Impliqué dans la transmission des savoirs et techniques, il enseigne depuis 2012 l'art de la fresque murale à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (EnsAD) de Paris.

DACH & ZEPHIR

Le duo formé par Florian Dach et Dimitri Zephir, créateurs français spécialisés dans le design d'objet, trouve ses origines dans leur parcours universitaire commun à l'École des Arts Décoratifs de Paris. Le duo allie la recherche en design industriel à une solide culture historique mobilisée comme source d'inspiration. Leur sens aigu de la transmission trouve ainsi à s'exprimer à travers la création d'œuvres originales issues à la fois de l'expérimentation et d'un travail approfondi sur les patrimoines. Ils ont également mené des expériences de préservation et de transmission des savoir-faire locaux en Guadeloupe et en Martinique.

MONCEF GHACHEM

Poète tunisien d'expression française, Moncef Ghachem est issu d'une famille de pêcheurs originaires de Mahdia. De sa ville natale et de son enfance à quelques encablures du rivage, il conservera une profonde attraction pour la mer qui ne le quittera jamais, pas même lors de ses années de formation universitaire à Paris, et marquera en profondeur son univers poétique de son imprégnation sensible, chimérique et imaginative. Poète, homme de lettres et journaliste, Moncef Ghachem est avant tout un homme universel qui a réussi à exprimer la pensée maghrébine en langue française de manière synthétique et naturelle, incarnant ainsi la cohabitation des cultures et des langues véhiculaires.

ANTONIN SIMON GIRAUDET

Connu dans les milieux de la mode et des arts sous des noms d'auteur aussi variés qu'Octo ou Arcane, Antonin Simon Giraudet associe à chaque nom une quête particulière reflétant ses intérêts hétéroclites. Passionné d'imagerie industrielle et briseur de normalité, sa formation en design et son goût de l'exploration créative le guident autant vers la création de vêtements, d'accessoires et de bijoux, que vers les performances artistiques. Passé par les maisons Lanvin et Yves Saint-Laurent, il a veillé à prolonger son parcours académique par une pratique artisanale des matières, qui fait de l'objet un prétexte pour l'invention d'un univers créatif personnel.

IMED ISSA

Initié dès son jeune âge à la calligraphie arabe et au dessin, Imed Issa se consacre dans un premier temps à la peinture, en œuvrant comme artisan, avant de se passionner pour la gravure sur céramique. Son atelier de céramiques d'El Maâmoura (au nord de Nabeul) fournit la région en articles valorisant l'héritage iconographique andalou dont il explore le riche vocabulaire de formes, pigments et techniques en mettant à profit une technicité éprouvée, entouré d'une peintre et d'une céramiste.

SARRA JOMAA

Naviguant avec aisance entre conception et réalisation, l'atelier-laboratoire de Sarra Jomaa a toutes les allures d'une ruche où s'alternent griffures de crayons et sons d'outils façonnant l'argent. Designer diplômée de l'École des beaux-arts de Tunis, Sarra effectue maints stages de sculpture fine sur os, bois et ivoire, avant de se consacrer à la bijouterie. Elle brave un milieu artisanal masculin et fermé pour s'initier aux techniques du filigrane qu'elle enseigne durant dix ans, avant de se consacrer à la création de ses propres collections dans son atelier établi en 2011.

TARAK KAMMOUN

C'est à l'occasion d'un voyage d'études à Venise que Tarak Kammoun, alors jeune étudiant à l'Académie des beaux-arts de Tunis, découvre la verrerie. Initié au métier dans les ateliers de Murano, il en fait sa passion et se dédie pleinement à son apprentissage jusqu'à devenir souffleur de verre et maître verrier reconnu par ses pairs. Artisan d'excellence, il fait le choix d'établir son atelier à Soliman et œuvre, entouré d'une équipe composée de souffleurs, finisseurs et maîtres verriers, redécouvre la production locale historique de verre soufflé et lui insuffle une nouvelle vie. Ses travaux et explorations le conduisent notamment à remettre au goût du jour la technique de la boule de verre en fusion soufflée à l'intérieur d'une cage en fer forgé.

MOHAMED LIDARSSA

Autodidacte, né à une époque de déclin de l'artisanat, Mohamed Lidarssa doit ses connaissances en dinanderie à la passion qui l'a conquis et habité dans sa prime jeunesse au point de convaincre ses aînés de lui transmettre les précieux enseignements ancestraux. Rompu aux techniques de martelage, ciselage et repoussage, il ne se contente pas de produire, dans son atelier de la médina de Tunis, des objets destinés aux touristes, mais s'engage dans une œuvre de revivification des techniques anciennes et de conquête de nouveaux espaces de création. Sa maîtrise et ses connaissances lui valent l'estime de ses pairs et l'intérêt de Leïla Menchari qui l'associera à l'univers créatif des vitrines Hermès.

GHZELA OMRI

Après des études primaires élémentaires, Ghzela Omri bénéficie d'une formation en sparterie délivrée par l'Office National de l'Artisanat Tunisien dans le cadre d'un programme de développement régional. À la faveur d'un micro-crédit, elle s'installe à son compte dans sa ville natale d'El Guelliel, dans la région de Sbeïtla, et s'entoure d'une équipe féminine composée d'artisanes spécialisées dans le traitement et le travail de l'alfa. Sa production diversifiée comprenant corbeilles, sous-plats, couffins, paniers, lustres et nattes est écoulee auprès d'une clientèle triée sur le volet et découverte au fil des expositions et foires auxquelles elle participe.

MARBRERIE TUNIS CARTHAGE

Fondée en 1989 à Tunis, la Marbrerie Tunis Carthage est une entreprise internationale dédiée aux travaux de découpe, taille et façonnage des pierres naturelles véritables pour lesquels sont mobilisés les savoir-faire, la précision et le sens du détail de l'entreprise. Alliant maîtrise traditionnelle, incarnée par la présence d'artisans sculpteurs, et recours aux nouvelles technologies, la marbrerie permet la cohabitation de méthodes et de techniques variées transformant les roches naturelles au gré des demandes émanant de maîtres d'ouvrages, d'architectes, de décorateurs et de particuliers pour produire des ouvrages tels que fontaines, colonnes, balustres, corniches, sculptures et autres mobiliers.

Les avis exprimés dans ce document n'engagent que les auteurs et ne sauraient être considérés comme constituant une prise de position officielle de la Fondation Rambourg.

Crédit photos : Adly Aouni

Décembre 2021

Tunis

