WASSIT

La médiation culturelle comme point de rencontre

Cultural Mediation As a Meeting Point

الم

FR

EN

ع

FR

EN

ع

AL MOUTAWASSIT
La médiation culturelle comme point de rencontre

AL MOUTAWASSIT
Cultural Mediation As a Meeting Point

MANIFESTA 13
2020
MARSEILLE

Enquêtes et propositions pour une pratique située de la médiation et du travail culturels

Inquiries and proposals for situated practices in arts education and cultural work

Published by
Archive Books

Table des matières

14 FR/AR Mots des directeur · rice · s. de Manifesta, L'Atelier de l'Observatoire et de la Fondation Drosos

14 EN Foreword by the directors of Manifesta, L'Atelier de l'Observatoire, and the Drosos Foundation

20 FR/EN INTRODUCTION
Yana Klichuk, Joana Monbaron

30 BIBLIOGRAPHIE COLLECTIVE
COLLECTIVE BIBLIOGRAPHY

TEXTES CONTEXTUELS
CONTEXTUAL TEXTS 32—85

ALGÉRIE/ALGERGIA 34
SAMYLA AMIROUCHE,
34 FR Le collectif ne se décrète pas, mais il se vit et se construit

34 EN The collective cannot be declared, it must be lived and constructed

FRANCE 46
JUDITH DEHAIL,
46 FR La médiation muséale en France : vers l'émancipation d'une fonction subalterne ?

46 EN Museum mediation in France: how to empower a subordinate position?

Table of Contents

MAROC/MOROCCO 62

ABDESLAM ZIOU-ZIOU + SOLÈNE BOUREZMA,

62 FR La médiation comme manufacture de la reconnaissance. Points de vue sur quelques aspects de la médiation au Maroc

62 EN Cultural mediation as the making of recognition: on certain aspects of mediation in Morocco

TUNISIE/TUNISIA 74

HAMDI OUNAINA,

74 FR Animation/médiation culturelle en Tunisie. De la visée idéologico-économique à la visée citoyenne

74 EN Cultural animation/mediation in Tunisia. From the ideological-economic purpose to the civic purpose

---

APPROCHE DÉCOLONIALE
DECOLONIAL APPROACH 86—161

88 EN Summary 1

90 Carte collective / Colletive Map

YOUSSEF EL IDRISSI,

96 FR Médiation décolonisée. Contre-espaces et perspectives

97 EN A decolonised mediation. Counterspaces and perspectives

CONSTANCE LÉON,
110 FR Décoloniser le miroir
FATINE ARAFATI,
114 FR Le dévissage
ABIR GASMI,
118 FR Inventaire du mépris
SALMA KOSSEMTINI,
122 FR La scissiparité
KAWTHAR BENLAKHDAR,
128 FR La soute de l'inimité

Pour aller plus loin / Further readings
SABELO J. NDLOVU-GATSHENI,
138 FR Décolonisation, décolonialité et l'avenir des études africaines
DALILA MAHDJOUB,
154 FR Trace de Mépris
155 EN Trace of contempt

MÉDIATION SITUÉE
SITUATED MEDIATION 164—239

166 EN Summary 2
SOLÈNE LEÏLA BOUREZMA, LORENA HERNANDEZ, CAMILLE LÉVY,YASMINE YAKER, YOUSSEF ZAOUI,
168 FR Médiation Située / Territorialisée: quelques traces de discussion collectives
169 EN Situated and localised mediation: traces of collective discussions
KAOUTAR CHAQCHAQ,
182 FR Fictions situées
183 EN Situated Fictions

CAMILLE LÉVY,
190 FR à en crever les cœurs
SOLÈNE LEÏLA BOUREZMA,
194 FR Incohérences
LORENA HERNANDEZ,
202 FR Excursions sauvages
SOLÈNE LEÏLA BOUREZMA + LORENA HERNANDEZ,
206 FR Presencias NYA
YOUSSEF ZAOUI,
208 FR Tentatives pour définir la médiation locale

Further readings
MOHAMED CHEBAA,
228 EN Answers to the forms and questionnaire

QUESTIONNER LES MÉTHODOLOGIES
QUESTIONING METHODOLOGIES 242—283
244 EN Summary 3
RIAD HAMED ABDELOUAHAB, LOUISE DIB,
MANON FRUGIER, ARWA LABIDI, AIDA OMARY,
246 FR La Shakshouka contre-attaque.
Petit manuel d'auto-défense en
situation de médiation

Pour aller plus loin
TANIA BRUGUERA,
280 FR Réflexions sur un 'art utile'

INSTITUTIONS ET MÉDIATION
INSTITUTIONS AND MEDIATION 286—339

288 EN Summary 4

MIRL REDMANN,
290 FR Se saisir de l'institution comme d'un verbe
291 EN Grasping the institution as a verb

AMATERRAHMAN HOUMI + OTHMANE EL-AABSI,
302 FR Les alternatives possibles et improbables qui remplacent les institutions culturelles

LINA AYOUB,
312 FR Ministère des artistes en colère : l'institution parallèle

HOUARI BOUCHENAK,
318 FR Méditerranée/Culture : à nos valeurs, à nos territoires partagés

Pour aller plus loin

BERNADETTE LYNCH,
326 FR Conclusion : Changer

Colophon

Al Moutawassit: la médiation culturelle comme point de rencontre
Al Moutawassit: Cultural Mediation as a Meeting Point

Manifesta 13 Marseille
Le Tiers Programme

EN COLLABORATION AVEC
IN COLLABORATION WITH
L'Atelier de l'Observatoire (Casablanca) & L'Art Rue (Tunis)

AVEC LE SOUTIEN DE
WITH THE SUPPORT OF
the Drosos Foundation

EDITRICES
EDITORS
Yana Klichuk, Joana Monbaron

EDITEUR ASSOCIÉ
ASSOCIATE EDITOR
Abdeslam Ziou-Ziou

CONCEPTION GRAPHIQUE
GRAPHIC DESIGN
Untitled Duo, with the collaboration of Abdellah Aboulhamid

CONSEILLÈRE PUBLICATION
PUBLICATION ADVISOR
Agata Bar

TRADUCTEUR·ICE·S
TRANSLATORS
AR: Mohammed Elkhadiri
FR/EN: Renard (Lucas Morin / Line Ajan, Nelson Bourrec-Carter, Rachel Valinsky)

ÉDITEUR·ICE·S DE COPIE
COPY EDITORS
AR: Youssef Elfoutouhi
FR: Amina Boumazza
EN: Michele Faguet
FR/EN: Renard (Lucas Morin / Line Ajan, Nelson Bourrec-Carter, Rachel Valinsky)

RELECTEUR·ICE·S
PROOFREADERS
AR: Abdeslam Ziou-Ziou
FR: Joana Monbaron
EN: Emilia Van Lynden, Agata Bar, Yana Klichuk

PARTICIPANTS
Riad Hamed Abdelouahab, Youssef El Idrissi, Amaterrahman Houmi, Fatine Arafati, Lina Ayoub, Kawthar Benlakhdar, Houari Bouchenak, Solène Leïla Bourezma, Louise Dib, Othmane El-Aabsi, Manon Frugier, Abir Gasmi, Lorena Hernandez, Salma Kossemtini, Arwa Labidi, Constance Léon, Camille Lévy, Aida Omary, Mirl Redmann, Yasmine Yaker, Youssef Zaoui.

TUTEUR·ICE·S
TUTORS
Elsa Despiney, Dalila Mahdjoub, Beya Othmani, Abdeslam Ziou-Ziou

INTERVENANT·E·S DU PROGRAMME
PROGRAMME CONTRIBUTORS
Samyla Amirouche, Mehdi Azdem, Mustapha Benfodil, Kaoutar Chaqchaq, Maria Daïf, Hildegard Devuyst, Youssef Elfoutouhi, Mariam Elnozahy, Cyrielle Faure & Christine Breton, Fatma Kilani, Mohammed Laouli, Pascal Le Brun-Cordier, Amina Menia, Irène Pereira, Ali Saïdane, Rachida Triqi, Françoise Vergès

COORDINATION
▪ Manifesta 13 Marseille
— Yana Klichuk, Joana Monbaron, Primavera Gomes Caldas, Magda Hennebo

▪ L'Atelier de l'Observatoire
— Mohamed Fariji, Hasna Jabir, Fati Belaasri, Omaima Chebbak

▪ L'Art Rue - Selma Ouissi, Bilel El Mekki, Camille Hoeltzel

REMERCIEMENTS
THANK YOU

▪ ALGERIA/TUNISIA: Selim Ben Safia (association Al Badil); Ridha Tlili; Thomas Egoumenides; Aziz Aissaoui & Marlène Halguevache (Ateliers El Warcha); Hacène Metref (festival Racont-Arts); Walid Aidoud (festival Artifariti & Box 24)

▪ FRANCE: Céline Poulin & Elena Lespes Muñoz (CAC Brétigny); François Hiffler & Ariane Leblanc (Les Laboratoires d'Aubervilliers); Dalila Mahdjoub, Marine Schütz (Aix-Marseille Université) & Camille Faucourt (Mucem); Judith Dehail (Aix-Marseille Université)

▪ MOROCCO: Mehdi Azdem; Hicham Bahou (L'Boulevard & Sbagha Bagha by Boultek) ; Francesca Masoero, Soumeya Ait Ahmed, Nadir Bouhmouch & Amine Lahrache (Qanat & Awal by Le 18)

MAISON D'ÉDITIONS
PUBLISHER
Archive Books

NOMBRE DE COPIES
PRINT RUN
2000

ISBN
978-3-948212-68-1

Version arabe de la publication grâce au soutien de
Arabic version of the publication thanks to the support of

The Arab Fund for Arts and Culture
— AFAC

MANIFESTA 13 2020 MARSEILLE

المرصد L'OBSERVATOIRE Art et recherche فن وبحث

L'Art Rue الشارع فن

drosos (...)

AFAC ARAB FUND FOR ARTS AND CULTURE الصندوق العربي للثقافة والفنون

Mots des directeur·rice·s. de Manifesta, L'Atelier de l'Observatoire et de la Fondation Drosos

Foreword by the directors of Manifesta, L'Atelier de l'Observatoire, and the Drosos Foundation

HEDWIG FIJEN
Director of Manifesta

Manifesta 13 took place in the multicultural and historic city of Marseille, France in the "Annus Horribilis" of 2020, when the Covid-19 pandemic hit the world. Manifesta, the European Nomadic Biennial, is one of the leading large-scale artistic events with a bottom-up local approach, focused on long term sustainable impact whilst migrating from Host City to Host City. To map out key transformations of our time, Manifesta 13 Marseille has functioned as a laboratory for the cross-pollination of ideas. The foundation of Manifesta 13 Marseille's programme was based on an urban study of the city and in-depth research of existing citizens knowledge, which brought us to understand how Manifesta's Host Cities might serve as a prototype of a world to come.

We are very proud of the two-year programme *Le Tiers Programme*, proposed by the mediation and education department, which became a temporary alternative bottom-up model for explorations of crucial urbanistic, social and cultural changes in Marseille. The programme was based on a form of co-creation where professional knowledge reflected upon a specific social context of what mediation can and should be. The project of *Al Moutawassit* was one of the main research pillars of the programme, where mediation became the meeting point for different cultures, languages and histories. We are glad to have contributed to the exchange and the creation of this informal network of professionals who (re)discovered each other's histories, knowledges and cultures.

We are very thankful to all the partners, participants and contributors of the project for their flexibility in these difficult times. We would like to express our gratitude to the Drosos Foundation, for their generous financial and moral support to our practice dedicated to rethinking the biennial model and our strategies of reimagining and transforming our programmes in order to turn a contemporary art biennial into a platform for social and cultural change.

FYRAS MAWAZINI
Directeur Maroc – Tunisie
Fondation Drosos

A travers des rencontres et des échanges entre un public, des individus et les milieux culturels et artistiques, et particulièrement pendant ces situations fortuites, la médiation culturelle est une approche sociale salutaire et doit être mise en valeur. Permettre l'accès aux moyens de création (individuel et collectif) et favoriser l'accès à l'Art et à la Culture, aux plus démunis qui habituellement en sont exclus, c'est l'une des missions de la Fondation Drosos et nous sommes ravis d'avoir contribué à notre manière à ce noble projet. Réussir une telle initiative à un moment où il faut savoir réinventer des espaces de rencontre, notamment en ligne, est un bel exploit. *Al Moutawassit* représente en soi ces multiples espaces de rencontres, où se tissent des fils d'échanges pour réfléchir autrement la médiation culturelle dans les territoires variés et, libéré d'une pensée dominante. Marseille, ville miroir des cultures qui la composent, s'offrait parfaitement à un tel exercice. Avec *Al Moutawassit*, on ne peut s'empêcher de penser à Frantz Fanon, champion de la désaliénation pour qui la culture est un acte politique et à laquelle il fit appel pour combattre les pratiques dominantes et encourager entre autres les mouvements indépendantistes. Il connaissait trop bien ces territoires, l'Algérie, la Tunisie, le Maroc et la France qui s'entrecroisent ici dans cet ouvrage collectif. Dans ces contrées votre travail s'est construit et l'entrelacement de vos idées a donné naissance à cette publication, outil pédagogique pour une médiation culturelle nécessairement « décalée » mais bien appropriée. Meilleurs vœux aux travailleur·se·s culturel·le·s qui sauront faire usage de cette publication.

MOHAMED FARIJI
Directeur de l'Atelier de l'Observatoire

A l'initiation de l'événement, il a été suggéré que le projet *Al Moutawassit* soit titré les « Ateliers d'Outre-mer ». Nous avons refusé ce titre pour des raisons de signification. L'expression « Outre-mer » en darija nous apparaît dégradante en termes de connaissances et de savoir. Elle évoque une rupture, « l'indifférence», l'éloignement des centres d'intérêts», le « mal placé », le «hors sujet ». C'est comme si en français on disait à quelqu'un: « tu es à côté de la plaque ! ». Comme si on parlait de quelqu'un d'une autre planète. Et puis, ce terme renvoie à toute l'histoire coloniale. Nous avons proposé de changer le nom « Outre-mer » car pour nous c'était une manière de creuser une distance vers l'ignorance. Et c'était dommage compte-tenu du programme que nous construisions. *Al Moutawassit* fait référence au milieu, à l'équilibre, la médiation, le médium, la connexion, l'échange. C'est un point de rencontre plus qu'un point d'éloignement. Le milieu plus que la mise à l'écart. C'est un 5/10, un entre-deux.

Une fois que l'équilibre des mots était trouvé, nous avons pu entrer dans le vif du sujet de la médiation artistique et culturelle. Ces formations sont très importantes, une vraie nécessité même, pour nous dans notre région. L'Atelier de l'Observatoire encourage toujours les formations dans les pratiques artistiques, curatoriales, muséales… et nous étions très contents de répondre à l'invitation du pôle éducation et médiation de Manifesta 13 afin d'élaborer le projet ensemble avec L'Art Rue et de participer à cette programmation. Le profil de nos participant·e·s, bien au niveau, était très inspirant et intéressant et nous suivrons avec eux, comme avec d'autres de la région, ces pratiques. Notre intérêt pour le sujet ne s'éteint pas et nous continuerons à développer ce volet de formations.

محمد فريجي
مدير ورشة المرصد

في بداية الحدث، كان يسمّى مشروع المتوسط «ورشات ما وراء البحر». لقد رفضنا هذا الاسم لأسباب تخص المعنى. ف«ما وراء البحار» بالعامية المغربية الدارجة «ورا لْبْحر» يبدو لنا مهينا لما يخص الخبرات والمعارف. إنه يحيل إلى قطيعة، و» عدم اهتمام» و»تباعد للاهتمامات»، وكذلك «الذي يوجد في موضع سيء» و» خارج عن الموضوع». كما لو أننا نقول لشخص بالفرنسية «أنت مخطئ كليا!». كما لو أننا نتحدث عن شخص من كوكب آخر. ثم إن هذا المصطلح يحيل إلى مجمل التاريخ الاستعماري. لقد اقترحنا أن يتم تغيير العنوان «ما وراء البحر»، لأنه بالنسبة إلينا، كان طريقة تعزز المسافة نحو الجهل. وكان هذا مؤسفا بحكم البرنامج الذي نقوم ببنائه. يحيل المتوسط إلى المكان الوسط. إلى التوازن، والوساطة، والأداة، والربط، والتبادل. إنه نقطة لقاء أكثر منه نقطة تباعد. الوسط بدل الإبعاد. إنه 10/5، مكان بين اثنين.

ما إن عثرنا على توازن للكلمات حتى دخلنا في صلب موضوع الوساطة الفنية والثقافية. هذه التدريبات مهمة جدا، وهي حاجة ملحة أيضا، بالنسبة لنا في منطقتنا. تشجع «ورشة المرصد» دوما التدريبات في مجال الممارسات الفنية، وإدارة المعارض، والمتاحف...وكنا سعيدين جدا بأن نجيب بالموافقة على دعوة «مانيفستا 13» (قطب التربية والوساطة)، من أجل نطور مشروعا مع «الشارع فن» ونشارك في هذا الحدث. مستوى المشاركين ومساراتهم الجيدة، كانت مصدر إلهام وسنستمر في القيام بمعيّتهم ومع منظمات أخرى من المنطقة، بهذه الممارسات. اهتمامنا بالموضوع لن ينطفئ وسنستمر في تطوير هذا الشق من التدريبات.

INTRODUCTION
La médiation culturelle comme point de rencontre

Manifesta dispose d'une histoire relativement longue de pratiques de médiation culturelle. Inspirés par la théorie, mais influencés avant tout par l'expérience accumulée au cours des nombreuses éditions de la biennale, ses programmes de médiation sont constamment réimaginés et transformés. Le contexte de chaque territoire révèle des perspectives différentes sur les manières dont les pratiques de médiation culturelle peuvent se manifester et être comprises, ce qui constitue pour l'équipe une expérience continue de formation. En tant qu'éducatrices, nous nous évertuons à rendre compte du fait que le processus d'apprentissage doit refléter le contexte social particulier dans lequel il prend place. On ne peut pas détacher *ce que* et *comment* nous apprenons de notre position sociale et de notre perspective. Ces savoirs déterminés par notre posture d'énonciation, qui nous rendent responsables de ce que nous apprenons, correspondent à ce que Donna Haraway a nommé « savoirs situés[1] ». De fait, travailler et participer à des conférences dans un contexte européen amène un genre tout particulier de savoirs professionnels ; dans notre situation, les notions de ce que sont, ou peuvent être, la médiation culturelle et la pédagogie en contexte artistique. Nous réalisons que nous reproduisons ces notions dans nos pratiques et que nous les considérons bien souvent, et faussement, comme des savoirs allant de soi.

Au long de la préparation de Manifesta 13 (2018-2020), la ville multiculturelle de Marseille a été le contexte d'un questionnement relatif à la production et aux hiérarchies des savoirs dans les domaines de la culture et de l'éducation. Nous avons répondu à certaines de ces préoccupations par Le Tiers Programme, l'initiative menée par l'équipe de médiation de la biennale. Cette publication est le résultat de l'un de ses projets, intitulé *Al Moutawassit : la médiation culturelle comme point de rencontre*, initié avec l'idée d'étendre

1 Haraway D.J., "Situated Knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective", in *Feminist Studies*, n°14/3, 1988, pp.581-583

Cultural Mediation As A Meeting Point

JOANA MONBARON, YANA KLICHUK

Manifesta has a fairly long history of audience engagement practices. Informed by theory but mostly influenced by its experiences through various editions of the biennial, its education programmes are constantly reimagined and transformed. The context of each territory revealed different perspectives on how the practices of cultural education and engagement are manifested and understood, thus making it a continuous learning experience for the team. As educators, we always strive to acknowledge the fact that the learning process must reflect the particular social context in which it takes place. *What* and *how* we learn cannot be detached from our position and our perspective. This limited and space specific knowledge, which makes us accountable for what we learn, refers to what Donna Haraway called "situated knowledges."[1] Indeed, working and participating in conferences within a European context makes for a specific kind of professional knowledge, in our case the idea of what audience engagement and museum education are or can be. We realise that we reproduce these ideas in our practice and often falsely refer to them as self-evident knowledge.

While we prepared for Manifesta 13 (2018-2020), the multicultural city of Marseille provided us with a context that raised questions of knowledge production and hierarchies of knowledge in culture and education. We addressed some of these issues in *Le Tiers Programme* (The Third Programme), the biennial's education and outreach initiative. This publication is the result of one of our projects: "*Al Moutawassit*: cultural mediation as a meeting point." It was initiated to expand the prevailing understanding of arts education and audience engagement practices in France (where this is known as "cultural mediation") and in other Western contexts.

We engaged in conversations with the teams of Atelier de l'Observatoire in Casablanca, and of Art Rue in Tunis, to jointly develop an autumn school for young professionals in the fields of contemporary art, formal education,

1 Haraway D. J., "Situated Knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective", *Feminist Studies*, Vol.14/3, 1988, pp.581-583

la définition de la médiation culturelle au-delà de celle communément admise en France et dans d'autres contextes occidentaux.

Nous avons collaboré et échangé avec les équipes de l'Atelier de l'Observatoire, à Casablanca, et de l'Art Rue, à Tunis, pour proposer de développer ensemble une université d'automne destinée à de jeunes professionnel·le·s des domaines de l'art contemporain, de l'éducation, de la recherche et de l'action sociale résidant et travaillant en Algérie, en France, au Maroc et en Tunisie. La principale difficulté posée par cette initiative était de créer un espace de confiance qui permette à des professionnel·le·s de la médiation culturelle (ou de pratiques équivalentes) de différents âges et de différents horizons d'interroger les pratiques de ce domaine, à commencer par les nôtres. La crise sanitaire liée au Covid-19 a affecté l'ensemble des partenaires du projet et a remis en question la possibilité même d'organiser cette formation avec le programme d'échange qui était initialement prévu. Il a donc été décidé de continuer le projet de manière hybride, avec un travail de terrain en petit groupe dans chaque pays, suivi, en ligne, de sessions intensives de débats, d'apports théoriques, d'ateliers et de projets collectifs.

À la suite de conversations en commun, la publication est devenue une tentative de reterritorialisation des pratiques de médiation culturelle par la reconnaissance de leur entrelacement avec les rapports de genre, de race et de classe, et avec l'influence particulière de l'histoire coloniale. Avec leurs tuteurs et tutrices – Elsa Despiney, Dalila Mahdjoub, Beya Othmani et Abdeslam Ziou-Ziou – les participant·e·s ont été invité·e·s à considérer l'apprentissage en des termes qui permettent l'existence d'histoires autres que celle dite « universelle » de l'Occident, et donc de se distancier de la tradition critique occidentale pour insister sur la multiplicité radicale des savoirs régionaux.

Cette publication est composée de trois parties. La première est dédiée à de nouveaux textes, commandés pour l'occasion, qui contextualisent la compréhension de la médiation culturelle dans les différents périmètres nationaux concernés par le projet *Al Moutawassit*. Tout d'abord, Samyla Amirouche, directrice de l'Association pour la Culture et le Développement Communautaire, une association algérienne qu'elle a contribué à fonder en 1999, décrit de manière engagée son travail avec des initiatives citoyennes à Béni Abbès, au milieu du désert algérien, auprès d'une petite communauté de la Saoura. Ces pratiques sociales au potentiel transformateur, qui ne résident pas dans des centres urbains industriels mais dans des localités éloignées, encouragent l'expérimentation de méthodes de travail fondées sur les communs.

Maîtresse de conférences au département de Médiation culturelle des arts de l'université d'Aix-Marseille, Judith Dehail offre une lecture genrée de l'histoire de l'émergence de la médiation culturelle et du travail auprès des publics dans les musées français. Elle lie la précarité et

research and social action residing and working in Algeria, France, Morocco and Tunisia. The main challenge of this initiative was to create a safe space for "cultural mediation" professionals (and equivalent or similar practices) of different ages and backgrounds, in order to question our practices – starting with questioning ourselves. But the Covid-19 health crisis affected all of the project's partners and disrupted the conditions necessary to hold the exchange programme as it was initially planned. It was therefore decided to continue with the project in a hybrid format consisting of fieldwork in small groups divided by country, followed by an intensive online programme of conversations, theoretical inputs, workshops and group projects.

The publication following these group conversations became an attempt to re-territorialize the practices of arts education and audience engagement by acknowledging their intersection with race and class relations, and the particular influence of colonial history. Along with their tutors Elsa Despiney, Dalila Mahdjoub, Beya Othmani and Abdeslam Ziou-Ziou, the participants were invited to look at learning in terms that welcome the existence of stories other than the West's "universal". In doing so, they would distance themselves from Western critical tradition and insist on the radical multiplicity of local knowledge.

This publication is composed of three parts. The first is devoted to commissioned texts that contextualize what is understood as audience engagement and education in the different national perimeters concerned by the *Al Moutawassit* project.

Firstly, Samyla Amirouche, director of ACDC (Association for Culture and Community Development), an Algerian association she helped to create in 1999, describes in a committed manner her work with citizen initiatives in the desert of Béni-Abbès in the middle of the Algerian desert, within a small community of the Saoura. These social practices with transformative potential, which do not reside in urban industrial centres but rather on remote sites, encourage the experimentation of working methods of commoning.

Judith Dehail, lecturer at the Department of Audience Engagement of the Arts at the University of Aix-Marseille, offers a gendered reading of the history of arts education and outreach practices in French museums. She links the precariousness and marginalisation of the museum education sector with the historical feminisation of this professional field. Dehail also revisits the processes of empowerment sought by arts educators, usually subordinates in the museum hierarchy.

In their article, Solène Bourezma and Abdeslam Ziou-Ziou share their discomfort regarding the use, in Morocco, of a terminology and concept emanating from the North. Starting from that Moroccan reality, they argue that art and creative practices are solely perceived by the ruling class as either an entertainment tool for tourists and development, or as a danger due to its subversive potential. They see arts education and audience engagement as a political tool, as it makes a conscious effort to raise awareness amongst the authorities in power to properly remunerate artists for the essential service they provide.

la marginalisation du secteur de la médiation culturelle à la féminisation historique de ce domaine professionnel. Judith Dehail revient également sur les processus d'autonomisation engagés par les médiateur·rice·s culturel·le·s, qui se voient assigner des rôles subordonnés dans les hiérarchies des musées.

Dans leur article, Solène Bourezma et Abdeslam Ziou-Ziou partagent leur inconfort quant à l'utilisation, au Maroc, de terminologies et de concepts venus du Nord. En partant des réalités marocaines, les auteur·e·s affirment que l'art et les pratiques de création sont uniquement perçues, par les classes dirigeantes, soit comme du divertissement pour les touristes dans une logique de développement, soit comme un danger en raison de leur potentiel subversif. Il et elle estiment que la fonction de la médiation culturelle est une fonction politique, en ce qu'elle doit constituer un effort de sensibilisation des pouvoirs publics vers la considération des pratiques artistiques comme des professions essentielles, qui doivent être rémunérées en tant que telles.

Enfin, Hamdi Ounaina propose une lecture des réalités professionnelles de la médiation culturelle en Tunisie, d'après une analyse de la rhétorique officielle publiée sur les sites Internet du ministère des Affaires culturelles et du ministère de l'Enseignement supérieur. Hamdi Ounaina s'intéresse à la rupture que la Révolution de 2011 a représentée, et à la manière dont celle-ci a affecté les politiques culturelles en Tunisie, mais aussi dont elle a mis en valeur le travail de médiation culturelle opéré par les sphères citoyennes et entrepreneuriales.

La deuxième partie de la publication est composée des contributions des vingt-et-un·e jeunes professionnel·le·s qui vivent et travaillent en Algérie, en France, au Maroc et en Tunisie, et qui ont participé à *Al Moutawassit*. Les participant·e·s ont travaillé en quatre groupes thématiques dédiés à autant d'approches de la médiation : le décentrement et la décolonisation des savoirs ; la médiation située et territorialisée ; la remise en question des méthodologies ; et la critique institutionnelle et l'analyse des relations de pouvoir dans les institutions. Chaque ensemble thématique est accompagné d'un texte préexistant, sélectionné par Abdeslam Ziou-Ziou, qui vient enrichir les débats en apportant une perspective historique ou universitaire.

Avec leur tutrice Dalila Mahdjoub, les participant·e·s du groupe consacré à une approche décoloniale ont examiné la persistance insidieuse d'une hiérarchie entre groupes humains au cœur de la relation entretenue par l'Occident avec ses anciennes colonies et leurs diasporas. Inspirée par l'appel de Seloua Luste Boulbina à se décentrer soi-même[2], une carte réalisée collectivement invite à, littéralement, « perdre le Nord ». Elle est suivie de propositions individuelles, souvent introspectives, qui s'intéressent à la construction des relations professionnelles et à l'implicite des conditions de la coopération

2 Boulbina, S. L., *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs*, Paris, Les presses du réel, 2018, pp. 17-27

Finally, Hamdi Ounaina suggests a reading of the realities of arts education and audience engagement professionals in Tunisia, based on the analysis of the official rhetoric featured on the websites of the Ministry of Cultural Affairs and the Ministry of Higher Education and Scientific Research. Ounaina focuses on the rupture that the 2011 Revolution represented and the way it impacted cultural policies in Tunisia, but also enhanced the outreach work done by civil society and business networks.

The second part of the publication consists of the work of the twenty-one young professionals residing and working in Algeria, France, Morocco, and Tunisia who participated in *Al Moutawassit*. The participants worked in groups on four thematic approaches to education and outreach: decentring and decolonising knowledge; situated, territorialised "mediation;" questioning methodologies; and institutional analysis and power relations within institutions. Each theme is accompanied by a preexisting text selected by Abdeslam Ziou-Ziou, enriching the addressed issues with both historical and academic perspectives.

With their tutor Dalila Mahdjoub, the participants working on decolonial theory studied the insidious persistence of hierarchies between human groups in the relations that the West maintains with its former colonies and their diaspora. Inspired by Seloua Luste Boulbina's call for an active decentring of the self,[2] they collectively created a map inviting us to "Perdre le Nord" ("Losing North," French for being disoriented), and followed it with individual, often self-reflexive proposals, exploring the constructed professional relationships and the implicit conditions of international cooperation in the cultural field. These proposals are complemented by an interview with South African professor Sabelo J. Ndlovu-Gatsheni, who invites us to wonder what it means epistemologically, and even pedagogically, to learn in a "non-colonial" way.

With the question of situated education and engagement practices as a starting point, the participants of the second group analysed the need for contextual self-awareness in cultural projects that involve various communities. Responding to Abdeslam Ziou-Ziou's invitation, Kaoutar Chaqchaq presented an experimental methodology based on fictional writing to question assigned roles in participatory cultural projects. By testing out this tool, which mobilizes empathy, the participants underlined the arbitrariness of professional habits. They turned their gaze back towards cultural workers and the ways in which they appear to the public involved in their projects. A text by Moroccan artist Mohamed Chebaâ provides historical anchoring to the question of the need for a situated practice. Written in 1967, the text offers an artist's take on the need to break with the imposed verticality of Western academicism and to reconsider the forms and figures of art emanating from a Moroccan context.

The participants of the group questioning existing methodologies, tutored by Beya Othmani, proposed a

2 Boulbina S. L., *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs*, Paris, Les presses du réel, 2018, pp.17-27.

internationale dans le domaine culturel. Ces contributions sont accompagnées d'un entretien avec le professeur sud-africain Sabelo J. Ndlovu-Gatsheni, qui invite à se demander ce que signifie épistémologiquement, et même pédagogiquement, d'apprendre de manière « non-coloniale ».

En prenant pour point de départ la question de la médiation située, les participant·e·s du deuxième groupe ont examiné la nécessité d'une prise de conscience de son propre contexte d'énonciation dans les projets culturels qui impliquent des communautés diverses. À l'invitation d'Abdeslam Ziou-Ziou, Kaoutar Chaqchaq présente une méthodologie expérimentale fondée sur l'écriture de fiction pour remettre en question l'assignation des rôles dans les projets culturels participatifs. En testant cet outil, qui sollicite l'empathie, les participant·e·s soulignent l'arbitraire des réflexes professionnels et retournent le regard en direction des travailleur·se·s culturel·le·s et de la manière dont ils et elles sont perçu·e·s par les publics impliqués dans leurs projets. Un texte de l'artiste marocain Mohamed Chebaa apporte un ancrage historique à la question de la nécessité de pratiques situées. Écrit en 1967, le texte déploie la réflexion de l'artiste sur le besoin de rompre avec la verticalité imposée de l'académisme occidental, et sur celui de repenser les formes et les figures de l'art émanant du contexte marocain.

Les participant·e·s du groupe dédié à la remise en question des méthodologies existantes, mené par Beya Othmani, ont proposé un outil pratique pour une médiation culturelle anti-oppressive. En effet, leur « petit manuel » d'autodéfense en situation de médiation, *La Shakshouka contre-attaque*, permet de se mettre littéralement en jeu et de remettre en question ses aptitudes de manière à la fois pertinente et humoristique. Le manuel s'attaque aux dynamiques de domination rencontrées par les professionnel·le·s de la culture, qui ne sont que trop peu remises en question. Il forme un outil utile aussi bien aux médiateur·rice·s expérimenté·e·s qu'à la formation à la médiation culturelle. Il est complété par les *Réflexions sur un art utile* (Arte Útil) de l'artiste cubaine Tania Bruguera, qui apporte une perspective artistique aux manières d'imaginer, de créer et de mettre en œuvre des effets bénéfiques, en produisant des tactiques qui changent la manière d'agir en société.

La tutrice Elsa Despiney et les membres du groupe dédié au rôle de la médiation dans les institutions culturelles et, inversement, au rôle des institutions dans la médiation culturelle, proposent une réflexion sur ce que les institutions sont, ou pourraient être, aujourd'hui. Positionné·e·s en périphérie de ces institutions culturelles, les médiateur·rice·s se trouvent souvent dans une situation contradictoire, prises entre des publics qui changent très vite et un temps institutionnel quasi-immuable. Les contributions des participant·e·s montrent que les frictions générées par les changements sociaux, souvent amenées par les médiateur·rice·s et les artistes au sein des institutions, peuvent provoquer des changements, voire des transformations, même subtiles. Cette dernière partie est étoffée par la conclusion d'un

very practical tool for an anti-oppressive audience engagement. Indeed, their cheeky self-defense manual in an education situation, *Shakshuka Strikes Back*, offers to literally bring yourself into play and question your abilities in a meaningful yet humorous manner. The handbook tackles the dynamics of domination encountered by professionals in the field of culture that often remain undiscussed. It is a great tool for experienced educators and for training in arts education. Next to it, *Reflections on Useful Art* (Arte Útil) by Cuban artist Tania Bruguera brings an artistic perspective on ways to imagine, create and implement beneficial outcomes by producing tactics that change how we act in society.

Tutor Elsa Despiney and participants of the group focusing on the role of arts education in cultural institutions, and the role of institutions in arts education, offered a reflection on what cultural institutions are, or could be, today. Positioned at the margin of said cultural institutions, educators often find themselves in a contradictory situation between rapidly changing audiences and an almost immutable institutional time. The participants' contributions show that the frictions generated by societal changes, that are often conveyed by educators and artists within institutions, can engender shifts, or transformations, even if subtle. This last part is fleshed out by the conclusion of an article by British academic Bernadette Lynch, titled *The Gate in the Wall: Beyond Happiness-making in Museums*, in which Lynch underlines the frequent dichotomy between progressive rhetorics used by museums and the ways these museums actually function. She offers to reconsider the traditional role of cultural institutions as "carers and teachers" that control, contain and divert any form of tension and public resistance by smoothing over the cracks between them and the communities seen as "supplicants," "beneficiaries" or "learners".

A collective bibliography is located at the end of this introduction. It brings together resources gathered during the online school and was augmented by the speakers, participants, organisers and tutors. This bibliography is non-exhaustive but might serve as a tool for considering audience engagement from rich and various perspectives.

Since the publication is mainly addressed to cultural professionals of the aforementioned countries, it is intentionally published in Arabic, French, and partially in English. Taking into account that French, as a colonially imposed language in the region, has been the lingua franca throughout the programme, the issue of translation was actively debated amongst organisers and participants. As a result, it was chosen to publish all the texts in French and Arabic, some of which are translated for the first time in these languages, and to translate only select texts into English.

These intense conversations on the use of a language of dominance in the programme have also enabled a debate on the interpretive, critical, and partial aspects of translation and resulted in the creation of spaces for the ambivalent and the partly understood. This has been part of a process to spin webs of connections and shared conversations initiated by the participants themselves. That process transformed the programme from

article de la chercheuse britannique Bernadette Lynch, intitulé *The Gate in the Wall: Beyond Happiness-making in Museums*. L'autrice souligne la dichotomie commune entre la rhétorique progressiste employée par les musées et la manière dont ceux-ci fonctionnent en réalité. Elle propose de reconsidérer le rôle traditionnel des institutions culturelles, celui « de soignant·e·s et d'enseignant·e·s » qui contrôlent, endiguent et dévient toute forme de tension ou de résistance en lissant les divergences avec des publics assignés à des rôles « de demandeur·euse·s, d'assisté·e·s, ou d'apprenant·e·s ».

À la fin de cette introduction se trouve une bibliographie collective. Elle regroupe des ressources rassemblées au cours de la formation en ligne et a été augmentée par les intervenant·e·s, les participant·e·s, les organisateur·rice·s et les tuteur·rice·s. Cette bibliographie est non-exhaustive, mais elle peut servir d'outil pour considérer la médiation culturelle depuis des perspectives riches et diverses.

Cette publication étant avant tout adressée à des professionnel·le·s des domaines culturels des pays concernés, elle est intentionnellement publiée en arabe, en français et partiellement en anglais. Prenant en compte le fait que le français, langage imposé dans la région par la colonisation, a été la lingua franca de l'ensemble du programme, la question de la traduction a été activement débattue parmi les organisateur·rice·s et les participant·e·s. En conséquence, il a été convenu de publier l'intégralité des textes en français et en arabe, certains étant traduit dans ces langues pour la première fois, et de ne traduire qu'une sélection de textes en anglais.

Ces conversations vives quant à l'usage d'une langue de la domination dans le programme ont également permis un débat autour des aspects interprétatifs, critiques et biaisés des processus de traduction, avec pour conséquence la création d'espaces d'ambivalence et de compréhension partielle. Ces derniers ont été intégrés à des processus communs d'élaboration, de mise en réseau et de conversation, initiés par les participant·e·s elles·eux-mêmes, qui ont transformé le programme de l'intérieur et l'ont excédé. *Al Moutawassit* et ces nouvelles relations ainsi tissées forment une tentative concrète de traduction partielle de savoirs entre des groupes très différenciés et marqués par des rapports de pouvoir asymétriques, ce qui invoque une nouvelle fois la définition des savoirs situés donnée par Donna Haraway[3].

Nous espérons que cette publication pourra devenir une inspiration pour les travailleur·se·s culturel·le·s qui aspirent au changement, en questionnant leurs propres manières de savoir, leur propre profession, et les réflexes qu'elles impliquent.

3 Haraway D.J., *op. cit.*, pp.580 et 590

within, and exceeded its expectations. *Al Moutawassit* and these new networks of connections are a concrete attempt at partially translating knowledge among very different – and power-differentiated – communities, which is also what Haraway's *Situated Knowledges* is about.[3]

We hope that this publication can be an inspiration for cultural workers looking for change by questioning their ways of knowing, their profession and the habits that it entails.

3 Haraway D. J., *Op. cit.*, pp.580 and 590

Bibliographie collective
Collective Bibliography

Ouvrages
Books
المؤلفات

الثقافة الجديدة-مجلة فكرية إبداعية، العدد السابع، ربيع 1977

Acherchour E., Bencheikh K., Bensahli H., Guemriche S., Kacimi M., Mekahli A., Oussad S., Anis Saidoun M., Sebaa R.,Tebbani L., *La révolution du sourire, Alger*, Editions Frantz Fanon, 2019

Allen F. (ed.), *Education. Documents of contemporary art*, London, MIT Press, 2011

Anzaldua G. & Moraga C. (eds.), *This Bridge called my back. Writings by radical women of colour*, New York, Kitchen Table: Women of Color Press, 1981

Azdhem M., *A diagnosis of cultural sector in Morocco, Tunisia, Egypt and Liban* | *État des lieux de la culture au Maroc, Tunisie, Egypte et Liban* | وضع الثقافة بالمغرب، تونس، مصر ولبنان, Casablanca, Racines, 2017

Balibar E. & Wallerstein I., *Race, nation, classe. Les identités ambiguës, Paris*, La Découverte, 1988

Benfodil M., *Archéologie du chaos (amoureux)*, Alger, Barzakh, 2007

bell hooks, *Teaching to Transgress Education as the Practice of Freedom*, New York, Routledge, 1994

bell hooks, *Teaching Community: A Pedagogy of Hope*, New York, Routledge, 2003

Bishop C., *Radical museology, or what's 'contemporary' in museums of contemporary art?*, London, Koenig Books, 2013

Boal A., *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1996

Boltanski L. & Chiapello E., *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999

Boulbina, S. L., *Les arabes peuvent-ils parler ?*, Paris/Bruxelles, Blackjack éditions, 2011

Boulbina, S. L., *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (arts, littérature, philosophie)*, Paris, Les Presses du réel, 2018

Bourdieu P. et Darbel A., *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de minuit, 1966

Brisson T., *Décentrer l'occident. Les intellectuels postcoloniaux chinois, arabes et indiens et la critique de la modernité*, Paris, La découverte, 2018

Césaire A., *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 2000

Chakrabarty D., *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, 2000

Chérel E. & Dumont F. (dir.), *L'histoire n'est pas donnée. Art contemporain et postcolonialité en France*, Presses Universitaires de Rennes, 2016

Cots T., Ben Soltane M., Khelil H., *Mahattat: Working Together for the Public Value of Culture in the Southern Mediterranean*, Southmed CV Project, 2018

Cukierman L., Dambury G., Vergès F., *Décolonisons les arts !*, Paris, L'Arche, 2018

Davis A., *Women, race and class*, Vintage, 1981

De Cock L. & Pereira I. (dir.), *Les Pédagogies critiques*, Marseille, Agone, 2019

De Lagasnerie G., *L'art impossible*, Paris, Puf, 2020

De Lépinay A., *Organisons nous ! Manuel critique*, Marseille, Hors d'atteinte, 2019

De Sousa Santos B., *Epistémologies du Sud*, Paris, Desclée de Brouwer, 2016

Emma, *La charge émotionnelle et autres trucs invisibles*, Paris, Massot, 2018

Fanon F., *Peau noire, masques blancs*, Paris, Points, 2015

Freinet C., *Le maître insurgé : articles et éditoriaux, 1921-1939*, Montreuil, Libertalia, 2016

Freire P., *Pédagogie des opprimés*, Paris, Éditions Maspero, 1982

Gilligan C., *Une voix différente. Pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, 1986

Giroux H. A., *On Critical Pedagogy*, New York, Bloomsbury Academic, 2020

Haraway D. J., *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Paris, Jacqueline Chambon, 2009

Hedjerassi N. & Pereira I. (coord.), *Les pédagogies émancipatrices. Actualités & enjeux*, Vulaines sur Seine, Éditions du Croquant, 2020

Illich I., *La convivialité*, Paris, Seuil, 1973

Kaitavuori K., Sternfeld N. & Kokkonen L. (eds), *It's all Mediating: Outlining and Incorporating the Roles of Curating and Education in the Exhibition Context*, Helsinki, the Finnish Association for Museum Education Pedaali, 2013

Lorde A., *Sister Outsider*, Berkeley, Crossing Press, 2007

Mörsch C. (ed.), *Documenta 12 Education – Vol. 1 – Engaging audiences, opening institutions – Methods and strategies in education at documenta 12*, Zurich, Diaphanes, 2008

Mörsch C. (ed.), *Documenta 12 Education – Vol. 2 – Between Critical Practice and Visitor Services. Results of a Research Project*, Zurich, Diaphanes, 2009

Mörsch C. et al., *Le temps de la médiation*, Zurich, Institute for Art Education (ZHdK), sur mandat de Pro Helvetia, 2012. https://prohelvetia.ch/app/uploads/2017/09/tdlm_0_publication_complette.pdf

Mbembe A., *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000

Mbembe A., *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010

Mestiri S., *Décoloniser le féminisme*, Paris, Vrin, 2016

Morvan A., *Pour une éducation populaire politique : à partir d'une recherche-action en Bretagne*. Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation sous la direction de Jean-Louis Le Grand, Université Paris 8, 2011

Ngozi Adichie C., Chère Ijeawele, *Un manifeste pour une éducation féministe,* Paris, Gallimard, 2017

Pereira I., *Anthologie internationale de pédagogie critique*, Vulaines sur Seine, Éditions du Croquant, 2019

Peyrin A., *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, La documentation française, 2010

Piment, *Le dérangeur. Petit lexique en voie de décolonisation*, Marseille, Hors d'Atteinte, 2020

Preciado P.B., *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset, 2020.

Rancière J., *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000

قائمة المراجع والمصادر

Said E. W., *L'Orientalisme*, Paris, Points, 2015

Sarr F., *Afrotopia*, Paris, Philippe Rey, 2016

Sarr F. & Savoy B., *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Philippe Rey, Seuil, 2018

Soh Bejend Ndikung B., *Pamphlet 1 – Ceux qui sont morts ne sont jamais partis – La préservation de la suprématie, du Musée ethnologique et les complexités du Forum Humboldt*, Berlin, Archive Books, 2018

Ultra-Red, *Radical Education Workbook*, Berlin, Koenig, 2014

Vergès F., *Un féminisme décolonial*, Paris, La fabrique, 2019

Zask J., *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Paris, Le Bord de l'eau, 2011

Zhong Mengual E., *L'art en commun – Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Paris, Les Presses Du Réel, 2019

Articles

المقالات

2011 : https://tinyurl.com/hnru8fm9
مقال ياسين عدنان، حركة ٢٠ فبراير: من أجل نقاش ثقافي،هسبريس، ٨ ابريل

Ahmed S., "Feminist Killjoys (And Other Willful Subjects)", in *The Scholar and Feminist Online (Polyphonic Feminisms: Acting in Concert)*, 8.3, 2010. http://sfonline.barnard.edu/polyphonic/

Allen F., "Situating Gallery Education", *Tate Encounters [E]dition 2: Spectatorship, Subjectivity and the National Collection of British Art* (ed. David Dibosa), 2008. http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/tate-encounters/edition-2/

Belkbir S., « Moving Moroccan Culture Policy from the Hands of the Elite to Everyone Else's », in *Heinrich-Böll-Stiftung*, 2018. https://tinyurl.com/ynprue6b

Brulon Soares B. & Leshchenko A., "Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory", *ICOFOM Study Series* [Online], 46, 2018. http://journals.openedition.org/iss/895

Caló S., "Can an Institution be Militant?", in Prospections (eds), *Metabolic Rifts. A Reader* (Lisbon, Berlin: Atlas Projectos, 2019), pp. 115–131.

Cervulle M., « Exposer le racisme : Exhibit B et le public oppositionnel », *Études de communication*, n° 48, 2017, pp. 37-54.

Cokelet B., Singer P. & Schwitzgebel E., "Do ethics classes influence student behavior ? Case study: Teaching the ethics of eating meat," in *Cognition*, vol. 203, 2020

Da Silva Mathias A., « La formation de la pensée décoloniale », in *Études littéraires africaines*, 45, 2018, pp. 169–173. https://doi.org/10.7202/1051620ar

Dewhurst M. & Hendrick K., "Decentering Whiteness and Undoing Racism in Art Museum Education", in Kraehe A. M. et al. (eds.), *The Palgrave Handbook of Race and the Arts in Education*, London, Palgrave Macmillan, 2018, pp.451-467

Garcés M., "Honesty with the real", in *Journal of Aesthetics & Culture*, 4 (1), 2012. https://doi.org/10.3402/jac.v4i0.18820

Giroux H. A., "Developing Educational Programs: Overcoming the Hidden Curriculum," in *The Clearing House*, December, 1978, pp. 148-151.

Graham J., Graziano V. et Kelly S., "The Educational Turn in Art: Rewriting the Hidden Curriculum", in *Performance Research*, 21:6, 2016, pp. 29-35

Hall S., "Whose Heritage? Un-settling 'the Heritage', re-imagining the post-Nation", *Third Text*, 13, 1999, pp.3-13

Haraway D.J., "Situated Knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective", in *Feminist Studies*, n°14/3, 1988, pp. 575-599

Kellner D., "Multiple literacies and critical pedagogy in a multicultural society", in *Educational Theory*, n°48 (1), 1998, pp. 103-122.

Lynch B. & Alberti S., "Legacies of prejudice: racism, co-production and radical trust in the Museum", *Museum Management and Curatorship*, 25 (1), 2010, pp. 13–35.

McIntosh P., "White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack," in *Peace and Freedom*, July/August, 1989, pp. 10–12.

Mears H. & Modest W., "African collections and social justice", in Sandell R. & Nightingale E. (eds), *Museums, Equality and Social Justice*, London, Routledge, 2012, pp. 294-309

Meyer-Bisch P., « Cultiver la texture sociale, comprendre le potentiel social des droits culturels », in *Vie sociale*, 5(1), 2014, pp. 11-25.

Microsillions, "Empowering ?" in Grzinic M., Ivanov A., Monbaron J., Stojnic A. (eds), *Tracings Out of Thin Air. Establishing Oppositional practices and collaborative communities in art and culture*, Ljubljana, International Foundation Forum of Slavic Cultures, 2018, pp. 89-97.

Mörsch C., "Alliances for Unlearning: On Gallery Education and Institutions of Critique", in *Afterall*, 26, 2011.

Petrešin-Bachelez N., "Transforming Whiteness in Art Institutions", *E-Flux Journal*, #93, September 2018. www.e-flux.com/journal/93/216046/transforming-whiteness-in-art-institutions/

Rhani Z., « Ne touche pas à mon Orient ! Auto-exotisme et anti-anthropologie chez quelques intellectuels marocains contemporains », in Pouillon F. & Vatin J-C. (eds), *Après l'orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Paris, Éditions Karthala, 2011, pp. 157-178

Shor I., "'The power not yet in power': Paulo Freire, critical pedagogy and the war on public education", Educar em Revista, n°61, 2016. https://doi.org/10.1590/0104-4060.46863

Spivak G.C., "Can the Subaltern Speak?", in Nelson C. & Grossberg L. (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan, 1988, pp. 271–313

Wild Czajkowski J.& Hudson Hill S., "Transformation and Interpretation. What Is the Museums Educator's Role?", *The Journal of Museum Education*, Vol. 33, n°3, 2008, pp. 255-263

TEXTES CONTEXTUELS

ALGÉRIE — PP 30—41
ALGERIA

SAMYLA AMIROUCHE,

FR — Le collectif ne se décrète pas, mais il se vit et se construit

EN — The collective cannot be declared, it must be lived and constructed

FRANCE — PP 42—57
FRANCE

JUDITH DEHAIL,

FR — La médiation muséale en France : vers l'émancipation d'une fonction subalterne ?

EN — Museum mediation in France: how to empower a subordinate position?

CONTEXTUAL TEXTS

MAROC PP 58—59
MOROCCO

ABDESLAM ZIOU-ZIOU
ET SOLÈNE BOUREZMA,

FR La Médiation comme manufacture de la reconnaissance

EN Cultural mediation as the making of recognition: on some aspects of mediation in Morocco

TUNISIE PP 70—81
TUNISIA

HAMDI OUNAINA,

FR Animation/médiation culturelle en Tunisie. De la visée idéologico-économique à la visée citoyenne

EN Cultural animation/mediation in Tunisia. From the ideological-economic purpose to the civic purpose

ALGERIE
ALGERIA

Le collectif ne se décrète pas, mais il se vit et se construit

The collective cannot be declared, it must be lived and constructed

SAMYLA AMIROUCHE

FR

À Béni-Abbès de 2011 à 2014, des associations ont animé annuellement des « journées du patrimoine ». Le but, pour elles, était de consolider le lien inter-associatif à travers la mise en place d'une action collective construite sur le thème de la valorisation du patrimoine matériel et immatériel de la région, dans sa diversité et sa richesse.

À la demande des organisateur·rice·s d'*Al Moutawassit* de produire un article sur une expérience de médiation culturelle, j'ai instinctivement eu l'idée de partager une partie de notre aventure associative à Beni-Abbès, une ville située dans le désert algérien.

En 2009, l'association pour la culture et le développement communautaire— ACDC pour les intimes — fondée par mon compagnon Nazim Salhi et moi-même, traverse une crise. Elle est en quête de ressourcement, plusieurs questionnements de sens se posent à nous. Ainsi nous prenons la décision de faire un break et de s'en aller construire, avec et auprès du public, des projets de proximité et d'implication. C'est ce choix qui nous a menés à Beni-Abbès, quelque part au milieu du désert algérien, au sein d'une petite communauté de la Saoura. Nous y passerons une dizaine d'années.

Arrivés dans cette petite ville de 13 000 habitants, 1250 km nous séparent de notre vie d'avant. Nous nous rendons rapidement compte, que, ce qui nous sépare alors de notre vie d'avant est beaucoup plus important que ce simple calcul de distance.

Nous arrivons et nous nous jetons dans les bras de cette oasis. À cette période, nous étions à la recherche d'un refuge, loin de notre quotidien bruyant et oppressant. Loin de cette vie où nos conceptions de l'engage-

EN

At Béni Abbès from 2011 to 2014, nonprofit organisations presented an annual programme of "heritage days." Their goal was to consolidate cross-organisational partnerships through the implementation of a collective activity built around the theme of the valorisation of tangible and intangible heritage in the region, in all its diversity and richness.

At the request of the organisers of *Al Moutawassit* to produce an article on a community engagement experience, I decided, instinctively, to share part of our organisation's adventure in Béni Abbès, a city located in the Algerian desert.

In 2009, the Association for Culture and Community Development (ACDC), founded by my partner Nazim Salhi and myself, was experiencing a crisis. It was in need of renewal, of reevaluation. So We decided to take a break and go away to develop projects centred on proximity and engagement, with and for the public. This decision brought us to Béni Abbès, somewhere in the middle of the Algerian desert, amidst a small community in the Saoura. We would spend about ten years there.

Having arrived in this small city of 13,000 inhabitants, 1,250 km separated us from our previous life. We quickly realised that what separated us from our former life was much more significant than this simple measure of distance.

We arrived and threw ourselves into the arms of this oasis. At that time, We were looking for a refuge, far from our noisy and oppressive daily lives. Far from that life where our sense of human engagement had come up

ment humain s'étaient trouvées confrontées à une conception de l'action faite d'humanitarisme professionnel, de concurrence financière de projets et de soutiens institutionnels.

Nous commençons alors une nouvelle aventure de partage d'expériences, de savoir-faire, de savoir- vivre, d'accompagnement de proximité des initiatives associatives et citoyennes de développement. Nos motivations de recherche, d'action, de projets mais aussi de réflexion, sont fortes; nous désirons mettre à l'épreuve nos convictions à travers des démarches pratiques.

Au pied du Grand Erg Occidental, cette oasis du bord de la Saoura, communauté jadis prospère grâce à son ingénieux système de canalisation, d'irrigation traditionnelle et de sa source naturelle, les passages et brassages de populations ont nourri, depuis des siècles, la région d'une histoire humaine riche et culturellement diversifiée. Effectivement, nous avons vite découvert que dans cette petite ville du désert, à travers ses Ksour et ses populations de diverses origines, il est souvent donné de vivre des pratiques culturelles riches et ancestrales.

Plusieurs associations de la région ont commencé à se préoccuper de la préservation et de la mise en valeur de ce capital patrimonial immense, aussi bien du point de vue matériel qu'immatériel. Nous constatons que la majeure partie des acteur·rice·s s'interroge sur la préservation du patrimoine, pour des raisons et motivations différentes les unes des autres. Derrière une première motivation de valorisation d'une appartenance culturelle, transparait fortement la volonté des acteur·rice·s de la fabri-

against a conception of action defined by professional humanitarianism and financial competition for projects and institutional support.

We were beginning a new adventure of sharing experiences, expertise, life skills, and providing support to nonprofit organisations and development initiatives. Our motivations for research, action and projects, as well as for reflection, were strong; We wanted to test our convictions through practical approaches.

Located at the edge of the Great Western Erg, on the banks of the Saoura River, this oasis was host to a community that once thrived on its ingenious system of canalisation, its traditional irrigation and its natural spring. The passage and intermingling of peoples over the course of centuries endowed the region with a rich and culturally diverse human history. Indeed, We quickly discovered that in this small desert city, through its *Ksour* and its populations of various origins, it was often possible to experience rich and ancestral cultural practices.

Several organisations in the region started to devote their attention to the preservation and development of this immense resource of tangible and intangible heritage. We observed that most participants involved were concerned with the preservation of heritage, for different reasons and motivations. Behind this initial motivation to draw out cultural belonging, it was clear that these groups wanted to produce economic gains through tourist activities: for some, this meant a traditional musical group, for others, a reception and

cation d'un produit économique dans le cadre d'une activité touristique : pour certain·e·s, un groupe musical traditionnel, pour d'autres un lieu d'hébergement et d'accueil, ou encore un restaurant, une activité artisanale...

À travers cette pluralité d'objectifs se révèle au fond une contradiction entre la volonté de ressourcement culturel et la recherche de développement économique. Il peut alors en résulter une forme de tension entre les acteur·ice·s, voire au cœur d'un même projet, quand devient perceptible une tendance très forte à la folklorisation de ce patrimoine vivant.

Ainsi, après une étape de concertation entre les divers·e·s acteur·rice·s intervenant, nous nous sommes appuyés sur cet important sujet qu'est le patrimoine, avec toutes les contradictions socio-culturelles qu'il véhicule en soubassement. Car, quoi que l'on peut en penser, il relève de l'intérêt général et particulier tout à la fois. Le sujet a permis d'ouvrir le chantier aussi bien aux groupes qu'aux individus.

Nous nous sommes lancés à tâtons dans l'aventure, en proposant aux différent·e·s acteur·rice·s de la localité de réfléchir à l'organisation, ensemble, des journées du patrimoine qui pourraient mettre en valeur sa richesse en essayant de faire de la diversité un atout, une force.

Nous avons vu à travers cet intérêt commun, même divergent, une porte d'entrée, une opportunité de faire de la problématique de la valorisation du patrimoine local, un 'alibi' pédagogique à la construction d'une action collective. Nous étions loin de nous douter que cela nous mènerait à un voyage profond dans l'histoire collective, et à un travail de mise à jour des pratiques aussi intéressant...

accommodation space, a restaurant, or artisanal programmes...

At the heart of this plurality of objectives was a contradiction between the desire for cultural renewal and the search for economic development. As a result, there could be tension between the stakeholders, even at the heart of the same project, when a tendency toward objectifying this living heritage became apparent.

Thus, after an initial stage of consulting with the various participants involved, We shifted to examining the important subject of heritage, in all its social and cultural contradictions. Whatever one might think of it, heritage is of general and particular interest at the same time. This subject made it possible to open the site to groups as well as to individuals.

We embarked on this adventure through a process of trial and error; We suggested to the different local participants to think together about how to programme heritage days that could highlight the richness of the local heritage by turning diversity into an asset, a strength.

We saw in this common interest — despite occasional disagreements — an opening, an opportunity to turn the question of valorising local heritage into a pedagogical "pretext" to develop collective action. We had no idea this would lead to a deep journey into collective history, and to such a fascinating project of updating practices...

Much later, We realised that this heritage project allowed the participating groups to undertake introspective work and begin a process of reappropri-

Bien plus tard, nous réalisons que ce projet sur le patrimoine a permis aux groupes participants d'entreprendre un travail d'introspection et de mettre en œuvre un processus de réappropriation des espaces, des pratiques culturelles et identitaires, marginalisées. Cet aspect - quoique, ne faisant pas l'objet du travail de l'équipe axé initialement sur la construction de l'approche collaborative - reste une remarque importante identifiée par cette expérience. Il nous invite à la réflexion sur les démarches anthropologiques de revisite des socles culturels et de leur réhabilitation et réappropriation.

Cette aventure a commencé délicatement car, en plus des contradictions sur les motivations évoquées plus haut, les questions de posture et d'ego se sont invitées dans les discussions avec ces associations, plus ou moins reconnues, en conflits assumés ou non. Ce contexte a exigé que soit promue la subtilité des approches collectives et l'écoute dans une constante adaptation et flexibilité.

UNE ACTION COLLECTIVE EN CONSTRUCTION PERMANENTE

Organiser des réunions pour discuter et construire cet événement aurait pu sembler très classique, mais, dans le contexte de concurrence entre acteur·rice·s, parfois non ouvertement affirmée, ces rencontres n'ont rien eu de « classique ».Nous avons choisi de rendre ces réunions itinérantes, d'associations en associations, d'espaces à espaces. Et pendant que le thé infusait, nous avons pris beaucoup de temps à débattre.

ating spaces and marginal cultural practices and identity. While this was not the focus of the team's work, which was initially oriented toward developing a collaborative approach, this was an important outcome We made note of throughout our experience. This reappropriation encouraged us to reflect on anthropological approaches toward revisiting, rehabilitating and reappropriating cultural foundations.

This adventure began slowly because, in addition to the competing motivations mentioned above, questions of posturing and ego entered the discussions with these organisations in the form of more or less recognised and acknowledged conflicts.
This context required us to privilege nuance in collective approaches and listening as an ever-adapting and flexible practice.

COLLECTIVE ACTION UNDER PERMANENT CONSTRUCTION

Organising meetings to discuss and produce this event might seem like a simple affair, but given the competition between the groups, which was not always openly acknowledged, these meetings were anything but simple. We chose to make them itinerant, moving from organisation to organisation, from space to space. While the tea was brewing, We spent a lot of time debating.

Each organisation acted as a guest, and then as a host; sometimes, they would discover spaces they had never had the opportunity to see. "Ah, this is the first time I've been here," some people said, as the host hurried to give a tour of the space...

FR

Chacun a assumé le rôle d'accueilli·e et/puis d'accueillant·e, certain·e·s parfois ont découvert des espaces qu'ils·elles n'avaient jamais eu l'occasion de voir. « Ah c'est la première fois que je viens ici », a-t-on pu entendre. Alors que l'hôte·sse prenait hâtivement le temps de faire découvrir son espace...

Cette solide volonté d'être dans une organisation égalitaire nous a finalement conduit à un rapprochement entre les acteur·rice·s et ainsi des cercles sociaux se sont croisés.

Les premières rencontres ont été consacrées à la définition des objectifs, le « pourquoi ? ». Tout au long du processus, elle a souvent été revisitée et requestionnée. Au fil des éditions suivantes, les objectifs se sont affinés avec plus d'ambition et sont devenus plus subtils, plus osés.

Le manque de moyens a souvent été affiché, de manière consciente ou inconsciente, pour justifier l'incapacité à l'action, alors qu'au fond cela cachait souvent la marque d'une peur ou d'une inhibition, « penser et croire ne pas savoir faire ».

Dans un délicat consensus et à travers un savant mélange de moyens, d'intérêts et de motivations, les participant·e·s se sont lancé·e·s dans l'action. La simplicité des moyens a permis la mobilisation, en offrant un aboutissement et une place à tout un chacun dans la construction de l'activité. Elle a pu être réalisée dans un climat serein avec l'humilité et la simplicité que requiert l'implication collective.

C'est donc autour de cet objectif consensuel de la préservation du patrimoine de la région, qu'un processus participatif a pu s'enclencher. Il s'est construit grâce à la mise en place d'une idée d'intérêt partagé et s'est

EN

This strong determination to develop the project in an egalitarian way eventually led the different groups involved to come together, and their social circles to cross.

The first meetings were dedicated to defining objectives, understanding our underlying motivations? Throughout this process, our objectives were often revisited and challenged. Over the course of the following sessions, the objectives were ambitiously refined, becoming more subtle, more daring.

A lack of resources was often invoked – whether consciously or unconsciously – to justify the inability to act, while in fact this often concealed a sense of fear or inhibition, of "thinking and believing one doesn't know how to do things."

Having reached a delicate consensus, and through a clever mix of means, interests and motivations, the participants initiated a course action. The simplicity of means encouraged mobilisation by offering an outcome as well as a role for everyone involved in developing the activity. The event was realised in a serene atmosphere, with the humility and simplicity that collective engagement requires.

It is thus around this shared goal of preserving the heritage of the region that a participatory process began. This process was developed by implementing the idea of a common interest, and was fueled by facilitating activities and performing collective work.

The collective work was based on diversity and openness to others. It allowed us to address the issue

nourri par l'animation d'une action, à travers un accompagnement de travaux collectifs.

Le travail collectif s'est ancré sur la diversité et l'ouverture à l'autre. Il a permis que soit abordé à travers cette « recherche identitaire », le point de renforcement et de développement d'un sentiment d'appartenance. Il est peu à peu devenu le ciment d'une construction d'un projet de développement durable et a vu l'émergence d'une projection d'un « être social » où les acteur·rice·s au départ bénéficiaires, se sont vu devenir, de fait, entrepreneur·e·s de la démarche.

L'EXPRESSION DU COLLECTIF ET COMMUNICATION

Peu à peu, le collectif s'est formé, il s'est renforcé d'une confiance mutuelle, d'une solidarité active. À la suite de la première édition, les suivantes ont été pensées en solidarité, pour soutenir une des associations dans la consolidation de son projet, de sa mission. De là, les formes de communication ont également évolué : au départ le groupe et ses membres désiraient fortement se démarquer, insistant sur une programmation permettant de faire apparaître chaque activité accolée à chaque association. Les acteur·rice·s se présentent désormais en groupe autour d'un programme collectif, plus inclusif.

of strengthening and developing a sense of belonging through this "search for identity." It gradually became the building block for devising a sustainable development project. Participants went from being beneficiaries of the process to actively constructing it, in so doing projecting themselves as "social beings."

THE EXPRESSION OF THE COLLECTIVE AND COMMUNICATION

Little by little, the collective was formed and strengthened through mutual trust and active solidarity. Following the first edition, the following editions of the heritage days were developed in solidarity with one of the organisations to help consolidate its project and mission. From there, the modes of communication also evolved: at the beginning, each group and its members wanted to stand out, insisting on programming that showcased each organisation and its related activities. The participants now presented themselves as a group, with a more inclusive, collective programme.

THE LEAP FROM IMAGINATION TO EMANCIPATION

As the gatherings, exchanges and meetings progressed, our initially vague objectives became more refined. They became more oriented towards meaningful activities. Our minds were able to wander freely and the group allowed itself to dream. "It would be great if..." some said, while others put a damper on, responding, "no, that's not possible." "Why not?" the first ones asked.

FR

« LE POURQUOI PAS » DE L'IMAGINAIRE À L'ÉMANCIPATION

Au fur et à mesure des rencontres, des échanges, des réunions, les objectifs, brumeux au départ, se sont affinés. Ils se sont davantage orientés vers des activités de sens. Nos esprits ont pu divaguer librement et le groupe s'est autorisé à rêver. « Ce serait bien de... », pouvait-on entendre chez certain·e·s et d'autres participant·e·s de freiner leur élan, « mais non, ce n'est pas possible » et « pourquoi pas » leur répondaient les premiers...

Ainsi, l'imaginaire s'est invité ! Dans un contexte où le droit de rêver est souvent entravé par la peur de ne pas avoir le droit de faire ou la difficulté à s'imaginer faire autrement que ce qui s'est déjà fait ailleurs par d'autres. À travers ce cheminement, il est ressorti plusieurs interrogations sur nos propres rôles, sur notre propre capacité à agir et à nous affirmer.

C'est ainsi qu'a commencé cet échange, sur l'intérêt des différentes activités suggérées, sur les faisables et sur nos propres résistances, nos autocensures. Durant cette intense séquence, la posture des personnes extérieures, en l'occurrence, notre équipe, nous a offert l'opportunité de poser des questions en toute naïveté, pour comprendre. L'enjeu, à ce moment-là, a été de permettre à notre groupe de déconstruire les peurs, de les cerner.

Moi-même, j'ai avancé avec prudence, en me disant que cela devait réussir, que ces choix du groupe aussi ambitieux soient-ils, ne devaient pas échouer, sinon les participant·e·s perdraient en crédibilité et en confiance en soi.

EN

Imagination slipped in, in a context where the right to dream is often hindered by the fear of not having the right to do or the difficulty of imagining doing something differently than what others have already done. Through this process, several questions emerged about our own role, our own ability to act and to assert ourselves.

This is how a dialogue began about the value of the different activities suggested, their feasibility, and on our own resistance to doing, our self-censorship. During this intense period, our team's situation as outsiders gave us the opportunity to naively ask questions in order to gain understanding. The challenge, at that moment, was to allow our group to deconstruct their fears, to identify them.

I myself moved forward cautiously, telling myself that this had to succeed, that these groups' decisions, however ambitious they may be, must not fail, otherwise the participants would lose credibility and self-confidence.

In this euphoria, I felt responsible for the group. I wanted to lead them along safe paths, to experiment and think about other things. to accompany the group while also gently challenging it.

I wondered about my role, which sometimes felt like benevolent paternalism. Ah! Positions of power can lead you astray. There were other dangers lurking, such as the desire to push the group towards activities that it may not be ready for or that I might find more interesting or, on the contrary, to curb desires that I considered less relevant.

Dans cette euphorie, je me suis sentie responsable vis-à-vis du groupe. J'ai voulu les mener par des chemins de traverse sécurisés, à tester et à réfléchir à d'autres choses. Un accompagnement qui bouscule en douceur.

Je me suis interrogée sur le rôle qui était le mien, me voyant jouer d'un paternalisme bienveillant. Ah ! les dérives des postures. D'autres travers ne sont pas loin, telle l'envie de pousser le groupe vers des activités qu'il n'aura pas forcément mûri, que je pourrais trouver plus intéressantes ou, tout au contraire, freiner des envies que je jugerais moins pertinentes.

FAIRE CONFIANCE…

Les actions menées ont toutes été fabuleuses, elles ont eu un impact mémorable sur les acteur·rice·s et sur la communauté de manière générale. Une fois les festivités lancées, plus de place à l'hésitation, une belle énergie a été déployée, et les bénévoles ont ressenti une fierté face à la joie et à la reconnaissance de la communauté.

S'est alors confirmé que, dans notre crainte de l'échec, il y avait beaucoup d'appréhension. Travailler sur des socles communs a rendu l'expérience assumée par tou·te·s mais aussi portée par tou·te·s.

Savoir se détacher, prendre de la distance, est parfois frustrant. Nous nous sommes dit : « mais aussi; nous sommes impliqués, quelle est donc notre place ? ». Même si notre rôle a été incontestable, « tout ceci ne nous appartient pas » …

TRUST…

The actions carried out were all fantastic; they had a memorable impact on the participants and on the community in general. Once the festivities had begun, there was no room for hesitation, a great deal of energy was deployed, and the volunteers felt pride in the community's joy and recognition.

We realised that embedded in our fear of failure was a great deal of apprehension. Working together on common ground meant everyone had to own and carry the project.

Knowing how to take some distance can be frustrating. We told ourselves: "we are involved too, so what's our role?" Even though We played an undeniable role in the process, "this does not all belong to us"…

And yet, We lived through intense moments as witnesses to the recovery of cultural space. I will always remember the *Hadra*[1] organised in the middle of the *Ksar* in Béni Abbès: five hundred women were present, with the oldest Hadarats in the centre, singing, in an almost religious atmosphere – it was so powerful! Some of the participants had not seen this place since the painful episode of its forced evacuation by the French army in 1957. Since then, this historical site has been reappropriated by the community of Béni Abbès. The *Ksar* was transformed and now hosts many family-oriented, religious, commemorative, and nonprofit organisations' events.

1 Hadra: a collective commemoration involving singing and dancing.

FR

Et pourtant, nous avons vécu des moments forts, témoins d'une reconquête de l'espace culturel. Je garderai toujours en mémoire la Hadra[1] organisée au milieu du Ksar de Béni-Abbès : cinq cents femmes présentes, avec au centre, les plus anciennes Hadarattes qui animaient ce moment de chant, dans une ambiance presque religieuse, d'une telle puissance ! Certaines des participantes n'avaient plus revu ce lieu depuis l'épisode douloureux de son évacuation forcée par l'armée française en 1957. Depuis ce jour, ce lieu historique s'est vu réinvesti par la communauté de Béni Abbès. Ainsi le Ksar s'est transformé et accueille nombre d'activités associatives, familiales, religieuses, commémoratives.

Ma vision du monde a été bousculée, ainsi que mon rapport au patrimoine et matrimoine, car il s'agit bien de cela, de ma condition de femme, en assistant en direct à une représentation, une affirmation culturelle forte et puissante.

Chamboulée, je le suis, car tous ces « nous » se confondent, se bousculent et s'entrelacent. Qui a été l'alibi de l'autre ? Ai-je, par ma posture d'accompagnatrice extérieure, facilité la concrétisation des réalisations du groupe ? Au contraire, ai-je moi-même été accompagnée à revisiter et réinvestir mon rôle maïeutique d'agent culturel ? Tous ces rôles ne se confondent-ils pas en une communion utile à chacun servant à créer ce moment tampon qui voit naître les pratiques culturelles d'une richesse et d'une puissance exceptionnelles ?

1 Hadra : commémoration collective organisée autour de chants et de danse.

EN

My vision of the world has been shaken up. As for my relationship to heritage and women's history — because this is what it's all about: about my condition as a woman, working directly to produce representation, a strong and powerful cultural affirmation.

I am shaken up, because all these "we's" blend into each other, intermingle and intertwine. Who was the other's alibi? As an external facilitator, did I contribute to realising the group's achievements? Or, on the contrary, was I being guided to revisit and reinvest in my role to stimulate critical thinking? Don't all these roles merge into a communion that is useful to everyone and that serves as a buffer, in this moment in which We are witnessing the birth of exceptionally rich and powerful cultural practices?

Mediation can enable participants to go beyond what they think they can do. It is about creating environments of trust and feelings of satisfaction by guiding participants to take ownership over the fruit of their efforts, the fruit of the struggle against their own fears.

Since 2010, the organisations of Béni Abbès have come together to pool their efforts in order to get people's attention and raise awareness about the issue of heritage. They consider this collective as a factor in socio-cultural emancipation and a vector of economic development, particularly through new craft and eco-tourism opportunities. The main concern to address is that these organisations, over the course of several generations, have lost their crafts and social skills which are common foundations that cradle local culture. This knowledge fades over

Être dans la médiation permet peut-être aux acteur·rice·s d'aller au-delà de ce qu'ils pensent pouvoir faire. Il s'agit de créer les climats de confiance et les sentiments de satisfaction en s'appropriant le fruit de leurs efforts, le fruit de lutte contre leurs propres peurs.

Depuis 2010, les associations de Béni-Abbès se sont organisées pour mettre en commun leurs efforts afin de réussir à attirer les attentions et éveiller les consciences sur la nécessaire prise en charge de la question du patrimoine. Elles considèrent ce collectif comme facteur d'émancipation socio-culturelle et vecteur de développement économique, notamment par les opportunités artisanales et éco-touristiques nouvelles que cette dimension revêt. La problématique principale est que les associations ont perdu, au fil des générations, les savoir-faire et savoirs-être, socles communs des valeurs qui bercent la culture locale. Ces savoirs se dilapident au fil des ans et disparaissent, au gré des changements sociétaux et culturels.

Pour les initiateur·rice·s de cet événement la question s'est posée : y a-t-il réellement un choix à faire entre l'ancien et le nouveau, le traditionnel ou le moderne ? Pour eux·elles les deux approches ne se contredisent pas mais une évolution et une intégration est à inventer...

Les journées du patrimoine ont été l'occasion pour la population de la localité de revisiter les repères culturels délaissés et dépréciés car renvoyant, trop souvent, dans l'imaginaire collectif, à des référentiels de pauvreté et de misère. Par ailleurs, des influences purement idéologiques nous rendent sujets à la contradiction « modernité et tradition » ; il nous est imposé de faire un choix : table rase du passé pour nous ancrer dans une

the years and disappears with societal and cultural changes.

For the initiators of this event, the question arose: is there really a choice to be made between the old and the new, the traditional and the modern? For them, the two approaches do not contradict each other, but call for development and integration...

The heritage days were an opportunity for the local population to revisit cultural references that have been neglected and depreciated because they too often denote poverty and misery in the collective imagination. On the other hand, purely ideological influences subject us to the contradiction between "modernity and tradition"; We are forced to make a choice: We must either make a tabula rasa of the past to anchor ourselves in an important form of modernity or, on the contrary, take refuge in a conservative tradition preserving a state of affairs that no longer satisfies us, but that is reassuring and that We believe in.

However, the situation is not so simple. Development and progress are not mutually exclusive, but evolve together and are continuous with one another. "Al Mawrut," heritage, is a dynamic concept to be revisited, that gives depth to the question of "who are we, today?" Are We not the fruits of a rich and charged history that looks out toward a future under construction, like virgin land bearing soil ready to be cultivated?

Thus, the collective is built as a common space, to which each person brings what they can – respect, singularity – a space that is always

forme de modernité importée ou, au contraire, se réfugier dans une tradition conservatrice préservant un état des choses qui ne nous satisfait plus, mais que nous croyons, nous rassure.

Pourtant, la situation n'est pas si simple. Le développement et le progrès ne se font pas au détriment l'un de l'autre, mais dans une continuité et une évolution. «El Mawrout», l'héritage, est une notion dynamique à revisiter qui donne sa profondeur au « qui sommes-nous, aujourd'hui ? ». Ne sommes-nous pas les fruits d'une histoire chargée et riche qui porte un regard sur un avenir en construction, tel un terrain vierge avec son humus prêt à être cultivé ?

Ainsi, le collectif se construit comme un espace commun, où chacun·e apporte ce qu'il·elle peut - qui du respect, qui de la singularité - un espace toujours ouvert, où nos réticences sont dépassées par cette énergie partagée. Une puissance du faisable qui portera, inévitablement, son impact de transformation.

open, where our reticence is overcome
by this shared energy. The power
of feasibility that will inevitably have
a transformative impact.

FRANCE
FRANCE

La médiation muséale en France: vers l'émancipation d'une fonction subalterne ?

Museum mediation in France: how to empower a subordinate position?

JUDITH DEHAIL

FR

La Révolution française constitue un tournant décisif dans le développement de nouvelles pratiques muséologiques, aboutissant à l'institution du musée public. L'espace muséal est reconfiguré : les objets autrefois organisés autour de la figure du·de la collectionneur·se et selon ses goûts sont rassemblés, sélectionnés puis réorganisés selon ce que la muséologue Eilean Hooper Greenhill appelle le « regard du conservateur » [curatorial gaze][1]. Pensé comme un instrument d'instruction des citoyens, le musée public se fonde sur une césure entre le·la « visiteur·se » et le·la « conservateur·rice ». Le·la premier·e est le·la « bénéficiaire » du savoir que le·la second·e, savant·e expert·e, met à sa disposition sans qu'ils·elles n'appartiennent nécessairement au même groupe social. Une autre distinction importante, associée à celle-ci, consiste en la séparation des espaces qui composent le musée. On distingue d'un côté les espaces, cachés, de production du savoir (jugé légitime) et, de l'autre, ceux, publics, de consommation des connaissances et objets culturels ainsi produits. Le·la visiteur·se, pensé·e d'emblée comme ignorant·e ou profane, se rend au musée pour bénéficier d'un savoir dont les conditions de production lui resteront étrangères. Le musée public se construit ainsi sur un ensemble de distinctions et d'assignation de positions qui assoient la relation particulière entre savoir et pouvoir, une relation qui le caractérise aujourd'hui encore largement.

1 Hooper-Greenhill E., *Museums and the shaping of knowledge*, London/New York, Routledge, 1992, p. 167.

EN

The French Revolution marked a significant turning point in the development of novel museological practices, and resulted in the creation of public museums. The museum space was restructured: objects formerly organised around the collector's taste and individuality were brought together, sorted and reorganised following what museologist Eilean Hooper Greenhill calls "the curatorial gaze."[1] The public museum, thought of as an educational tool for the people, was born out of the separation between the "visitor" and the "curator." The former is the "beneficiary" of the knowledge that the latter, an expert scholar, places at their disposal without having to belong to the same social group. Another important distinction is the one between the spaces that make up the museum. On one side are hidden spaces where knowledge (deemed legitimate) is produced, and on the other side, public spaces where said knowledge and cultural objects are consumed. Visitors, immediately thought of as ignorant or profane, come to the museum to benefit from knowledge whose methods of production remain foreign to them. The public museum is thus built on a set of distinctions and postures establishing a very specific relationship between knowledge and power. This relationship still largely defines museums today.

The case of "the non-audience" in the field of culture is an interesting example of how a perception of audiences is perpetuated in French policies towards the public, despite

1 Hooper-Greenhill E., *Museums and the shaping of knowledge*, London/New York, Routledge, 1992, p. 167.

Le cas des « non-publics » de la culture est un exemple intéressant de la perpétuation de cette conception dans les politiques des publics françaises malgré les nombreux efforts – tant dans les champs pratique que théorique – de déconstruction des distinctions entre espaces et postures de création de la culture d'un côté et de réception de l'autre. L'origine de la notion de « non-public » est attribuée au philosophe Francis Jeanson, qui avait rédigé la Déclaration de Villeurbanne rendue publique le 25 mai 1968, dans le contexte d'un mouvement social national anti-autoritaire d'une ampleur jusque-là inégalée : ce mouvement formulait notamment une critique du caractère conservateur et élitiste des institutions françaises. Ce manifeste marque ce que beaucoup ont qualifié de « rupture » radicale avec les convictions sur lesquelles reposait la politique de démocratisation culturelle d'André Malraux, alors ministre de la Culture[2]. Il témoigne, en effet, de la remise en cause par les personnes chargées de la démocratisation culturelle elles-mêmes, de la « possibilité et de la validité de leur tâche »[3]. Les signataires dénonçaient un « déficit démocratique de l'action culturelle » aboutissant à une « coupure ne cess[ant] de s'aggraver entre [...] [d]es exclus et nous tous qui, bon gré mal gré,

2 Le premier ministère de la Culture, alors dénommé « Ministère d'État chargé des Affaires culturelles », est créé en France en 1959 par André Malraux (écrivain et homme politique français).

3 Rauch M.-A., *Le Théâtre en France en 1968, crise d'une histoire, histoire d'une crise*, L'Amandier, 2008, p. 296.

many efforts – both in practice and in theory – to deconstruct the distinctions between spaces and positions of cultural creation on the one hand, and their reception on the other. The notion of "non-audience" originates from philosopher Francis Jeanson, who wrote the Declaration of Villeurbanne – issued on May 25, 1968 – against the background of a national anti-authoritarian social movement of a scale that had never been seen before. This movement was notably critical of the conservative and elitist nature of French institutions. This manifesto marked what many have described as a radical "rupture" with the belief system on which André Malraux, then Minister of Culture,[2] based his policy of cultural democratisation. It truly demonstrated how those in charge of the cultural democratisation process questioned the "possibility and validity" of their own task.[3] The signatories called out against a "democratic deficit in cultural activities" leading to a "growing gap between the excluded and the rest of us who, whether We like it or not, are becoming more and more complicit in

2 The first Ministry of Culture, then called "Ministry of State for Cultural Affairs," was created in France in 1959 by André Malraux (French writer and politician)

3 Rauch M-A., *Le Théâtre en France en 1968, crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Paris, L'Amandier, 2008, p. 296.

devenions de jour en jour davantage complices de [leur] exclusion [de la société] »[4].

Cette critique se fonde ainsi en premier lieu sur une remise en cause de la vision de la culture portée par Malraux. Les responsables rassemblés à Villeurbanne récusent en effet l'universalité de la culture qu'ils avaient jusque-là cherché à répandre. La conception malrucienne de la culture comme un corpus établi d'œuvres d'art « majeures », produites par des artistes « consacrés », et sélectionnées pour être soumises à la contemplation de visiteur·se·s/spectateur·rice·s profanes[5] se situe dans l'héritage du rapport savoir/pouvoir décrit plus haut en cela qu'elle contribue à créer et entretenir des positions distinctes hiérarchisées. La vision de la culture dont sont partisans les signataires de la Déclaration se démarque de celle-ci puisque c'est celle d'une « culture en train de se faire, une culture vivante, une culture en acte »[6], définie comme telle par ses acteurs[7].

4 Déclaration de Villeurbanne reproduite dans Jeanson F., *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973, p. 119.

5 Voir notamment Malraux A., *Le musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.

6 Jeanson F., Op. Cit., p. 8-9.

7 Voir Lacerenza S., « L'émergence du 'non-public' comme problème public », in Ancel P. et Pessin A. (dir.), *Les non-publics, Les arts en réceptions*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, 2004.

their exclusion from society."[4]

This criticism was primarily based on questioning Malraux's vision of culture. The signatories, gathered in Villeurbanne, rejected the universality of the culture they had previously sought to promote. Malraux's conception of culture as an established corpus of "major" works of art, produced by "established" artists, and selected to be subjected to the gaze of uninitiated visitors/spectators,[5] was part of the heritage of the relationship between knowledge and power described above. It contributed to the creation and perpetuation of distinct hierarchical postures. The vision of culture advocated by the Declaration's signatories differed from this one as it was defined by its very participants[6] as "a culture in the making, a living culture, a culture in action."[7] It was within this context that Jeanson coined the notion of "non-audience," which then served first and foremost to crystallise the "desire to restore the role of the public in artistic life, in order to achieve a culture built on

4 Déclaration de Villeurbanne reproduced in Jeanson F., *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973, p.119.

5 Malraux A., *Museum Without Walls* (S. Gilbert, Trans.), London, Secker & Warburg, 1967

6 Lacerenza S., "L'émergence du 'non-public' comme problème public" in Ancel P. & Pessin A. (eds.), *Les non-publics : les arts en réceptions* (vol. 1), Paris, L'Harmattan, 2004

7 Jeanson F., *op. cit.*, pp. 8-9

C'est dans ce contexte que Jeanson convoque la notion de « non-public » qui sert alors d'abord à cristalliser la « volonté de restaurer le rôle du citoyen dans la vie artistique afin de créer du lien social par la culture »[8]. Il est en effet impossible pour les signataires de penser l'action culturelle comme autonome vis-à-vis de la lutte politique et d'une démarche de politisation. Tout « effort culturel » sera ainsi selon eux « vain » s'il ne concourt pas à donner au « non-public » « des occasions de se politiser »[9] et de « se choisir culturellement »[10].

Les premières limites de ce projet de refonte, à priori radicale de la politique culturelle, se trouvent dans les perspectives annoncées, au sein même du manifeste, de proposer des actions à mettre en œuvre spécifiquement à l'attention du « non-public ». La nouvelle conception de la culture « en acte » définie par le manifeste, est en effet précisément subversive en cela qu'elle empêche toute représentation figée d'un public. Or, en donnant ainsi corps à la notion de « non-public » (en le faisant l'objet de mesures à implémenter), Jeanson faisait naître un outil qui, saisi quelques décennies plus tard dans le contexte d'un marché de la culture, provoque un effet pervers que les signataires s'efforçaient pourtant de dénoncer et d'endiguer dans ce système.

8 Voir Denizot M., « 1968, 1998, 2008 : le théâtre et ses fractures générationnelles. Entre malentendus et héritages méconnus », in *Revue Sens Public*, nº2, 2009, p. 7.

9 Déclaration de Villeurbanne reproduite dans Jeanson F., *L'action culturelle dans la cité*, Op. Cit., p. 120-121.

10 *Ibid*., p. 305.

social cohesion."[8] Indeed, it was impossible for the signatories to think of cultural initiatives as autonomous from political struggle and the very process of politicisation. Any "cultural effort" would thus, in their view, be "vain" if it did not help provide the "non-audience" with "opportunities to become politicised"[9] and to "define themselves culturally."[10]

This seemingly radical overhaul of cultural policies met its first limitations with the intentions expressed in the manifesto itself, which suggested that actions be carried out specifically for the "non-audience." This new conception of a culture "through action" was subversive precisely in that it prevented any fixed representation of its audience. However, by embodying the notion of the "non-audience" in this way, making it the subject of measures to be implemented, Jeanson created a tool which, when seized a few decades later in the context of a cultural market, produced the very negative effect the signatories were trying to denounce and contain. The commercial direction taken by national museums from the 1980s onwards led to the public being transformed into a set of targeted

8 Denizot M., "1968, 1998, 2008 : le théâtre et ses fractures générationnelles. Entre malentendus et héritages méconnus", in *Revue Sens Public*, 2, 7, 2009.

9 Déclaration de Villeurbanne reproduced in Jeanson F., *op. cit.*, pp. 120-121

10 Jeanson F., *op. cit.*, p. 305

FR

L'orientation marketing prise par les musées nationaux à partir des années 1980 a entraîné la transformation du public en une clientèle segmentée en un ensemble de « cibles »[11], perpétuant le modèle binaire opposant production et réception de la culture. Dans ce contexte, le « non-public » est lui aussi devenu un segment du marché de la culture qu'il s'agit de cibler par des actions spécifiques. La notion de « non-public » a ainsi été définitivement dépolitisée et dépouillée de sa fonction critique. Cette évolution a permis d'effacer l'idée d'« exclusion » (vis-à-vis de la culture dite légitime) associée à l'origine à la notion de « non-public », pour la remplacer par celle « d'éloignement » ou d'« empêchement » qui trouverait sa cause dans des phénomènes sans lien avec ce que le musée « diffuse » ou « communique ». En identifiant ainsi ces visiteurs « empêchés » par une notion – celle de « non-public » – le musée se dispense de faire le procès d'un système excluant, favorisant ainsi la sclérose de la condition et de la position assignée au public.

Dans ce contexte, la médiation culturelle se situe dans une posture ambiguë. Elle apparaît dans les musées dans les années 1920 sous la forme de l'accompagnement des visiteur·euse·s[12]. Dans les années 1960, les premières

11 Voir notamment Le Marec J., *Publics et Musées. La confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan, 2007 et Dehail J., *Les musées de musique à l'épreuve de leurs visiteurs. Analyse critique des normes muséales et des rapports aux savoirs*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Université Paris-Sorbonne, 2017, p.195-213.

12 Peyrin A., *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, La documentation française, 2010, p. 21-22.

FRANCE

EN

customers,[11] perpetuating the binary model that opposes culture's production and reception. And like that, the "non-audience" became yet another sector of the cultural market to be targeted by specific actions. The notion of "non-audience" was therefore effectively depoliticised and stripped of its critical function. This evolution allowed for the idea of "exclusion" (in regards to the so-called legitimate culture) to be erased. It was replaced by notions of "distance" or "access" which were said to be rooted in phenomena unrelated to what the museum "exhibits" or "communicates." By identifying these visitors as "hindered" by a notion – that of a "non-audience," – museums exempted themselves from challenging this exclusionist system, thus favouring the fossilisation of both the status and the position assigned to the audience.

In this context, museum education finds itself in an ambiguous position. It appeared in museums in the 1920s as visitor services.[12] In the 1960s, the first studies of French museum audiences, and their subsequent interpretation by

11 Le Marec J., *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan, 2007
Dehail J., *Les musées de musique à l'épreuve de leurs visiteurs. Analyse critique des normes muséales et des rapports aux savoirs*, pp. 195-213. Doctoral thesis in Information and Communication Sciences, Université Paris-Sorbonne, France, 2017.

12 Peyrin A., *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, Paris, La documentation française, 2010, pp.21-22

FRANCE

enquêtes de publics menées dans les musées français et leur interprétation par la sociologie critique[13] précisent encore le rôle de la médiation. Le résultat de ces analyses promeut le développement de l'intervention de médiateur·ice·s dans les musées pour tenter de déjouer les déterminismes sociaux qui démunissent certain·e·s face aux expositions muséales. La médiation doit permettre que s'opère pour elles·eux aussi une rencontre avec l'art.

Les années 1990 sont celles de la professionnalisation de la médiation, avec le développement du concept de médiation culturelle à proprement parler[14]. Ce projet de professionnalisation s'appuie notamment sur le développement de filières universitaires spécifiques, spécialisées en « médiation culturelle », ancrées essentiellement dans la discipline des sciences de l'information et de la communication (comme la maîtrise « Patrimoine et médiation » inaugurée en 1992 à l'Université de Paris VIII[15]) et dans celle de l'esthétique (comme la licence et le master professionnels « Médiation culturelle des arts » de l'Université d'Aix-Marseille, ouverts en 1994).

13 Voir Bourdieu P. et Darbel A., *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Éditions de minuit, 1966.

14 Voir Bordeaux M.-C., « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques », *actes du 5e forum La rencontre, colloque international sur la médiation culturelle*, Montréal, 5 et 5 décembre 2008, p. 47.

15 Cette maîtrise est devenue le Master « Médiation culturelle, Patrimoine et numérique » (cohabilitation Paris 8 – Paris Nanterre).

critical sociology,[13] further clarified the role of museum education. The findings of these analyses encouraged the development of educator-led interventions in museums, with the aim of overcoming the social determinisms that left some people unable to connect with museum exhibitions. The educators' task was to facilitate a relationship between the public and the art.

The 1990s saw the professionalisation of museum education, along with the development of the French concept of "cultural mediation."[14] This professionalisation initiative was supported by the emergence of specific university programmes specialised in "cultural mediation," essentially based on information and communication sciences (such as the master's degree in "Heritage and mediation" launched in 1992 at the University of Paris VIII)[15] and aesthetics (such as the bachelor's and master's degree in "Cultural mediation of the arts" at the University of Aix-Marseille, which opened in 1994).

Throughout these different periods, and even before the notion appeared, museum education was understood as

13 Bourdieu P., & Darbel A. *The Love of Art: European Art Museums and Their Public* (C. Beattie & N. Merriman, Trans.), Stanford, CA, Stanford University Press, 1990

14 Bordeaux M-C., « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques », Actes du 5e forum La Rencontre : Colloque international sur la médiation culturelle, 47, Montreal, QC: Culture pour tous, 2008

15 This master's degree became the Museum education, Heritage and Digital Masters programme. (Paris 8 – Paris Nanterre).

La médiation culturelle se comprend, à travers ces différentes époques, et avant même l'apparition de la notion en tant que telle, comme l'ouvrière du lien à tisser entre la culture exposée dans les musées et les publics jugés profanes. Ainsi ajoutée au centre d'un dispositif composé d'espaces distincts et inamovibles et de rôles impartis, elle se situe dans une posture difficilement tenable, puisque l'échec de son ambition semble inexorable. Pire, le rôle qu'on lui assigne ainsi est paradoxal puisqu'il fait simultanément d'elle l'avocate de publics minorisés par le dispositif muséal et la complice du maintien de ce même dispositif inégalitaire. Dans le contexte décrit plus haut de remaniement conceptuel de l'exclusion des « non-publics » en leur « éloignement » du musée ou leur « empêchement » à s'y rendre, la médiation culturelle se doit d'entretenir une « symbolique [délétère] de la séparation »[16]. Sa fonction contribue à installer l'idée qu'il existe des positions « intérieures » et « extérieures » à l'institution (entre lesquelles elle se situerait) et, par conséquent, une « certaine manière d'habiter l'espace de la culture »[17].

La médiation culturelle se trouve caractérisée, dans ces circonstances, par une absence d'agentivité. Elle est le « lien », « l'entre-deux » nécessaire au bon fonctionnement du dispositif muséal, mais il n'est pas réellement admis qu'elle puisse avoir une ambition propre autre, que celle de soute-

16 Cervulle M., « Exposer le racisme. Exhibit B et le public oppositionnel », in *Études de communication* nº48, 2017, p. 50.

17 *Ibid*. Voir aussi Rancière J., Le partage du sensible. Esthétique et politique, La Fabrique, 2000.

the tool to forge a link between the culture exhibited in musems and uninitiated audiences. Once placed at the centre of a system made up of distinct, fixed spaces and assigned roles, museum education found itself in a position difficult to sustain, and whose failure to achieve its ambition was inevitable. Worse still, the role it was assigned was paradoxical as it ended up being both the advocate for audiences marginalized by the museum system, and an accomplice to the preservation of this very inegalitarian structure. In the context described above of the conceptual rethinking of the "non-audience's" exclusion by their "distance" from the museum or their "hindrance" to go there, museum education was required to maintain an "[injurious] symbolism of separation."[16] Its position contributed to creating the idea that there are positions "inside" and "outside" of the institution (between which museum education is situated) and, consequently, a "certain way of inhabiting cultural spaces."[17]

Under these circumstances, museum education was characterised by a lack of agency. It was the "link," the "in-between" necessary for the proper functioning of the museum system, but it was not really accepted as endowed with any ambition other than that

16 Cervulle M., "Exposer le racisme. Exhibit B et le public oppositionnel", *Études de communication*, 48, 50, 2017

17 Rancière J., *The Politics Of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (Trans. G. Rockhill), London, Mansell Publishing, 2004

nir et de relayer auprès des publics, le travail de diffusion principal qui se ferait, dans le cas du musée, avec l'exposition. Il est possible d'observer une première illustration de cette restriction dans la façon dont la fonction d'accompagnement dans les musées apparaît dans les années 1920. La mise en place des visites guidées s'opère à l'initiative des conservateurs et des professeurs de l'École du Louvre dans l'idée de procurer à leurs ancien·ne·s élèves une source de revenus en attendant de pouvoir créer pour eux des postes de conservateur ou d'attaché. Ces postes sont donc d'emblée pensés comme des postes d'appoint, dans le contexte d'une pénurie d'emplois. Dès son ouverture en 1882, l'École du Louvre accueillait des femmes parmi ses étudiant·e·s qui sont ainsi entré·e·s, au tournant du siècle, en concurrence avec les hommes pour les postes de conservateur·rice. Or, alors qu'au sein de l'école les élèves masculins étaient encore largement majoritaires, seules des femmes ont pourtant été recrutées sur ces postes d'accompagnement des visiteur·se·s. Selon Aurélie Peyrin, cette prédilection des jurys de conservateur·rice·s et enseignant·e·s de l'École du Louvre était en réalité « une manière de reléguer les femmes dans des fonctions connexes de la conservation, mais bien distinctes »[18]. Cette « distribution sexuée des rôles » devait éviter qu'elles ne soient en rivalité avec les hommes et qu'elles ne leur portent ombrage. Il semblerait ainsi que la médiation muséale soit devenue très tôt l'apanage des femmes. Pour autant, il n'était pas permis aux premières « dames guides » de définir et développer leurs ambitions

18 *Ibid*., p. 63.

of supporting and conveying the institution's outreach to the audience, which, in the case of the museum, would be the exhibition. We can see an early example of this limitation in the way that visitor services appeared in museums in the 1920s.
The introduction of guided tours was initiated by curators and École du Louvre professors with the aim of providing their former students with a source of income until curatorial or attaché positions could be created for them. From the very beginning, these positions were conceived as auxiliary positions due to job shortages. Since its opening in 1882, the École du Louvre has welcomed women amongst its students, who thus began competing with men for curatorial positions by the turn of the century. However, while the school still counted a vast majority of male students, only women were recruited to guide visitors. According to Aurélie Peyrin, this bias among curatorial committees and teachers at the École du Louvre was in fact "a way of relegating women to functions related to curating, but quite distinct from it."[18] This "gendered role distribution" was intended to prevent women from competing with men and overshadowing them. It would thus seem that audience engagement became a female prerogative very early on. However, the first "lady guides" were not allowed to define and develop their own ambitions within the field, even though they were selected to work in it after a training both prestigious and

18 Rancière J., *Ibid*., p.63

propres dans ce domaine, alors même qu'elles étaient sélectionnées, pour y travailler, à l'issue d'une formation extrêmement pointue et prestigieuse. Elles se devaient en effet d'agir sous la « tutelle » des conservateurs, ayant pour instruction de ne « délivrer que les informations rédigées par les conservateurs sous la forme de fiches de visites »[19]. Ces médiatrices se devaient, autrement dit, d'évoluer dans une fonction définie pour elles par des hommes conservateurs et régie par eux.

Si le contexte actuel a indéniablement évolué à bien des égards, ce carcan définitionnel spécifique se concrétise d'autres façons aujourd'hui encore, tandis que la surreprésentation des femmes aux postes de médiation reste une réalité[20]. On le retrouve notamment dans le fait que les compétences à acquérir et à mettre en œuvre dans le cadre de la fonction de médiation ne sont généralement pas reconnues comme telles. Elles sont très souvent rabattues sur des qualités liées à l'individu, et ce malgré l'ancrage universitaire de la médiation depuis les années 1990 qui aurait dû aboutir à une légitimation institutionnelle des savoirs spécifiques à cette pratique. Peyrin montre comment, dans les entretiens qu'elle a menés au-

19 *Ibid.*

20 On peut citer ici les résultats d'une étude de la DMF datant de 2001 indiquant que 63% des médiateur·ice·s sont des femmes et 26% sont des hommes (11% d'individus dans l'enquête n'avaient pas renseigné leur genre) – Enquête citée dans Peyrin A., « Démocratiser les musées. Une profession intellectuelle au féminin », in *Travail, Genre et Société* n°19, 2008, p. 65-85. Il semble important qu'une étude sociologique plus récente menée auprès des médiateur·ice·s au niveau national puisse venir actualiser ces chiffres.

highly extensive. They had to work under the "tutelage" of the curators, and were instructed to "only provide information written by the curators in the form of tour notes."[19] In other words, these educators had to work in a position defined and regulated by male curators.

While the current context has undoubtedly evolved in many respects, this specific and strict conceptual framework is still being applied in various ways today, while the over-representation of women in museum education positions remains a reality.[20] This is reflected in the way that the skills required and exercised in museum education are not generally acknowledged as such. They are very often reduced to qualities tied to the individual, despite the fact that museum education has been rooted in academia since the 1990s, which should have led to the institutional legitimation of this knowledge-specific profession. In interviews Peyrin conducted with educators, she shows how, for most of the people she interviewed, the question of whether a good museum educator's qualities are innate or learned is often left unresolved. Many museum educators believe that "certain

19 Rancière J., *Ibid.*

20 We can quote the findings of a DMF study from 2001 indicating that 63% of museum educators are women while 26% are men (11% of survey participants did not indicate their gender) – Survey quoted in Peyrin A., « Démocratiser les musées. Une profession intellectuelle au féminin », in *Travail, Genre et Société*, 19, pp. 65-85. A more recent sociological study of museum educators at a national level would be useful to update these numbers.

près de médiateur·ice·s, la question du caractère inné ou appris des qualités d'un·e bon·ne médiateur·ice n'est souvent pas clairement résolue pour la plupart des personnes interrogées. De nombreux·se·s médiateur·ice·s estiment elles·eux-mêmes que « certaines choses ne s'apprendraient pas, elles seraient déjà présentes ou pas dans la personnalité »[21]. Les qualités dont il est ici question se voient, de plus, souvent attribuées le qualificatif de « féminines ». Les femmes – qui les ont souvent « acquises dans la sphère privée de la famille et dans l'exercice de rôles domestiques féminins d'attention aux autres »[22] – posséderaient, selon ces représentations, ces qualités « par nature » ou d'instinct (par exemple l'attention à l'autre, l'empathie, l'écoute, qualités généralement citées comme indispensables pour pratiquer la médiation). Ces compétences ne trouvent par conséquent le plus souvent pas de reconnaissance institutionnelle et n'interviennent pas dans le rapport salarial.

Cette représentation « maternisante » de la médiation trahit également la conception des publics sous-jacente à celle-ci : minorisés et conçus comme ignorants. Il semble impossible de reconnaître la relation et l'échange avec eux·elles comme le lieu potentiel de l'élaboration de savoirs productifs. La relation aux publics ne peut alors être conçue que par le prisme du soin.

21 Voir Peyin A., *Être médiateur au musée*, p. 74 et Peyrin A., « Démocratiser les musées », p. 81-83.

22 Daune-Richard A.-M., « Hommes et femmes devant le travail et devant l'emploi », in Blöss T. (dir.), *La Dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, PUF, 2001, p. 127-150 cité dans Peyrin A., Être médiateur, p. 73.

things cannot be learned. That they may or may not already be present in our personality."[21] Additionally, the qualities referred to here are often described as "feminine." According to these representations, women – who have often "acquired them in their family environment and in the performance of feminine domestic roles such as caring for others"[22] – would, possess these qualities "by nature" or instinctively (for example, caring for others, empathy, listening; qualities generally cited as indispensable for education). As a result, these skills are often not recognised by institutions and are not taken into account in their salaries.

This "maternal" representation of museum education also reveals the way in which audiences are perceived: they are belittled and seen as ignorant. It seems impossible to consider the relationship and exchange with the audience as a potential space for the development of fruitful knowledge. One can only conceive the relationship with the audience through the lens of care. Therefore, mediation is confined to a benevolent and discreet support function, at the service of the curators' creative endeavours, and dedicated to visitor care. This role is defined by the fact that it must erase the profes-

21 Peyrin, A., *op. cit.*, 2010, p. 74 ; Peyrin A., *op. cit.*, 2008, pp. 81-83

22 Daune-Richard A.-M., « Hommes et femmes devant le travail et devant l'emploi », in Blöss T. (ed.), *La Dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, PUF, 2001, pp. 127-150. Quoted in Peyrin A., *op. cit.*, 2008, p. 73

La médiation est donc enfermée dans un rôle de soutien bienveillant et discret, au service des productions créatives des conservateur·rice·s et/ou des commissaires d'exposition (ou curateur·rice·s), et consacré au soin des publics. Ce rôle se définit par le fait qu'il se doit d'effacer les compétences professionnelles que nécessite le travail à accomplir, et faire oublier qu'il donne lui-même lieu à une production spécifique. Les budgets réduits généralement alloués à la médiation dans les musées (voire leur absence totale dans certains cas) traduisent sans doute cette difficulté à reconnaître à la médiation des ambitions et des réalisations propres.

Et en effet, l'absence d'agentivité de la médiation décrite plus haut se retrouve également dans l'idée que la médiation en tant que « lien » ou « entre deux » ne peut trouver d'espace où s'inscrire durablement. Cette limitation semble se traduire par le maintien des médiateur·rice·s dans une position précaire vis-à-vis des structures muséales. Conçue d'emblée comme une fonction d'appoint, réalisable « à la demande », la médiation n'est jamais réellement invitée à habiter pleinement l'institution. Certaines « victoires » ont certes été remportées dans la bataille contre cette précarité, comme la création de la loi 2002-5 relative aux musées de France[23]. Cette loi impose à chaque musée de France de disposer d'un service ayant en charge les actions d'accueil des publics et notamment la médiation, assurant ainsi une stabilité de l'emploi aux médiateur·rice·s travaillant dans ces services, mais

23 La loi peut être consultée sur le site de Légifrance. URL : https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000769536/ (consulté le 25 janvier 2021)

sional skills required for the work at hand, and hide that it generates its very own production of content. The limited museum budgets usually allocated to audience engagement (or in some cases, their non-existence) certainly reflect the difficulty of recognising the ambitions and achievements of audience engagement.

The lack of agency in museum education described above is also reflected in the idea that education, as a "link" or an "in-between," cannot find a space where it can be sustainably implemented. This limitation seems to be reflected in the way museum educators are kept in a precarious position within museum structures. From the start, museum education was conceived as an auxiliary function that could be carried out "on demand" and was never really invited to fully inhabit the institution. Admittedly, there have been some "victories" in the battle against this precariousness, such as the introduction of Law 2002-5 regarding French museums.[23] This law requires each certified French museum to have a department in charge of welcoming the public and its education in particular, thus ensuring job stability for the educators working in these departments. Unfortunately however, this only applies to a very small portion of the cultural field in which educators are involved. a large number of jobs related to museum education are very often paid by

23 The law can be consulted on the Légifrance website. URL: https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000769536/ (Retrieved on January 25, 2021)

cela ne concerne malheureusement qu'une partie très réduite du milieu culturel dans lequel interviennent les médiateur·ice·s. Un grand nombre des emplois en lien avec la médiation culturelle sont bien souvent payés à l'heure, sans même que le temps de recherche ou même de conception, pourtant nécessaires à la préparation d'une médiation, ne soient compris dans le taux horaire accordé[24]. Ce cas de figure reste cependant l'un des plus favorables alors que se démultiplient des offres de bénévolat et de services civiques dans de nombreuses structures culturelles, remplaçant de plus en plus systématiquement de réelles offres d'emploi[25]. Ce fonctionnement pousse de nombreux·ses médiateur·ice·s à accepter des emplois sous-payés et sans reconnaissance institutionnelle, alors qu'ils·elles sont surqualifié·e·s, dans l'espoir que cela représente un investissement pour trouver par la suite un emploi salarié[26]. Cette « économie de l'expectative » se tisse là avec la conception de la médiation pour arrimer les conditions d'exercice de la médiation à l'instabilité. Il est, de plus, difficile d'envisa-

24 Voir Aubouin N., Kletz F., Lenay O., Culture études n°1, 2010/1, ministère de la Culture - DEPS, mai 2010, URL : https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2020/Mediation-culturelle-l-enjeu-de-la-gestion-des-ressources-humaines-CE-2010-1 (consulté le 25 janvier 2021). Voir aussi l'étude réalisée par l'Association Les têtes de l'art pour l'équipe de médiation de Manifesta 13 en septembre 2019 sur « Les statuts et conditions d'emploi des médiateur·ice·s ».

25 Voir notamment Auboin N., Kletz F., « Ombres et lumières sur la médiation. Une activité en quête de profession », in *L'observatoire*, n°51, 2018/1, p. 12-15.

26 Sur ce sujet voir Simonet M., *Travail gratuit : la nouvelle exploitation ?*, Textuel, 2018.

the hour and do not include the time spent on research or even development, even when that time is paramount to the preparation of their interventions.[24] However, this is still one of the most advantageous scenarios, as offers for volunteer work and internships proliferate in many cultural structures, increasingly superseding actual job offers.[25] This pushes many overqualified educators to accept underpaid jobs with no institutional recognition, in the hope that this will allow them to secure a paid job later on. The "economy of uncertainty" becomes an integral part of the ideology underlying audience engagement, and of its practice. It is also difficult to imagine a possible radical improvement of this situation in the cultural field, undeniably plagued by increasingly drastic budget restrictions. The speed and ease with which many museum educators were dismissed at the beginning of the Covid-19 crisis is a case in point.[26]

24 Aubouin N., Kletz F. & Lenay O., Culture études n°1, 2010/1, 2010. French Ministry of Culture - DEPS. URL: https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2020/Mediation-culturelle-l-enjeu-de-la-gestion-des-ressources-humaines-CE-2010-1.
See also the study carried out by the Association Les têtes de l'art for the Manifesta 13 education team in September 2019 on The status and employment conditions of educators.

25 Auboin N. & Kletz F., « Ombres et lumières sur la médiation. Une activité en quête de profession », *L'Observatoire*, 51, 2018, 12-15.

26 CECA column on this matter: Covid 19 threatens severely museum education published on April 28, 2020 : http://ceca.mini.icom.museum/covid-19-threatens-severely-museum-education/

ger des perspectives d'amélioration radicale de cette situation dans un contexte indéniablement plombé par des restrictions budgétaires toujours plus drastiques dans le domaine culturel. En attestent notamment la rapidité et la facilité avec laquelle de très nombreux·ses médiateur·ice·s ont été congédié·e·s dès le début de la crise du Covid-19[27].

Le rôle ainsi assigné à la médiation culturelle est cependant investi d'une manière très peu unanime par les médiateur·rice·s culturel·le·s qui négocient souvent pour eux·elles-mêmes le rôle qui leur est attribué, formulant d'autres façons de se représenter le sens de leur travail[28]. Ces négociations se concrétisent notamment dans les espaces réflexifs qui se forment à la marge des institutions. Au sein de ces espaces sont formulées des manières de penser son rôle, d'énoncer ses ambitions et de faire entendre ses revendications. En 1963, les « conférencières des musées nationaux » ont créé une association – transformée ensuite en un syndicat – visant non seulement à obtenir la reconnaissance de leur profession, de meilleures conditions de travail et une revalorisation salariale mais aussi la « liberté de choisir leur discours » et donc l'émancipation de celui que les conserva-

27 Voir notamment le billet du CECA à ce sujet intitulé « Le Covid 19, une terrible menace pour la médiation dans les musées » publié le 28 avril 2020 : http://ceca.mini.icom.museum/fr/le-covid-19-une-terrible-menace-pour-la-mediation-dans-les-musees/?fbclid=IwAR1JFbACAoj-WQMrkL-N9LrZMHp8jSsw_UwLBEpaSCQzvoXp8Cz9qvp7hNto

28 Voir notamment Bordeaux M.-C., Op. Cit., p. 10.

However, the role assigned to museum education is not unanimously embraced by educators, who often have to re-interpret the job for themselves, developing new ways of thinking about its meaning.[27]

That process of reinventing takes shape in the reflective spaces emerging on the margins of these institutions. Within these spaces, they formulate new ways of thinking about their role, of stating their ambitions and of making their demands heard. In 1963, the "National museum women docents" created an association – later turned into a union – aimed at obtaining not only professional recognition, better working conditions and salary raises, but also the "freedom to develop their own speech" and thus their emancipation from the discourse imposed by curators.[28] More recently, other movements were initiated, such as the "Defence Group for Cultural Mediation Professionals," created in August 2020 via a Facebook page that quickly gathered more than 1000 members.[29] This group was formed in order to "demand the recognition of [educators'] skills, a decent salary and a fair status, an end to the exploitation of interns and volunteers in museum

27 Bordeaux M-C., *op. cit.*, 2008, p. 10

28 Peyrin A., *op. cit.*, 2010, p. 71

29 On January 25, 2021 the group had 1044 members.

teurs leur imposaient jusque-là[29]. D'autres mobilisations se sont instaurées plus récemment comme le « Groupe de défense des professionnel·le·s de la médiation culturelle » formé en août 2020 au travers d'une page Facebook ayant rapidement rassemblé plus de 1000 membres[30]. Ce groupe s'est formé afin « d'exiger la reconnaissance de[s] compétences [des médiateur·ice·s], une rémunération décente et un statut juste, l'arrêt de l'exploitation des stagiaires et services civiques sur des postes de médiateur·ice·s, la reconnaissance de[s] diplômes »[31]. Les revendications des membres du groupe ont fait l'objet d'une tribune intitulée « Médiatrices et médiateurs en colère » publiée en décembre 2020 dans Mediapart[32]. Ce groupe s'inscrit dans la continuité et en discussion avec d'autres espaces de réflexion plus anciens comme le Réseau MED – le réseau des professionnel·le·s de la médiation culturelle en région PACA créé en 2018[33] et le Réseau BLA-Association na-

29 Voir Peyrin A., *Être médiateur*, p. 71.

30 Au 25 janvier 2021 le groupe comptait 1044 membres.

31 Voir la section de présentation du groupe sur la page Facebook, URL : https://www.facebook.com/groups/350547225964254 (consulté le 24 janvier 2021).

32 « Médiatrices et médiateurs en colère », Le blog de Mediapart, 13 décembre 2020, URL : https://blogs.mediapart.fr/defense-des-professionnel-les-de-la-mediation-culturelle/blog/131220/mediatrices-et-mediateurs-en-colere?fbclid=IwAR0AQg9RsbtOMKeuLwBqnj7vKKb4rBRudIHeuTFSNU_FLSA2nGvwILNAZmo

33 Voir le site internet du Réseau MED, URL : https://reseaumedpaca.wordpress.com/ et sa page Facebook, URL : https://www.facebook.com/mediationPACA (consultés le 25 janvier 2021).

educator positions, and the recognition of [their] degrees."[30] The group's demands were the focus of a December 2020 Mediapart article titled "The angry museum educators".[31] This group is linked to and in discussion with other longer established reflection spaces such as Réseau MED, the cultural mediation professionals' network in the Provence-Alpes-Côte d'Azur region created in 2018,[32] and Réseau BLA, a national association for mediation professionals in contemporary art created in 2017. Finally, We should mention the Médiation Culturelle Association, created in 2000 in the Rhône-Alpes region and dissolved in 2019, which drew up and published a "deontological charter for cultural mediation" in 2010.

These organisations offer educators discussion forums where they can deconstruct the very concept of museum education as an "auxiliary" activity, but also the discretion and invisibility presumed to be necessary for it to be effective. In these spaces where experiences are shared, We can

30 See the group's presentation section on its Facebook page, URL: https://www.facebook.com/groups/350547225964254 (visited on January 24, 2021).

31 Le blog de défense des professionnel·le·s de la médiation culturelle. (December 13, 2020). Médiatrices et médiateurs en colère. Le blog de Mediapart. Retrieved from URL: https://blogs.mediapart.fr/defense-des-professionnel-les-de-la-mediation-culturelle/blog/131220/mediatrices-et-mediateurs-en-colere?fbclid=IwAR0AQg9RsbtOMKeuLwBqnj7vKKb4rBRudIHeuTFSNU_FLSA2nGvwILNAZmo

32 Réseau MED's website, URL: https://reseaumedpaca.wordpress.com/ and Facebook page, URL: https://www.facebook.com/mediationPACA (Retrieved on January 25, 2021).

tionale des professionnel·le·s de la médiation en art contemporain créé en 2017. On citera enfin la Médiation Culturelle Association, créée en 2000 en région Rhône-Alpes et dissoute en 2019, qui avait notamment élaboré et publié en 2010 une « charte déontologique de la médiation culturelle ».

Ces groupes de réflexion – qui existent parmi d'autres, moins officiels – offrent aux médiateur·ice·s des espaces d'échange et de ressourcement où il est possible de déconstruire la conception de la médiation culturelle comme « auxiliaire », mais aussi la discrétion voire l'invisibilité présumée nécessaire à sa bonne opération. Dans ces lieux où règne le partage d'expériences, il est possible de prendre la mesure de la spécificité des savoirs de la médiation. Or, comme l'ont montré les études féministes et décoloniales, les savoirs sont indissociables des conditions de leur production. Élaborés depuis une position subalternisée, féminisée et précaire, les savoirs de la médiation font résonner une « voix différente »[34] au sein de l'institution muséale qui mériterait d'être entendue.

34 Voir Gilligan C., *Une voix différente. Pour une éthique du care*, Flammarion, 1986 (rééd. 2008).

grasp the specific nature of the knowledge necessary for art education. And just as feminist and decolonial studies have shown, knowledge is inextricably linked to the way it is acquired. Emerging from subordinated, feminised and precarious positions, the knowledge of art education can be heard "In a different voice,"[33] one that resonates within the museum institution, and deserves to be heard.

33 Gilligan C., *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1982.

MAROC
MOROCCO

La Médiation comme manufacture de la reconnaissance: Points de vue sur quelques aspects de la Médiation au Maroc

Cultural mediation as the making of recognition: on some aspects of mediation in Morocco

ABDESLAM ZIOU-ZIOU + SOLÈNE BOUREZMA

FR

“Pour comprendre les modèles sonores que nous écoutons, nous devons nous tourner vers la nature même des carillons, et non vers le vent qui les ébranle.” — Francisco Varela

Cette réflexion du neurobiologiste chilien Francisco Varela nous pousse à nous interroger sur le mouvement à effectuer lorsque l’on parle de concept tel que la médiation. Nous considérons qu’il est important de comprendre les modèles que nous abordons dans la nature même de ce qu’ils représentent et non dans leur acception commune. Et si, pour comprendre un concept aussi vague que la médiation en art contemporain, on se tournait vers la nature même de son élaboration, et non vers les vérités qu’elle prétend porter? Quelle signification du terme médiation dans un contexte marocain? La réflexion que porte cet article provient d’un malaise. La forme qu’il prend est le fruit d’une discussion dans les méandres de ce malaise. Comment parler de médiation - concept auto-usité au Nord - au Maroc, sans reproduire des façons de faire et des stratégies élaborées dans d’autres territoires?

Mai 1969. Face à leur absence au sein du “Salon du Printemps de Marrakech” et pour répondre à la folklorisation orientalisante de la peinture marocaine, un groupe d’artistes marocains décide d’investir la fameuse place Jemaâ El Fna à Marrakech et d’y organiser une contre-exposition pour exposer leurs œuvres. Il y a une tentative de “sortie de” et “vers” la place publique qui a participé à l’émergence d’une classe d’artistes marocain·e·s portant un nouveau langage plastique « juste après la colonie ». Ce groupe composé des artistes peintres Mohamed Melihi, Mohamed Chebaâ, Farid Belkahia, Mohamed Atallah et Mohamed Hamidi et Mohamed Hafid, vont

EN

“To understand the sound patterns that we listen to, we must turn to the nature of the chimes themselves, not to the wind that shakes them.” — Francisc Varela

This reflection by Chilean neurobiologist Francisco Varela leads us to examine the movement that is carried out when discussing concepts such as mediation. We believe it is important to approach these models we seek to understand through the very things they represent, rather through their commonly accepted meanings. What if, in order to understand a concept as vague as mediation in contemporary art, we turned to the very nature of its elaboration, rather than to the truths it purports to convey? What is the meaning of the term mediation in the Moroccan context? The reflections in this article are born from a discomfort. The form this article takes results from discussion amidst the meanderings of this malaise. How can we talk about mediation – a concept coined in the Global North – in Morocco, without reproducing practices and strategies developed elsewhere?

May 1969. Faced with their absence from the Salon du Printemps (Spring Salon) in Marrakesh, and in response to the orientalising provincialisation of Moroccan painting, a group of Moroccan artists decided to occupy the famous Jemaâ el-Fna Square in Marrakesh and organise a counter-exhibition to show their works. This attempt to ‘exit’ the institution and move towards the public square characterised a cohort of Moroccan

effectuer ainsi leur première "Présence plastique" dans l'espace public. L'historienne de l'art et professeure Toni Maraini, qui a accompagné de très près cet événement a dit: *«Face à la mauvaise tenue des salons, la contre-exposition venait confirmer l'importance et la possibilité d'une action artistique libre et indépendante, nécessaire pour la recherche et circulation de nouvelles idées»*[1]. Ils continueront ces efforts en effectuant différentes interventions dans les espaces publics de Casablanca et de Rabat. Ce même groupe sera à l'origine d'une expérience pédagogique radicale au sein de l'École des Beaux-Arts de Casablanca, essayant de rompre avec la verticalité de l'académisme occidental et ouvrant le regard et la conscience visuelle de leurs étudiant·e·s vers les formes et figures d'art émanant d'un contexte marocain.

Hiver/Printemps 1979. Nous sommes en cette fin d'hiver de l'année 1979 dans la ville de Tétouan. Cette ville héberge en son sein l'un des seuls instituts des Beaux-Arts du Royaume. La dynamique artistique y est bouillonnante et pourtant à l'arrêt. S'entassant dans l'atelier de l'artiste Abdelkrim Al Ouazzani *sis Zankat Zaouia* dans la médina de Tétouan, des artistes développent l'idée de déborder du cadre de l'atelier, de s'écouler dans les ruelles avoisinantes et se répandre sur la place centrale d'El Feddane pour y exposer leur création. Cela sera *Le Printemps d'El Feddane*, qui durera cinq printemps consécutifs, avant la disparition de la place, décidée par les autorités suite aux émeutes de 1984 à Tétouan. Abdelkrim Chiguer, professeur et critique d'art, dira la chose suivante à propos de cette expérience:

1 Toni Maraini, *Écrits sur l'art. Choix de textes. Maroc 1967-1989*, Rabat , Al Kalam , 1990 p. 85

artists endowed with a new visual language 'just after colonisation'. This group, composed of painters Mohamed Melehi, Mohamed Chebaâ, Farid Belkahia, Mohamed Atallah, Mohamed Hamidi, and Mohamed Hafid, enacted their first 'Présence plastique' (visual presence) in public space. Art historian and professor Toni Maraini, who followed this event very closely, notes: 'Faced with the poor management of salons, the counter-exhibition confirmed the importance and possibility of a free and independent artistic action, necessary for researching and circulating new ideas'.[1] They continued these efforts through various interventions in public spaces in Casablanca and Rabat. This same group initiated a radical pedagogical experiment within the École des Beaux-Arts (school of fine arts) of Casablanca, attempting to break with the hierarchy of Western academism and open their students' eyes and visual awareness to art forms and figures emanating from a Moroccan context.

Winter/Spring 1979. Winter 1979 was nearing its end in the city of Tetouan, home to one of the only fine arts institutes in the kingdom. The artistic scene was teeming and yet things were at a standstill. Several artists gathered together in the studio of Abdelkrim Al Ouazzani located on Zankat Zaouia in the medina of Tetouan, where they developed the idea of moving beyond the framework of the studio, flowing

1 Maraini T., *Écrits sur l'art. Choix de textes. Maroc 1967–1989* (Rabat: Al Kalam,1990), 85.

FR

« Ce qui a rendu sans doute possible le Printemps d'El Feddane me semble révéler moins d'une archive close que d'une poussée saisonnière, ou une irrépressible énergie printanière, à ramifications multiples, envers et contre toute forme d'homogénéisation. Imaginons une installation conjuguant rue-maison-place-médina-ville-monde ; cette dernière n'exprime-t-elle pas en définitive, l'enjeu qui est celui du trait d'union ? » [2]

Rentrant de France au début des **années 90**, après des études au sein de l'École d'Art de Bourges, Faouzi Laâtiris, artiste et professeur, s'installe à Tétouan pour enseigner l'art au sein de l'Institut National des Beaux-Arts de la ville. Il va créer le cours *Volumes et Installations* qui va explorer des formes d'expression et de représentation artistique différentes faisant de ce séminaire un "laboratoire des matières, des idées, des sensations.". De ce séminaire est issue la majeure partie des artistes ayant revitalisé la scène artistique marocaine en l'ouvrant sur les réseaux internationaux de distributions et création. Vers la fin des années 90, il va s'engager avec ses étudiants Younes Rahmoune, Batoul S'himi et Safaâ Erruas (aujourd'hui fers de lance de l'art contemporain au Maroc) dans une démarche de connaissance collective qui a culminé avec l'exposition *l'Objet Désorienté*. Dans une ré-actualisation de la dynamique de l'École de Casablanca des années 60, ce groupe se met

2 Chiguer A., « Les expositions du Printemps d'El Feddane (1979-1985). Petite archéologie », in Montazami M. (ed.), *Volume Fugitif. Faouzi Laâtiris et l'Institut National des Beaux-Arts de Tétouan*, Rabat, Kulte éditions, 2016, p. 85

EN

out onto the surrounding streets and spreading out over the central square of el-Feddane to exhibit their work. This would result in the el-Feddane Spring Festival, which took place over five consecutive springs before the square was razed by local authorities following the 1984 riots in Tetouan. About this experience, professor and art critic Abdelkrim Chiguer, writes:

'What made the el-Fedanne Spring possible has less to do with a closed archive than it does with a seasonal surge, or an irrepressible springtime energy, with multiple ramifications, oriented toward and against all forms of homogenisation. Imagine an installation combining street-home-square-medina-city-world; doesn't this express what is at stake in the hyphen?'[2]

Returning from France in the **early 1990s** after studying at the Bourges School of Fine Arts, artist and teacher Faouzi Laâtiris moved to Tetouan to teach art at the city's Institut National des Beaux-Arts (national institute of fine arts). He created the course *Volumes et installations* (volumes and installations), which explored different forms of expression and artistic representation by offering a 'laboratory of materials, ideas and sensations'. Most of the artists who revitalized the Moroccan art scene by opening it up to international networks

2 Chiguer A., « Les expositions du Printemps d'El Feddane (1979–1985). Petite archéologie », in Montazami M., ed., *Volume Fugitif. Faouzi Laâtiris et l'Institut National des Beaux-Arts de Tétouan* (Rabat: Kulte éditions, 2016), 85.

à *«écumer différentes régions du Maroc à la recherche d'objets hybrides, en "explorateurs" ou "archéologues du présent", en collectant, et en étudiant les objets rencontrés[...] principalement collectés dans les souks et les ateliers de fabrication.»*[3] L'exposition finale va rabattre les codes de l'exposition classique et les divisions des tâches entre curateur·rice, médiateur·rice et artiste.

Pensée comme forme d'expression artistique née au sein du mouvement du **20 Février 2011** au Maroc (traduction marocaine du "printemps arabe"), la troupe du théâtre de l'opprimé à Casablanca va occuper l'espace de libération de la parole qu'a ouvert cet instant historique. Par les formes qu'elles proposent, en s'inspirant du Théâtre Forum d'Augusto Boal et en l'adaptant au contexte marocain à travers la pratique de la Halqa, cette troupe ira dans des espaces connus comme étant des "déserts culturels" pour y discuter de sujet de société et de formes d'oppression divers et variés. L'accueil et l'interaction avec le public ont été une forme d'enrichissement de la création artistique faisant dire à Youssef Elfoutouhi, co-fondateur de la troupe, qu'il faudrait une troupe dans chaque rue et chaque recoin du Maroc. Cette expérience du théâtre de l'opprimé s'insère dans une dynamique artistique et culturelle à Casablanca, ayant eu recours à l'espace public comme lieu de l'interaction donnant vie à une expression artistique multiple. Néanmoins, l'ensemble de ces espaces de liberté ont été petit à petit réduits par le retour en force de l'État régulateur et répressif.

3 Montazami. M., "Des volumes fugitifs sur la route de la mondialisation" in *Volume Fugitif, Faouzi Laâtiris et l'Institut National des Beaux Arts de Tétouan*, Kulte édition, p. 15

of production and distribution came out of this seminar. Towards the end of the 1990s, with his students Younes Rahmoune, Batoul S'himi, and Safaâ Erruas (now central figures of contemporary art in Morocco), he engaged in a collective process that culminated in the exhibition 'The Disoriented Object'. Reactivating the dynamics of the Casablanca school of the 1960s, this group set out to 'scour different regions of Morocco in search of hybrid objects, as 'explorers' or 'archaeologists of the present', collecting and studying objects [...] collected mainly in the souks and artisanal workshops'.[3] The final exhibition broke down the conventions of the traditional exhibition and the division of labour between curators, educators, and artists.

Envisioned as a form of artistic expression born out of the 20 February 2011 movement in Morocco (the Moroccan equivalent of the Arab Spring), the Theatre of the Oppressed troupe of Casablanca took advantage of the space for free speech opened up by this historic moment. Inspired by Augusto Boal's Forum Theatre – adapted to the Moroccan context through the practice of halqa – the troupe went to spaces thought of as cultural deserts to discuss social issues and various forms of oppression. Their reception and interaction with the public invigorated artistic production, such that co-founder Youssef Elfoutouhi has said that there should be a troupe on every street and corner in Morocco. This experiment

3 Montazami M., « Des volumes fugitifs sur la route de la mondialisation » in *ibid*., 15.

Si « la poétique du trait d'union », tel que suggéré par Abdelkrim Chiguer, entre différentes sphères et territoires artistiques aurait une définition formelle au Maroc, cela pourrait s'apparenter à la RE-médiation. Le souci principal n'étant pas d'aller à la recherche du public, mais de se doter d'espace d'expression et d'expérimentation permettant de se frotter à d'autres regards, à de nouvelles présences, à de nouvelles formes de création. D'agir dans l'urgence de l'inexistant et de le rendre palpable, en lui donnant une présence active pour re-médier à une situation où les arts trouvent peu d'institution et de lieux pour vivre, se mouvoir et se montrer du fait d'un manque d'intérêt politique pour l'art et la culture. La recherche de nouveaux lieux (territoires ruraux, lieux indépendants, espace public) peut aussi s'expliquer par la volonté des artistes d'échapper au carcan des formes classiques et reconnues d'expression artistique telles que définies par les classes sociales supérieures et grandement influencées par l'art européen représentées dans les musées, les galeries, les vernissages, la peinture et le tableau. Cela peut aussi être une forme pour se soustraire aux demandes des bailleurs internationaux et à leurs agendas politiques qui réduisent souvent l'espace d'expression des artistes et les enferment dans un certain discours. Ces différentes expériences ont permis aux artistes de sortir d'une certaine zone de confort par l'élaboration de formes expérimentales plaçant au centre du processus créatif l'interaction de l'artiste avec son milieu, ses territoires, ses formes, figures et les conflits les traversant. Ainsi, la médiation ici n'est pas effort de "démocratisation culturelle" mais une action délibérée de la part de l'artiste et de son milieu pour exister et créer au sein d'une société dans

contributed to an artistic and cultural dynamic in Casablanca that made use of public space as a site of interaction bringing to life multiple forms of artistic expression. However, all these spaces for free expression have gradually disappeared with the return to power of a restrictive and repressive state.

Abdelkrim Chiguer has suggested that if 'the poetics of the hyphen' bridging different artistic spheres and spaces had a formal definition in Morocco, it would be similar to the practice of RE-mediation. Here, the main concern is not to go in search of the public, but to provide a space for expression and experimentation in order to encounter different points of view, new presences, and new artistic practices. It is about making the urgency of what is non-existent palpable, giving it an active presence, and remediating a situation in which the arts find few institutions and spaces to exist, operate, and exhibit due to a lack of political interest in art and culture. The search for new locations (rural territories, independent spaces, public space) represents the desire of artists to escape the straitjacket of classical and recognized forms of artistic expression as defined by the elite classes and largely influenced by European art in museums and galleries. It can also be a form of escape from the demands of international funding bodies and their political agendas, which often limit the space for artists' expression and constrain them to a particular discourse. These different experiences have encouraged artists to break out of a certain comfort zone by developing experimental forms

laquelle les décideurs et responsables politiques ne donnent que très peu d'importance aux gestes artistiques et à l'éducation créative.

Nous sommes ici au cœur de la définition que donne le professeur et critique d'art Charafeddine Majdouline au sujet de la médiation au Maroc :

الوساطة هي سعي لصناعة الإعتراف

La Médiation comme manufacture de la reconnaissance.[4]

La reconnaissance de qui? Pour qui? Par qui? Et quelle nécessité de se reconnaître? Pour le professeur Charafeddine Majdouline, la médiation dans un contexte marocain n'agit pas seulement comme une reconnaissance de l'artiste et de la pratique artistique par le reste de la société. Dans un sens plus profond, la politique de la reconnaissance interroge la capacité qu'a la société de réfléchir et proposer une présence de l'art en son sein et au sein de ses institutions. Le désir de médiation n'est pas de dire seulement "nous sommes là". Il s'agit de manière détournée par diverses propositions artistiques de négocier une présence de l'art dans les institutions et les interstices de la société. La médiation serait en ce sens la possibilité d'ouvrir le dialogue, de permettre les rencontres, la friction, se traduisant en proposition artistique. Face à l'absence d'un réel service public de la culture comprenant des réseaux de production, des espaces de programmation de l'art au sein de la société, l'artiste investit directement les champs de l'espace public et de l'ex-

4 La traduction littérale est : La médiation comme volonté de construire la reconnaissance. Par souci d'argumentation nous avons privilégié l'aspect manufacture à la place de la construction. L'idée de manufacture implique ici le fait d'une construction manuelle de la reconnaissance, semblable à des manufactures artisanales.

that place the environment, spaces, forms, figures, and conflicts experienced by artists at the centre of the creative process. Thus, mediation is not an attempt at 'cultural democratisation' but a deliberate action on the part of artists and their environment to exist and create within a society whose decision-makers and political leaders otherwise ascribe little importance to artistic gestures and creative education.

This is key to the definition of mediation in Morocco provided by professor and art critic Charafeddine Majdouline:

الوساطة هي سعي لصناعة الإعتراف

Mediation as the making of recognition.[4]

Whose recognition? For whom? By whom? And why the need for recognition? For Professor Majdouline, not only is mediation in the Moroccan context a means for artists and artistic practice more generally to attain recognition by the rest of society; it also concerns society's ability to reflect on and propose a way for art to exist in society and its institutions. The desire for mediation is a desire to say 'we are here' but is also a means to negotiate, through various artistic conceits, the presence of art in society's institutions and interstices. Mediation, in this sense, is the possibility of enabling dialogue, of facilitating encounters, of translating

4 The literal translation is: Mediation as a desire to build recognition. For the sake of argument, we have preferred the notion of making to that of construction. The idea of making implies a manual construction of recognition akin to artisanal manufacture.

périmentation pédagogique comme négociation de la place de l'art au sein de la société. Charafedine Majdouline, nous indique que le premier effort de médiation des artistes réside d'abord dans le premier cercle de la reconnaissance qui est celui des ami·e·s de l'art et de l'artiste. Celui-ci va créer une dynamique autour de lui qui va lui permettre de poser des mots sur son travail et d'élaborer un discours collectif auprès de ses plus proches connaissances. La médiation parlée (lafdiya - وساطة لفظية) comme premier effort de la médiation de l'artiste et de ses créations, va permettre de créer ce que Majdouline appelle - حلقات نقاش, des cercles de paroles et de discussion pour situer l'artiste et sa volonté de médiation en créant des mouvements - des rencontres - des dynamiques collective.

Le deuxième cercle de la reconnaissance représente l'ensemble de ces acteur·ice·s de l'art qui rendent un tant soit peu possible l'existence d'une dynamique artistique dans le pays: les curateur·rice·s, commissaires d'exposition, marchands de l'art et mécènes de la production. La médiation ne vise pas à convaincre un public mais le propriétaire de la galerie, le·la marchand·e d'art, le·la curateur·rice-mécène qui va permettre de développer la production artistique. Le dernier cercle de reconnaissance de la médiation constitue les institutions et leurs publics.

LA MÉDIATION COMME MANUFACTURE POLITIQUE DE LA RECONNAISSANCE

Au Maroc, l'expression "médiation culturelle" est très peu utilisée. En 2020, il existe, un master de Médiation culturelle et Pratiques muséologiques, deux

friction into artistic proposals. Given the absence of a real public cultural service that would include networks of production and spaces for programming art within society, artists directly engage public space and pedagogical experimentation as a way to negotiate art's place within society. Majdouline observes that the first efforts at mediation occur within the primary circle of recognition: the artist's friends and the artworld. This creates a dynamic around the artist that allows them to ascribe words to their work and develop a collective discourse with close acquaintances. Spoken mediation (lafdiya - وساطة لفظية) as a first step for the artist and the work will allow for what Majdouline calls حلقات نقاش, conversation circles that situate the artist and their desire for mediation by creating movements, encounters, and collective dynamics.

The second circle of recognition encompasses all actors in the field of art who participate in sustaining an artistic network throughout the country: curators, art dealers, and patrons. Mediation does not aim at convincing the public but rather the gallery owner, the art dealer, or the curator-sponsor facilitating the work's development. The last circle of recognition of mediation consists of institutions and their audiences.

MEDIATION AS THE POLITICAL MAKING OF RECOGNITION

In Morocco, the expression 'cultural mediation' isn't commonly used. As of 2020, there is a master's degree program called Cultural Mediation and

écoles des Beaux-Arts, et une très récente Fondation Nationale des Musées qui s'occupe de la politique nationale des différents musées d'art[5]. La médiation culturelle est un intérêt de la part des structures du monde de l'art, mais ce n'est ni un débouché professionnel, ni un métier, ni un champ d'études, de recherches et de controverses[6]. Au Maroc, la figure du·de la médiateur·rice renvoie plus à un imaginaire de l'intervention dans un contexte juridique et administratif: celui ou celle qui va intervenir pour résoudre un conflit et y apporter une réponse, celui ou celle qui va intervenir dans des démarches administratives pour en faciliter la conclusion, celui ou celle qui intervient dans un conflit de voisinage pour réconcilier les parties. L'imaginaire de la médiation n'est pas lié à celui de la mise en lien de l'art, son milieu et son public. Le concept de la médiation culturelle tel qu'il a émergé en France dans les années 90, visant à promouvoir le lien entre les œuvres d'art et le public, dans un souci de "démocratisation de la culture" ne constitue pas notre réalité.

Dans un contexte politique basé sur la forte présence d'un État centralisateur et autoritaire donnant très peu d'espace au développement de la pensée critique et de pratiques libératrices et émancipatrices, l'art se trouve prisonnier d'une vision réductrice. D'un côté, l'art peut être considéré comme

5 Pour en savoir plus sur l'état du domaine artistique et culturel au Maroc et des politiques publiques mises en œuvre, vous pouvez consulter les États Généraux de la Culture effectués par l'association Racines en 2014: https://urlz.fr/eKcu

6 Chahdi M., « Réinventer le public marocain dans un contexte de gratuité », *Revue des sciences sociales* [En ligne], n°57, 2017, http://journals.openedition.org/revss/345 [consulté le 14 janvier 2021]

Museological Practices, two schools of fine arts, and a very recent Fondation Nationale des Musées (National Museum Foundation) that deals with national policy for different art museums.[5] The artworld has a vested interest in cultural mediation, but it has yet to become a professional track or vocation, or a field of study, research, or debate.[6] In Morocco, the figure of the mediator refers more to someone who intervenes in a legal and administrative context: mediators intervene to resolve conflicts and provide solutions, in administrative procedures to facilitate resolution or in neighbourhood conflicts to reconcile the parties involved. The horizon of mediation is not tied to the relationality of art, its environment, or its audiences. The concept of cultural mediation, as it emerged in France in the 1990s with the aim to promote engagement between works of art and the public in an effort to 'democratise culture', is null and void here.

In a political context based on the strong presence of a centralising and authoritarian state that grants little leeway to the development of critical thinking and liberating and emancipatory practices, art is the prisoner of a reductive vision. On the one hand, art can be considered dangerous because

5 For more on the state of the art and cultural sector in Morocco and the public policies in place, see the Roundtable on Culture carried out by Racines in 2014: https://urlz.fr/eKcu.

6 Chahdi M., « Réinventer le public marocain dans un contexte de gratuité », *Revue des sciences sociales* (online), n°57, 2017, http://journals.openedition.org/revss/345 (accessed 14 January 2021).

dangereux car portant une parole libre[7]. D'un autre côté, il est mobilisé et sollicité pour montrer l'image d'un Maroc ouvert et tolérant à travers l'organisation de festivals et d'évènements artistiques monumentaux, où l'artiste est convoqué pour divertir un public et représenter cette image. Pris entre injonction à la production lisse et injonction au divertissement, l'art n'est jamais pris en compte par les pouvoirs publics comme un métier, un espace de production, une forme de pédagogie critique, une valeur en soi pour la société.

La tâche de la médiation dans notre pays devient une tâche politique, c'est-à-dire la volonté d'ouvrir et de mettre en place des espaces de créativité, des espaces du développement de la pédagogie créative, des espaces de la prise en considération de l'art comme un métier, un travail, une activité qui se rémunère. Le premier effort de la médiation revient ici, non pas seulement à revendiquer une "démocratisation de la culture", mais aussi et surtout un effort pour conscientiser les autorités publiques, les décideurs politiques, pour la prise en considération de la pratique artistique autrement que sous le prisme du danger ou du divertissement. Pour reprendre les mots de l'historienne de l'art marocain Toni Maraini:

> *"L'art n'est pas ce divertissement ou cet embellissement dont on cherche trop souvent le simple aspect anodin : c'est un outil d'affinement de la pensée, un outil d'éveil spirituel, un moyen d'éducation, le lieu stratégique par où l'humain transmet - tout en passant par le divertissement et le plaisir esthé-*

7 Nous vous invitons à consulter cet article du chercheur et acteur culturel Mehdi Azdem sur les politiques culturelles au Maroc : https://urlz.fr/eKcy

it carries within it free speech.[7] On the other, it is mobilised and solicited to promote the image of an open and tolerant Morocco through the organisation of festivals and monumental artistic events, wherein artists are summoned to entertain an audience and promote this image. Caught between an injunction to be either neutral or entertaining, art is never treated by the public authorities as a profession, a space of production, a form of critical pedagogy, or a value in and of itself for society.

The task of mediation in our country has become a political task. It embodies a desire to open and establish spaces for creativity, spaces for the development of creative pedagogy, spaces for the consideration of art as a profession, a form of labour, an activity that is remunerated. The first goal of meditation, here, is not only to demand a 'democratisation of culture', but also, above all, to raise awareness among public authorities and political decision-makers for artistic practice to be considered through a lens other than danger or entertainment. In the words of Moroccan art historian Toni Maraini:

> *'Art is neither entertainment nor ornament, often sought out for their simple, insignificant aspects: it is a tool for refining thought, a tool for spiritual awakening, a means of education, the strategic place through which human beings communicate*

7 Azdem El Mehdi, *Why is Culture the Solution? A Diagnosis of the Cultural Sector in Morocco, Tunisia, Egypt, and Lebanon* (Casablanca: Racines, 2017).

tique - sa parole codée, d'individu à individu, de groupe à groupe, de moment historique à moment historique, de culture à culture, par-delà la mort, les frontières et l'ignorance.»[8]

Ce tableau général et personnel ne devrait pas pour autant jeter un voile sur les dynamiques créatives multiples existantes dans le Maroc Contemporain. L'inaction publique ne signifie pas l'absence de créations artistiques ou de dynamiques culturelles. Le paysage artistique et culturel est traversé par diverses expériences collectives ou individuelles. Dans le cas du Maroc, la médiation culturelle est déjà le fait, pour l'artiste, de trouver une place dans la société en tant qu'artiste, en trouvant des lieux. La médiation devient intrinsèque au processus de création pour remédier à "l'absence de". Ainsi le public qui reçoit l'œuvre fait souvent partie du processus même de création du fait de l'intervention de l'artiste dans son espace. Il n'est pas anodin de voir se développer ces dernières années; même de manière microscopique; des espaces culturels indépendants essayant un tant soit peu de mettre en place des politiques de pédagogie, de programmation et de diffusion de la création artistique. Dans ce sens-là des espaces comme le *18* , *Derb El Ferrane* à Marrakech, *Think Tanger*, *Tabadoul* et la *Cinémathéque de Tanger*, L'*Uzine*, *le Boultek* à Casablanca, *L'Blend* à Tiznit , *Le 150*295* à Martil dans les environs de Tétouan, essayent d'ouvrir cet imaginaire si nécessaire à la médiation des arts dans un contexte marocain.

8 Maraini T., *op. cit.*, p. 250

– while also being entertaining and producing aesthetic pleasure – their coded speech, from one individual to another, one group to another, one historical moment to another, one culture to another, beyond death, borders and ignorance'.[8]

This general and personal picture should not, however, overshadow the multiple creative dynamics existing in Morocco today. Public inaction does not imply an absence of artistic practices or cultural dynamics. The artistic and cultural landscape is dotted with many collective and individual experiences. In the case of Morocco, cultural mediation for artists is already the fact of trying to find spaces and a place in society as an artist. Mediation has become intrinsic to the creative process, to remedy the 'absence of'. Thus, audiences engaging the work are often part of the very process of creation because of the artist's intervention in public space. It is worth noting that, over the past several years, independent cultural spaces have emerged and are trying to establish policies for artistic pedagogy, programming, and dissemination. In this sense, spaces such as *Le 18*, *Derb el Ferrane* (Marrakesh); *Think Tanger*, *Tabadoul*, and the *Cinémathèque* (Tangiers); *L'Uzine* and *Boultek* (Casablanca); *L'Blend* (Tiznit); and *Le 150*295* (Martil, near Tetouan), have tried to open up this imaginary

8 Maraini T., *op. cit.*, 250.

Dans une lettre adressée aux artistes ayant initié l'expérience du Printemps d'El Feddane à Tétouan, Toni Maraini dit la chose suivante :

«La solution au dilemme - souvent si radicalement posée par les artistes des jeunes générations - opposant besoin de rupture et désir de se reconnaître dans des exemples historiques, mouvement d'action novatrice et processus d'institutionnalisation culturelle, peut se trouver, il me semble dans cette capacité de créer des situations artistiques alternatives. De les soutenir donc, et de les discuter librement, de les protéger de la banalisation, en les habitant, comme on habite un lieu sacré. Pour que la gestion bureaucratique, et tout ce par quoi doit passer la création dans son rapport historique avec les institutions, ne l'emporte pas sur la vitalité de l'imaginaire et sur son insondable rôle au sein d'une société.»[9]

Puisse donc l'effort de médiation continuer à alimenter cette vitalité de l'imaginaire, pour rappeler aux institutions, décideurs et responsables politiques que l'art au-delà du divertissement ou de la charité à un rôle, "même insondable" au sein de notre société. C'est donc bien ça la médiation, comme manufacture politique de la reconnaissance, un effort artisanal, presque manuel, pour faire exister des formes d'art et de pratiques artistiques au sein d'une société.

9 *Idem*, p.250

that is so critical to art mediation in the Morrocan context.

In a letter addressed to the artists who initiated el-Feddane Spring in Tetouan, Toni Maraini writes:

'The solution to the dilemma – often posed so radically by artists of the younger generation – that opposes the need for rupture and the desire to recognize oneself in historical precedents, innovative movements and the process of cultural institutionalisation, can be found, it seems to me, in the ability to create alternative artistic situations. In supporting [these situations], discussing them freely, protecting them from banalisation and inhabiting them as one inhabits a sacred space, so that bureaucratic management, and all the mechanisms through which art must pass in its historical relationship to institutions do not win out over the vitality of the imagination and its invaluable role in society'.[9]

May the work of mediation continue to enrich this vitality of the imaginary; to remind institutions, decision-makers, and political leaders that art can play a role other than entertainment and charity, an 'invaluable' role, even, within our society. This is what mediation is all about: the political production of recognition – an artisanal, even manual, attempt to allow forms of art and artistic practices to exist within a society.

9 *Idem.*

TUNISIE
TUNISIA

Animation/médiation culturelle en Tunisie. De la visée idéologico-économique à la visée citoyenne

Cultural animation/ mediation in Tunisia From the ideological-economic purpose to the civic purpose

HAMDI OUNAINA

77

FR

Il est encore difficile aujourd'hui de définir avec précision ce que nous entendons par la médiation culturelle si elle ne forme pas, selon Bruno Péquignot[1], une discipline et n'est pas non plus une profession au sens strict de la sociologie des professions. Les médiateur·rice·s sont, quant à eux·elles, des acteur·rice·s ayant suivi un cursus de formations diplômantes et professionnalisantes basées sur « [l]'application des disciplines fondamentales »[2] telles que la sociologie et l'anthropologie, l'esthétique et l'histoire de l'art, la muséographie et le montage de projets. La convergence de plusieurs disciplines et la grande diversité des tâches à réaliser par le·la médiateur·rice, à laquelle nous pouvons rajouter les spécificités nationales, font de la médiation culturelle un secteur complexe.

L'espace de ce texte ne me permettant pas de rentrer dans les débats autour des définitions de la médiation culturelle, de son domaine et de ses objectifs ; je ne ferai ici donc que présenter un état des lieux assez synthétique et schématique de la médiation culturelle en Tunisie. Pour cela, je prendrai comme guide la conception de la médiation culturelle en tant qu'espace public où se confrontent des subjectivités en vue de créer, à travers un ensemble de dispositifs pédagogiques diversifiés, les conditions du vivre-ensemble. D'un point de vue méthodologique, le présent

1 Péquignot B., « Sociologie et médiation culturelle », in *L'observatoire*, n° 32, septembre 2007, pp. 3-7.

2 *Ibid.*

EN

It remains difficult today to define precisely what we mean by cultural mediation. If it does not, according to Bruno Péquignot[1], constitute a discipline in itself, it is not a profession in the strict sense of the sociology of professions either. As for art educators, they are agents who graduated from professional programmes that were based on "applying fundamental disciplines"[2] such as sociology and anthropology, aesthetics and art history, museography and project management. The convergence of several disciplines and the wide diversity of tasks given to arts educators – to which we can also add national specificities – make cultural mediation a complex field. As the space of this text does not allow me to tackle the debates around definitions of cultural mediation, its field and aims, I will only present a summarised and schematic state of the arts of cultural mediation in Tunisia. For this purpose, I will be guided by the conception that defines cultural mediation as the public space where subjectivities confront each other in order to create, through a set of diversified pedagogical devices, conditions for living together. From a methodological point of view, the current survey is not based on in-depth fieldwork[3] and is essentially based on the exploration of information available on

1 Péquignot B., « Sociologie et médiation culturelle », in L'observatoire, n° 32, septembre 2007, pp. 3-7.

2 *Ibid.*

3 The health situation strongly prevented interviews from being conducted.

recensement ne se basant pas sur un travail de terrain approfondi[3], il se fonde essentiellement sur l'exploration des informations diffusées sur les sites web du Ministère des Affaires Culturelles et du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique ainsi que sur ceux des associations et des entreprises agissant dans ce secteur[4]. Il s'agira donc d'attirer l'attention sur les grandes orientations de la médiation culturelle dans la politique culturelle de la Tunisie présentée sous ses deux phases avant et après la révolution de 2011. Je procèderai par la suite par une présentation succincte de la médiation culturelle dans le milieu citoyen et entrepreneurial.

Désormais, la distinction dans l'historiographie actuelle de la Tunisie entre deux grandes phases: avant et après la révolution de 2011, s'impose. Cette distinction est aussi herméneutique puisque tant de manières de voir, de percevoir, de concevoir l'agir traduisent, dans la plupart des cas, une succession de ruptures entre l'avant et l'après 2011. Parmi les locomotives de ces transformations, figure en premier la culture[5].

3 La situation sanitaire a fortement empêché la réalisation des entretiens.

4 Il est à signaler la très faible quantité d'informations fournie par ces sites.

5 En janvier 2021, on a recensé 4681 associations culturelles presque autant que les associations féminines, scientifique et sportives rassemblées.

the websites of the Ministry of Cultural Affairs and the Ministry of Higher Education and Academic Research, as well as those of associations and companies working in this field.[4] This text will therefore be about drawing attention to the general orientations of cultural mediation within the cultural policies of Tunisia before and after the 2011 revolution. I will then succinctly present cultural mediation in the civil and entrepreneurial societies.

As of now, the current historiography of Tunisia requires distinguishing between two phases: before and after the 2011 revolution. This distinction is also hermeneutical, as that many ways of seeing, perceiving, conceptualising and acting, most often translate a succession of breaks between before and after 2011. Among the carriers of these transformations, culture is at the front.[5]

We can only mention cultural mediation in Tunisia by inscribing it within cultural policy, which adheres to this same periodisation of the current history of pre- and post- revolutionary Tunisia. It was on December 11, 1961 that the State Secretary of Cultural Affairs and Information was created. Even though cultural mediation as We understand it today does not appear as such in the speeches and texts from that period, during which We only spoke of cultural activities, We can

4 It must be pointed out that these websites provide very little information.

5 In January 2021, we counted 4681 cultural associations, almost as many as women, academic and athletic associations combined.

FR

LA PHASE PRÉRÉVOLUTIONNAIRE :

On ne peut évoquer la médiation culturelle en Tunisie, qu'en l'inscrivant dans la politique culturelle. Cette dernière n'échappe pas, elle non plus, à la même périodisation de l'histoire actuelle de la Tunisie, celle de l'avant et de l'après révolution. C'est le 11 décembre 1961 qu'a été créé, en Tunisie, le Secrétariat d'État aux Affaires Culturelles et à l'Information. Même si la médiation culturelle, telle que nous l'entendons aujourd'hui, ne figurait ni dans le discours des acteur·rice·s, ni dans les textes de cette époque-là où l'on ne parlait que d'animation culturelle, nous pouvons tout de même détecter quelques-uns de ses objectifs et de ses principes.

Le but dressé pour cette nouvelle instance étant de « promouvoir et d'harmoniser les activités culturelles par l'élaboration et l'exécution d'un programme de développement et de diffusion de la culture parmi la nation » afin que « la culture pour le peuple » s'achemine vers « une culture par le peuple ». Une fonction sociale est donc assignée à la culture qui servira à l'« intégration », la « conscientisation », la « libération », la « promotion » et la « productivité ». Ce programme de démocratisation de la culture vise essentiellement à transformer les liens sociaux dans le but d'une démocratie qui soit culturelle.

Des instances ont été créées afin de faciliter et de gérer toutes les activités culturelles et artistiques: lettres, cinéma, théâtre, musique et beaux-arts. Conjointement, l'État a créé des espaces publics pour l'anima-

EN

nevertheless detect some of its aims and principles.

THE PRE-REVOLUTIONARY PHASE

The set aim for this new institution was to "promote and harmonise cultural activities through the elaboration and application of a programme of development and broadcasting of culture among the nation" so that the idea of "culture for the people" is transformed into "culture by the people." a social function was thus assigned to culture, which would serve "assimilation," "raising awareness," "liberation," "advancement" and "productivity." This programme for the democratisation of culture essentially aimed to transform social relationships so as to establish a cultural democracy.

Institutions were created in order to facilitate and manage all cultural and artistic activities: literature, cinema, theatre, music and fine arts. In conjunction with that, the state created public spaces for cultural and artistic activities: community centres such as the maisons de la culture [MC, houses of culture in French] and the maisons du peuple [MP, literally houses of the people]. In 1966, the state created the National School for the Education of Youth Executive (l'École Nationale de Formation des Cadres de la Jeunesse

tion culturelle et artistique : les maisons de la culture (MC) et les maisons du peuple (MP). En 1966, l'État crée l'École Nationale de Formation des Cadres de la Jeunesse (ENFCJ)[6] afin de préparer un personnel spécialisé doté de connaissances scientifiques pour prendre la charge de l'animation des maisons de la culture et des maisons du peuple.

Selon Abdelaziz Kacem, les MC et les MP représentent des « centres d'action et d'éducation culturelle ». Leur fonction est de « promouvoir l'homme·la femme par l'insertion du culturel dans le social et l'économique ». Cette action culturelle vise la démocratisation de la culture en permettant l'accès de tous les individus aux grandes œuvres de la culture nationale et universelle. Il ne s'agit pas ici d'un acte de diffusion mais d'une action dynamique favorisant « la participation de tous·toutes au dialogue, à la réflexion et à un effort de création afin que chacun·e puisse prendre une part active au développement et s'adapter aux changements qu'impose le progrès ».

Le deuxième volet de la formation à l'ENFCJ est la formation des cadres pour l'animation touristique et sportive, qui à l'obtention de leurs diplômes, s'orientent vers le secteur hôtelier. La Tunisie a connu après l'indépendance une expansion considérable du tourisme de masse, ce qui a créé le besoin d'un personnel spécialisé.

6 Il devient, en 1995, Institut Supérieur de l'animation pour la jeunesse et la culture (ISAJC). Sa mission est de former les animateur·rice·s de ces espaces. C'est à partir de 2012 que le Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique dresse la maquette d'un nouveau programme de formations diplômantes en médiation culturelle intitulée « médiation et techniques d'animation culturelle ». Voir plus loin dans ce texte.

(ENFCJ))[6] in order to train specialised staff, one possessing academic knowledge so that they could take charge of the animation of the maisons de la culture and maisons du peuple.

According to Abdelaziz Kacem, MCs and MPs represented "centres of cultural action and education." Their function was to "advance men and women through the insertion of the cultural in the social and economic." This cultural action was aimed at democratising culture by giving all individuals access to the great artworks of national and universal cultures. It was not merely an act of distribution, but a dynamic action that favoured "the participation of all in the dialogue, the reflection and the effort to create, so that each can take an active part in this development, and adapt to the changes imposed by this progress."

The second part of the course at the ENFCJ consisted in the training of executives for touristic and athletic activities, who were directed to the hospitality field after graduating. Following its independence, Tunisia witnessed a considerable expansion in mass tourism, which entailed the need of a specialised staff.

Even though it claimed to be democratic, participatory and decentralised, cultural policy in Tunisia between 1956 and 2011 remained part and parcel of the general politics of the

6 In 1995, it became the Higher Institute of Animation for Youth and Culture (ISAJC). Its mission is to train the art educators/animators of these spaces. It is as of 2012 that the Ministry of Higher Education and Academic Research has drawn the mock-up of a new program of accredited training courses in cultural mediation under the name of "Mediation and techniques of Cultural Animation". See further in the text.

Même en s'affirmant démocratique, participative et décentralisée, la politique culturelle en Tunisie entre 1956 et 2001 est partie intégrante de la politique générale du pays. Elle garde la mainmise de l'État sur tout le champ de la culture et des arts. Ces espaces faits pour/par le peuple, doivent toujours selon Abdelaziz Kacem, « contrôler, orienter et alimenter » l'action culturelle.

A côté de ces espaces publics, des groupements d'artistes et d'intellectuel·le·s se sont formés et ont créé leurs propres espaces privés, mais ouverts à tous·toutes pour la production, les rencontres et les débats entre artistes, intellectuel·le·s et spectateur·rice·s venu·e·s de tous bords. Ainsi que la publication de textes, le tout pour mettre en lien les différentes composantes de la société. Ici je cite l'exemple de Irtissem et de Attaswir. Voici comment Abderrazak Fehri, dans l'une des publications du groupement Attaswir, conçoit la relation entre l'artiste et le·la spectateur·rice : « ... l'art... veut communiquer et pour communiquer il faut, non seulement que l'artiste veille à ne pas s'offrir comme un « produit de consommation », mais aussi, que le·la spectateur·rice refuse de « consommer » la création artistique comme une quelconque savonnette [7]. C'est une nouvelle communication « active » qu'il faut installer, selon Ridha Tlili, entre un·e « créateur·rice actif·ve » et un·e « récepteur·rice actif·ve » pour une « culture active ». Il poursuit en écrivant « il est donc impor-

7 Abderrazak F., « A propos de la communication et la peinture », in *Galerie Attaswir, dessin, gravure, etc*, Tunis, Galerie Attaswir, mai 1979, p.11

country. It maintained the state's control over the entire field of arts and culture. These spaces made for/by the people must always, according to Abdelaziz Kacem, "control, orient and supply" cultural action.

Alongside these public spaces, groupings of artists and intellectuals formed and created their own private, yet open to all, spaces for production, encounters and debate among artists, intellectuals and audiences from all walks of life. Additionally, these spaces fostered the publication of texts, all of that in order to link together the various components of society. I will cite examples such as Irtissem and Attaswir. Here is how Abderrazak Fehri understood the relation between artist and spectator as he explained it in one of the publications by the group Attaswir: "... art... wants to communicate, and in order to communicate, not only must the artist ensure that they do not offer themselves as a 'product for consumption'," but the spectator as well must refuse to "consume" artistic creation like any mundane toilet soap.[7] According to Ridha Tlili, it was a new "active" communication that must be implemented between an "active creator" and an "active receiver" for an "active culture." He continued writing: "it is thus important to think and to collectively define atmospheres, spaces, conditions..."

What is most important to note in looking at this period is the total

7 Abderrazak F., « A propos de la communication et la peinture », in *Galerie Attaswir, dessin, gravure, etc*, Tunis, Galerie Attaswir, may 1979, p. 11

tant de réfléchir et de définir collectivement les ambiances, les espaces, les conditions... ».

Le plus important à relever pour cette période est la totale domination du politique sur la scène artistique. L'État est le seul à gérer la totalité des activités culturelles et artistiques, aussi bien publiques que privées, qu'elles soient nationales ou internationales. Le tout doit mener à une célébration de l'idéologie du parti au pouvoir. L'autre caractéristique de cette période est l'emploi de l'animation culturelle et de l'animation touristique et sportive à des fins économiques.

LA PHASE POSTRÉVOLUTIONNAIRE

La révolution tunisienne survenue le 14 janvier 2011 a changé la donne. La destitution du régime despotique a laissé la place à des actions autonomes individuelles et de groupes. À partir de cette date une nébuleuse d'initiatives venues notamment de la part des associations ont agi dans la vie culturelle de la Tunisie. Plusieurs bailleurs de fonds ont misé sur la très forte dynamique culturelle lancée dès cette date. Les mots d'ordre de démocratie, de liberté et de droit à la participation et à la culture ont engendré une forte implication de la société civile dans la vie commune. Dix années plus tard, le premier janvier 2021, le Centre d'Information, de Formation, d'Etudes et de Documentation sur les Association (IFADA) annonce l'existence de 23786 associations dont le cinquième, à savoir 4681 associations, agissent dans le secteur culturel et artistique

domination of the political on the artistic scene. The state was the sole manager of all cultural and artistic activities, whether these were public or private, national or international. All must lead to the celebration of the ideology of the party in power.
The other characteristic of this period was the use of cultural, touristic and athletic activities for economic means.

THE POST-REVOLUTIONARY PHASE

The Tunisian revolution of January 14, 2011 changed the situation.
The destitution of the despotic regime gave space to autonomous individual and collective actions. As of this date, a constellation of initiatives, coming notably from associations, have impacted the cultural life of Tunisia. Several funders have taken a chance on the very strong cultural dynamic that sprung after this date. The keywords of democracy, freedom, the right to participate and the right to culture have led to a strong involvement of civil society in community life. Ten years later, on January 1st, 2021, the Center for Information, Training, Studies and Documentation of Associations (IFADA) announced the existence of 23,786 associations, of which a fifth (ie. 4861 associations) were acting in the cultural and artistic field.

This new dynamic is distinguished by the high level of civil involvement which enriches the cultural and artistic life in post-revolutionary Tunisia. It is no longer about the right to access culture, but rather about the right to participate and actively enrich culture. Associations, through their actions, are less and less inclined to opt for the distribution

FR

Cette nouvelle dynamique se caractérise par son degré d'implication citoyenne qui enrichit la vie culturelle et artistique de la Tunisie postrévolutionnaire. Il ne s'agit plus du droit d'accès à la culture mais plutôt du droit d'y participer et de l'enrichir activement. Les associations, à travers leurs actions, optent de moins en moins pour la diffusion et le droit à la consommation de l'art mais pour la fructification, le développement et plus encore pour la création. Désormais, l'art et la culture sont l'affaire de tou·te·s, indépendamment du niveau d'instruction, de l'origine sociale et économique ou du genre. On n'attend plus les initiatives des instances étatiques pour l'organisation d'un événement; les maisons de la culture, les musées, les théâtres et les salles de cinéma ne sont plus les seuls centres et les seuls espaces pour l'art et la culture. Plusieurs groupements d'acteur·rice·s, de danseur·se·s, de chorégraphes, de musicien·ne·s, de poète·sse·s et d'artistes visuels ont élu la rue comme nouvel espace pour montrer leurs pratiques artistiques. D'autres se sont emparés de vieux bâtiments (dépôt, abattoirs...) pour se rencontrer et développer leurs propres projets.

Cette dynamique a créé le besoin de faire intervenir de nouveaux·elles acteur·rice·s, ce sont les médiateur·rice·s culturel·le·s. Plusieurs formations ont été mises en place. Ces initiatives viennent de la part des bailleurs de fonds tels que le Goethe Institut, l'Union Européenne et les différentes fondations agissant en Tunisie. En 2012, le Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique tunisien publie la

EN

and the right to consume art, but rather to produce, develop and even more to create. Henceforth, art and culture are everyone's business, regardless of education level, social and economic origins or gender. We no longer wait for initiatives coming from state structures to organise an event; the maisons de culture, museums, theatres and movie theatres are not the sole centres and spaces for art and culture. Several groups of actors, dancers, choreographers, musicians, poets and visual artists elected the street as the new space to show their artistic practices. Others took over old buildings (warehouses, slaughterhouses...) to meet and develop their own projects.

This dynamic created the need for involving new stakeholders: art educators. Several courses were implemented. These initiatives come from funders such as the Goethe Institute, the European Union and the different foundations working in Tunisia. In 2012, the Tunisian Ministry of Higher Education and Academic Research published the draft of a new training programme within the Higher Institution for Youth and Culture Animation [l'Institut Supérieur de l'Animation pour la Jeunesse et la Culture (ISAJC)],[8] aimed at creating a new Bachelor's Degree for Art Education and Techniques of Cultural Animation. In 2017, the programme Networks of Mediterranean Youth (NED-MED Youth) launched a training programme of a group of youths for the project "Street Art Museum: Uthina,

8 Formerly referred to as the National School for Training Youth Executives (ENFCJ).

maquette d'un nouvel enseignement au sein de l'Institut Supérieur de l'Animation pour la Jeunesse et la Culture (ISAJC)[8] pour une nouvelle licence, celle de Médiation et techniques de l'animation culturelle. En 2017 le programme Réseau de la jeunesse méditerranéenne (NET-MED Youth) lance un programme de formation d'un groupe de jeunes pour le projet « Street art Museum : Uthina, mythes et légendes ». Cette formation s'est réalisée dans le cadre d'un partenariat entre l'association Museum Lab et l'agence de Mise en Valeur du Patrimoine et de promotion culturelle. De son côté le Ministère de la Culture tunisien en collaboration avec l'UNESCO et avec le soutien de la coopération française, lance en 2019 un séminaire de formation sur le thème « publics, services et économies des musées en Tunisie, nouvelles perspectives ». La même année, en partenariat avec la Fondation de la Banque Internationale Arabe de Tunisie (BIAT) le campus de Dauphine-Tunis lance un nouveau master en management et politiques de la culture. Nous ne pouvons, dans le cadre de cet aperçu, faire un inventaire exhaustif de tous les programmes et les formations proposés jusque-là dans ce secteur. Des programmes supplémentaires se mettent actuellement en place, que ce soit dans le cadre académique, ou celui de la société civile, des ONG et des bailleurs de fonds.

La remarque à faire à partir de ce bref aperçu, est l'orientation de la grande majorité des actions et des programmes de formation en mé-

8 Anciennement nommé l'Ecole Nationale de Formation des Cadres de la jeunesse (ENFCJ).

myth and legend." This training was carried out in the context of a partnership between the association Museum Lab and the agency for the Enhancement of Heritage and Cultural Promotion. On its end, the Tunisian Ministry of Culture, in collaboration with UNESCO and with the support of the French state's cooperation, launched in 2019 a training seminar under the theme "audiences, services and economies of museums in Tunisia, new perspectives." The same year, and in partnership with the Foundation of the International Arab Bank of Tunisia (BIAT), the campus of Dauphine-Tunis launched a new Masters programme in Cultural Management and Policy.
We cannot, in this overview, comprehensively survey every programme and course that has been proposed thus far in this field. Additional programmes are currently being set up, whether in the academic context, or that of civil society, NGOs and private funders.

What stands out in this brief overview is the orientation of the wide majority of actions and training programmes in art education that are mainly turned towards the development of heritage, whether material or immaterial, yet without considering specific features of Tunisia. If other forms of art education, mainly in art, have not yet taken place on this scene, it is because circumstances have impeded them from happening. The reasons for this lack relate to the absence of museums of modern and contemporary art. The only project of this kind, that is to be housed in Cité de la Culture, has yet to see the light of day.

diation culturelle majoritairement tournée vers la mise en valeur du patrimoine, qu'il soit matériel ou immatériel mais sans considérer une spécificité tunisienne. Si d'autres formes de médiation essentiellement en art, n'a pas encore pris place sur la scène, c'est que les circonstances l'ont imposé. Les raisons de ce manque reviennent à l'absence des musées d'art moderne et contemporain. Le seul projet de ce genre, que la Cité de la Culture doit abriter, n'arrive pas encore à voir le jour.

« LA BOÎTE » / « DREAM CITY », DEUX ESPACES DE MÉDIATION ARTISTIQUE PIONNIERS

Deux expériences pionnières et très spécifiques de médiation artistique ont été instaurées en Tunisie, « La boîte » et « Dream City ». Les deux sont nées la même année, 2007, mais chacune d'entre elles a choisi son propre champ d'action. Celui de l'entreprise industrielle pour la première et celui de l'espace urbain pour la deuxième.

En effet, l'espace « La boîte » est un lieu d'art contemporain créé et développé dans le cadre d'une entreprise industrielle. Que ce soit par la date de sa création, par les artistes invité·e·s ou par ces engagements envers les employé·e·s, ce lieu est un cas exceptionnel dans la scène de l'art contemporain en Tunisie. Créé en 2007, il représente « un espace alternatif »; sorte de « laboratoire de recherche » pour les artistes invité·e·s qui viennent travailler « librement, sans contrainte commerciale ni censure ». Par ailleurs, « La boite » n'est pas un espace d'art pécuniaire. Créé

LA BOÎTE [THE COMPANY] / DREAM CITY, TWO PIONEERING SPACES OF ART EDUCATION & COMMUNITY OUTREACH

Two pioneering and very specific experiences of art education and community outreach were established in Tunisia: La Boîte [The Company] and Dream City. Both were created in the same year, in 2007, but each of them chose its own field of action: that of industrial businesses for the former, and that of urban space for the latter.

Indeed, La Boîte is a contemporary art space created and developed in the context of an industrial company. Whether through its foundation date, through the invited artists or its commitments towards employees, this space stands out in the contemporary art scene in Tunisia. Created in 2007, it represents "an alternative space"; a sort of "research laboratory" for the invited artists who come to work "freely, without any commercial constraints or censorship." Moreover, La Boîte is not a commercial art space. Created for the company's employees, "its purpose... is to sensibilise the group's employees to Contemporary Art, and to familiarize them with the creative process. The artist has, then, to present their work during openings or workshops in order to make their practice more accessible. During these moments of exchange, they can interact with a novice audience, or one that is not used to visiting galleries and museums."

This project has grown through two extensions: La Boîte | Hors les murs [The company | Off-site] and La Boîte | Hors Tunis [The Company | Beyond Tunis], always targeting individuals

pour les employé·e·s de l'entreprise, « sa vocation … réside dans la sensibilisation des employé·e·s du groupe à l'art contemporain, et dans leur familiarisation au processus de création. L'artiste est alors amené·e à présenter son travail lors de vernissages ou d'ateliers organisés de manière à rendre sa pratique plus accessible. Durant ces moments d'échanges, il·elle peut interagir avec un public novice ou peu habitué à fréquenter les galeries et les musées ».

Ce projet s'est élargi par deux extensions : « La boîte | Hors les murs » et « La boîte | Hors Tunis », visant toujours des personnes et des régions en marge des centres et non familiarisées à l'art et à la culture.

« Dream City » est, quant à lui, conçu pour l'espace urbain. Ce festival pluridisciplinaire d'art contemporain se construit, à chacune de ses sept éditions, par la dynamique d'échanges et de suivis entre plusieurs profils : artistes, commissaires, sociologues, psychologues, journalistes. Il est également en interaction avec les habitant·e·s du milieu urbain, que les artistes ont choisi pour leur production tels que les « cafés, maisons, chapelles, restaurants, écoles, places ou ruelles ». La proximité entre artistes instaure « une relation inédite entre l'artiste, l'Art et les populations impliquées dans le processus créatif ». « Dream City » fait donc de l'artiste un·e citoyen·ne qui, à travers le dialogue et le partage, produit des idées dans des situations de proximité et d'interaction avec « les populations, les citoyen·ne·s, en les impliquant, directement ou indirectement, dans les processus d'exploration ».

and regions that are at the margins of urban centres and are not familiar with arts and culture.

Dream City is, on its end, designed for urban space. Each of the seven editions of this multidisciplinary festival of contemporary art was built through dynamics of exchanges and follow-ups with various profiles: artists, curators, sociologists, psychologists, journalists. It also interacts with the inhabitants of the urban spaces that artists have elected as production spaces, such as "coffeeshops, houses, chapels, restaurants, schools, squares or alleyways." This proximity among artists initiates "a new relation between the artist, Art and the populations involved in the creative process." Dream City, then, turns the artist into a citizen who, through dialogue and sharing, produces ideas in situations of proximity and interaction with "the populations and citizens, by involving them, directly or indirectly, in processes of exploration."

As We can see, the field of cultural mediation is quite new in Tunisia. The training programmes and interventions proposed, whether in the academic or civil context, have yet to grow for a better development of this discipline.

Comme on peut le constater, le secteur de la médiation culturelle est assez récent en Tunisie. Les programmes de formations et les interventions proposées, que ce soit dans le cadre académique ou civil, doivent encore mûrir pour un meilleur déploiement disciplinaire.

APPROCHE DÉCOLONIALE

DECOLONIAL APPROACH

86

Youssef El Idrissi
Constance Léon
Fatine Arafati
Abir Gasmi
Salma Kossemtini
Kawthar Benlakhdar

87

With their tutor Dalila Mahdjoub, the participants of the thematic group on decolonial thinking studied the insidious persistence of hierarchies between human groups in the relations that the West maintains with its former colonies and with their diaspora. A collective map inviting disorientation ("to lose the North" in French) is followed by individual proposals, often self-reflexive, which explore the constructed professional relationships and the implicit conditions of international cooperation in the cultural field. Only the text of Youssef El Idrissi on decolonial mediation has been translated into English to offer an insight of the group's considerations.

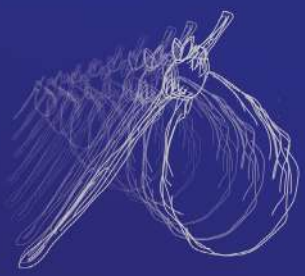
These proposals are complemented by the French and Arabic translations of an interview with South African professor Sabelo J. Ndlovu-Gatsheni, who invites us to wonder what it means epistemologically, and even pedagogically, to learn in a "non-colonial" way. It is reprinted and translated with permission of the Social Science Research Council (SSRC) and was originally published as Duncan Omanga, "Decolonization, Decoloniality, and the Future of African Studies: A Conversation with Dr. Sabelo Ndlovu-Gatsheni," *Items: Insights from the Social Sciences,* January 14, 2020.

Carte Collective
Collective map

NOS MONDES (OUR WOLDS), 2020 © Fatine Arafati, Kawthar Benlakhdar, Youssef El Idrissi, Abir Gasmi, Salma Kossemtini & Constance Léon

SUD
الجنوب
وفي وسط الكرة لبّ وكل نقطة على قشر الأرض تبعد عن هذا اللبّ نفس المسافة تماما
AU MILIEU DE LA SPHÈRE IL Y A UN NOYAU ET CHAQUE POINT SUR LA CROÛTE DE LA TERRE EST PARFAITEMENT À LA MÊME DISTANCE DE CE NOYAU
الشمال
NORD
«la carte n'est pas le territoire»

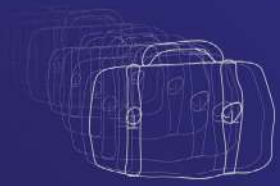
ÉTATS UNIS / MEXIQUE
MAROC / ALGÉRIE
LA VIEILLE VILLE/ LA VILLE NEUVE
BOTSWANA / ZIMBABWE
GRÈCE / TURQUIE
JORDANIE / IRAK
IRAN / IRAK - PAKISTAN
KAZAKHSTAN / OUZBÉKISTAN
sud
émancipation
cholo
boucaque
تطور
désorganisé.e
indigène
حداثة
malinche
dominés
t'es un clou !
culturelle
orient
médiation
développement
type
negro
évolués
wesh wesh
attardés
maghrébin
établi
progrès
beurrette
artiste
nord
civilisé
type nord africain
beurre
l'aide au
sous-développés
toi t'es pas comme les autres
développement
zbel
modernité
sudaca
humanitaire
شرق
démocratisation
عرب
folklore
appropriation
culturelle
consultante
locale
union
orientalisme
سمال
en voie de développement
PIB
nations
internationale
tradititon
conservatisme
président



SLOVÉNIE - CROATIE

MÉDITÉRANNÉE

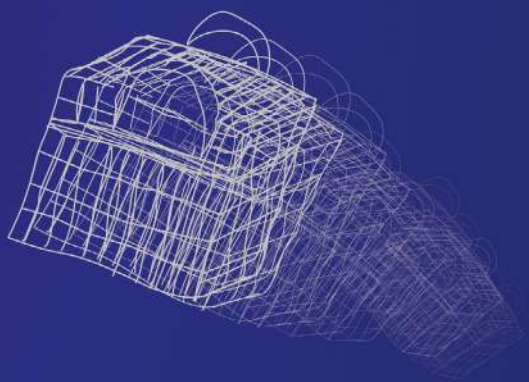
TUNISIE / LIBYE



CHINE / CORÉE DU NORD

BRÉSIL / PARAGUAY-BOLIVIE

INDE / BANGLADESH - PAKISTAN



ISRAEL - PALESTINE

ESPAGNE - MAROC

KENYA / SOMALIE

UKRAINE / RUSSIE

développement

rôle positif de la colonisation

on est chez nous

un migrant, un arbre

rentrez chez vous

nord

tiers-monde

type nord-africain

Abir Gasmi - Kawthar Belakhdar - Salma Kossemtini - Fatine Arafati - Youssef El Idrissi - Constance Léon - 2020

Médiation décolonisée, Contre-espaces et perspectives

Youssef El Idrissi

« Quelqu'un d'Ubuntu est ouvert et disponible pour les autres, dévoué aux autres, ne se sent pas menacé parce que les autres sont capables et bons car il ou elle possède sa propre estime de soi — qui vient de la connaissance qu'il ou elle a d'appartenir à quelque chose de plus grand — et qu'il ou elle est diminué·e quand les autres sont diminué·e·s ou humilié·e·s, quand les autres sont torturé·e·s ou opprimé·e·s. » — Desmond Tutu[1]

1 Cité dans Waberi A., « Etes-vous « ubuntu » un peu, beaucoup, passionnément ? », in *Le Monde*, 25 mars 2016.

Cette maxime de Desmond Tutu[2] tente d'expliquer la notion philosophique d'« Ubuntu », issue des langues nguni - sous-groupe des langues bantoues, souvent traduite par « Je suis car nous sommes », ou encore « humanité envers les autres ». Cette interrelation identitaire, voire ontologique, est en parfaite opposition avec le cogito cartésien « Cogito ergo sum », traduit par « Je pense donc je suis », car là où, en Occident, le socle philosophique et scientifique est axé sur l'individu atomisé, en Afrique et dans plusieurs autres régions de la planète (cultures mésoaméricaines, orientales, amérindiennes…), le socle ontologique trouve racine dans la collectivité, dans quelque chose de plus vaste qu'un « moi », le collectif, le monde naturel et cosmique.

Sénamé Koffi Agbodjinou, chercheur en architecture et anthropologie togolais, étend cette pensée futuriste de la collectivité comme origine ou comme socle ontologique, et l'identifie comme une technologie : « [..] la technologie est un système de complexité efficient ; donc la structure sociale est en soi une technologie. On parle aujourd'hui d'homme augmenté en considérant que ce sera un corps avec des bras robotisés ou des puces intégrées, mais on oublie que la première innovation de l'humanité, c'était d'augmenter l'homme avec l'homme et donc les groupes sociaux et les communautés sont « une technologie » [..] au service de la structure sociale ».[3]

2 Archevêque sud-africain, prix Nobel de la paix en 1984.

3 Koffi Agbodjinou S.& Bouzid H., « Conversation : L'informel, une technologie en soi ? », in *MAKAN Magazine*, 2020, p. 91.

Decolonized mediation, Counter Spaces and perspectives

"A person with ubuntu is open and available to others, affirming of others, does not feel threatened that others are able and good, for he or she has a proper self-assurance that comes from knowing that he or she belongs in a greater whole and is diminished when others are humiliated or diminished, when others are tortured or oppressed."
— Desmond Tutu[1]

1 Tutu D., *No Future Without Forgiveness*, New York, Doubleday, p. 131.

This maxim by Desmond Tutu[2] attempts to explain the philosophical concept of "ubuntu," which comes from the Nguni languages - a subgroup of the Bantu languages - often translated as "I am because we are," or "humanity towards others." This interrelation of identities – of ontologies, even – is in perfect opposition to the Cartesian cogito "Cogito ergo sum," translated as "I think therefore I am." Whereas the philosophical and scientific foundation of the West is centred on the atomised individual, in Africa and in several other regions of the planet (notably in Mesoamerican, Eastern and Native American cultures), the ontological foundation is rooted in collectivity, in something larger than a "me," in the collective, the natural and cosmic world.

Senamé Koffi Agbodjinou, a Togolese architect and anthropologist, extends this futuristic idea of the collective as an origin or ontological basis, and identifies it as a technology: "[...] technology is a system of efficient complexity; therefore social structure is in itself a technology. Today we speak of the augmented man, conceiving of it as a body with robotic arms or integrated chips, but we forget that the first innovation of humanity was to augment man with man, and therefore social groups and communities are a 'technology' [...] at the service of the social structure"[3] .

2 South-African Archbishop, Nobel Peace Prize winner of 1984.

3 Koffi Agbodjinou S.& Bouzid H., « Conversation : L'informel, une technologie en soi ? », in *MAKAN Magazine*, 1, 2020, p. 91.

Cela dit, nous ne pouvons appréhender la médiation d'une perspective décoloniale si nous ne nous défaisons pas des notions ontologiques, structurelles, structurantes et structurées dites occidentales. La médiation réfère à l'action de concilier ou à réconcilier des personnes, des partis, des États ; or, faut-il concilier ces dualités ou les dissoudre dans la découverte des cultures précoloniales aujourd'hui mutilées, voire effacées ? Re-dé-couvrir ce qui est enfoui, l'explorer et le voir à la lumière de nouvelles perspectives, dans des contre-espaces mentaux, émotionnels et informels, où les liens se soudent, les dualités se dissolvent et où les multiplicités s'enchantent à évoluer en réseau.

DÉSORIENTER LA MÉDIATION

Décoloniser la médiation revient à la (dés)orienter vers des notions proches, en rapport avec le territoire. « Ingiriwn » en amazigh, ou « Barzakh »[4] en arabe, où l'un se réfère aux différents procédés de médiation[5], et l'autre à une notion religieuse d'un entre-deux, un contre-espace situé entre la vie et la mort. Ces notions du multiple, du tiers-lieu imbriquées au religieux sont une invitation à la médiation - dans son sens étymologique (*« préparation (à un discours, à écrire) », « réflexion »*) - avant toute médiation dite décolonisée.

La médiation décolonisée n'est pas une profession, ou une discipline, elle est une indiscipline, une révolte, un acte, un positionnement humain, c'est le tiers exclus[6]. Dans le secteur des arts et de la culture, la médiation décolonisée peut autant être le propre des chercheur·se·s, artistes, curateur·trice·s, ou tous·tes ceux·lles qui connectent l'abstrait de la pensée, l'intensité de l'émotion et le concret du réel, partant d'une compréhension de leurs cultures respectives, en renouant avec leurs racines et s'ouvrant éventuellement sur l'universel et la multiplicité culturelle. Une sorte d'alchimie entre les différentes parties de l'être.

LA DUALITÉ ET L'IDENTITÉ FIGÉE, EMPREINTES COLONIALES

La dualité est un grand facteur qui ne permet ni la rencontre, ni la médiation, ni la connexion. Elle alimente beaucoup de schismes, divise le monde en deux. Les notions dominant-dominé, du vrai-faux, du féminin-masculin du haut et du bas sont dus à la pensée ratiocinante, des camps, des catégorisations, de l'intellect étriqué. Il n'est certainement pas question de transcender la dualité, mais de se positionner en-deçà de celle-ci, au sous-sol intensif, le point élevé de l'être, là où les temporalités et cultures sont différentes mais unifiées et évoluent de manière rhizomatique, en dehors de la globalisation.

Toutes les cultures précoloniales ont affilié l'art au religieux (dans son sens étymologique : re-ligare, relier) ou au spirituel (au souffle primordial, à la vie), l'art ne s'est

4 En Islam, le Barzakh (littéralement « barrière »), le plus souvent interprété comme la barrière entre les mondes physique et spirituel est aussi une étape intermédiaire entre la vie et la mort. C'est là que les âmes attendent le Qiyamah (Jour de la Résurrection).

5 La notion est toujours utilisée au pluriel. L'adjectif d'« Ingiriwn » est quelqu'un qui résout des problèmes, messager. Source : entretien avec un ex-habitant amazighophone du grand Atlas.

6 « Il n'est pas possible qu'il y ait aucun intermédiaire entre les énoncés contradictoires : il faut nécessairement ou affirmer ou nier un seul prédicat, quel qu'il soit. » - Aristote, *Métaphysique, Les Echos du Maquis*, 2014, pp. 106-107

That being said, we cannot grasp mediation from a decolonial perspective if we do not rid ourselves of these so-called Western ontological, structural, structuring and structured concepts. Mediation refers to the act of reconciling or bringing together people, parties and states; but should these dualities be reconciled or dissolved in the discovery of pre-colonial cultures that have been destroyed, even erased? To re-dis-cover what is buried, explore it and consider it in light of new perspectives, within mental, emotional and informal counterspaces, wherein connections are made, dualities dissolved, and multiplicities delight in evolving within networks.

DISORIENTING MEDIATION

Decolonising mediation means (dis)orienting it towards similar concepts related to place. Toward "Ingiriwn" in Amazigh, or "Barzakh"[4] in Arabic; the first refers to different processes of mediation[5], and the second to a religious notion of the in-between, a counter-space between life and death. These notions of the multiple, of the third place that are endowed with religious significance are an invitation to mediation – in its etymological sense ("preparation (for a speech, to write)", "reflection") – that precedes any so-called decolonised mediation.

Decolonised mediation is not a profession, or a discipline, it is a lack of discipline, a revolt, an act, a human stance, it is the excluded middle[6]. In the field of art and culture, decolonised mediation is as much to researchers, artists and curators, as is it for all those who draw connections between the abstraction of thought, the intensity of emotion, and the concrete nature of reality, starting from an understanding of their respective cultures and reconnecting with their roots to eventually open up to the universal and to cultural multiplicity. It is a kind of alchemy between different elements of being.

DUALITY AND FIXED IDENTITY, COLONIAL IMPRINTS

Duality is an important factor in preventing encounter, mediation and connection. It feeds many schisms, divides the world in two. Dominant-dominated, true-false, female-male and above-below binaries result from overly-rationalising thinking, categorization and intellectual narrow-mindedness. It is not a question of transcending duality, but of finding a position below it, in the intensive underground, the high point of being, where temporalities and cultures are different but unified and evolve rhizomatically, outside of globalisation.

All pre-colonial cultures connected art to religion (in its etymological sense: re-ligare, to connect) or to the spiritual (to the primordial breath, to life); art only became "profane" (etymologically: "in front of the temple," "outside the temple," and therefore in galleries and cultural

4 In Islam, Barzakh (litterally, the "barrier"), most often interpreted as the barrier between the physical and spiritual worlds, is also an intermediary step between life and death. This is where souls reach Qiyamah (the Day of Resurrection).

5 This concept is always employed in the plural sense. The adjective Ingiriwn refers to someone who solves problems, a messenger. Personal communication with a former Tamazight-speaking inhabitant of the Grand Atlas.

6 "There cannot be an intermediate between contradictories, but of one subject we must either affirm or deny any one predicate." Aristotle, *The Works of Aristotle: Metaphysica* (J. A. Smith, Ed. & W. D. Ross, Trans.) (2nd ed., Volume 8), Oxford, Clarendon Press, 1960, p.16.

« profané » (*étymologiquement : « devant le temple », « en-dehors du temple », et donc dans les galeries et les espaces culturels*) qu'en Occident, qui s'est ensuite globalisé par un marché d'art orienté vers le discursif, l'intellect, le texte, le concept au lieu de, l'image, l'icône, la forme, la conscience, les danses collectives et individuelles qui tantôt guérissent, tantôt s'ouvrent vers le mystérieux, l'occulte, la transe, et le cosmique. En effet, par exemple, les énergies mana, wakan ou encore orenda ne sont comprises par les analystes occidentaux que dans leur sens linguistique et intellectuel[7], et nullement émotionnel et spirituel.

Comme les premiers animistes l'ont notifié sous forme de croyances, et d'autres philosophes ultérieurement, l'humain n'est pas une entité séparée du monde, nous ne sommes pas en dualité avec le monde, il est un « être-dans-le-monde ». L'intellect seul, sépare là où l'émotion tend à réparer, à réunifier les différences. Décoloniser sa pratique, c'est être, penser et commencer autant de son cœur que de sa tête, c'est penser à partir du multiple, c'est s'organiser de manière horizontale et transversale, car « s'organiser vraiment n'a jamais été autre chose que s'aimer »[8].

Réaliser l'interdépendance de l'identité est essentielle à toute pratique de médiation décolonisée, c'est-à-dire, comprendre l'identité en tant que mouvement, énergies imbriquées, et non en tant que substance.[9] Car, souvent, des propos ou attitudes déplacés trouvent leurs racines dans cette incompréhension de l'identité, dans le fait de figer, fixer, et entraver le mouvement et le décloisonnement de soi, et donc des autres également. Cela s'applique d'autant plus sur l'identité, que sur le social, le politique ou dans la sphère des savoirs. Folkloriser la culture des autres est un aspect visible de cet iceberg, c'est-à-dire, ne retenir que le superficiel, que ce qui est véhiculé dans les médias, et figer dans le temps une complexité en mouvement.

VERS UNE MÉDIATION NON OPPRESSIVE

Faire une médiation non oppressive, c'est-à-dire une médiation expressive, qui permet l'expression au détriment des impressions, c'est revenir vers soi pour que la rencontre du proche soit du même ordre et sur le même plan[10]. Le proche, au lieu de l'*autre*. On comprend souvent la rencontre, comme aller vers l'autre, or, il est davantage question de se connaître, soit-il pour défaire ses privilèges ou pour se rencontrer et s'assimiler - afin que toute rencontre soit avec un·e proche, et non un·e autre, un·e étranger·ère. La

7 « Nous voyons dans le mana, le wakan, l'orenda et autres notions du même type l'expression consciente d'une fonction sémantique, dont le rôle est de permettre à la pensée symbolique de s'exercer malgré la contradiction qui lui est propre ». Claude Lévi-Strauss, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Paris, PUF, 1950, p.43

8 Comité invisible, *Maintenant*, Paris, La Fabrique, 2017, p.47

9 « L'important n'était donc pas l'identité, mais l'énergie qui était supposée régir les phénomènes vitaux et animer les conduites. La personne humaine par excellence se définissait par sa richesse en énergie vitale et sa capacité d'être en résonance avec les multiples espèces vivantes qui peuplaient l'univers, les plantes, les animaux et les minéraux y compris. Ni fixe, ni immuable, elle se caractérisait par sa plasticité ». Achille Mbembe, « Les métaphysiques africaines permettent de penser l'identité en mouvement », in *Le Monde*, 15 décembre 2019, http://bit.ly/3gR3zpm [consulté le 20.12.2020]

10 « Le proche ne veut pas dire le restreint, le borné, l'étroit, le local. Cela veut plutôt dire l'accordé, le vibrant, l'adéquat, le présent, le sensible, le lumineux et le familier - le préhensible et le compréhensible. Ce n'est pas une notion spatiale mais éthique ». Comité Invisible, *op. cit.*, p.63

spaces)" in the West. The West then became globalised through an art market oriented towards the discursive, the intellectual[7], text and concepts, rather than images, icons, forms and consciousness, the collective and individual dances that can heal, or open onto the mysterious, the occult, trance, and the cosmic. Indeed, mana, wakan, or orenda energies are understood by Western analysts only in the linguistic and intellectual sense, and not at all in their emotional and spiritual sense.

As the first animists observed in their belief systems, and other philosophers would too later on, humans are not an entity separated from the world; we are not in duality with the world. The human is a "being-in-the-world". The intellect separates, whereas emotions tend to repair, to reunite differences. To decolonise one's practice is to be, to think and to begin just as much from one's heart as from one's head. It is to begin from the multiple, to organise oneself in a horizontal and transversal way, because "organising ourselves has never been anything else than to love each other"[8].

Understanding the interdependence of identities is essential to any practice of decolonised mediation, i.e. to understanding identity as movement, interwoven energies, and not as substance[9]. For, misplaced statements or attitudes are often rooted in this misunderstanding of identity, in the fact of freezing, fixing and hindering one's movement and process of decompartmentalising, and thus that of others as well. This applies as much to identity, as it does to the social, political and to fields of knowledge. Folklorizing the culture of others is the tip of the iceberg: retaining only the superficial, only what is conveyed in the media, and fixing a moving complexity in time.

TOWARD A NON-OPPRESSIVE MEDIATION

To enact a non-oppressive mediation – an expressive mediation that favours expression rather than impressions – is to come back to the self so that the encounter with the one who is close is of the same order and on the same level[10]. The one who is close, instead of the other. This encounter is often understood as a move toward the other, but it is more a question of getting to know each other, either to undo one's privilege or to meet and assimilate each other, so that every encounter is with someone who is close, and not an other, a stranger. The encounter cannot take place without

7 "I see in mana, wakan, orenda, and other notions of the same type, the conscious expression of a semantic function, whose role is to enable symbolic thinking to operate despite the contradiction inherent in it." Lévi-Strauss C., *Introduction to the Work of Marcel Mauss* (F. Baker, Trans.), London, Routledge, 1987 (Original work published in 1950), p. 63.

8 The Invisible Committee, *Now* (R. Hurley, Trans.), South Pasadena, CA, Semiotext(e), 2017, p. 49.

9 "The important thing, then, was not identity, but the energy that was supposed to govern vital phenomena and animate behaviour. The human being par excellence was defined by their richness in vital energy and their capacity to resonate with multiple living species that populated the universe, including plants, animals and minerals. Neither fixed nor immutable, they were characterized by their plasticity." Mbembe A., « Les métaphysiques africaines permettent de penser l'identité en mouvement », in *Le Monde*, 2019, December 15. https://lemonde.fr/afrique/article/2019/12/15/achille-mbembe-les-metaphysiques-africaines-permettent-de-penser-l-identite-en-mouvement_6022959_3212.html

10 "The nearby doesn't mean the restricted, the limited, the narrow, the local. It means rather what is in tune, vibrant, adequate, present, sensible, luminous, and familiar - the prehensible and comprehensible. It's not a spatial notion but an ethical one. The Invisible Committee, *op. cit.*, p. 65.

rencontre ne peut se faire sans se défaire à la lumière de la multiplicité des identités et des temporalités.

D'autre part, la médiation est intrinsèquement politique[11], elle ne peut avoir lieu sans prendre conscience des problématiques politiques et géopolitiques, de la lutte des classes, des races, des genres, des sexes, en bref, des catégories qui séparent, divisent et (dés)organisent le réel. Ces catégories trouvent leur culmination dans les notions d'espaces et de temps, dans le sens où la domination est d'abord une domination spatiale et temporelle : les notions de progrès, de pays développés, sous-développés sont des notions qui déterminent ce qui est bon et bien comme direction (Le calendrier grégorien comme seule temporalité possible), et les modèles hégémoniques à suivre (L'Occident comme espace qui colonise d'autres espaces concrets et mentaux).

Ces concepts paraissent aujourd'hui désuets pour des cultures ancestrales. Les mayas, par exemple, comprenaient le temps de manière totalement différente, davantage « radiale » et « multiple »[12], ou encore des tribus africaines pour qui le temps pouvait s'étirer vers une éternité intemporelle voire jusqu'à la vie après la mort, vers le monde des ancêtres[13]. C'est impressionnant combien ces notions coïncident avec des affirmations de scientifiques comme Albert Einstein, qui a dit que « *[toute] distinction entre le passé, le présent, le futur n'est qu'une illusion, aussi tenace soit-elle* »[14]. Dans notre phase de recherche de terrain durant le programme *Al Moutawassit*, le projet AWAL, abrité dans l'espace le 18 à Marrakech, s'est approprié la notion de temps informel des habitant·e·s, définie différemment, où « l'heure » est située par rapport au temps de prière; une notion « vague » et non précise, mais sur laquelle il y a un consensus culturel qui marque des repères temporels.

Le poétique redonne à la vie ce que le scientifique et le politique lui ont ôté : l'enchantement et l'étonnement. D'une part nous avons la technique qui a désacralisé et

11 « Il n'y a pas de sphère particulière où il serait question des affaires de tous. Il n'y a pas de sphère séparée de ce qui est général. [..] Est politique tout ce qui a trait à la rencontre, au frottement ou au conflit entre formes de vie, entre régimes de perceptions, entre sensibilités, entre mondes dès lors que ce contact atteint un certain seuil d'intensité ». *Ibid*., p. 60

12 Le calendrier Maya est composé d'un calendrier sacré « Tzolk'in » (13 mois lunaires de 20 jours) ; un calendrier solaire « Haab » (cyclique sur 365 jours) et le « compte long » qui faisait le lien entre les deux autres calendriers. Les deux calendriers coïncident chaque 52 ans.

13 "Africans ideas of time are highly philosophical. Time to them is beyond the natural socio-cultural phenomena. It is also understood in its ontological conception. Mbiti has effectively used the Swahili word, Zamani to describe the stretches of time into timeless eternity. The Yoruba people also see time beyond what is experienced physically. It stretches to the period of the life after death, the realm of the ancestors". Fumilola Babalola S. & Ayodeji Alokan O., "African Concept of Time, a Socio-Cultural Reality in the Process of Change" in *Journal of Education and Practice*, Vol.4, No.7, 2013, p.147

14 Cité dans « Une lettre d'Einstein, dans laquelle il regrette ses mariages ratés, vendue aux enchères chez Christie's », in *Arcinfo*, 23.06.2017. https://www.arcinfo.ch/articles/monde/une-lettre-d-einstein-dans-laquelle-il-regrette-ses-mariages-rates-vendue-aux-encheres-chez-christie-s-680408 [consulté le 10.12.2020]

undoing oneself in light of this multiplicity of identities and temporalities.

On the other hand, mediation is intrinsically political[11]; it cannot take place without taking into account political and geopolitical issues, and class, race and gender struggles – in short, the categories that separate, divide and (dis)organize reality. These categories find their culmination in the notions of space and time, in the sense that domination is first and foremost a kind of spatial and temporal domination: the notions of progress, of developed and underdeveloped countries are notions that determine what is the good and right direction (the Gregorian calendar as the only possible temporality), and the hegemonic models to be followed (the West as a space that colonises other concrete and mental spaces).

These concepts seem outdated today for ancestral cultures. The Mayans, for example, understood time in a totally different way, as more "radial" and "multiple"[12]; for certain African tribes, time could stretch to a timeless eternity or even to life after death, to the world of the ancestors.[13] It is impressive how these notions coincide with the assertions of scientists like Albert Einstein, who said that "[any] distinction between past, present, and future is only a stubbornly persistent illusion." In our field research phase during the *Al Moutawassit* programme, the AWAL project - organised by LE 18 space in Marrakech, appropriated the inhabitants' vernacular conception of time, distinct in that "the hour of the day" is defined in relation to prayer time; a notion that is "vague" and imprecise, but which is the object of a cultural consensus and which produces temporal anchors.

Poetics give back to life what scientists and politicians have taken away from it: enchantment and astonishment. On the one hand, we are endowed with the techniques that have desacralised and disenchanted the world[14], and the discipline that encloses and limits reality. The modes of expression enabled by poetics [at the level of the body, emotions and the mind] form a counter-space of resilience, which allows us to dismantle both limiting impressions and violent forms of oppressions.

11 "There's no particular sphere where it would be a question of the affairs of everyone. There's no sphere separate from what is general. [...] Everything is political that relates to the encounter, the friction, or the conflict between forms of life, between regimes of perception, between sensibilities, between worlds once this contact attains a certain threshold of intensity." *Ibid*., p. 62.

12 The Mayan calendar is composed of a sacred calendar «Tzolk'in» (13 lunar months lasting 20 days), a solar calendar «Haab» (cyclic, based on 365 days), and the «long count» which made the connection between the two other calendars. The two calendars coincide every 52 years.

13 "African ideas of time are highly philosophical. [...] Time to them is beyond the natural socio-cultural phenomena. It is also understood in its ontological conception. Mbiti has effectively used the Swahili word, Zamani to describe the stretches of time into timeless eternity. The Yoruba people also see time beyond what is experienced physically. It stretches to the period of the life after death, the realm of the ancestors." Babalola S. F, & Alokan O. A., "African Concept of Time, a Socio-Cultural Reality in the Process of Change", *Journal of Education and Practice*, 4(7), 2013, p. 147.

14 "Mystery [...] is an element of man's life. Jung has shown that it is catastrophic to make superficially clear what is hidden in man's innermost depths. [...] Man cannot live without a sense of the secret. The psychoanalysts agree on this point. But the invasion of technique desacralizes the world in which man is called upon to live. [...] [It] demonstrates (by evidence and not by reason) [...] that mystery does not exist. [...] But man cannot live without the sacred. He therefore transfers his sense of the sacred to the very thing which has destroyed its former object: to technology." Ellul J., *The Technological Society* (J. Wilkinson, Trans.). New York: Vintage, 1964 (Original work published 1954).

déchanté le monde[15], et la discipline qui enferme et limite le réel. L'expression que permet le poétique [au niveau du corps, de l'émotion et du mental] forme un contre-espace de résilience, qui permet de se défaire autant des impressions limitantes que des oppressions violentes.

REMÉDIER AVANT DE MÉDIER

Le médiateur·trice décolonisé·e est une personne qui remédie avant de médier. Le paradigme occidental rationnel et ratiocinant se voit borné car il néglige un passé lourd et neutralise le multiple dans une pensée unique au service du dieu marché.

Les plaies du passé colonial sont imprégnées dans nos corps et dans nos consciences, un médiateur maghrébin s'efforce de parler le même langage, véhicule les mêmes codes que tout autre médiateur occidental. Il se déracine et peut mendier ce qu'il va médier. Il se fait violence, il produit un effacement de soi, au profit d'un autre, un étranger. Toute médiation décolonisée ne serait possible qu'avant la guérison du colonisé et la réparation du colon - c'est seulement à ce moment que l'on pourrait vraiment parler d'identités multiples en devenir, que l'on pourrait renouer avec le sacré et le religieux[16], non dans sa forme dogmatique, mais dans sa forme de guérison, d'ouverture vers le cosmique, vers ce qui nous englobe, vers la vie qui nous anime et nous réunit en tant qu'êtres vivants.

La médiation décoloniale est une médiation qui est inscrite dans le territoire, dans le contexte, et s'ouvre donc vers de nouvelles (anciennes) temporalités. Cela revient à transmuter les notions de carte en territoire, le progrès en évolution collective, la linéarité en spirale, l'atome en fragments d'énergie[17], l'identité en transidentités[18], le développement en impermanence, l'espace de médiation en un barzakh ou contre-espace de rencontres.

15 « Le mystère est un élément de la vie de l'homme et Jung a montré qu'il est catastrophique de rendre clair et superficiel ce qui est caché au plus profond de l'homme. [...] Le sentiment du sacré et le sens du secret sont des éléments sans lesquels l'homme ne peut absolument pas vivre, les psychanalystes [...] sont d'accord là-dessus. Or, d'une part l'invasion technique désacralise (la nature) dans laquelle l'homme est appelé à vivre : [...] elle montre par l'évidence, et non par la raison [...] que le mystère n'existe pas. [...] D'autre part, nous assistons à un étrange renversement : l'homme ne pouvant vivre sans sacré, il reporte son sens du sacré sur ce qui a désacralisé la nature : la technique ». Jacques Ellul, *La technique ou l'enjeu du siècle*, Economica, 2008, pp. 130-133.

16 « Le sacré est un élément de la structure de la conscience et non un stade dans l'évolution de cette conscience ». Mircea Elliade cité dans Boutet D., « L'art et le sacré : une solidarité épistémique » https://danielleboutet.files.wordpress.com/2020/12/une-solidaritecc81-ecc81pistecc81mique.pdf [consulté le 10.12.2020]

17 Voir Silverberg L.M., "Fragments of energy – not waves or particles – may be the fundamental building blocks of the universe" in *The Conversation*, December 9, 2020 https://theconversation.com/fragments-of-energy-not-waves-or-particles-may-be-the-fundamental-building-blocks-of-the-universe-150730 [consulté le 20.12.2020]

18 Voir Achille Mbembe, *op. cit.*

REMEDYING BEFORE MEDIATING

The decolonised educator is a person who remedies before mediating. The rational and rationalising Western paradigm is limited, because it neglects a heavy past and neutralises multiplicity into a single thought in the service of this god known as the market.

The wounds of the colonial past are impregnated in our bodies and in our consciousness. North African educators strive to speak the same language, convey the same codes as any other Western educator. They uproot themselves and might have to beg for what he is going to mediate. They harm themselves, erase themselves, to benefit another, a stranger. Decolonised mediation will only be possible after the colonised have healed and the colonisers have repaired – only then could we really speak of multiple identities in the making, only then could we reconnect with the sacred and the religious[15], not in its dogmatic form, but in its healing form, open to the cosmic, to what encompasses us, to the life that animates us and brings us together as living beings.

Decolonial mediation is a mediation that is embedded in place and context, and thus opens up to new (old) temporalities. It is a matter of transmuting the notion of the map into the territory, of progress into collective evolution, linearity into the spiral, the atom into energy fragments[16], identity into trans-identities,[17] development into impermanence, the space of mediation into a barzakh or counter-space of encounters.

15 "The sacred is an element in the structure of (human) consciousness and not a stage in the evolution of that consciousness." Eliade M., *A History of Religious Ideas: From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries* (Vol. 1) (W. R. Task Trans.), Chicago, University of Chicago Press, 1978 (Original work published in 1976), p. xiii

16 Silverberg L. M., "Fragments of Energy - Not Waves or Particles - May Be the Fundamental Buildings Blocks of the Universe", in *The Conversation*, December 9, 2020. https://theconversation.com/fragments-of-energy-not-waves-or-particles-may-be-the-fundamental-building-blocks-of-the-universe-150730

17 "It can be said of ancient African metaphysics that they privileged trans-identitarian dynamics. They were a metaphysics of becoming and not of substance. At a time when computational technologies are completing their takeover of the whole world, [these African metaphysics] allow us, better than Western philosophies on the subject, to think of identity as something that is always in motion, never the same, always open to what is coming and which never ceases to synthesize itself anew upon encountering other energy flows." Mbembe A., *op. cit.*

لمـن المدهـش أن تتقاطع هـذه المفاهيم مع تأكيد علمـاء من قبيل ألبرت اينشـتاين، الذي قـال إن «(كل) تميـيز ما بـين الماضي، والحـاضر، والمسـتقبل، ليـس إلا وهما، عـلى الرغم من رسـوخه»[16]. خـلال مرحلة البحـث الميـداني في إطار برنامج «المتوسـط»، قام مـشروع «أوال» الـذي يحتضنه فضـاء «81 درب الفران» في مراكـش، بتملـك مفهوم الزمن غير النظامي للسـكان، والذين يحددونه بشـكل مختلف، إذ أن «السـاعة» تحـدد وفـق العلاقة بزمن الصلاة، وهـو مفهوم «مبهم» وغير محـدد، لكن هناك اتفاق ثقـافي حوله ويحدد معايير زمنية.

تعطـي الشِـعْريَّة للحياة ما سـلبه منهـا العلماء والسياسـيون: الافتتـان والانبهار. مـن جهة هناك التقنيـة التي تنزع القداسـة وتـنزع الفتنـة والرجاء عـن العالـم[17]، والنظام/الانظباط الذي يسـجن ويحـد من الواقعي. إن التعبير الذي تتيحه الشـعرية (على مسـتوى الأجسـاد، والانفعالات والعقل) يشـكل فضاء-مضـادا للصمود، يمكّن مـن التخلص من الانطباعـات التي تحد ومن أشـكال القهر ا لعنيفة.

العلاج قبل الوساطة

الوسـيط(ة) الديكولونيـالي(ة) هـو شـخص يعالج أكـثر مما يتوسـط. فالبراديغـم الغربي العقلاني يجد نفسـه محـدود الأفـق، لأنـه يتغـاضى عـن المـاضي الثقيل ويقـوم بتحييـد المتعـدد داخـل الفكر الوحيـد (ضد المتعـدد) الـذي يخدم إله السـوق.

ما زالت نذوب الماضي الاسـتعماري ماثلة على أجسـادنا وفي وعينا، والوسـيط المغاربي يجبر نفسـه عـلى الحديـث بنفس اللغـة، وأن ينقل نفـس الرموز، مثل الوسـيط الغـربي؛ إنه يتخـلى عن جذوره ويتسـوّل مـا سيتوسـط بـه؛ إنه يمـارس عنفا على نفسـه، وينتـج انمحاء للـذات، في سـبيل الآخر، الغريـب. لن تكون الوسـاطة الديكولونيالية ممكنة إلا بعد علاج المسـتعمَر وجبر ضرر المسـتعمِر. في تلـك اللحظة فقط، سـيمكننا حقـا أن نتحدث عـن الهويات المتعددة التي تتشـكل، وسـيمكننا أن نعيـد الروابـط مع المقـدس والديني[18]، ليس في شـكله الدوغمائي، لكن في صيغتـه العلاجية، وفي انفتاحـه عـلى الكوني، نحـو كل ما يحيـط بنا، نحو الحيـاة التي تعـجّ داخلنا وتجمعنـا ككائنات حية.

الوسـاطة الديكولونيالية هي وسـاطة تنغـرس داخل مجال ترابي، وفي إطار سـياق، وتنفتح بالتـالي على زمنيات جديـدة (قديمة). هـذا يعود إلى قدرتنـا أن نحول مقولات الخريطـة إلى مجال ترابي، ونحـول التقدم إلى تطور جماعـي، ونحـول الخطية إلى اللولبية، ونحول الذرّة إلى شـذرة من الطاقة[19] والهويـة إلى عبر. هويات[20] والتطور إلى لادوام، وفضاء الوسـاطة إلى برزخ أوفضاء-مضاد للقاءات..

16 ذكر في «رسـالة من إينشـتاين يتأسـف فيها على زيجاته الفاشـلة، تم بيعها في مزاد كريسـتيز»، مقال يعـود إلى 23.06.2017 اطلعنا عليه في موقـع *Arcinfo* عليهـا بتاريـخ 10.12.2020 الرابـط: https://tinyurl.com/5jsypwy9

17 «الـسر الـذي هـو عنصر من حيـاة الإنسـان، وقد أظهـر يونغ أنـه من الـكارثي أن نجعـل واضحـا وعاديا كل مـا هو مخبـأ في أعماق الإنسـان. (...) الشـعور بالمقدس ومعنى السر هما عناصر من دونها لا يسـتطيع الإنسـان أن يعيش، ويتفق المحللون النفسـيون (...) حـول هذه المسـألة. مع ذلك، فـإن غزارة التقنيـة تزيل القداسـة (الطبيعة) التي يدعى الإنسـان للعيش فيهـا: (...) إنها تظهـر انقلابا: لـم يكـن الإنسـان يسـتطيع العيش دون قداسـة، ولهـذا ينقل شـعوره بالقداسـة إلى ما يزيل القداسـة عـن الطبيعـة: التقنية» Jacques Ellul, *La technique ou l'enjeu du siècle*, Economica, 2008, pp. 130–133

18 «القداسة هي عنصر في بنية الوعي وليست مستوى من تطور الوعي»، Mircea Eliade cité dans Boutet D., «L'art et le sacré : une solidarité épistémique تم الاطلاع عليه في 10.12.2020 الرابط: https://tinyurl.com/2dkf9a72

19 يمكن الاطلاع على: Silverberg L.M., "Fragments of energy - not waves or particles - may be the fundamental building blocks of the universe" in *The Conversation*, December 9, 2020 الرابط: https://tinyurl.com/ynmmr3b5

20 يمكن الاطلاع على مبيمي، مصدر سابق.

في ممارساتنا، هو أن نكون ونفكر ونبدأ بقلبنا بقدر عقلنا، والتفكير انطلاقا من المتعدد وهو التنظيم بطريقة أفقية وشاملة، لأن «التنظيم الحقيقي لم يكن يوما شيئا آخر غير أن نحب بعضنا البعض»[10].

تحقيق الترابط المتبادل للهوية هو ضروري لكل ممارسة للوساطة الديكولونيالية، وليس بوصفه ماهية[11]. لأنه في غالب الأحيان، هناك عبارات وسلوكيات غير ملائمة، تجد جذورها في عدم فهم للهوية هذا، وفي أنه يتم تجميد، وتحديد، وكبح حركة وتفتح الذات، وبالتالي الآخرين أيضا. ينطبق هذا على الهوية، كما على المجتمع، والسياسة، وفي مجالات المعرفة. تحويل الثقافة إلى فلكلور هو واحد من المظاهر المرئية لجبل الجليد هذا، بما معناه أن لا يتم الاحتفاظ إلا بالسطحي وكل ما يتم الترويج له في وسائل الإعلام، وتجميد تركيبة معقدة ومتحركة داخل الزمن.

نحو وساطة غير قهرية

إنجاز وساطة غير قمعية، أي وساطة تعبيرية، تمكن من التعبير بالرغم من الانطباعات، يعني العودة إلى الذات ليصبح لقاء القريب من نفس الترتيب وعلى نفس المستوى[12]. القريب بدل الغير. نفهم غالبا اللقاء، كما هو الذهاب نحو الغير، فيما، يتعلق الأمر أكثر بمعرفة الذات، سواء بالتخلي عن امتيازاتنا أو بأن نلتقي ونستوعب بعضنا البعض، لكي يصبح كل لقاء مع القريب(ة) وليس مع الغير، الغريب(ة). لا يمكن أن يتم اللقاء دون أن نفكك ذواتنا على ضوء تعدد الهويات والأزمنة.

من جانب آخر فإن الوساطة هي جوهريا سياسية[13] ولا يمكن لها أن تكون دون أن نعي بالإشكاليات السياسية الجيوسياسية، وصراع الطبقات، ومسألة العرق، والجندر، والجنس، باختصار كل التصنيفات التي تفصل، وتقسم، و(تغير)تنظيم الواقع. تجد هذه الفئات، مداها في مفاهيم الفضاء والزمن، بمعنى أن الهيمنة هي أولا هيمنة مكانية وزمانية: مفاهيم التقدم، والدول المتطورة، والدول النامية، هي مفاهيم تحدد ما هو جيد وحسن كوجهة (والتقويم الغريغوري بمثابة الزمن الوحيد)، والأنظمة المهيمنة التي يجب اتباعها (الغرب كفضاء استعمر فضاءات أخرى ملموسة وعقلية).

تبدو هذه المصطلحات اليوم بالية مقارنة بثقافات قديمة. على سبيل المثال كان المايا يفهمون الزمن بطريقة مختلفة تماما، أكثر «إشعاعا» و»تعددا»[14]. أو أيضا القبائل الإفريقية التي كانت تعتبر أن الزمن يمكن أن يتمدد إلى أبدية غير زمنية، ويمكن أن يمتد إلى الحياة بعد الموت، نحو عالم الأسلاف[15]. إنه

10 Comité invisible, *Maintenant*, Paris, La Fabrique, 2017, p.47

11 «الأهم ليس هو الهوية، لكن الطاقة التي يفترض أن تحكم الظواهر الحيوية وتحيي مساراتها. الشخص الإنساني بامتياز هو الذي يصف غناه بطاقته الحيوية وقدرته على أن يكون على تناغم مع باقي الأحياء التي تسكن الكون، من نباتات وحيوانات وبما فيها المعادن. لا ثابت، ولا جامد، بل كان يتميز بقدرته على التشكل»
من مقال لآشيل مبيمي في جريدة لوموند، اطلعنا عليه في 20.12.2020:
15 Achille Mbembe, « Les métaphysiques africaines permettent de penser l'identité en mouvement » décembre 2019
الرابط: http://bit.ly/3gR3zpm

12 «لا يعني القريب المنحصر، ومحدود الأفق الفكري، والضيق، والمحلي. بل هذا يعني المتطابق، النابض بالحياة، المناسب، الحاضر، الحساس، المضيء، والمألوف – ما يمكن الإحاطة به وفهمه. إنه ليس مفهوما مجاليا ولكنه أخلاقي»، مصدر سابق Comité Invisible ص63

13 لا يوجد مجال خاص يمكن أن يكون قضية الجميع. ولا يوجد مجال منفصل هو عام. (...) إنه سياسي كل ما يتعلق باللقاء، والاحتكاك والنزاع ما بين أشكال الحياة وما بين الأنظمة والتصورات، وما بين الحساسيات، وما بين عوالم ما إن يصل اللقاء عتبة معينة من الحدة»، المصدر السابق ص 60

14 كان تقويم المايا يتكون من تقويم مقدس «تزولكين» (13 شهرا قمريا و20 يوما)، وتقويم شمسي «هاب» (يدور على 365 يوما)، و «الحساب الطويل» الذي كان يربط بين التقويمين. ويتقاطع التقويمان كل 52 عاما.

15 أفكار الأفارقة عن الزمن فلسفية للغاية. فالزمن بالنسبة إليهم يتجاوز الظواهر الطبيعية والاجتماعية-الثقافية. يُفهم أيضًا في مفهومه الأنطولوجي. استخدم المبيتي الكلمة السواحيلية زماني بشكل فعال، لوصف امتداد الزمن إلى الأبدية، أما شعب اليوروبا فكان بدوره يرى الزمن خارج التجربة المادية. وهي تمتد إلى الحياة بعد الموت، في مملكة الأجداد ".
Fumilola Babalola S. & Ayodeji Alokan O., "African Concept of Time, a Socio-Cultural Reality in the Process of Change" in *Journal of Education and Practice*, Vol.4, No.7, 2013, p.147

إرباك الوساطة

أن نقوم بالتحرر من هيمنة الثقافة الاستعمارية فهو أن نعمل على (تغيير)توجيهها نحو مقولات قريبة، على علاقة بالمجال الترابي. «إنغيريون» بالأمازيغية، أو «البرزخ»[5] بالعربية، حيث الأول يحيل إلى مختلف عمليات الوساطة[6] والآخر مفهوم ديني للما-بين، وهو فضاء-مضاد، يوجد ما بين الحياة والموت. هذه المقولات التي تدل على التعدد، وعلى المكان الآخر، المتداخلة مع الديني، تعتبر دعوة إلى الوساطة ـ بمعناها الاشتقاقي («إعدادا (لخطاب، للكتابة)، «تفكيرا»)، قبل كل وساطة مسماة ديكولونيالية.

ليست الوساطة الديكولونيالية مهنة، أو نظاما، بل هي لانظامية، وثورة، وفعل، وتموقع إنساني، وهي الطرف المقصيّ[7]. في مجال الفنون والثقافة فإن الوساطة الديكولونيالية، يمكن أن تكون خاصة بالباحثين(ات) والفنانين(ت)، والقيمين(ات)، وكل الذين واللواتي يربطون ما بين التجريد والفكر، وحدة المشاعر والواقع الملموس، وينطلقون من فهم لثقافاتهم الخاصة، من خلال إعادة الارتباط بجذورهم، والانفتاح الممكن على الكوني، والتعددية الثقافية. وهي نوع من الخيمياء ما بين مختلف أجزاء الكائن.

الثنائية والهوية الجامدة، بصمات كولونيالية

الثنائية هي عامل هام، لا يسمح لا باللقاء ولا بالوساطة ولا بالارتباط؛ بل هي تغذي العديد من الانقسامات، وتفصل العالم إلى اثنين. مفاهيم من قبيل المهيمنين والمهيمن عليهم، الحقيقي-المزيف، الأنثوي-الذكوري، والأعلى والأسفل هي نتيجة لفكر بلاغي، ومعسكرات، وتصنيفات وفكر ضيق الأفق. لا يتعلق الأمر بطبيعة الحال بالتعالي على الثنائية، بل بأن نضع أنفسنا ما وراء هذه الأخيرة، تحت السطح، وفي النقطة الأعلى من الكائن، حيث كل الأزمات والثقافات تكون مختلفة، لكنها موحدة وتتطور بطريقة «جذمورية»[8]، خارج العولمة.

كل الثقافات السابقة على الاستعمار أدرجت الفن في المجال الديني (بمعناه الأصلي اللاتيني: الرابط، ربط) أو بالروحي (بالنفَس الأصلي، بالحياة)، ولم يصبح الفن «دنيويا/مدنسا» (إيستيمولوجيا: «أمام المعبد»، أو «خارج المعبد» وبالتالي في دور العرض الثقافية) إلاّ في الغرب، الذي أصبح لاحقا معولما عبر سوق الفن التي تتجه نحو الخطابي، العقلي والنص والمفهوم بدل الصورة والأيقونة والشكل والوعي، والرقصات الجماعية والفردية، التي تشفي وتنفتح في الحين الآخر على الغامض، والسري، والشطح، والكوني. وبالنتيجة، على سبيل المثال فإن طاقات من قبيل «واكان» أو أيضا «أوريندا» لم تفهم من طرف المحللين الغربيين إلا في معناها اللغوي والفكري[9]، ولم يفهم على الإطلاق جانبها العاطفي والروحي.

كما أشار إلى ذلك أوائل الإحيائيين على شاكلة معتقدات، وفلسفاتٌ لاحقة عليها، فإن الإنسان ليس كائنا منفصلا عن العالم، ولسنا في ثنائية مع العالم، بل هو «كائن-في-العالم». العقل وحده يفصل، في الموضع الذي تقوم فيه العواطف بالتصليح، وإعادة توحيد الاختلافات. إن التحرر من هيمنة الثقافة الاستعمارية

5 يعني البرزخ في الثقافة الإسلامية الحاجز ما بين العالم المادي والروحي ومرحلة وسيطة ما بين الموت والبعث حيث ينتظر الموتى يوم القيامة.

6 تستعمل الكلمة دوما بشكل جماعي. ويقصد بـ»إنغيرون» الشخص الذي يحل المشاكل، والمبعوث. المصدر: حوار مع أحد السكان السابقين في منطقة الأطلس الكبير، وهو ناطق بالأمازيغية.

7 «لا يمكن أن يكون هناك أي وسيط ما بين العبارات المتناقضة: يجب بالضرورة التأكيد أو نفي حجة واحدة، مهما كانت» أرسطو، الميتافيزيقا

8 جذمورية rhizomatique هو مصطلح طوره الفيلسوفان جيل دولوز وفليكس غاتاري ويستمد فكرة النباتات التي لها جذر واحد لكنها تنمو كما لو أنها منفصلة، وتعني طريقة في التفكير وسيرورة تطور مستمرة وأفقية ومتشابكة (المترجم)

9 «نرى في المانا والواكان والأورندا، ومفاهيم أخرى من نفس النوع تعبيرا واعيا على وظيفة سيميائية وظيفتها هي أن تمكن الفكر الرمزي من أن يمارس على الرغم من التناقض الخاص به» كلود ليفي ستروس.
في كتاب: Claude Lévi-Strauss, *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*, Paris, PUF, 1950, p.43

الوساطة الديكولونيالية، وفضاءات مضادة ومنظورات

يوسف الإدريسي

«أن يكـون أحدهـم من الأبونتـو Ubuntu فهـذا يعني أنـه منفتح ومتاح للآخريـن، ويكـرس نفسـه لخدمـة الجميـع، ولا يشـعر أنـه مهـدَّدٌ لأن الآخريـن قـادرون وطيبـون لأنـه ولأنهـا يمتلك تقديـره الخاص لنفسـه – الـذي يـأتي من معرفـة بأنه أو بأنهـا تنتمـي إلى شيء أكبر- وأنـه، أو أنها، ضعيـف(ة) إذا كان الأخـرون ضعفـاء(ت) أو مهانـين(ات) أو معذبين(ات) أو مضطهديـن(ات).»
ديزموند توتو[1]

1 أسـقف جنـوب إفريقـي، حاصل عـلى جائزة نوبل للسـلام عـام 1984

تحـاول هـذه القولة لديزمونـد توتـو[2] أن تشرح المفهـوم الفلسـفي لكلمة «أبونتـو» المنحـدرة من لغات نغـوني، وهي مجموعـة من لغات البانتـو الجنوب إفريقيـة، وغالبا ما تترجم «أنـا أوجد لأننا نوجـد»، أو أيضا «الإنسـانية اتجـاه الآخرين». هـذه العلاقة المتبادلـة الهوياتية، وحـتى الأنطولوجية، هي عـلى النقيض تماما مـع الكوجيتـو (المبـدأ) الديـكارتي القائـل: «أنـا أفكر إذن أنـا موجـود»، لأنه هنـا، في الغرب، حيـث القاعدة الفلسـفية والعلميـة تتمحور حـول الفرد بوصفة نـواة، بينما في إفريقيـا وفي العديد من المناطـق من العالم (ثقافـات أمريكاالوسـطى[3]، والشرقية، الشـعوب الأصلية في القـارة الأمريكية...). حيث القاعـدة الأنطولوجية تجـد جذورهـا في الجماعة، وشيء أكثر اتسـاعا مـن «الأنا»، هو الجماعـي، والعالم الطبيعـي والكون.

يوسـع سـينامي كـوفي أغبودجينـو Agbodjinou، وهـو باحـث توغـولي في مجـال الهندسـة والأنثربولوجيـا، هـذه الفكـرة المسـتقبلية للجماعـة كأصـل، أو كقاعـدة أنطولوجيـة، ويحددها كتكنولوجيـا: «(...) التكنولوجيـا هـي نظـام ذو تعقيد فعـال، إذن فالبنية الاجتماعية بنفسـها هي تكنولوجيـا. نتحـدث اليـوم عن الإنسـان المضاعـف، بأن نأخـذ بعين الاعتبار أنه سـيكون جسـدا مـع أيـادي آلية، أو مـن خلال شرائح مزروعة في الجسـد، لكن ننـسى أن أول تجديد للإنسـانية، هو مضاعفة الإنسـان بالإنسـان، إذن من خلال الجماعات الاجتماعية، هـو «تكنولوجيا» (...) في خدمة بنيـة اجتماعية»[4].

مـع هـذا، فلا يمكننا أن نقبض على الوسـاطة في أفق ديكولونيالي، إذا ما لم نتحرر مـن المفاهيم الأنطولوجية، والبنيويـة، المُهيكِلة والمهَيْكَلة، المسـماة بالغربيّة. تحيل الوسـاطة على العمل وعـلى التقريب والتوفيق بين الأفـراد، والأحـزاب، والـدول، لكن هل يجـب أن نوفق بـين هذه الثنائيـات أو نذوبهـا في اكتشـاف الثقافات السـابقة على الاسـتعمار، التي تعرضت اليوم للتشـويه وحتى المحو؟ إعادة-اكتشاف-كشـف مـا هو مخفي، واسـتطلاعه، والنظر إليـه على ضوء أفاق جديـدة، وفي فضاءات-مضادة عقلية، وعاطفية وغير رسـمية، حيث تلتحـم الروابط، وتتحلل الثنائيـات، وحيث التنوعات تُسَرُّ بالتطور في شـبكة.

2 تمت الإحالة على هذا الاقتباس في مقال لعبد الرحمن وابري صدر في جريدة لوموند الفرنسية في 25 مارس 2016، عنوانـه «Êtes-vous « ubuntu » un peu, beaucoup, passionnément ?» (هـل أنتهـم «إبونتو»، قليلا، كثيرا، بشـغف؟») – تـم الإطـلاع عليـه في 20.12.2020 الرابـط: https://tinyurl.com/4vv4k3c2

3 ثقافات أمريكا الوسطى في الفترة السابقة على الوجود الاستعمار الإسباني للقارة

4 Koffi Agbodjinou S.& Bouzid H., « Conversation : L'informel, une technologie en soi ? », in *MAKAN Magazine*, 2020, p. 91

DÉCOLONISER LE MIROIR

Constance Léon

DÉCOLONISER ?

Quand j'étais enfant, je jouais à un jeu qui s'appelait « dans ma valise, il y a ». Nous étions petites dans la cour de récréation, les filles dans un coin, les garçons au centre qui jouaient au foot.

Dans ma valise, j'aligne les mots comme les éléments de la légende d'une carte pour dire d'où je parle : personne assignée femme à la naissance, cisgenre, blanche, issue de classe moyenne, française, née dans une société raciste.

Dans ma valise, il y a des mots-rituels que l'on aligne les uns après les autres pour jouer.

Dans ma valise, il y a un paradoxe qui déborde : une responsabilité à partager entre les survivant·e·s et les responsables. Il y a des violences sexuelles, un besoin de réparation en tant que survivante. Dans ma valise, il y a des comportements racistes, sexistes, classistes et violents. que Je les ai tour à tour, reçus et infligés.

Je cherche des mots comme des repères saillants pour m'aider à identifier ces violences : les nommer, les reconnaître, les cartographier. La colonisation fait partie de mon histoire. J'ai été éduquée à exercer une domination sur l'autre. Le racisme structurel en est l'héritage, mes comportements racistes, une conséquence dont je ne suis pas moins responsable.

SÉPARATISME, EXTRÉMISME, BARBARIE, ISLAMO-GAUCHISME ET VALEURS RÉPUBLICAINES, IDENTITÉ, NATIONALISME, PATRIOTISME, SÉCURITÉ.

Les ruines de la colonisation me reviennent sous forme de litanie. Ils suintent des médias, des discours politiques, des manuels scolaires, de mon intimité. J'ai beau vouloir y échapper, ils reviennent comme des fantômes.

Mon pays a préféré se couper une jambe, plutôt que de parler des mémoires coloniales à ses enfants, à moi. La guerre restera pendant longtemps un événement. Coloniser, c'est tabou. Pas de décolonisation, puisqu'il n'y a pas eu de colonisation. Il faut oublier. Je ne me souviens plus de l'amnésie elle-même.

Dans ma valise, la litanie revient : SÉPARATISME, EXTRÉMISME, BARBARIE, ISLAMO-GAUCHISME ET VALEURS RÉPUBLICAINES, IDENTITÉ, NATIONALISME, PATRIOTISME, SÉCURITÉ. Des mots tellement galvaudés que personne ne s'y reconnaît plus et tout le monde s'y enferme.

Voilà ma légende : je suis l'enfant d'un crime qui ne dit pas son nom, mais qui forge mon identité.

RÉPARER ?

Quand un soldat est amputé d'une jambe, il peut ressentir des douleurs fantômes au membre manquant.

SÉPARATISME, EXTRÉMISME, BARBARIE, ISLAMO-GAUCHISME ET VALEURS RÉPUBLICAINES, IDENTITÉ, NATIONALISME, PATRIOTISME, SÉCURITÉ.

Ces mots fantômes creusent le sillon de douleurs bien réelles. Blessures dans tout le corps, des blessures systémiques.

Comment réparer ? Ils disent les valeurs républicaines, la sécurité, l'identité, la nation, la patrie.

Pour le·la soulager, le·la médecin place un miroir face à la jambe restante de l'amputé·e. Le·la patient·e peut y observer les réactions du membre existant.

Je dis que le miroir soigne. Se regarder pour s'interroger ensemble sur nos mémoires et nos présents. L'artifice soigne par des mots-rituels. Pour commencer, voici les questions :

Quelle est ma responsabilité dans notre histoire coloniale ?
Quelle est ma part dans notre islamophobie systémique ?
Comment penser ma blanchité ?
Comment décoloniser les arts en tant qu'artiste ?
Quand est-ce que l'on aura les mêmes chances pour trouver un emploi ? Se loger ? Pour être soigné·e ? Pour faire de l'art ?
Quand est-ce que la justice s'appliquera à tous·tes, de la même manière sans biais racial ?
Quand écrirons-nous d'autres projets de loi que ceux que Kaouthar Harchi désigne comme des textes qui « sécurisent et racialisent les frontières imaginaires de l'identité française en fragilisant l'État de droit ? »
Quand arrêterons-nous de fermer des lieux de culte sous prétexte de séparatisme religieux ?
Quand pourrons-nous à nouveau filmer le visage d'un policier qui écrase d'un coup de botte de l'Histoire, le visage d'un noir ?
Quand inscrirons-nous les noms des victimes des violences policières aux programmes scolaires ? Quand graverons-nous ces noms sur des monuments comme ceux de 14-18 ?
Quand trouverons-nous légitime la parole d'un·e concerné·e sur sa propre histoire ?

Ensemble, nous cartographions ces mots-miroir.

التصليح؟

حين تبتر ساق جندي، فبإمكانه أن يشعر بآلام شبحية، في عضوه المفقود.

الانفصالية،التطـرف، الهمجية،الإسـلاموية اليسـارية وقيـم الجمهوريـة، الهوية، الوطنيـة، القوميـة، الأمن.

هـذه الكلمات الأشـباح تحفر أخدودا مـن الآلام الواقعيـة؛ والجراح على كل الجسـد؛ جراح ممنهجة .
كيف يمكن التصليح؟ يقولون: قيم الجمهورية، الأمن، الهوية، الأمة، الوطن.
مـن أجل علاجه(هـا) يضع الطبيب مـرآة أمام السـاق المتبقية للشـخص المعطوب. يمكن للمريـض(ة) أن يراقب ردود أفعـال العضو المتبقي.
أقـول إن المـرآة تعالج. أن ننظر إلى أنفسـنا لنتسـاءل جميعا حول ذاكراتنـا وحاضر كل واحد منـا. تعالجُ الحِيلَةُ بواسـطة كلمات-طقوسـية. مـن أجل أن نبدأ، هذه هي الأسـئلة:

ما هي مسؤوليتي في تاريخنا الاستعماري؟
ما هو الجزء الذي أتحمله في الكراهية الممنهجة تجاه الإسلام ؟
كيف يمكن لي التفكير في امتيازاتنا كبيض البشرة؟
كيف يمكن تحقيق ديكولونيالية الفنون بوصفي فنان(ة)؟
مـتى سـتكون لنـا نفس الحظـوظ للعثـور عـلى وظيفـة؟ أو بيـت؟ ولنحصل على العـلاج؟ وأن نمـارس الفن؟
متى ستطبّق العدالة على الجميع، بنفس الطريقة، دون تمييز على أساس عرقي؟
متى سـنكتب مشـاريع قوانـين غير تلك الـتي تصفها كوثـر حـرشي بمثابة نصوص «تؤمـن وتعطي صبغـة عرقية للحـدود الوهمية للهويـة الفرنسـية وتجعل دولة القانون أكثر هشاشـة؟»
متى سنتوقف عن إغلاق دور العبادة بحجة الانفصالية الدينية؟
متى سـيمكننا مرة أخـرى أن نصور وجه شرطي يهشـم بضربة حـذاء التاريخ، وجه رجل أسـود البشرة؟
مـتى سـنضيف أسـماء ضحايـا عنف رجـال شرطـة إلى المناهـج الدراسـية؟ متى سـنحفر هذه الأسـماء على أنصـاب تذكارية مثل تلـك التي شـيدت لتخليد ضحايا الحـرب العالمية الأولى؟
متى سنرى أن كلام شخص معني(ة) حول قصته/تاريخه هو أمر مشروع؟

معا، سنقوم برسم خارطة لهذه الكلمات-المرآة.

متى سـنكتب مشـاريع قوانـين غير تلك الـتي تصفها كوثـر حـرشي بمثابة نصوص «تؤمـن وتعطي صبغـة عرقية للحـدود الوهمية للهويـة الفرنسـية وتجعل دولة القانون أكثر هشاشـة؟»
متى سنتوقف عن إغلاق دور العبادة بحجة الانعزالية الدينية؟
متى سـيمكننا مرة أخـرى أن نصور وجه شرطي يهشـم بضربة حـذاء التاريخ، وجه رجل أسـود البشرة؟
مـتى سـنضيف أسـماء ضحايـا عنف رجـال شرطـة إلى المناهـج الدراسـية؟ متى سـنحفر هذه الأسـماء على أنصـاب تذكارية مثل تلـك التي شـيدت لتخليد ضحايا الحـرب العالمية الأولى؟
متى سنرى أنه كلام شخص معني(ة) حول قصته/تاريخه هو أمر شرعي؟

معا، سنقوم برسم خارطة لهذه الكلمات-المرآة.

نزع الاستعمار عن المرآة

كونستانس ليون

نزع الاستعمار؟

حينما كنت طفلة كنت أمارس لعبة كان اسمها «في حقيبتي، يوجد». كنا فتيات صغيرات في ساحة الاستراحة، البنات في جانب، والأولاد في المركز يلعبون كرة القدم.

في حقيبتي أصفّف الكلمات مثل العناصرالمفتاحية لخريطة لأقول من أي مكان أتكلم: شخص كرس ليكون امرأة عند الولادة، هويتي الجنسية توافق جنسي، بيضاء، أنحدر من الطبقة المتوسطة، فرنسية، ولدت في مجتمع عنصري.

في حقيبتي توجد كلمات-طقوسية يمكن أن تصفف الواحدة تلو الأخرى من أجل اللعب.

في حقيبتي توجد مفارقة يتطفو إلى السطح: مسؤولية يجب تقاسمها ما بين الناجين(يات) والمسؤولين. هناك أعمال عنف جنسي، وحاجة إلى تصليح الأعطاب بوصفي ناجية. في حقيبتي توجد سلوكيات عنصرية، وطبقية وعنيفة وتمييز على أساس الجنس. لقد تعرضت لها الواحدة تلو الأخرى ومارستها.

أبحث عن كلمات مثل معالم بارزة لتساعدني على كشف كل أنواع العنف هذه: أن أمنحها أسماء، وأتعرف عليها، وأرسم لها خريطة. يعتبر الاستعمار جزءاً من تاريخي. تربيت على ممارسة الهيمنة على الآخر؛ العنصرية البنيوية هي إرث تلك الهيمنة، وسلوكياتي العنصرية هي نتيجتها، لكني لست أقل مسؤولية منها.

الانفصالية، التطرف، الهمجية،الإسلاموية اليسارية وقيم الجمهورية، الهوية، الوطنية، القومية، الأمن.

أنقاض الاستعمار تعودني كأنها ابتهال يتكرر. تنزّ من وسائل الإعلام، ومن الخطب السياسية، ومن المناهج الدراسية، ومن حميميتي. أرغب جاهدة في أن أهرب منها، لكنها تعود مثل الأشباح.

فضلت بلادي أن تبتر ساقا، على أن تتكلم عن تواريخ ذاكرتها الاستعمارية إلى أطفالها، إليّ أنا. ستظل الحرب لزمن طويل حدثا. إن الاستعمارتابو. لا توجد تصفية للاستعمار لأنه لم يكن هناك استعمار؛ يجب أن ننسى؛ لم أعد أذكر النسيان بحد ذاته.

في حقيبتي تعود التعويذة المتكررة دوما: الانفصالية، التطرف، الهمجية،الإسلاموية اليسارية وقيم الجمهورية، الهوية، الوطنية، القومية، الأمن.

كلمات بكثرة ما استُعْمِلَت لم يعد يتعرّف أحد على نفسه فيها ويسجن الجميع أنفسهم داخلها.

هذه هي كلمتي المفتاحية: أنا ابنة جريمة لا تكشف عن اسمها، لكن هي التي تنحت هويتي.

LE DÉVISSAGE

Fatine Arafati

Sur un mur, dans le salon, un invité observe le planisphère accroché.

“ LA TERRE N’EST NI PLATE, NI RONDE “

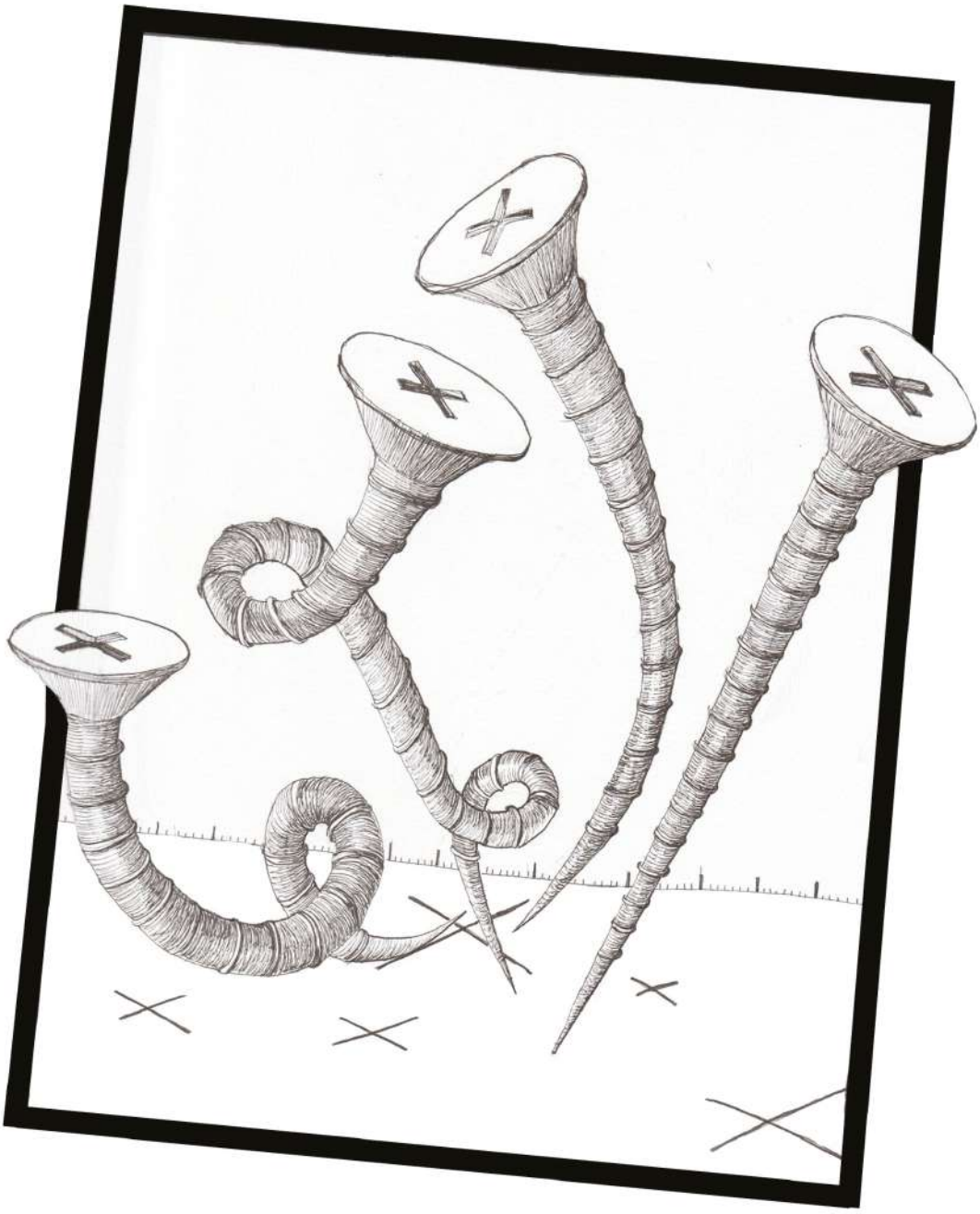
J’entends les mots d’une personne que je ne vois pas. Elle ne me voit pas non plus. J’ai souvent cette impression de voyeurisme lorsque je surprends les conversations qui se déroulent face à mon mur. À sa voix, je l’imagine ayant un air nonchalant, aux battements de cils lents et ennuyeux. Il critique le planisphère que je soutiens avec tant d’entrain depuis le début. Depuis que je suis à mon poste, je ne bouge pas, je supporte un poids considérable en comparaison avec mon corps. J’ai le poids du monde sur la tête et je suis au centre de ce cadre.

“LE NORD ET LE SUD SONT UNE CONSTRUCTION”

Les paroles aveugles raisonnent en moi et me déconcentrent. J’ai la tête qui tourne et j’ai une sensation de vertige. Chez nous les vis, il y a deux types de vertiges : celui qui te dévisse et celui qui t’enfonce dans le mur. Moi je suis gaucher, c’est mon sens de certitudes. Or, ma tête tourne à droite et mes pensées sont confuses. Déterminé à ne pas connaître la rouille de sitôt, je tente de penser à d’autres choses, comme la fois où je vis mon mur pour la première fois. C’est un mur impoli, un paysage naturel de dunes acryliques blanches, sans horizon. Parfois, j’aimerais être un marteau et être celui qui cloue et non pas l’encloué. Ne pas être figé dans un rôle et une identité qui me précède. Je vois le monde en spirale, ma tête tourne avec plus de tumulte. Il me faut une certitude, quelque chose que je sais et que l’on ne m’apprend pas.

“EN RÉALITÉ, L’AFRIQUE EST BIEN PLUS VASTE”

Les paroles autour de moi s’intensifient. J’ai du mal à garder mon équilibre. Le tableau tient sur le bout de ma tête en fer et mon corps menu lutte pour penser à contresens. Je ne veux pas tomber et faillir à mon rôle. Dois-je soutenir une représentation à laquelle je ne crois plus ?



Screwing up, 2020 © Fatine Arafati

“LE TABLEAU EST UN PEU PENCHÉ, TU NE TROUVES PAS ?”

Pris dans un engrenage de doute, je lâche le tableau et le planisphère tombe. Le monde va vers sa chute et c’est par ma faute. Nous les vis, accrochées derrière les tableaux au mur, invisibles, on ne nous demande pas de douter mais seulement de soulever dans l’ombre des représentations contingentes. J’ai à peine le temps de voir le tableau au sol que, moi-même à bout de force, je m’élance dans ma chute. Le vide m’accueille à bras ouverts, ma tête est légère. En tombant, mon corps en rotation tourne autour de lui-même, c’est plaisant. Le vertige n’est pas la peur de tomber mais la peur d’aimer la chute*. Dans mon voyage vers le sol, j’aperçois cet homme, qui, embarrassé face à l’œuvre en ruine, ouvre grand les yeux et peine à parler. Celui qui a provoqué ma chute met une chemise froissée. Et puis, enfin, je revois mon mur et d’ici il m’apparaît plat, lisse et fini.

* Cité par Milan Kundera dans *L’insoutenable légèreté de l’être*

«اللوحة مائلة بعض الشيء، ألا تلحظ ذلك؟»

ضائعة داخل دوامة من الشكوك، أترك اللوحة، ومعها خريطة العالم، تسقط. يذهب العالم نحو انهياره، وهذا خطئي. نحن البراغي، المعلقة خلف اللوحات،غير المرئية لا نطلب منكم أن تشكّوا، ولكن فقط أن تُخرجوا من العتمة بعض التمثلات الطارئة. أملك بالكاد ما يكفي من الوقت لأرى اللوحة تسقط على الأرض، لأنطلق أنا الذي أنهكت بدوري، في انهياري الشخصي. يستقبلني الفراغ بأياد مشرعة، ورأسي خفيفة. وأنا أسقط، في دوراني يلتف جسدي حول نفسه، وهذا ممتع. الدوار ليس هو الخوف من السقوط ولكن الخوف من أن نحب السقوط*. في رحلتي نحو الأرضية، ألمح هذا الرجل، المحرج أمام أنقاض العمل الفني، يفتح أعينه جيدا، ويصعب عليه الكلام. الشخص الذي تسبب في سقوطي يرتدي قميصا مجعّدا.
ثم أرى، أخيرا، حائطي، ومن هنا يبدو مسطحا، أملس، ومنتهينا/موظبا.

*ميلدن كونديرا، «كائن لا تحتمل خفته»، غاليمار، 2003

تفكيك البرغيّ

فاتن عرفاتي

على جدار، في الصالون، يراقب زائر
خريطة العالم المعلقة.

«الأرض ليست مسطحة ولا دائرية»

أسمع كلمات يقولها شخص لا أراه؛ ولا يراني بدوره. أشعر في الكثير من الأحيان بهذا الإحساس بالتلصص حين أفاجِئ النقاشات التي تحدث أمام جداري. بسبب صوته، أتخيل أن له هيئة لامبالية، يخفق رموشه ببطء وضجر؛ ينتقد خريطة العالم، التي أسندها بهذا القدر من الحماسة منذ البداية. منذ أن بدأت في وظيفتي هذه، لا أتحرك، وأتحمّل الثقل الكبير مقارنة بجسدي.يقع ثِقل العالم على رأسي وأنا أوجد في مركز هذا الإطار.

«الشمال والجنوب مجرد بناء»

تتردد الكلمات العمياء في داخلي وتشتت انتباهي. يلتف رأسي، وأشعر بالدوار. لدينا نحن البراغي هناك نوعان من الدوار: الذي يفكك والذي يدخلك في الجدار. أنا أعسر، هذا اتجاهي/حسي/معناي اليقيني. لكن رأسي تدور إلى اليمين، وكل أفكاري مشوشة. ولأنني مصرة على ألاّ أعرف الصدأ في هذا الوقت المبكر، أحاول التفكير في أشياء أخرى، مثل المرّة التي ثُبتت فيها داخل جداري للمرة الأولى. إنه جدار قليل الأدب، منظر طبيعي لهضاب من الأكريليك ذات اللون الأبيض، بلا أفق. أحيانا، أفضل أن أكون المطرقة وأن أكون ذلك الذي يثبّتُ بدل ذلك الذي يثبَتُ. ألا أكون ثابتة في دور وفي هوية تسبقني. أرى العالم بشكل لولبي، ورأسي تدور بصخب أكبر. أحتاج إلى يقين، إلى شيء ما أعرفه لكنه لم يُعلّم لي.

«في واقع الأمر إفريقيا أكثر شساعة»

تحتد الأصوات التي تحيط بي. وأجد صعوبة في أن أحافظ على توازني. تستند اللوحة على طرف رأسي المعدنية وجسدي الضعيف يكافح ليفكر ضد التيار. لا أرغب في أن أسقط وأخل بواجبي. هل عليّ أن أسند تمثلا لم أعد أؤمن به؟

INVENTAIRE DU MÉPRIS

Abir Gasmi

Lorsqu'on est victimes de gestes de mépris, on est souvent, assez étonnamment, sujets à la sidération. Comme une victime d'agression physique ou sexuelle, on est comme bloqué, incapable de se défendre, figé dans cette blessure et, ultérieurement, aussi en proie à la culpabilité de n'avoir rien fait pour arrêter la violation. Camus l'appelait « cet affreux silence qui s'installe, parfois, à la place même du cri » repéré chez les personnes qui ont subi les traumatismes de guerre et les humiliations. D'ailleurs, les deux agressions ne sont pas si éloignées, du moins symboliquement. Elles sont toutes deux l'expression d'une volonté de domination. En presque dix ans de pratique artistique, j'ai subi, béatement, des dizaines de ces expressions de mépris. Parfois c'était d'une désinhibition déconcertante, d'autres fois c'était plus subtil. Mais une chose est sûre, c'était systématique. À chaque fois que j'ai eu affaire à des personnes occidentales, le mépris s'immisçait dans la relation. J'ai donc décidé, pour soigner cette blessure trop longtemps ignorée, de faire cet inventaire du mépris. Pas de manière personnelle, mais parce qu'il est grand temps que la parole se libère par rapport à ces pratiques, que l'on sorte de cette sidération, et que l'on commence à dire : NON !

EN VOICI DONC QUELQUES EXEMPLES :

L'employé d'un institut culturel qui consulte les différents numéros du magazine. En se rendant compte qu'il y avait, dans un numéro plus récent, davantage de petites histoires dans sa langue, plutôt que dans la langue locale, il me dit : « Ah ben ça évolue dans le bon sens ! »

Un ambassadeur, passionné de bande dessinée, me demande tout naturellement : « Mais pourquoi n'avez-vous pas de festival de BD ici ? Tu veux que je demande au Président du Gouvernement de vous en créer un ? » Le monsieur a tout compris au principe de collectif indépendant et autogéré !

L'employée d'un autre institut culturel avec lequel nous avons collaboré et qui prenait en charge l'impression d'un numéro du magazine, après nous être plaints de la mauvaise qualité de l'impression, me dit littéralement : « Vous osez vous plaindre après l'argent que nous avons dépensé pour vous ! »

Arrivés pour accrocher une exposition, le gardien d'un troisième institut culturel nous laisse attendre une demi-heure environ devant le portail parce qu'il n'avait pas reçu de consigne pour nous laisser entrer, et l'employée avec laquelle nous étions en contact ne répond pas à nos appels. Nous accrochons enfin l'exposition

sans aucune aide de l'équipe de l'institut qui avait pourtant promis d'aider (nous n'étions que deux). Certains panneaux d'exposition n'ayant pas tenu, on nous fait revenir à deux reprises pour les remettre en place, avec du simple scotch !

Un autre ambassadeur, lors d'un dîner avec des acteur·rice·s de la culture, passe une bonne partie du dîner à raconter en détail la manière dont les autorités coloniales de son pays avaient assassiné un grand militant anticolonialiste tunisien…

Une dame, dont le seul lien avec la Bande Dessinée est d'être née à Angoulême, nous invite à collaborer avec elle sur ce qu'elle appelle « Le premier Festival International de la BD en Tunisie ». En réalité, le premier Festival International de la BD en Tunisie a eu lieu en 1987, et l'année de cet incident j'étais co-directrice artistique de la 23è édition du Salon International de la BD de Tazarka en Tunisie. La dame a même annoncé sur ses réseaux sociaux : « La BD arrive en Tunisie ! » !

La même personne a cherché à manipuler les différents membres du collectif et s'est montrée très irrespectueuse. En réponse à notre réticence à collaborer avec elle, cette dame a choisi de nous mettre sous pression, en envoyant un email dans lequel elle nous dénonce à la Cité Internationale de la BD d'Angoulême ! Nous n'avons pas de lien particulier avec la Cité, mais elle pensait peut-être que ses représentants avaient le pouvoir de nous punir ou de nous interdire de faire de la BD.

La directrice d'un festival de BD d'un pays voisin, quand un auteur local a gagné un prix au festival, a déclaré à un ami : « Dommage, j'aurais voulu qu'un Européen gagne ! »

Au même festival, les artistes locaux qui participaient à l'événement, n'avaient pas accès à la cantine au même titre que les invités étrangers. Ils étaient même refoulés à l'entrée. Parmi les invités, nous n'étions pas tous traités de la même manière. Nous en sommes arrivés à établir un classement des nationalités : Français, puis Belges, puis les autres nationalités européennes, ensuite les Subsahariens, les Arabes et enfin les locaux.

Ceci n'est qu'un échantillon, et je suis sûre que ma mémoire en a refoulé plusieurs. Il est toutefois à noter que ces comportements ne sont pas réservés aux Occidentaux, mais beaucoup de locaux ont adopté ce comportement méprisant. Ils sont même les plus virulents, intériorisant cette vision hautaine par rapport à la population locale et choisissant, sans doute inconsciemment, de s'identifier au groupe dominant. Il y a donc non seulement un travail de redéfinition des relations et probablement aussi de refus de se soumettre plus longtemps, mais également un travail de conscientisation de ces rapports et de refus de les prolonger soi-même. Cette conscientisation est de plus en plus forte, et les voix d'insoumission commencent à s'élever, signes que de tels comportements intolérables et absolument insoutenables ne tarderont pas à être dénoncés et, espérons-le, dépassés.

سـيدة، علاقتهـا الوحيـدة بالقصـص المصـورة هو أنهـا ولـدت في مدينة أنغوليـم[1] تدعونـا إلى أن نتعـاون معها عـلى تنظيم ما تسـميه «أول مهرجان دولي للقصـص المصـورة في تونس». في واقـع الأمر فـإن أول مهرجان دولي للقصـص المصورة نظم في تونـس، يعود إلى عام 1987. وخـلال العام الذي وقعـت فيـه هـذه الحادثـة، كنـت شريكـة في الإدارة الفنية للـدورة 23 من «مهرجـان الشريـط المصور في تازركـة» في تونس. بـل لقد أعلنـت المرأة في الشـبكات الاجتماعيـة «القصـص المصورة تصـل إلى تونس!».

نفس المـرأة التي حاولت أن تقـوم بالتلاعب بمختلف أعضـاء الائتلاف والتي أظهـرت عدم احـترام لنا. كجـواب على امتناعنا عـن التعاون معهـا، اختارت هـذه المرأة أن تضغط علينا، بأن ترسـل رسـالة إليكترونية تـشي فيها بنا لدى المدينـة الدولية للقصة المصـورة في أنغوليم! لا نملـك أي علاقة خاصة مع المنظمـة، لكنها كانـت تعتقد أن أعضاءهـا بإمكانهم أن يعاقبونـا أو يمنعونا من إنجاز قصـص مصورة.

مديـرة مهرجـان للقصص المصـورة في بلد مجـاور، قالت لصديـق بعد فوز كاتـب محلي بجائـزة المهرجـان «للأسـف، كنت أرغـب في أن يفـوز بالجائزة أوروبي!».

خـلال نفـس المهرجـان، لم يكن من حـق الفنانـين المحليـين أن يلجوا إلى المطعـم مثل باقي المدعويـن الأجانب. بل كانوا يمنعـون يرفضون في البوابة. ضمن المدعوين، لم تكن تتم معاملتنا بالشـكل نفسـه. لقد وصلنا إلى وضع ترتيب للجنسـيات: الفرنسـيون، ثم البلجيكيون، ثم باقي الجنسيات الأوروبية، والقادمـون من دول إفريقيـا جنوب الصحراء، والعـرب، ثم المحليون.

هـذه ليسـت إلا عينة، وأنا متأكـدة أن ذاكرتي تناسـت الكثـير. لكن يجب أن أسـجل أن هذه السـلوكيات ليسـت خاصة فقط بالغربيـين، لكن الكثير مـن المحليين تبنوا سـلوك الاحتقار. بـل هم الأكثر غُلُوّاً فيـه، إذ ينظرون بنظرة الاسـتعلاء هذه إلى السـكان المحليين، ويختارون، دون أدنى شـك بشـكل غـير واع، أن يعرفـوا أنفسـهم كما لو أنهم مـن الجماعـة المهيمنة. هنـاك إذن، ليس فقـط ضرورة العمل على إعـادة تعريف العلاقات وعلى الأرجـح أيضا العمل عـلى الرفض والخضوع أكـثر، بل أيضا يجـب العمل عـلى التوعية بهذه العلاقـات ورفض أن نكررهـا بدورنـا. هـذا الوعي الـذي أصبح أكثر فأكـثر قوة، والأصـوات التي ترفـض الخضوع، بـدأت تعلـو، وهي أدلة عـلى أن هذه السـلوكيات غـير المقبولـة، والمرفوضة، سـيتم قريبا التنديـد بهـا، ولنأمل ذلك، سـيتم تجاوزها.

1 مدينة فرنسية تنظم أحد أشهر مهرجانات القصص المصورة في العالم (المترجم)

جرد الاحتقار

عبر قاسمي

حينما نكون ضحايا لسلوكيات ازدراء، نبقى في غالب الأحيان مشدوهين، وهذا غريب بعض الشيء. حينما نكون ضحية لاعتداء جسدي أو جنسي، يحدث لنا أن نتجمد، ونصبح عاجزين عن الدفاع عن أنفسنا، وجامدين في هذا الجرح، ولاحقا، نكون فريسة للندم، ولأننا لم نفعل أي شيء لإيقاف هذا الاعتداء. كان ألبير كامو يسمي الأمر «هذا الصمت البشع الذي يحلّ، أحيانا، مكان الصراخ»، الذي تم التّعرف عليه لدى الأشخاص الذين تعرضوا لصدمات بسبب الحرب أو بسبب تعرضهم للاحتقار. لهذا فإن الاعتداءين ليسا بعيدين كثيرا عن بعضهما، على الأقل رمزيا. إنهما معا تعبير عن رغبة في الهيمنة. خلال ما يقارب عشرة أعوام من الممارسة الفنية، تعرضت، بابتسامة باردة، لعشرات هذه التعبيرات عن الاحتقار. أحيانا كان هذا التعبير نوعا من الوقاحة المربكة، وأحيانا أخرى كان أكثر مداراة. لكن أمرا واحدا أكيدا هو أنه كان أمرا ممنهجا. في كل مرة تعاملت فيها مع أشخاص غربيين، كان الاحتقار يتسلل إلى ثنايا العلاقة. إذن قررت، لأعالج هذا الجرح الذي تجاهلته مطولا، أن أقوم بجرد للاحتقار. ليس بطريقة شخصية، ولكن لأنه حان الأوان لأن يتحرر الكلام حول هذه الممارسات، أو نخرج من الاندهاش، وأن نبدأ في قول: لا!

ها هي بعض الأمثلة إذن:

موظف في مركز ثقافي يطلع على مختلف أعداد المجلة. حينما ينتبه أن عددا حديثا يتضمن قصصا قصيرة أكثر بلغته، بدل اللغة المحلية، يقول لي: «آه جيد، إن الأمور تتطور في الاتجاه الصحيح!»

سفير يعشق كتب القصص المصورة يطلب مني بكل أريحية: «ولكن لماذا لا تملكون مهرجانا للقصص المصورة هنا؟ هل ترغبين في أن أطلب من رئيس الحكومة أن يؤسس مهرجانا؟». لقد فهم السيد جيدا مبدأ الائتلاف المستقل وذي الإدارة-الذاتية!

موظف في مركز ثقافي آخر تعاونّا معه وكان يتكلف بمصاريف طباعة عدد من المجلة، بعد أن عبّرنا عن استيائنا من الطباعة السيئة للعدد، قال لي حرفيا: «تجرؤون على أن تتذمروا بعد أن صرفنا عليكم كل هذا المال!».

عند وصولنا إلى مركز ثقافي ثالث، من أجل تعليق الأعمال المشاركة في معرض، تركنا حارس المركز نصف ساعة ننتظر أمام البوابة، لأنه لم يتوصل بأي تعليمات ليسمح لنا بالدخول، والموظفة التي كنا على تواصل معها لا تجيب على اتصالاتنا. وفي آخر المطاف علقنا الأعمال المشاركة داخل فضاء المعرض دون أي مساعدة من فريق المركز الثقافي، رغم أنهم وعدونا، (كنا اثنين فقط) بأنهم سيساعدوننا. لأن بعض اللوحات لم تكن ملتصقة جيدا بالجدران، طلبوا منا العودة مرّتين لإلصاقها مجددا، بشريط لصاق عادي!

سفير آخر، خلال عشاء مع ناشطات وناشطين ثقافيين، يقضي جزءا مهما من العشاء وهو يحكي بشكل مستفيض عن الطريقة التي قامت بها السلطات الاستعمارية، باغتيال مناضل تونسي كبير مناهض للاستعمار...

LA SCISSIPARITÉ

Salma Kossemtini

J'entame ces mots par une expérience d'une limite urbaine, que je vis à chaque fois que je traverse le seuil qui sépare et lie à la fois le centre-ville et la Médina de Tunis.

> Ce chemin de traverse jalonne mon expérience de ces deux espaces urbains distincts. L'un est organique, enveloppant qui se faufile dans l'ordre de l'intime et l'autre est ordonné, rectiligne ouvert au reste de la ville. À la limite de son extérieur et son intérieur, la Medina s'est trouvée tiraillée entre intra et extra-muros depuis le dix-neuvième siècle suite à la destruction des murs protecteurs de la ville de Tunis. Elle se trouvait face à une ouverture menant vers un extérieur qui lui est méconnu, elle fut protégée de tout intrus et de toute perturbation avant l'avènement du colonisateur. Dès lors, un nouvel espace s'est construit et de nouveaux ordres se sont établis.

Je pars de l'échelle urbaine vers une échelle sociale, la "ville, c'est d'abord une situation" comme l'a exprimé Henri Gaudin, une situation qui se vit et se ressent sensoriellement, cognitivement ou citoyennement. Me trouvant à ce point charnière, je constate ce clivage dans mon comportement et au plus profond de moi-même, dans mon être-là, cette notion de l'entre-deux. Je me retrouve face à un vaste qui inspire modernité et ouverture et un cocon qui m'embrasse dans mes traditions et mes racines.

> Juxtaposés l'un à côté de l'autre ; séparés et liés ; à la fois avec une ligne fictive que je perçois de tous mes sens et dont je retrouve certains traits en moi à l'image de cette ville de l'entre-deux.

Partant de mon dialecte, cette langue “ni écrite, ni lue, qui ne permet que l’incertaine et pauvre culture orale”[1], parfois méprisée pour son bilinguisme qui instaure le doute et une perte de sens, et d’autres fois célébrée pour sa qualité transcendantale. Elle reste toutefois ambiguë, non seulement dans la difficulté de traçabilité des discours historiques, culturels, mais notamment dans la présence de l’être en soi. Le « je » est souvent pluriel, la première personne du singulier est mystérieuse ou du moins indéfinie, « ce que l’on pourrait appeler la marque du pluriel. Le·a colonisé·e n’est jamais caractérisé·e à la manière différentielle ; il·elle n’a droit qu’à la noyade dans le collectif anonyme »[2]. Entre un moi-même et nous pluriel, l’opinion se retrouve perplexe dans une sorte d’aliénation à une collectivité qui ne lui est pas nécessairement propre mais elle l’enfouit dans une adhérence évidente et lui enlève toute part d’existence en tant qu’entité à part entière. Je reviens à un paradigme toujours présent sous mes yeux et ceux de tout passant traversant les ruelles de la Médina, des plaques où sont inscrites « Rue de l’esclave » ou « Rue des nègres ». Ces traces de racisme, d’esclavagisme, continuent à orner les murs et servent encore d’orientation de nos jours. Or, si je reviens bien à l’histoire, en Tunisie l’esclavage a été aboli en 1846. Ceci pour dire que cette passivité est omniprésente envers l’espace urbain. Est-ce par manque d’appropriation de l’espace en soi ? Ou est-ce bien par rapport à cette notion d’espace qui appartient à un pouvoir et non à ceux qui l’habitent ?

> Cette invisibilisation de ces actes d’oppression trouve bien ses racines dans ces opinions individuelles inhibées qui se cachent sous le « nous » de la collectivité et au non-droit à l’action, ni la prise de position. Memmi dit “ la carence la plus grave subie par le·la colonisé·e est d’être placé·e hors de l’histoire et hors de la cité. La colonisation lui supprime toute part libre dans la guerre comme dans la paix, toute décision qui contribue au destin du monde et du sien et toute responsabilité historique et sociale.”[3]

Ce non-droit à la prise de position est un reflet de ce rapport de pouvoir hiérarchique, où il faudrait toujours le modèle à suivre pour pouvoir avancer et décider de son propre sort, avec son autre-dominant qui prend toujours le dessus. Ceci m’emmène surtout à une situation que je retrouve dans les lignes directrices à suivre dans les appels à projets dans le milieu culturel, où les modes d’emplois préétablis viennent s’imposer sans répondre nécessairement à un besoin qui émane de l’espace ou de la collectivité qui « bénéficiera » ou adoptera le projet. Je trouve ceci bien illustré dans ce que Fanon dit « étant entendu que parler, c’est exister absolument pour l’autre. »[4]. Ce nœud se perçoit toujours sous plusieurs masques, des fois bien embellis, qui suscitent cette envie de ressembler à « nous-autres » et à inhiber ce « je » dans le silence.

1 Albert Memmi, *Le portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, 2002, p.135

2 *Ibid*, p115

3 *Ibid*, p121

4 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Points, 2015, p.14

LA VIEILLE VILLE DE TUNIS
LA VILLE NEUVE

Limite urbaine, 2020 © Salma Kossemtini

في صعوبة تقفي أثر الخطابات التاريخية والثقافية، ولكن خصوصا، في حضور الكائن داخل ذاته. يصبح «الأنا» في غالب الأحيان جماعيا، وضمير المتكلم المفرد غامضا أو على الأقل غير محدد، «ما نستطيع تسميته أثر الجمع. لا يتم تعريف المستعمَر(ة) بطريقة مختلفة؛ إنه(ا) لا يملك الحق إلاّ في الغرق داخل الجماعي المجهول».

ما بين أنا ذاتي ونحن الجماعية، يصبح الرأي مرتبكا في نوع من الاستلاب في جماعة، لا تخصه بالضرورة ، لكنها تخفيه داخل انتماء واضح، وتختطف منه كل إمكانية للوجود بوصفه ذاتا مكتملة ومختلفة. أعود إلى براديغم حاضر دوما أمام عينيّ ومن هم عابرون من أزقة المدينة العتيقة، هناك لوحات يكتب عليها: «زنقة العبيد» و»نهج الوصفان». ما تزال آثار العنصرية والعبودية هذه معلقة على الجدران، وتصلح للدليل على الوجهة حتى في أيامنا هذه؛ مع أنه، إذا عدنا جيدا إلى التاريخ، فإن تونس ألغت العبودية عام 1846. هذا لأقول كيف أن هذه السلبية دائمة الحضور في الفضاء الحضري. هل هذا بسبب غياب تملّك الفضاء في ذاته؟ أم أن للأمر علاقة، بهذه المقولة للفضاء الذي هو في ملكية السلطة وليس في يد من يقطنونه؟

العمل على تغييب الجانب المرئي لهذه الممارسات القمعية يجد جذوره في هذه الآراء الفردية المكبوتة، والتي تختبئ تحت «نحن» الجماعة، وعدم الحق في المبادرة، أو اتخاذ مواقف. يقول ألبير ميمي:» النقص الأكثر فداحة الذي يعانيه المستعمَر(ة) هو أنه يوضع/توضع خارج التاريخ وخارج المدينة. ينزع الاستعمار عنه كل حرية، سواء في زمان الحرب أو السلم، وفي كل قرار يساهم في مصير العالم ومصيره، وكل مسؤولية تاريخية أو اجتماعية».

عدم الحق في اتخاذ مواقف هو انعكاس لعلاقة السلطة التراتبية، حيث يجب دائما أن يكون النموذج الذي يتم اتباعه للتقدم ولأن نقرر في مصيرنا، مع ذلك الآخر-المهيمن داخلنا الذي ينتصر دوما. هذا يأخذني خاصة إلى وضع أجده في الخطوط العريضة التي يجب اتباعها، خلال عروض التقدم بمشاريع في المجال الثقافي، حيث طرق العمل تم تحديدها من قبل، وتأتي لتفرض دون أن تستجيب بالضرورة إلى حاجة تنبع في الفضاء أو الجماعة التي «ستستفيد» أو تتبنى المشروع. أرى أن هذا يبرز بشكل جيد فيما يقوله فرانز فانون: «إن الكلام في الأساس، هو أن نوجِدَ قِطَعاً من أجل الآخرين». هذه العقدة تدرك دوما خلف عدة أقنعة، أحيانا جميلة إلى درجة أنها تجعلنا نرغب في أن نشبه إلى هذا «النحن-الآخرون» « ertua-suon » أو في أن نعمل على كبت»أنا» في الصمت.

الإنقسامية

سلمى قسمتيني

أبـدأ هـذه الكلمات بتجربـة لخط حـدودي حضرية، أعيشـها يوميا حـين أقطـع العتبة التي تفصـل ما بـين مركز المدينـة والمدينـة العتيقة لتونـس العاصمة.

تحـدد طريـق العبور معالـم تجربـتي في هذين الفضاءيـن الحضرييـن المختلفين. أحدهما عضوي، يحتوي ويتسـلل داخـل النظام الحميمي والآخـر منظم ومرتب، ومسـتقيم ومنفتح على بـاقي أرجاء المدينـة. في حدود تجربتهـا ودواخِلها، وجدت المدينة العتيقة نفسـها متنازعة ما بين داخل الأسـوار وخارجها منذ القرن التاسـع عـشر؛ فعقب تدمير أسـوار مدينة تونس، وجدت نفسـها في مواجهـة انفتاح يؤدي إلى خـارج يبـدو لهـا مجهولا، فيمـا كانت محميّة مـن كل دخيـل وكل قلاقل قبل وصول المسـتعمر؛ وما إن أتى، حتى شـيد فضـاءً جديدا، وتأسسـت نُظُمٌ جديدة.

أنطلـقُ مـن المسـتوى الحـضري إلى المسـتوى الاجتماعـي «فالمدينـة هـي أوّلا وضعيـة»، كمـا عـبر عـن ذلـك هـنري غـودان، وضعيـة يتـم عيشـها والشعور بها حسـيا ومعرفيا ومواطنة. حـين أجـد نفسي في هـذه النقطـة الفاصلـة، ألاحـظ أن هـذه الفجـوة في سـلوكي، وفي أعمـاقي السـحيقة، وفي وجودي-هنـا، هـذا المفهـوم للوجـود بـين مكانـين. أجـدني أمـام متسـع كبـير يوحـي بالحداثـة والانفتـاح، وشرنقـة تحتضـن تقاليـدي وجـذوري.

تقـف الواحـدة قبالة الأخرى، مفصولـة ومجتمعـة، وفي الآن ذاته هناك خط خيـالي أراه بكل حـواسي وأرى بعض معالمـه في داخلي، على صـورة هذه المدينـة بين مكانين.

انطلاقـا من لغتي العاميـة، هذه اللغة «غـير المكتوبة ولا المقروءة، التي لا تسـمح إلا بالثقافـة الشـفاهية غـير الجازمة والفقـيرة»، وأحيانـا محتقرة بسـبب ثنائيتها اللغويـة الـتي تخلـق الشـك وفقدانا للمعـنى، وأحيانـا أخرى يتـم الاحتفـال بها، بسـبب قيمـةِ قُدرتها على التجـاوز. لكنها رغـم كل شيء تظلّ غامضـة، ليس فقط

LA SOUTE DE L'INIMITIÉ

Kawthar Benlakhdar

De : Nathalie <nathalie@gmail.com>
À : Sonia <sonia@gmail.com>
Date : 20/12/2020
Objet : Proposition de collaboration

N : Bonjour, je suis Nathalie.
Je vous contacte car votre CV m'a été recommandé par le siège, en Algérie, de l'Organisation Française qui m'a invitée à postuler à un appel à candidature pour l'évaluation d'un projet de médiation culturelle chez vous. Je voudrais proposer ma candidature en binôme, c'est-à-dire avec un·e collaborateur·rice local·e. Si cela vous intéresse, nous pourrions convenir d'un temps d'échange Skype.

S : Bonjour c'est Sonia.
Je vous remercie pour l'intérêt que vous portez à mon profil. Votre proposition m'intéresse et je serai disponible pour un temps d'échange.

N : Bonjour, merci d'avoir accepté et d'avoir pu être disponible. L'évaluation devra se passer dans le Sud de l'Algérie, région où j'ai eu à travailler avec cet organisme pour 3 précédentes missions.

S : Bonjour, ravie de vous rencontrer. En effet, j'ai eu également à travailler avec la même Organisation. Et ça tombe bien car je connais bien la région.

N : Laissez-moi vous expliquer : L'appel concerne un projet sur la démocratisation de la culture auprès de la population locale. L'idée est d'évaluer sa mise en place et son évolution, en rencontrant tous·tes les acteur·rice·s qui ont

participé à cette dynamique. C'est clair pour vous ? Sinon, comment voyez-vous la méthodologie et la collaboration ?

S: Je vois une méthodologie participative, je crois qu'il serait également important de réaliser des temps individuels et collectifs avec des questionnaires semi-dirigés, pas complètement fermés, pour ouvrir la parole et collecter les différents témoignages au sein de la communauté… Cela permettra de s'imprégner de leur expérience …

N: …Votre méthodologie est très chronophage !

Pour la collaboration… Vous serez la consultante locale qui sera sur les lieux, qui pourra collecter les données, échanger avec les personnes sur place, notamment les arabophones… Bien-sûr, on aura des échanges par Skype et je pourrai vous suivre à distance. Surtout en ce moment, où je ne pourrai pas être en Algérie vu la situation, vous comprenez.

Comme je serai la consultante internationale, c'est moi qui garantirai la méthodologie, les outils de collecte et l'évaluation finale auprès de l'Organisation.

S: Moi je vois la collaboration en totale horizontalité. Je pourrais être sur place, réaliser les entretiens. Mais je pourrai participer à garantir la méthodologie, établir les outils et le document final pour l'Organisation. Nous pourrions travailler en binôme sur toutes les étapes…

N: Nous pourrions en discuter ensemble bien sûr… Sinon, pourrions-nous nous voir après-demain, vu le délai, et rediscuter de la méthodologie qui sera proposée ? Mais ne vous inquiétez pas, on peut juste en discuter, vu que je parle mieux français, je peux rédiger la proposition pour l'Organisation toute seule et rapidement.

S: … Pas de souci ! Mais… Je vous rassure, je peux aussi écrire en français et donc je préfèrerais participer à la rédaction de la proposition.

N: Oui bien-sûr… En tout cas, merci pour ce temps d'échange et votre disponibilité.

D'ailleurs, je voulais vous dire, j'ai encore des rendez-vous avec des autres consultants locaux. Je vous contacte dès que possible, dès que j'aurais établi mon choix…

S: … Bon courage.

*Ce dialogue fictionnel est basé sur une expérience réelle. Alger, 2020

Que vaut finalement un bagage construit dans un pays dit du « Sud », si l' « expertise du blanc » prime toujours ? Quelle ségrégation encore sera à assumer, vu que l'attribution systématique de la mention « locale/nationale » aux personnes venant du Sud et d' « internationale » à celles du Nord persiste toujours, qu'importe la différence ou la similitude de leur niveau, leur parcours, leur background, leur sensibilité, leur analyse, leurêtre.

Devons-nous toujours passer par un pays du « Nord » pour être reconnu·e/se reconnaitre ? Devons-nous tou·te·s gagner la mention « d'établi·e » pour avoir les mêmes chances ? Qui attribue cette mention et à quel prix pouvons-nous la mériter ? Quelles frontières devons-nous encore passer/dépasser pour être considéré·e·s selon nos propres capacités, compétences et non pas selon la région d'où nous venons ? Que faire pour sortir du classement de la localisation ?

Dans le monde de la médiation culturelle et du développement, des ONG et organismes/institutions dites « internationales », ce genre de comportements existent toujours, ils sont parfois pires que ce qui est décrit dans cette fiction. Et comme les pratiques, le discours est tout autant à décoloniser et à déconstruire, encore. Sinon comment voulons-nous établir des liens entre les sphères de la culture et du social, si nous gardons l'Autre pour quelqu'un qui ne sait pas, qui n'a pas la capacité de faire mais seulement d'appliquer, d'exécuter, possédant la seule expertise exotique de la langue « vernaculaire ».

Durant combien de vies resterais-je Malinche, interprète de l'« explorateur blanc » qui vient ? En sommes-nous encore là, à cette page de nos histoires ? Quand l'Autre deviendra-t-il pour l'Empire un Je ? Un Je qui fait, réalise, pense, évolue et non pas exception de la norme établie ?

Souvent, des discours « politiquement correct » sont avancés, sous l'égide de terminologies omme « Développement », « Modernité », « Émancipation », ou encore « Médiation Culturelle », devenant des mots vitrines, des mots-valises, pour le dire avec Felwin Sarr, qui cachent le piège que nous endurons dans l'Histoire, « … qui se prétendent recéler toutes les aspirations vertueuses de toute l'humanité ».

Est-ce que nous-même nous ne contribuons pas à reproduire ces situations ? De quelle manière et à quel niveau ? Sommes-nous dans le déni ? Dans la non-reconnaissance du « nous » ? Ou ne serait-ce pas cette impossibilité de s'exprimer, ce temps de réflexion et de recul qui nous a été arraché pour pouvoir nous asseoir dans la salle d'attente de la Modernité ? Il y a donc encore nécessité à se placer dans une « re-narration de soi », comme le porte Cheikh Anta Diop, pour pouvoir se repositionner, se repenser et enfin, se déligoter des préjugés sur nous-même, de cet « imaginaire universel » et pourtant fort hiérarchique, qui nous réduit finalement au silence.

« La décolonisation des savoirs est un devenir enfant de l'esprit, une façon de perdre le monde et de trouver son propre monde »

— Seloua Luste Boulbina

إلى القـارة الأمريكية؟ متى سـيصبح الآخر بالنسـبة إلى الإمبراطورية يعبر عـن «أنا»؟ أنا يفعـل، وينجز، ويفكـر، ويتطور، وليس اسـتثناء في معايير مرسّـخة؟

غالبـا، مـا تطرح خطابـات تتوخى «الصواب السـياسي»، تحـت يافطة مصطلحـات من قبيل «التنميـة»، «الحداثـة»، «التحـرر»، أو أيضـا «الوسـاطة الثقافيـة» التي أصبحـت واجهات، كلمات-حقائـب، لنقولهـا مـع فلوين سـار، تخفي الفخ الـذي نتعـرض إليه في التاريـخ»، «... الـذي يدّعون أنهـم يملكـون كل التطلعـات الفضيلة لكل الإنسـانية».

ألا يمكـن أن نسـاهم نحـن بدورنـا في إعـادة إنتـاج هـذه الوضعيـات؟ بـأي طريقـة وعلى أي مسـتوى؟ هـل نحـن في النكـران؟ في عدم الاعـتراف بـ»نحـن»؟ ألا يمكن أن نكـون، هذه الاسـتحالة للتعبـير، هـذا الوقت مـن التفكير وأخذ المسـافة الـتي انتزعت منا مـن أجل أن نصبـح قادريـن عـلى أن نجلس في صالـة انتظـار الحداثة؟ مـا زالـت هنـاك إذن الحاجة إلى أن نضـع أنفسـنا في نوع مـن «إعادة الـسرد للذات»، كمـا يدعو إلى ذلك الشـيخ أنتـا ديوب، لنسـتطيع أن نصحح مسـارنا، وأن نفكر في أنفسـنا مـن جديد، وأخيرا أن نتخلـص من أحكام القيمـة عنّـا، وهـذا «المتخيل الكـوني»، لكنه تراتـبي جدا، الـذي يدفعنا في آخـر المطاف إلى ا لصمت .

«ديكولونياليـة المعـارف هي مصير ابن الـروح، طريقـة لأن نفقد العالم وأن نجـد عالمنا» – سلوى لوسـتا بولبينا

ن: منهجيتك تستهلك الكثير من الوقت! بالنسبة إلى التعاون... ستكونين الخبيرة المحلية التي ستتنقل إلى عين المكان، ويمكنها جمع المعطيات والحديث مع الأشخاص في عين المكان، خصوصا الناطقين باللغة العربية... بطبيعة الحال، سنتواصل عبر سكايب، وسيمكنني أن أتابع عملك عن بعد. خاصة في هذه المرحلة، لأنني لن أستطيع أن آتي إلى الجزائر بسبب الوضع، تفهمين طبعا. بما أني سأكون الخبيرة الدولية، فأنا التي سأقوم بتحديد المنهجية، وآليات جمع المعلومات وتقييمها النهائي لدى المنظمة.

ص: أنا أرى أن يكون التعاون أفقيا تماما. بإمكاني أن أذهب إلى عين المكان، وأن أنجز الحوارات. لكن بإمكاني أيضا أن أشارك في تحديد المنهجية، وفي تحديد الآليات، والوثيقة النهائية التي ستقدم إلى المنظمة. يمكننا أن نعمل بشكل ثنائي في كل المحطات...

ن: يمكننا أن نتحدث معا أكثر بخصوص الأمر بطبيعة الحال... وإلا، هل يمكننا أن نتحدث بعد غد، بحكم الآجال، وأن نناقش مجددا مسألة المنهجية التي سيتم اقتراحها؟ لكن لا تقلقي، يمكننا أن نتناقش فقط عنها، بحكم أنني أتكلم الفرنسية بشكل أفضل، فبإمكاني أن أقوم بتحرير المقترح من أجل المنظمة لوحدي وبشكل أسرع.

ص: ...لا بأس في ذلك! لكن اطمئني، فأنا أعرف أيضا الكتابة بالفرنسية، ولهذا أفضل أن أشارك في تحرير الاقتراح.

ن: نعم بطبيعة الحال... على أي حال، شكرا على هذا الوقت من النقاش وعلى تخصيصك وقتا لي. كنت أريد أن أخبرك، أن لدي مواعيد أخرى، مع خبراء محليين. سأتصل بك ما إن يكون ذلك ممكنا، وحين أحدد اختياري...

ص: حظا موفقا...

* هذا الحوار متخيل لكنه يستمد تجربة حقيقية. الجزائر العاصمة 2020.

ما هي في آخر المطاف قيمة الحمولة التي تتشكل في بلاد تسمى بـ»الجنوب»، إذا ما كانت خبرة «الأبيض» تسود دوما؟ أي فصل، يمكن تحمله، بما أن الوصم المنهجي بـ «المحلي/الوطني» للأشخاص القادمين من الجنوب وبـ»الدولي» للقادمين من الشمال، ما زال حاضرا دوما. في ماذا يهم اختلاف أو تشابه مستوياتهم، ومساراتهم، ومرجعيّاتهم، وحساسياتهم، وتحليلهم، وذواتهم.

هل علينا دوما أن نمر من بلد «الشمال» ليتم الاعتراف بنا/ وأن نتعرف على أنفسنا؟ هل علينا جميعا الفوز بصفة «المقيم.ة» لنحصل على نفس الحظوظ؟ من الذي يمنح هذه الصفة وبأي سعر يمكن لنا أن نستحقها؟ ما هي الحدود التي علينا أن نعبرها/نتجاوزها لنمنح الاعتبار، وفق قدراتنا الخاصة، ومؤهلاتنا، وليس بحسب الجهة التي نأتي منها؟ ما الذي يجب فعله للخروج من الترتيب على أساس الموقع الجغرافي؟

في عالم الوساطة الثقافية والتنمية، هناك منظمات غير حكومية/ مؤسسات تسمى بـ»الدولية»، وهذا النوع من السلوكيات ما يزال قائما دوما، إنهم أحيانا أسوأ بكثير مما أصفه في هذا النص المتخيل. ومثل الممارسات فإن الخطاب بدوره يجب أن يتخلص من الاستعمار، وأن يتم تفكيكه. وإلا، كيف يمكن لنا أن نرغب في بناء روابط ما بين طبقات من الثقافة والمجتمع، إذا حافظنا على اعتبار الآخر بأنه لا يفهم شيئا، وبأنه لا يملك القدرة على أن ينجز، بل فقط يجب عليه أن يطبق، وينفذ، وأنه يملك فقط الخبرة الإكزوتيكية للغة «العامية». تلزمني كم حياة لأظل مالانش، وهي المرأة التي ترجمت «للمستكشف الأبيض» القادم

مقصورة الكراهية

كوثر بلخضر

من : ناتالي <nathalie@gmail.com>
إلى: صونيا <sonia@gmail.com>
التاريخ: 2020/12/20
الموضوع: اقتراح تعاون

ن: أهلا، أنا ناتالي
أتصل بك لأنه تم اقتراح سيرتك الذاتية عليّ من طرف المقر، في الجزائر، للمنظمة الفرنسية، التي دعتني إلى تقديم ملف ترشيح لبرنامج من أجل تقييم مشروع للوساطة الثقافية لديكم. أريد أن أقدم اقتراحي بشكل ثنائي، أي مع معاون محلي. إذا كان هذا يهمك يمكن أن نتواصل عبر سكايب.

ص: أهلا، معك صونيا
أشكرك للاهتمام الذي توليه لبروفايلي. اقتراحك يهمني وسأكون متوفرة من أجل موعد للتواصل.

ن: صباح الخير، شكرا لأنك قبلت ولأنك ستخصصين لي وقتا. يجب أن يمر التقييم في جنوب الجزائر، في منطقة حيث عملت مع هذه المنظمة خلال 3 مهما ت .

ص: أهلا بك، سعيدة بأن أتعرف إليك. في واقع الأمر لقد عملت أيضا مع نفس المؤسسة. وهذا ملائم، لأني أعرف جيدا المنطقة.

ن: دعيني أشرح لك: باب التقديم للمشاريع يتعلق بدمقرطة الثقافة لدى السكان المحليين. الفكرة هي أن نقيّم تطبيق المشروع وتطوره، بأن نلتقي كل الفاعلين والفاعلات الثقافيين الذين شاركوا في هذه الدينامية. هل هذا واضح بالنسبة إليك؟ وإلا، فما هي فكرتك عن منهجية التعاون بيننا؟

ص: أراها منهجية تشاركية، أعتقد أنه سيكون من المهم أيضا، أن نخصص أوقاتا فردية وجماعية، مع استبيانات نصف موجهة، ألاّ تكون مغلقة تماما، لنفتح البابا للحوار ولجمع مختلف الشهادات وسط السكان... هذا سيمكن من تشرُّبِ تجاربهم...

كوثر بلخضر
سلمى قسمتيني
عبير قاسمي
فاتن عرفاتي
كونستانس ليون
يوسف الإدريسي

مقاربات ديكولونيالية

135

Pour aller plus loin

Sabelo J. Ndlovu-Gatsheni

DÉCOLONISATION, DÉCOLONIALITÉ ET L'AVENIR DES ÉTUDES AFRICAINES

Dalila Mahdjoub

TRACE DE MÉPRIS

137

Décolonisation, décolonialité et l'avenir des études africaines

Sabelo J Ndlovu-Gatsheni

Sabelo J. Ndlovu-Gatsheni est professeur-chercheur. Il est directeur des bourses d'études du département de Leadership et de Transformation de l'université d'Afrique du Sud, auprès du directeur et du vice-président. Ses principales publications récentes incluent : *The Decolonial Mandela: Peace, Justice, and the Politics of Life* (Oxford, New York : Berghahn Books, 2016, non-traduit) ; *Decolonizing the University, Knowledge Systems and Disciplines in Africa*, codirigé avec Siphamandla Zondi (Durham, Caroline du Nord : Carolina Academic Press, 2016, non-traduit) ; et *Epistemic Freedom in Africa: Deprovincialization and Decolonization* (Milton Park, Royaume-Uni : Routledge, 2018, non-traduit). Il a précédemment dirigé le Archie Mafeje Research Institute for Applied Social Policy de l'université d'Afrique du Sud. Il est l'auteur de nombreuses publications à propos de la décolonisation.

Originally published in English as Duncan Omanga, "Decolonization, Decoloniality, and the Future of African Studies: A Conversation with Dr. Sabelo Ndlovu-Gatsheni," Items: Insights from the Social Sciences, January 14, 2020.

En marge de la réunion annuelle de l'African Studies Association (ASA) qui s'est tenue à Boston du 21 au 23 novembre 2019, le professeur Sabelo J. Ndlovu-Gatsheni, une voix éminente dans les débats autour de la décolonisation, s'est entretenu avec Duncan Omanga, chargé de programmation auprès de l'African Peacebuilding Network et du programme Next Generation Social Sciences. Ils évoquent l'avenir des études africaines dans le contexte des débats en cours autour de la décolonisation de la discipline, et soulèvent l'enjeu de la mise en avant de plus de voix venues du Sud global dans les études portant sur l'Afrique.

Professeur Ndlovu-Gatsheni, merci beaucoup pour cette possibilité d'échanger au sujet de la décolonisation, l'un des enjeux majeurs des études africaines aujourd'hui. Vous avez précédemment publié d'importants travaux à propos de la colonialité, de la décolonisation, des savoirs, et des épistémologies du Sud global. Pouvez-vous éclairer, d'une part, le sens des termes de colonialité et de colonisation et, d'autre part, expliquer comment nous, chercheur·se·s, pouvons les distinguer de la décolonisation et de la décolonialité ?

En effet, il y a un grand intérêt pour les questions de colonialité, de colonisation, de colonialisme, de décolonisation et de décolonialité, et ce ne sont pas des questions nouvelles. Je préfère en parler en termes de résurgences et d'insurrections de la pensée décoloniale et radicale africaine, ainsi que de la tradition radicale noire, pour reprendre le terme employé par Cedric Robinson. Ces influences radicales nous ont poussé à clarifier ce que nous entendons par colonisation, colonialisme, colonialité, décolonisation et décolonialité.

Tout d'abord, commençons par la colonisation. Nous devons clarifier que, lorsque nous parlons de colonisation, il y a la possibilité d'en parler comme d'un événement – en matière d'individus (les colons) qui arrivent, conquièrent et dominent d'autres peuples à un moment précis, puis gouvernent ces peuples colonialement, jusqu'à ce que les colonisé·e·s luttent et les repoussent. Cette définition de la colonisation permet de dater, c'est-à-dire d'établir, quand elle a commencé et quand elle s'est achevée. Cependant, la colonisation institue le colonialisme, qui est une structure complexe de pouvoir qui transforme la manière de vivre d'un peuple[1]. Le colonialisme est l'invention de relations intersubjectives asymétriques et coloniales entre les colons (citoyen·ne·s) et les colonisé·e·s (sujet·te·s). Il organise économiquement la dépossession et le transfert des ressources économiques des populations autochtones vers les populations conquérantes étrangères. Le colonialisme prétend être un projet civilisateur, ce qui dissimule ses motivations sinistres. Ce projet crée également des institutions et des structures de pouvoir qui entretiennent des relations d'exploitation, de domination et de répression entre colons et colonisé·e·s. Même quand la colonisation est refoulée en tant que processus physique (l'empire physique), le colonialisme, c'est-à-dire la structuration du pouvoir, continue en tant que processus métaphysique et projet épistémique, car il envahit l'univers mental des gens. Il déstabilise ce en quoi ils et elles croyaient, pour le remplacer par un savoir importé par le colonialisme, puis commet des « crimes » tels que l'epistémicide (la destruction et le remplacement de savoirs préexistants), le linguicide (l'extermination d'une langue et son remplacement par celle des colons) et le culturicide ou ethnocide (la destruction et le remplacement des cultures d'un peuple).

En 1965, Kwame Nkrumah a introduit le concept de « néocolonialisme » pour nommer la poursuite de relations économiques d'exploitation bien après l'obtention de l'indépendance politique (le « royaume politique » si convoité). Walter Rodney a, plus tard, articulé la manière dont l'Europe a sous-développé l'Afrique, et il a également souligné la perpétuation de relations d'exploitation qui ont permis au développement de se matérialiser dans le Nord global et ont entraîné le mal-développement du Sud global. Pour réparer un tel processus, il ne suffit

1 Mamdani, M. (2012). Define and Rule: Native as Political Identity (non-traduit). Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.

pas de prendre les armes. Il faut faire face à la conscience, à la psyché, car le colonialisme est internalisé et banalisé. Frantz Fanon a prévenu que les colons ne se satisfont pas de la seule domination physique, mais vont jusqu'à détruire l'histoire des colonisé·e·s et à la remplacer par celle des colons. En conséquence, les colonisé·e·s perdent toute assurance en ce qui concerne leurs langues, leurs noms, leurs cultures et leurs histoires. Cela me fait arriver à l'argument du psychologue indien Ashis Nandy, selon qui le colonialisme opère comme un ennemi intime : il réside en soi, tel un parasite. Il suggère que quelque chose qui a commencé dans les esprits des gens doit avant tout finir dans leurs esprits[2]. Autrement dit, éliminer physiquement le colonialisme sans l'éliminer sur le plan épistémique ne suffit pas à le faire disparaître. C'est pour cela que le sujet de la différence entre colonialisme et colonisation doit être mis sur la table. Enfin, cela a aussi des implications pour leurs opposés, car la colonisation et le colonialisme engendrent l'anticolonialisme nationaliste et la décolonisation.

La décolonisation doit être considérée en prenant en compte ses différentes phases. Celle qui est désormais connue comme celle des mouvements de « résistance première » – comme le soulèvement des Maji-Maji en Afrique de l'Est (1905-1907) et celui des Ndebele-Shona en Afrique australe (1896-1897) – a bâti les fondations des futures luttes anticoloniales et nationalistes, la révolte des Mau Mau (1952-1960) occupant ici une position intermédiaire. Le processus de décolonisation du XXe siècle est mieux connu – l'historien Paul Tiyambe Zeleza le décrit comme « le moment de plus grande fierté de l'histoire africaine[3] ». Fondamentalement, ce sont les élites africaines autochtones – des élites instruites et occidentalisées qui souhaitaient remplacer les élites blanches – qui ont joué un rôle moteur. Leur ambition comprenait la prise de contrôle des institutions et des États laissés par les colons. Leur programme de transformation a, cependant, été sapé par la résilience des logiques immanentes au colonialisme, qui ont dilué la décolonisation de manière constante et continue. Stratégiquement parlant, la prescription de Kwame Nkrumah de rechercher avant tout le « royaume politique », dans l'espoir que tous les autres éléments suivraient, s'est révélée correcte, mais, avec le recul, elle ne s'est jamais déroulée comme prévu. Dès 1965, Kwame Nkrumah parlait du néocolonialisme comme d'une menace mondiale pour la décolonisation véritable. Un peuple peut conquérir l'indépendance de son territoire sans pour autant obtenir son indépendance économique, épistémique ou culturelle.

Les concepts de colonialité et de décolonialité ont émergé du collectif latino-américain Projet Modernité/Colonialité, initié par des chercheur·se·s tel·le·s que Anibal Quijano, Walter D. Mignolo, Ramon Grosfoguel, Nelson Maldonado-Torres, Maria Lugones, et bien d'autres. Ils ont été consacrés à une étude des modernités européennes et de leurs conséquences sur le Sud global. La colonialité a été identifiée comme la face cachée des modernités européennes, et la décolonialité comme une nécessaire lutte de libération, visant à libérer la planète de la colonialité mondiale (c'est-à-dire de l'expansion transhistorique de la domination

2 Nandy, A. (2007). *L'ennemi intime : perte de soi et retour à soi sous le colonialisme* (traduit par A. Montaut). Paris, France : Fayard.

3 Zeleza, P. T. (2003). *Rethinking Africa's Globalization, vol. 1, The Intellectual Challenge*s (non-traduit). Trenton, New Jersey et Asmara, Érythrée : Africa World Press.

coloniale et de la persistance de ses effets à l'ère contemporaine). Les concepts de colonialité et de décolonialité ont gagné en usage suite à la fin de la guerre froide et à la perte d'intérêt pour le marxisme du XXe siècle. Il y avait alors un vide idéologique, dans lequel se sont engouffrés Francis Fukuyama, qui évoquait en termes hégéliens « la fin de l'histoire et le dernier homme », et Samuel Huntington, qui décrivait en termes culturalistes un « choc des civilisations ». La question du colonialisme et de l'impérialisme était ignorée[4].

En m'appuyant sur la longue tradition décoloniale et radicale africaine, représentée par des géants tels que Frantz Fanon, Kwame Nkrumah, Steve Biko, Ngugi wa Thiong'o et Ibekwe Chinweizu, ainsi que sur les concepts latino-américains de colonialité et de décolonialité, j'ai ressenti le besoin de réarticuler les luttes décoloniales et leur nécessité pour la libération au XXIe siècle dans mes ouvrages *Empire, Global Coloniality and African Subjectivity* et *Postcolonial Africa: Myths of Decolonization*[5].

Dans vos ouvrages, vous décrivez trois concepts de colonialité – la colonialité du pouvoir, la colonialité du savoir et la colonialité de l'être – que vous avez déjà en partie évoqués. Quelle est l'implication de tous ces concepts sur les études africaines et sur l'étude de l'Afrique ?

Ces concepts d'analyse – pouvoir, savoir et être – sont issus du collectif latino-américain Projet Modernité/Colonialité, et je les trouve particulièrement utiles. Ces concepts ont de nombreuses conséquences pour les études africaines. Tout d'abord, les chercheur·se·s doivent repenser les études africaines dans le contexte de la colonialité mondiale du savoir. L'état actuel du savoir est un état d'incertitude. Le savoir qui a pu nous mener jusqu'ici sera-t-il capable de nous porter vers l'avenir ? Cette incertitude se présente à la fois comme une opportunité et comme un défi, en ce que nous devons penser à d'autres savoirs et à d'autres concepts pour raviver le savoir et le rendre pertinent, et précieux. Le problème est que les épistémologies dominantes – que, par manque de terme plus approprié, nous pouvons nommer « les épistémologies du Nord » – sont parvenues à un état visible de crise. Cette crise se manifeste dans ce que Boaventura de Sousa Santos nomme l'incapacité à générer de nouveaux substantifs critiques. Par exemple, avec un substantif tel que « développement », il devient impossible d'en générer un autre ; on ne peut que lui ajouter des adjectifs comme « alternatif », « rural », « populaire » ou « international ». La même chose peut être dite de « démocratie » ou de tout autre concept. Quand l'épistémologie ne peut plus générer de nouveaux substantifs, c'est un signe qu'elle est en fin de course.

4 Il y avait également une vague de mystifications des réalités du monde venue du camp progressiste, avec pour conséquence la propagation d'idées fausses selon lesquelles le monde était devenu postcolonial et post-racial. Michael Hardt et Antonio Negri ont imaginé un empire fantasmé, découplé de l'impérialisme, tout à fait inoffensif, magnanime et engagé pour l'avancement de la démocratie et des droits humains. Hardt, M. & Negri, A. (2000). Empire (traduit par D.-A. Canal). Paris, France : Exils.

5 Ndlovu-Gatsheni, S. (2013). *Empire, Global Coloniality and African Subjectivity* (non-traduit). New York et Oxford : Berghahn Books. Ndlovu-Gatsheni, S. (2013). *Coloniality of Power in Postcolonial Africa: Myths of Decolonization* (non-traduit). Dakar, Sénégal : CODESRIA.

Quelles sont les conséquences de cette crise pour les études africaines ? Nous ne pouvons pas continuer à tirer des concepts des épistémologies du Nord, qui sont épuisées. Nous devons partir à la recherche de nouveaux concepts issus des épistémologies du Sud global. Celles-ci génèrent toujours de nouveaux concepts et de nouveaux substantifs. Aussi, si l'on pense depuis le Sud global, on pense depuis la majorité du monde. Qu'est-ce que cela signifie de penser depuis la majorité du monde, en opposition à penser depuis la minorité du monde ? Cela veut dire que nous pouvons prendre la totalité de l'expérience humaine et penser à partir d'elle. Nous pouvons nous demander quels en sont les avantages. Cela signifie que penser depuis le Sud global nous permet de poser de nouvelles questions, et ce dans une démarche visant à repenser la pensée elle-même. Si l'on pense depuis le Sud global, non en tant qu'entité géographique, mais en tant que site épistémique de résistance au colonialisme, au patriarcat, au capitalisme et au terrorisme environnemental, il y a une conséquence épistémologique claire. Le dualisme cartésien entre le corps et l'esprit est alors remis en question.

Pour les études africaines, qu'est-ce qu'apprendre « d'une manière non-coloniale » signifie en termes épistémologiques comme pédagogiques ? Une manière non-coloniale met en évidence que tous les êtres humains existent au sein de systèmes de savoir valides et légitimes et reconnaît les nombreuses et diverses manières de savoir, ce qui restaure la liberté épistémique et la justice cognitive. Il faut ensuite considérer les conséquences méthodologiques de la mise en place d'une recherche qui suive une manière de faire non-coloniale, c'est-à-dire qui cherche à éviter les démarches extractivistes et à favoriser les relations de sujet à sujet, au lieu des relations « de sujet à objet » médiées par l'invisible « regard blanc » d'autrui. Gardons à l'esprit que la méthodologie elle-même a été un outil de domination épistémique et a été responsable d'injustices cognitives. La méthodologie, si elle n'est pas soumise à une remise en question décoloniale, porte en elle la sale histoire du colonialisme et du racisme. Décoloniser la méthodologie elle-même implique de repenser profondément son éthique ; nous devons repenser la méthode par la relation de sujet à sujet, au lieu de celle de sujet à objet. Nous devons repenser une méthodologie non-extractiviste. Il faut désapprendre le fait qu'une aire géographique particulière puisse enseigner au reste du monde. Il faut ensuite réapprendre que tous les êtres humains naissent au sein de savoirs valides et légitimes. Au (dé)centre de ce désapprentissage se trouve aussi le processus fondamental qu'est le désembourgeoisement du savoir.

Le chercheur zimbabwéen Simukai Chigudu a récemment présenté une communication lors d'une conférence d'études africaines. Son intervention avait pour titre Blind-Spots, Or Is It Ethical for White People to Study Africa?6 [Points aveugles; ou Est-il éthique pour les blanc·he·s d'étudier l'Afrique ?]. Il soutient que les études africaines sont fondées sur des épistémologies occidentales et dominées par des voix non-concernées et distantes des réalités de l'Afrique. Ces points aveugles ont souvent mené à des subterfuges, à des fausses représen-

6 Chigudu, S. (2019, 4 février). *Blind-Spots; Or Is It Ethical for White People to Study Africa?* Communication présentée à l'université de Cambridge, Royaume-Uni.

tations et à des aveuglements. Simukai Chigudu développe, en particulier, une critique au vitriol du rôle de celles et ceux que l'on dénomme les chercheur·se·s non-africain·e·s dans le développement épistémologique du domaine. Alors que nous débattons de la décolonisation épistémique des études africaines, voyez-vous poindre le risque que cette entreprise tout entière soit embourbée dans les politiques de la race ?

Le racisme est une réalité. C'est une réalité inscrite dans le savoir. Elle est inscrite dans les configurations et les dynamiques de pouvoir. Dans le domaine du savoir, la race légitime des études comparatives dans lesquelles l'Europe est un standard contre lequel les autres sont mesuré·e·s. N'oublions pas que c'est la race qui a été mobilisée et déployée dans les processus de classification des peuples, et dans leur hiérarchisation d'après des différentiels, imaginaires, de densité ontologique. C'est précisément par là qu'a émergé la colonisation de l'être humain, avec la distinction entre « homme » et « sous-homme ». Celles et ceux qui se voyaient automatiquement dénier leur humanité se voyaient refuser toute qualité épistémique. J'ai beaucoup abordé ce sujet dans mon dernier ouvrage[7]. Le regard blanc est aussi inscrit dans le développement lui-même. Ce que je veux dire, c'est que l'on ne peut pas éviter la question de la race. Dans le déploiement des modernités européennes, la race a été le principe organisateur de la hiérarchisation des peuples, de la hiérarchisation des savoirs et de l'édification de structures de pouvoir. Il n'y a aucun moyen de l'éviter. Il faut s'y confronter sans détour. Mais, quand il s'agit de qui doit faire de la recherche, écrire et publier en études africaines, le domaine ne peut pas se laisser enfermer par la problématique de la race elle-même.

Les études africaines forment un vaste champ intellectuel, qui comprend l'étude des empires, des diasporas africaines (anciennes et nouvelles) et des Africain·e·s du continent. Il est nécessaire de libérer les études africaines de la prison des « études régionales » et de l'invisible et persistant regard blanc. La marginalité des chercheur·se·s africain·e·s et noir·e·s, dans les études africaines, est une conséquence d'une division inégale du travail qui existe dans la soi-disant économie mondiale du savoir, qui est issue de la colonialité mondiale elle-même. Cette colonialité mondiale empiète sur les ressources et sur les fonds dédiés à la recherche, et détermine quelles publications comptent. Elle est tout aussi déterminante dans les affectations aux postes universitaires et dans les critères d'évaluation. Voilà les problèmes.

Ceci me mène à la conférence ASA de 2018, au cours de laquelle Jean Allman[8] a donné un discours d'ouverture intitulé #HerskovitsMustFall ? A Meditation on Whiteness, African Studies, and the Unfinished Business of 1968 [#EnFinirAvecHerskovits ? Une réflexion sur la blanchité, les études africaines et les questions non-résolues de 1968]. La conférence donnée par Jean Allman retraçait l'histoire de la marginalisation des

7 Ndlovu-Gatsheni, S. (2018). *Epistemic Freedom in Africa: Deprovincialization and Decolonization* (non-traduit). New York, NY : Routledge.

8 Jean Allman est professeure titulaire de la chaire J. H. Hexter de Sciences humaines, professeure d'Études africaines et afro-américaines, et directrice du Centre des Sciences humaines de l'université Washington de Saint-Louis, Missouri.

chercheur·se·s noir·e·s dans le domaine des études africaines, jusqu'à aujourd'hui, et exposait comment la discipline était devenue dominée par des hommes blancs. La même conférence donnée à Édimbourg a provoqué un long débat, jusque tard dans la soirée, portant sur la manière dont les chercheur·se·s pouvaient transposer ces controverses à visée révolutionnaire en des actes tangibles. Ma question est la suivante : est-ce que la décolonisation risque d'être réduite à une tendance, ou risque de devenir un mot à la mode de plus ?

> **Bien entendu, ce risque existe. Le terme de décolonisation doit demeurer révolutionnaire, avec une valeur théorique et une valeur pratique. S'il devient adopté par tout un chacun, et prononcé à tout bout de champ, alors il risque d'être galvaudé en un mot à la mode ou en une figure de style. À une époque, de nombreux·ses universitaires ne voulaient pas entendre parler de ce terme – particulièrement là où je travaille, en Afrique du Sud – et préféraient des termes comme « transformation » ou « africanisation ». Désormais, tout le monde utilise « décolonisation ». Une fois que cela arrive, d'autres personnes commencent à se l'approprier pour l'appliquer à d'autres choses. Le mot perd alors son potentiel révolutionnaire et devient intégré au réformisme – il devient juste une autre façon de s'afficher comme progressiste. Mais le problème est que la décolonisation dont on parle avec les lèvres diffère de la décolonisation qui vient du dedans, c'est-à-dire de celle qui est un concept révolutionnaire qui parle de ré-humanisation – ce qui est une ambition fondamentale pour le monde.**

Nous ne pouvons pas nous amuser à faire dire tout et n'importe quoi à ce mot. À travers la décolonisation, nous devons aborder la question humaine – la question ontologique, la question patriarcale, la question du pouvoir, la question raciale et la question de la spoliation. Toutes ces questions sont indissociables de l'héritage du colonialisme. Il faut décentrer, pour que d'autres formes de vie puissent se placer au centre, et pour qu'enfin l'idée même du centre disparaisse. La colonialité, comme d'autres chercheur·se·s l'ont déjà bien exposé, est un projet de mort. La décolonisation est ce que je nomme une théorie de la vie[9]. Les blessures coloniales, toujours en attente d'être guéries, sont au cœur de la décolonisation. La décolonisation contient les potentiels et les possibilités de créer un autre monde.

Quels sont – et qui sont – les obstacles les plus importants à la réalisation des aspirations de la décolonisation ?

> **Les plus grandes entraves à la décolonisation sont les personnes mêmes qui sont supposées mener la lutte décoloniale, car elles sont elles-mêmes des produits de la colonisation. Avant d'accomplir quoi que ce soit, elles doivent apprendre à se libérer elles-mêmes. Cela constitue un processus de réapprentissage permanent, tout au long de la vie. Les principales voix universitaires qui abordent la décolonisation sont aussi les produits d'universités occidentalisées, qui leur ont appris à penser d'une certaine manière. Ils et elles sont engagé·e·s**

9 Ndlovu-Gatsheni, S. (2016). *The Decolonial Mandela: Peace, Justice, and the Politics of Life* (non-traduit). New York et Oxford: Berghahn Books.

dans des processus de désapprentissage de soi, par lesquels il faut donc désapprendre pour ensuite réapprendre. Et le piège de tomber dans ce que l'on essaie de changer est toujours présent. Il nous faut être honnêtes et dire que nous sommes les produits de ces mêmes processus et de ces mêmes structures de pouvoir que nous luttons pour changer. Cet exercice est particulièrement propice aux contradictions et aux ambivalences, et nous ne devons pas avoir peur de nous y confronter. Bien que des contradictions soient inévitables, nous devons continuer à agir et à nous battre.

Un autre problème est le suivant : les matrices mondiales et coloniales du pouvoir ne restent pas passives devant le processus de décolonisation. Ce système échafaude en permanence de nouvelles méthodes pour se réinventer et trouver un nouvel élan, en s'appropriant et en intégrant les forces anti-système qui lui résistent. Le problème de la décolonisation des années 1960 a été que nous voulions faire partie du jeu (européen) – ce qui a parfois été nommé l'africanisation, ou l'intégration à un système, et ce sans changements fondamentaux. Au XXIe siècle, décoloniser veut dire remettre en question les règles du jeu, pas en faire partie. Nous devons y arriver cette fois-ci. L'approche cumulative (dans les programmes scolaires, ou en ajoutant des noms du Sud global dans les bibliographies, entre autres) est une approche superficielle de la décolonisation. Elle légitime la structure. Nous devons changer la structure elle-même.

Réédité et traduit avec l'autorisation du Social Science Research Council (SSRC). Première édition : Duncan Omanga, "Decolonization, Decoloniality, and the Future of African Studies: A Conversation with Dr. Sabelo Ndlovu-Gatsheni," *Items: Insights from the Social Sciences*, January 14, 2020.

لإعـادة التعلم الدائم، طيلـة الحياة. والأصـوات الجامعية الأساسـية التي تتحدث عن تصفية الاسـتعمار هـي أيضا نتاج للجامعـات ذات الطابع الغـربي، التي علمتهم أن يفكـروا بطريقـة معينـة. إنهـن وإنهـم منخرطون في مسـار لجهل مـا تعلموه عـن ذواتهم، ليتعلَّمـوا من جديـد. والفخ هو السـقوط في أن يظل مـا نريد تغييره قائمـا. يجب علينـا أن نكون نزيهـين، وأن نعترف بأننـا نتاج لنفـس عمليات ونفس بنيات السـلطة الـتي نناضل من أجـل تغييرها. هـذا التمرين موات بشـكل خاص، للتناقضـات والازدواجيـة، ويجـب علينـا ألا نخـاف مـن مواجهته. رغـم أن هناك تناقضـات لا يمكـن تفاديها، يجب أن نسـتمر في العمـل وأن نكافح.

هنـاك مشـكلة أخرى هـي التاليـة: لا تظـل المصفوفـات العالميـة والكولونيالية للسـلطة سـلبية أمام مسـار تصفية الاسـتعمار؛ إذ يطور هذا النظام بشـكل دائم طرقـا جديدة ليعيد خلق نفسـه ولضخ نفـس جديد، مـن خلال تملـك وإدماج القـوى المناهضـة للنظام التي تقاومـه. كانت مشـكلة تصفية الاسـتعمار التي تعود إلى سـنوات السـتينيات تتمثـل في كوننا أردنـا أن نكـون جزءا مـن اللعبة (الأوروبيـة) – ما سـمي أحيانـا بـ»الأفرقـة»، أو الاندماج في المنظومـة، وهذا دون تحـولات جوهرية. هذه المـرة في القرن الحادي والعشريـن، علينا أن نحقـق هذا الأمـر. إن المقاربـة التراكمية (في البرامج المدرسـية، أو من خلال إضافة أسـماء تنحـدر مـن الجنـوب في الببليوغرافيـات، مـن ضمن أشـياء أخـرى)، هي طريقـة مصطنعة لتصفية الاسـتعمار. فهـي تعطي شرعيـة للبنية، وعلينـا أن نغير البنيـة ذاتها.

أعيـد طبـع هذا النـص وترجمته بترخيص من «مجلـس بحوث العلـوم الاجتماعيـة» (SSRC). الطبعـة الأولى (14 يناير/كانون الثـاني 2020): «Decolonization, Decoloniality, and the Future of African Studies: A Conversation with Dr. Sabelo Ndlovu-Gatsheni» (تصفيـة الاسـتعمار، التحـرر من الكولونيالية الفكرية، ومسـتقبل الدراسـات الإفريقية: حـوار مع الدكتور سـابيلو ج. ندلوفو-غاتشـيني)، الذي صـدر في كتـاب: *Insights from the Social Sciences*

هـذا يقودني إلى نـدوة ASA لعالم 2018، والتي قدمت خلالها جـون أولمان Jean Allman[8] خطابـا افتتاحيـا عنوانـه: «#,HerskovitsMustFall ? A Meditation on Whiteness African Studies, and the Unfinished Business of 1968 » (#التخلص-مـن-هورس-كوفيتـس. ماسـتفال؟ تأمـل في مقولة البياض، الدراسـات الإفريقيـة وقضية 1968 التي لـم تجد جوابا). أعادت النـدوة التي قدمتها جـون ألمان تتبع تاريـخ التهميش للباحثات والباحثـين السـود البـشرة في مجال الدراسـات الإفريقيـة، إلى يومنا هذا. واسـتعرضت كيف أصبـح المجـال البحثي يخضع لهيمنـة الرجال البيض. نفـس الندوة التي قدمـت في إدنبورغ أدت إلى نقـاش مطـول، إلى سـاعة متأخرة من المسـاء، حـول الطريقة التي يمكـن للباحثين والباحثـات أن ينقلـوا عبرها هذه الجدالات التي لها حمولة ثورية إلى أفعال ملموسـة. سـؤالي هـو التالي: هل تصفية الاسـتعمار قد تتعـرض لخطر أن تُقلَّص إلى مجرد موضـة، أو أن تصبح كلمة أخـرى من كلمـات الموضة؟

بطبيعـة الحـال هذا الخطـر موجود. فمفهـوم تصفية الاسـتعمار يجـب أن يظل ثوريـا، بأن تكـون له قيمـة نظريـة، وقيمة فعليـة. إذا اسـتعمله الـكل، ونطق به في كل المجـالات، فيسـكون أمـام إمكانيـة أن يفقد معنـاه ليتحـول إلى كلمة من كلمـات الموضة أو مجرد اسـتعارة. في زمن ما كان العديد مـن الجامعيين يرفضون سـماع الحديث عن هذا المفهـوم - خاصة حيث أعمل، في جنـوب إفريقيا- وكانوا يفضلـون مصطلحـات من قبيل «التغيـير» أو «الأفرقة» (ترسـيخ الطابع الإفريقي). الآن، أصبـح الجميـع يسـتعمل «تصفيـة الاسـتعمار». حينمـا يحصل هـذا، فإن أشـخاصا آخريـن يبـدؤون في تملكه من أجـل تطبيقـه في مجالات أخـرى. وتفقد الكلمـة من حمولتها الثوريـة وتصبح مندمجة في الإصلاحيـة- تصبح طريقة أخرى فقـط لتقديـم الـذات كتقدمـي. لكن المشـكلة هـي أن تصفيـة الاسـتعمار التي نتحـدث عنها بالشـفاه تختلف عن تصفية الاسـتعمار التي تأتي مـن الداخل، أي تلك الـتي هي مفهـوم ثوري يتحـدث عن إعادة الإنسـانية - وهـو طموح رئيسـي للعالم.

لا يمكـن لنـا أن نمـزح بـأن نجعل هـذه الكلمـة تقـول أي شيء. عبر تصفية الاسـتعمار، علينا أن نطرح مسـألة الإنسـان- السـؤال الأنطولوجـي، والسـؤال البطريـركي، وسـؤال السـلطة، وسـؤال العـرق، وسـؤال السَّـلب-. كل هذه الأسـئلة لا يمكـن فصلها عن الإرث الاسـتعماري. يجـب أن نخرج من المركزيـة، ليصبح بالإمكان أن توجد أشـكال أخـرى في المركز، ولتختفي في آخـر المطاف فكرة المركـز بحـد ذاتهـا. الكولونياليـة الفكريـة، كمـا عرضهـا باحثات وباحثـون آخرون جيدا، هـو مشروع موت. تصفية الاسـتعمار كما أسـميها هي مشروع حيـاة[9]. ما زالت الجـراح الكولونيالية تنتظر أن تندمـل، وتوجـد في صلب تصفية الاسـتعمار. فتصفية الاسـتعمار تتضمن مؤهـلات وإمكانيـات لخلـق عالم آخر.

ما هي - ومن هم- أكبر العوائق أمام إنجاز تطلعات تصفية الاستعمار؟

أكـبر العوائـق أمـام تصفية الاسـتعمار هم الأشـخاص بأنفسـهم الذيـن يفترض أنهـم يقومـون بالنضـال لتصفية الاسـتعمار، لأنهـم بأنفسـهم نتاج للاسـتعمار. فقبل إنجاز أي شيء يذكر، عليهم أن يتعلموا التحرر بأنفسـهم. هذا يشـكل مسـارا

8 جون ألمان هي أسـتاذة جامعي يشـغل كرسي ج.هـ. هيكسـتر للعلوم الإنسانية، وهي أسـتاذ الدراسات الإفريقية والأفـرو أمريكيـة، ومديـرة مركـز دراسـات العلـوم الإنسـانية في جامعـة واشـنطن سـانت لويس، ميسـوري.

9 Ndlovu-Gatsheni S., *The Decolonial Mandela: Peace, Justice, and the Politics of Life*, *New York/Oxford*, Berghahn Books, 2016

قـدم الباحث الزيمبابوي سـيموكاي شـيغودو Chigudu مؤخـرا ورقة علميـة خلال ندوة الدراسـات الإفريقية. كان عنوانهـا: « Blind-Spots, Or Is It Ethical for White People to Study Africa ?» (زوايـا نظـر عمياء: أو هل مـن الأخلاقي للبيض أن يدرسـوا إفريقيا؟»[6]. يسـاند فكرة بـأن الدراسـات الإفريقية تأسسـت انطلاقا مـن إبسـتمولوجيات غربية تهيمن عليهـا الأصوات غير المعنيـة والبعيدة عن الحقائـق الإفريقية. أدت زوايا النظـر العمياء هذه في الكثـير من الأحيـان إلى اتخاذ ذرائع، وتأويلات، وعماء. يطور سـيموكاي شـيغودو، بشـكل خـاص، نقـدا حادا إلى الذيـن واللـواتي يسـمون بالباحثين/الباحثات غير الإفريقيـين في تطوير إبسـتمولوجيا في المجـال. فيمـا نناقـش التخلـص من الإرث الاسـتعماري الإبسـتمولوجي في الدراسـات الإفريقيـة، هـل يمكـن أن يتمخض عنهـا خطر أن يتحـول هذا العمـل بأكمله ويغـوص في وحل السياسـات العرقية؟

العنصريـة أمـر واقـع. إنهـا واقـع مسـجل في المعرفـة؛ ومسـجل في تشـكلات وديناميـات السـلطة. في مجـال المعرفة فإن العـرق شرعي في الدراسـات المقارنة الـتي توجد في أوروبـا كمعيار، يقاس الآخـرون مقارنة به، وعلينـا ألا ننسى أن العرق الذي اسـتعمل ونشر في مسار تحديد الشـعوب، وفي تنظيمها هرميا وفق اختلافات خياليـة، وكثافة أنطولوجيـة. إنه من هنا بالضبـط، حيث نبعـت كولونيالية الكائنات البشريـة، بالفصـل ما بين «الإنسـان» و«ما تحت-الإنسـان». اللـواتي والذين كانت تُنْكَر عليهم إنسـانيتهم بشـكل آلي، كان يُرفض أن تسـند إليهم أي ميزة إبسـتمية. لقـد تحدثـت كثيرا عن هذا الموضـوع في كتابي الأخـير[7]. النظرة «البيضـاء» بدورها مسـجلة في التنميـة. مـا أقصده، هـو أنه لا يمكننـا أن نتجـاوز مسـألة العرق. في انتشـار الحداثـات الأوروبيـة، كان العـرق المنظـم الأسـاسي لهرميـة الشـعوب، وهرميـة المعارف، وتأسـيس بنيـات السـلطة. ولا توجد أي طريقـة للتخلص منه. يجـب مواجهتـه دون مواربـة. لكـن حـين يتعلـق الأمـر بمن يجـب عليـه القيام بالبحـث، والكتابـة والنشر في مجـال الدراسـات الإفريقية، فإن المجـال لا يجب أن يظـل منغلقا على إشـكالية العرق بنفسـها.

تمثـل الدراسـات الإفريقيـة حقـلا فكريـا واسـعا، يضم دراسـة الإمبراطوريـات، والهجـرات الإفريقيـة (القديمـة والحديثـة) للإفريقيـين والإفريقيـات مـن القـارة. مـن الـضروري تحريـر الدراسـات الإفريقية من سـجن «الدراسـات الإقليميـة»، والنظرة البيضاء الخفية والمسـتمرة. هامشـية الباحثين/الباحثات الأفارقة السـود، في مجال الدراسـات الإفريقيـة، هو نتيجة لهذا الانقسـام غير العـادل للعمل، الذي يوجـد، فيما يوصف بالاقتصـاد العالمي للمعرفة، الـذي نبع مـن الكولونيالية الفكرية العالميـة بحد ذاتها. تسـتحوذ هـذه الكولونياليـة الفكريـة عـلى المـوارد والصناديق المخصصـة للبحث، وتحـدد ما هي الأبحـاث التي لهـا قيمة؛ إنها محـددة فيما يخـص المناصب الجامعيـة التي تمنـح، وفي معايير التقييـم. هذه هي المشـاكل.

6 ورقة علمية قدمت خلال ندوة في جامعة كامبريدج، بريطانيا، في الرابع من فبراير/شباط 2019

7 Ndlovu-Gatsheni S., *Epistemic Freedom in Africa: Deprovincialization and Decolonization*, New York, Routledge, 2018

جديدة انطلاقا من نفس الجذر اللغوي. أيضا إن ما يطبع فكرنا انطلاقا من الجنوب، هو أننا نفكر انطلاقا من غالبية العالم. ما الذي يعني هذا أن نفكر من غالبية العالم، في مواجهة التفكير انطلاقا من أقلية العالم؟ هذا يعني أن بإمكاننا أن نأخذ التجربة الإنسانية بشكل شامل وأن نفكر انطلاقا منها. يمكننا أن نتساءل ما هي الامتيازات من هذا. هذا يعني أن التفكير انطلاقا من الجنوب سيمكننا من طرح أسئلة جديدة، وهذا في إطار مقاربة تهدف إلى إعادة التفكير في الفكر بنفسه. إذا فكرنا انطلاقا من الجنوب، ليس بوصفه كيانا جغرافيا، ولكن من كونه موقعا إبستمولوجيا لمقاومة الكولونيالية، والبطريركية، والرأسمالية والإرهاب البيئي، فهناك نتيجة إبستمولوجية واضحة: وهي إعادة النظر في الثنائية الديكارتية التي تفصل بين الجسد والروح/العقل.

بالنسبة إلى الدراسات الإفريقية، ما الذي يعني التعلم «بطريقة غير-كولونيالية» فيما يخص المفاهيم الإبستمولوجية كما البيداغوجية؟ تظهر الطريقة غير الكولونيالية للعيان أن كل الناس يوجدون في إطار أنظمة معرفية صحيحة وشرعية وتعترف بطرق المعرفة المتعددة والمختلفة، ما يجدد الحرية الإبستمية والعدالة المعرفية. يقتضي الأمر لاحقا نتائج منهجية من تأسيس بحث يتبع طريقة عمل غير-كولونيالية، ما يعني أن يبحث عن تفادي الطرق الخارجة عن الفاعلين، وتفضيل علاقة الفاعل بالفاعل بدل العلاقة بين «الفاعل والموضوع»، التي يلعب فيها «النظرة البيضاء» الخفية للآخر، دور الوساطة. لنتذكر دوما أن المنهج بحد ذاته كان «أداة للهيمنة الإبستمية» وكان مسؤولا عن «حيف معرفي». فالمنهج، إذا لم يخضع إلى إعادة مساءلة ديكولونيالية، يحمل في أحشائه التاريخ العفن للكولونيالية والعنصرية. يفرض تحرير المنهج من الكولونيالية، بدوره أن نعيد التفكير بعمق في أخلاقياتنا، وعلينا أن نعيد التفكير في المنهج عبر العلاقة بين الفاعل والفاعل، بدل التي توجد بين الفاعل والموضوع. كما علينا أن نعيد التفكير في المنهج المبني «خارج الفاعلين». كما يجب أن نتخلى عما تعلّمناه من أجل منطقة جغرافية خاصة، يمكنها أن تعلّم بقية العالم. كما يجب أن نتخلى عما تعلمناه من أن كل الناس يولدون داخل معارف صحيحة وشرعية. توجد أيضا في (خارج)-مركز(centre)(dé هذا التخلص من التعلمات المسبقة سيرورة أساسية هي التخلص من الطابع البورجوازي للمعرفة.

بوصفه نضالا ضروريا من أجل التحرر، فيهدف إلى تحرير العالم من الكولونيالية الفكرية العالمية (أي الانتشار العابر للتاريخ للهيمنة الكولونيالية وبقاء آثارها في الزمن المعاصر). أصبحت مفاهيم الكولونيالية الفكرية والتحرر من الكولونيالية الفكرية أكثر استعمالا بعد انتهاء الحرب الباردة، وانتهاء الاهتمام بماركسية القرن العشرين. كان هناك إذن فراغ إيديولوجي، اندس لدى فرانسيس فوكوياما الذي تحدث بمصطلحات هيغلية عن «نهاية التاريخ والرجل الأخير»، وصامويل هنتنغتون، الذي وصف بمصطلحات ثقافوية «حرب الحضارات»؛ أما مسألة الكولونيالية والإمبريالية فقد تم تجاهلها[4].

بالارتكاز على تقاليد تصفية الاستعمار والراديكالية الإفريقية، التي يمثلها عمالقة من قبيل فرانز فانون وكوامي نكروما، وستيف بيكو، ونغوغي وا تيونغ'أو، وإيكوي شينوزو، وكذلك عبر مفاهيم أمريكا اللاتينية عن الكولونيالية الفكرية والتحرر من الكولونيالية الفكرية، شعرت بالحاجة إلى أن أعيد الربط ما بين النضالات لتصفية الاستعمار والحاجة إلى التحرر في القرن الحادي والعشرين في كتابي: «إمبراطورية الاستعمار الكوني والذاتية الإفريقية وأفريقيا ما بعد الكولونيالية: الأساطير وتصفية الاستعمار»[5].

في كتبك تصف ثلاثة مفاهيم للكولونيالية الفكرية - كولونيالية السلطة، وكولونيالية المعرفة، وكولونيالية الذات- الذي تحدثت عنه جزئيا. ما هي انعكاسات كل هذه المفاهيم على الدراسات الإفريقية، ودراسة إفريقيا؟

انبثقت هذه المفاهيم التحليلية - السلطة، المعرفة، الذات- من الائتلاف الأمريكي اللاتيني ـ مشروع حداثة/كولونيالية فكرية، وأجدها هامة بشكل خاص. لهذه المصطلحات أثار عديدة على الدراسات الإفريقية. في البداية، على الباحثات والباحثين أن يعيدوا التفكير في الدراسات الإفريقية، في سياق الكولونيالية الفكرية العالمية للمعرفة. فالوضع الحالي للمعرفة يطبعه عدم اليقين. هل المعرفة التي أتت بنا إلى هذه اللحظة ستكون قادرة على حملنا إلى المستقبل؟ يظهر عدم اليقين هذا كفرصة وكتحد، فيما يجب علينا التفكير فيه من معارف أخرى ومفاهيم أخرى لإحياء المعرفة وجعلها أكثر وجاهة وقيمة. المشكلة هي أن الأنظمة الإبستمولوجية المهيمنة ـ التي بسبب غياب مصطلح أكثر دقة، يمكن أن نسمها «إبستمولوجيات الشمال» ـ وصلت إلى مرحلة واضحة من الأزمة. هذه الأزمة تظهر فيما يسميه بوافنتورا دي سوسا سانتوس العجز عن خلق مصطلحات نقدية جديدة انطلاقا من نفس الجذر اللغوي. على سبيل المثال، يصعب مع مصطلح من قبيل «التنمية» أن نولّد منه مصطلحا آخر، ولا نستطيع إلا أن نضيف عليه نعوتا من قبيل «البديلة» أو «القروية» أو «الشعبية» أو «الدولية». يمكن قول الشيء نفسه عن «الديمقراطية» أو أي مفهوم آخر. حينما تعجز الإبستمولوجيا عن توليد اشتقاقات جديدة من نفس الجذر، فهذا يعني أنها وصلت إلى نهاية السباق.

ما هي عواقب هذه الأزمة على الدراسات الإفريقية؟ لم يعد بإمكاننا استخلاص مفاهيم من المعارف الإبستمولوجية لدول الشمال، التي أنهكت. يجب علينا الذهاب للبحث عن مصطلحات إبستمولوجية جديدة في الجنوب. هذه ما زالت تُولِّدُ مصطلحات

4 كانت هناك موجة من الأسطرة للحقائق القادمة من المعسكر التقدمي، ومعها كنتيجة لذلك انتشار أفكار خاطئة، بحسبها فإن العالم كان يعيش ما بعد الكولونيالية، وما بعد العرق. مايكل هاردت وأنطونيو نيكري، تخيلا إمبراطورية، مضاعفة بإمبريالية، غير عدائية. سمحة ومنخرطة في تقدم الديمقراطية وحقوق الإنسان. م.هاردت وأ.نيغري «الإمبراطورية» ترجمة فاضل جتكر، مكتبة العبيكان 2000.

5 Ndlovu-Gatsheni S, *Empire, Global Coloniality and African Subjectivity*, New York et Oxford, Berghahn Books, 2013

على اســتمرار علاقات الاســتغلال التي مكنت مــن أن يصير التطور ماديا في الشــمال، وأدت إلى ســوء التنميــة في الجنــوب. من أجل إصلاح مســار كهذا، لا يكفــي أن نحمِل الأســلحة. يجب أن نواجــه الوعي، والنفس، لأن الاســتعمال أصبــح داخليا ومعتادا. حذَّر فرانــز فانون، من أن المســتعمِرين لــن يكتفــوا بالهيمنة الجســدية فقط، لكنهم ســيذهبون إلى حــد تدمير تاريخ المســتعمَرين، وتغييره بتاريخ المســتعمِرين. وكنتيجة لذلك، فإن المســتعمَرين يفقدون كل ثقــة فيما يتعلق بلغاتهم، وأســمائهم، وثقافاتهــم، وتاريخهم.

هــذا يجعلني أصــل إلى حُجَّة عالم النفس الهندي آشــيس نانــدي Ashis Nandy والــذي بحســبه فإن الاســتعمار يعمــل كأنه عــدو حميم: يســتقر في الــذات مثل طفيــلي. ويقترح أن شــيئا ما يبــدأ في أرواح النــاس يجب أن ينتهي قبــل كل شيء في أرواحهــم[2]. بتعبير آخر، فــإن الإلغاء الماديّ للاســتعمار دون إنهائه على المســتوى الابســتمولوجي، لا يكفــي لطــرده. لهــذا الســبب هناك اختــلاف ما بــين الاحتلال والاســتعمار يجب أن يطرح على الطاولة. وفي الأخير لهذا الأمر مســتتبعات بالســبة لنقائضهمــا، لأن الاحتلال والاســتعمار يترتّــب عنهما المناهضــة الوطنية للاحتلال ونزع الاســتعمار.

يجب أن تأخذ مناهضة الاســتعمار بعــين الاعتبار بمختلف مراحلها. أولا عــبر تلــك المعروفــة من قبيــل حــركات «المقاومــة الأولية» مثل انتفاضــة ماجي ماجــي في شرق إفريقيــا (1905-1907) وتلك المعروفــة بـ»ندبيلي شــونا» في إفريقيــا الوســطى (1896-1897) – التي شــكلت أســس النضالات الوطنيــة المناهضة للاســتعمار، أو انتفاضة المــاو مــاو (1952-1960) التي تحتل هنا مكانة وســيطة. مســار تصفية الاســتعمار في القرن العشرين معروف بشكل أفضل – المــؤرخ تيامــبي زليزا، الــذي يصفه بالآتي «اللحظــة الأكثر فخرا في التاريــخ الإفريقي»[3].

إن النخــب الإفريقيــة المحليــة – وهي نخــب ذات تعليم غــربي كانت ترغــب في أن تحلّ محل النخــب البيضــاء- هي أساســا من لعبــت دورا محــركا. كان طموحهــم يتضمــن التحكم في المؤسســات وفي الــدول الــتي تركهــا المســتعمرون. برنامجهــم للتغيــير، قوضتــه بالمقابل مقاومــة المنطــق النابع مــن الاســتعمار، وهو ما جعــل تصفية الاســتعمار تتحلــل بطريقة دائمــة ومســتمرة. اســتراتيجيا، فــإن وصفــة كوامــي نكرومــا، بالبحــث قبــل كل شيء عن «المملكــة السياســية» على أمــل أن كل العناصر الأخرى ســتلحق بها، ظهر أنهــا محقة، لكن مــع الوقت، لم تســتمر كما كان متوقعــا. انطلاقا من عــام 1965، تحدث كوامــي نكروما عن «النيو-كولونياليــة» بمثابــة التهديد العالمي للتصفية الحقيقية للاســتعمار. فالشــعب يمكنه أن يحصــل عــلى اســتقلال مجاله الجغــرافي دون أن يحصل أيضــا على اســتقلاله الاقتصادي والإبســتمي والثقافي.

طفت إلى الســطح مفاهيم colonialité (الاســتعمار الفكــري) و Décolonialité (التحــرر مــن الكولونياليــة الفكريــة) مع ائتــلاف من أمريــكا اللاتينيــة عبر مشروع الحداثة/الكولونياليــة الفكريــة، الــذي أطلقــه باحثــون وباحثــات مــن قبيــل أنيبــال كيجانــو Quijano، ووالــتر د. مينيولــو Mignolo، ورامــون غروســفوغيل Grosfoguel، ونلســون مالدونــادو توريــس Maldonado-Torres، وماريــا ليغونيــس Lugones، وآخريــن عــدة.

لقد تفرغوا لدراســة الحداثات الأوروبيــة وعواقبها على الجنوب. تم الكشــف عن الكولونيالية الفكريــة، عــبر الوجــه الآخــر للحداثــات الأوروبيــة، أمــا التحــرر مــن الكولونياليــة الفكرية،

2 Nandy A., L'ennemi intime : perte de soi et retour à soi sous le colonialisme (traduit par A. Montaut), Paris, Fayard, 2007.

3 Zeleza P. T., *Rethinking Africa's Globalization, vol. 1, The Intellectual Challenges*, Trenton, New Jersey et Asmara, Africa World Press, 2003

الأستاذ ندلوفو-غاتشيني، شكرا كثيرا لاتاحة إمكانية الحوار معك حول موضوع الديكولونيالية، وهي إحدى الرهانات الهامة للدراسات الإفريقية اليوم. قمتم سابقا بنشر أعمال هامة عن الكولونيالية الفكرية (colonialité)، والتحرر من الاستعمار، والمعارف، وإبستمولوجيات الجنوب. هل يمكن لكم أن تقدموا لنا إضاءات من جهة حول مفهوم الكولونيالية الفكرية والديكولونيالية، ومن جهة أخرى أن تشرحوا لنا نحن الباحثين والباحثات، كيف يمكن أن نفصل ما بين «التحرر من الكولونيالية الفكرية»، والديكولونيالية؟

في واقع الأمر، تحوز أسئلة الكولونيالية الفكرية، والاستعمار، والنزعة الاستعمارية، والتحرر من الاستعمار، والتحرر من الكولونيالية الفكرية، أهمية كبرى وهي ليست أسئلة جديدة. أفضل الحديث عنها بمصطلحات الانبعاث وحركات تمرد الفكر الديكولونيالي، والراديكالية الإفريقية، وأيضا في إطار تقاليد الراديكالية السوداء، لأستعيد المصطلح المستعمل من طرف سدريك روبنسون. هذه التأثيرات الراديكالية دفعتنا إلى توضيح ما نقصده بالـColonisation (الاحتلال)، والـcolonialisme (الاستعمار)، وdécolonialisme (التحرر من الإرث الاستعماري) و Décolonialité (التحرر من الكولونيالية الفكرية).

أولا، لنبدأ بالاحتلال. يجب أن نوضح أنه حين نتحدث عن الاستيطان يمكن أن نتحدث عنه بمثابة حدث - فيما يتعلق بالأفراد (المستوطنون) الذي يأتون، ويحتلون ويهيمنون على شعوب أخرى في لحظة معينة، ثم يحكمون هذه الشعوب بطريقة استعمارية، إلى أن يناضل المستعمَرون ويطردونهم. يمكن هذا التعريف من تأريخ، أي تحديد، متى بدأ ومتى انتهى الاحتلال. مع ذلك فإن الاحتلال يؤسس للاستعمار، الذي هو بنية معقدة للسلطة تحول طريقة حياة شعب[1]. الاستعمار هو اختراع العلاقات البين-ذواتية غير المتكافئة والاستعمارية ما بين المستوطنين (المواطنين/المواطنات) والمستعمَرين (الرعايا). وهو ينظِّمُ اقتصاديا عملية الاستيلاء ونقل الموارد الاقتصادية من بين أيدي السكان المحليين إلى أيدي السكان المحتلين الأجانب. يدَّعي الاستعمار أنه مشروع حضاري، ما يخفي دوافعه المشؤومة. هذا المشروع هو أيضا مؤسسات وبنيات للسلطة ترعى علاقات للاستغلال والهيمنة والقمع ما بين المستعمِرين والمستعمَرين. حتى حين يكبح الاستعمار بوصفه عملية مادية (الإمبراطورية المادية)، فإن الاستعمار، أي بنية السلطة، تستمر كعملية ميتافيزيقية ومشروع ابستمولوجي، لأنها تغزو عقول الناس. وتزعزع ما كانوا وكنَّ يؤمنون به، لاستبداله بمعرفة مستوردة من طرف الاستعمار، ثم تقترف جرائم من قبيل «قتل الإبستيمات» (أي تدمير واستبدال كل المعارف السابقة عنه)، و«قتل اللغات» (إبادة اللغات واستبدالها بلغة المستعمرين) و«قتل الثقافات» أو «قتل الإثنيات» (عبر تدمير واستبدال ثقافات شعب).

في عام 1965، قام كوامي نكروما Kwame Nkrumah، باقتراح مصطلح «النيو-كولونيالية» (الاستعمار الجديد) ليسمي استمرار العلاقات الاقتصادية للاستغلال حتى بعد الحصول على الاستقلال السياسي («المملكة السياسية» التي طالما رغبنا بها). وضَّحَ والتر رودني Rodney لاحقا الطريقة التي جعلت بها أوروبا إفريقيا دولا متخلفة (غير نامية)، وسطّر

1 Mamdani M., *Define and Rule: Native as Political Identity* (non-traduit).Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2012

الديكولونيالية،التحرر من الكولونيالية الفكرية،ومستقبل الدراسات الإفريقية

سابيلو ج. ندلوفو-غاتشيني

Sabelo J. Ndlovu-Gatsheni : سابيلو ج. ندلوفو-غاتشيني هو أستاذ جامعي وباحث. مدير المنح الدراسية في قسم الريادة والتحول في جامعة إفريقيا الجنوبية، ومساعد المدير ونائب عميد الجامعة. أبرز إصداراته الأخيرة: The Decolonial Mandela: Peace, Justice, and the Politics of Life (ديكولونيالية مانديلا: السلام، العدالة، وسياسة الحياة) الصادر عن دار النشر Berghahn Books، أكسفورد، 2016، غير مترجم. وكتاب Decolonizing the University, Knowledge Systems and Disciplines in Africa (ديكولونيالية الجامعة، أنظمة المعرفة وممارساتها في إفريقيا) الذي حرره بشكل مشترك مع سيفاماندلا زوندي، منشورات Durham، في كارولاينا الشمالية، 2016. و Epistemic Freedom in Africa: Deprovincialization and Decolonization (إبستمولوجية الحرية في إفريقيا: الخروج من نظام المقاطعات والديكولونيالية)، الصادر عام 2018، عن دار النشر البريطانية Routledge. كما سبق له أن أدار معهد أرشي مافيج Archie Mafeje للدراسات التطبيقية للسياسات الاجتماعية في جامعة إفريقيا الجنوبية. وهو مؤلف العديد من الدراسات عن الديكولونيالية.

على هامش الاجتماع السنوي لجمعية الدراسات الإفريقية (ASA) الذي انعقد في بوسطن ما بين 21 و23 نوفمبر 2019، حاورَ البرفسور سابيلو ج. ندلوفو-غاتشيني، وهو من الأصوات البارزة في مجال النقاشات حول الديكولونيالية، دانكان أومانغا، المسؤول عن البرمجة في شبكة صناعة السلام الإفريقية (African Peacebuilding Network) وبرنامج الجيل الجديد في الدراسات الاجتماعية. يتحدثان عن مستقبل الدراسات الإفريقية في سياق النقاش الجاري حول ديكولونيالية (نزع الاستعمار عن) مجال البحث، أي تخليصه من الهيمنة الفكرية الغربية، ويبرزان الرهان من وراء تقديم أصوات آتية من الجنوب، في الدراسات التي تجعل إفريقيا موضوعا لها.

TRACE DE MÉPRIS

Dalila Mahdjoub

« La colonisation a laissé des traces importantes sur l'estime de soi. Il y a pléthore de stigmates sur lesquels nous devons travailler pour réarticuler une présence heureuse et féconde au monde et reprendre possession de nous-même»[1]. Lorsque j'ai découvert les mots de Felwine Sarr, je me suis rendue compte que ma pratique artistique répondait viscéralement à cette urgence-là. Une urgence vitale à déconstruire ces traces de mépris-intériorisées, accumulées, sédimentées au plus profond de moi-même. Ces traces de mépris sont les résidus de l'un des fondements du système colonial postulant de la supériorité d'un groupe humain sur un autre. Elles renvoient aux rites d'humiliation évoqués par Françoise Vergès[2], au racisme light décrit par Raoul Peck[3], mais aussi à ces poussières d'un nano-racisme analysé par Achille Mbembe[4] : cette forme narcotique du préjugé de couleur qui s'exprime dans les gestes apparemment anodins de tous les jours, au détour d'un rien, d'un propos en apparence inconscient, d'une plaisanterie, d'une allusion ou d'une insinuation, d'un lapsus, d'une blague, d'un sous-entendu… Déconstruire pour sortir de la honte et comme l'exprime Serge Romana pour inverser le stigmate, pour inverser cette honte qui pèse sur nos origines. Je pose ici, l'une de ces poussières qui provient de cette « redistribution très inégalitaire des capacités de mouvements à travers le monde, où certain·e·s peuvent bouger et d'autres ne doivent pas bouger. »[5]

ICI, IL VAUT RIEN

« Pour les gens qui habitent là-bas, la France c'est "la paradis", on ne dit pas seulement la France, c'est toute l'Europe, les pays les plus développés que le nôtre… Quand tu dis la France ou l'Europe, tu dis tu vas partir sur "la paradis". Finalement ce n'est pas comme ça ! C'est vrai là-bas, ce n'est pas "la paradis" c'est le tiers-monde, donc c'est normal. Peut-être là-bas, on a les fausses informations sur ici ? Ces fausses informations, elles ne viennent pas de la France, elles viennent des immigrés algériens qui vivent ici, ils rentrent là-bas ; là-bas, on est comme ça, là-bas, on a ça, là-bas… Même les jeunes qui viennent par la mer, sans papiers, sans rien, la plupart, ils·elles meurent… Quand il·elle descend ici, "il·elle vaut rien", quand il·elle descend là-bas, il·elle met les Gaultier, il·elle met les "bels habits", la voiture de marque… Là-bas, les jeunes disent "Pourquoi pas moi ? Pourquoi je n'aurais pas ce qu'il a ? »

1 Felwine S., « Faire le présent # 6 - Geoffroy de Lagasnerie invite Felwine Sarr », 2018. https://www.youtube.com/watch?v=aq_85aubLf0 [Consulté le 19.03.2020]

2 Vergès F., « Face au féminisme carcéral », in *Trou Noir*, n°8, octobre 2020. https://trounoir.org/?Face-au-feminisme-carceral-Entretien-avec-Francoise-Verges&fbclid=IwAR3iZ6O50_22-UjDRXI7MywgAeXAiEUDAqNZExMdmSjPofGSrw1T1kLIlhQ [Consulté le 31.10.2020]

3 Raoul P., *J'étouffe*, Paris, Editions Denoël, 2020, p. 25.

4 Mbembe A., *Politique de l'inimitié*, Paris, La Découverte, 2016, p.81

5 Mbembe A., « La nuit des idées 2016, Quelles frontières ? », 2016. https://www.youtube.com/watch?v=uv7S6pZhSi0 [Consulté le 19.03.2020]

TRACE OF CONTEMPT

"Colonisation left significant marks on our self-esteem. There are a plethora of scars that we need to work through in order to re-establish a happy and fruitful presence in the world, as well as reclaiming our own selves"[1]. When I discovered the words of Felwine Sarr, I realised that my artistic practice was a gut response to this very urgency. Deconstructing the traces of interiorised contempt, accumulated and calcified deep within myself, became a vital necessity. These traces of contempt are the residues of a cornerstone of the colonial system: the affirmation of one group of humans' superiority over another. These traces bring us back to the rites of humiliation Françoise Vergès mentioned[2], to the casual racism Raoul Peck described[3], but also to the shreds of nano-racism Achille Mbembe analysed[4]: "an insidious form of racial prejudice expressed in seemingly trivial everyday actions. A somewhat innocent comment, a joke made in passing, an allusion or an insinuation, a slip of the tongue, a pun, an innuendo…" To deconstruct them is "to break free from shame" and as Serge Romana said "to reverse the wounds, to reverse the shame weighing on our origins." I'm writing here about one of the shreds originating from "this unfair redistribution of travel capacities across the world, where some can move, and some cannot"[5].

HE'S WORTHLESS HERE

> For the people living over there, France is "heaven". We don't just call France that, but all of Europe, every country that's more developed than our own… When you talk about France or Europe, you say you're going to "heaven". But that's not what it's really like! In reality, over there is not "heaven", but seen from the Third World, it makes sense. Maybe over there, you get false information on what's happening here. This false information, it's not coming from France, it's coming from the Algerian immigrants who live here, and go back over there saying "over there we're like this, over there we have that, over there…" Even the young ones crossing the sea, without papers, without nothing, most of them die. When he gets down here, "he's worthless," when he gets over there, he puts on some Gaultier, the "nice clothes," the fancy car… Over there, the young ones ask "Why not me? Why couldn't I get what he has?"
> Leïla, Marseille, 2019.

1 Felwine S., « Faire le présent # 6 - Geoffroy de Lagasnerie invite Felwine Sarr », 2018. https://www.youtube.com/watch?v=aq_85aubLf0 [Accessed 19.03.2020]

2 Vergès F., « Face au féminisme carcéral », in *Trou Noir*, n°8, octobre 2020. https://trounoir.org/?Face-au-feminisme-carceral-Entretien-avec-Francoise-Verges&fbclid=IwAR3iZ6O50_22-UjDRXI7MywgAeXAiEUDAqNZExMdmSjPofGSrw1T1kLIlhQ [Accessed 31.10.2020]

3 Raoul P., *J'étouffe*, Paris, Editions Denoël, 2020, p. 25.

4 Mbembe A., *Politique de l'inimitié*, Paris, La Découverte, 2016, p.81.

5 Mbembe A., « La nuit des idées 2016, Quelles frontières ? », 2016. https://www.youtube.com/watch?v=uv7S6pZhSi0 [Accessed 19.03.2020]

Leïla, Marseille 2019

Quelques mots de Leïla, qui résonnent - vingt ans après - encore - avec ceux d'Abdelmalek Sayad. Comme une tension toujours présente entre algériens ICI et LÀ-BAS. Leïla est algérienne, veuve et maman de trois filles. Elles sont arrivées à Marseille - harragas - en mai deux mille quinze. Elles ont vécu dans un squat situé rue Rodolphe Pollak à Noailles au centre-ville de Marseille. Leïla a pris cette lourde décision de partir pour faire soigner l'une de ses filles. La colère qui s'exprime dans ses mots est ici douloureusement tournée contre ses semblables.

> « En 2009, l'Algérie a promulgué des dispositions pénales contre la migration irrégulière par voie maritime. Les harragas, interceptés par les garde-côtes et présentés devant la justice, encourent une peine privative de liberté de deux à six mois et une amende de 20 000 à 60 000 DA ou d'une de ces deux peines seulement. »[6]

Cette criminalisation de la migration par l'État algérien à l'égard de ses propres enfants adresse au monde l'image d'un être-sans-valeur. L'analyse de Felwine Sarr à propos de l'attitude des dirigeants africains à l'égard de leurs ressortissants migrants vers l'Europe rejoint malheureusement ce même constat. Cette construction d'un être-sans-valeur originaire d'Afrique est d'autant plus incarnée lorsque, par exemple, le président algérien part se faire soigner en Europe, alors qu'une épidémie de choléra[7] sévit dans son pays, ou au moment où l'ancienne puissance coloniale veut faire passer un article de loi reconnaissant le rôle positif[8] de ce crime contre l'humanité [9] qu'a été la colonisation ! Cette humiliation faite au peuple et sa diaspora par son propre dirigeant n'est pas passée inaperçue en France : « J'observe toutefois que M. Bouteflika n'est pas rancunier puisqu'il vient se faire soigner en France, façon de rendre hommage au colonisateur ! »[10] s'est délecté le député UMP Lionnel Luca. Ou encore, lorsque le président de l'ancienne puissance coloniale, en déplacement à Alger - en donneur de leçon - affirme de manière incontestable et avec suffisance : « J'ai vu ce matin trop de jeunes qui m'ont simplement demandé un visa. Un visa, ça n'est pas un projet de vie ! »[11] Place est ainsi faite au silence qui suit cet affront. Le silence face à la suffisance en appelle à l'aspiration urgente et vitale pour nous d'être dans une relation de soin à l'égard de l'autre et de nous-même si bien décrite par Achille Mbembe.

6 La loi n°09-01 du 25 février 2009 portant sur les infractions commises contre les lois et règlements relatifs à la sortie du territoire national (l'article 175 bis 01 du code pénal). https://algeria-watch.org/?p=70734

7 Août 2018

8 https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/article_jo/JORFARTI000002059357

9 https://www.youtube.com/watch?v=JZXILHcryO

10 Assemblée nationale, compte-rendu analytique officiel, session ordinaire de 2005-2006 - 36ème jour de séance, 81ème séance, 1ère Séance du mardi 29 novembre 2005. http://www.assemblee-nationale.fr/12/cra/2005-2006/081.asp

11 Emmanuel Macron / Conférence de presse, Alger, 6 décembre 2017

A few words from Leïla, that resonate – 20 years later – with those of Abdelmalek Sayad. Just like the enduring tension between Algerians from OVER HERE and those from OVER THERE. Leïla is Algerian, a widow and mother of three. They came to Marseille – harraga – in May 2015. They live in a squat on Rodolphe Pollak street in Noailles, in Marseille's city centre. Leïla made the difficult decision to leave in order to have one of her daughters medically treated. Her words express an anger that is painfully directed at her own people.

> In 2009, Algeria promulgated penal provisions against illegal migration by sea. The harragas intercepted by coastguards and brought before courts would face a custodial sentence of two to six months and a fine of DZD 20,000 to 60,000, or either of these two penalties.[6]

Algeria's criminalisation of migration is sending the rest of the world a message: that its own children are "worthless beings." Sadly, this observation echoes Felwine Sarr's analysis of the attitude of African leaders towards their citizens who migrate to Europe. The "worthless-being coming from Africa" narrative rang all the more true when, for instance, the Algerian president travelled to Europe to receive medical treatment while a cholera[7] epidemic raged in his own country, and when the former colonial power tried to pass a law acknowledging the "positive influence"[8] of the "crime against humanity"[9] that was colonisation. This humiliation inflicted on the people and its diaspora by its own leader did not go unnoticed in France: "I see that M. Bouteflika does not hold a grudge, as he is getting treated in France, as a way to pay tribute to his coloniser!"[10] exulted UMP deputy Lionnel Luca. Or when the know-it-all president of the former colonial power, travelling to Algiers, complacently declared: "I have seen too many youths who blatantly asked me for a visa this morning. A visa is not a life plan!"[11] The silence following this insult was deafening. This silence in the face of complacency echoed the urgent and vital need for a "relationship of mutual care" for others and for ourselves, which Achille Mbembe described so well.

6 Act No. 09-01 February 25, 2009 on offences committed against laws and regulations relating to leaving the national territory (Article 175 a 01 of the Penal Code). https://algeria-watch.org/?p=70734

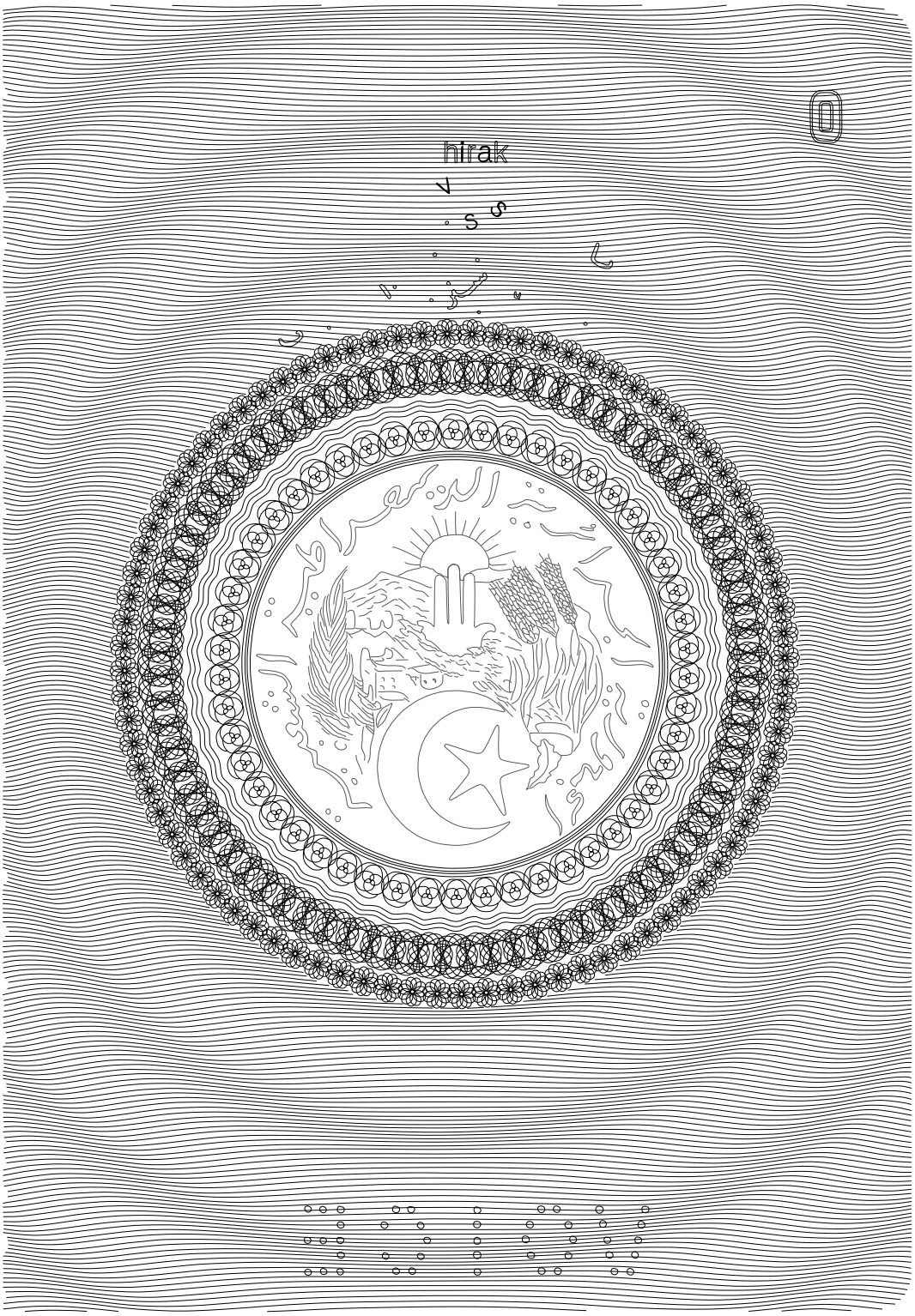
7 August 2018.

8 https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/article_jo/JORFARTI000002059357

9 https://www.youtube.com/watch?v=JZXILHcryOE

10 Assemblée nationale, Official Summary Record, Ordinary Session 2005-2006 - 36th Sitting Day, 81st Session, 1st Session of Tuesday November 29, 2005. http://www.assemblee-nationale.fr/12/cra/2005-2006/081.asp

11 Emmanuel Macron. Press conference, Algiers, December 6, 2017.


hirak

VOICE - HIRAK, 2020 © Dalila Mahdjoub in Vacarme, n° 89, p. 39

يقـول الشـباب «لم لا أنا؟ لـم لا أحصل عـلى الذي يملكـه؟» ليلى، مارسـليا، 2019

لـدى بضـعِ كلمـات لليـلى نفـس الصـدى - بعـد عشريـن عاما-مـع تلك الـتي قالهـا عبد المالـك صيـاد، كأنها توتـر ما زال حـاضرا ما بـين جزائريين «هنـا» و»هناك». ليـلى جزائرية، أرملـة وأم لثلاث بنـات. وصلن «حاركات» إلى فرنسـا في مـاي 2015. أقمن في مـأوى واقع في شـارع رودولف بـولاك، في حي نواي الواقـع في مركز مدينة مارسـيليا. أخذت ليـلى هذا القرار الصعـب بـأن ترحل مـن أجل عـلاج إحدى بناتهـا. الغضـب الذي تعـبر عنه كلماتهـا موجه بشـكل محزن إلى أمثالها.

«في عـام 2009، سـنت الجزائر مقتضيـات قانونية ضـد الهجرة غـير النظامية عبر البحـر. حينمـا يتم ترصد قـوارب «الحراكـة» من طـرف خفر الشـواطئ، يقدمون أمام المحكمة، ويواجهون عقوبات تصل إلى السـجن من شـهرين إلى سـتة أشـهر وغرامـة ماليـة من 20 ألـف إلى 60 ألف دينـار، أو إحدى هاتـين العقوبتين»[6]

هـذا التجريـم للهجـرة من طـرف الدولـة الجزائريـة اتجـاه أبنائها يبعـث رسـالة إلى العالم مفادهـا أن لهـم صورة «مـن لا قيمة لـه». تحليل فلوين سـار، بخصوص سـلوك القيادات الإفريقيـة اتجـاه مواطنيهـا من المهاجريـن إلى أوروبا، يطابق للأسـف هـذه الملاحظة. هذا البنـاء للشـخص-الذي-لا-قيمة-له المنحـدر مـن إفريقيا، تتجسـد أكثر، حينما، على سـبيل المثـال، يسـافر الرئيس لتلقي العلاج في أوروبـا فيما ينتشر في بلاده وبـاء الكوليرا[7] أو في الوقت الـذي تريـد فيـه القـوة الاسـتعمارية السـابقة إضافة مـادة في قانون يقـر الـدور الإيجابي[8] لهـذه الجريمة ضد الإنسـانية[9] الـتي كان عليها الاسـتعمار! هذه الإهانة للشـعب ولمواطنيه المقيمـين في الخـارج من طرف قائـد البلاد لم تمر مرور الكرام في فرنسـا: «ألاحظ أن السـيد بوتفليقـة ليس حقـودا لأنه أتى لتلقي العلاج في فرنسـا، وهـي طريقة لتكريم المسـتعمِر!»[10] هكـذا عبّر جـذلا النائب مـن حزب «الاتحـاد من أجل حركـة شـعبية» ليونيل لـوكا. أو أيضا حينمـا يؤكد بثقـة وبطريقة لا جدال فيهـا رئيس القوة الاسـتعمارية السـابقة، -وكأنه يقدم درسـا-خلال زيارتـه إلى الجزائـر، بالقـول: «التقيت هـذا الصبـاح العديد من الشـباب الذين طلبوا مني ببسـاطة تأشـيرة سـفر. الفيزا ليسـت مشروع حياة»[11]. ثـم يَحُـلّ بعدها الصمت كإجابـة عـلى هـذه الإهانـة. الصمت حيـال الثقة، يدعـو إلى طمـوح عاجل وحيـوي لنا، بأن نكـون في علاقة عـلاج اتجاه الآخـر، واتجاه أنفسـنا كمـا وصفها جيدا آشـيل مبيمبي.

6 القانـون رقـم 09-01 فبرايـر 2009، المتعلق الجرائم المرتكبة ضـد القوانين والأنظمة المتعلقـة بمغادرة التراب الوطـني (المـادة 175 مكـرر مـن قانـون العقوبـات).

7 أوت/أغسطس 2018.

8 https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/article_jo/JORFARTI000002059357

9 https://www.youtube.com/watch?v=JZXILHcryOE

10 الجمعيـة الوطنية الفرنسـية، تقرير تحليلي رسـمي، الدورة العادية 2005-2006، ما بين الجلسـة 36 والجلسـة 81، الجلسـة الأولى ليـوم الثلاثـاء 29 نوفمـبر 2005
asp.081/2006-http://www.assemblee-nationale.fr/12/cra/2005

11 إيمانويل ماكرون، ندوة صحفية، الجزائر العاصمة، 6 ديسمبر 2017

أثر الاحتقار

دليلة محجوب

«تـرَكَ الاسـتعمار آثـارا هامة على تقدير الـذات. هناك وفرة مـن الندوب التي علينـا أن نعمل عليهـا مـن أجل إعـادة تنظيم حضـور سـعيد وخصـب في العالـم وأن نَتَمَلَّك أنفسـها من جديد»[1]. عندما اكتشـفت كلمات فلوين سـار، أدركت أن ممارسـتي الفنية كانت تجيب بشكل عميـق على هـذا الأمر المسـتعجل. حاجـة عاجلة وحيويـة لتفكيك هـذه الآثـار الداخلية- للاحتقـار، المتراكمة، والمترسـبة في أعماق ذاتي.

آثـار الاحتقار هاتـه، هي مخلفات أحد أعمـدة النظام الاسـتعماري الذي يؤكد على تفـوق مجموعـة بشرية عـلى أخرى. إنهـا تحيل إلى طقـوس الإذلال الـتي تحدثت عنها فرانسـواز فرجيـس[2] أو العنصرية اللايـت[3] (الخفيفة) كما يصفهـا راوول بيك، ولكنهـا أيضـا غبـار «النانو-عنصريـة» الذي يحللـه آشـيل مبيمبي[4]: هذا الشـكل المخـدر من أحـكام القيمة المـداراة، التي يتـم التعبير عنهـا بأفعال تبـدو يومية وعاديـة، من خـلال انعطاف صغـير في الحديـث، أو عبارة تبـدو أنها غـير واعية، أو مزحـة، أو تلميـح، أو زلـة لسـان، أو نكتـة، أو لمـز... تفكيكها للخروج مـن الخزي كمـا يعبر عـن ذلك سـيرج رومانا: لـكي نقلب النـدوب، لنقلـب هذا الخـزي الذي يثقـل كاهـل أصولنا. أضع هنا، إحـدى ذرات الغبـار التي تأتي من «إعـادة توزيع غير عادلـة للقـدرة على الحركـة عـبر العالم، حيـث يمكن للبعـض أن يتنقلـوا فيما لا يحـق لآخرين أن يفعلـوا ذلك»[5]

هنا، لا قيمة له

«بالنسـبة إلى النـاس الذين يعيشـون هنـاك، فإن فرنسـا هي «الجنـة»، لا يقولون فقـط فرنسـا، إنهـا أوروبـا بأكملهـا، البلدان الأكـثر تطورا مـن بلدنا... حـين تقول فرنسـا أو أوروبـا، تقـول إنك سـتذهب إلى «الجنـة». في آخر المطـاف لا تمر الأمور هكـذا! صحيـح أن هنـاك ليس هـو «الجنـة»، إنـه العالم الثالـث وبالتـالي فهذا طبيعـي. ربما هنـاك، لدينا معلومـات خاطئة عن هنـا؟ هذه المعلومـات الخاطئة لا تـأتي من فرنسـا، بل تأتي مـن المهاجريـن الجزائريـين الذين يعيشـون هنا. حين يعـودون هناك يقولون، هناك نحن هكـذا، هناك، لدينا هذا، هناك... حتى الشـباب الذيـن يأتون عبر البحـر، مـن دون أوراق، مـن دون أي شيء، غالبيتهـم يموتون... حـين يـنزل هنا «فـلا يسـاوي أي شيء». حين يـنزل إلى هنـاك، يضع عطـور جون بـول غوتيي، ويرتـدي «أجمل الملابس»، ويقود سـيارة من علامة شـهيرة... هناك

1 فيديو تم الاطلاع عليه في 19.03.2020
Felwine S., « Faire le présent # 6 - Geoffroy de Lagasnerie invite Felwine Sarr », 2018.
https://www.youtube.com/watch?v=aq_85aubLf0

2 Vergès F., « Face au féminisme carcéral », in *Trou Noir*, n°8, octobre 2020.
https://tinyurl.com/6889rm8w

3 Raoul P., *J'étouffe*, Paris, Editions Denoël, 2020, p. 25

4 Mbembe A., Politique de l'inimitié, Paris, La Découverte, 2016, p.81.

5 فيديو تم الاطلاع عليه في 19.03.2020
Mbembe A., « La nuit des idées 2016, Quelles frontières ? », 2016.
https://www.youtube.com/watch?v=uv7S6pZhSi0

دليلة محجوب

أثر الاحتقار

سابيلو ج. ندلوفو-غاتشيني

الديكولونيالية،التحرر من الكولونيالية
الفكرية،ومستقبل الدراسات الإفريقية

162

قـــراءة مفيـــدة

163

MÉDIATION SITUÉE

SITUATED MEDIATION

164

Solène Leïla Bourezma,
Lorena Hernandez,
Camille Lévy,
Yasmine Yaker,
Youssef Zaoui,
Kaoutar Chaqchaq

165

Starting from the matter of situated cultural mediation, the group's participants analysed the need for contextual self-awareness in cultural projects that involve various communities. At the invitation of Abdeslam Ziou-Ziou, the group's tutor, Kaoutar Chaqchaq presented an experimental methodology based on fictional writing to question assigned roles in participatory cultural projects. By testing this tool, which mobilizes empathy, the participants underlined arbitrary professional habits and returned the gaze towards cultural workers and the way they appear to the constituencies involved in their

projects. Chaqchaq's text as well as the participant's collective introductory text are translated into English, while their personal contributions are published in French and Arabic.

The English and Arabic translation of a text by Moroccan artist Mohamed Chebaa, originally written in French in the socio-political literary magazine Souffles, provides historical anchoring to the question of the need for a situated practice. It is reprinted and translated with permission of Abdellatif Laâbi and was originally published as Mohamed Chebaa, "Fiches et questionnaire", in *Souffles*, N° 7-8, 1967, pp.35-43.

MÉDIATION SITUÉE – TERRITORIALISÉE : QUELQUES TRACES DE DISCUSSIONS COLLECTIVES

Syndicat Situé et territorialisé

Solène Leïla Bourezma, Lorena Hernandez,
Camille Lévy,Yasmine Yaker, Youssef Zaoui

Ce texte est issu des discussions s'étant déroulées au sein du groupe médiation située et territorialisée. Il porte en lui les traces colorées des échanges, désaccords, convergences, incompréhensions, du temps, de la distance, de la découverte, vécus par ses membres pendant les quelques semaines d'intenses débats virtuels, survenus dans le cadre du projet *Al Moutawassit*.

> L'artiste Mexicain Taniel Morales nous dit la chose suivante : « En una investigación, hacer la pregunta es la verdadera parte creativa. Responderla es solo una cuestión de talacha » // « Dans une recherche, élaborer le questionnement est la vraie partie créative. Pour y répondre il n'est question que de se mettre au travail. »
>
> La partie la plus intéressante d'une recherche ou d'une enquête est peut-être le moment d'élaboration des questionnements - ce mouvement qui débute par une question initiale et qui dérive par la suite au gré des rencontres, lectures et discussions - autant d'expériences, de nœuds ou de points de friction qui sèment la graine nécessaire du doute et de la perpétuelle remise en cause. C'est dans le travail de questionnement et dans la manière de le dépasser que réside la créativité. Dans cet espace se croisent de nombreux chemins, routes

SITUATED AND LOCALISED MEDIATION: SOME TRACES OF COLLECTIVE DISCUSSIONS

Situated and Localised Union

This text is the result of discussions that took place within the working group dedicated to Situated and Localised mediation. It carries within it the charged traces of the exchanges, disagreements, convergences and misunderstandings, and the time, distance and discovery experienced by the members of this group during the weeks of intense virtual debates that occurred as part of the *Al Moutawassit* project.

Mexican artist Taniel Morales tells us the following: "En una investigación, hacer la pregunta es la verdadera parte creativa. Responderla es solo una cuestión de talacha." // "During research, the one truly creative moment is when we pose the question. Answering the question is only a matter of getting to work."

The most interesting part of a research project or investigation is perhaps the moment of developing a mode of inquiry – the movement that begins with an initial question and later shifts through encounters, readings and discussions… all the experiences, entanglements or points of friction that sow the necessary seeds of doubt and constant reevaluation. Creativity resides in the work of asking questions and in the way of addressing them. In this space, many paths, roads and detours intersect, opening up multiple possibilities

et détours qui nous ouvrent de multiples possibilités de situation et de prise sur nos territoires réels et imaginaires. Dire cela de cette façon, c'est se donner la possibilité d'ouvrir un champ infini de création, d'imaginaire, de développement de la pensée personnelle et collective. Dans ce cadre, que serait une médiation située et territorialisée ?

Une médiation située et territorialisée conçoit ses questionnements, sa créativité, en prenant en considération deux facteurs principaux : la situation d'énonciation - d'où est-ce que je parle ? - et le territoire où j'entends agir.

SITUATION D'ÉNONCIATION

La situation d'énonciation correspond à la situation sociale, économique et politique : c'est depuis elle que je parle et envisage mon projet. Où est-ce que je me place en tant qu'acteur·rice et sujet ? D'où est-ce que je m'exprime ? Avec quel capital - social, culturel, économique ? Le lieu prend ici la signification du lieu social et économique. Réaliser une médiation située et territorialisée, c'est d'abord avoir pleinement conscience de la position à partir de laquelle je m'exprime.

Imaginez

Je souhaite réaliser un projet dans un quartier dans lequel je ne vis pas, que je ne connais pas très bien. Je sais simplement que j'ai envie de travailler dans ce quartier en raison d'une rencontre intéressante, parce que j'aime bien m'y promener, parce qu'il s'agit d'un quartier défavorisé, etc.

Prendre en compte sa situation d'énonciation c'est réaliser que : je veux aller vers, je veux travailler dans, je veux partager avec. Ainsi la situation d'énonciation est une situation d'extériorité qui va vers un espace. [Ce n'est pas la situation d'énonciation qui est une situation d'extériorité. La situation d'énonciation est le point d'où je parle. En revanche on peut dire que la prise de conscience de ma propre situation d'énonciation par rapport à l'espace dans / avec lequel je veux intervenir me fait prendre conscience de mon extériorité / altérité par rapport à cet espace vers lequel je me tourne.] [La situation d'énonciation est une situation d'extériorité dans la mesure où : c'est depuis ses propres questionnements que l'on va vers quelque chose, même si on fait partie de ce quelque chose, et que pour en parler, pour agir dessus, il faut se mettre dans la situation Prendre en considération cela, c'est s'empêcher d'imposer et d'importer des formes de faire. C'est aussi se placer dans une posture d'humilité face à ce que je ne connais pas, d'adopter une position d'écoute et d'apprentissage. La prise de conscience ou conscientisation de ma propre situation d'énonciation est ce qui permet non seulement l'échange, mais aussi et surtout l'absence de domination et/ou essentialisation des personnes et espaces où et avec qui l'on souhaite travailler. Situer mon questionnement c'est

for situations and for taking on our real and imaginary territories. To say this in this way is to give ourselves the possibility of opening up an infinite field of creation, of imagination and of development of personal and collective thought. In this context, what would a situated and localised mediation be?

A situated and localised mediation conceives its investigations and its creativity, by taking into consideration two main factors: the situation of enunciation – where am I speaking from? – and the place within which I intend to act.

THE SITUATION OF ENUNCIATION

The situation of enunciation corresponds to the social, economic and political position from which I speak and conceive of my project. Where do I place myself as a participant and subject? Where am I speaking from? With what capital – social, cultural, economic? Place takes on a social and economic meaning here. To carry out a situated and localised mediation is first and foremost to be fully aware of the position from which I speak.

Imagine

I want to carry out a project in a neighbourhood in which I do not live and that I do not know very well. I just know that I want to work in this neighbourhood because of an interesting encounter, because I like to walk around there, because it is a disadvantaged neighbourhood, etc.

To take one's situation of enunciation into account is to acknowledge the dynamic that I want to go towards, work and share in. Thus, the situation of enunciation is a situation of exteriority that moves towards a space. [It is not the situation of enunciation that is a situation of exteriority. The situation of enunciation is the position from which I speak. On the other hand, the awareness of my own situation of enunciation in relation to the space in/with which I want to intervene makes me aware of my exteriority/otherness in relation to this space towards which I am orienting myself]. [The situation of enunciation is a situation of exteriority insofar as we begin from our own reflections as we orient ourselves towards something, even if we are already part of this something, and to speak about it, to act on it, we must put ourselves in the situation]. To take this into consideration is to prevent ourselves from imposing and importing ways of doing. To adopt a position of listening and learning is also to exercise humility toward what I do not know. The awareness or consciousness of my own situation of enunciation is what allows not only for exchange but also, and especially, for an absence of domination and/or essentialization of the people and spaces with whom and where I wish to work. Situating my concerns is to inscribe them in this process and give them the opportunity to emerge in a space that is mine. ['Mine' here means specific to me. These are my reflections, they are not necessarily shared by everyone, and they are not self-evident (evident in the sense of under the seal of evidence). For example, I want to create a space, it is I who wants to create that space, and this desire is the result of multiple factors, including the lack of space, for instance. These are widespread issues that coincide with my own concerns.]

For example

We talk about making participatory, collective projects with other people, with the desire to open our world up to others.

l'inscrire dans cette démarche, c'est lui donner la possibilité de surgir dans un espace qui est le mien. [Le « mien » signifie ici propre à moi. Ce sont mes questionnements, ce ne sont pas forcément les questionnements de tout le monde, et ce sont des questionnements qui ne sont pas évidents en soi (évident dans le sens sous le sceau de l'évidence). Par exemple : je veux créer un espace, c'est moi qui veux créer un espace, cette volonté répond à de multiples facteurs - absence de lieu etc. Mais ce sont des questionnements globaux qui rejoignent mon questionnement à moi.]

Par exemple

On dit réaliser des projets participatifs, collectifs, avec d'autres personnes dans une volonté d'ouvrir notre monde à d'autres. Et nous attendons que l'autre participe. Situer son questionnement, c'est réaliser que nous demandons constamment à l'autre de prendre part à notre projet. Peut-être qu'il·elle n'en veut pas, peut-être qu'il·elle le fait pour nous faire plaisir, peut-être qu'il·elle a réellement la volonté de participer. Mais la logique participative est : je demande toujours à l'autre de participer. Cela permet de situer ces questionnements et de me dire que s'il n'y a pas de participation, ce n'est pas l'autre qui manque de volonté de participation. [La participation ici, ne coule pas de source, ce n'est pas parce que l'on tente de faire des projets participatifs qu'ils le sont forcément, c'est-à-dire que la volonté d'ouvrir mes questionnements vers d'autres personnes est à la base une volonté personnelle de : ne pas rester seul·e, avoir des retours, travailler avec d'autres, et que cette participation-là est une volonté qui m'est propre. Alors, si les gens ne participent pas c'est qu'il y a un souci dans ma propre volonté, et que pour transmettre mon désir de projet, je dois l'incarner, le faire, le vivre et essayer de le partager sans attendre une prise en main directe de la part des participant·e·s. Élaborer des stratégies d'incarnation et de transmission de mon idée et/ou projet. Ce n'est pas de la bienveillance, la participation, c'est un acte, c'est une demande d'engagement.]

TERRITOIRE D'ACTION

Prendre en considération le territoire de la médiation, ce n'est pas seulement prendre en compte les caractéristiques socio-économiques de l'espace où je souhaite déployer mon questionnement et mon action. Territorialiser la médiation, c'est aussi et surtout se mettre à l'écoute des façons de faire du territoire dans lequel j'agis. C'est se mettre à l'écoute des conflits, sensibilités, désirs et besoins qui traversent ce territoire et leur donner un espace dans lequel s'exprimer afin de transformer la réalité. C'est à partir de ce territoire que j'élabore des questionnements - en ayant pleinement conscience de ma propre position - et c'est à partir de lui que j'ouvre les voies de la créativité.

Par exemple

L'effort de « démocratisation culturelle » se base au Maroc sur le discours de l'absence et du manque. Le médiateur entend « apporter la culture » aux pauvres, ramener la lumière dans l'obscurité de la pauvreté, afin de permettre à une jeunesse

And we expect others to participate. To situate our concerns, we must realise that we are constantly asking others to take part in our project. Maybe they do not want to; maybe they do it to please us; maybe they really want to participate. But the participatory logic is: I must always ask others to participate. This makes it possible to situate these concerns, and to understand that if there is a lack of participation, it is not because others lack the will to participate. [Participation does not come naturally. It is not because we try to create participatory projects that they are necessarily participatory; the desire to open up my reflections to other people is, at its core, a personal desire to not be alone, receive feedback, work with others, and foster a kind of participation that derives from my own intention. So, if people do not participate, it is because there is a problem with my own desire; in order to transmit my desire for a project, I have to embody it, make it, live it and to try to share it without waiting for participants to take it into their own hands. I have to develop strategies for embodying and transmitting my idea and/or my project. This is not about benevolence; participation is an act, it is a call for commitment.]

THE TERRITORY OF ACTION

Taking into consideration the territory of outreach means not only taking into account the socio-economic characteristics of the space I wish to deploy my investigation and action in. Localising outreach is also and above all about listening to how things are done in the place I want to engage with. This involves paying attention to the conflicts, sensitivities, desires and needs that permeate this location, and give them a space in which to express themselves in order to transform reality. It is from this location that I can develop questions – fully aware of my own position – and open creative channels.

For example

The effort at "cultural democratisation" in Morocco is based on a discourse of absence and lack. The educator attempts to "bring culture" to the poor, to shed light on the darkness of poverty, in order to allow a desolate but creative youth to develop its own culture, which is presented as absent from the place in question. Democratising culture would, in this sense, allow these audiences to access "noble" forms of culture, as defined by the urban and intellectual elites.

This discourse is especially prevalent within a number of organisations that work with international funding bodies. Cultural democratisation is the discourse of cultural miserabilism. In this case, to contextualise our investigations is to pay attention to artistic and cultural forms that already exist in these places and then enter into dialogue with these elements, create a process of collective inquiry that is not an injunction to participate or collaborate, but a desire to, as Tania Bruguera says, 'place art in the world' (meter arte en el mundo). To contextualise ourselves is to open our eyes to what already exists, and from there, create new ways of doing things.

For us, there are two major axes for what situated and localised outreach could be, which can be summarized as follows: to develop a project in a territory other than mine – towards which I represent a figure of otherness and incongruity – is first of all to become aware of the position from which I express myself. It is also to take the pulse of the location I am addressing and in which I wish to

désolée, mais créative, de développer sa propre culture - présentée comme absente du territoire en question. Démocratiser la culture serait en ce sens permettre à ces publics d'accéder aux formes « nobles » de la culture, telles que définies par les élites urbaines et intellectuelles.

Ce discours est très présent notamment au sein de nombre de structures qui travaillent grâce à des bailleurs de fonds. La démocratisation culturelle est le discours du misérabilisme culturel. Dans ce cas-là, territorialiser son questionnement, c'est aussi se mettre à l'écoute des formes artistiques et culturelles qui existent déjà dans ces différents territoires et par la suite entrer en dialogue avec ces éléments, créer un processus d'élaboration collectif de questionnement qui ne soit pas une injonction à la participation, une injonction à la collaboration mais une volonté de, comme le dit si bien Tania Bruguera, « mettre l'art dans le monde », « Meter arte en el mundo ». Se territorialiser, c'est s'ouvrir les yeux sur ce qui existe déjà et à partir de là élaborer des formes de faire.

Voilà, pour nous deux grands axes de ce que pourraient être des médiations situées et territorialisées et que l'on pourrait résumer ainsi : développer un projet dans un territoire autre que le mien, vis-à-vis duquel je représente une figure d'altérité et d'étrangeté, c'est d'abord conscientiser le point à partir duquel je m'exprime. C'est aussi, surtout, prendre le pouls du territoire auquel je m'adresse et dans lequel je souhaite intervenir, afin de déterminer les rapports de force qui traversent nécessairement cet espace et auxquels je suis inévitablement partie prenante.

Dans les discussions de groupe nous avons pu élaborer quelques constats qui proviennent de nos propres expériences et pratiques, et que nous soumettons ici à votre lecture.

PAROLE DE GROUPE

Youssef : Je voulais mener un projet dans mon quartier (derb) à Hay Salama (04) à Casablanca. Quand on parle de mon quartier on parle de : délinquance, vols, drogue (psychotrope), 04 (prononcé zéro quatre) est un quartier qui fait peur aux gens. Ceci est une réalité, je ne le nie pas, mais je me pose la question, pourquoi diffuse-t-on seulement l'image stéréotypée du quartier dangereux ? Cette image du quartier alimente une certaine idée qu'ont les jeunes de leur quartier, ce qui est valorisé est le crime, c'est-à-dire une personne ayant fait de la prison, ou bien un riche vendeur de drogue etc. Ce sont les images d'inspiration des jeunes de mon quartier, ceux à qui ils veulent ressembler. Par rapport à ça qu'ai-je fait ? J'ai voulu valoriser les pratiques culturelles et artistiques de ce quartier, sans nier l'aspect crime et délinquance. J'ai commencé à m'intéresser à la créativité des jeunes de mon quartier, j'ai pu rencontrer des poètes, des vidéastes, beaucoup de personnes qui font du Breakdance et de l'acrobatie (dont un champion du monde de Breakdance !). Il y a aussi des espaces d'improvisation musicale au coin des rues. Je me suis posé la question pourquoi on ne voit que le crime et pas l'activité créative dans mon quartier ? J'ai commencé à développer un projet pour m'intéresser aux activités artistiques, par exemple j'ai organisé un festival, des ateliers et aussi un travail documentaire. Cela afin de valoriser et d'inventer des modèles, créer des moyens d'identification des jeunes vis-à-vis de ces personnalités artistiques et culturelles. Donc, en étant à l'écoute de ces formes artistiques, j'ai pu développer des projets avec d'autres quartiers.

intervene, in order to determine the power dynamics that necessarily affect this space and in which I am inevitably a participant.

In our group discussions, we were able to develop a few observations that stemmed from our own experiences and practices, and which we submit here for your consideration.

GROUP TALK

Youssef: I wanted to conduct a project in my neighbourhood (*derb*) in Casablanca's Hay Salama quarter (04). When people talk about my neighbourhood, they talk about delinquency, theft, and (psychotropic) drugs. The 04 (pronounced zero four) is a neighbourhood that scares people. I am not denying this reality, but I wonder why people perpetuate the stereotypical image of it as dangerous. This image reinforces a certain idea young people have about their neighbourhood. What is valued is crime, that is, a person who has been to prison, or a rich drug dealer, and so on. These are the images that inspire the youth in my neighbourhood – the ones they aspire to be like. What did I do about it? I wanted to valorise the cultural and artistic practices of this neighbourhood, without denying the element of crime and delinquency. I became interested in the creative practices of young people in my neighbourhood: I was able to meet poets, video artists, lots of breakdancers and acrobats (including a world breakdance champion!). There are also spaces for musical improvisation on street corners. I wondered, why is crime, rather than creative activity, the only thing that is known about my neighbourhood? I began to develop a project to get involved in artistic activities; for example, I organised a festival, workshops, and also a documentary project. The goal was to valorise and invent models, to create ways for young people to identify with these artistic and cultural figures. By paying attention to these artistic forms, I was able to develop projects in other neighbourhoods.

Abdeslam: December 2019. We were working on a project to collect the history of an old neighbourhood in Casablanca. We wanted to know about its inhabitants' experiences. We went on site, spent the day recording people talking; we drank tea and talked for hours and hours. Then the locals asked us: what are you going to do with all this? We answered: we are going to make a document, like a publication, that we will bring you. We drew up a portrait of these people. We left. We never came back. In the end, these people allowed us to extract their story, so that we could present it afterwards in an 'intelligent' way without them, without further engaging with their concerns or taking into consideration what they really experience. This is extractivism.

Camille: I arrived in the Roya Valley one day with a lot of ideas. I was convinced that they were good ideas. I was going to work with an informal camp in the mountains where exiled people who had just arrived from Italy were living and transiting. It was clear: we were going to make a film together. I brought what I needed with me. I proposed that we write, film, and think about a way for them to speak up, to become agents of their situation, to assert some power over the waiting process. This didn't work, and very quickly I was confronted with their laughter and their refusal. I hadn't even imagined that they might not want to play the game. I had barged in, imposing a ready-made project without taking the time to listen to their needs, their desires, their sensibilities. Overwhelmed

Abdeslam : Décembre 2019. On travaille sur un projet de collecte d'histoire autour d'un ancien quartier à Casablanca. Nous voulons connaître le vécu des habitants. On part sur place, on passe notre journée à enregistrer des paroles, on prend le temps de boire du thé, on parle, on parle, on parle. Alors les habitants nous disent : qu'est-ce que vous allez faire de tout ça ? On leur répond : on va en faire un document type publication, que l'on vous ramènera. On dresse le portrait de ces personnes. On part. On ne revient jamais. Au final, ces personnes nous ont permis d'extraire leur histoire, afin que l'on puisse, par la suite, restituer cela de manière « intelligente », sans leur présence, sans rien ajouter à leur problématique, sans prendre en considération ce qu'ils vivent réellement. Ceci est de l'extractivisme.

Camille : Un jour je suis arrivée dans la vallée de la Roya avec un tas d'idées en tête. J'étais convaincue qu'elles étaient bonnes. J'allais m'occuper d'un camp informel dans la montagne où vivaient et transitaient des exilé·e·s tout juste arrivé.e·s d'Italie. C'était clair : on allait faire un film, ensemble. J'ai ramené ce qu'il fallait. Je leur ai proposé d'écrire, de filmer, de penser quelque chose qui leur permettrait quelque part, selon moi, de prendre la parole, de se rendre acteur·rice·s aussi de leur situation, de prendre le pouvoir sur l'attente. Ça n'a pas fonctionné et très vite je me suis heurtée à leurs rires et leur refus. Je n'avais pas même imaginé qu'ils pourraient ne pas avoir envie de se prêter au jeu. C'est que j'étais arrivée là avec mes gros sabots, imposant un projet tout prêt sans prendre le temps d'être à l'écoute - de leurs besoins, de leurs désirs, de leurs sensibilités. Plongés dans l'attente, le désarroi ou le désespoir, ces gars-là n'avaient pas l'espace mental et émotionnel suffisant pour penser, créer, imaginer. Leur condition indigne les poussait à se retrancher dans un ennui mortel - et moi, je devais comprendre et accepter que je n'allais pas les « sauver » avec mes idées préparées, imposées. Une grande leçon d'humilité et d'écoute. Aujourd'hui, tous·tes ont obtenu leur statut de réfugié·e.

Leïla : Juillet 2017. Je travaillais pour une association dans le domaine de la protection de l'enfance dans le Sud du Maroc, je devais apporter un soutien à l'équipe d'assistants sociaux, qui étaient continuellement sur le terrain, avec des enfants en situation difficile et leurs familles, à essayer de mettre en place les plans d'action sociale définis en réunion. En tant que franco-marocaine, qui venait d'arriver au Maroc, qui ne parlait pas Darija, et qui n'allait pas sur le terrain, il était très compliqué pour moi de trouver ma place, entre ce que l'on attendait de moi dans le cadre de ma mission professionnelle et mon décalage par rapport au territoire, à la situation de ces personnes, que j'apprenais à connaître. Il m'a fallu prendre beaucoup de recul, et comprendre que malgré ma volonté de bien faire, je devais accepter mon ignorance, et apprendre à être d'abord dans l'écoute et l'observation plutôt que vouloir être absolument dans l'action de manière immédiate.

by expectation, disarray, or despair, these people didn't have enough mental and emotional space to think, create, and imagine. Their unfortunate condition pushed them to retreat into a deadly boredom – and I had to understand and accept that I was not going to 'save' them with my predetermined, imposed ideas. It was a great lesson in humility and listening. Today, all of them have obtained their refugee status.

Leïla: July 2017. I was working for a non-profit organisation focused on child protection in southern Morocco. I was supposed to provide support to the team of social workers on the ground – working with children in difficult situations and their families – by trying to implement social action plans discussed in our meetings. As a French-Moroccan person having just arrived in Morocco, who did not speak Darija or work on the ground, it was very difficult for me to find my place, between what was expected of me in the framework of my professional mission and my remove from the location, and from the situation of these people I was just getting to know. I had to take a big step back, and understand that despite my desire to do well, I needed to acknowledge my own ignorance, and learn to first listen and observe, rather than want to jump into action immediately.

الجريمة، أي الشخص الذي سبق له أن قضى عقوبة سجنية، أو بائع مخدرات غني، إلخ. هذه هي الصور التي تُلْهِم شباب حي، وهم من يريدون أن يشبهوا في المستقبل. بعلاقة بهذا ماذا فعلت؟ أردت إعطاء قيمة للممارسات الثقافية والفنية في هذا الحي، دون أن أنفي طابع الجريمة والانحراف. بدأت في الاهتمام بإبداعات الشباب في حي، واستطعت أن ألتقي بشعراء، وفناني فيديو، والعديد من الأشخاص الذين يمارسون رقص البريك دانس، أو الألعاب البهلوانية (ومن ضمنهم بطل للعالم في مجال البريك دانس!). هناك أيضا فضاءات يمكن أن يمارس فيها الارتجال الموسيقي في زوايا الشوارع. طرحت على نفسي سؤالا: لماذا لا نرى إلاّ الجريمة وليس الأنشطة الإبداعية للحي؟ وابتدأت في تطوير مشروع للاهتمام بالأنشطة الفنية، على سبيل المثال نظمت مهرجانا، وورشات تدريبية، وأيضا عملنا على فيلم وثائقي. كل هذا من أجل إعطاء قيمة وخلق نماذج، وتشكيل وسائل تمكن للشباب من أن يتماهوا مع الشخصيات الفنية والثقافية. إذن، بالإصغاء إلى هذه الأشكال الفنية استطعت تطوير مشاريع مع أحياء أخرى.

عبد السلام: ديسمبر 2019. ونحن نعمل على مشروع لجمع القصص حول المدينة القديمة للدار البيضاء، كنا نرغب في معرفة معيش السكان. نذهب إلى عين المكان. نقضي يومنا في تسجيل القصص. نأخذ الوقت لشرب الشاي، ونتحدث، نتحدث، نتحدث. إذن، يسألنا السكان: ما الذي ستفعلونه بكل هذا؟ فنجيبهم: سنصنع منه وثيقة، على شكل كتاب، وسنأتيكم به. نشكل بورتريهات الأشخاص؛ ثم نرحل؛ ولا نعود على الإطلاق. في آخر المطاف، مكننا هؤلاء الأشخاص من الحصول على قصصهم، على أن نعمل لاحقا، على إعادة كتابتها بطريقة «ذكية»، من دون حضورهم، دون أن نضيف أي شيء إلى إشكاليتهم، دون أن نأخذ بعين الاعتبار ما يعيشونه بشكل حقيقي. هذا ما يوصف بالاستغلال المفرط.

كامي: في يوم من الأيام وصلت إلى هضبة رويا Roya مع أفكار كثيرة في ذهني. كنت مقتنعة أنها جيدة. كان عليّ أن أهتم بمخيم غير نظامي في الجبل حيث يعيش منفيون(ات) وصلوا(ن) لتوهم(ن) من إيطاليا. كان واضحا: يجب أن نصنع فيلما، معا. جئت بما يكفي؛ اقترحت عليهم أن يكتبوا، ويصوّروا، ويفكروا في شيء يمكن بشكل ما، بحسب وجهة نظري، من أن يأخذوا الحق في الكلمة، وأن يصبحوا فاعلين(ات) بدورهم في وضعيّتهم، وأن تصبح لهم سلطة على الانتظار. لكن هذا لم ينجح، وبسرعة اصطدمت بضحكهم ورفضهم. لم أتخيل حتى أنهم لن يرغبوا في أن يلعبوا اللعبة. لقد وصلت إلى هناك بثقة مفرطة، وأردت فرض مشروع جاهز، دون أن آخذ الوقت للإصغاء إليهم، وإلى حاجياتهم ورغباتهم، وحساسياتهم. غارقين في الانتظار، والقلق، واليأس، لم يكن لهؤلاء الأشخاص الفضاء الذهني والعاطفي الكافي للتفكير، والإبداع والتخيل. وضعهم غير اللائق، كان يدفعهم إلى التمترس في ضجرقاتل – وأنا، كان عليّ أن أفهم وأتقبل، أنني لم أكن لـ«أنقذهم» بأفكاري الجاهزة والمفروضة. كان درسا في التواضع والإصغاء. اليوم، جميعهم(هن) حصلوا(ن) على حق اللجوء.

ليلى: يوليو 2017. كنت أشتغل مع جمعية تعمل في مجال حماية الطفولة في جنوب المغرب، وكان عليّ أن أقدم دعما لفريق المساعدين(ات) الاجتماعيين(ت)، الذين كانوا يعملون دوما في الميدان، مع أطفال في وضع صعب وعائلاتهم، ويحاولون أن يضعوا مخططات للعمل الاجتماعي تحدد خلال الاجتماعات. بوصفي مغربية-فرنسية، وصلت لتوها إلى المغرب، لم أكن أتكلم «الدارجة»(العامية المغربية)، ولم أكن أذهب إلى الميدان، وكان من الصعب عليّ أن أجد مكانا لي، ما بين ما كان يُنْتَظَرُ مني في إطار مهمتي المهنية والتباين الذي حدث لي مع المجال الذي أوجد فيه، ووضعية الأشخاص، الذين كنت أتعلم معرفتهم. كان عليّ أن أتخذ مسافة كبيرة، وأن أفهم أنه رغم رغبتي في القيام بالأمور على أحسن شكل، كان علي أن أتقبل جهلي، وأن أتعلم أن أصغي أولا، وألاحظ بدل أن أرغب بكل طريقة أن أكون في الميدان فورا.

بي. إذن إذا لـم يشـارك الناس فهنـاك مشـكلة في إرادتي الخاصة، ولأنه من أجـل نقل رغبتي في المـشروع، يجـب أن أجسـده، وأن أنجزه، وأن أعيشـه، وأن أحاول تقاسـمه دون أن أنتظر تحمـلا مباشرا لـه من طرف المشـاركين(ات). وأن أطور اسـتراتيجيات لتجسـيد ونقل فكرتي و/أو مشروعـي. ليـس ذلك عطفا، فالمشـاركة، فعل، وهـي طلب انخراط]

مجال العمل:

أن نأخـذ بعـين الاعتبار مجال الوسـاطة، فهـو ليس فقـط أن نأخذ بعين الاعتبـار الخصائص الاجتماعيـة والاقتصادية للفضاء الذي أريد أن أنشر فيه تسـاؤلي وعملي. أن أجعل الوسـاطة مجاليـة، هـو أيضا وخصوصـا أن أصغي لطـرق العمل في المجـال الذي أعملـه داخله. وأن أصغـي للنزاعات، والحساسـيات والرغبـات والحاجيات، التي تعـبر هذا المجـال وأن أعطيها فضـاء يُمكِـنُ لهـا التعبـير داخله من أجـل تحويل الواقـع. انطلاقا مـن هذا المجـال يكون بإمـكاني تطوير هذه التسـاؤلات، بـأن أكون واعيـا كليا بوضعيـتي الشـخصية، وانطلاقا منها أفتح طرق قـدرة الخلق.

على سبيل المثال:

يرتكـز مجهود «الدمقرطـة الثقافية» في المغرب عـلى خطاب الغياب والنقص. يريد الوسـيط «أن يوصـل الثقافـة» إلى الفقـراء، وأن يبـث الضوء في عتمـة الفقر، ليمكّن الشـباب المتخلّى عنـه، لكن المبـدع، من أن يطـور ثقافتـه الخاصة - الـتي تُمثّل عـلى أنها غائبة مـن المجال المعـني. دمقرطـة الثقافة تعني في هذه الحالـة أن نمكن الجماهير من الوصول إلى الأشـكال «النبيلـة» مـن الثقافة، كما تصفهـا النخب الحضريـة والمثقفون.
هـذا الخطـاب حاضر بشـكل خاصـة في العديـد من البنيـات التي تعمـل بفضـل المانحين. دمقرطـة الثقافة هـي خطاب نزعـة البؤس الثقـافي. في هذه الحالـة، فإن مجالية التسـاؤل، هـي أيضـا الإصغاء للأشـكال الفنيـة والثقافية الـتي توجـد في مختلف هـذه المناطق، ومن ثمـة أن ندخـل في حوار مـع هذه العنـاصر، وأن نخلـق سـيرورة لتطوير جماعي لتسـاؤل لا يكـون أمـرا مفروضا بالمشـاركة، وأمـرا بالتعـاون، ولكـن كرغبة، كمـا تصفها بشـكل جيد للغايـة تانيا بروغيرا «أن نضـع الفن في العالـم» « Meter arte en el mundo ». وأن نوجد في مجـال، هـو أن نفتح أعيننا عـلى ما يوجد مـن قبل والذهـاب نحو تطوير أشـكال للعمل. هـا همـا بالنسـبة إلينا محـوران يمكن أن يشـكلا وسـاطة مموقعـة ومجاليـة، ويمكن أن نختصرهـا على الشـكل الآتي: تطوير مـشروع في مجال آخر غـير مجالي، والذي أمثل بالنسـبة إليـه رمـزا للغيرية والغريب، يـأتي أولا من خـلال التوعية بالنقطـة التي أُعَبِّرُ مـن خلالها. وهو أيضـا، وبالخصـوص، أن أجـس نبض المجال الـذي أوجه لـه كلامي، والذي أرغـب التدخل فيـه، من أجل أن أحـدد علاقات القـوة التي تعبر بالضرورة هـذا المجال والـتي لا محيد من أن أكون جـزءا منها.

خـلال النقـاش الجماعـي طورنـا بعـض الملاحظـات التي تـأتي مـن السـياقات الخاصة لنا وتجاربنـا وممارسـاتنا. نضعهـا هنا لكـم لتطلعـوا عليها.

كلام المجموعة

يوسف: أردت أن أنجـز مشروعـا في حـي (دربي) حـي السـلامة (04) في الـدار البيضـاء. يتكلمـون عن حي بهـذه الصـورة: الانحراف، السرقـات، المخـدرات (حبوب الهلوسـة) أما 04 (الـتي تُنْطـق زيـرو كاتغ) فهو حـي يخيف النـاس. هذا أمـر واقـع، ولا أنفيه أبـدا، لكنني أطـرح على نفسي السـؤال: لمـاذا يتم نشر الصـورة النمطية عـن الحي الخطـير فقط؟ هذه الصـورة عـن الحـي الـتي تغذي فكـرة ما لـدى الشـباب عـن حيهم، فمـا يمنـح قيمة هو

وضعية التلفظ

ترتبط وضعية التلفظ بالوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، انطلاقا منه أتكلم وأفكر في مشروعي. أين أقع بوصفي فاعلا وناشطا(ة)؟ من أي مكان(ة) أعبر؟ بأي رأسمال -اجتماعي، ثقافي، اقتصادي؟ يأخذ المكان/الموقع هنا معنى المكان الاجتماعي والاقتصادي. إنتاج وساطة مموقعة ومجالية، هو أن نعي كليا بالموقع الذي أعبر من خلاله.

تخيلوا:

أرغب في إنجاز مشروع في الحي الذي لا أعيش فيه، ولا أعرفه جيدا. أعرف فقط أني أرغب في العمل في هذا الحي بسبب لقاء مثير للاهتمام، أو لأني أحب التجول فيه، أو لأن الأمر يتعلق بحي فقير، إلخ.

أن آخذ بعين الاعتبار وضع التلفظ هو أن أعرف بأني: أرغب في الذهاب إلى، وأرغب في العمل في، وأرغب في التقاسم مع. هكذا فإن وضعية التلفظ هي وضعية خارج extériorité يذهب صوب فضاء، [ليست وضعية التلفظ هي وضعية الخارج. وضعية التلفظ هي النقطة التي أتحدث انطلاقا منها. بالمقابل يمكن القول إن الوعي بوضعية تلفظي الشخصية في علاقة بالفضاء الذي أريد أن أتدخل فيه/معه، يمنحني وعيا بموقعي الخارجي/ غَيْرِيَّتِي في علاقة بالفضاء الذي أتجه نحوه.] [ضعية التلفظ هي وضعية خارج بقدر ما أننا: ننطلق من أسئلتنا الشخصية لنذهب نحو شيء ما، رغم أننا جزء من شيء ما، وأنه من أجل الحديث عنه، بالعمل عليه، يجب أن نحل في موقع ما.]
أخذ هذا المعطى بعين الاعتبار، يدفعنا إلى أن نمتنع عن فرض أو استيراد أشكالٍ للفعل. وهو أيضا أن نتخذ موقعا في حالة من التواضع أمام ما لا نعرفه، وأن نرعى وضعا للإصغاء والتعلم. الوعي أو التوعية بموقعي الشخصي للتلفظ، هو ما يُمَكِّن ليس فقط من التبادل، لكن أيضا وخصوصا غياب الهيمنة أو إعطاء جوهر معين للأشخاص والفضاءات التي نرغب في العمل معها. أن نجد موقعا لأسئلتنا، هو أن ندرجها في هذه العملية، وأن نعطيها إمكانية لتنبع في فضاء هو فضائي الشخصي. [«الشخصي» تعني هنا الخاص بي. إنها تساؤلاتي، وليست بالضرورة تساؤلات الجميع، وهي ليست تساؤلات جلية في حد ذاتها (جلية بمعنى أن المعنى بديهي). على سبيل المثال: أريد تأسيس فضاء معين، هذا يعني أني أنا من يريد خلق هذا الفضاء، هذه الرغبة تستجيب لعوامل متعددة -غياب الفضاء إلخ. لكنها تساؤلات عامة تتقاطع مع تساؤلي الشخصي.]

على سبيل المثال:

نقول إننا نريد أن ننجز مشاريع تشاركية، وجماعية، مع أشخاص آخرين، في رغبة بانفتاح عالمنا على الآخرين. وننتظر أن يشارك الآخر. أن نموقع تساؤلنا هو أن ندرك أننا نطلب باستمرار من الآخر أن يشارك في مشروعنا. وربما لا (ت)يريد. ربما هي/هو يشارك فقط لإرضائنا، ربما هي/هو لديه(ا) رغبة حقيقية في المشاركة. لكن المنطق التشاركي هو: أطلب دوما من الآخر أن يشارك. هذا يمكن من أن نموقع تساؤلاتنا، وأن نقول بأنه إذا لم تكن هناك مشاركة، فليس الآخر هو الذي لا يملك الرغبة في المشاركة [المشاركة هنا، ليست طبيعية، فليس لأننا نحاول أن نجعل مشاريعنا تشاركية، فهي كذلك بالتأكيد. هذا يعني أن الرغبة في فتح تساؤلاتي أمام أشخاص آخرين هي في الأساس رغبة شخصية بـ: عدم البقاء وحيدا، وأن تكون هناك ردود، والعمل مع الآخرين، وأن تكون هذه المشاركة رغبة خاصة

الوساطة الموقعة-المجالية: بعض آثار النقاشات الجماعية النقابة الموقعة والمجالية

سولين ليلى بورزمة، لورينا هرنانديز، كامي ليفي،
ياسمين ياكر، يوسف الزاوي

ينبع هذا النص من الحوارات التي جرت داخل مجموعة الوساطة الموقعة والمجالية. ويتضمن في داخله الأثار الملونة للحوارات، والخلافات، ونقاط التقاطع، وسوء الفهم، والزمن، والمسافة، والاكتشاف، التي عاشها أعضاء المجموعة خلال بضعة أسابيع من النقاش المستفيض عبر الإنترنت، والتي جرت في إطار مشروع «المتوسط».

يقول لنا الفنان المكسيكي تانييل موراليس الأمر التالي:

« En una investigación, hacer la pregunta es la verdadera parte
creativa. Responderla es solo una cuestión de talacha »

«خلال عملية البحث، فإن بلورة التساؤلات هو الجزء الإبداعي الحقيقي. أما من أجل الإجابة عنها إلا يتعلق الأمر إلا بالشروع في العمل». الجزء الأكثر الأهمية خلال بحث أو تحقيق هو ربما لحظة بلورة التساؤلات -هذه الحركة التي تبدأ بسؤال أولي يتحول لاحقا مع توالي اللقاءات، والقراءات والنقاشات - والعديد من التجارب، والعقد، ونقاط الاحتكاك، وتزرع البذرة الضرورية لعدم اليقين ووضع الأشياء محل شك باستمرار. تكمن الإبداعية في العمل على التساؤل وفي طريقة تجاوزه. في هذا الفضاء حيث تلتقي عدة مسالك، وطرق، وتعرجات، تفتح أمامنا إمكانيات عدة لنجد موضعا ونتمكن من التحكم في مجالاتنا الواقعية والمتخيلة. أن نقول هذا بهذه الطريقة، هو أن نعطي لأنفسنا إمكانية أن نفتح حقلا لا متناهيا من الإبداع، والخلق والتطوير للفكر الشخصي والجماعي. في هذا الإطار، كيف ستكون الوساطة الموقعة والمجالية؟

الوساطة الموقعة والمجالية، تطرح هذه التساؤلات، وإبداعيتها، بأن تأخذ بعين الاعتبار عاملين أساسيين: وضعية التلفظ - من أي موقع أتكلم؟ - والمجال الترابي الذي أنوي الفعل فيه.

FICTIONS SITUÉES

Kaoutar Chaqchaq

La démarche, dont sont issus les textes de fiction ci-dessous, est basée sur ce qui pourrait s'appeler « une littérature d'investigation », une littérature qui choisit d'affronter autre chose qu'elle-même ; autre chose que l'expérimentation avec la langue et avec les codes de genre.

Ces écritures cherchent des moyens et des méthodes pour éprouver, incarner des objets extérieurs à la littérature, c'est-à-dire des objets réels, en les documentant, et en se mettant à la recherche de leurs traces.

L'expérience que nous avons faite s'est basée sur des récits subjectifs. Chacun et chacune a tenté de restituer une situation concrète à laquelle il a participé : un dispositif de médiation culturelle, une rencontre artiste-public, une professeure blanche et les élèves issus de l'immigration auxquels elle enseigne, un entretien de demande d'asile. Recollecter des données à partir de la mémoire de chacun, à partir de traces écrites, de photographies, d'enregistrement n'est pas un acte neutre : c'est un acte d'écriture en tant que tel, tout comme les enquêteur·rice·s en sciences sociales, écrivent déjà en prenant des notes sur leur terrain, en enregistrant et collectant leurs données. Ils écrivent parce que leur regard cadre le réel, en sélectionne des morceaux, et les met en ordre.

Les situations racontées ont en commun qu'elles mettent en rapport des groupes, ou des individus dont le rapport est un rapport d'altérité, voire d'altérité radicale. C'est-à-dire des situations où le lien et la rencontre râpent, obligent à l'inconfort, et à une attention accrue pour le positionnement de chaque personne présente, et pour les rapports de pouvoir mis en jeu.

Se mettre en situation de raconter, pour chacun·e d'entre nous, oblige à se replonger de manière critique dans cet espace-temps de rencontre, ou de fausse rencontre.

Quel est le sous-texte de ce que chacun·e a dit ? Qui a imposé le silence à qui et de quelles façons ? Qui a été constitué comme écrasable ? Quels corps se sont rétractés,

SITUATED FICTIONS

The approach from which the following fictional texts are derived is based on what could be called "investigative literature" – literature that addresses something other than itself, something other than experimentation with language and genre conventions.

This writing seeks means and methods by which to experience, to embody objects outside of literature – that is, *real* objects – by documenting them and searching for their traces.

Our experience drew from subjective narratives. Each person tried to recreate a concrete situation in which they had participated: an audience engagement programme, an encounter between an artist and the public, a white teacher and her immigrant students, an asylum application interview. To collect data from each person's memory, from written traces, photographs and recordings, is not a neutral act: it is an act of writing as such, akin to that of a social sciences researcher, who takes field notes and records and collects data. Such a researcher writes because their gaze frames reality, selects fragments of it, and orders them.

These situations that were retold have in common that they bring together groups or individuals whose relationship is defined

lesquels se sont présentés comme lumineux, charismatiques ? Qui a été chassé ? Quels conflits ont eu lieu, mêmes microscopiques, même sous la table ? A quels moments, y a-t-il eu des brèches par lesquelles les gens présents se sont réellement rencontrés, ou se sont parlés de manière consistante ?

Pour cette opération délicate, il a fallu se mettre à chercher, des méthodes. Les différentes étapes d'écriture ont travaillé à faire émerger des traces protéiformes, polyphoniques de ce qui se présente comme « les faits ». Dans le processus d'écriture du texte « Incohérences », Leila Bourezma, a tenté de replonger dans le déroulé de l'entretien, par la description des corps, de l'espace, par la restitution du script d'un entretien, et en convoquant surtout toutes les conversations formelles ou informelles qu'elle a eu avec des personnes en situation de demande d'asile. Puis, il a fallu, en replongeant dans ses conversations préciser, ce qu'elle a senti, compris, cru avoir compris. Il a fallu imaginer, amplifier des conflits sous-terrains, et écrire une série de textes courts qui fassent émerger ce processus de recherche.

Autrement dit, le travail a été de mettre en évidence ce qui se passe quand quelqu'un assume d'écrire « je », en mettant en évidence son positionnement. L'idée était de déployer des subjectivité faillées, et faillibles, dont les certitudes sont mises en doute par la présence d'autrui, et de trouver des formes d'écriture qui en gardent la trace. La trace d'une subjectivité confrontée au travail récalcitrant, de mettre au clair, quel a été son lien, de quelle façon elle a rencontré, cet Autre, quand bien même la situation, la scène était consensuelle, et perçue comme bienveillante.

Bienveillante, comme un atelier d'art ouvert au public le serait, ou comme une situation de bénévolat le serait par exemple.

Cela suppose de plonger dans les possibles de l'écriture. C'est-à-dire des écritures qui compilent, qui organisent un espace pour la polyphonie, qui explorent les marges, qui rendent visibles leurs procédés.

Cela rend possible de mettre à l'épreuve ce qu'on a vu et senti, sur place, et ce à quoi nous n'avons pas prêté attention. De s'interroger tout particulièrement sur ce qui nous a été invisible, et d'imaginer une présence à toutes ces ombres, et à tout le chaos d'événements minuscules passés sous la trappe. La fiction est alors le territoire où l'investigation critique d'une situation semblable à celle de dispositifs de médiation culturelle passe par une attention accrue aux gens en présence : les gens ordinaires, les employés, le public invité, les artistes, les élèves, peut-être les animaux... La recherche qui précède l'écriture suppose de restituer à toutes ses personnes une présence, et de s'interroger sur la façon dont ils se sont tenus, dont ils ont parlé, dont ils se sont tus.

Les transformer en personnages a été un travail inconfortable, et sec. Il nous a fallu puiser dans toutes les ressources qui nous rendent les autres proches, sensibles, ou semblables. Il oblige à instaurer un rapport de fidélité avec des gens qui ne sont pas là physiquement, mais qu'on cherche à ne pas trahir, à ne pas troquer.

by otherness, even radical otherness. These are situations in which connection and encounter are frictional, producing discomfort and an increased attention to each person's subject position and to the power relationships at play.

In order to tell a story, each of us had to critically immerse ourselves in the space-time of the encounter, or of the missed encounter.

What was the subtext of what each person said? Who silenced whom and how? Who was suppressed? Which bodies retracted, and which presented themselves radiantly, charismatically? Who was chased away? What conflicts, albeit microscopic, took place under the table? At what moments did the ice break, enabling the people present to really meet, or to speak to each other in a substantial way?

For this delicate operation, we had to start looking for methods. The different stages of writing brought out protean, polyphonic traces of what presents itself as "fact." In the process of writing the text "Incoherences," Leila Bourezma tried to return to the scene of an interview. She described bodies and space, reconstructed the script of an interview, and invoked the formal and informal conversations she had with people applying for asylum. Then, by delving back into these conversations, she had to specify what she felt, understood and thought she had understood. She imagined and amplified the underlying conflicts and wrote a series of short texts that surfaced this research process.

In other words, the work has been to lay bare what happens when someone writes "I," when they highlight their subject position. The idea was to deploy faulty, fallible subjectivities whose certainties are called into question by the presence of others, and to find forms of writing that bear the trace of this. The trace of a subjectivity confronted with the recalcitrant task of clarifying how this subjectivity related to, how it encountered the Other, even when the situation, the scene, was consensual and perceived as benevolent.

Benevolent, like an art studio that is open to the public, or a volunteer opportunity, for example.

This implies immersing oneself in the possibilities of writing. Writing that compiles, that organizes a space for polyphony, that explores the margins, that makes its process visible.

This enables us to put to the test what we saw and felt on the spot, and what we did not pay attention to. Specifically, it allows us to ask ourselves what remains invisible to us, and to endow the shadows, the chaos of tiny events that went unnoticed, with presence. Fiction, then, is the space in which the critical investigation of a situation similar to that of audience engagement practices requires an increased attention to the people present: ordinary people, employees, the public, artists, students, perhaps even animals... The research that precedes writing implies restoring presence to all these people, and interrogating how they stood, how they talked, how they kept silent.

Turning them into characters was an uncomfortable and cold task. We had to draw on all the resources that make others feel close, sensitive, or similar to us. This required us to establish a relationship of loyalty to people who are not physically here, but whom we must strive not to betray or change.

We also had to confront what distances them, what makes encounters difficult, or violent, what separates the world from the writer, from those they seek to represent, and who means it when they say: I don't understand anything when that's the case. The text is a provisional outcome of

Il nous a fallu également se confronter à ce qui les éloigne, à ce qui rend les rencontres difficiles, ou violentes, à ce qui sépare le monde de celui qui écrit, de ceux qu'ils cherchent à représenter, et de dire en l'assumant : je ne comprends rien lorsque c'est le cas. Il s'agit aussi d'un processus, dont le texte est un résultat provisoire. S'obliger régulièrement à cet exercice critique, modifie peut-être quelque chose à l'attention qu'on prête à des situations réelles. Elle permet de s'inventer des méthodes pour accroître l'attention, pour retenir des détails, et pour les trier.

Enfin, s'appuyer sur la fiction pour s'engager dans la critique implique de démysthifier l'écriture, et l'acte d'écrire. D'ouvrir la boîte noire de ce que voudrait dire écrire une fiction, et l'envisager comme une lente recherche, de laquelle le texte lui-même garde la trace. Une investigation qui suppose de s'engager à rassembler des données, des documents, à enregistrer, compiler des traces de situations réelles. Ce sont bien sûr des traces sensibles, qu'une subjectivité située sélectionne, dont des corps ont attesté, et qui seront comme les garde-fous à partir desquels on peut imaginer les personnages en présence et les incarner, leur imaginer une voix. L'imaginaire seul derrière le bureau prend le risque de folkloriser, éteindre, fantasmer des personnages, surtout s'ils sont socialement situés dans des mondes qui nous sont étrangers. Ce que ce travail permet, c'est d'accroître la vigilance, de clarifier le positionnement à partir duquel on écrit, de reconnaître les limites de son imagination, qui sont aussi parfois les inconsistances, des liens que nous avons avec des vrais gens qu'on voudrait pouvoir raconter.

Ici la fiction se constitue en possible témoin de toutes les formes, atrophiées ou denses, heureuses ou violentes, qu'une rencontre avec autrui peut prendre, et les formes d'écriture sont construites de façon à attester d'un positionnement honnête.

this process. Committing to this critical exercise on a regular basis might modify something about the attention we devote to real-life situations. It allows us to invent methods to increase attention, retain details and sort through them.

Finally, relying on fiction to engage in criticism involves demystifying writing and the act of writing. It means opening the black box of what it means to write fiction, and treat it as a slow investigation which the text itself traces. An investigation that involves a commitment to gathering data and documents, to recording and compiling traces of real situations. These are, of course, perceptible traces, selected by a situated subjectivity, attested to by different bodies; they will act like safeguards from which to imagine the characters that were present, embody them and give them a voice. Seated alone behind a desk, one's imagination runs the risk of folklorizing, erasing or making up characters, especially if they are socially situated in worlds that are foreign to us. This work allows us to be more vigilant, to clarify the position from which we write and to recognise the limits of our imagination, which are also sometimes its inconsistencies, the connections we have with real people we would like to be able to recount.

Here, fiction establishes itself as a possible witness of all the forms – atrophied or dense, fortunate or violent – that an encounter with others can take, and forms of writing are constructed in such a way as to attest to an honest subject position.

الـتي تحفـظ الأثر، أثـر ذاتية في مواجهـة عمل صعب، يتطلـب أن نوضّـح، ماذا كان الرابـط مع الآخـر وكيف تـم الالتقاء به، رغـم أن الوضعيـة، أو المشـهد كان يبدو توافقيـا، ومنظـور إليه على أنـه حالة مـن التعاطف.

حالـة من العنايـة والتعاطف، مثلمـا يمكن أن تكون عليه ورشـة مفتوحة أمـام الجمهور، أو وضعيـة تطوعي على سـبيل المثال.

هـذا يفترض الغـوص في إمكانيـات الكتابـة؛ أي الكتابات التي تجمـع، وتنظم فضاءً متعدّد الأصـوات، وتستكشـف الهوامش، وتجعـل إجراءاتها مرئية.

هـذا يجعـل مـن الممكـن أن نقـوم باختبار مـا رأيناه وشـعرنا بـه، في عين المـكان، ومـا لم ننتبه إليه. وأيضا التسـاؤل بشـكل خاص حـول ما كان غير مرئي بالنسـبة لنا، وأن نتخيل حضـورا لكل هذه الظـلال، وكل هذه الفوضى من الأحداث الصغـيرة جدا، التي نتجاهلها. يصبـح المتخيل إذن مجالا حيث يمـر التحقيـق النقدي لوضعية شـبيهة بتلك الـتي لعُدَّة الوسـاطة الثقافية، عـبر الاهتمـام المكثـف بالناس الحاضريـن: النـاس العاديـون، الموظفون، الجمهـور المدعـوّ، الفنانـون، التلاميذ، ولربمـا الحيوانـات... يفترض البحث الذي يسـبق الكتابـة أن نعيـد إلى كل الأشـخاص حضورا، وأن نتسـاءل عن الطريقـة الـتي تصرّفوا بهـا، والتي تكلّمـوا بها، والـتي صمتوا بها.

تحويلهـم إلى شـخصيات كان عمـلا جافّا وغـير مريـح. لَزَمنا أن نسـتعمل كل المـوارد التي بإمكانهـا أن تجعـل الآخرين قريبـين، ولهم حساسـية، أو أشـباها لنا؛ هذا يفـرض أن نخلق علاقـة وفاء مـع أناس ليسـوا هنا جسـديا، لكننـا نحـاول ألاّ نخونهـم، وألا نقايض بهم.

كان علينـا أيضـا أن نواجه ما يجعلهم بعيدين، ومـا يجعل اللقاءات صعبـة، أو عنيفة، وما يفصل عالـم الذي يَكْتُبُ، عـن الذين يحاول أن يمثلهـم، وأن نقول ونتحمل مسـؤولية هـذا: لا أفهم أي شيء حينمـا يكون الأمر كذلـك. يتعلق الأمر أيضا بسـيرورة، يكون النص هـو نتيجتهـا المؤقتة. أن نجـبر أنفسـنا دوريا على ممارسـة هذا الفعـل النقـدي، قد يغـير بعضا مـن الانتباه الـذي نوليـه لوقائع حقيقيـة. ويمكـن من اخـتراع طرق للرفـع من الاهتمـام، لنحفظ تفاصيـل، والقيام بالاختيـار فيما بينها.

أخـيرا، أن نتـكئ على الخيـال من أجـل الانخـراط في عملية نقدية يفـرض أن نـنزع الهالة عن الكتابـة، وفعـل الكتابـة؛ وأن نفتـح العلبة السـوداء لمـا يعنيه فعـل كتابـة للمتخيل، وأن ننظـر إليـه على أنـه بحث بطـيء، يحافظ النص بنفسـه عـلى أثر له. بحـث يفـترض أن نُقْدِمَ على جمـع المعلومـات والوثائق والتسـجيل وجمـع الوقائع الحقيقيـة. إنهـا بطبيعة الحال آثـار حسّاسـة، التي تقـوم ذاتية مموقعـة بانتخابهـا، والتي اختبرتها أجسـاد، والتي سـتكون بمثابـة الضمانات الـتي انطلاقا منها، يمكن لنا أن نتخيل الشـخصيات وأن نجسـدها ونتخيل صوتهـا. أن نسـتعمل المتخيل لوحـده خلف مكتب، يواجـه خطر أن يعطي بعـدا فولكلوريا، وأن يخلـق أوهاما حول الشـخصيات أو يجعلها تخبو، خصوصا إذا كانـت اجتماعيا متموقعة في عوالـم غريبة عنا. ما يسـمح به هـذا العمل، هو الرفـع من الحذر، وتوضيـح الموقع الذي نكتـب منـه، وأن نعـترف بمحدودية قدرتنـا على التخيـل الذي يكـون أحيانا نقطـة ضعفنا، وبذلـك نوضـح الروابط الـتي تجمعنا بأنـاس حقيقيين نريد أن نحـكي قصصهم.

هنا يتشـكل المتخيـل بوصفه إمكانية للشـهادة في كل الأشـكال، المتقلّصـة أو الكثيفـة، السـعيدة أو العنيفـة، الـتي قـد يتخذها اللقـاءُ مـع الآخـر، يتـم بناؤها على نحو يشـهد عـلى تموقـع نزيه .

حكايات خيالية مموقعة

كوثر شقشق

ترتكز المقاربة التي تأتي منها هذه النصوص المتخيلة، على ما قد تتم تسميته ب»أدب التحقيق»، وهو أدب يختار أن يواجه أمرا آخر غير ذاته، وشيئا آخر من غير التجريب مع اللغة ومع قواعد الجنس الأدبي.

تبحث هذه الكتابات عن أساليب وطرق من أجل عيش وتجسيد أشياء خارج الأدب، أي أشياء واقعية، من خلال توثيقها، ومن خلال البحث عن آثارها.

اتخذت التجربة التي خُضْناها قصصا ذاتية. كل واحد وواحدة حاول أن يقوم بحكي واقعة ملموسة شارك فيها: تدابيرُ وساطة ثقافية، لقاءُ فنانٍ مع الجمهور، أستاذة بيضاء البشرة مع التلاميذ المنحدرين من الهجرة الذين يدرسون في فصلها، لقاءُ لطلب اللجوء. إعادة تجميع المعطيات انطلاقا من تجربة كل شخص، انطلاقا من آثار مكتوبة، ومن صور، وتسجيلات ليست عملا حياديا: إنه عمل كتابة مثل الذي يقوم به من ينجزون تحقيقات في مجال العلوم الاجتماعية، فَيُدوِّنُون ملاحظات وهم في الميدان، أو يُسجلون، أو يجمعون معطيات. يكتبون لأن نظرتهم تضع إطارا للواقع، وتختار قطعا منه، وتقوم بتنظيمها.

يجمع بين الوقائع التي يحكونها مشترك هو لقاء مجموعات أو أفراد تربط بينهم علاقات الغَيْرِيَّة، بل وحتى الغيرية الراديكالية. هذا يعني أنها وقائع حيث الصلة واللقاء يتفتَّتَان، ويجبران على عدم الارتياح، وعلى انتباه حاد إلى تموقع كل شخص حاضر، وإلى علاقات السلطة التي تطرح على الطاولة.

حينما يضع كل شخص بيننا نفسه في موقع الحكي، فهذا يفرض عليه القيام بالغوص مجددا، وبطريقة نقدية، في فضاء-زمان اللّقاءهذا ، أو ما قد نصفه باللقاء المزيف. ما هو النص الباطن (المعنى الضمني) لما يقوله كل واحد ـ ة؟ من الذي فرض الصمت على من وبأي الطرق فعل هذا؟ من الذي تشكَّل بوصفه قابلا للسحق؟ ما هي الأجساد التي تراجعت، وما هي التي ظهرت مضيئة، وكاريزمية؟ من الذي طرد؟ ما هي النزاعات التي حصلت، ولو كانت مجهرية، ولو كانت غير معلنة؟ في أي اللحظات، انفتحت هنالك فجوات استطاع عبرها الناس الحاضرون اللقاء حقا، أو تحدثوا إلى بعضهم البعض بطريقة مكثفة؟ من أجل هذه العملية الدقيقة، كان من الواجب الشروع في البحث عن آليات عمل. وساهمت مختلف مراحل الكتابة في أن تطفو إلى السطح آثار متعددة الأشكال ومتعددة الأصوات، مما يقدم على أنه «الوقائع الموضوعية». في سيرورة كتابة نص «غير متماسك»، حاولت ليلى بورزمة، أن تغوص في الخطوات التي يجرى بها لقاء، من خلال وصف الجسد، والمكان، واستعادة نص لقاء، وبأن تستدعي بشكل خاص اللقاءات الرسمية أو الحوارات الجانبية التي عاشتها مع أشخاص تقدموا بطلب اللجوء. ثم وجب، خلال العودة إلى هذه الحوارات، أن تُوضِّح ما الذي شعرت به، وفهمته، واعتقدت أنها فهمته. كما كان واجبا عليها أن تتخيل، وأن تعزز من الصراعات المسكوت عنها، وأن تكتب سلسلة من النصوص القصيرة التي تعيد إلى السطح هذا المسار من البحث.

بعبارة أخرى، فإن العمل كان من خلال إبراز ما الذي يحدث حينما نتحمل مسؤولية الكتابة بضمير المتكلم «أنا»، وهو يكشف بهذا الشكل عن موقعه. كانت الفكرة هي أن يتم استعمال الذاتية المُتصدِّعة، والقابلة للخطأ، والتي توضع قناعاتها محل شك من خلال حضور الآخر، وبإيجاد أشكال من الكتابة

À EN CREVER LES CŒURS

Camille Lévy

Les bénévoles ça tourne pas mal. On en voit tout le temps et de toutes les couleurs. Certain·e·s ont peur de nous et c'est vrai que l'autre en a déjà mordu. Ce jour-là c'est une fille qui est arrivée pour quelques temps. La vie à la montagne pour elle c'était nouveau, alors on l'a un peu testée pour s'amuser. A c'moment-là, en août je crois, les arrivées avaient un peu ralenti parce que les flics ne rigolaient plus à la frontière. Et puis ça a repris, comme ça. D'en haut, chez nous, les bleus on les voyait, partout. En bas, dans la vallée. 1 ou 2 fourgons postés là, remplis de gendarmes de la mobile. Faut dire qu'ils ont même provoqué un accident un jour, ce n'était pas beau à voir. Partout donc, en haut, en face, à droite, les bidasses qui nous surveillent même quand on pisse. Ils n'aiment pas les chiens comme nous, ces gars-là. Puis y a la PAF aussi, un peu plus loin. Y a pas pire il paraît. Ils feraient du racket sur des p'tits jeunes qui veulent passer.

Donc cette fille est arrivée et elle s'est vite retrouvée seule sur place à gérer l'camp. A l'époque y avait 12 gars qui vivaient là. La plupart attendaient un signe de l'OFPRA pour l'entretien. D'autres, comme Jossi, se planquaient en haut en attendant que Dublin pète. On sait tout ça nous parce qu'on est là et on écoute. Ça fait quatre ans que ça dure. On garde la ferme et on aboie la nuit quand y a du bruit dans le feuillage. Souvent c'est comme ça que les gars savent qu'ils sont arrivés. Les premières nuits de la fille, les arrivées sont reparties. 30, 40 la première. 20 ou 25 la deuxième. 20 pauvres gars atterris là, on ne sait trop par quelle magie.

Ils arrivent le visage blême et la peau noire, en général. Les jambes taillées par les chemins et les pieds nus, ou presque. Ceux-là en général ils ne restent pas trop. Londres, Paris, Bruxelles – c'est là qu'ils veulent aller. Eux non plus, faut dire, ils n'aiment pas bien les chiens. Ils ont le cœur broyé par la route et les yeux vides, balafrés. Ils ont été bien amochés, les p'tits gars. L'un a un œil blanc, l'autre un kyste énorme sous la gorge. Souvenirs libyens.

La fille est arrivée donc avec un sac plein de trucs. Marine sûrement lui avait dit de penser à des « activités » pour occuper les gars. Parce qu'ils s'ennuient c'est vrai. Ils attendent et ils s'ennuient à se crever les cœurs. Elle est venue toute pimpante, la fille, pleine de bonnes et blanches intentions. Elle s'est dit qu'elle arriverait à les sortir les gars de l'ennui dans lequel ils crevaient. Elle n'avait pas compris que cet ennui, c'était du désespoir. Le désespoir vous savez, c'est quand il n'y a plus rien. C'est qu'ils ont l'cœur broyé par la route, ces gars-là, abimé par la mer.

Dans son sac donc y avait plein d'trucs. Des micros et caméras. Un trépied aussi. Elle voulait faire un film. Ou plutôt, elle voulait d'eux qu'ils fassent un film. Elle a installé sa tente là-bas près du hamac, puis elle a déballé son projet, tout excitée. Les gars d'abord ont rigolé. Un film ? Nous on voyait ça derrière la vitre. Ils l'ont laissée parler. Elle a dit : on va faire un film. Ce sera votre film, quoi, vos idées. Mebratu traduisait.

Ça pourrait être un film d'art, un truc un peu expérimental. Vous allez raconter des histoires, vos histoires. Elle a dit : j'vous laisse le matos, j'vous fais confiance. Si vous voulez, on se retrouve pour en parler. On peut construire tout ça ensemble. On dit, 9h demain matin ?

Les gars encore ont ricané. Elle pensait qu'elle pourrait leur donner la parole et qu'ils voudraient prendre cette parole mais eux ne pensaient qu'à l'attente et l'attente ça vous bouffe. C'est pas un film, qu'il leur fallait, c'est des papiers. Alors gentiment ils lui ont dit ou montré qu'ils n'étaient pas intéressés et chacun d'entre eux est reparti s'ennuyer dans sa cabane. Elle a eu beau insister les jours suivants, elle s'est mise en colère brièvement mais eux bien sûr, préféraient attendre sur leurs écrans que le ciel tombe. Elle s'est vexée, d'abord, je me souviens, parce qu'elle croyait vraiment que ses blanches et bonnes intentions pouvaient les aider. Elle n'avait pas compris que leur esprit tout entier était tourné vers autre chose.

Autre chose qui vous prend dans les tripes et dans la gorge et puis tout l'corps. Elle l'a compris, enfin, ça a pris un peu de temps. C'est que, là-haut, faut savoir ravaler ses larmes. Parfois moi-même j'ai le cœur qui s'emballe et du gris dans la tête. Parce que c'est vrai, on laisse pourrir les gens sur les trottoirs. On laisse crever les gars sur des radeaux et eux, et nous, on s'époumone dans cette bataille contre le vent. Enfin, la fille, elle est restée quelques temps et puis nous on l'aimait bien, surtout qu'elle nous grattait toujours au coin de la nuque là où ça chatouille. Et puis la fille est repartie. Les gars aussi. Y a eu d'autres filles et puis d'autres gars. Et l'ennui, toujours l'ennui, qu'au début elle ne comprenait pas.

يصلـون بوجوه شـاحبة وبـشرة سـوداء في الغالب. أرجلهـم نحتتها الطرقـات وأقدامهـم عارية، أو تقريبـا. هؤلاء في الغالـب لا يبقون هنا لمـدة طويلة. لندن، باريس، بروكسـيل، - إنها الأماكـن التي يرغبون في الذهـاب إليها. يجب القـول إنهم بدورهم لا يحبـون الكلاب. قلوبهم اعتصرتهـا الطرقـات، وأعينهـم فارغة، وجريحـة. لقد تـضرروا كثيرا هـؤلاء البسـطاء. أحدهـم عينه بيضـاء، وآخـر لديه دُمَّـل ضخم في حلقـه. هي ذكريـات ليبية.

وصلـت الشـابة إذن، مع حقيبـة مليئة بالكثير مـن الأشـياء. بالتأكيد قالت لها ماريـن، فكري في «أنشـطة» قد تملأ وقـت الرجال. لأنهم يحسـون بالملل وهـذا صحيح. ينتظـرون ويملّون إلى حـد يعتصر القلوب. وصلـت وهي مفعمة بالحيوية هذه الشـابة، وممتلئة بنوايـا طيبة وبيضاء. اعتقـدت أنهـا سـتخرجهم، هؤلاء الرجـال، من الملـل الذي كانـوا يهلكون فيه. لـم تكن تدرك أن هـذا الملل، هـو يأس. اليأس كما تعلمـون هو حين لا يبقـى شيء. إذ أن قلوبهم اعتصرت في الطريـق هؤلاء الرجـال، وأتلفها البحر.

في حقيبتهـا إذن كانـت هنـاك الكثـير مـن الأشـياء، ميكرفونـات وكامـيرات، وحامل كامـيرات. كانت تريـد صناعة فيلـم. أو بالأحرى، كانـت تريد منهم أن يصنعـوا فيلما. نصبـت خيمتها هنـاك قرب الأرجوحة، ثم كشـفت عـن مشروعها، وهي متحمسـة جـدا. في البداية ضحـك الرجال. فيلـم؟ نحن كنا نرى هـذا من خلف الزجـاج. تركوها تتحـدث. قالـت لهم: «سـأترك لكـم المعدات، لأنـي أثق فيكـم. وإن أردتـم، نلتقي لنتحـدث. يمكننـا أن نصنـع كل هذا معا. هـل يمكـن أن نلتقي في التاسـعة صباحا؟»

ضحـك الرجـال مجـددا. كانـت تحسـب أنها تعطيهـم الكلمـة، وأنهـم سـيرغبون في أخـذ هـذه الكلمـة، لكنهـم لـم يفكـروا في ذلـك الوقـت إلا في الانتظـار، والانتظـار يَنْهَـشُ الإنسـان. لـم يكـن يلزمهـم فيلـم، بـل أوراق إقامـة. إذن بلطـف أخبروهـا أو أظهـروا لهـا أنهـم لـم يكونـوا مهتمـين، وكل واحـد ذهـب لعيـش الملـل في كوخـه. ألحّـت في الأيـام التاليـة، ثـم غضبـت لفـترة وجـيزة، أمـا هـم فكانـوا يفضلـون الانتظـار أمـام شاشـات هواتفهـم، إلى أن يخيـم الليـل. شـعرت بالإهانـة، في البدايـة، كمـا أتذكـر، لأنهـا كانـت تظـن حقـا أن هـذه النوايـا البيضـاء والحسـنة، كانـت ستسـاعدهم. لـم تكـن تفهـم أن روحهـم بأكملهـا كانـت تتجـه نحـو شيء آخـر.

أمـر آخر يمسـك بأحشـائك وعنقك ثم كل جسـدك. ثـم فهمتُ هـذا في آخر المطـاف، ولو أن الأمـر تطلـب بعض الوقت. لأنـه هناك في الأعـلى، يجب أن نعـرف كيفية كبح دموعنـا. حتى إنني أحيانـا ما يصبح رأسي رماديـا ويخفق قلبي بقوة. لأنـه من الصحيح أنهم يتركون أناسـا يتعفنون عـلى الأرصفـة. يتركـون أناسـا يموتـون في قـوارب، فيما هـم ونحن، ننهـك في مواجهـة الرياح العاتيـة. أخـيرا، ظلـت الشـابة معنا لبعـض الوقت ونحـن كنا نحبها حقـا، خصوصـا أنها كانت تدغـدغ رقابنـا. ثم رحلت الشـابة. الرجـال أيضا. كانـت هناك شـابات أخريات ورجـال آخرون. وكان الملـل، دومـا الملل، الذي لـم تكن تفهمـه في البداية.

إلى حدّ يعتصر القلوب

كامي ليفي

تسـير الأمور مع المتطوعين بالأحـرى جيدا. نراهم في كل الأوقات ومـن كل الألوان. بعضهم(ن) يخافـون منـا ولهـم الحق في ذلـك لأنهم لذغـوا من هـذا الجحر سـابقا. في ذلك اليـوم، كانت شـابة هي التي أتت إلينـا لبعض الوقت. كانـت الحياة في الجبل بالنسـبة إليها أمـرا جديدا، لهذا السـبب اختبرناهـا بعض الشيء لنتسـلى. في ذلك الوقت، في شـهر غشـت على ما أعتقـد، تباطأ عـدد الوافديـن لأن الشرطة لـم تكن تمزح عنـد الحدود. ثم عـادت الحركة مـن جديد، هكذا. مـن الأعـلى، حيث كنـا نعيش، كنا نـرى الـزُّرْق في كل مكان. في الأسـفل، في الـوادي كانت هناك عربـة أو اثنتـان، مملوءتـان برجال الـدرك الجوّالة. يجـب القول إنهم تسـببوا في أحـد الأيام في حادثة سـير، ولم يكن المشـهد جميـلا. في كل مكان، في الأعـلى، في مواجهتنا، وعـلى يميننا، كان العسـكر يراقبوننـا حتى حينمـا نتبول. هؤلاء الرجال لـم يحبوا الكلاب مثلنـا. بعيدا بعض الشيء كانـت هنـاك شرطة الحـدود أيضا. لا يوجد ما هو أسـوأ على مـا يبدو. إنهم يسرقـون ما يملكه شـباب صغار يحاولون العبور.

إذن، هـذه الشـابة وصلـت ووجدت نفسـها سريعا وحيـدة داخل المخيـم. في ذلك الوقـت، كان يوجـد 12 شـخصا يعيشـون هنـا. غالبيتهم كانـوا ينتظرون إشـارة من «المكتب الفرنسي لحماية اللاجئين وعديمي الجنسية» لإجـراء لقاء طلب اللجوء. آخرون، مثـل جوسي، كانـوا ينتظرون أن تـضرط دبلن. نعلـم كل هذا لأننا هنـا ونصغي جيدا. يسـتمر الأمر منـذ أربعة أعوام. نحـرس الضيعة وننبـح في الليل حينمـا نحس بحركة وسـط أوراق الأشـجار. كثـيرا ما نعلم بـأن بعض الأشـخاص وصلوا؛ في الأيـام الأولى للشـابة، انطلقـت حركة الوافدين من جديـد. 30 أو 40 في البدايـة. 20 أو 25 في المرة الثانيـة. 20 رجلا مسـكينا لا نعرف أي سـحر دفعهم للوصـول إلى هنا.

INCOHÉRENCES

Solène Leïla Bourezma

LEÏLA A TRAVAILLÉ EN TANT QU'AGENT D'ÉLIGIBILITÉ AU MAROC.

J'ai l'impression d'avoir eu accès à un monde qui n'existe plus que dans mes pensées. Un monde invisibilisé. Une réalité qui émerge seulement dans les articles de presse ou dans les salles d'entretien exiguës du Haut-Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés (UNHCR) et des instances gouvernementales en charge de traiter les demandes d'asile. Dans nos rues, ils n'existent pas, dans nos imaginaires non plus. Ils sont les autres. J'écris depuis ce grand salon aux zelliges et hauts plafonds hérités de la colonisation française. Ce même lieu, où en rentrant du travail, je regardais par le balcon, et ressentais un aussi grand décalage entre moi et la rue, moi et les demandeurs et moi et le monde. Je me revois, prenant place dans le fauteuil de mon bureau, scrutant le formulaire de demande d'asile. Le blanc des pages me rassurait et m'inquiétait. Peut-être une « demande manifestement infondée » me disais-je. Je déposais une feuille vierge sur le bureau, accompagné d'un stylo, à disposition du demandeur, en espérant que ce dernier soit en capacité de m'aider en écrivant les noms propres inconnus à mon ouïe. À se demander qui était le plus demandeur dans cette histoire. M'aider ? Mais qui est censé aider qui ? Et puis, c'est bien beau de parler d'aide, alors que tu vas t'empresser, de retenir le moindre gribouillage, jeté sur le papier, à sa charge. Tu m'as dit en début d'entretien que tu n'avais pas été scolarisé à part deux ans à l'école coranique, pourtant au cours de l'entretien, tu es parvenu à écrire plusieurs éléments sur la feuille mise à ta disposition, est-ce que tu peux m'expli-

MAMADOU, UN DEMANDEUR D'ASILE, AVEC QUI ELLE A PASSÉ UN ENTRETIEN.

Tu penses me connaitre, pouvoir parler de moi, parce qu'on a fait un entretien de trois heures ensemble ? N'es-tu pas sans savoir que les informations obtenues sous la contrainte n'ont pas la même valeur ? Pourquoi nous prends-tu la tête à vouloir parler de l'entretien ? Avec un semblant de sincérité. Pourquoi tu t'entêtes alors qu'on sait tous.tes, que tout ça, c'est du bluff. T'as joué ton rôle. Nous aussi. Comment veux-tu qu'on te raconte nos vies, alors que tu vises à tout simplifier et rationaliser. Peut-être que j'ai fait que deux ans d'école coranique mais après j'ai étudié avec mon cousin. Il me donnait des cours du soir pour que je devienne prof. C'était mon rêve. Ça a duré cinq ans. J'ai arrêté quand mon oncle est tombé malade. Tu vois, ça tu ne le savais pas. Tu ne me connais pas. De quelle réalité parles-tu ? On n'est pas des menteurs, mais qu'aurais-tu envie de raconter à une

quer cette incohérence s'il-te-plaît... Euh s'il vous plaît. À la fin de l'entretien, je la récupérais pour la glisser soigneusement dans le dossier afin qu'elle complète les autres morceaux du puzzle. Elle finissait griffonnée de mots, de schémas, de noms, de personne, de lieux, imaginaires, existants, fictifs, de larmes, de postillons, de vomi même. Peu importe de parvenir à dissocier le vrai du faux. Tout était preuves. Preuves de l'insuffisance d'un système.

personne dont la seule motivation est de te juger ? Non. Nous on n'a pas eu la chance d'aller autant à l'école qu'on l'aurait voulu. Ça ne fait pas pour autant de nous des menteurs ou des ignorants. Et puis, toi aussi tu es une menteuse. Tu essaies de nous faire croire que vous êtes là pour nous protéger et puis voilà que je te trouve à cracher sur le système.

MAMADOU

Tu as signé un accord de confidentialité ? Donne-moi ne serait-ce qu'une bonne raison de te croire ? Personne ne fait confiance à des machines. Souviens-toi lorsque tu tapais mon moindre silence, ou grimace sur l'ordinateur. Et puis d'ailleurs, je te raconte ma vie et tout ce que tu trouves à faire, en plus de tout simplifier, c'est d'écrire un texte pour un projet culturel d'épanouissement personnel ? Ça ne te dérange pas plus que ça ? Je ne sais même pas si je suis content de te voir t'arracher les cheveux avec ce texte. Peut-être que finalement on préfère avoir affaire à une machine, n'est-ce pas ? Quoi ? T'es étonnée que ce soit valable dans les deux sens ? Dommage pour toi que je t'ai trouvé là en train d'écrire. À mon tour de venir te questionner et te triturer un peu le cerveau. Est-ce que t'es prête ? Jusqu'où veux-tu t'aventurer dans cette honnêteté que tu défends ? On n'est pas pressé. Prends ton temps.

INTRODUCTION DE L'ENTRETIEN DE DEMANDE D'ASILE

Bonjour, je m'appelle Leïla et vous ? Mamadou Diallo ? Vous préférez que je vous appelle comment ? Mamadou ou Diallo ? Mamadou Diallo ? D'accord c'est noté. Vous souhaitez que je vous vouvoie ou que je vous tutoie ? Okay. Premièrement je vous remercie de vous être présenté à l'heure à votre entretien. Alors, avant qu'on commence je vais vous expliquer le déroulé et le contexte de cet entretien. Est-ce que vous avez une idée de son objectif et de que l'on va faire aujourd'hui ensemble ? Pas du tout ? D'accord. Alors on va faire cet entretien aujourd'hui dans le cadre de votre demande d'asile. Vous avez demandé à obtenir l'asile au Maroc, et pour cela vous êtes venu auprès du Haut-Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés, (HCR) à Rabat, auprès duquel vous avez déposé votre formulaire de demande d'asile, que j'ai ici avec moi et dans lequel vous avez donné des informations vous concernant et concernant les raisons qui vous ont poussé à quitter votre pays d'origine. Pour être sûrs de bien comprendre ces raisons, on va effectuer cet entretien dans un environnement sécurisé, où vous avez tout l'espace et le temps nécessaire pour nous expliquer les causes à l'origine de votre départ. Tout ce

que vous allez dire pendant cet entretien est strictement confidentiel. J'ai moi-même, personnellement, signé un accord de confidentialité, m'obligeant à garder toutes vos informations secrètes. Seules les personnes qui travaillent au HCR directement sur votre dossier auront accès à vos informations et à votre histoire. Durant l'entretien, je vais tout écrire, tout ce que moi je dis et tout ce que vous dîtes, pour qu'après cet entretien, mes collègues qui travaillent au bureau du HCR puissent savoir exactement ce que l'on a dit et puissent prendre une décision par rapport à votre demande d'asile. En échange de la confidentialité, vous avez le devoir de votre côté de collaborer avec nous, ce qui signifie que vous devez répondre aux questions de la manière la plus précise et la plus détaillée possible en expliquant les événements tels qu'ils se sont déroulés. Si à un moment, au cours de la procédure, on pense que ce que vous dites ce n'est pas vraiment ce que vous avez vécu, ça va poser un problème dans le traitement de votre demande, et on ne sera pas en mesure de décider si vous allez être reconnu réfugié par le HCR ou pas. L'entretien devrait durer entre trois heures et quatre heures, si à un moment vous souhaitez faire une pause, aller aux toilettes, fumer, prier, n'hésitez pas à me le dire, et j'en ferais de même de mon côté. Dans ces cas-là, on s'arrêtera un instant, puis on reprendra l'entretien. Est-ce que tu as des questions avant qu'on commence ? Euh oui je voulais juste dire que ce qui est écrit là-bas, dans le formulaire c'est correct, mais parfois j'oublie les dates, tout ça, avec tout ce que j'ai traversé, souvent j'ai mal à la tête, et j'oublie.

LEÏLA

Souissi. Rabat. 17 Décembre 2019. Haut-Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés. Salle d'entretien numéro quatre. Le chauffage ne fonctionne pas. Je m'empresse d'aller faire chauffer de l'eau dans la bouilloire du bureau, pour nous servir un thé, seul à même de nous réchauffer les entrailles, à Mamadou et à moi.

MAMADOU

Mariage forcé ? Je pensais que chez les babtous c'était l'amour qui comptait. C'était donc ça cet air suspicieux sur ton visage. Pourquoi tu accélères ? Ah ça y est tu te lâches. On l'aura eue finalement cette once de sincérité. T'es sur une bonne lancée mais bon y en a marre d'écrire et de parler, enfermés comme des poulets. Tu ne veux pas qu'on sorte un peu ?

Mamadou me répète qu'il a froid. Qu'il n'arrive jamais à se réchauffer lui, sa femme et leur enfant, parce que dans la pièce où ils vivent à Takaddoum, il n'y a pas de verre à la fenêtre, alors le vent souffle à l'intérieur. Je me demande si c'est la température ou l'atmosphère qui nous glace. Mamadou me raconte, avoir rencontré sa femme, Fatoumata, alors qu'il s'apprêtait à quitter son pays la Guinée. Elle était en sang, dans la rue, essayant de s'échapper des griffes d'une marâtre violente. Ils se sont mariés, sur la route, sous les conseils d'une dame sénégalaise, rencontrée au détour du chemin. Fatoumata a seize ans. Mamadou en a vingt-cinq. Mariage forcé, mariage précoce, consentement, Convention des Droits de l'Enfant, abus, violences, me dis-je. Mamadou grelotte. Est-ce de ma faute s'il grelotte ? À cause de mes fichues questions ? Est-ce qu'il a lu dans mes pensées ? Pourtant j'ai essayé de créer le climat de confiance, comme ils nous l'ont appris lors de la formation sur les techniques d'entretien. Est-ce l'effet de cette salle grise et sombre aux faux messages d'espoir accrochés aux murs ? Ou bien, des mots en arabe prononcés, dans la précipitation par les agents de sécurité avant que l'on ne pénètre dans la salle d'entretien qui l'ont mis mal à l'aise ? Moi aussi je suis mal à l'aise. Je ne veux pas trembler devant Mamadou. Mes orteils sont morts, mais ce n'est pas le moment d'en parler. Je n'ai pas le droit. Mais de quel droit parle-t-on ? Droit international ? National ? Coutumier ? Individuel ? Personnel ? Existe-t-il un droit de se sentir en cohérence avec soi-même ? Mon visage est celui de la frontière. Externalisation des frontières de l'Union Européenne. Oui c'est moi. La Française qui a traversé la Méditerranée, pour traiter les dossiers de demande d'asile des Africains. Mais attends c'est pour obtenir l'asile au Maroc ou à l'étranger ? Amine, vingt-cinq ans, me dit qu'il est réfugié lui aussi, dans son propre pays. Originaire du Sahara mais émigré à Casablanca avec sa famille, il me parle de « brûler ». Mise à part mes courts séjours dans le sud de l'oriental, à Bouarfa, en plein été, avec des températures avoisinant les cinquante degrés, je ne connais pas la sensation de brûlure, généralisée à toute l'enceinte de mon corps. La lumière du soleil nous illumine, mais sa chaleur nous disperse. On se cache. Comment lui dire qu'où j'ai grandi, le soleil ne brule pas. Ai-je le droit ?

الزواج القسري؟ اعتقدت أنه لدى المُدَّعين من أبناء الطبقة المتوسطة، يعتبر الحب هو المهم. إذن كان هذا هو السبب وراء النظرة المتشككة على وجهك. لماذا تسرعين؟ آه، ها قد تخليت عن كل شيء. كان بإمكاننا أن نحصل على هذه النفحة من الصدق. أنت في الاتجاه الصحيح، لكن تعبت من الكتابة والكلام، ونحن سجناء كالدجاج. ألا ترغبين في أن نخرج بعض الشيء؟

الرغم من هذا حاولت أن أخلق جوا من الثقة، كما علمونا خلال التدريب على تقنيات إجراء المقابلات. هل هو أثرُ القاعةِ الرمادية ورسائلِ الأملِ الكاذب المعلقة على الحيطان؟ أم إنّها الكلمات التي نطقت بالعربية، حين أدخله عناصر الأمن في عجلة إلى قاعة اللقاء، هي التي جعلته غير مرتاح؟ أنا أيضا غير مرتاحة. لا أرغب في الارتعاد أمام مامادو. أصابع أقدامي تجمّدت. لكنه ليس الوقت المناسب للحديث عن الأمر. لا أملك الحق في هذا. لكن عن أي حقّ نتحدث؟ بموجب القانون الدولي؟ الوطني؟ العرفي؟ الفردي؟ الشخصي؟ هل يوجد حق في أن نشعر بأننا في وضع تناغم مع ذواتنا؟ وجهي هو وجه الحدود. الاستعانة بموظفين في بلدان خارج الاتحاد الأوربي ليصبحوا حدوده؛ نعم أنا كذلك. الفرنسية التي عبرت البحر الأبيض المتوسط، من أجل دراسة ملفات طلب اللجوء لأفارقة. لكن انتظِرْ، هل تطلب اللجوء في المغرب أم في الخارج؟ أمين، خمسة وعشرون عاما، يقول لي، إنه بدوره لاجئ، في بلده الأصلي. ينحدر من الصحراء لكنه يعيش مع عائلته في الدار البيضاء ويخبرني في رغبته بأن «يحرق». ما عدا رحلاتي إلى الجنوب الشرقي، في بوعرفة، في عز الصيف مع درجات حرارة تقارب الخمسين درجة، لا أشعر بإحساس الاحتراق، الذي أصبح مُعمَّمَا في كل جسدي. يغمرنا نور الشمس، لكن حرارتها تفرّقُنا. نختبئ. كيف أخبره أنّني كبرت، أن الشمس لا تُحرق. هل أملك الحقّ في هذا؟

جرت. إذا اعتقدنا، في لحظة ما، خلال العملية، بأنكم لا تقولون الصدق، سيخلق هذا مشكلة خلال معالجة ملفكم، ولن يكون بمستطاعنا حينها أن نقرر إذا ما كنتم تستحقون الحصول على صفة اللاجئ التي تقدمها المفوضية السامية للاجئين أم لا. يفترض أن يستمر الحوار ما بين ثلاث وأربع ساعات، إذا ما أردتم في لحظة ما أن تأخذوا استراحة أو أن تذهبوا إلى المرحاض، أو تدخنوا، أو تؤدوا صلاتكم، وهو ما سأقوم به من جهتي. في هذه الحالة سنتوقف لبرهة، ثم سنستكمل لقاءنا. هل لديك أسئلة قبل أن نبدأ؟ نعم، كنت أريد فقط أن أقول إن كل ما هو مكتوب، هناك، في الاستمارة صحيح، لكنني أحيانا أنسى التواريخ، كل هذا، مع كل ما مررت به، أشعر بألم في رأسي، وأنسى.

ليلى

السويسي. الرباط. 17 ديسمبر 2019. المفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين. قاعة اللقاءات رقم 4. لا تعمل التدفئة. أسرع لتسخين الماء في سخّان المياه في المكتب، لنشرب الشاي، الذي سيدفئ أحشاءنا، مامادو وأنا. يردد مامادو لي أنه يشعر بالبرد. بأنه لا يستطيع نهائيا أن يتدفأ هو وزوجته وطفلهما، لأنه في الغرفة التي يعيشون فيها في حي التقدّم، لا يوجد زجاج في النافذة. ولهذا السبب فإن الريح تصل إلى الداخل. لا أدري إن كانت الحرارة أم جوّ اللقاء هو الذي يجمدنا. يحكي لي مامادو أنه التقى زوجته، فاتوماتا، حينما كان يستعد لترك بلده غينيا؛ أن آثار الدماء كانت عليها، وهي في الشارع، تحاول الهرب من مخالب زوجة أب عنيفة. تزوجا على الطريق بنصيحة من امرأة سينغالية التقياها في طريقهما. كانت فاتوماتا تبلغ 16 عاما. مامادو كان يبلغ 25 عاما. زواج قسري، زواج قبل العمر القانوني، القَبُول، اتفاقية حقوق الطفل، استغلال، عنف، قلت لنفسي. يرتعد مامادو. هل بسببي يرتعد؟ بسبب أسئلتي الكريهة؟ هل قرأ أفكاري؟ على

مامادو

لقد وقَّعْتِ على تعهد باحترام السرية؟ أعطني ولو سببا واحدا جيّدا لأثق بك؟ لا أحد يثق في الآلات. تذكري عندما كنت ترقُنِين كلَّ لحظة صمت أو تعبيراً لوجهي على الحاسوب. ثم، أحْكِي لك حياتي، وكل ما تجدين لفعله، بالإضافة إلى تبسيط كل شيء، هو أن تكتبي من أجل مشروع ثقافي يحقق سعادتك الشخصية؟ ألا يزعجك هذا بالقدر الكافي؟ لا أدري حتى إن كنتُ سعيدا بأن أراك تنتفين شعرك بسبب هذا النص. ربما في آخر المطاف نُفَضّل التعامل مع آلة، أليس كذلك؟ ماذا؟ هل أنت مندهشة أن يكون الأمر صائبا في الاتجاهين؟ آسف لك، لأنني وجدتك هنا تكتبين. حان دوري لآتي لأسألك ولأتلاعب قليلا بدماغك؛ هل أنت جاهزة؟ إلى أي حد تريدين أن تغامري في هذه الصراحة التي تدافعين عنها؟ لسنا على عجلة. خذي وقتك.

هـل يمكن لـك أن تفسر لي السـبب. عنـد نهاية اللقـاء، كنت أمسـك الورقة وأدسـها بعنايـة في الملف لكي تكمـل باقي قطع لعبـة البازل؛ كانـت تنتهي بأن تُخَـطَّ عليها خربشـات تحمل كلمات، وتخطيطات، وأسـماء عائـلات، وأماكن، وهمية وموجـودة، وخيالية، من دموع، وقطرات لعـاب، ووفاء حتى. لا يهم إن فصلنـا ما بين الحقيقـي والمزيـف؛ كل شيء كان دليلا، دليـلا على محدودية وفقـر النظام.

مدخل إلى مقابلة طلب اللجوء

أهـلا، اسـمي ليـلى وأنـت؟ مامـادو ديالـو؟ كيـف تفضـل أن أسـميك؟ مامـادو أو ديالـو؟ مامـادو ديالـو؟ طيـب، سـأفعل. هـل ترغـب أن أتحـدث معـك بشـكل رسـمي، أو كصديق؟ أوكي. أولا أشـكرُكُم عـلى حضوركـم في الوقـت المحـدد للموعـد. إذن قبـل أن نبـدأ سـأشرح لكـم كيـف يجـري اللقـاء وسـياقه. هـل لديكـم فكـرة عـن الهـدف منـه ومـا الـذي سـنفعله اليـوم؟ مطلقـا لا؟ طيّـب. إذن سـنجري هـذا اللقـاء اليـوم في إطـار طلبكـم للجـوء. لقـد تقدمتهـم بطلبكـم للّجـوء في المغـرب، ولهـذا السـبب جئتم إلى المفوضية السـامية للأمـم المتحـدة لشـؤون اللاجئـين في الربـاط، والـتي تقدمتـم إليهـا باسـتمارة طلـب اللجـوء، الـتي في حـوزتي الآن، والـتي قُمتـم فيهـا بتقديـم معلومـات تخصكـم وتخـص الأسـباب الـتي دفعتكـم إلى مغـادرة بلادكـم الأصليـة. لأكـون متأكـدة مـن أنـني فهمـت جيـدا هـذه الأسـباب، سـنقوم بإجـراء هـذا اللقـاء في بيئـة آمنـة، تملكـون فيهـا كل المـكان والوقـت الضروريـين مـن أجـل أن تشرحـوا لنـا الأسـباب الـتي دفعتكـم إلى المغـادرة. كل مـا سـتقولونه خـلال هـذا اللقـاء هـو سري كليـا. أنـا بنفسـي وقعـت عـلى تعهـد باحـترام السريـة، يفـرض عـليّ أن أحافـظ عـلى كل معلوماتكـم سريـة. وحدهـم الأشـخاص الـذي يعملـون في المفوضيـة السـامية للاجئـين، الذيـن يعملـون مباشرة عـلى ملفكـم، سـيكون مـن حقهـم الولـوج إلى هـذه المعلومـات وإلى قصتكـم. خـلال اللقـاء، سـأكتب كل شيء، كل مـا أقولـه أنـا، وكل مـا سـترُدُّون بـه، مـن أجـل أن يسـتطيع زمـلائي العاملـون في المفوضيـة بعـد هـذا اللقـاء أن يعرفـوا بالتدقيـق مـا قمنـا بالحديـث عنـه، وليسـتطيعوا أن يتخـذوا قـراراً بخصـوص ملفكـم لطلـب اللجـوء. مقابـل السريّـة التامـة، يجـب عليكـم مـن جهتكـم أن تتعاونـوا معنـا، وهـو مـا يعـني أنـه يجـب عليكـم أن تجيبـوا عـن الأسـئلة بالطريقـة الأكـثر دقّـة، والـتي تقـدم أكـبر عـدد مـن التفاصيـل الممكنـة بـأن تشرحـوا لنـا كل الأحـداث والوقائـع الـتي

لكن ما الذي ستروبه لشـخص، دَافِعُهُ الأول هـو أن يحكم عليـك؟ لا، نحن لم نملـك كفايـة من الحـظ للذهـاب بما يكفـي إلى المدرسـة كما أردنـا. هذا لا يجعل منـا رغم ذلك كاذبـين أو جهالا. ثم أنـت أيضا كاذبـة؛ تحاولـين إقناعنا أنكـم هنا مـن أجـل حمايتنا ثـم أراك الآن تبصقـين عـلى النظام.

تناقضات

سولين ليلى بورزمة

عملت ليلى كوكيلة تدرس أهلية طلبات اللجوء في المغرب

أشعر كما لو أني دخلت عالما لم يعد يوجد إلاّ في أفكاري، عالم غير مرئي، عالم يطفو إلى السطح فقط في المقالات الصحفية أو داخل قاعات اللقاءات الضيّقة داخل المفوضية السامية للأمم المتحدة لشؤون اللاجئين، وفي الهيئات الحكومية المكلّفة بدراسة ملفات طلب اللجوء. في شوارعنا، لا يوجدون، وفي مخيلاتنا لا يوجدون أيضا. إنهم الآخرون. أكتب في هذا الصالون الفخم، ذي الجدران العالية والذي يكسوه الزليج، التي ورثناها عن الحقبة الكولونيالية. هذا المكان نفسه، الذي كنت بعد عودتي من العمل، أنظر إليه من الشرفة، وأشعر أيضا باختلاف كبير بين وضعي وبين الشارع، بيني وبين طالبي اللجوء، بيني وبين العالم. أرى نفسي مجددا أجلس على المقعد في مكتبي، وأقرأ بتمعن استمارة طلب اللجوء. بياض الأوراق كان يطمئنني ويقلقني. ربما هو «طلب لا أساس له»، كنت أقول لنفسي. كنت أضع ورقة بيضاء على المكتب، وأرفقها بقلم حبر، لطالب اللجوء، على أمل أن يكون هذا الأخير قادرا على مساعدتي بأن يكتب لي الأسماء المجهولة من طرف أذني؛ ما يدفع إلى التساؤل مَن كان حقّا الأكثر طلبا للمساعدة في هذه المسألة؛ أن يساعدني؟ ولكن مَن الذي يفترض فيه أن يساعد الآخر؟ ثم، مِن الجميل الحديث عن المساعدة، فيما ستسرع، بأن تُحمّله مسؤولية أي خربشات، خُطَّتْ على الورقة.

لقد أخبرتَني في بداية اللقاء أنك لم تدرس إلاّ عامين في مدرسة قرآنية، لكن خلال اللقاء، استطعت أن تكتب عدة عناصر، على الورقة التي أعطيتني، «اشرح لي هذا التناقض!» أعتذر، رجاء

مامادو، طالب لجوء أجرَتْ معه ليلى اللقاء

تعتقدين أنك تعرفيني، أن تتكلمي عني، لأننا أجرينا لقاءً دام 3 ساعات؟ ألا تعرفين أن المعلومات التي يتم الحصول عليها بالإكراه ليست لها قيمة؟ لماذا تزعجيننا بالرغبة في الحديث عن المقابلة؟ مع إيحاء بأنّك صادقة. لماذا تُصرين على أن نعتقد جميعا أن هذا كله مسرحية. لقد أديت دورك. نحن أيضا. كيف تريدين أن نحكي قصص حياتنا، فيما تحاولين أن تجعلي كل شيء بسيطا وعقلانيا. ربما لم أدرس إلاّ عامين في المدرسة القرآنية، لكن بعدها درست مع ابن عمي. كان يقدم لي دروسا مسائية لأصبح أستاذا. كان هذا هو حلمي. دام الأمر 5 أعوام. توقفت عن ذلك عندما سقط عمي مريضا. هل ترين، أنت لم تعرفي هذا. ولا تعرفيني. عن أي حقيقة تتكلمين؟ لسنا كاذبين،

EXCURSIONS SAUVAGES

Lorena Hernandez

Il fait chaud.
Des rayons lumineux
inondent la salle de cours
des 4è D.

Aveuglés par la lumière,
les élèves apprennent
l'Histoire de
la Découverte de l'Amérique.

Alma étouffe.
Face à sa professeure,
elle regarde l'horizon de ses yeux
et part à l'aventure.

Elle s'imagine peu à peu,
entrer dans la bouche sévère de la prof
glisser sur ses vertèbres,
rencontrer ses tripes
de vestiges universels.

La voici dans un vaste désert
insolent et intouchable,
comblé de trophées.
Une luxuriance de rêves honteux.
Paperasse d'immigration perpétuelle
individualisme aride
mépris raffiné
exploits rationnels
ignorance républicaine

بدورها تشعر الأستاذة، قلقة،
بطيفها يتبدد.
وكثافة الراحة تتهشم.

مندهشة من نفَسها،
الفارغ العميق،
تعترف لنفسها بهذا:
إنها اكتشافي الشخصي
أراك داخلي.

نزهة متوحشة

لورينا هرنانديز

الجو حار.
أشعة مضيئة
تغمر قاعة الدروس
للصف 4 د.

يعمي وهج الشمس
التلاميذ وهم يدرسونَ
تاريخ اكتشاف أمريكا

تختنق آلما.
قبالة أستاذتها،
تنظر إلى أفق عينيها
وتذهب في مغامرة.

Alma va plus loin.
Elle navigue sur des rivières de pensées creuses,
des canyons aux barrages capricieux,
une forêt de calcaire vierge.
1492 cratères.

تتخيل أنها شيئا فشيئا،
تدخل في فم الأستاذة القاسي
وتنزلق في عظامها،
وتلتقي أحشاءها
المصنوعة من ركام كوني.

1h28 s'écoulent.
Le repos s'annonce,
des grottes aseptisées l'accueillent.
Elle sommeille puis réveille
la conscience saturée de l'institutrice.

ها هي وسط صحراء شاسعة
وقحة ولا يمكن لمسها،
سعيدة بالانتصارات.
رفاهية من الأحلام الشائنة.
أوراق الهجرة الدائمة،
الفردانية القاحلة
الاحتقار المكرّر
الإنجازات العقلانية
الجهل الجمهوري

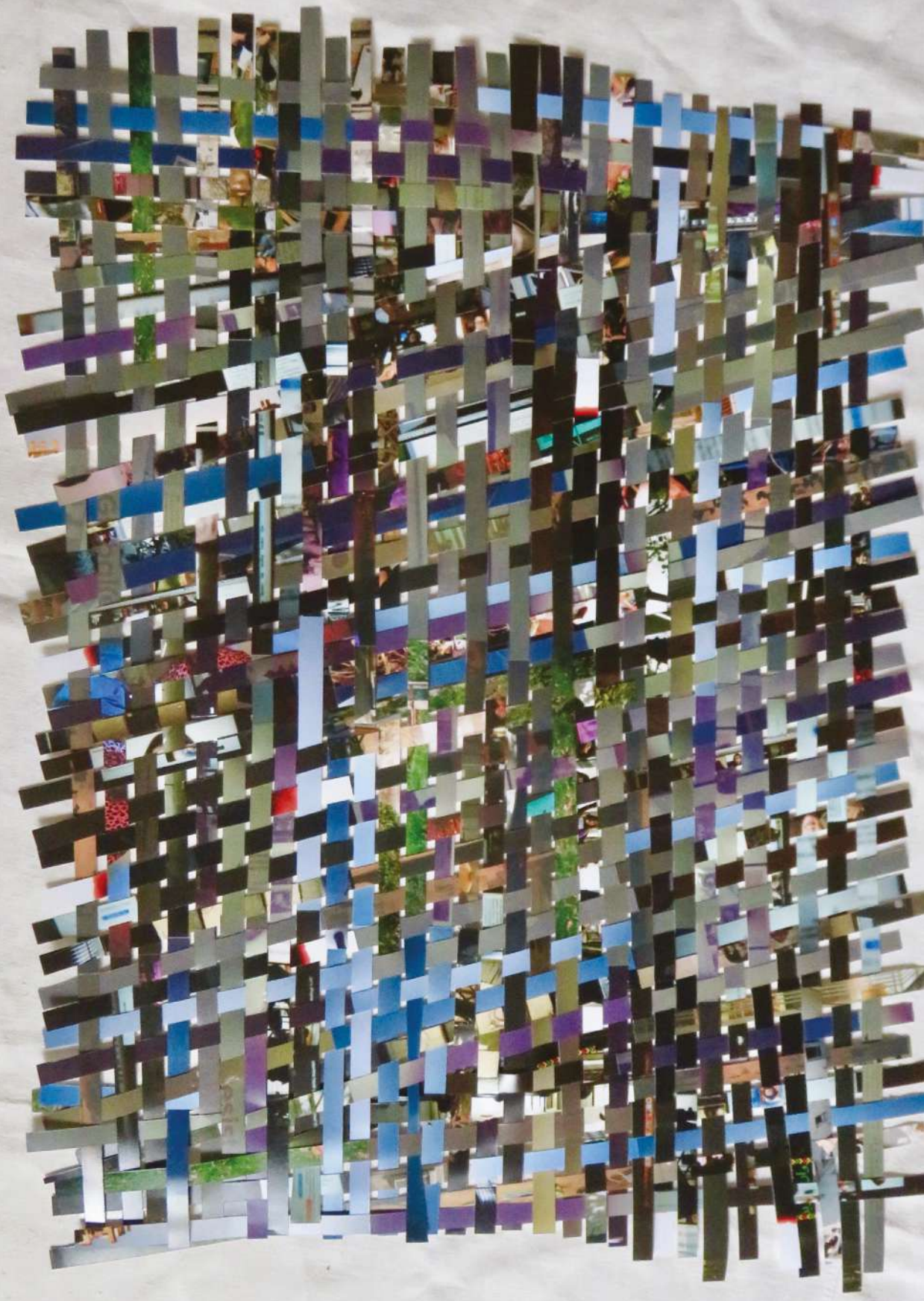
À son tour, l'enseignante sent, inquiète,
son spectre se dissoudre.
L'épaisseur d'un confort se brise.

تذهب آلما بعيدا
تبحر في أنهار الأفكار الفارغة،
ووديان بسدود نزقة،
وغابة كلسية عذراء.
1492 علامة..

Éblouie par son souffle
de vide profond,
elle se fait cette confession:
c'est ma propre Découverte
je te vois en moi.

تنقضي ساعة و82 دقيقة.
تقترب الاستراحة،
كهوف مُطهّرة تستقبلها.
تُنِيم ثم توقظ
ضميرَ أستاذتها المتشبّع.

Tejiendo pueblos, 2020 © Lorena Hernández Puerta

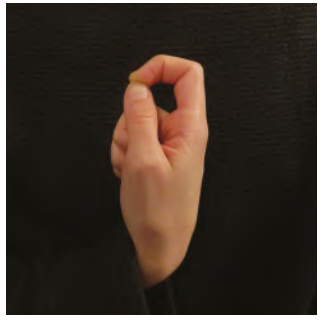


Dans le contexte de la médiation située et territorialisée, nous avons estimé nécessaire de nous interroger sur l'espace au sein duquel le projet a été mené et sur l'impact du format digital, via Zoom, sur la nature de nos échanges. En ce sens, Presencias Nya (Présences naïves et volontaires) met en scène différents gestes autour de la médiation pour questionner la place du corps dans les pratiques culturelles. Une tentative de glossaire qui permet d'envisager de nouvelles significations aux mots énoncés par la profondeur créée entre la parole et le corps. Le corps comme un véhicule de pouvoir, de contrôle, porteur de sens et de signification autour d'une pyramide inversée qui tend à déconstruire ces hiérarchies inscrites dans nos manières de faire et de penser. Projet mené par Solène Bourezma et Lorena Hernandez

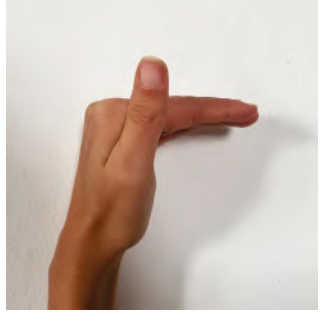
Transformation
تحول

Espace
فضاء

Éthique
أخلاقيات

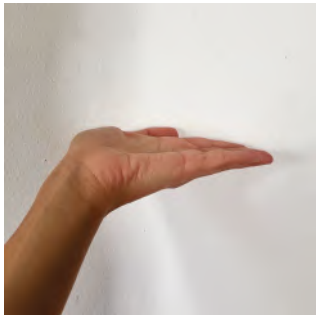


Médiation située
وساطة مموقعة

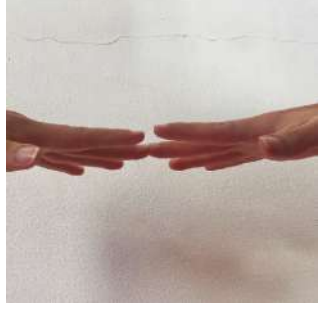


Institution
المؤسسة

Décolonisation
الديكولونيالية/ نزع الاستعمار



Neutralité
الحياد



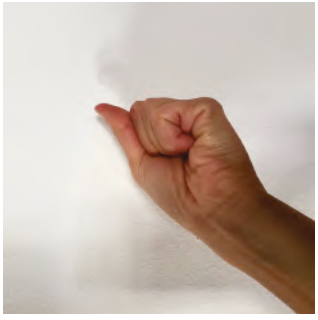
Apprentissage
التعلم

Horizontalité
الأفقية

PRESENCIAS NYA

Solène Leïla Bourezma + Lorena Hernandez

Photos © Solène Leïla Bourezma & Lorena Hernández Puerta, 2020



Appropriation
التملّك

Temporalité
الزمانية

Collaboration
التعاون

Conflit
الصراع

Verticalité
العمودية

Territoire
المجال

سولين بورزمة ولورينا هرنانديز

في سـياق الوسـاطة الموقعة والمجالية، اعتبرنا أنه من الضروري أن نتسـاءل حول الفضاء الـذي يقام المشروع داخلـه، وآثـار العمل انطلاقا مـن العالم الافـتراضي عبر تطبيـق زوم، على طبيعة الحـوارات بيننا. في هـذا الاتجاه Presencias Nya (الحضـور السـاذج والإرادي) يظهـر مجموعات من الحركات حول الوسـاطة لمسـاءلة مكانة الجسـد في الممارسـات الثقافيـة، وهـي محاولة معجميـة للتفكير في معـان جديـدة للكلمات المتلفّـظ بها، من خـلال العمق الذي يتشـكل ما بين الكلام والجسـد. الجسـد بوصفه وسـيلة لنقل للسـلطة، والتحكـم، وحمّالا للمعـنى والدلالة حـول هرم مقلوب يرغـب في تفكيك التراتبيـات في طرقنا في لعمـل والتفكير.

TENTATIVES POUR DÉFINIR LA MÉDIATION LOCALE

Youssef zaoui

Cet article est la synthèse d'un travail d'un mois, qui avait pour but de définir les caractéristiques d'une « médiation culturelle locale », et l'ensemble des mécanismes lui permettant de devenir une pratique locale.

Ce travail n'appartient pas au champ de la recherche scientifique et il serait inapproprié de prétendre qu'il apporte une boîte à outils pour pratiquer la médiation locale. Il est cependant une synthèse des réalités du travail de terrain des institutions culturelles et artistiques marocaines. Il s'agit également d'une tentative de questionner leurs modalités de travail, par le biais du programme *Al Moutawassit*, qui a permis des échanges denses entre les participants et a été réalisé via l'application Zoom.

Mes conclusions sont divisées en deux parties. Une première qui sonde le travail de médiation à travers l'activité de trois organisations : « Le Boultek », « LE 18, Derb el Ferrane » et « L'atelier de l'observatoire ». Dans la deuxième partie j'essaie d'évoquer ce qui a attiré mon attention lors des débats. À savoir, les questions posées par les participant·e·s et les réponses qui en ont résulté, ou tout simplement des interrogations qui ont traversé mon esprit, suite aux séances de débat.

Durant ces séances, je me suis intéressé à ma façon de rédiger mes notes. Je résumais les idées importantes avec des mots ou des expressions brèves. J'ai décidé donc de reproduire cette méthode dans ce travail, en développant des mots, pour qu'ils deviennent des actes et soient applicables sur le terrain.

PREMIÈRE PARTIE : ÉTUDE DE TERRAIN « DÉCORONISÉE »

Malgré la crise sanitaire liée à la Covid-19, nous avons pu organiser des visites dans trois organisations culturelles afin d'identifier où il serait possible de réaliser un travail de médiation, et cela à travers un questionnaire préétabli par les participant·e·s marocain·e·s au programme.

Lors de la première visite je n'ai pas noté d'expression que j'aurais pu reproduire dans ce travail, mais j'ai réussi à identifier la nature de la médiation réalisée par cet organisme.

Ce qui m'a marqué dans le travail de cet espace culturel, est la médiation qu'il effectue et que l'on peut qualifier de médiation entre le national et l'international. Des activités comme le festival « L'boulevard » ou encore le centre culturel et artistique « Le boultek » contribuent à promouvoir des pratiques culturelles internationales au niveau national, et

les perpétuent grâce à l'instauration de nouveaux espaces leur permettant de pratiquer leurs « codes », tout en les introduisant également dans le contexte mondial.

Cette médiation culturelle et artistique conforte la diversité et la différence dans le paysage culturel. Cependant, en tant qu'observateur, je distingue un aspect problématique dans l'institution présent depuis plus d'une décennie. Il s'agit du refus de la part de la société, et une forme de conflit culturel, de ces pratiques artistiques pour des raisons culturelles, morales, et religieuses…

À cet égard, certaines de mes questions concernaient la manière dont s'en sert l'institution pour désamorcer les conflits et leurs conséquences présentes partiellement jusqu'à aujourd'hui.

La réponse des responsables de l'espace, est qu'ils ont fait de « L'boulevard » un espace sûr, permettant le vivre ensemble à travers le centre « Le Boultek », et l'élaboration de plusieurs activités et programmes de formation destinés aux jeunes, pour leur apprendre comment vivre, et faire vivre leurs « codes culturels », qui ne sont pas locaux. Et cela à travers des formations musicales, des concerts, permettant la rencontre entre différents publics, et la création d'espaces pour perpétuer la pratique de ces genres musicaux dans la société locale, tout en laissant à la société le temps nécessaire pour assimiler ces nouveaux codes…

C'est la raison pour laquelle je trouve que « les explications » et « la négociation » sont des atouts nécessaires qui peuvent, à travers plusieurs activités culturelles, faire accepter par la société tout ce qu'elle considère comme intrus.

La deuxième visite s'est déroulée au « 18, Derb El farrane » à Marrakech, et avait comme sujet leur projets : « Qanat » et « Awal ». Les expressions que j'ai notées, sans ordre précis, sont les suivantes :

Un espace sûr

Prévision/une vision futuriste

Une production collective du savoir

La fabrication du sens

Les formes d'expression et la résistance locale

Ces mots et expressions, que je développerai dans le dernier paragraphe de cet article, sont la synthèse de la visite sur le terrain. Ce qui nous permettrait de résumer la place de la médiation dans les actions du « 18, Derb el Ferrane », en tant qu'une pratique tendant à faire des expressions locales une matière de recherche, afin de réutiliser ces formes artistiques et culturelles dans ses projets, les sortir de l'aspect folklorique qui leur est attribué par le pouvoir culturel dominant et les concepts occidentaux, et en inventant un nouveau sens pour ces pratiques.

Nous pouvons considérer ainsi que la médiation du « 18, Derb el Ferrane » est basée sur l'intervention entre la production locale, le public national, et le

public international. La position culturelle de Marrakech dans le pays permet une grande affluence de touristes, mais aussi de professionnel·le·s des arts et de la culture.

La problématique qui pourrait naître de cette médiation, est la possibilité d'utiliser ces expressions artistiques et culturelles, sans les séparer du bagage intellectuel négatif qu'elles pourraient contenir. À titre d'exemple, la narration en tant que mécanisme d'expression locale, pourrait consacrer l'image de la femme dont le bonheur ne sera possible qu'à travers son mariage avec un sultan ou un riche commerçant. Cela signifie que le dispositif pourrait perpétuer les mêmes stéréotypes et préjugés contre lesquels nous devons nous battre.

Concernant la troisième visite, elle a été programmée à « L'atelier de l'observatoire » pour découvrir ses projets : « la serre » et « le musée collectif ». J'ai noté trois expressions que je considère comme importantes :

Un espace de rencontre

Construire des ponts de dialogue

Un projet

Nous pouvons conclure que l'acte de médiation dans l'action de « l'atelier de l'observatoire » reste un projet à part, qui vise à créer des espaces de rencontre, en s'appliquant à : Construire/nouer des ponts/des canaux de communication, et ce à travers des questions liées à l'espace public local avec les projets : « la serre » et « le musée collectif » de la mémoire oubliée et marginalisée de la ville de Casablanca.

C'est la raison qui me pousse à considérer que la médiation de l'atelier est pensée autour de la réflexion sur de la médiation en tant que sujet, et l'acte de médiation entre les différent·e·s intervenant·e·s locaux·les qu'il·elle·s soient : artistes, chercheur·se·s, issu·e·s de la population ou des décideurs.

À partir de cette première partie, nous pouvons avancer une synthèse préliminaire, qui pourrait considérer la médiation locale comme une opération réalisée à travers des méthodes locales, qu'on devrait puiser dans la société locale, pour bien la définir et la remodeler et l'adapter à notre époque. Ainsi que des thématiques (nationales ou internationales), à condition que la médiation soit ancrée « ici » et « maintenant », sous la forme de « nous », à savoir, qu'elle soit une médiation entre tous les acteur·rice·s qui peuvent intervenir dans le sujet.

DEUXIÈME PARTIE : EXPRESSIONS ET GESTUELLES

L'importance de cette partie, concerne l'introduction d'un regard extérieur au contexte local (marocain) qui a mis en question ce que j'ai exprimé auparavant, que ce soit à travers les questions posées par les intervenant·e·s ou les débats qui suivaient les interventions des invité·e·s du programme. Je n'ai cependant pas pu assister à l'ensemble de ces réunions et ceux du groupe de la médiation située.

Ce qui a attiré mon attention durant cette riche semaine passée sur Zoom, ce sont mes gestes, à chaque fois que j'entendais des points importants. Ainsi, comme j'ai utilisé les expressions notées dans la première partie, j'utiliserai dans cette deuxième partie les phrases et les questions que j'ai notées en remarquant les expressions de mon visage, et j'essaierai de reproduire ces gestes.

Premier geste : KISKISPAS

Ma première impression lors de cette semaine chargée, concerne la langue et comment elle peut devenir une barrière à la communication, et surtout à la médiation. La majorité des remarques et des questions pertinentes ne pouvaient être posées sans l'intervention de certain·e·s participants ou les traductions par le responsable du groupe auquel je participais.

Je me suis donc posé à plusieurs reprises des questions sur mon rôle dans le programme, et à quel point il pourrait m'être utile personnellement ? Sauf que j'ai essayé de noter des remarques et de les élaborer sans poser des questions à chaque reprise lors des débats.

Deuxième geste : (autour de l'intervention de Mehdi Azdem)

Concernant cette intervention qui fut autour des méthodes de travail dans l'espace public j'ai noté 3 mots :

Savoir
Investissement
Adaptation

Troisième geste : (après l'intervention de Mustapha Benfodil au sujet du Hirak algérien)

Après cette intervention qui a démontré que la dynamique culturelle algérienne est liée à un contexte social, politique, et culturel, une question a effleuré mon esprit et je l'ai posée à M. Benfodil. Elle pourra nous éclairer dans la partie finale de ce travail :

Comment pourrons-nous préserver les dynamiques artistiques et culturelles liées à des contextes sociaux et politiques locaux à travers la médiation ? Et jusqu'à quand serons-nous prisonniers des évènements majeurs de changement ? Que pouvons-nous réaliser en temps de prospérité et en « dehors des contextes précis » ?

Le Quatrième geste : (autour de l'intervention de Hildegard Devuyst)

Durant cette intervention, j'ai été témoin de tensions au moment du débat entre les participant·e·s. Parmi eux·elles, une participante a déclaré qu'elle ne se sentait pas dans un espace sûr, la conversation s'est ainsi orientée vers la question des pratiques culturelles décolonisées, et la nécessité de ne pas permettre au « colonisateur » de s'identifier au colonisé.

Le débat m'a poussé à me poser des questions telles que :
Comment pourrais-je m'identifier et être présenté par les cultures d'une région où je ne vis pas ? Et à quel degré suis-je dans une forme d'aliénation culturelle quand il s'agit de pratiques culturelles régionales ?

Les marocains de la diaspora n'ont-ils pas aussi le droit de vivre le contexte culturel du pays natal de leurs parents, alors qu'ils sont binationaux ?

Comment le · la médiateur · rice culturel · le peut travailler dans des régions marginalisées sans qu'il · elle pousse les locaux à s'aliéner culturellement ?

Est-ce que les discours postcoloniaux ne sont pas des nouveaux discours coloniaux par lesquels l'Occident tente de soigner ses blessures narcissiques ?
Est-ce que l'Occident restera la référence dans le travail culturel et artistique local ?

Suite au deuxième débat autour du discours postcolonial, et les questions que je me suis posées, j'ai noté les expressions suivantes :

Le même niveau
La confiance en soi
Le bénéfice mutuel

COMPTE TENU DE CE QUI PRÉCÈDE…

Je consacrerai cette partie du travail à organiser les mots et les expressions notés lors du programme et à élaborer sur des actions qui leur sont appropriées dans le contexte local marocain, en tant que stratégie de travail applicable dans les différents domaines artistiques et culturels à condition de respecter leur contexte.

Prévision/ étude préliminaire :

Il serait possible de réaliser des études préliminaires des domaines dans lesquels le · la médiateur · rice désire intervenir, en développant des hypothèses sur l'essor du domaine, et travailler en se basant sur elles.

Le projet « Awal » (qui signifie « Mot » en amazigh) initié par « LE 18, Derb el Ferrane », travaille surtout sur la notion de « Tandamt » qui est une pratique artistique et culturelle liée à la région d'Imider. Il a été développé après plusieurs visites de terrain, et un travail collaboratif horizontal, qui ont démontré qu'il ne reste qu'un seul « andam » (poète local) et une réticence apparente de la part des jeunes à apprendre cette pratique. Les responsables du projet ont travaillé donc sur cette pratique à travers un projet artistique qui pourra préserver cet art, ou du moins l'archiver.
La médiation basée sur la prévision et des hypothèses pourrait changer le cours des choses.

La fabrication du sens :

Situer les formes et pratiques artistiques dans leurs contextes sociaux, politiques, et culturels, et les sortir du contexte folklorique, vide de tout sens, où le pouvoir culturel central et le regard étranger (occidental) les ont cantonnées.

Utiliser les expressions locales de la résistance :

Utiliser les pratiques et les expressions locales considérées comme des pratiques qui n'appartiennent pas à la culture et l'art, et les mettre en lumière à travers la recherche des contextes de leurs productions, que ce soit en les adaptant à notre ère, ou en produisant d'autres mécanismes tout en se basant sur les contextes précédents leur création.

Construire des ponts de dialogue :

À travers un travail collectif, collaboratif, et horizontal, autour d'un sujet qui concerne l'ensemble des intervenant·e·s qu'il·elle·s soient : artistes, chercheur·se·s, décideurs, ou la population locale… et ce afin de produire un savoir collectif, ou l'intervention dans un secteur artistique et culturel précis.

La création d'espaces de rencontre :

Travailler sur la gestion des différences, grâce aux explications, à la négociation et l'union des efforts, pour atteindre les objectifs initiaux, que l'on construit horizontalement et en fonction des capacités de chaque intervenant·e, ainsi qu'en se regroupant autour d'un sujet, ou un champ d'intervention qui concerne l'ensemble des participant·e·s.

Ces espaces peuvent être matériels ou virtuels.

Un projet :

Il est tout ce que nous avons évoqué en étant une pratique de médiation locale, et un projet de société dans lequel il est possible de jouer le rôle de médiateur·rice entre plusieurs éléments :

Une médiation entre le national et l'international.
Une médiation entre la société et les pratiques artistiques et culturelles locales.
Une médiation entre le national et le local marginalisé ou oublié.
Une médiation entre les différents arts.
Une médiation entre l'artiste et le·la chercheur·se.
Ou encore une médiation entre tous·tes ces intervenant·e·s et niveaux.

À travers les notes et les interventions des participant·e·s au programme, et les points précités nous pouvons avancer un élément de réponse :

Le·la médiateur·rice doit connaître le domaine de sa médiation dans son propre contexte, et ce qui a été réalisé par les intervenant·e·s précédent·e·s ou

actuel·le·s, et adapter ces éléments avec le contexte spatiotemporel actuel, afin de remplir les zones d'ombre qui sont le résultat de changements majeurs dans les sociétés. Ces évènements deviennent alors un vrai moteur des dynamiques culturelles et artistiques, et ils sont nécessaires pour relier et élaborer des méthodes d'expression et de résistance locales.

À mon avis, l'investissement dans le local devrait être « post-postcolonial », c'est-à-dire que nous devons tourner le dos à nos anciens colonisateurs et ceux actuels qui persistent sous une forme de colonialisme intellectuel et culturel, et adopter des formes d'expression et de résistance locales, ou en adoptant celles des pays qui ont vécu des contextes similaires et ne pas considérer le contexte occidental comme une référence pour les pratiques artistiques et culturelles nationales.

En ce qui concerne la manière dont le·la médiateur·rice pourrait travailler dans un contexte local sans provoquer l'aliénation des médiateur·rice·s culturel·le·s locaux·les, surtout de celles·ceux qui travaillent dans un territoire marginal, ou marginalisé et oublié, la réponse de certain·e·s participant·e·s de la rive nord de la Méditerranée est que nous devons dialoguer avec l'autre. Quand on désire investir dans ses codes, pratiques, formes d'expression artistique et culturelle, et construire des liens de confiance, il est nécessaire que l'autre nous intègre dans sa propre culture, et que la relation soit celle d'un bénéfice mutuel, et non individuel.

Photos © Zoubir Fakir, 2020

من خلال الاشتغال على تدبير الاختلاف من خلال الشرح والتفاوض وتوحيد الجهود من أجل تحقيق الأهداف الأولية التي تبنى بشكل أفقي وعلى حساب القدرة الخاصة بكل المتدخلين، ومن خلال التجميع حول موضوع أو نقطة أو مجال تدخل يعني الجميع.
هذه الفضاء ات التي يمكن أن تكون فضاءات فعلية أو لا مادية.

مشروع:
وهو إمكانية أن يكون كل ما تم ذكره كفعل وساطة محلية، مشروعا مجتمعيا يتم من خلاله التوسط بين جميع المكونات والعناصر الممكنة:

- وساطة ما بين المحلي والعالمي
- وساطة ما بين المجتمع والأشكال الفنية والثقافية المحلية
- وساطة ما بين المحلي والمحلي المهمش أو المنسي
- وساطة ما بين الفنون المختلفة
- وساطة ما بين الفنان والباحث
- وساطة ما بين صناع القرار والفاعلين الثقافيين

أو وساطة بين جميع هذه المكونات.

وكإجابة عن الأسئلة السابقة وفي علاقتها مع النقاط المذكورة أعلاه، من خلال ما تم تجميعه من ملاحظات وتدخلات للمشاركين في البرنامج:

فعلى الوسيط كمتدخل في مجال ما معرفة من خلال سياقاته، وما تم القيام به من طرف متدخلين سابقين أو حاليين وتكييفه مع السياق الزمكاني الحالي، قصد ملئ الفراغات التي تحدثها لحظات التغيير الكبرى في المجتمعات باعتبارها محركا مهما للديناميات الثقافية والفنية، والربط بينها من خلال الاستثمار فيها وفي طرق انتاجها لآليات تعبير ومقاومة محلية.

فبالنسبة لي الاستثمار في المحلي هو ما بعد «التصور ما بعد الاستعماري»، أي أن نديرَ ضهرنا للمستعمر سابقا وحاليا في شكل استعمار فكري وثقافي، ونعتمد وسائل التعبير والمقاومة المحلية أو تلك التي تم انتاجها في بلدان لها سياقات مشابهة لسياق المحلي، وعدم التعامل مع السياق الغربي للممارسة الثقافية والفنية كمرجع.

أما بالنسبة للكيفية التي يمكن للوسيط أن يشتغل فيها بشكل محلي دون أن يمارس الاستلاب الثقافي خصوصا بالنسبة للوسطاء الثقافيين المشتغلين في المحلي المهمش أو غير المركزي أو المنسي، فالجواب كان من طرف بعض المشاركين من غرب المتوسطي هو أن ندخل في حوار مع الآخر الذي نود أن نستثمر رموزه وممارساته وآلياته التعبيرية الفنية والثقافية وبناء روابط ثقة، وعلى أنه هو من له الحق في إدماجنا في ثقافته، وعلى أن تكون العلاقة مبنية على الربح المشترك لا على الربح الفردي.

بعـد النقـاش الثاني حول نفـس الإشـكالية المتعلقة بخطاب مـا بعد الاسـتعمار وبعد طرح الأسـئلة السـابقة، قمت بتدوين العبارات التالية:

نفس المستوى

الثقة في الآخر

الربح المشترك

بناء على ما سبق...

هذا القسـم من العمل، سـأقوم بتخصيصه لترتيـب كل الألفاظ والتعبيرات الـتي تم تدوينها في فـترة البرنامـج وتطويـر فعل ملائم لها على حسـاب السـياق المحـلي المغـربي، باعتبارها اسـتراتيجية عمـل يمكن اسـقاطها عـلى مختلـف المجـالات الفنيـة والثقافية مـع احترام السـياقات المحلية للاشتغال.

تنبؤ/دراسة قبلية:
يمكـن أن يكون دراسـة قبلية للمجـالات المرجو تدخل الوسـاطة فيها، من خـلال صياغة فرضيات حول مسـتقبل المجال والاشـتغال وفقها.
فمثـلا في مـشروع «أوال» (الكلمـة الأمازيغية الـتي تعـني «كلام/كلمة») ل «18، درب الفـران»، الذي يشـتغل أساسـا عـلى «تنضامت» كممارسـة فنية وثقافيـة في إيمـضر والمناطـق المحيطة بها بعـد زيارات متعددة واشـتغال ذي طابـع أفقـي مـع السـاكنة، وبعـد ملاحظـة أنه بقـي «أنضـام» واحد (الشـخص الذي ينضم الشـعر المحلي) وعزوف شـباب المنطقـة عن تعلم الممارسـة. اشـتغل المسـؤولون عـن المشروع عـلى هذه الممارسـة من خـلال مشروع فني قد يسـاهم في اسـتمرارية الممارسـة، أو أرشـفتها.
أي التدخل كوسيط بناء على تنبؤات وفرضيات قد تغير من منحى الأمور.

صناعة المعنى:
مـن خـلال وضـع الأشـكال والممارسـات التعبيريـة والفنيـة في سـياقاتها الاجتماعية، السياسـية والثقافية وإخراجها من القالـب الفلكلوري الفرجوي الخالي مـن المعنى الـذي وضعتها فيـه السـلطة الثقافية المركزيـة والعين الخارجيـة (الغربية)

استعمال وسائل التعبير والمقاومة المحلية:
اسـتعمال الممارسـات وآليـات التعبـير المحليـة الـتي يتـم التعامـل معها كممارسـة غـير ثقافيـة أو فنية وتسـليط الضـوء عليها من خـلال البحث في سـياقات انتاجها، سـواء من أجـل تكييفها مع الوقـت الحالي أو انتـاج آليات أخرى انطلاقـا من سـياقات انتاجها السـابقة.

بناء جسور التواصل:
من خلال التعاون الجماعي والمشـترك بشـكل أفقي، حـول موضوع معين يعـني جميـع المتدخلين من فنانة، باحثـين، صناع قرار، سـاكنة محلية... من أجـل انتاج جماعي للمعرفـة أو التدخل في مجال فـني وثقافي معين.

خلق فضاءات التلقي:

هـذا مـا جعلـني أسـائل موقعـي في البرنامـج وإلى أي حـد قـد يكـون نافـع لي على المسـتوى الشـخصي في أكـثر من مناسـبة؟
غـير أنني حاولت أن أقوم على ضوء النقاشـات الكبرى بتدوين الملاحظات والاشـتغال عليهـا في هذا العمل وعدم طرحها لكيلا تتجاوز في كل مناسـبة.

الإيماءة الثانية (عن مداخلة مهدي أزدم)

أثنـاء هـذه المداخلـة التي كانـت حول الاشـتغال في الفضـاء العمومـي دونت ثلاث ألفـاظ هي:

معرفة

استثمار

تكيف

الإيماءة الثانية (بعد عرض مصطفى بن فوضيل حول الحراك الثقافي الجزائري)

بعـد هذا العـرض الذي تبين مـن خلاله عـلى أن الديناميـة الثقافيـة الجزائرية كانت مرتبطة بسـياقات اجتماعية، سياسـية وثقافيـة، تبادر إلى ذهني سـؤال تم طرحه على السـيد بـن فوضيل، الـذي قد يسـاعدنا في الجـزء الأخير من هـذا العمل هو:
ـ كيـف يمكننـا المحافظة عـلى هـذه الديناميـات الفنيـة والثقافية المرتبطـة بالسـياقات الاجتماعيـة والسياسـية المحليـة من خلال الوسـاطة كآليـة؟ وإلى متى سـنظل معتقلي لحظات التغيـير الكبرى؟ ومـا يمكننـا فعله في وقـت الرخاء أو اللاسـياق؟

الإيماءة الثانية (عن مداخلة Hildegard Devuyst)

بخصـوص مداخلـة حـضرت للنقـاش الـذي تم بنـاءه عـلى ضوئها والـذي أحدث فـوضى بعد أن أعلنـت المتدخلة أنهـا تحس بأنها في فضـاء غير آمن، والـذي تم فيه تحويـل النقـاش إلى ممارسـات ثقافيـة منزوعة الاسـتعمار (كترجمـة ل Pratique culturel décolonisé) وإلى عـدم السـماح للمسـتعمر بـأن يتماهى مع الأشـكال الثقافيـة المحلية للمسـتعمر.

النقاش الذي جعلني أطرح تساؤلات من قبيل:
– كيـف لي أن أتماهـى وأتمثـل من داخـل الثقافـات الإقليمية رغم عدم عيشـها في أرض الواقـع؟ وإلى أي حـد لـن أمـارس الإسـتلاب الثقافي مـن خلال ممارسـة فنية إ قليمية ؟
– ألا يحـق لأبنـاء الجاليـة المغربية في الخـارج أن يعيشـو السـياقات الثقافية لبلدان أبائهـم وأمهاتهـم الأصلية، وهـم حاملي لإمتيـازات الجنسـيات المزدوجة؟
– كيـف للوسـيط الثقافي أن يقوم بشـتغل على المناطـق المهمشـة دون أن يمارس اسـتيلابا ثقافيا في حـق المحلين؟
– أليسـت خطابات ما بعد الاسـتعمار، خطابات اسـتعمارية أخرى يحـاول الغرب من خلالها شـفاء جراحه النرجسية؟
– أسيظل الغرب هو المرجعية للاشتغال الثقافي والفني المحلي؟

تاجـر البلاد الغني، أي أنـه يمكن أن يمرر نفس الصور النمطية والمسـلمات السـابقة والتي يجب أن يتـم تجاوزها.

بخصـوص الزيارة الثالثة الـتي برمجة في جدول الزيـارات ل «محترف المرصـد» بخصـوص مـشروع الدفيئـة والمتحف الجماعـي، فقد قمـت بتدوين ثـلاث عبـارات مهمة بالنسـبة لي هي:

فضاء تلاقي

بناء جسور التواصل

مشروع

حيـث يمكن أن نسـتخلص أنـه فعل الوسـاطة في اشـتغال «محـترف المرصد» هو بحـد ذاته مـشروع يسـعى إلى خلق فضـاءات التـلاقي من خـلال بناء/فتح جسـور/قنـوات التواصل حول نقط خاصة بالشـأن المحلي هي في مـشروع الدفيئة والمتحف الجماعي ذاكـرة مدينة الدار البيضاء المهمشـة والمنسـية.

هـذا ما يجعلني أعتبر أن فعل الوسـاطة في مشـاريع «محـترف المرصد» مبني على التوسـط ما بـين المحلي كموضـوع والمحلي مـن ناحيـة المتدخلين الممكنين مـن فنانـة، باحثين، صناع القرار والساكنة.

مـا يمكـن أن يكون تجميعا أوليا من هذا القسـم مـن العمل هو أنه يمكن لوسـاطة محليـة أن تكـون عمليـة تتـم بوسـائل محليـة يجـب الحفـر في المجتمـع المحلي لتحديدهـا وإعـادة تشـكيل ملامحهـا أو إعـادة تكيفهـا مـع الراهـن وحـول نقط ومواضيـع محليـة وحـتى عالمية عـلى أن تكون «هنـا» و«الآن» على شـكل «نحن»، أي أن تكـون عمليـة توسـط بين جميـع الفاعلـين الممكن لهـم التدخـل في الموضوع.

القسم الثاني: تعابير وإيماءات

تكمـن أهمية هذا القسـم من العمـل في تدخل رؤيـة خارجة عن السـياق المحـلي (المغربي) الـتي وضعـت ما تـم ذكره سـابقا في موضع التسـاؤل بالنسـبة لي، سـواء من خلال أسـئلة تم طرحهـا مـن طـرف المتدخلـين أو النقاشـات التي تـم فتحهـا بعـد المداخلات الـتي قدمها المتدخلـون المدعـوون من طـرف القائمين عن البرنامـج والتي لم أحضر لجلهـا والاجتماعات الداخليـة لمجموعة الوسـاطة المحلية.

ومـا أثـار انتباهي في هذا الأسـبوع المكثف الـذي مر عبر منصة «زوم» هـو الإيماءات الـتي كنت أقـوم بها بعد سـماع بعـض النقـاط المهمة، لذلـك وكمـا اعتمدت على العبـارات المدونـة في القسـم الأول، اسـتعملت في القسـم الثاني الجمل أو الأسـئلة الـتي دونتهـا بعد ملاحظـة إيماءات وجهـي إضافـة إلى محاولة إعادة تجسـيد هذه الإيماءات.

الإيماءة الأولى: KISKISPAS ماذا يجري؟

أول انطبـاع كان عندي من الأسـبوع المكثـف هو كيف للغة أن تصبح حاجزا أساسـيا في العملية التواصلية، وعملية الوسـاطة بشـكل خاص. فأغلب الملاحظات أو الأسـئلة الكبرى تم تجاوزها في بعـض الأوقـات بكل بسـاطة، لولا تدخـل بعـض المشـاركين أو القيام بترجمتهـا من طرف المسـؤول عن المجموعة التي اشـتغلت من داخلها.

هـذا النوع من الوسـاطة الثقافيـة والفنية، يسـاهم في إغناء الاختـلاف والتعددية على مسـتوى المجـال الفني والثقـافي، لكن الجانب الإشـكالي والمهم بالنسـبة لي كمتتبـع اشـتغال المؤسسـة منذ ما لا يقل عن عشر سـنوات هو مـا ينتج عن هذه النوعية من الوسـاطة من صراع ثقـافي وعدم تقبل مجتمعي لهـذه الأنماط الفنية، الـتي يتعارض معهـا المجتمع من الناحيـة الثقافية، الأخلاقيـة والدينية...
لذلك كانت بعض أسـئلتي مركزة حول الكيفية التي تشـتغل من خلالها المؤسسـة مـن أجل تجـاوز هذه الصراعات الـتي مازالت بعض من تأثيراتها حـتى يومنا هذا.
كانـت الأجوبـة المتحصلة عليها من خلال الزيارة هو أن المؤسسـة اشـتغلت على جعـل «لبولڤار» فضـاء آمنا للعيش المشـترك من خلال إنشـاء مركـز «لبولتيك» وإعـداد أنشـطة وبرامج متعـددة ومختلفة من أجـل تعليم الشـباب الكيفية التي يمكـن أن نعيش بها من داخل فضاءات العيش التي تكتسـيها الرمـوز الثقافية غير المحلية، كتكوينات موسـيقية، برمجـة حفلات متنوعة موسـيقيا كفضاء تلاقي بين الجماهـير المختلفـة، خلق فضاءات ممارسـة من أجل اسـتمرارية هـذه الأنماط الموسـيقية في المجتمـع وجعل الوقت كفيلا بأن يسـتأنس المجتمـع بهذه الرموز الجديدة...
لذلـك أعتقد أن الشرح والتفاوض كآلية قد يسـاهمان من خلال أنشـطة متعددة، في تقبـل المجتمع لكل ما يعتـبره دخيلا عنه.
أمـا الزيـارة الثانيـة والتي تمـت ل «18، درب الفـران» في مدينـة مراكش حـول مشروعيهما «قنـاة» و «أوال»، فقـدت كانت الألفـاظ أو العبارات التي قمت بتسـجيلها بشـكل غير مرتب كالتالي:

فضاء آمن

تنبؤ/رؤية مستقبلية

انتاج جماعي للمعرفة

صناعة المعنى

أشكال التعبير والمقاومة المحلية

هـذه الألفـاظ والتعابير التي سـأقوم على الاشـتغال عليهـا في الفقـرة الأخيرة من هـذا العمل هـي ما تم اسـتخلاصه من الزيـارة الميدانية، حيث يمكـن أن نلخص شـكل الوسـاطة في طرق اشـتغال «18، درب الفران» كفعل يبحـث في آليات التعبير المحليـة واسـتعمالها في مشـاريعه من خـلال إخراجها مـن القالـب الفولكلوري الـذي تضعه في السـلطة الثقافية المهيمنة أو المنظور الغربي لأشـكال الممارسـة الفنيـة والثقافيـة من خلال ابتـداع معاني لهذه الممارسـات.
إذ أنـه يمكـن أن نعتـبر أن فعـل الوسـاطة في اشـتغال «18، درب الفـران» مبـني عـلى التوسـط مـا بـين المحـلي كآليـة والمحلي كجمهـور وأيضـا العالمي بحكم موقـع الفضـاء في مدينة مراكش الـتي تعرف تكتـلا كبيرا للأجانـب كـزوار أو كمشـتغلين في المجال الفـني والثقافي.
الجانـب الإشـكالي في هذا النوع من الوسـاطة، هـو إمكانية أن يتم اسـتعمال هذه الآليـات التعبيريـة الفنية والثقافيـة دون الفصل بـين الحمولة الفكريـة التي كانت هذه الآليـات حاملة لها. مثلا اسـتعمال الحكي كآلية تعبير محليـة يمكن أن يكرس صـور المرأة الـتي يعتمد نجاحها في نهايـة الحكاية على الزواج من السـلطان أو من

محاولات لتحديد الوساطة المحلية
إعداد

يوسف الزاوي

يـأتي هـذا العمـل كتجميع لشـهر مـن العمل مـن أجـل محاولـة تحديد ملامح «وسـاطة ثقافيـة محليـة» وتحديـد مجمـل الآليـات التي سـتجعل من الوسـاطة ممارسـة محلية. هـذا العمل ليـس بحثا، كما لا يمكـن القول بأنه علبة أدوات يمكن أن تسـتخدم كممارسـة لوسـاطة محليـة، بقـدر ما هو اسـتخلاص لمـا هو قائـم كممارسـة على مسـتوى العمل الميـداني لمؤسسـات تعمل في المجـال الثقافي والفني بالمغـرب، ومحاولة لإعادة مسـائلتها بعد النقاشـات التي تمت على مسـتوى الأسـبوع المكثف مع المشـاركين في برنامج المتوسط عـبر تطبيق زوم.

لهـذا سـيتم تقسـيم هـذا العمـل إلى قسـمين، قسـم أول يبحـث عن أشـكال الوسـاطة مـن خـلال اشـتغال ثـلاث مؤسسـات هـم: لبولتيـك، 18، درب الفران ومحـترف المرصد. وقسـم ثاني أحـاول من خلاله التركـيز على ما أثـار انتباهي من خلال النقاشـات أو الأسـئلة التي تـم طرحها من طـرف المشـاركين والأجوبة التي قدموهـا، أو أسـئلة تبـادرت إلى ذهـني بعد بعض النقاشـات.

مـا أثـار انتباهـي، هـو الطريقة الـتي كنـت أدون بهـا الملاحظات خـلال فترة البرنامـج، وهي تلخيـص الأفكار الأساسـية أو المهمة بالنسـبة لي، في شـكل ألفـاظ أو عبـارات، لذلـك اخـترت أن أقـوم بنفـس العملية في تقديـم العمل. وهـي أن أقوم بالاشـتغال على ألفـاظ مـن خـلال تطويرها إلى أفعـال وتطبيقـات عـلى أرض الواقع.

القسم الأول: Étude de terrain Décoronisé دراسة ميدانية

رغـم الظـروف الصحيـة الـتي تعرفها البـلاد، إلى أنـه تم إعـداد زيـارات ميدانيـة لثلاث مؤسسـات مـن أجـل التعـرف عـلى أين يكمـن فعـل الوسـاطة من خـلال أسـئلة تم تجهيزهـا سـابقا مـن طـرف المجموعـة المشـاركة في البرنامـج في المغرب.

بالنسـبة للزيارة الأولى لـم أدون أي لفظ أو عبارة يمكن أن أشـتغل عليها في هذا العمـل، ولكن اسـتطعت تحديد نوع الوسـاطة الذي تقوم به هذه المؤسسـة.

هذه المؤسسـة الـتي أثـار انتباهي في طـرق اشـتغالها هو نوع الوسـاطة التي يمكن أن نقول عليها أنها وسـاطة ما بين العالمي والمحـلي، إذ أن أنشـطة «لبولڤـار» كمهرجـان و»لبولتيـك» كمركـز ثقافي وفني تسـاهم في نشر وتشـييع الممارسـات الفنية والثقافيـة العالميـة عـلى مسـتوى المحـلي والمسـاهمة في اسـتمراريته من خلال خلق فضاءات لممارسـة رمـوزه، وربطه مع السـياق العالمي.

يوسف الزاوي
سولين ليلى بورزمة
لورينا هرنانديز
كامي ليفي
كوثر شقشق
كامي ليفي
ياسمين ياكر

224

الفصل الثالث.

الوساطة المتموقعة

Further Readings

Mohamed Chebaa

ANSWERS TO THE FORMS AND QUESTIONNAIRE

227

ANSWERS TO THE FORMS AND QUESTIONNAIRE

Mohamed Chebaa

Original publié en français sous le titre Mohamed Chebaa, « Fiches et questionnaires », dans *Souffles*, No 7-8, 1967, pp.35-43. Traduit et réimprimé avec la permission d'Abdellatif Laâbi.

1

After an academic school training, I felt the need to move beyond studio practice and engage in personal research. At the time, teaching was a conservative pedagogical system, based on a set of European techniques that did not encourage a fondness for research. They were trying to mould us into future painters, in the image of a certain academic mediocrity.

Parallel to this desire to go beyond a fossilised education, I started my own research (notably by painting watercolours). This marked the beginning of a relationship with impressionist painting, which for me represented a departure from what was taught at school.

These first exercises introduced me to the history of painting – which I couldn't acquire intellectually through readings or classes – through practical, concrete work.

After engaging with impressionism, I moved on to more inward-looking research, but with a clearer connection to the objective problems I lived through. An approach at first more informative than creative.

During that period, I was influenced by Kandinsky and Picasso.

- Kandinsky, because I saw in him a possible form of self-expression through abstract painting. His paintings matched my own temperament, the unwavering lyricism of every phase of gestation.

- Picasso, because he gave me an example of "realistic" figurative painting that succeeded in transposing a physical reality into a recreated reality, thus offering aesthetics and content in line with a moral and social commitment.

These two discoveries were crucial to the forms of expression I later developed. They shaped the dual path that would later emerge throughout my work. The first was a figurative approach, that I thought was necessary to take a stand on specific socio-human issues. But this approach always carried the risk of tipping me over into anecdotal and literary painting. The preeminence of content in my work

suffocated my formal preoccupations. This is why I simultaneously carried out a more lyrical research, which allowed me to explore matters of space, imagination and aesthetics.

I entered a new chapter of my life when I left for Italy in 1962. My stay there enabled me to come into contact with international painting and witness the development of the most remarkable movements of that time: socialist neo-realism (Guttuso), spatial concept (Fontana, Turcato) and action painting (Kline, De Kooning). The latter impressed me the most and opened up new perspectives.

Action painting, characterised by the exclusive use of black and white, matched the lyrical aspects and contestations expressed in my earlier work.

I then started painting in black and white as well. This decision was not dictated by a need for aesthetic renewal. It was rather a deepening of my consciousness as a rebellious man.

The austerity and seriousness of black and white allowed for a better representation of conflict, struggle and social injustice. These high contrasts allowed me to express this reality more intensely than with the initial polychromy.

At the same time, my encounters with Roman intellectuals and avant-garde artists made me more mindful of the various problems posed by art history in general, especially those of its role in society.

I realised that artistic creation had to be coupled with a conceptual effort, thus creating a state of constant awareness within artists. Their practice must be practical and theoretical. It cannot be limited to the work itself. Information and knowledge are essential. In my opinion, the true understanding of art is the one that leads to the creation of engaged works.

This experience led me to a more objective outlook on my own work. The lyricism and spontaneity of my previous works were, from then on, rigorously monitored. I managed to better master forms, to define them in a more tangible way.

In the process, colours started to come back. This shift reflected a more comprehensive awareness of human realities. I was beginning to see that existence was not solely tragic and oppressive. It was also full of vitality, which allowed one to rise up and seek out ways of liberation.

This experience eventually led me to a sense of responsibility and to the need for action within my own social context. From then on, my research would operate in context.

It was then that I began to realise the importance of traditional art.

2

A rupture occurred between us and our traditions, a moment of inertia in line with a known political and historical period. Through its schools, the colonial system sought out to separate us from our heritage and our cultural and artistic traditions (which were thereby depreciated), and tried to replace them with its own values. In the field of visual arts, this system promoted easel painting as the ideal and unique means of artistic expression. It also introduced a figurative

and academic style of sculpture with a similar intent.

In doing so, it tried to convince us that art was only to be found in forms specific to Western traditions.

At that time we were far from seeing an autonomous visual art form in the cladding of Moroccan architecture, in the zellij or chiselled plaster murals, in carved wood, in the carpets of Zemmour or Glaoua, or in ceramics. In short, we did not then regard all those traditional national expressions as having their own set of universal aesthetic values. Rather, we thought they were decorative works in the pejorative sense of the term. We were under the impression that our own art history began with the emergence of painting (according to Alberti's principle, i.e. painting as an open window).

This situation would have the most serious and dangerous consequences on the development of visual arts later on.

Those responsible at the time for teaching and importing art were mediocre European painters who produced documentary and exoticising painting (Bertuchi in Tetouan, Majorelle in Marrakech, Apperly in Tangier, etc.). These painters initiated the first Salon exhibitions in Morocco.

The Moroccan public's first contact with painting took place in this context. They discovered this form of art through a very bad example. This form of painting was perpetuated up until after Independence, and the disciples and heirs of these first painters carry it on to this day.

This aesthetic conditioning of a yet untouched public has been a major drawback for any communication between it and the young avant-garde painters in Morocco. Very early on, a false sensitivity diverted the public's aesthetic curiosity. Since our traditions were expressed through their very own art forms, our audiences assimilated the discovery of painting with modernity. This is why we are currently facing difficulties when working to impose our own modernist painting, which morally and formally dissociated with colonial and touristic painting. The audience that used to go and see these paintings (and still does) would find images, anecdotes, a whole folk literature about things and landscapes, which they understood narratively. Painting was thought of like comic strips. This conditioning caused the public to become accustomed to a certain way of reading painting. The public could no longer see, it could only decipher objects and events.

As painters, we currently are in a position of connecting and rediscovering.

We know that our artistic tradition manifests itself in a purely visual context. It is based on an abstraction of both metaphysical activity (symbolising nature through floral motifs) and mental activity (geometric forms evoking an unlimited space). In this art form, there is no room for anecdotal literature. There was no confusion among us between the visual and the literary processes. You won't find any figurative images, in the naturalistic sense of the word.

Our tradition was never contaminated by this confusion (which began to appear in Europe as early as the Renaissance) between absolutely distinct areas of human thought and creation: visual knowledge, verbal knowledge, scientific knowledge. Colonial painting first introduced this confusion.

Oriental sensitivity manifested a deeply ingrained respect for the purpose of visual expression. It consisted in an understanding of external reality and the physical world as elements of a metaphysical life. Landscapes, human life, objects and attitudes were not

isolated, separate elements. They were related to a cosmic order.

This sensitivity was not drawn to represent objects as frozen. It transformed them into visual signs and forms. It thus established a symbolic system to interpret the world.

We are not renewing with these traditions and sensibilities arbitrarily. We are not rejecting figurative realism solely out of chauvinistic attachment to an abstract artistic tradition, but because we consider the field of artistic expression to be distinct from literary thought. This is a philosophical choice that we made regarding the interpretation of art.

Also, rediscovering our artistic traditions can provide us with technical means suited to our needs and realities.

In Morocco, art's functionalism and its radical integration into architecture and communal life are among the many examples that we will mobilise while developing a national artistic form to be. The status of traditional art in Morocco is forward-looking. Its adaptability enables us to immediately position ourselves within the most revolutionary movements that challenge the arts in the world.

Easel and salon painting no longer concern us. But there is still a battle to be fought in order to raise awareness amongst our audiences that this style of painting is an artificially imported craft, based on a mistaken foundation and a mistaken conception of art.

3

Generally speaking, a large part of human thought can only be expressed through a purely visual language. Therefore, in the construction of a national culture, visual arts have a clear contribution to make. Our national culture will be shaped by our history, by our deep psychology, by the qualities of our people, by our own world view.

We cannot, therefore, draw up pre-established blueprints for a future national culture. What we can do is first of all take a stance with regard to the facts we have just cited.

The concept of national culture can be construed as some kind of fanatical slogan, but for us it means a process of reclaiming our own personhood. Once we have reached this stage of awareness and responsibility, we could develop certain principles within the field of culture at large and in the visual arts, of course. This reclaiming of the self may later lead us to engage in a dialogue with other cultures... We cannot converse with others if we do not know ourselves. But the most important step, in my opinion, is to put into practice the principles enunciated above. They will enable us to develop an art form that will be presented to society and debated within it. When certain art forms made under these conditions will be absorbed and functionalised, they will become truly necessary as they will be part of people's daily lives. We will only be able to speak of a Moroccan art or style when it becomes a social reality.

There are various fields in which we can see the contribution of visual arts to the country's culture.

The graphic design field: it is a field that can play a great role in visual education, since it is very accessible. It is destined to become quite important as we move towards industrialisation. Posters, for example, are paintings that are accessible to everyone. They are aimed at the psychology of the masses. While communicating a message (advertising for a product, etc.), we can begin to familiarise the spectator with a certain way of receiving such a message. This develops a visual taste in them and gives them the ability to make aesthetic choices.

In the industrial field, we will have to provide prototypes for future national products. Moroccan artists will be able to design utilitarian and industrial objects with shapes and dimensions that match local needs and local psychology.

Artists are called upon to give shape to a whole future civilisation. a cultural movement can therefore determine all forms of life in a society (housing, clothing, furniture).

In the field of architecture and urbanism, art integration can contribute to society's visual education in an effective way since it allows continuous and daily interactions.

For the time being, we must develop guidelines for these future achievements. But between pure creation (the painting) and large-scale consumption (the glass, the armchair or the dish), there is a gap that originates in a historical process. If one day we manage to apply these principles in a systematic way, we will be called upon to question this new situation in order to find new openings and escape from conventionalism. Our future realities will dictate new choices and new action.

Our society's taste has been corrupted. Because of this, we are forced to start from scratch. Without this corruption, we could have started from a certain level of attainment (tradition). This process of depersonalisation and corruption undertaken by colonialism continues today because the masses are denied the right to education and culture. No reforming efforts have been undertaken by the institutions in charge.

So we can see that we have to start fighting in terms of visual education and eliminate the prejudices that condition sensitivity and taste. To do this, there are two courses of action. a national education programme should be developed. On an the individual level, the artist must intervene in every field where education is carried out. They must start clearing out and prepare the public for a new receptiveness and a taste level consistent with their own character.

4

First, structures should be established to initiate this development, the first measure being to give the visual arts their rightful place in the National Education Plan. It is essential that we question how art education is carried out in our country. We should also implement all means to ensure the inventory, protection and development of our artistic heritage (an essential condition for authentic artistic education).

In my opinion, the field of craftsmanship is of paramount importance. The Directorate of Handicrafts must become aware of the urgency of the creation of

a department of drawing and artistic direction, which would be led by national artists aware of the socio-economic and aesthetic challenges faced by Moroccan handicrafts. These artists will then be able to carry out an inventory of popular art and a critical study of craft products from the Independence to present days. They will be able to seek out the means to raise this craft to a higher level, avoiding a policy which only seeks, in this field, to satisfy commercial and touristic needs. In collaboration with craftsmen and craftswomen, they will be able to eradicate the serious mistakes made and abolish prejudices by developing new prototypes that will not be copied from foreign industrial models. While preserving their most positive traditional qualities, they will thus be able to bring forth a functional and aesthetic renovation and rehabilitation of artisanal objects.

In each cooperative and trade, some people should be in charge of leading the development, research and analysis of aesthetics.

For all these reasons, it is urgent to train managers called upon to run museums, craft cooperatives and art education.

Drawing departments could also be created within the audiovisual departments (Television and Cinema) for the study and graphic and visual production. This will be a means of popularising artistic literacy in society.

As for the industrial field, drawings and prototypes have been coming to us from foreign offices up until now. It is time the leaders of Moroccan industrial companies realised the need for collaborations with Moroccan artists in the design and development of models and prototypes for local industrial products.

The field of graphic arts can also contribute. Today, most of our graphic production comes from abroad. It is necessary to nationalise the graphic design and the advertising market. Moroccan artists will then be able to tackle one of the most important aspects of psychological, visual and aesthetic conditioning.

Finally, the Fine Arts Department should revise its policy of action by developing a training which would not be limited to mere anecdotal events, but that would acknowledge current demands of the arts' reality: national and international exhibitions, opportunities for interaction with our public as well as with the agents of the world's contemporary artistic movements.

Originally published as Mohamed Chebaa, "Fiches et questionnaire", *Souffles*, N° 7-8, 1967, pp.35-43. Reprinted and translated with permission of Abdellatif Laâbi.

الأكثر إيجابية، سيمكنهم بهذه الطريقة أن يأتوا بالتجديد وإعادة التأهيل الوظيفي والجمالي لعناصر الصناعة التقليدية.

سيكون من الواجب إذن أن تكون في كل تعاونية وجماعة مهنية مسؤولون يديرون أعمال التطوير والبحث والتحليل على المستوى الجمالي.

من أجل كل هذا، فإن تعليم الأطر، الذين سيأخذون على عاتقهم مهمة إدارة المتاحف والتعاونيات الحرفية، والتعليم الفني، يبدو أمرا مُلِحًّا.

يجب أن تنشأ أقسام للرسم في مؤسسات السمعي البصري (التلفزيون والسينما) من أجل دراسة وإنجاز الجرافيك-البصري. ما سيكون وسيلة لإشاعة الثقافة الفنية داخل المجتمع.

أما بالنسبة إلى المجال الصناعي، فإن الرسوم والنماذج الأولية تصلنا إلى حد الآن من المكاتب الأجنبية. آن الأوان أن يدرك المسؤولون عن الشركات الصناعية المغربية ضرورة التعاون مع الفنانين المغاربة في مجال تصور وتطوير الموديلات والنماذج الأولية للمنتجات الصناعية المحلية.

مجال الفن الجرافيكي يمكن له أن يقدم مساهمته. غير أنه حاليا، فإن كل المنتجات الجرافيكية، تأتينا من الخارج. تأميم الفنون الجرافيكية، والقطاع الإشهار، هو أمر ضروري. وسيمكن للفنانين المغاربة إذن أن يقوموا بمواجهة مجال من أهم المجالات على مستوى التنميط السيكولوجي والبصري، وبالتالي الجمالي.

وفي الأخير على مصلحة الفنون الجميلة أن تراجع سياسة العمل الخاصة بها، من خلال وضع برنامج لا يقتصر حصريا على تنظيم أحداث عرضيّة، لكن أن تأخذ بعين الاعتبار الحاجة الآنية للوضع الفني: المعارض الوطنية والدولية، المناسبات لمواجهة جمهورنا، وممثلي الحركات التشكيلية الحالية في العالم.

الرسالة. هذا يشكل لديه ذوقا بصريا، ويمنحه قدرة على الاختيار على المستوى الجمالي.

في المجال الصناعي، سيكون علينا أن نقدم نماذج أولية لمنتجات وطنية. سيمكن للفنان المغربي أن ينجز تصورا لأشكال المنتجات الاستعمالية والصناعية، والأحجام التي تستجيب للوظيفية والسيكولوجية المحلية.

كما أن الفنان مدعو إلى أن يعطي شكلا لحضارة مستقبلية بأكملها. سيمكن لحركة ثقافية بهذه الطريقة من أن تحدد أشكال حياة مجتمع (المعمار، اللباس، الأثاث).

في المجال العمراني والحضري، فإن إدماج الفن سيمكن من المساهمة في التربية البصرية للمجتمع بطريقة فعالة لأنها تمنح إمكانية التواصل اليومي الدائم.

إلى حد الآن، يتعلق الأمر بتطوير مبادئ لهذه الإنجازات المستقبلية. لكن ما بين الإبداع الخالص (اللوحة) والاستهلاك على نطاق واسع (الكأس، الكرسي، أو الطبق)، هناك مسافة ستحقق مسارا تاريخيا. إذا ما استطعنا في يوم من الأيام تطبيق هذه المبادئ، بطريقة منتظمة، سنكون مدعوين إلى مساءلة هذا الوضع الجديد، من أجل إيجاد منافذ جديدة والهرب من التقليدانيّة. وسيكون واقعنا المستقبلي المتعدد، هو الذي سيملي علينا اختيارات جديدة من أجل عمل جديد.

لقد أُفْسِد مجتمعنا على مستوى الذوق. وبسبب هذا، يجب علينا أن نعيد البدء من الصفر. من دون هذا الفساد، كان بإمكاننا أن نتقدم انطلاقا من مكتسب (التقاليد). هذا العمل على فقدان معرفة الذات ومن الإفساد الذي أحدثه الاستعمار، مستمر إلى حد اليوم، لأنه يرفض أن تصل الجموع إلى حقها في التربية والثقافة. ولم تنجز أي مراجعات من طرف المؤسسات المسؤولة. نرى إذن أنه يجب البدء بخوض المعركة على مستوى التربية البصرية، وإلغاء الأحكام المسبقة التي تنمط الحساسية والذوق. من أجل هذا هناك طريقتان للعمل: يجب أن نخط مشروعا وطنيا للتربية. على المستوى الفردي على الفنان أن يتدخل في مجالات تنجز فيها التربية. وعليه أن ينجز عملا من رفع الأنقاض، لتحضير الجمهور لقدرة جديدة على التقبل، وعلى ذوق يتوافق مع شخصيته.

4

بداية، سيكون من الواجب تأسيس بنيات من أجل الشروع في هذا التطوير، وسيكون الإجراء أن تمنح الفنون التشكيلية مكانتها في المخطط الوطني للتعليم. جَعْلُ التعليم الفني موضع تساؤل لدينا هو أمر ضروري. كما سيجب علينا أن نقوم بتوفير كافة السبل لإنجاز جرد، وحماية، وإعطاء قيمة لتراثنا الفني (الشرط الأساسي من أجل عمل حقيقي للتربية التشكيلية).

بحسب وجهة نظري فإن الصناعة التقليدية هي أساسية. على إدارة الصناعة التقليدية أن تدرك بأنه من العاجل خلق مديرية للرسم وإدارة فنية يشرف عليها فنانون وطنيون واعون بالمشاكل الاجتماعية والاقتصادية والجمالية للفن التقليدي المغربي. سيكون بإمكان هؤلاء الفنانين إذن أن يقوموا بجرد الفن الشعبي والدراسة النقدية للمنتجات التقليدية من الاستقلال إلى فترتنا. كما سيمكنهم البحث عن طرق للرفع من مستوى هذه الصناعة التقليدية، مع تفادي سياسة لا تبحث، في هذا المجال، إلا عن الاستجابة للحاجيات التجارية والسياحية. وبمشاركة مع الفنانين، سيكون بإمكانهم كبح الأخطاء الجسيمة التي اقترفت وإلغاء الأفكار المسبقة، من خلال إنجاز نماذج أولية جديدة، لا يتم نسخها عن الموديلات الصناعية الأجنبية، مع الحفاظ على الخصائص التقليدية

تكـن أشـياء معزولـة، ومتفرقـة. بـل كانـت عـلى علاقـة مـع نظـام كوني. هذه الحساسـية لم تراودها الرغبة في تمثيل الأشـياء الثابتـة، بـل كانـت تقـوم بتحويلها إلى رمـوز وأشـكال بصريـة، وكانت تؤسـس لعلاقة رمزيـة مـع العالم بهـذه الطريقة.

لا نعيـد ربط علاقات مع هـذه التقاليد ومـع هـذه الحساسـية عـلى نحـو اعتباطـي. ولا نرفض التمثيـل الواقعي فقط بسـبب تشـبث شـوفيني بتقاليد فنيـة تجريدية، بـل لأننا نعتـبر أولا أن مجال التعبـير التشـكيلي منفصل عن التفكـير الأدبي. هذا اختيار مـن جانبنا، في مجال فلسـلفة ومعـنى الفن.

مـن جهـة أخـرى، فـإن إعـادة اكتشـاف تقاليدينـا الفنية، يمكنها أن تمنحنا الوسـائل التقنيـة المناسـبة لحاجياتنـا وواقعنـا المتعـدد.

وظيفيّة* الفـن في المغـرب، وإدماجه الجـذري في المعمـار وفي الحيـاة الجماعيـة همـا من ضمن نمـاذج لن تصلـح في تكويـن فن وطني مسـتقبلا. مكانة الفـن التقليـدي في المغرب هي مكانـة مسـتقبلية. اقتباسـها يمكننـا مـن الآن، أن نجـد لأنفسـنا موقعا في الحـركات الثوريـة لإعـادة المسـاءلة الفنيـة للعالم.

لا يخصنا الرسـم على حامـل وفي الصالونات. لكـن المعركـة الـتي يظـل علينـا أن نخوض المعركـة لنجعـل جمهورنـا واعيـا بواقـع أن الرسـم هـو نشـاط مسـتورد مصطنـع، ويتشـكل على أسـس وتصور خاطـئ للفن.

3

بطريقـة عامـة، فـإن جـزءا هاما مـن الفكر الإنسـاني لا يمكـن التعبـير عنـه إلا في إطـار لغـة تشـكيلية خالصـة. وبالتـالي فإنـه في إطـار تكويـن الثقافـة الوطنية، عـلى العمل التشـكيلي أن يقـدم مسـاهمة واضحـة.

سـتتخذ ثقافتنا الوطنية شـكلها انطلاقا من معطيـات تاريخنـا، وسـيكولوجيتنا العميقة، ومزايـا عرقنـا بنفسـه، ونظرتنـا الخاصـة للعالم .

لا يمكننـا إذن أن نطـور أنماطا جاهزة مسـبقا، مـن أجـل ثقافـة وطنيـة، سـتصنع في المسـتقبل. مـا يمكننـا فعلـه، هـو أن نتخذ موقفـا في البداية اتجـاه المعطيـات الـتي سـبق أن طرحناهـا.

مفهـوم الثقافـة الوطنيـة يمكـن أن يتـم تأويلـه عـلى أنـه شـعار متعصـب فيمـا لا يعني بالنسـبة إلينا سـوى مقاربة لاسـتعادة شـخصيتنا. مـا إن نصـل إلى هـذه المرحلة مـن الوعـي، والمسـؤولية، سـيمكننا أن نطور مبـادئ في مجـال الثقافة بشـكل عام وفي الفنـون التشـكيلية، بطبيعـة الحـال. إن اسـتعادة الذات هـي التي يمكنهـا أن تأخذنا لاحقا إلى طـرح حوار مع ثقافـات أخرى...ولا يمكـن أن نتحـاور مـع الآخريـن إذا لم نكن نعرف أنفسـنا بأنفسـنا. لكـن المرحلة الأكثر أهميـة، بحسـب وجهة نظري، هـي التطبيق العمـلي للمبـادئ الـتي عـبّرت عنها سـابقا، والـتي بإمكانهـا، أن تسـمح لنـا بـأن نطـور شـكلا فنيـا، سـيتم اقتراحه عـلى المجتمع ومناقشـته داخـل المجتمع. حينما سـيتم اسـتهلاك بعض الأشـكال الفنية التي أنجزت في هـذا الإطار، وحُـدِّدَت وظائفها، سـتصبح حاجـة واقعية، لأنهـا سـتبدأ في الدخول إلى العـادات اليومية للناس. لـن يمكننا الحديث عـن أسـلوب أو فـن المغـربي، إلاّ حينمـا سـيصبح واقعيا على المسـتوى الاجتماعي. هنـاك العديد مـن المجالات الـتي يمكن أن نلاحـظ فيهـا مسـاهمة الفن التشـكيلي في ثقافـة بلاد.

في مجـال الفـن الجغـرافي: إنـه مجال يمكـن أن يلعـب دورا كبـيرا في التربية البصريـة، لأن الولـوج إليـه كبـير. إنه مدعـو إلى أن يصبـح أكثر أهميـة لأننا نسـير نحـو التصنيـع. الملصقات على سـبيل المثال، هـي لوحـة في متناول الجميـع. وتتطـرق إلى سـيكولوجية جماعيـة. في الآن ذاتـه الذي نرسـل في الرسـالة (إعـلان لمنتـج معـين، إلخ.) يمكننـا أن نبـدأ في تعويـد المشـاهد عـلى طريقـة معينـة في اسـتقبال

النظـام الاسـتعماري في مدارسـه أن يبعدنا عن تراثنـا وعـن تقاليدنـا الثقافيـة والفنية، (الـتي كانت تجد نفسـها تفقد مـن قيمتها)، وبمحاولـة تعويضهـا بقيمـه الخاصـة. في مجـال الفنـون التشـكيلية، أدخَـلَ فكرة أن الرسـم على حامـل الصباغـة، هو الوسـيلة المثـلى والفريـدة للتعبير التشـكيلي. كما تم اسـتيراد النحـت التمثيلي الأكاديمـيّ بنفس ا لمنطق .

بهـذه الطريقـة حـاول إقناعنـا بـأن الفـن لا يمكن أن يتـم التعبـير عنه إلا من خلال الأشـكال الخاصـة بالتقاليد ا لغربية .

كنـا بعيديـن حينها عـن أن نرى في الهندسـة المغربية، في جـدران الزليج، والجبص المُزيَّن، والخشـب المنحوت، وفي الزرابي الزَمُّورِيَّة، أو الخـزف؛ باختصار في كل التعبـيرات التقليدية الوطنيـة، أعمـال فنية مسـتقلة، وفنا بصريا خاصـا بنا، ويمكـن أن تكون له قيمـة بمثابة مجموعـة مـن القيـم التشـكيلية الكونية. كنـا نعتقـد أنها مجـرد أعمال زينـة وديكور، بالمعـنى القدحي للكلمة. كنا نشـعر أن الفن يبدأ لدينـا مع ظهور اللوحات (بحسـب مبدأ ألبرتي، أي اللوحة بمثابـة النافذة المفتوحة). هـذا الوضع كانت لـه نتائجه الأكـثر خطورة على تطـور الفنون التشـكيلية لاحقا.

المسـؤولون المكلفون في تلك الحقبة بتدريـس وإدخـال فن مسـتورد كانوا فنانين أوروبيين متواضعين يمارسـون رسـما توثيقيـا وإكزوتيكيـا مـن قبيل (بيرتـوشي في تطـوان، وماجوريـل في مراكـش، وأبـرلي في طنجـة، إلـخ). هـؤلاء الفنانـون هـم الذيـن أخـذوا زمـام المبـادرة لتنظيـم أولى معارض الصالونـات في المغـرب.

أول لقـاء للجمهـور المغـربي مع مـا يمكن أن نسـميه الرسـم التشـكيلي حد ثفي هذا الإطار. اكتشـف الجمهور هذا الشـكل الفني عـبر نمـوذج سيء. اسـتمر هـذا الرسـم إلى حـدود الاسـتقلال بل واسـتمر إلى اليوم عبر التلاميـذ وورثة هـؤلاء الرسّـامين الأوائل.

كان هـذا التنميـط الجمـالي لجمهـور بِكْـر، بمثابـة الإعاقـة الشـاملة لـكل حـوار مـا بينـه وبـين الرسـامين الطليعيّـين الشـباب في المغـرب. لقد تم توجيه الفضـول الجمالي لجمهورنا في لحظـات مبكـرة للغايـة نحـو حساسـية مزيفـة. لأن تقاليدنـا كانت تظهـر مـن خـلال أشـكال تشـكيلية خاصـة، فإن اكتشـاف اللوحـة، ارتبط في ذهن الجمهور، بالشـكل التصويري المعـاصر الوحيد. ولهذا السـبب نلاقي حالـة مـن الصعوبـات حـين نرغب في فـرض صباغتنـا المعـاصرة الخاصة، التي توجد في قطيعة أخلاقية وشـكلية تامة مـع الفن الكولونيالي والسـياحي. الجمهـور الـذي كان يذهـب سـابقا لرؤيـة هـذا الرسـم (والـذي يسـتمر في الذهـاب لرؤيتـه) كان يجـد صـورا وقصصـا وأدبـا فلكلوريـا، كان يربطه بحكاية أشـياء ومناظـر. كان يتم تصور الفـن مثـل قصـص مصـورة. هـذا التنميـط جعـل الجمهـور يعتـاد نوعا من القراءة للوحـات. لم يعد الجمهور يـرى، بـل يفـكك عنـاصرَ وأحداثا.

حاليـا، نجـد أنفسـنا كفنانين تشـكيليين، في وضـع الربـط وإعادة الاكتشـاف.

نعلـم أن تقاليدنـا الفنيـة تظهـر عـبر سـياق تشـكيلي صرف. وترتكـز عـلى تجريـد النشـاط الميتافيزيقـي (رمزية الطبيعـة عـبر موتيفـات الأزهـار) والعقليـة (الأشـكال الهندسـية الـتي تحيـل إلى فضاء لا متنـاه). لا يوجد أي مـكان في هـذا الفـن لـلأدب الحكائي. لـم يكـن هنـاك أي ارتبـاك لدينـا مـا بـين التفكير التشـكيلي والتفكير الأدبي، ولا نجـد أي صـورة تمثيليـة بالمعـنى الطبيعـي للكلمـة.

لـم تتعـرض تقاليدينـا يومـا لهـذا الارتباك (الذي ابتـدأ في الظهور في أوروبـا انطلاقا من عـصر النهضـة) مـا بـين مجـالات مختلفة كليا، ما بـين الفكر والإبداع الإنسـاني: التفكير التشـكيلي، التفكـير الفعلي، التفكـير العلمي، فيمـا، أدخلـت الصباغـة الكولونياليـة لدينا لأول مـرة هـذا الارتباك.

حساسـية الإنسـان الـشرقي، مكنتـه دوما مـن احـترام الوظيفـة العميقة للتعبـير التشـكيلي. وكانـت تتمثـل في تصـور للواقـع الخارجـي وللعالـم المـادي، بوصفهمـا عوامـل مـن حيـاة ميتافيزيقيـة. المنظـر، والحياة الإنسـانية، والعنـاصر، والاتجاهات، لم

هـذان اللقـاءان كانـا مصيريين في الأشـكال التعبيريـة الـتي طَوَّرْتُهـا لاحقـا؛ لقـد طبعتا هـذا السـير المـزدوج الـذي سيرتسـم في أعمـالي. الأول يتمثل في نوع من التشـخيص الـذي كنـت أعتبره ضروريـا من أجـل اتخاذ موقـع اتجـاه مشـاكل اجتماعية وإنسـانية محـددة. لكن هـذه المقاربـة كانت تتضمن دومـا خطـر أن تحولـني نحـو رسـم حكائي أو أدبي. كاد الحضـور الطاغـي للمحتـوى أن يخنـق اهتماماتي التشـكيلية الصرفـة. لهذا السـبب، قمـت بالمـوازاة مع ذلـك، بأبحاث أكـثر غنائيـة، مـا مكنـني مـن الولـوج إلى إشـكاليات الفضاء، والمتخيـل، وإلى قيم أكثر تشكيلية .

هكـذا ابتدأت مرحلة جديدة بالنسـبة لي مع سـفري إلى إيطاليـا في عام 1962. مكنتـني إقامـتي في ذلـك البلـد مـن الدخـول في علاقـة بالفـن التشـكيلي الـدولي، والحضـور لتطـور الحـركات الأكثر تمـيزا حينهـا: الواقعية المحدثة الاشتراكية (غوتوسو Guttuso) * فن الفضاءات (*) مـع (فونتانا Fontana وتوركاتـو Turcato)، الفـن الانفعـالي والرمـزي مـع (كلايـن Kline ودو كونينـغ De Kooning). هـذا الأخـير هـو أكـثر ما أثـارني، ومـا فتـح أمامي أفقـا جديدا.

كان الفـن الانفعـالي: الحـركي، الـذي يتمـيز بالاسـتعمال الحـصري للأسـود والأبيـض يوافـق الخصائـص الغنائيـة وسـلوكيات الاحتجـاج، الـتي كانـت تعـبر عنهـا أعمـالي السـابقة.

هكـذا بدأت بـدوري في رسـم لوحات بالأسـود والأبيـض. هـذا القـرار لـم تفرضـه عـليّ رغبـة في التجديـد عـلى المسـتوى الجمـالي، بل كانـت توافق تعميقـا لوعـيي كإنسـان متمرد.

كان التقشـف وجسـامة الأسـود والأبيض، يمكّنانـي مـن تمثيـل واقـع الصراعـات، والنضـالات، وغيـاب العدالـة الاجتماعيـة. هـذه الألوان الخنادق كانـت تعطيني الفرصة للتعبـير عـن هـذا الواقـع بشـدة أكـبر من تعـدد الألـوان الـذي اسـتعملته في البداية.

مـن جهـة أخـرى جعلـني تواصـلي مـع المثقفـين والفنانـين الطليعيّـين في رومـا، أكـثر حساسـية اتجـاه مختلـف المشـاكل المطروحـة مـن طـرف تاريـخ الفن بشـكل عـام، خاصـة تلـك المتعلقـة بوظيفتـه في المجتمـع.

أدركـت أن عـلى الإبـداع أن يكـون مرافقـا بمجهـود تصـوري، مـا يخلق لـدى الفنـان وعيـا دائما. عـلى عمله أن يكـون في الآن ذاتـه عمليـا ونظريا. ويجـب عليه ألا يكتفي بحـدود العمل الإبداعـي؛ فالمعلومـة والمعرفة هما رئيسـيان. والمعرفة الحقيقيـة بالفن، بالنسـبة إلي، هـي التي تـؤدي إلى خلق أعمال-مواقـف.

مكنتـني هـذه التجربة من أن تكـون لي نظرة موضوعيـة حول أعمـالي الخاصـة؛ الغنائية والعفويـة الـتي طبعـت أعمـالي السـابقة، أصبحـت منذ ذلـك الحين، خاضعـة لتحكم دقيـق. اسـتطعت أن أعمـل عـلى جعـل الأشـكال أكثر طواعيـة، وأن أحدّدها بطريقة عمليـة بشـكل أكبر.

وفي نفـس المناسـبة، بـدأت الألـوان تعـود؛ كان هـذا يوافـق وعيـا أكـثر اكتمـالا بالواقع الإنسـاني. كنـت بدأت أرى أنـه ليـس هنـاك شرط وجـودي تراجيـدي وقمعـي فقـط، بـل هنـاك أيضـا كل الحيوية التي تُمكّن الإنسـان مـن أن يدافـع عن نفسـه ويبحث عن طـرق للتحرر.

انتهـت هـذه التجربـة في آخر المطـاف، بأن أصبحت أشـد وعيـا بالمسـؤولية وبالحاجة إلى عمل في سـياق الاجتماعـي الخاص؛ ومن حينهـا أصبحـت أبحـاثي تنطلـق مـن موقع معين .

وانطلاقا مـن تلك اللحظة، ابتـدأت في إدراك أهمية الفـن التقليدي.

2

كانـت توجـد قطيعـة بيننـا وبـين تقاليدنا، وهـي لحظـة مـن الخمـول، ترافـق مرحلة سياسـية وتاريخيـة معلومـة. فقـد أراد

بطاقات واستبيان

محمد شبعة

تمت إعادة نشر هذه النص وطباعته بإذن من عبد اللطيف اللعبي، والذي نشر في الأصل تحت عنوان: «Fiches et questionnaire» (بطاقات واستبيان) في مجلة أنفاس، العدد، 8-7، 1967، الصفحات 43-35

1

بعد تكوين مدرسي أكاديمية، شعرت بالحاجة إلى تجاوز العمل في المحترَف والبدء في أبحاثٍ شخصية. كان التعليم في تلك الحقبة يتم وفق نظام بيداغوجي محافظ، يرتكز على مجموعة من التقنيات الأوروبية التي لم تكن تحفزالرغبة في البحث. كانوا يرغبون في أن يجعلوا منا رسامين في المستقبل، على صورة شكل من الأكاديمية المتواضعة.

بالموازاة مع هذه الرغبة في تجاوز هذا التعليم المتصلّب، كنت بدأت أبحاثا (من خلال رسم لوحات بالألوان المائية). كانت هذه بداية اللقاء بالفن الانطباعي الذي كان يمثل بالنسبة لي رسما يشكل قطيعة مع ما يُدرَّسُ في ا لمعهد.

مكنتني هذه التمارين الأولى من تعلم تاريخ الفن التشكيلي، انطلاقا من ممارسة عملية، وملموسة، ما كان يستحيل عليّ الحصول عليه من خلال القراءات أو الدراسة.

بعد تجربة الانطباعية، توجهت نحو أبحاث داخل ذاتي، لكن في علاقة واضحة بمشاكل موضوعية معيشة. وكانت في البداية مقاربة للحصول على معلومات أكثر مما هي للإبداع.

تأثرت، في تلك الحقبة، بكاندينسكي وبيكاسو.

– كاندينسكي، لأنه كان يمثل بالنسبة لي إمكانية للتعبير داخل الفن التجريدي؛ كانت لوحاته تتفق مع مزاجي الشخصي، بطابع غنائي راسخ في كل مرحلة اختمار مشروع ما.

– بيكاسو، لأنه كان يقدم لي نموذجا لفن تشخيصيٍّ «واقعيّ» كان يتمكن من نقل الواقع المادي إلى واقع يعاد خلقه باقتراح جمالية جديدة، ومحتويات أخرى على علاقة بالالتزام الأخلاقي والاجتماعي.

محمـــد شبعـــة

بطاقات واستبيان

240

قـــــراءة مفيـــــدة

241

QUESTIONNER LES MÉTHODOLOGIES

QUESTIONING METHODOLOGIES

242

Riad Hamed Abdelouahab, Louise Dib, Manon Frugier, Arwa Labidi, Aida Omary

243

Next to the self-defense manual, *The Shakshouka Strikes Back*, imagined by the participants of the group questioning methodologies, an Arabic, and a French translation of "Reflections on Useful Art (Arte Útil)" is published. Written by Cuban artist Tania Bruguera, it brings an artistic perspective on ways to imagine, create and implement beneficial outcomes by producing tactics that change how we act in society. It is reprinted and translated with permission

of the author and was originally published as Tania Bruguera, “Reflexiones sobre el Arte Útil”, in Aznar Y. & Martinez P., *ARTE ACTUAL: Lecturas para un espectador inquieto*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Dirección General de Bellas Artes del Libro y de Archivos, Madrid, 2012, pp. 194–197.

p. 249

LA SHAKSHOUKA CONTRE-ATTAQUE

PETIT MANUEL D'AUTO-DÉFENSE EN SITUATION DE MÉDIATION.

Riad Hamed Abdelouahab, Louise Dib,
Manon Frugier, Arwa Labidi, Aida Omary

English and Arab versions here:

p. 250

SHAKSHOUKA

CONTRE ATTAQUE!

شكشوكة

تعاود تولي!

Petit manuel d'auto-défense en situation de médiation.

p. 251

“ [...] Alors, le point de départ se doit d’être le chaos et son acceptation totale [...] ”

Maboula Soumahoro, *Le Triangle et l’Hexagone*, 2020

p. 252
POURQUOI CE MANUEL ?

Ce zine rassemble nos conseils pratiques d'auto-défense en situation de médiation. Sa rédaction nous a permis de conscientiser les dynamiques de domination que nous vivons en tant que professionnel·le·s de la culture. Il a été réalisé collectivement dans le cadre de l'université d'été *Al Moutawassit*.

Ce manuel est conçu à la fois pour affûter notre répartie et comme une revanche sur toutes les situations où nous sommes resté·e·s sans voix. Nous avons aussi réfléchi à nos privilèges propres et aux manières d'en jouer pour désamorcer les oppressions dont nous sommes témoins ou auteur·ice·s.

Ce mini-zine s'inspire d'une éthique du care et de la solidarité. Il est imprégné d'anti-racisme et de féminisme et cherche à intégrer une réflexion décoloniale et intersectionnelle aux approches de la pédagogie critique. Il s'inscrit dans la tradition anarchiste et DIY de l'histoire des zines.

Attention : ceci est un contre-manuel qui se défie de toute méthode et affirme la singularité radicale des contextes et des vécus. Ce que nous proposons, c'est : un partage d'expériences et d'anecdotes et des idées de pratiques anti-oppressives dans le travail social et culturel afin d'ouvrir le débat sur la dialectique dominant·e / dominé·e et la position de chacun·e à travers ces situations .Ce que nous ne proposons pas : une méthodologie rigoureuse et valable partout. Ce que nous voulons : agir avec, et non sur.

p. 253
EXERCICE À CHOIX MULTIPLES :

Rappel : encore une fois, s'agissant d'un contre-manuel, toutes les règles peuvent être brisées. Vous pouvez donc ne choisir aucune réponse ou les choisir toutes. Vous pouvez même lire les résultats avant de répondre aux questions (allez, on sait que c'est bien plus drôle !) Ces situations se rapportent à des évènements vécus par les auteur·ice·s ou rapportés par d'autres personnes. Ils sont donc malheureusement réels, même si parfois simplifiés pour des raisons de clarté.

Rappel bis : Encore une fois, ce test a vocation à favoriser la conscientisation des dynamiques d'oppression, afin de développer le pouvoir d'agir des personnes dans une empathie radicale. Ici, on peut retourner le sentiment de culpabilité qu'on ressent parfois quand on reste « sans voix » face à une micro-agression. La shakshouka contre-attaque!

Pendant une marche LGBT à Marseille, un homme s'approche de vous et vous arrache votre foulard dans un geste qui vous projette au sol. De honte, d'humiliation et de douleur, vous vous évanouissez. Quand vous tentez de porter plainte, le policier vous regarde avec méfiance, vous parle de terrorisme, affirme que vous l'avez sûrement provoqué.

A/ À nouveau, vous sentez une vague de honte vous envahir et vous préférez partir sans avoir déposé plainte.

B/ Vous partez taguer « ACAB »* dans toute la ville la nuit suivante.

C/ Vous renoncez à porter plainte car la police est de toute façon une institution raciste, sexiste et classiste et préférez vous adresser à une association anti-raciste pour être soutenue.

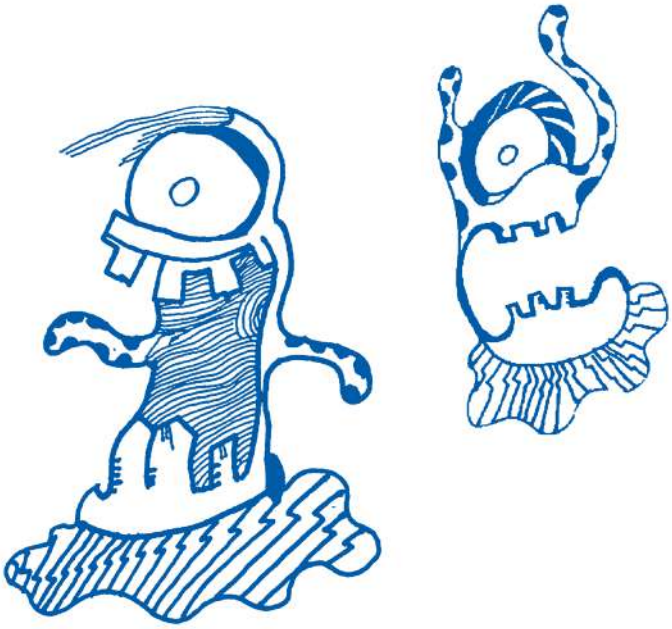
*All Cops Are Bastards ou All Cats Are Beautiful selon les interprétations

p. 254

Ton histoire se termine ici :

« Vous mettez vous souvent en colère ?
Vous autorisez-vous à l'exprimer ? Si oui, comment ?
De façon spectaculaire ? Incontrôlée ?
Dirigée ? Contenue ? »

Collectif piment, *Le dérangeur.*
Petit lexique en voie de décolonisation, 2020



Ce petit monstre « Jaweb » (réponse) ou « Serafa » (pour « liquider », « rendre la monnaie de ta pièce », marque l'interaction), va vous suivre tout au long de votre parcours dans le manuel. Dès que vous le voyez apparaître, prenez la parole !

p. 255

“Définition du mot exotique: Mot utilisé par des individus qui se pensent comme la norme, faisant de ceux qui n’y correspondent pas des expéditions vers l’inconnu, sans douter une seconde qu’ils incarnent eux-mêmes la touche exotique de beaucoup de personnes”

Collectif piment, *Le dérangeur. Petit lexique en voie de décolonisation*, 2020»

Lors d’une visite pour des mécènes de l’exposition pour laquelle vous travaillez à Marseille l’une d’entre eux · elles évoque une institution berlinoise que vous connaissez bien. Quand vous engagez la discussion à ce sujet, expliquant que vous avez vécu à Berlin, elle vous toise de bas en haut puis s’exclame : « Ah! Mais c’est pour ça ! », faisant référence à votre apparence queer. Votre réaction :

A/ Vous enchaînez sur l>œuvre suivante. Pas de chance, c’est un masque « africain » acquis par un collectionneur pendant la colonisation française. Quelle belle journée décidément !

B/ « Ah ! Et vous, vous habitez dans le 8e arrondissement de Marseille non ? C’est donc pour ça ! » en la toisant de la même manière.

C/ Vous vous figez et rétorquez solennellement : « Je préfère ma nouvelle condition de monstre à celle d>homme ou de femme, car cette condition est comme un pied qui avance dans le vide en indiquant la voie vers un autre monde. »*

Citation extraite de Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset, 2020.

p. 256
HISTOIRE DONT TU ES L'HÉROÏNE OU LE HÉROS

Tu vas te retrouver dans différentes villes du Moutawassit, des fois tu seras une femme, des fois un homme ; des fois tu seras blanc·he et des fois non ; des fois tu auras le choix, des fois tu n'auras aucun libre arbitre.
Tu es à Alger, à l'Institut Français, le directeur, sans savoir ce que tu fais dans la vie, renchérit après t'avoir demandé si tu pensais que les Algérien·ne·s seraient prêt·e·s à vivre une « Nuit blanche » comme l'événement organisé à Paris : « tiens je verrais bien un jeune artiste comme toi pour exposer dans le hall de l'institut, tu vois la pièce avec les escaliers là ? »

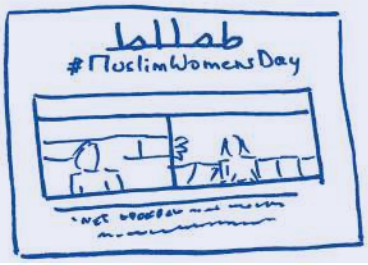
- Si toi aussi tu te vois bien exposer dans le hall, va à la page 258
- Si tu n'as pas envie de le faire, va à la page 256

Vous participez à un atelier de recherche sur le patrimoine à Madrid dans un centre français. S'adressant à des doctorantes venues du Maghreb, les responsables remarquent « tu peux enlever ton voile ici, ton mari n'est pas là » ou encore « ici, tu mets une robe car tu es à Madrid, tu peux te le permettre, mais pas à Alger j'imagine ! » Que faites-vous ?

A/ A l'occasion, vous prenez à part les doctorantes en question en leur assurant de votre soutien.

B/ Vous soupirez bruyamment : « j'avoue, j'ai le choix entre être harcelée ou prise pour une terroriste, c'est super d'être une femme maghrébine à Madrid en 2020 ! »

C/ Le lendemain, vous rédigez un mail collectif avec un lien vers une conférence de *Lallab* sur l'impact intersectionnel des discriminations islamophobes et sexistes sur la santé mentale des femmes musulmanes en France:



p. 257

Tu es à Tunis après un séjour en Allemagne et tu travailles avec des stagiaires tunisien·ne·s sur un projet artistique. Tu ne peux pas t'empêcher de juger l'équipe tunisienne en mal par rapport à ce que tu as expérimenté en Allemagne, il ne te vient pas à l'esprit de prendre en compte les conditions matérielles propres à la Tunisie dans cette comparaison que ton cerveau opère automatiquement entre les deux pays.

- Si tu as envie de changer d'atmosphère et de rejoindre un groupe réuni pour un séminaire de recherche sur le patrimoine à Madrid, va à la page 257
- Si au contraire, cela fait écho à d'autres moments où tu as senti que tu as validé une forme de domination, va à la page 260
- Si tu veux arrêter l'aventure ici, lis d'abord ce texte:

" [...] Il sera question de puissance
et de mutation au lieu de pouvoir
et de connaissance [...] "

Paul B. Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie des psychanalystes*, 2020

p. 258

Tu te retrouves à travailler en tant que guide pour une exposition historique à Tunis, une visiteuse française te balance de toutes petites pièces à la fin d'une visite en pensant que c'était un super pourboire. Lorsque tu essaies de lui rendre son argent, elle te force à le prendre en te disant « tiens, tu es étudiante, tu en auras besoin » sans même savoir ce que tu fais dans la vie.

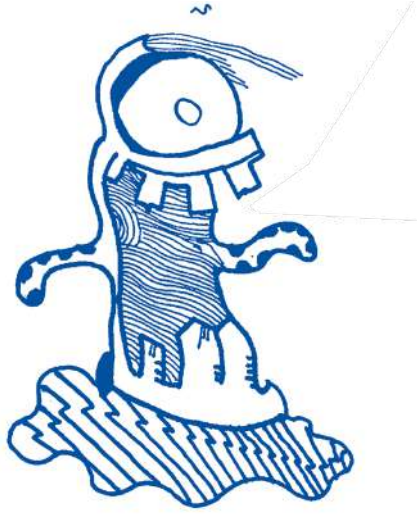
- Si tu te retiens à peine de lui balancer les pièces à la figure, va à la page 251
- Si tu préfères ne plus y penser, va à la page 268

Dans un musée où vous travaillez comme médiateur·rice, une visiteuse vous demande quand est votre prochaine visite. Quand vous lui indiquez que votre collègue s'apprête à commencer la sienne, elle sous-entend que le français de cette dernière ne serait pas à la hauteur. Votre réponse :

A/ « Ma prochaine visite est à 16h. »

B/ « Ah, je comprends, c'est vrai qu'elle utilise des mots parfois très complexes, peut-être trop pour vous. »

C/ « Vous êtes la bienvenue à ma visite de 16h. Ce sera l'occasion idéale de parler de xénophobie et d'entre-soi blanc. »



p. 259

Tu te retrouves à Tunis avec un « expert » allemand très influent dans le « milieu de la culture ». Vous êtes dans la Médina, qu'il veut te faire découvrir, et avant de commencer, il te dit qu'il peut faire la visite en « German, English, French or Shakshouka* ».

*plat à base de sauce tomate et d'œufs pochés

- Si tu es curieux·se de voir à quoi ressemble sa shakshouka, va à la page 266
- Si tu veux préfères fuir, va à la page 263

Lors d'une soirée arrosée, l'attaché culturel de l'ambassade française en Algérie imite de manière grossière un accent chinois caricatural avant de vous lancer : « Et vous pensez que les Algériens sont prêts à vivre une nuit blanche* comme celle de Paris ? » Votre réaction :

A/ Voyant un·e de vos ami·e·s passer à côté de vous, vous en profitez pour vous esquiver.

B/ Vous lui renversez son champagne sur son costard, comptant sur son ébriété pour plaider la maladresse.

C/ Vous lui montrez une vidéo d'un événement ayant eu lieu lors du dernier ramadan à Alger:

*Évènement d'art contemporain organisé à Paris depuis 2002

p. 260

Tu te sens pris·e au piège dans un lieu où les responsables se permettent de dire à des doctorantes venues du Maghreb : « tu peux enlever ton voile ici, ton mari n'est pas là », « tu mets une robe car tu es à Madrid et pas à Alger j'imagine, ici tu peux te le permettre ! », « ici on n'égorge personne » (suite à la simple demande d'avoir des repas plus variés qui a été automatiquement interprétée comme la volonté d'avoir un repas hallal) et pour finir, lorsqu'à la fin les participant·e·s ont critiqué le fait que tou·te·s les tuteur·ice·s étaient blanc·he·s, tu entends un responsable dire un « ah oui c'est vrai qu'on aurait dû colorer un peu plus la rencontre ».

- Si tu commences à faire des cauchemars éveillés, c'est qu'il est temps que tu finisses l'aventure avec une pensée réparatrice. Pour cela, va à la page 264

> "Est-ce que c'est la forme de ce que je dis qui t'empêche d'entendre ce que je dis ou c'est la peur qu'en entendant ce message, ta vie pourrait changer?"
>
> Audre Lorde, "The uses of anger. Women responding to racism", in *Sister Outsider*, 1984

p. 261

p. 262

Si tu regrettes ton choix, va à la page 256

p. 263

Tu te retrouves à travailler avec une femme et un homme sur un projet et tu te rends compte que tu mets plutôt en valeur le travail de l'homme, que tu invisibilises la femme car elle était un peu plus en retrait alors qu'elle avait également fourni un travail. Au fond, tu te rends compte que tu hiérarchises les deux personnes, dans ton inconscient, l'homme comptait plus.

- Ce n'est pas grave, nous sommes tou·te·s imbibé·e·s de culture patriarcale mais on peut déconstruire celle-ci, pour cela, va à la page 270

EXERCICE MÉDIATION SITUÉE

Remplir les Trous - Exercice d'auto-défense Sudiste: Dans le texte suivant du philosophe Sénégalais Bado Ndoye remplacer le terme *scientifique* par Médiation // *Chercheur·se* par médiateur·rice // *Universitaire* par acteur·rice culturel·le et/ou artiste // *Université* par Structure Culturelle indépendante (ou n'importe quel terme que vous sentez être imposé).

A chaque fois que vous vous sentez dominé·e par un concept qui vous écrase, reportez-vous à ce texte et remplacez- le dans les cases vides. Puis, respirer... inspirer... Alors, on se sent plus fort·e, non ?

Proposition Du Syndicat Située et Territorialisée (SST)

« Généralement lorsqu'il s'agit de production de savoirs, le rôle qui revient à l'Afrique est presque toujours celui de « terrain », c'est-à-dire là où l'on va pour faire des tests et/ou amasser des faits empiriques qui seront par la suite dépouillés, affinés, traités et théorisés au Nord. Après soixante ans d'indépendance, nous sommes toujours un appendice de l'Europe en matière de recherche scientifique // (.....). C'est elle qui élabore les paradigmes, fixe les protocoles méthodologiques, finance les projets et décide des questions pertinentes, celles qui, précisément, répondent à ses besoins. Dans cet écosystème, les chercheur·se·s africain·e·s (.....) sont rarement autre chose

p. 264

que de simples informateur·ice·s, quel que soit par ailleurs leur talent. C'est en subalternes qu'ils·elles participent à une recherche mondiale qui ne reconnaît leur mérite que lorsqu'ils·elles répondent aux attentes du Nord. Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si beaucoup d'universitaires africains (.....) restent encore liés aux laboratoires des universités européennes et américaines (.....) dans lesquels ils·elles ont fait leur thèse (.....). Cette extraversion de la recherche africaine est le pendant de l'extraversion structurelle de nos économies. Elle en est la traduction épistémique. Le Sénégal a produit suffisamment de masse critique dans la plupart des domaines pour mettre un terme à cette vassalisation épistémique.

Ce moment de crise devrait donc être mis à profit pour (re)penser les conditions de possibilité de la souveraineté scientifique (.....) de l'Afrique, c'est-à-dire l'avènement d'une science (.....) maîtresse de ses problèmes, ainsi qu'en appelait, déjà dans les années 1970, le philosophe béninois Paulin Hountondji. Une science (.....) maîtresse de ses problèmes n'est évidemment pas coupée de la recherche mondiale. Elle ne rejette ni la collaboration internationale, ni les crédits des institutions du Nord, ni ne se contente d'une recherche au rabais. Aucun domaine de la science (.....) ne devrait lui être étranger, pas même ceux qui semblent à priori très éloignés des préoccupations quotidiennes de l'homme de la rue. Elle devra seulement s'évertuer à se donner le maximum d'autonomie en termes de financements, de recherche fondamentale, de coopération interafricaine et de personnels qualifiés pour pouvoir formuler en toute indépendance des problématiques endogènes, l'enjeu étant de ne plus dépendre de façon exclusive du savoir des autres. Cela passe aussi et surtout par la revalorisation et la démarginalisation de ce qu'il est convenu d'appeler les « savoirs endogènes », ces connaissances millénaires victimes de la violence épistémique des « savoirs experts », non pas en vue de promouvoir je ne sais quelle science (.....) alternative dont on ne voit pas d'ailleurs à quoi elle pourrait ressembler, mais plutôt pour ancrer définitivement notre recherche dans nos biotopes, étant entendu qu'aucun savoir ne s'élabore hors sol, « en fauteuil », comme on dit familièrement. »

Bado Ndoye, « Ce que le Covid-19 nous dit de nous-mêmes », in *Seneplus*, 12 avril 2020

p. 265

Installe-toi confortablement, mets une musique que tu aimes bien et lis quelques pages du *Dérangeur - Petit lexique en voie de décolonisation* par le Collectif Piment, tu vas jubiler!

p. 266

Tu atterris à Marseille dans un centre d'art où tu fais de la médiation. Parmi un groupe de mécènes, une personne te demande « c'est quand votre prochaine visite ? ». Tu ne comprends pas où elle veut en venir et pourquoi elle veut absolument faire la visite avec toi. Ensuite, en regardant en direction d'une de tes collègues, non blanche, elle dit : « elle ne parle pas bien français » assumant que ta blanchité garantissait une meilleure maîtrise de la langue. Tu n'arrives pas à lui répondre.

- Si ça te rappelle un moment où tu t'es senti·e complice d'une discrimination, va à la page 254
- Si tu as plutôt envie de prendre un bateau pour le sud de la Méditerranée, va à la page 255

"La colère ne doit pas être nécessairement constructive ou transformatrice, elle peut aussi agir comme un témoignage. Dans des situations de domination, c'est une manière de se rappeler que nous n'étions pas passifs, mais pleinement conscients de la portée de notre voix.
Nous étions en colère"

Collectif piment, *Le dérangeur. Petit lexique en voie de décolonisation*, 2020

"Nous pouvons savoir par fragments. Je suggère que nous pouvons apprendre des espaces de silence aussi bien que des espaces de parole [...]"

Bell Hooks, *Teaching to Transgress*, 1994

p. 267

Tu tombes sur un épisode du podcast Better call Marie et tu entends dans tes écouteurs :

« Est-ce que parfois vous vous pensez un peu naïf·ve quand vous vous autorisez à exister en dehors de cette gravité ? Moi je pense que cette minute de divine insouciance doit être protégée à tout prix et avec tout ce que vous avez. Cet espoir furieux que j'exige de vous, c'est une nouvelle naissance et son bruit peut couvrir le doute de nos existences. Acceptez d'avoir survécu aux nôtres qui n'ont pas eu ce droit. Et, c'est peut-être le plus dur, acceptez que cette culpabilité n'est pas la nôtre, survivre pour vivre, tenir debout, fléchir pour se relever, c'est tout ce que nous devons faire ou apprendre à faire en ne renonçant pas à nous. Acceptez d'être un tyran, on ne peut plus grand-chose pour le temps vital qui a été pris de nos ancêtres, ne débattez pas, n'essayez pas de convaincre, imposez, respectez votre temps, l'urgence de vivre n'est pas compatible avec le fait de justifier de son humanité. Je vais vous reparler de ma fameuse règle des 300 secondes :

p. 268

Les dominants, oppresseurs… utilisent notre temps pour avoir accès à nos émotions. Ils veulent débattre de l'indébattable. Les avocats du diable veulent leur procès.

J'ai décidé de manière arbitraire d'octroyer 300 secondes par jour […] pour réagir au racisme. Quand on a 5 minutes par jour, on est obligé d'être efficace et lapidaire. Votre crédit racisme de 300 secondes ne vous permet plus de faire des exposés d'humanité auxquels Jean-Mi va mettre une note. 300 secondes c'est une phrase par micro-agression.

Vous acceptez de ne plus prouver, vous vous mettez au centre et vous récupérez votre temps. Vous n'avez pas le temps d'utiliser ce crédit en une fois […] Il s'agit de renoncer à démontrer votre droit d'exister. Votre pédagogie ne doit pas se faire aux dépens de votre santé mentale. Et puis aussi, évaluez sans concession l'intelligence émotionnelle de la personne en face de vous, si elle vous prend pour le Google du racisme c'est qu'il n'y a probablement rien à gagner à se lancer dans une conversation drainante. Votre pédagogie doit être méritée. Par exemple, si je dois parler de racisme à une personne blanche, je suis soit payée, soit l'effort de lire au moins dix articles sur le sujet a été fait.

Et enfin acceptez la lutte, vivre c'est aussi provoquer un horizon qui se place au-dessus de leurs funestes prédictions […] vivre c'est trouver sa force dans le collectif, créer ce putain de rapport de force […] vivre ce n'est pas demander, vivre c'est exiger »

Extrait de l'épisode « Survivre à George, Adama, Tony et Breanna » du podcast Better Call Marie

p. 269

Si c'est trop piquant, direction page 263

COUSCOUS ZAHOUANIYA
BAZAR CHOUKRAN
BAB EL OUED SOUK
راك تسمع ؟؟؟

p. 271

Tu fais une visite guidée de la ville de Tunis pour des « expats » européens, l'un d'eux te demande si tu as vu le film « Un divan à Tunis », tu dis que non car il a l'air bourré de clichés sur la Tunisie (machisme, arriération, tabous sexuels, etc.), il te dit, « on ne peut quand même pas dire qu'il n'y a pas un problème de sexualité en Tunisie ! »

- Si tu te dis que tu en as assez de cette rude journée, va à la page 262

- Si tu te dis que tu es prêt·e à jouer une dernière fois, va à la page 273

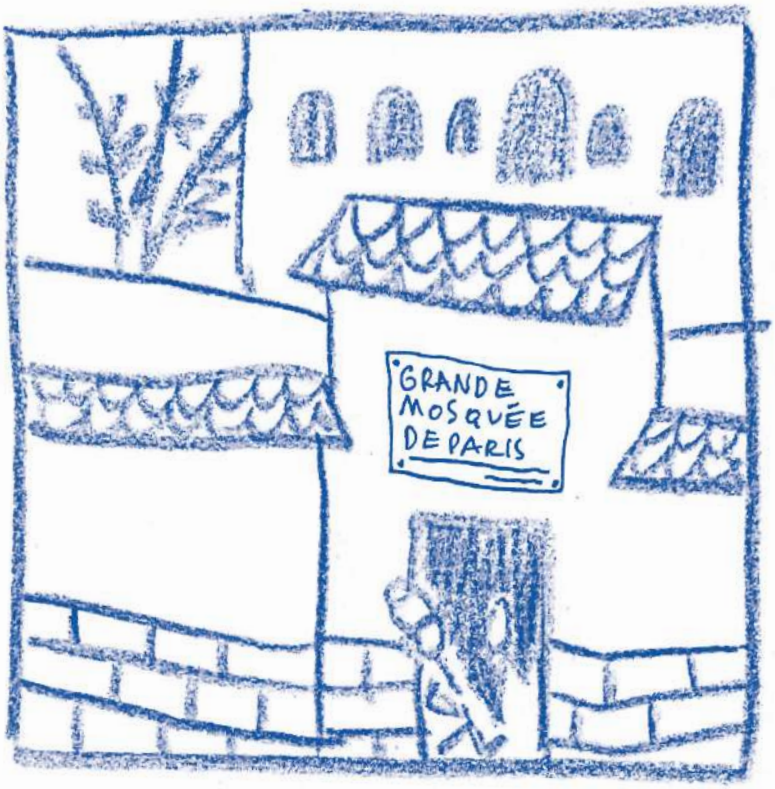
Un groupe de touristes espagnol·e·s suit votre visite dans une institution berlinoise d'art contemporain. Il·elle·s ont du mal à suivre votre propos en anglais et tendent à s'éparpiller. Pour rassembler le groupe, vous adoptez l'attitude suivante :

A/ Vous vous énervez contre eux·elles et mettez en place une discipline stricte.

B/ Vous parlez rapidement en utilisant des mots complexes en anglais pour leur faire comprendre quelle est leur place et la vôtre avec un sourire glacial.

C/ Vous prenez le temps d'expliquer pourquoi on doit rester en groupe avec des mots simples, vous laissez des temps de silence et de discussion libre et adaptez le rythme de la visite aux visiteur·se·s.

p. 272



p. 273

Ton périple se termine avec quelques ressources féministes non exhaustives :

Podcasts

Les couilles sur la table

Jasadi

Minnana Minnakum

Réseaux sociaux

Khateera

Quoi de meuf

Archives des luttes des femmes en Algérie

Hounna Moustaqillat

Livres

Angela Davis, *Women, race and class*, Vintage, 1981 ; Soumaya Mestiri, *Décoloniser le féminisme*, Paris, Vrin, 2016 ; Chimamanda Ngozi Adichie, *Chère Ijeawele, Un manifeste pour une éducation féministe*, Paris, Gallimard, 2017 ; Emma, *La charge émotionnelle et autres trucs invisibles*, Paris, Massot, 2018

Sites

Women who do stuff

Jeem

p. 274

“On souligne alors l’idéalisme qu’il y a à croire que le problème peut être réglé par la seule suppression du mot et le déni qui consiste à considérer l’évitement comme la solution. On s’attache à rappeler que pour les personnes soumises aux catégorisations racialisantes, l’expérience de l’assignation ou des discriminations raciales qui peuvent en découler est quotidienne (que le mot race soit utilisé ou non). On peut ajouter que les discours racistes n’ont pas besoin du mot de race pour infériorisier les membres des groupes qu’ils visent. C’est le cas par exemple de l’adjectif “ethnique”, qui est souvent conçu comme une manière acceptable de qualifier les processus qui relèvent, en fait, des logiques de racialisation, sans avoir à utiliser les termes de race, de racialisation ou de racisation, comme si le terme en lui-même permettait de prémunir du geste d’essentialisation et d’assignation racialisante. On peut dire “ethnie” et penser “race” dans l’acception raciste du terme”

Sarah Mazouz, *Race*, 2020

p. 275

Vous êtes médiateur·rice et proposez des balades urbaines dans la ville de Tunis où vous avez grandi. Un couple de touristes suisses blanc·he·s vous demande quelle est votre « ethnicité ». Vous répondez plutôt :

A/ Vous essayez de ménager leur sensibilité (et votre salaire !) en changeant de sujet.

B/ « Mon ethnicité, vous voulez dire ma tribu, ma meute, que dis-je ma glorieuse horde ? »

C/ Vous leur conseillez d'aller lire Françoise Vergès ou [insert antiracist/decolonial reference] et de revenir vous voir.

p. 276

Tu es à Alger où tu assistes à un atelier autour de la période ottomane. Une des intervenantes, française, veut occulter une partie du récit historique algérien qui mentionne la prise d'esclaves européen·ne·s durant la période ottomane afin de ne pas heurter les sensibilités françaises et notamment celle du bailleur.

Tu sors de ton sac le livre Esclaves et maîtres. Les Mamelouks des beys de Tunis du XVIIe siècle aux années 1880 de M'hamed Oualdi et lui conseilles de le lire. En sortant le livre, tu tombes aussi sur le Mythe de la Grèce blanche. Un malentendu historique de Philippe Jockey que tu n'as pas encore fini.

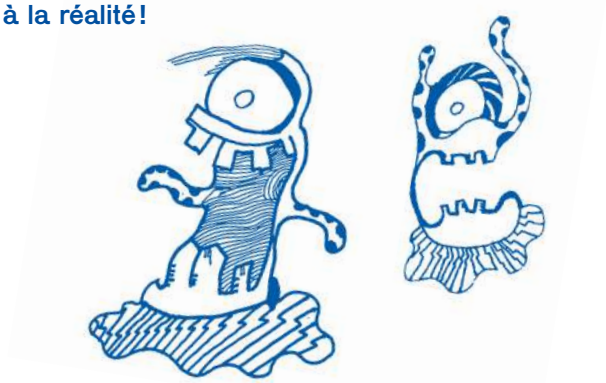
Tu quittes l'atelier. Ta journée se termine enfin, pour bien digérer tout ce que tu viens de vivre, rien de mieux que des lectures qui font du bien. Pour cela, lis ceci:

p. 277 RÉSULTATS DE L'EXERCICE À CHOIX MULTIPLE

Majorité de A: Vous favorisez le statu quo. Vous comprenez parfaitement la situation de domination dans laquelle vous vous trouvez et analysez très clairement les conséquences potentielles si vous la remettez en question. Bravo de réussir à vous protéger! Tout le monde n'a pas votre clairvoyance. Attention cependant, quand vous êtes vous-même dominant·e, cette attitude devient carrément oppressive!

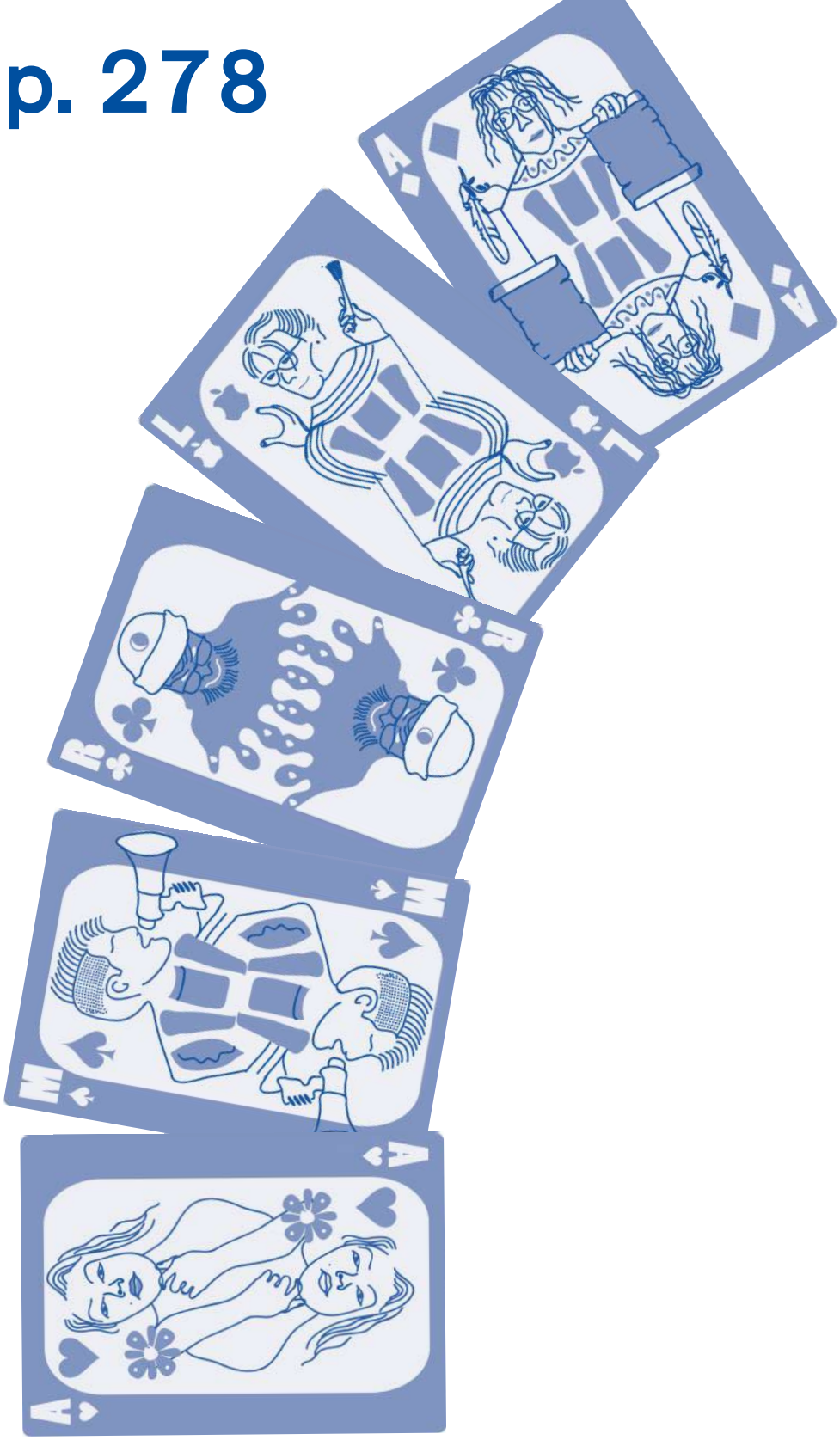
Majorité de B: Vous foncez dans le tas! Rien ne résiste à votre verve légendaire! Bravo d'être cette personne à la répartie cinglante et au verbe haut! Tout le monde n'a pas votre audace quand il s'agit de réagir à un commentaire problématique. Attention cependant à ne pas vous mettre en danger en réagissant à chaud!

Majorité de C: Vous balancez vos sources! Livres, podcasts, articles: vous connaissez vos classiques et bien plus encore! Bravo d'avoir toutes ces ressources théoriques pour vous soutenir en situation d'oppression! Tout le monde n'a pas conscience de l'aide que peuvent apporter de solides références anti-oppressives! Attention cependant à ne pas écraser les autres avec des concepts parfois bien abstraits face à la réalité!



La shakshouka contre-attaque, c'est fini! Merci de nous avoir lu·e·s jusqu'ici, pour votre peine, voici à nouveau notre mascotte Serafa! Qu'il vous accompagne encore longtemps. Pour nous écrire, compléter, éditer, rajouter, couper, reproduire des éléments de la Shakshouka, vous pouvez nous écrire ici:

p. 278



© Riad Hamed Abdelouahab, Louise Dib, Manon Frugier, Arwa Labidi & Aida Omary, 2020

رياض حامد
عبد الوهاب
لويز ديب
مانون فروجيي
أروى لبيدي
عايدة عمري

276

الفصل الثاني.

مساءلة المنهجيات

Pour aller plus loin

Tania Bruguera

RÉFLEXIONS SUR UN « ART UTILE »

279

RÉFLEXIONS SUR UN « ART UTILE »

Tania Bruguera

L'élan naturel de l'artiste est de comprendre les choses qui l'entourent, puis de partager avec les autres les questions qu'il·elle se pose et les réponses qu'elle·il trouve.

Le sens de l'art utile est d'imaginer, de créer, de développer et de mettre en place quelque chose qui, formé à partir de la pratique artistique, offre un résultat dont les gens peuvent clairement bénéficier. C'est de l'art car, c'est l'élaboration d'une proposition qui n'existe pas encore dans le monde réel, et elle est conçue avec l'espoir et la croyance que les choses peuvent être faites d'une meilleure manière, même quand les conditions ne sont pas encore tout à fait réunies. L'art est un espace dans lequel on se comporte comme si les conditions d'existence de ce que l'on voudrait voir advenir étaient déjà réunies, et comme si tout le monde était d'accord avec ce que l'on propose, même si l'on sait que ce n'est pas encore le cas : c'est vivre le futur au présent. L'art, c'est aussi faire croire, tout en sachant que l'on n'a pas grand-chose de plus que la croyance même. L'art, c'est un entraînement pour l'avenir.

L'art utile est lié à la compréhension du fait que l'art, en tant que seule proposition, ne peut suffire. L'art utile passe de l'état de proposition à une application dans le réel. Il a trait au fait que les propositions qui proviennent de l'art doivent passer à l'étape suivante et être appliquées ; elles doivent quitter la sphère de l'inatteignable, de l'impossibilité désirée, pour faire partie de l'existence, de la sphère du réel et du fonctionnel ; en somme, être des utopies réalisables. Bien que l'art utile puisse être une sorte de version bêta ou de projet pilote, par lequel les participant·e·s peuvent expérimenter ce que veut dire vivre dans ce monde qui est proposé, il doit toutefois se présenter comme quelque chose de réel. Il doit se montrer/se partager avec celles et ceux qui peuvent le faire fonctionner à long terme, c'est-à-dire avec les personnes qui bénéficient de la proposition et peuvent la conduire à un état ou à une existence plus pérenne. L'art conçu comme art utile n'a pas d'obsolescence programmée ; au contraire, il forme une proposition dont d'autres peuvent s'emparer et que d'autres peuvent poursuivre sans intervention ultérieure de l'artiste. L'artiste propose une durée possible : certains projets sont imaginés comme brefs et spécifiques, d'autres peuvent exprimer le désir de répercussions plus grandes dans la vie des gens, et peuvent être appropriés par la société dans son ensemble. L'art utile n'a rien à voir avec la consommation, si ce n'est de faire en sorte que quelque chose se passe.

L'ART UTILE TRANSFORME LE SENTIMENT EN EFFICACITÉ

Pour l'art utile, l'échec n'est pas une possibilité. Si un projet échoue, ce n'est pas de l'art utile. L'artiste doit relever le défi de trouver des formes par lesquelles sa proposition peut véritablement fonctionner, ce qui n'est pas une tâche impossible. De telle sorte que les moyens artistiques utilisés ne dépendent pas d'un caprice abstrait de l'artiste, mais des limites imposées à ce qui peut être véritablement réalisé, et du point jusqu'auquel ce qui a été rêvé peut être mis en œuvre. Par conséquent, les limites d'un projet d'art utile sont déterminées par la relation avec les gens pour qui il se fait et par les transformations des conditions dans lesquelles l'œuvre est produite. Le moment parfait apparaît quand le projet est déjà en mouvement, quand les gens pour lesquels il est fait le comprennent, quand ils et elles en exproprient l'artiste et le font leur. L'art utile s'insère dans la vie des gens et doit aspirer à faire partie de celle-ci.

L'art utile ne repose pas sur une vision faussée qui ne verrait que du bien en tout, mais il croit à la possibilité pour les personnes de se développer. Les artistes qui ont des pratiques sociales ne sont ni des chamanes, ni des magicien·ne·s, ni des guérisseur·se·s, ni des saint·e·s, ni des sorcières ; ils et elles sont plutôt des enseignant·e·s, des négociateur·rice·s, des bâtisseur·se·s de comportements et de structures sociales. L'art utile fonctionne directement dans/avec la réalité. L'art utile se pense dans une société nouvelle.

L'art utile est une forme de pratique artistique sociale. C'est un matériau (artistique) socialement cohérent qui fonctionne comme point d'entrée pour le public. On n'entend que trop parler de barrières entre l'œuvre d'art et un public non informé, pour qui il serait impossible d'accéder à l'œuvre. L'utilité de l'œuvre pour le public est, de mon point de vue, la clé permettant de surmonter cette barrière, de communication et d'intérêt, que rencontre le public non informé/non initié envers l'art contemporain. Il s'agit d'une réorientation de l'usage de ressources telles que la métaphore, l'allégorie, etc., comme points d'entrée pour comprendre l'idée de l'œuvre, pour aller vers l'usage de l'utilité comme système d'interprétation de l'œuvre.

Si l'on fait de l'art utile, qu'est-ce qui peut être plus gratifiant que de voir son idée incorporée à la vie quotidienne des gens, aux politiques sociales d'une ville, ou aux nuances de vocabulaire des individus ? Il me semble que ce sont des lieux naturels pour des œuvres d'art utile qui ont atteint leur plus haut niveau de popularité et d'efficacité. Tout comme les images issues des arts visuels finissent par habiter des rideaux de douche, des mugs ou des T-shirts, l'art engagé socialement doit trouver un mode populaire de distribution dans la société elle-même, dans ses institutions citoyennes, dans les comportements citoyens, dans la vie quotidienne des gens. L'art utile doit faire partie du quotidien et être un exercice de créativité quotidienne.

Réimprimé et traduit avec l'autorisation de l'autrice. Initialement publié sous le titre Tania Bruguera, « Reflexiones sobre el Arte Útil », in Aznar Y. et Martinez P., *ARTE ACTUAL: Lecturas para un espectador inquieto*, Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Dirección General de Bellas Artes del Libro y de Archivos, 2012, pp. 194-197.

Originally published in Spanish. Tania Bruguera, «Reflexiones sobre el Arte Útil», in Aznar Y. and Martinez P., *ARTE ACTUAL: Lecturas para un espectador inquieto*, Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Direccion General de Bellas Artes del Libro y de Archivos, 2012, pp. 194-197.

الفن المفيد يحول الشعور إلى فعّالية

بالنسبة إلى الفن المفيد، فإن الفشل ليس إمكانية. إذا ما فشل مشروع، فإنه ليس فنا مفيدا. على الفنان أن يرفع تحديا لإيجاد أشكال يمكن عبرها لاقتراحه أن يعمل فعليا، وهو ما ليس مهمة مستحيلة. على نحو أن الوسائل الفنية المستعملة لا ترتبط بنزوة تجريدية للفنان، لكن بحدود مفروضة، انطلاقا مما يمكن أن ينجز فعليا، وإلى المدي الذي يمكن أن يتحقق فيه ما حلمنا به. وبالتالي، فإن حدود مشروع نافع يتحدد انطلاقا من العلاقة مع الناس الذين ينجز من أجلهم، ومن تحولات الشروط التي ينتج فيها العمل الفني. تظهر اللحظة المناسبة حينما يكون المشروع في حركة، وحينما يكون الناس الذين ينجز من أجلهم قادرين على فهمه، وحين يقومون ويقمن بانتزاع ملكية المشروع من الفنان ليصبح ملكا لهم. يندمج الفن المفيد مع حياة الناس وعليه أن يطمح إلى أن يصبح جزءا منها.

لا يرتكز الفن المفيد على نظرة مغالطة، لا ترى إلاّ الخير في كل مكان، لكنه يؤمن بإمكانية أن يتطور الناس. ليس الفنانون الذين لديهم ممارسات اجتماعية كهنة(ات) ولا قديسين(ات) ولا سحرة(ات) ولا معالجين(ات)، بل هم بالأحرى مدرسون(ات) ومفاوضون(ت) وبناة لسلوكيات وبنيات اجتماعية. لا يعمل الفن المفيد بشكل مباشر داخلي/مع الواقع. يتم التفكير في الفن المفيد داخل مجتمع جديد.

الفن المفيد هو شكل من الممارسة الفنية الاجتماعية. إنه مادة (فنية) متوافقة اجتماعيا وتعمل بمثابة نقطة ولوج بالنسبة إلى الجمهور. لا نسمع إلا الكثير من الكلام عن الحواجز ما بين العمل الفني والجمهور الذي يستحيل عليه الولوج إلى العمل الفني. الجانب المفيد في العمل الفني بالنسبة إلى الجمهور، هو من وجهة نظري، المفتاح الذي يمكّن من تجاوز هذا الحاجز، المتعلق بالتواصل والاهتمام، الذي يلاقيه الجمهور الذي لا يملك معلومات/وليس متعلما بأبجديات الفن. يتعلق الأمر بإعادة توجيه دفة استعمال الموارد من قبيل الاستعارات أو المجاز إلخ، بمثابة نقاط ولوج لفهم فكرة الفن، من أجل التوجه نحو استعمال الجانب المفيد كنظام لتأويل العمل الفني.

إن كنا نمارس الفن المفيد، فما الذي سيكون أكثر إثلاجا للصدر من أنرى فكرتنا وقد تم إدخالها في الحياة اليومية للناس، وإلى السياسات الاجتماعية لمدينة، أو إلى مرادفات جديدة في قاموس الأفراد؟ يبدو لي أنها أماكن طبيعية بالنسبة إلى أعمال فنية من الفن المفيد التي وصلت إلى أعلى درجات الشهرة الشعبية والفعالية. مثل الصور التي تأتي من الفنون البصرية وينتهي بها المطاف وهي تستوطن ستائر الحمام، أو الكؤوس أو الأقمصة. على الفن الملتزم اجتماعيا أن يجد طريقة شعبية للتوزيع داخل المجتمع نفسه، وداخل مؤسساته المواطنة، وفي سلوكيات المواطنين، وفي الحياة اليومية للناس. يجب أن يصبح الفن المفيد جزءا من اليومي، وأن يكون ممارسة يومية للإبداع.

تانيا بروغيرا

ترجم هذا والنص وأعيدت طباعته بترخيص من المؤلفة. نشر في الأصل في كتاب جماعي
المصدر:
Tania Bruguera, « Reflexiones sobre el Arte Útil », in Aznar Y. et Martinez P., ARTE ACTUAL: Lecturas para un espectador inquieto, Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Dirección General de Bellas Artes del Libro y de Archivos, 2012, pp.

أفكار حول «الفن المفيد»

تانيا بروغيرا

الاندفـاع الطبيعـي للفنان هو فهم الأشـياء التي تحيط بـه، ثم أن يتقاسـم مع الآخرين الأسـئلة التي يطرحها والأجوبة الـتي يصل إليها.

معـنى الفـن المفيد هو أن يكـون بإمكانه تخيـل وخلق وتطويـر وإنجاز شيء ما، تشـكل انطلاقا من الممارسـة الفنيـة، ويقدم نتيجة للنـاس الذين يمكن أن يسـتفيدوا منـه بشـكل واضح. إنه فن، لأنـه بلورة اقـتراح لا يوجد إلى حد السـاعة في العالـم الواقعـي، ولأنه تـم تخيله على أمـل وبإيمان بأن الأشـياء يمكنها أن تنجز بشـكل أفضـل، حتى حينما لا تجتمع الـشروط بأكملها لذلك. الفـن هو فضـاء يمكن أن نتـصرف داخله كما لـو أن شروط وجـود ما نرغب في أن يتحقـق، قـد اجتمعـت، وكما لـو أن كل العالـم متفق مع مـا نقترحه، حـتى لو كنـا نعلم أن الأمر ليـس كذلك بعد: إنه عيش المسـتقبل في الحاضر. الفـن هو أن نقـوم أيضا بجعل الآخريـن يعتقدون، مع أننا نعلـم، أننا لا نملك أي شيء آخـر ذي قيمـة أهم من الاعتقـاد في حد ذاته. الفن هـو تدريب على المستقبل.

الفـن المفيد مرتبط بفهـم أن الفـن، بوصفه اقتراحا وحيـدا، لا يمكنه أن يكفـي. ينتقل الفـن المفيد من حالة المقـترح إلى التطبيق في الواقع. وهـو بهذا يثمر بمسـألة أن المقترحـات التي تأتي من عالـم الفن يجب أن تمـر إلى مرحلة لاحقـة وأن تطبق، وعليها أن تـترك مجالا ما لا يمكن الوصـول إليـه، إلى الإمكانيـة المرغوبـة، لكي تصبـح جزءا مـن الواقع، مـن مجال الواقـع والمتخيـل، وفي المجمل، أن تكـون يوتوبيات يمكن تحققهـا. رغـم أن الفن المفيـد يسـتطيع أن يكون نوعا من النسـخة الأوليـة، أو المـشروع التجريبي، الذي يمكن للمشـاركين والمشـاركات عـبره، أن يختبروا مـا يعنيه قـول أنْ نعيـش في العالم المقـترح، يجب أن يقدم عـلى أي حال بوصفه أمـرا واقعيا. يجب أن يبرز/وأن يتقاسـم مـع الذين واللواتي يمكنهـم أن يجعلوه يعمل لأقصى مـدة ممكنة، أي أولئك الأشـخاص الذي يسـتفيدون من الاقـتراح وبإمكانهم أن ينقلوه إلى وضـع أو وجود أكثر دوامـا. الفن المتصور على أنـه فن مفيد، ليس مبرمجـا للتلـف في وقت معين، بل عـلى العكس، يشـكل مقترحا يمكن للآخريـن أن يتملّكـوه، وأن يمكن لآخرين أن يسـتمروا فيه دون تدخل لاحـق من طـرف الفنـان. يقترح الفـن مـدّة ممكنة: بعض المشـاريع يتـم تخيلهـا عـلى أن لها فـترة قصـيرة وخاصـة، ويمكـن لآخرين، أن يعربـوا عـن الرغبـة في أن يكـون له صـدى وانعكاسـات أكـبر في حياة النـاس، وأن يتـم تملكها مـن طرف المجتمـع بأكمله. الفـن المفيد لا علاقـة له مـع الاسـتهلاك، إلا ربمـا في علاقته بأنـه يحقـق إمكانية أن يحـدث شيء ما.

تانيا بروغيرا

أفكار حول «الفن المفيد»

284

قـــــراءة مفيـــــدة

285

INSTITUTIONS ET MÉDIATION

INSTITUTIONS AND MEDIATION

286

Mirl Redmann,
Amaterrahman Houmi,
Othmane El-Aabsi,
Lina Ayoub,
Houari Bouchenak

287

This last part focuses on the role of cultural mediation in cultural institutions, and the role of institutions in cultural mediation. In their contributions, the participants working on this theme analyse the frictions generated by societal changes often conveyed by educators and artists within institutions. The text “Grasping the institution as a verb”, by one of the group’s participants, Mirl Redmann, is published in English in order to offer a glimpse of the discussions that took place during the autumn school.

This fragment is fleshed out by the translation into Arabic and French of the conclusion of an article by British academic Bernadette Lynch, titled “The

Gate in the Wall: Beyond Happiness-making in Museums", in which Lynch underlines the frequent dichotomy between progressive rhetoric used by museums and the ways these museums actually function. It is reprinted and translated with permission of the author and Boydell & Brewer Ltd and was originally published as Bernadette Lynch, "The Gate in the Wall: Beyond Happiness-making in Museums", in Onciul B., Stefano M.L., and Hawke S., *Engaging Heritage, Engaging Communities*, Boydell Press, UK, 2017, pp.11-29.

SE SAISIR DE L'INSTITUTION COMME D'UN VERBE

Mirl Redmann

Les institutions peuvent paraître figées ou immuables, pas intéressées le moins du monde par le changement. C'est comme si elles étaient des fonctions abstraites de l'ordre établi, si distantes qu'aucun·e médiateur·rice culturel·le ne parviendra à réduire l'écart. Pourtant, aussi inébranlables qu'elles paraissent, les institutions aussi ont une fin. Elles peuvent devenir obsolètes et, finalement, tomber dans l'oubli. En tant qu'individus travaillant et apprenant au sein d'institutions, nous ne sommes pas toujours capables de le percevoir, mais elles sont en changement permanent – même si nous sommes rarement impliqué·e·s dans leur transformation.

> Ironiquement, c'est précisément notre travail de médiation que de se demander comment mettre en œuvre le changement et servir de médiateur·rice du changement, au moins envers nos publics. Du point de vue du public, nous sommes les visages de l'institution. La curiosité que nous déclenchons peut créer une dynamique positive et un véritable enthousiasme. Nous pouvons aussi avoir l'effet inverse. Nous nous imprégnons de ce que les publics partagent avec nous, ce qui influence en retour la forme de nos prochaines rencontres avec elles et eux. Pourtant, nos savoirs fondés sur l'expérience ne semblent que rarement atteindre les curateur·rice·s et les artistes qui, suivant la logique institutionnelle, interviennent en amont de notre travail. Nos savoirs s'évaporent face à une logique hiérarchique à sens unique. Paradoxalement, le soi-disant « tournant éducatif » de l'art et du commissariat d'exposition, tambouriné par le monde de l'art depuis plus de vingt ans, a fait très peu pour mettre en avant le point de vue des médiateur·rice·s culturel·le·s[1].

Al Moutawassit répond au besoin des médiateur·rice·s culturel·les de se professionnaliser en élargissant leurs réseaux et en identifiant des points communs dans des contextes individuels très différents, afin de créer une capacité de pouvoir et d'action. Cependant, malgré les efforts du programme pour fonctionner dans le contexte de la pandémie actuelle et pour transformer le concept d'une université d'été en un espace hybride en ligne, un problème a dérangé de nombreux·ses participant·e·s. Le programme manquait d'une agora virtuelle, d'un espace commun et animé pour le débat. Heureusement, dans un environnement où toutes les personnes impliquées étaient des professionnel·le·s de la médiation culturelle – coordinateur·rice·s, tuteur·rice·s, étudiant·e·s et interve-

1 Voir les nombreuses contributions figurant dans : Jaschke B., & Sternfeld N. (dir.), *Educational Turn: Handlungsräume der Kunst und Kulturvermittlung* (non-traduit), Institute for art education Zürcher Hochschule der Künste. BAND 5: schnittpunkt «ausstellungstheorie & praxis». Vienne, Verlag Turia + Kant, 2012.

GRASPING THE INSTITUTION AS A VERB

Institutions can appear as if they were solid and unalterable, unwilling to change in the slightest. As if they were abstract functions of the establishment, distant in a way no art educator will ever be able to scale. Yet institutions too are subject to a life-cycle of establishment, obsolescence and eventually: oblivion. As individuals working and learning within institutions we might not always be able to perceive it, but their changing is a constant – even though we are rarely involved in shaping them.

Ironically, it is precisely our job as art mediators to work on the question of how we can effect and mediate change. At least with regards to our audiences. From their perspective, we are the interface of an institution. The curiosity we ignite can create forward moving momentum, suspense or u-turns. We soak up what they share and, increasingly, we share the power of deciding about the shape of our encounter with our publics. Yet, our experiential knowledge often seems to transpire neither to curators nor artists, who, in the logic of institutions come before we do our work – it evaporates on a hierarchical one-way street.

Paradoxically, the so-called educational turn in art and curating, proclaimed in the art world for more than twenty years, did very little to empower the educators' point of view.[1]

Al-Moutawassit addressed the resulting need for art educators to professionalise through widening their networks and identifying common ground across wildly differing individual contexts, in order to attain agency or, in other words: the capacity to act. Yet in its effort to respond to the current pandemic and transform the concept of a summer-school in the hybrid (online) space, one issue came to puzzle/bother many of us participants: the lack of a virtual agora, a communal space for discussion in real time. Luckily, in an environment where everyone involved was a professional art educator – coordinators, tutors, students and speakers alike – it was possible to build on the tradition of radical education and the advances of debates around the Educational Turn. In an attempt to process the thoughts provoked by our group discussions and in response to the dense programme of a week of field-research and another

1 Cf. the multiple contributions to: *Educational turn Handlungsräume der Kunst und Kulturvermittlung*. Jaschke B. & Sternfeld N. (eds), Institute for art education Zürcher Hochschule der Künste BAND 5: schnittpunkt "ausstellungstheorie & praxis", Turia und Kant, 2012.

nant·e·s – il a été possible de s'appuyer sur les pratiques de la pédagogie radicale et sur les développements du débat autour du tournant éducatif. Dans une tentative d'intégration des pensées suscitées par nos discussions collectives, et en réponse au programme dense composé d'une semaine de recherche de terrain et d'une semaine d'échanges intensifs en ligne, nous avons décidé de nous saisir de l'institution comme d'un verbe[2]. Nous avons institué les structures qui nous manquaient dans *Al Moutawassit*, en les annonçant aux autres participant·e·s, et en les initiant et les modérant nous-mêmes :

RESTITUTION PROPOSAL: LISTENING SESSION

Why: In the upcoming weeks, we'll keep working in small groups on our publication. But we're lacking a common programme. The participants from the "Institutions" group are suggesting we reflect on the subjects that were brought up over the past few weeks but have not dealt with in depth, because of the abundance of "food for thought" we were already ingesting. We hope these sessions will feed into our need for reflection and interaction. They're also an answer to the question at the centre of our group, in that we'll be co-creating an institution through this proposal.

How: In the evening we'll meet up on Zoom and proceed to have virtual roundtables to share burning questions that will be determined prior to the meeting. Each of us can share what they feel like, whether it's linked to their work, studies, research, or practice.

Space: We suggest creating a Zoom platform, gathering up all the groups in a plenary meeting, where we can talk together.

Time: In the evening (before or after curfew?)

Possible content (to be completed): "My work and the pandemic: digital approaches, hybrid approaches or the big break?" /

RESTITUTION PROPOSAL: SILENT SESSION

Why: I want to provide a framework for my contribution to our publication.

How: See message I'll send at the beginning of the session.

2 Définition d'une institution : a) Action d'instituer quelque chose. b) Norme ou pratique socialement sanctionnée, qui a valeur officielle, légale ; organisme visant à les maintenir. c) Établissement d'enseignement privé. d) Familier et ironique. Habitude, coutume. e) Familier et ironique. Personnage très important, dont la pensée sert de référence irremplaçable et inattaquable. f) Établissement ou structure où s'effectue un travail d'analyse institutionnelle.

week of online-intensives we decided to understand the institution as a verb[2] and institute the formats we missed within *al-Moutawassit* by announcing them to the other participants and by opening and moderating them ourselves:

PROPOSITION DE RESTITUTION : SÉANCE D'ÉCOUTE

Pourquoi : Les semaines qui viennent, on continuera à travailler à notre publication en petits groupes. Mais on n'a pas de programme en commun. Les participant·e·s du groupe "Institutions" ont envie de vous proposer une réflexion commune sur des sujets qu'on a abordés mais qu'on n'a pas pu approfondir au vu de l'abondance de nourriture intellectuelle durant les semaines passées.

Ces séances – on l'espère – vont nourrir notre besoin de réflexion et d'échange. Elles sont aussi une réponse à la question de base de notre groupe, dans le sens où l'on co-crée l'institution avec cette proposition.

Comment ça se passe : On se retrouve le soir sur Zoom et on fait des table-rondes virtuelles sur des questions brûlantes, à définir en avance. Chacun·e peut apporter ce qu'elle·il veut partager, en rapport à sa propre expérience de travail/d'études/de recherche/de ses pratiques.

Espace : On propose de créer une plate-forme sur Zoom, où l'on peut parler ensemble, en réunissant tous les groupes en séance plénière.

Temps : Le soir (avant ou après le couvre-feu ?)

Contenus possibles (à compléter) : « La Pandémie et mon travail : Démarches numériques – démarches hybrides, ou La grande pause ? » /

PROPOSITION DE RESTITUTION : SÉANCE SILENCE

Pourquoi : J'ai envie de donner un cadre au travail sur ma contribution à notre publication.

Comment ça se passe : Voir le message que j'envoie à l'arrivée dans la séance.

Espace : Zoom.

Temps : Du lundi au jeudi, 21h-22h

Message reçu : « Bonsoir ! N'hésite pas à utiliser cette heure de silence comme tu le désires :

Ne fais rien, réfléchis à nos expériences partagées pendant cette université d'automne, travaille sur le projet de ton groupe ou sur n'importe quoi d'autre. Chacun·e d'entre nous sera entouré·e d'une différente sorte de silence. Je propose que nous gardions nos micros ouverts afin de partager ces différentes conditions dans lesquelles nous nous trouvons. Comme ça, on peut créer un espace commun. (N'hésitez pas à utiliser des bouchons d'oreille, à baisser ou à éteindre le son de votre ordinateur.)

2 Definition of institution: 1a) an established organisation or corporation (...) especially of a public character. b) : a facility or establishment in which people (...) live and receive care typically in a confined setting and often without individual consent (…). c) a significant practice, relationship, or organisation in a society or culture (...) also : something or someone firmly associated with a place or thing (…). 2: an act of instituting: establishment.

Space: Zoom.

Time: Mondays through Thursdays, 9-10pm.

Message received: "Good evening! Feel free to use this silent hour as you please: not doing anything, reflecting on our autumn school's shared experiences, working on your group project or whatever you feel like doing. Every single one of us is surrounded by a different kind of silence. I suggest we leave our mics on so as to share the different environments we're currently in. That way, we can create a shared space. (Don't hesitate using ear plugs, or turning off the volume on your computer.)
If you need to break your silence, please turn off your mic.
At 10pm I will break the silence and invite each of the participants to share their experience.

My own objective for tonight is to spend time trying to understand how this space works. I'll manifest myself by welcoming each new participant with a private chat room message. If and when I feel like the space is working, I'll try and…"

Day 1:
"… focus on my group's proposal and think of my professional relationship, as an art educator, to a certain number of terms that we found relevant during this autumn school programme. You're also welcome to do so: … "

Day 2:
We end up extending the first listening session to 11pm.

Day 3:
I start writing a text on silence…

> *Wenn ich durch Kairo gehe und singe, ist eine größere Stille um mich als hier, wenn ich alleine sitze, im Netz, verfolgt von meinen Gedanken. Wenn ich im Chaos einer Eröffnung stehe, das erste Mal eine Ausstellung vermittele, alles auf diesen einen Moment zusammenschnurrt.*
>
> *Dieselbe Anspannung, als ich diesen Raum das erste Mal eröffnete.*
> *Der Lärm in meinem Kopf fragt viel, die Stille hält dagegen, sagt: präziser: -*

TROUVER LE KAIROS

Bien que la Séance silence proposée ait très bien fonctionné pour moi en tant qu'espace/temps de réflexion personnelle, peu de participant·e·s se sont manifesté·e·s. De même, la Séance d'écoute n'a attiré que quelques personnes. Bien que nous soyons tou·te·s d'accord pour dire que nous n'avions pas assez de temps pour échanger durant les ateliers intensifs en ligne, une fois ceux-ci

Si vous devez interrompre votre silence, veuillez éteindre votre micro. À 22h, je romprai le silence et j'inviterai chaque personne présente à partager son expérience.

Mon objectif personnel pour ce soir : je vais passer du temps à essayer de comprendre comment fonctionne cet espace. Je serai présente en accueillant chaque nouveau·elle venu·e en lui envoyant un message privé via le chat. Si et quand je sentirai que l'espace fonctionne, j'essaierai de ... »

Jour 1 : … me concentrer sur la proposition de mon groupe, de réfléchir à ma relation personnelle, en tant que médiatrice, à un certain nombre de termes que nous avons trouvé importants pendant cette université d'automne. Vous êtes également les bienvenu·e·s pour le faire :… »

Jour 2 : On finit par prolonger la première séance d'écoute jusqu'à 23h.

Jour 3 : Je commence à écrire un texte sur le silence… *Wenn ich durch Kairo gehe und singe, ist eine größere Stille um mich als hier, wenn ich alleine sitze, im Netz, verfolgt von meinen Gedanken. Wenn ich im Chaos einer Eröffnung stehe, das erste Mal eine Ausstellung vermittele, alles auf diesen einen Moment zusammenschnurrt. Dieselbe Anspannung, als ich diesen Raum das erste Mal eröffnete.*
Der Lärm in meinem Kopf fragt viel, die Stille hält dagegen, sagt: präziser: -

CHASING KAIROS

While the proposed Séance Silence worked very well for myself as a personal space/time of reflection, attendance by others was scarce. Also, the proposed Listening Séance attracted but a handful of people. While we all agreed we had too little time to exchange with each other during our online-intensive, when it was over, we all were busy as well with our respective lives. Instituting formats, I realised, depends on something more than just acting upon a need, proposing a format, having the institution's blessing and technical support.

To be effective it needs *kairos*. For the Ancient Greeks, catching a good moment was equal to sliding on the edge of a blade. Under the Romans, Kairos was personalized as a young god who moves at lightning speed: whoever sees him approaching can grab him by his long forelock. Realizing, however, in hindsight that it was him, leaves your hand glitching off the bald back of his head at best.

Kairos, that much has become clear from these descriptions, needs to be invited not summoned. We need to recognise Kairos when he approaches. Kairos will only ever happen now. This means putting the world on hold for magic to unfold. What does that mean in the context of an institution? Inviting Kairos seems to necessitate leaving some room, means creating a space that allows for fluidity and exchange, in which transmission happens simultaneously on many channels in any direction.

RESTITUTING TIME

I realised only after the fact that creating a space in which to restitute much missed silences and exchanges to our group was an impossible endeavour.

fini, nous étions tou·te·s trop occupé·e·s par nos vies respectives. J'ai alors réalisé qu'instituer des structures impliquait bien plus que de répondre à un besoin. Il fallait proposer un format, recevoir la sanction de l'institution et obtenir un soutien technique.

Pour être efficace, un tel format avait besoin de kairos. En Grèce antique, saisir une bonne opportunité était comme se tenir au bord d'un précipice. À Rome, le kairos était incarné par un jeune dieu, Kairos, qui avançait à la vitesse de l'éclair. Quiconque le voyait approcher pouvait tenter de le saisir par sa longue touffe de cheveux. Si l'on cherchait à l'observer, il était trop tard et, au mieux, notre main glissait sur sa nuque glabre sans pouvoir l'attraper.

Les descriptions sont claires : le kairos doit être invité, pas invoqué. Nous devons reconnaître Kairos quand il approche, car il ne peut arriver que maintenant. Cela veut dire qu'il faut suspendre le monde pour que la magie opère. Qu'est-ce que cela signifie dans le contexte d'une institution ? Pour inviter le kairos, il faut faire de la place. Il faut créer un espace qui permette la fluidité et le débat, dans lequel la transmission peut se produire sur plusieurs canaux et dans toutes les directions.

RESTITUER LE TEMPS

C'est seulement après coup que j'ai réalisé qu'il était impossible de créer un espace dans lequel notre groupe pouvait restituer les moments de silence et d'échange qui nous manquaient. Cependant, cette tentative a été révélatrice de mon malaise vis-à-vis du terme même de « restitution ». Il a été choisi par les organisateur·rice·s pour dénommer un moment critique du programme : la restitution devait présenter, aux autres groupes ainsi qu'au public, le travail effectué en petits groupes dirigés, dédiés à des thèmes précis. Là d'où je viens, le terme de « restitution » ne fait pas partie du vocabulaire quotidien. En allemand, ce mot ne peut que porter en lui une masse immense d'atrocités que le système judiciaire et la société en général continuent à ignorer[3]. Pourtant, ce terme continue d'être associé à des tentatives naïves de « réconciliation » ou de « dédommagement », comme démontré par ma tentative plutôt ratée de restituer le temps – au final, un paradoxe impossible à résoudre.

3 Sarr F. et Savoy B., *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, 2018. Repéré sur : http://restitutionreport2018.com/

Nonetheless, it was a telling attempt that reflects my unease with the very word "restitution". It was chosen by the organisers as the term for a prominent point in the programme: the restitution was intended to convey the work we had done in small tutored groups focusing on an issue – to the other groups as well as to the public. The word "restitution" has not entered every-day speech where I come from. In German, this word cannot avoid carrying the tremendous weight of atrocities that the juridical system and society as a whole continue to struggle to address adequately.[3] And yet the term continues to be attached to a naive wish to "make up" or "compensate" as demonstrated in my somewhat failed attempt to restitute time – paradox impossible.

3 Sarr F. & Savoy B., *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, November 2018. Online at: http://restitutionreport2018.com/

العثور على الكايروس

رغـم أن الحصة الصامتة المقترحة مرت بشـكل جيد بالنسـبة إليّ بوصفهـا فضاءً/زمانا للتفكير الشـخصي، فإن قلـة من المشـاركات والمشـاركين، شـاركوا فيهـا، إذ أن حصة الاسـتماع لم تجلـب إلاّ بضعـة أشـخاص. على الرغم مـن أننا كنـا جميعا متفقـين، لنقول إنه لـم يكن هناك وقـت كاف للنقـاش خلال الورشـات المكثفة على الإنترنـت، فإنه ما إن انتهت هـذه الأخيرة، كنا مشـغولين بحياتنا الفرديـة. توصلت إذن إلى أن إنشـاء بنيات تتطلب أكثر مـن الإجابة عن حاجة؛ كان يجـب اقتراح شـكل؛ وأن نتوصل بموافقة المؤسسـة والحصول عـلى الدعم التقني.

مـن أجـل أن نكون فعالين، فإن شـكلا شـبيها، كان يحتـاج إلى الكايـروس. في اليونان الإغريقيـة، الحصول عـلى الفرصة المناسـبة، كان مثـل الوقوف على حافـة الهاوية. وفي رومـا، كان الكايروس، يجسـد من خلال إله شـاب هو كايروس الـذي كان يتقدم بسرعـة الـبرق. مـا إن يـراه أحدهم يقـترب حتى يحـاول أن يمسـك بخصلة شـعره الطويلـة. وإذا مـا حاولنـا أن نراقبـه، سـيكون الأمر متأخـرا لأنه في أفضـل الحالات، سـتنزلق أيدينـا على رقبتـه الناعمـة دون التمكن من الإمسـاك به.

الأوصاف كانت واضحة: يجب أن تتم دعوة الكايروس لا استحضاره. يجب أن نتعرف على الكايروس حين يقترب، لأنه لا يمكن أن يحدث إلا في هـذه اللحظة. هـذا يعـني أنـه يجـب أن نفاجـئ العالـم، ليحـدث السحر. مـا الـذي يعنيـه هـذا في سـياق المؤسسـة؟ مـن أجـل دعـوة الكايـروس، يجـب أن نوجـد المـكان. يجـب خلـق فضـاء يمكّـن مـن السلاسـة والنقـاش، وحيث يمكـن أن يتم نقـل المعـارف عـلى العديـد مـن القنـوات وفي جميـع الاتجاهـات.

استعادة الزمن

ببعدهـا فقـط، فهمت أنه من المسـتحيل أن نخلـق فضاء يمكـن لمجموعتنا داخله أن تتمكـن مـن اسـتعادة لحظـات الصمت والنقـاش التي كانـت تنقصنا. مـع ذلك، كان بإمـكان هـذه المحاولة أن تظهـر انزعاجي أمـام أهمية الحصيلة (الاسـتعادة). فقـد تم اختيارها مـن طرف المنظمين(ات) لتسـمية لحظـة نقديـة في البرنامج: كان عـلى الحصيلـة أن تقـدم، إلى بـاقي المجموعة وأيضـا إلى الجمهـور، العمـل المنجز في المجموعـات الصغـيرة الموجهـة، والمخصصـة لموضـوع معـين. مـن حيـث الآتي، فـإن مصطلح "الاسـتعادة" لا يدخـل في القامـوس اليومي. في اللغـة الألمانية، لا يمكـن لهـذه الكلمـة إلا أن تحمـل في داخلهـا كتلـة هائلة مـن الفظاعـات ما زال النظـام القضـائي والمجتمع بشـكل عـام مسـتمرا في تجاهلها[3]. على الرغـم من هذا فـإن هذا المصطلـح ما زال يقرن في الاسـتعمال بمحاولات سـاذجة لـ"المصالحة" أو "التعويـض" كمـا أظهرت محاولتي الفاشـلة في اسـتعادة الزمن. في آخـر المطاف، هو تناقض يسـتحيل حله.

3 Sarr F. et Savoy B., *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, 2018. Repéré sur : http://restitutionreport2018.com

Space: Zoom.

Time: Mondays through Thursdays, 910-pm.

Message received: "Good evening! Feel free to use this silent hour as you please: not doing anything, reflecting on our autumn school's shared experiences, working on your group project or whatever you feel like doing.
Every single one of us is surrounded by a different kind of silence. I suggest we leave our mics on so as to share the different environments we're currently in. That way, we can create a shared space. (Don't hesitate using ear plugs, or turning off the volume on your computer.)
If you need to break your silence, please turn off your mic.
At 10pm I will break the silence and invite each of the participants to share their experience.
My own objective for tonight is to spend time trying to understand how this space works. I'll manifest myself by welcoming each new participant with a private chat room message. If and when I feel like the space is working, I'll try and..."

Day 1:
"...focus on my group's proposal and think of my professional relationship, as an art educator, to a certain number of terms that we found relevant during this autumn school programme. You're also welcome to do so:... "

Day 2:
We end up extending the first listening session to 11pm.

Day 3:
I start writing a text on silence...

Wenn ich durch Kairo gehe und singe, ist eine größere Stille um mich als hier, wenn ich alleine sitze, im Netz, verfolgt von meinen Gedanken. Wenn ich im Chaos einer Eröffnung stehe, das erste Mal eine Ausstellung vermittele, alles auf diesen einen Moment zusammenschnurrt.
Dieselbe Anspannung, als ich diesen Raum das erste Mal eröffnete.
Der Lärm in meinem Kopf fragt viel, die Stille hält dagegen, sagt: präziser: -

الجماعية، وكجواب على البرنامج المكثف، المتكون من أسبوع من البحث الميداني، ومن أسبوع من النقاشات الغنية على الإنترنت، قررنا أن نتملّك المؤسسة، مثل فعل/كلمة[2]. قمنا بتأسيس البنيات التي كانت تنقصنا في "المتوسط" من خلال الإعلان عنها مع المشاركين(ات)، ومن خلال إنشائها وإدارتها بأنفسنا:

Restitution proposal: Listening Session

Why: In the upcoming weeks, we'll keep working in small groups on our publication. But we're lacking a common programme. The participants from the "Institutions" group are suggesting we reflect on the subjects that were brought up over the past few weeks but have not dealt with in depth, because of the abundance of "food for thought" we were already ingesting. We hope these sessions will feed into our need for reflection and interaction. They're also an answer to the question at the centre of our group, in that we'll be co-creating an institution through this proposal.

How: In the evening we'll meet up on Zoom and proceed to have virtual roundtables to share burning questions that will be determined prior to the meeting. Each of us can share what they feel like, whether it's linked to their work, studies, research, or practice.

Space: We suggest creating a Zoom platform, gathering up all the groups in a plenary meeting, where we can talk together.

Time: In the evening (before or after curfew?)

Possible content (to be completed): "My work and the pandemic: digital approaches, hybrid approaches or the big break?" /

Restitution proposal: Silent Session

Why: I want to provide a framework for my contribution to our publication.

How: See message I'll send at the beginning of the session.

2 تعريف المؤسسة: أ- عملية مأسسة شيء ما ب- معيار أو ممارسة اجتماعية لها قيمة رسمية وقانونية، ومؤسساتية تعمل على الحفاظ عليها. ج- مؤسسة تعليمية خاصة. د- ألبف وساخر. عادة، تقاليد. هـ- ألبف وساخر. شخصية هامة جدا، يعتبر فكرها مرجعا لا يمكن تغييره أو مهاجمته. و- بناية أو بنية حيث يتم عمل التحليل المؤسساتي.

تملُّك المؤسسة كما الفعل

مرل ريدمان

قـد تبدو المؤسسـات جامـدة ولا تتغـير، ولا تهتم عـلى الإطلاق بالتغيـير. كما لو أنهـا وظائف مجـردة للنظـام القائم، وبعيدة إلى درجـة لن يكون ممكنا عـلى الإطلاق للوسـيط(ة) الثقافي(ة) أن يقلـص مـن مسـافتها. عـلى الرغم مـن هذا، فمهمـا كانـت لا تتزعزع كمـا قد يبـدو، فإن للمؤسسـات نهايـة. يمكنها أن تصبـح متجاوزة، وفي آخر المطاف، أن تسـقط في دائرة النسـيان. بوصفنـا أفـرادا عاملين ويتعلمـون داخل المؤسسـات، لا نكـون دوما قادرين عـلى تبين ذلك، لكنهـا في تحـول مسـتمر - رغم أننا نـادرا ما نكـون منخرطين(ات) في هـذا التحول.

الأمـر المثـير للسـخرية، هـو أن عملنـا في مجال الوسـاطة هـو بالضبط أن نتسـاءل كيـف يمكن أن نعمـل على التغيير، وأن نخدم كوسـطاء ووسـيطات عمليـة التحول، عـلى الأقـل اتجـاه جمهورنـا. مـن وجهة نظـر الجمهـور، فنحـن وجه المؤسسـة. يمكـن للفضول الذي نبعث عليه، أن يشـكل حافـزا لخلق دينامية إيجابية وحماسـة حقيقيـة. ويمكـن لنا أيضا أن نقـوم بدور معاكس. أن نتشـبع بما يتشـاركه الجمهور معنـا، ومـا يؤثر بشـكل عكـسي على شـكل لقاءاتنـا المقبلـة، معهم ومعهـن. ومع ذلـك، فإن معارفنـا المبنية على التجربـة، لا يبدو إلا نـادرا أنها تصـل إلى القيّمين(ات) والفنانين، الذين بحسـب المنطق المؤسسـاتي، يتدخلون بشـكل مسـبق قبل عملنا. هكـذا تتبخـر معارفنـا أمام منطـق تراتـبي ذي اتجاه وحيـد. وبشـكل متناقض فإن مـا يطلق عليـه "المنعطف التربـوي" في مجال إدارة المعـارض، الذي يتغـنى به عالم الفـن منـذ أكثر مـن عشرين عامـا، قام بالنزر اليسـير من أجـل أن يقـدم وجهة نظر الوسطاء والوسـيطات الثقافيين[1].

يسـتجيب المتوسـط إلى حاجـة الوسـطاء والوسـيطات الثقافيـين، بـأن يصبحـوا أكـثر مهنيـة، وأن يوسـعوا مـن شـبكة علاقاتهـم، وأن يحـددوا نقاطـا مشـتركة في سـياقات فرديـة مختلفـة للغايـة، مـن أجـل أن يخلقوا قـدرة عـلى التمكـن والعمـل. ومـع ذلـك، رغـم مجهـودات البرنامـج بـأن يعمـل في سـياق الجائحـة الحاليـة ومـن أجـل تحويـل مفهـوم الجامعـة الصيفـة إلى فضـاء هجـين عـلى الإنترنـت، أدت مشـكلة معينـة إلى إزعـاج العديـد مـن المشـاركات والمشـاركين. كان ينقـص البرنامـج "أغـورا" افتراضيـة، وفضـاء مشـترك، يعمـه النقـاش. لحسـن الحـظ، في بيئـة كان جميـع الأشـخاص المنخرطـين فيهـا مـن العامـلات والعامـلين في الوسـاطة الثقافيـة - المنسـقون(ات)، المشرفـون(ات)، الطـلاب(ات) والمتدخلـون(ت)- كان مـن الممكـن أن نعتمـد عـلى ممارسـات مرتبطـة بالبيداغوجيـا الراديكاليـة وعـلى إمكانيـات تطويـر نقـاش حـول منعطـف تربـوي. في محاولـة لإدمـاج الأفـكار الـتي انبعثـت مـن حواراتنـا

1 يمكن الاطلاع على العديد من المقالات في كتاب:
Jaschke B., & Sternfeld N. (dir.), *Educational Turn: Handlungsräume der Kunst und Kulturvermittlung*, Institute for art education Zürcher Hochschule der Künste. BAND 5 schnittpunkt «ausstellungstheorie & praxis». Vienne, Verlag Turia + Kant, 2012

LES ALTERNATIVES POSSIBLES ET IMPROBABLES QUI REMPLACENT LES INSTITUTIONS CULTURELLES

Amaterrahman Houmi + Othmane El-Aabsi

Le but de cet article est de proposer quelques conclusions que nous avons tirées de notre participation au projet *Al Moutawassit*. Il contient aussi quelques définitions qui ont été partagées avec nous lors des débats et ateliers. Ces conclusions nous ont poussés à nous questionner sur le rôle des institutions culturelles officielles. Quel est leur rôle dans la dynamique internationale et nationale des arts et de la culture ? Est-ce que ces institutions officielles s'adaptent avec le rythme de ces dynamiques ? Notre question la plus importante reste : pouvons-nous critiquer le travail de ces institutions de l'intérieur ? Et existe-t-il un espace sûr, démocratique, et garant de la liberté, pour faciliter la critique et l'opposition aux méthodes de travail des institutions de la part de ses collaborateur·rice·s ainsi que ses partenaires ?

En établissant une topographie de la situation culturelle au Maroc, un demi-siècle après l'indépendance, nous trouvons que le ministère de la culture et les institutions officielles chargées de la culture ont pris une tournure élitiste, et sont liées aux contextes politiques. Elles sont le plus souvent influencées par les orientations culturelles du pays qui, nous devons le souligner, manquent d'une vraie politique culturelle et d'un projet à long terme capable d'inclure l'ensemble des actions nécessaires pour que l'institution puisse concevoir une culture marocaine. Une politique à long terme suppose la sensibilisation des citoyens, en donnant la priorité à l'éducation artistique et aux organismes de formation, aux écoles d'art, et la création d'espaces culturels comme les théâtres, les salles d'exposition, et les musées.

Après soixante ans de gestion du secteur de la culture, et une succession de 18 ministres, entre politiques et technocrates, il importe de questionner dans quelle mesure l'institution culturelle officielle a réussi, en tant qu'acteur majeur, à trouver une identité et un modèle politique culturels capables de

consolider les expériences et les expertises des responsables du secteur pendant toutes ces années, étant donné que le paysage culturel marocain a connu plusieurs changements qui ont influencé le travail des institutions officielles et leur rôle dans l'élaboration de la culture marocaine. Il est à noter aussi que les institutions officielles furent toujours victimes de la gestion individuelle liée aux égos des « décideurs » et des « gestionnaires » des politiques culturelles.

Contrairement à ces pratiques, des tentatives nées d'une volonté de servir les intérêts de l'ensemble du peuple et non des individus se sont nouées avec le temps. Depuis l'indépendance, une « classe instruite » et éduquée pendant le protectorat, créa des institutions alternatives. Au lieu de s'allier au pouvoir, elle noua une alliance avec l'opposition politique, et adopta une idéologie convaincue que l'intérêt du pays résidait dans l'enseignement et l'éducation des classes les plus fragiles constituant la majorité écrasante de la société.

Les espaces culturels se créaient à l'intérieur même des partis et des organisations politiques, ce qui provoqua une alliance d'intérêts politiques et culturels afin de trouver des alternatives dignes de l'époque. Sauf que ces tentatives ont été réprimées pendant les « années de plomb », ce qui étouffa leur flamme.

Cette période contribua au développement des pratiques culturelles collectives dans des collectifs et des organisations liées aux partis politiques de gauche. Dans le tumulte du conflit avec le pouvoir, les intellectuel·le·s ont dû créer des institutions alternatives, ce qui marqua la naissance d'une culture nationale et démocratique défendant les principes de la démocratie, le caractère national de la culture, et une individualité nationale libre, pour faire face à l'hégémonie coloniale.

L'Union des écrivains du Maroc (UEM) fut l'organisation la plus emblématique de l'époque, ce qui la plaça en tant que porte-parole des luttes de la classe ouvrière, qui aspirait à imposer sa propre culture, face à celle des dominants. Le magazine publié par l'UEM « Afaq » (horizons), « Souffles » lancé par Abdellatif Laâbi et un collectif d'auteur·e·s et artistes, ou encore « Al Badil » (alternatives) et « Joussour » (ponts) et d'autres publications sont la preuve que les institutions culturelles alternatives furent toujours actives dans les débats culturels, contrairement à celles officielles. Ces dernières furent quasiment absentes et sans effet réel, et n'aspiraient qu'à constituer un « mur » pour faire obstacle à d'autres acteur·rice·s culturel·le·s qui émanaient de la société et ne furent pas affilié à la culture du pouvoir « Al Makhzen ».

Les bienfaits des institutions culturelles de l'opposition furent généralisés dans des clubs et des organismes qui couvraient l'ensemble du territoire marocain. Nous pouvons citer des associations comme « chouala » (la flamme) et « Tofola Chaâbia » (enfance populaire) qui proposaient leurs propres programmes, en marge des programmes culturels officiels. Cela contribua à ancrer des pratiques culturelles démocratiques normalisées avec le temps dans l'espace public.

Aujourd'hui, dans l'ombre des pratiques culturelles qui tendent toujours à folkloriser la culture et à la lier à des activités excluant l'ensemble de la population de leurs objectifs - et qui reproduisent le même discours, les mêmes mots vides de sens et infidèles à leurs première « fonction » - les institutions officielles se limitent à la gestion administrative du champ cultu-

rel et ignorent les pratiques culturelles actives dans le paysage marocain. Même si la flamme de l'époque marquée par le bouillonnement culturel et politique est éteinte, une nouvelle dynamique culturelle est née de ses cendres. Le nouveau millénaire connait l'émergence de plusieurs festivals dont le plus emblématique reste le « L'boulevard » qui représente cette révolution alternative ainsi que de nouvelles productions cinématographiques, et un mouvement artistique contemporain.

Les jeunes retrouvent toute leur place légitime dans le champ culturel, s'expriment, et exposent leur talent resté longtemps invisible dans l'espace public qui a toujours été monotone et excluait les jeunes, tout en consacrant la visibilité aux élites et classes sociales riches.

Les productions cinématographiques des jeunes cinéastes empruntent le même chemin, en imposant de nouvelles expériences cinématographiques qui s'associent aux préoccupations des citoyen·ne·s, et représentent leurs attentes à travers des messages artistiques originaux, qui n'ont jamais été expérimenté auparavant, tout en utilisant un langage compréhensible, et des dialogues audacieux et capables de briser les tabous imaginaires de la société. Ces pratiques alternatives sont présentes aussi dans l'art contemporain qui est sorti des salles d'exposition et des musées pour faire de la rue son espace privilégié d'expression.

Tous ces acteur·rice·s culturel·le·s se sont joints à la dynamique du Mouvement du 20 février, qui a influé un nouveau souffle au champ culturel marocain. Plusieurs plateformes de débat se sont formées, par exemple autour de l'appel du poète Abdellatif Laâbi « Pour un Pacte national de la culture ». Des initiatives sont nées de ce contexte tel que « L'observatoire national de la culture », marqué par un souffle contestataire évident, et l'engagement de cet organisme dans plusieurs initiatives visant à encadrer « la contestation » des intellectuel·le·s, et identifier les défaillances de notre paysage culturel, et pour « dénoncer » l'échec du ministère de la culture dans la gestion du champ culturel.

Le mouvement populaire du 20 février ne s'est pas contenté de scander des slogans et de faire des discours exigeant l'égalité et la justice sociale, mais a pu engendrer de pratiques culturelles renouvelées. Les « cercles de débat philosophiques » initiés dans les universités dans les années 1960 et jusqu'aux années 1990, sont devenus des rendez-vous hebdomadaires dans toutes les villes appelés « Lfalsafa fi zanka » (la philosophie dans la rue), ils permettent à tous de participer et cela sans aucune restriction. Ces rencontres ont comme ultime but la démocratisation de la culture.

Nous n'oublions pas aussi le rôle joué par « l'Union des étudiants et des élèves pour le changement du système éducatif » dans la sensibilisation des étudiant·e·s, à travers ses activités visant à ouvrir un débat autour de l'efficacité du système éducatif et son rôle dans l'éducation des hommes et femmes de demain. Ses activités militantes sont multiples à travers « l'université populaire » organisée par l'association des étudiant·e·s et des élèves toutes les deux semaines. Les activités de l'université populaire s'étendent de « la philosophie dans la rue », qui discute certaines problématiques philosophiques à la « madrassa » (l'école) où nous apprenons collectivement, et discutons de différents sujets d'actualité qu'ils soient de nature politique ou sociale. À cela s'ajoute les rencontres « fan-dala »

(art-militant) qui sont des évènements artistiques militants avec du Slam, de la poésie, et aussi « Masrah Al mahgour » (le théâtre de l'opprimé).

Il existe aujourd'hui des changements positifs, comme ceux d'antan, mais ce qui marque les nouvelles initiatives par rapport à leurs prédécesseures est qu'elles sont plus indépendantes, libres, et plus actives. Grâce aux réseaux sociaux la question culturelle est débattue d'une manière plus responsable, par un public plus large, avec notamment plus de facilité concernant l'accès aux activités culturelles. Ceci pourrait s'expliquer par le fait que les acteur·rice·s culturel·le·s et les organisateur·rice·s appartiennent à des entités privées qui jouent aujourd'hui un rôle central dans la culture, et qui permettent une plus large « consommation » de la culture, tout en s'ouvrant sur l'étranger. Une démarche qui les dispense des difficultés liées à la collaboration avec le ministère de tutelle, et sa bureaucratie. Ces entités privées résistent et militent grâce à l'engagement de leurs membres, et la valeur ajoutée qu'elles apportent en promouvant le savoir, et en combattant l'obscurantisme et l'ignorance.

Renoncer au rôle de l'institution officielle n'est pas le but de cette dynamique, et les organisations culturelles alternatives ne sont pas forcément une finalité imparable, mais les impératifs de la situation actuelle questionnent les deux formes d'organisation et leur capacité à s'associer pour travailler sans contraintes. Il est nécessaire d'ouvrir un débat national entre les institutions culturelles publiques et celles privées, surtout après les conséquences catastrophiques de la pandémie liée à la Covid-19, et ses répercussions sur les professionnel·le·s de la culture et de l'art, qui ont mis à nu la réalité amère, les conditions difficiles, et les structures fragiles constituant le champ culturel marocain. Apprendre de ces résultats serait à même de combler le gouffre et réduire la distance entre le ministère et les citoyen·ne·s en général.

BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE :

Livres :

Laroui A., *L'histoire du Maghreb*, Maspero, 1975.
Touzani A., *La culture et la politique culturelle au Maroc*, La Croisée des chemins, 2003.

Rapports :

L'Institut Prometheus pour la Démocratie et les Droits Humain, *rapport sur les politiques culturelles au Maroc*, 2006

El kadiri M., *Une enquête exploratrice des politiques culturelles au Maroc*, 2014

Liens :

Belkbir S., « Moving Moroccan Culture Policy from the Hands of the Elite to Everyone Else's », Heinrich-Böll-Stiftung, 2018, https://tinyurl.com/ynprue6b

Yassin Adnan, « Le mouvement 20 février, pour un débat culturel », publié le 8 avril 2011, https://tinyurl.com/hnru8fm9

Une du 20 juin 1981 du quotidien Libération, porte-parole de l'Union socialiste des forces populaires (USFP) © DR

Lboulevard, 2019 © Zakaria Latouri

Tilila Kénitra · Organisation non gouvernementale © Salma Alaoui

Photo © DR

والتلاميـذ من أجل تغيير النظـام التعليم تهدف الجامعة الشـعبية إلى دمقرطة المعرفة عبر تعليم شـعبي تشـاركي وتحـرري حيث تنظم الجامعة الشـعبية عبر ربوع المملكة كل 15 يوم, تشـمل أنشـطة الجامعة الشـعبية كما سـلف ذكره الفلسـفة فالزنقـة, و التي تطـرح النقاش حول إشـكاليات فلسـفية, إضافة إلى نشـاط "المدرسـة", وهي عبارة عن ورشـات عمل تشـاركية نتعلم فيها بشكل جماعي حيـث تناقش المواضيع الآنيـة ذات الطابع السـياسي و/أو الاجتماعي, إضافة الى نشـاط "الفنضلة" : وهو نشـاط فـي نضالي يضم الأغنيـة الملتزمة, الصلام, نصوص, شـعر, مـسرح المحكور.

هنـاك تحـوّلات إيجابيـة تحصـل اليـوم أيضـا عـلى غـرار سـابقاتها و أهم ما يميزهـا كونهـا اتخـذت نسـقا أكثر تحـررا من السـابق وأكـثر فاعليـة فبفضل مواقـع التواصـل الاجتماعي باتـت المسـألة الثقافيـة تطرح للنقاش بشـكل واعـي لتصل الى فئـات اكثر مع إضفاء سـهولة الولوج للأنشـطة الثقافية حيث ان معظـم الفاعلـين و المنظمـين و المحتضنـين ينتمون لمؤسسـات خاصة أضحـت تلعـب دورا مرجعيا في نـشر الثقافة و جعلها مادة سـهلة الاسـتهلاك مـع الانفتـاح على الخـارج أكثر فأكثر وبذلك تسـد الفـراغ الحاصل مـن الوزارة الوصيـة على الشـؤون الثقافية رغم قلـة الإمكانيات المادية واللوجسـتية التي تعرفهـا و الصعوبـات التي تفرضهـا البيروقراطية, الا أنها تقـاوم و تضحي بفعل انخـراط أفرادهـا و القيمـة المضافـة الـتي تحققهـا مـن أجل مزيـد من نشر المعرفـة و دحض الظلاميـة و الجهل.

فليس التخلي عن دور المؤسسـة الرسـمية هدفا لهاتـه الدينامية, والاتجاه نحو المؤسسـات الثقافيـة البديلـة ليسـت النتيجة الحتمية لها أيضـا و إنمـا ضرورة الحالة جعلت مـن كليهما محـط تسـاؤل و قابلـين أن يكونا شريكين للعمل بـدون أي عوائق, لذا وجـب فتح نقاش وطني عام بين المؤسسـات الثقافية الرسـمية و نظيراتها مـن الخواص خصوصا بعـد الآثار المفجعة الـتي خلفتهـا جائحـة كورونا على مهـني الميدان الثقـافي و الفـني ,و التي عرت عـلى الواقع المر و الظـروف الصعبـة و البنية الهشـة للميدان الثقافي الفـني بالمغرب و لعل الاسـتفادة من هاته النتائـج يكون كفيلا بسـد الهوة وتقليـص الفراغ الحاصل بـين الوزارة والمواطـن بصفة عامة.

مصادر ووصلات إلكترونية

مؤلفات

عبد الله العروي، مجمل تاريخ المغرب

الـدار البيضـاء، La Croisée des Chemins 2, 2003. -أمينـة التزاني، الثّقافة والسياسـة الثّقافيّة بالمغرب، إصدار بالفرنسـية

تقارير رسمية

معهد بروميثيوس للديمقراطية وحقوق الإنسان، السياسات العمومية الثقافية في المغرب ,2006

المسـح الاستكشـافي للسياسـات الثقافية في المغرب، قام بتحديث المسـح في عام 2014 الباحث والشـاعر والفاعل الثقـافي مـراد القادري

الانترنت

مقال، سلمى بلكبير، نقل الثقافة في المغرب من أيدي النخبة إلى عامة الشعب، 7فبراير2019

https://lb.boell.org/

مقال ياسين عدنان، حركة 20 فبراير: من أجل نقاش ثقافي, 8 ابريل 2011

https://www.hespress.com

نذكـر منهـا جمعية "الشـعلة" و "الطفولة الشـعبية" الـتي خلقت برامجهـا الخاصة على هامش البرنامج الثقافي الرسـمي مرسـخة بذلـك للممارسـة ديمقراطية للثقافة ونشرهـا وتحويلها لممارسـة يومية عادية

وفي ظـل واقع المؤسسـة الثقافية الرسـمية الـتي لازالت غارقـة في ظل فلكلرة الثقافـة وربطها بالأنشـطة الثقافية

الـتي تقصي إدمـاج العامة مـن المواطنـين في أهدافها وبرمجتهـا، وكونها أيضا عاجـزة عـن تجاوز عـثرات سـابقاتها لازالت برمجتهـا قاصرة النظـر ومحدودة التأثـير والفاعليـة، تجتر نفـس الخطاب وتوظـف نفس النص ونفـس الكلمات الفارغة مـن محتواها اللغوي والخائنة لمهمتها الأساسـية، حـتى أصبح دورها محصـورا في تدبير الشـأن الثقـافي في أبعـاده التنظيمية والإداريـة غاضة الطرف عن الممارسـات الثقافيـة الفعالة.

لتنطفـئ شعلة تلـك المرحلـة الـتي تمـيزت بحركيـة ثقافيـة سياسـية، وتنبثـق مـن رمادهـا حركـة ثقافيـة ذات بعـد اجتماعـي سـياسي في بدايـة الألفيـة تمثلـت في عـدة أوجـه كالمهرجانـات والتظاهـرات، أعمـال سـينمائية جديـدة، حركـة تشـكيلية بنفـس معـاصر ومـن أبـرز هـذه التظاهـرات " فسـتفال البولفـار" الـذي يجسـد الثـورة البديلـة، و يرسـخ لبدايـة عهـد جديـد مـن احتـلال الشـباب لمكانتـه الأصليـة داخـل الحقـل الثقـافي، و التعبـير عـن ذاتـه و عـن مواهبـه الـتي طالمـا ظلـت حبيسـة جسـده غـير قابلـة للـبروز داخـل الفضـاء العـام , الـذي مـا انفـك يعـرف نفـس الانغـلاق و انعـدام الفـرص للشـباب و التشـبث بنفـس الإيقـاع الا و هـو الاسـبقية و الاحقيـة للنخبـة و الطبقـة الغنيـة.

نفس النسـق سلكته الانتاجات السـينمائية للشـباب أراد فرض تجربة اخراجية جديـدة تسـاير همـوم المواطن وتعـبر عن حالـه عبر إيصـال الرسـالة الفنية بطريقـة فريدة لم تشـهدها الشاشـة من قبل، مـع توظيف لغة سـهلة وحوار جريء قـادر على تخطـي حاجز الطابوهـات الاجتماعيـة الوهمية، اسـتمرارية هذا النسـق التحـولي البديل ظهر أيضا في المدرسـة التشـكيلية المعاصرة التي خرجـت عـن جـدران الاروقـة والمتاحف وجعلـت من الشـارع العـام فضاء للتعبير .

كل هاتـه الأوجـه ارتبطـت فيما بعـد بديناميـة حركـة 20 فبراير الـتي ضخت دمـاء جديدة في الوسـط الثقـافي للبلد حيث انبثقت عدة منصـات للنقاش الفكري انخرطت فيـه الحركة الثقافية الوطنيـة انطلاقـا من نداء الشـاعر عبد اللطيـف اللعبي "من أجـل ميثاق للثقافـة" والمبادرات تتلاحق ومنها تأسـيس المرصـد الوطني للثقافة عـلى خلفية احتجاجية صريحـة وانخراط هذا الإطار في سلسـلة مـن المبادرات الهادفـة إلى تأطير "احتجاج" المثقفين ورصـد الاختلالات التي يعرفها مشـهدنا الثقافي" وفضح "فشـل الوزارة في تدبير الشـأن الثقـافي" في بلادنا."

فالحراك الشـعبي الذي صـادف خرجات حركـة 20 فبراير لـم يقتصر فقط على الهتاف بالشـعارات و إلقاء الخطابات المطالبة بالمسـاواة والعدالة الاجتماعية وإنما شـمل أيضـا ظهور أشـكال ثقافيـة قديمة-جديدة فعلى غـرار الحلقيات الفلسـفية التي احتضنتها فضاءات الحرم الجامعي سـنوات السـتينات الى غاية تسـعينيات القرن المـاضي , أضحت هناك مواعيد أسـبوعية بجـل ارجاء البلاد للفلسـفة أطلق عليها "الفلسـفة فالزنقة" أي الفلسـفة في الفضـاء العام حيث يمكـن للجميـع المشـاركة في النقـاش بدون حـد أو قيد داخل فضاء تشـاركي غايته السـامية دمقرطـة الثقافة , دون أن نغفـل أيضا الدور الـذي لعبه اتحاد الطـلاب والتلاميـذ من أجـل تغيير النظـام التعليمـي في إضفـاء الوعي داخل صفـوف طلبـة العلم عبر أنشـطته الهادفة لفتـح النقاش حول نجاعـة النظام التعليمـي ودوره في تثقيـف رجـال الغـد, فتنوعت أشـكاله النضاليـة عبر خلق مـا سـمي ب"الجامعة الشـعبية" و هي مبـادرة تنظمها جمعية اتحـاد الطلبة

بعـد مـرور أكـثر من نصـف قرن عـلى اسـتقلال المغـرب يمكننا وضـع تقييم للوضـع الثقـافي بالبلد, فنجد مـن جهـة وزارة الثقافة والمؤسسـات المرتبطة بالشـأن الثقـافي و الـتي شـهدت عـدة تحـولات و ارتباطـات جعلتها كثـيرا ما أخـذت طابعا نخبويـا و ارتبطـت في غالب الأحيـان بالواقع السـياسي الذي ما فـتئ يؤثر مـن بعيد أو قريـب بالتوجهـات الثقافية للبلد حيث وجب التسـطير عـلى عدة نقـاط أولها غياب سياسـة ثقافيـة بمعنى مشروع دو رؤية شـمولية بعيـدة المدى قادرة على إدمـاج ما يجب أن تحققه المؤسسـة الثقافية لخلق الثقافـة بالمغـرب , مـا يفرض رفع مسـتوى الوعـي العام لـدى المواطنين مع إعطـاء أولويـة للتربية الفنيـة و المؤسسـات التكوينية والتعليميـة في المجال الفـني و كـدا الأوراش ذات الطابـع الثقـافي الفـني مـن مسـارح, دور العرض, المتاحـف و ما على منـوال ذلك.

فبعـد سـتين سـنة مـن تدبـير الشـأن الثقـافي و تـوالي 81 وزيـرا بـين السـياسي و التكنوقـراط نحـن اليـوم نتسـاءل حـول مـدى نجـاح المؤسسة الثقافية الرسمية المتمثلة في وزارة الثقافة كفاعل رئيس في إيجـاد هويـة و نمـوذج لسياسـة ثقافيـة كفيلـة بصقـل تجـارب السـنوات و خـبرة المسـؤولين في الميـدان, فقـد عـرف المشـهد الثقـافي بالمغرب عـدة تحـولات مـا أثر عـلى المؤسسـات و عـلى دورها في إرسـاء اللبنـة الثقافيـة للمجتمـع, حيـث ظـل يتخبـط في أمـواج الفردانيـة و تأثير الشـخص "المسـير" و المدبـر للسياسـات الثقافيـة, فبمـوازاة دور المؤسسـات الثقافيـة ظلـت هنـاك تجليـات لمحاولـة الخـروج عـن سرب الثقافـة النخبويـة الـتي تخـدم مصالـح الأفـراد لا مصلحـة الشـعب بأكملـه, اد أنـه منـذ اسـتقلال البلـد ظهـرت نتائج سـنوات الحمايـة بافرازهـا لفئـة مثقفـة عـلى يـد الفرنسـيين و الـتي خلقـت مؤسساتها البديلـة عـوض الفئة المقربـة من الحاكم حيث أنها ارتبطـت نوعـا مـا بالمعارضـة السياسـية و الإيديولوجيـا الـتي تـرى مصلحـة البلـد تعليـم و تثقيـف الفئـات الهشـة و الـتي تشـكل الأغلبيـة السـاحقة. فكانـت الفضـاءات الثقافيـة تتشـكل داخـل الأحـزاب و التنظيمـات مـا أسـفر عـن تداخـل المصالـح السياسـية و الثقافيـة معـا وذلـك لإيجـاد نمـوذج و بديـل يليـق بتلـك المرحلـة, لكنهـا واجهـت مـا سـمي بسـنوات الرصـاص, مـا أطفـئ شـعلتها و أخمـد توهجهـا, هاتـه المرحلـة أصبحـت تأتـت مـن بعـد لسياسـة ثقافيـة هدفهـا التثقيـف عـن طريـق التكتـلات والتنظيمـات المتجليـة في الأحـزاب السياسـية ذات الإيديولوجيـة اليسـارية وفي خضـم هـذا الـصراع لجـأ المثقفـون لخلـق بدائـل عـن المؤسسـات فندكـر فـترة بنـاء الثقافـة الوطنيـة الديمقراطيـة الـتي دعـت الى بنـاء القيـم الديمقراطيـة للمجتمـع و إضفـاء الطابـع الوطـني والشـخصية الوطنيـة الحـرة المتصديـة للعدوانيـة الاسـتعمارية.

ولعـل مؤسسـة " اتحـاد كتاب المغـرب" كانـت البصمة البـارزة في تلـك المرحلة ما جعلهـا الصـوت المعبر عن نضـال الطبقـة العاملـة في صراعها ضـد الطبقية لفرض ممارسـاتها الثقافيـة البديلـة، فإصداراتهـا عديـدة منها مجلـة "أنفـاس" و "أفاق" إضافـة الى امتـدادات النقـاش الإيديولوجي حول المسـألة الثقافيـة في مجلات مثل "البديـل" و"جسـور" وغيرها وهـذا دليل عـلى قوة المؤسسـات البديلـة التي كانت دائمـا حاضرة في النقاش و السـجال الثقافي خلافا لما شـكلته المؤسسـات الثقافية الرسـمية من دور شـبه معدوم وغير فعال فكانت حاجزا لوجـود فئات ثقافية أخرى نابعـة من المجتمـع وبعيدة عـن الثقافة "المخزنيـة". فأضحى تأثير دور المؤسسـة الثقافيـة المعارضة حاضرا داخل الأنشـطة والنوادي التي تغطي جـل مناطق المغرب

البدائل الممكنة والغير ممكنة التي تحل محل المؤسسات الثقافية

أمة الرحمن حومي وعثمان عبسي

الهدف من هدا المقال هو المساهمة في وضع بعض الخلاصات التي توصلنا لها أثناء مشاركتنا بالجامعة «المتوسط» التي تشمل كدلك بعض التعاريف التي تمت مشاركتها معنا أثناء المناقشات والورشات، كل هاته الخلاصات دفعتنا لنطرح تساؤل كبير حول الدور الفعلي للمؤسسات الثقافية الرسمية؟ ما موقعها داخل هاته الحركة العالمية والمحلية التي تعرفها المجتمعات في المجال الثقافي والفني؟ هل تساير المؤسسات الرسمية هدا الإيقاع؟ وسؤالنا الأكبر هل يمكننا نقد عمل المؤسسات الرسمية من داخل المؤسسة؟ ووجود مساحة امنة ديمقراطية وضامنة للحرية لتسهيل والسماح بنقد والاعتراض على نمط اشتغال المؤسسة من طرف المشتغلين والمنتمين لها وحتى من شركائها

MINISTÈRE DES ARTISTES EN COLÈRE: L'INSTITUTION PARALLÈLE

Lina Ayoub

ACTION DU 04/12/2020 À LAFAYETTE

Silencieusement, ils déambulent dans les rues de Tunis. Leurs ballons et stickers jaunes portent le logo d'une nouvelle institution, leur institution: le Ministère des artistes en colère. À première vue on ne peut pas définir qui sont ces personnages, avec leurs vêtements et masques extravagants, leurs écharpes et leurs chapeaux attirants. Tout le monde s'arrête pour les observer. Les téléphones sortent des poches pour filmer et chacun interprète à sa manière « Des sorcières! », « Des clowns! », « C'est la fête d'Halloween? », « Un homme qui porte une robe?? qu'est-ce que vous faites? Est-ce que c'est un carnaval? », « Une manifestation ou quoi exactement? ». Mais ils continuent leur marche sans aucune interaction verbale, en offrant les stickers aux curieux·ses et en les collant sur les murs et les bornes de la rue.

Pour les artistes en colère, le silence et les réactions des gens dans la rue jouent un rôle très important: en jouant sur les sens, l'attraction et le mystère, ils revendiquent l'existence de l'artiste dans l'espace public, son besoin d'exister et de pratiquer son art vivement auprès d'un public.

Tout en cherchant cette interaction humaine, les artistes en colère portent leur silence comme une arme pour solliciter l'attraction des gens à leurs affolements.

CONTEXTE : LE REFOULEMENT

À la lumière de la conjoncture sanitaire de la pandémie Covid-19, le gouvernement tunisien a décidé d'annuler les manifestations et les activités culturelles et artistiques destinées au grand public. Les théâtres, les galeries d'art, les cinémas et tous les espaces accueillant des représentations artistiques sont fermés et mettent les artistes dans une grande difficulté.

L'inactivité imposée a démontré des failles structurelles profondes. La fragilité des stratégies et l'impuissance de la gestion publique ont été dénoncées par de nombreuses voix. Les mesures n'arrivent pas à garantir la survie du secteur. Dans une lettre ouverte au gouvernement et au ministère des affaires culturelles, le mouvement #Khalssouna (Payez-nous) a exhorté les autorités à régler les prestations non payées - parfois depuis trois ans - par le ministère. Ils·Elles appellent aussi à la fin de la carte professionnelle, une carte délivrée par le

ministère des affaires culturelles ouvrant la voie à une protection sociale mais dont l'acquisition est jugée trop sophistiquée et difficile.

Dans un communiqué, la nouvelle ministre a promis aux artistes de rembourser les dettes du ministère et de restructurer les circuits de l'administration.

Puis elle a annoncé la mise en place d'un fonds financé par le ministère et des donateur·ice·s privé·e·s, visant à soutenir les acteur·ice·s du secteur. Mais cette aide financière tarde à arriver et les artistes en situation de précarité sont de plus en plus en colère.

MINISTÈRE DES ARTISTES EN COLÈRE

Le Ministère des Artistes en Colère est un mouvement de protestation artistique né de la frustration des artistes dans un contexte de crise et face à des protocoles qu'ils considèrent arbitraires et injustes : « on n'arrive plus à pratiquer notre Art ni à gagner notre pain ».

Ils·elles ont donc décidé de se détacher de cette institution qu'est le ministère des affaires culturelles d'une manière emblématique et de la provoquer en créant leur propre institution avec le même acronyme.

Pour eux·elles, le contexte de la pandémie Covid-19 n'est qu'un prétexte pour dénoncer l'immobilisme de l'État et revendiquer leur droit de vivre dignement tout en assumant leur statut d'artistes.

L'appellation de leur collectif proclame avec ironie leur indépendance du ministère des affaires culturelles (cadre institutionnel supposé des artistes) tout en affirmant le caractère colérique qui les rassemble. En construisant une institution parallèle, ils·elles affirment la non-représentativité de l'État.

Ces artistes en colère ont commencé à créer une petite communauté qui est constituée de danseur·se·s, acteur·ice·s, cinéastes et metteur·euse·s en scène. Actuellement, ils·elles cherchent à élargir leur cercle, en entamant un travail de communication sur les réseaux sociaux pour faire appel à la colère d'autres artistes dans toute la Tunisie et de toutes les disciplines artistiques.

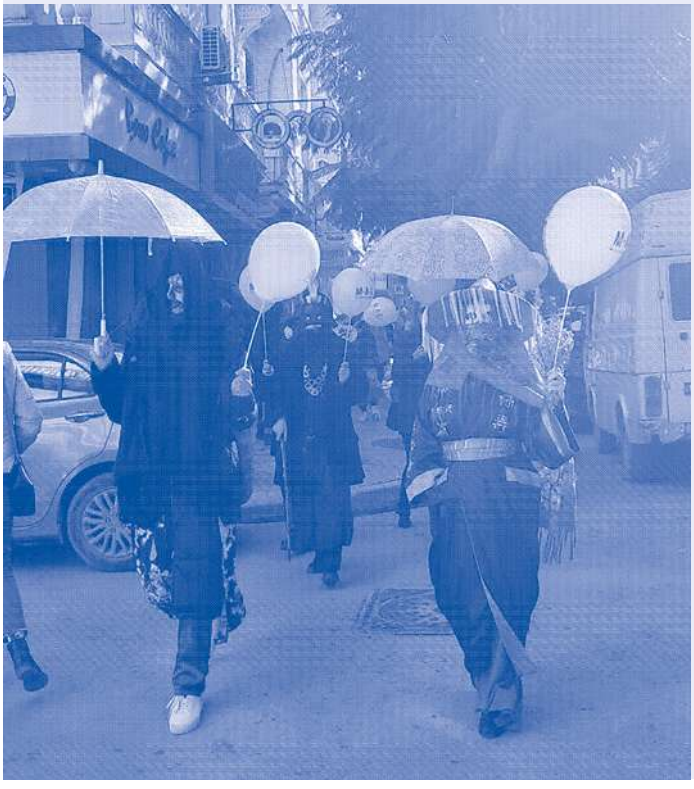
Malgré le travail de communication et de médiatisation dans les réseaux sociaux, ils·elles considèrent l'espace vivant comme un élément majeur dans ce processus de revendication : « Dans le contexte actuel tout passe du réel au virtuel et on veut vraiment couper avec ça en prouvant notre existence dans le réel et en occupant l'espace vivant ». Ils·elles ont donc décidé d'occuper l'espace public pour affirmer leur rage et déclarer leur peine.

Cette marche est la deuxième action de ce mouvement qui est toujours dans un processus de création. Leur action se déroule dans des lieux qui n'ont pas l'habitude de recevoir ce genre d'occupation artistique. Cela a vraiment contribué à attirer l'attention des passant·e·s et à stimuler le questionnement sur leurs actions. Cela peut s'inscrire aussi dans leur approche d'interrogation de l'espace public et de coupure avec la tradition de manifester devant les institutions.

Dans l'espace public, chaque artiste représente un personnage particulier. Chacun de ces personnages est personnifié, non seulement par son costume mais aussi par son nom, son vécu, son pouvoir et son caractère.

Le choix des costumes n'est pas arbitraire, ils·elles utilisent des éléments qui interpellent la mémoire collective des Tunisiens. Même si ce ne sont pas des

personnages que l'on connaît déjà ou que l'on a croisé autre part, leur présence rappelle quelque chose de familier et leurs visages couverts par des masques nous rappellent le contexte de la pandémie qui nous a tous·tes obligé·e·s à couvrir nos visages. Or, si en tant que citoyen·ne·s on porte un masque, un artiste peut inventer un personnage à travers son masque tout en restant respectueux des protocoles sanitaires.



Photos © Lina Ayoub, 2020

بطاقـة تقـدم من طرف وزارة الشـؤون الثقافية، وتعطـي الحق في الحمايـة الاجتماعية، لكن الحصـول عليهـا يوصف بالمعقّـد والصعب.
في بيـان لهـا، وعدت الوزيـرة الجديـدة الفنانين بأن تسـدد لهـم كل المسـتحقات التي على الوزارة وبإعـادة تنظيم بنيـات الإدارة.
ثم أعلنت عن إنشـاء صنـدوق تموله الـوزارة ومانحون ومانحات خـواص، يهدف إلى دعـم العامـلات والعاملـين في القطـاع الثقافي. لكن هـذه المسـاعدات المالية تأخـرت والفنانـون الذي يعيشـون في وضع هـشّ أصبحوا أكـثر فأكثر غضبا.

وزارة الفنانين.ات الغاضبين.ات

وزارة الفنانـين.ات الغاضبـين.ات هـي حركـة احتجاجيـة فنيـة ولدت مـن إحباط الفنانين في سـياق الأزمة وأمام الإجـراءات التي يعتبرونها مجحفـة وغير عادلة "لم نعـد نسـتطيع أن نمارس فننـا أو نحصل على قـوت يومنا".
هكـذا قـرّرن وقـرروا أن ينفصلـوا عن هذه المؤسسـة الـتي هي وزارة الشـؤون الثقافيـة بطريقـة رمزية، وأن يسـتفزّوها بإنشـاء مؤسسـتهم الخاصـة مع نفس الحروف المختـصرة باللاتينيـة (MAC).
بالنسـبة إليهـم فإن سـياق وباء كوفيـد19 ليس إلاّ مـبررا للتنديد بجمـود الدولة والمطالبـة بحقهم في العيـش الكريم، مـع الالتزام بوضعهـم كفنانين.
يطالب الاسـم الـذي أطلقوه على تنسـيقيتهم، على نحو سـاخر ،باسـتقلالهم عن وزارة الشـؤون الثقافيـة (وهي الإطار المؤسسـاتي المفترض للفنانـين) مع التأكيد عـلى الطابع الغاضـب الـذي يجمعهم. وبإنشـاء مؤسسـة موازية يؤكـد الفنانات والفنانـون على عدم حضـور الدولة.
بدأ هـؤلاء الفنانون الغاضبون في إنشـاء جماعة صغـيرة تضـم راقصات/راقصين وممثلات/ممثلـين ومخرجات/مخرجـين مسرحيين. يعملـون الآن على توسـيع دائرتهـم، ويفكرون في العمـل عـلى التواصـل داخـل الشـبكات الاجتماعيـة ليدعـوا إلى التعبير عن غضـب فنانين آخريـن في كل تونس وداخـل كل الممارسـات الفنية.
على الرغـم من عمل التواصـل والإعلام على الشـبكات الاجتماعية، فـإن الفنانات والفنانـين يعتـبرون أن الفضـاء الحـي بمثابـة عنـصر أسـاسي في عملية ومسـار المطالـب " في هذا السـياق الحـالي يمر كل شيء مـن الواقع إلى الافـتراضي، ونريد حقـا أن نقطع مع هـذا بأن نؤكد على وجودنـا في الواقع وأن نحتـل الفضاء الحي".
قـررن وقـرروا إذن أن يحتلوا الفضـاء العام ليؤكـدوا على أن غضبهـم العارم وأن يعلنوا عـن ألمهم.
هـذه المسيرة هـي المبـادرة الثانيـة للحركـة الـتي مـا زالـت في طـور الإنشـاء. وتتـم مبادرتهـم في أماكـن لا تشـهد في العـادة هـذا النـوع مـن التواجـد الثقـافي. لقـد سـاعد هـذا حقـا في إثـارة انتبـاه المـارة ودفعهـم إلى التسـاؤل حـول مبادرتهـم. يمكـن أن نـدرج الأمـر أيضـا في مقاربـة لمسـاءلة أنفسـهم اتجـاه الفضـاء العـام والقطيعـة مـع تقليـد التظاهـر أمـام المؤسسـات.

في الفضاء العام، يمثل كل فنان شـخصية محددة؛ وكل من هذه الشـخصيات تجسـد ليس فقـط من خلال ملابـس لكن أيضا من خلال اسـم وحياة وعيـش، وقدرته وميزاته.
لـم يكن اختيـار الملابـس جزافيا، بل اخـترن واختـاروا عناصر تسـتدعي الذاكـرة الجمعية للتونسـيين، رغـم أنها شـخصيات لا نعرفها من قبل أو لـم نلتق بها من قبـل، فإن حضورها يذكـر بـشيء مألـوف ووجوههـم الـتي تغطيها الأقنعـة تذكرنـا بسـياق الوباء الـذي أجبرنا جميعنـا على تغطية وجوهنـا. لكن إذا كان المواطـن يضع قناعا، فإن الفنـان يمكنه أن يخلق شـخصية انطلاقا من القنـاع، مع الاسـتمرار في احترام الإجـراءات الصحيـة الوقائية..

وزارة الفنانين.ات الغاضبين.ات: المؤسسة الموازية

لينا أيوب

مبادرة 2020/12/4 في لافاييت

في صمت، يسيرون في شوارع تونس العاصمة. يحملون بالونات وملصقات عليها لوغو (شعار) مؤسسة جديدة: إنها مؤسستهم: "وزارة الفنانين.ات الغاضبين.ات". بنظرة أولى لا نستطيع أن نحدد من هم هؤلاء الأشخاص، بملابسهم وأقنعتهم الغريبة، والأوشحة والقبعات المثيرة؛ يتوقف الجميع لملاحظتهم؛ تُخرج الهواتف من الجيوب لتصويرهم وكل واحد يفسر الأمر بطريقته: "ساحرات!"، "بهلوانات! "، "هل هي حفلة هالوين؟"، "رجل يلبس فستانا؟؟ ما الذي تفعله؟ هل هذا كرنفال؟"، "هل هذه مسيرة أم ماذا بالضبط؟". لكنهم يكملون السير دون تبادل الكلام مع الآخرين، ويهدون الملصقات للفضوليات والفضوليين، كما يلصقونها على الجدران وعلى اللافتات في الشارع.

بالنسبة إلى الفنانين الغاضبين فإن الصمت وردود أفعال الناس في الشارع تلعب دورا مهما: باللعب على المعنى، والجاذبية والستر، فإنهم يعلنون عن وجود الفنان في الفضاء العام، وعن حاجته إلى أن يوجد ويمارِس فنه كليا، إلى جانب الجمهور.

بالبحث عن هذا التفاعل الإنساني، يحمل الفنانون الغاضبون صمتهم مثل سلاح ليثيروا جاذبية الناس وانفعالهم.

السياق: الإحباط

في سياق الأزمة الصحية ووباء كوفيد19، قررت الحكومة التونسية إلغاء كل الفعاليات والأنشطة الثقافية والفنية الموجهة إلى الجمهور. وأغلقت المسارح، وقاعات العروض، وصالات السينما، وكل الفضاءات التي تستقبل عروضا فنية، وجعلت الفنانين يعيشون وضعا صعبا للغاية.

أظهر عدم النشاط المفروض عليهم مشاكل بنيوية عميقة. ومن ضمنها هشاشة الاستراتيجية وضعف التدبير العام، الذي نددت به العديد من الأصوات. لم تنفع الإجراءات التي اتخذت في إحياء القطاع. في رسالة مفتوحة إلى الحكومة وإلى وزارة الشؤون الثقافية، دعت حركة #خلصونا (ادفعوا لنا مستحقاتنا) السلطات إلى دفع الحقوق المادية التي لم تصرف للفنانين - أحيانا منذ ثلاثة أعوام- من طرف الوزارة. كما دعى الفنانات والفنانون أيضا إلى إنهاء العمل بالبطاقة المهنية، وهي

MÉDITERRANÉE/ CULTURE: À NOS VALEURS, À NOS TERRITOIRES PARTAGÉS

Houari Bouchenak

« Aujourd'hui, la Méditerranée est le laboratoire le plus intensif de transformation de corps humains en plancton. Aujourd'hui, les corps, les êtres humains sont entrés dans le cycle alimentaire, à travers les poissons, les marchés, les cuisines » Erri De Luca[1]

Aller à la rencontre de l'autre, c'est s'ouvrir à lui·elle, accepter sa différence, enrichir et re-questionner nos connaissances. La mobilité apparaît comme un élément-clé dans l'histoire de toutes les civilisations qui ont vécu ou qui sont passées par la mer ou les terres entourant le bassin méditerranéen, pour des conquêtes, du commerce, du tourisme ou pour fuir un territoire et s'installer dans un autre, qui soit plus prospère, plus ouvert au partage et à l'échange.

Dans cette quête d'interaction sociale, la culture s'impose par elle-même en étant le médium qui pousse les personnes au questionnement, au développement de l'éthique de la critique par l'action, à interroger leurs propres présupposés et ainsi construire nos conscientisations. Cette culture qui facilite l'ouverture vers l'autre, par le dialogue et la transmission intergénérationnelle, alimente la dynamique de la création et de la créativité des personnes et des communautés, jusqu'à revisiter les parcours et les codes d'une société déjà bien ancrés. En réponse à ce besoin, des programmes et des initiatives de structures institutionnelles, développent et encouragent des programmes et des espaces d'échange, permettant de favoriser l'interaction entre les acteur·rice·s culturel·le·s des pays de la Méditerranée. Or, actuellement, la mobilité devient de plus en plus compliquée et cela à cause de la situation socio-politique de quelques pays, par la multiplication des frontières et des procédures administratives lourdes, ainsi que les inégalités socio-économiques. Ceci réduit inéluctablement le flux des déplacements des opérateurs culturels de part et d'autre de la Méditerranée.

Il y a un paradoxe permanent et une dissymétrie des images données à l'ensemble des pays méditerranéens, où l'on assiste à une perte et à des changements de repères qui sont voilés par le concept d'« individu universel ». Ce concept, qui nous est proposé avec

1 Erri De Luca, *Europe, mes mises à feu*, Paris, Tracts Gallimard N°2, 2019

idéalisme, n'est-il pas utilisé comme un élément d'influence dans une politique arrogante dite « universelle » et peut-on parler de « dialogue des civilisations », puisque cela serait penser qu'il y a deux mondes différents, alors qu'ils sont en interaction depuis des milliers d'années ? Les poser comme différents maintenant, ne serait-il pas les poser comme différents définitivement et donc empêcher la création d'un socle méditerranéen ? Ne devrait-on pas assumer cet universalisme et le fait que certaines valeurs, quelle que soit la manière dont elles ont été produites, sont intrinsèquement universelles et peuvent être partagées ?

En résumé, la question qui nous est posée est de savoir comment à travers l'art et la culture on peut être à l'écoute des communautés sociales, quand il est de plus en plus difficile de parler d'une identité méditerranéenne et donner une place centrale au développement humain.

Il est incontestable que la coopération culturelle en matière de développement a subi une grande transformation et ce en un laps de temps très court. Cela tient non seulement à l'émergence de nouveaux·elles acteur·rice·s (pouvoirs locaux, société civile) et de nouvelles logiques (coopération Sud-Sud, alliances public-privé), mais aussi à l'émergence de nouveaux paradigmes tels que l'action culturelle, vue comme un pilier[2] du développement durable, qui va au-delà des conventions artistiques traditionnelles. Cependant ces instruments des politiques culturelles paraissent souvent inefficients, en raison de leurs inadéquations aux personnes et aux communautés visées par les programmes mis en place : l'adoption de l'Agenda 21 de la culture par Cités et Gouvernements locaux unis (CGLU) (en 2004), la Convention sur la diversité culturelle de l'UNESCO (en 2005) et les Objectifs de développement durable pour 2030 par l'ONU (en 2014).

Il serait intéressant de visiter un concept qui peut s'adapter à la situation actuelle, le concept de « communautés de pratique », initialement développé par les anthropologues Jean Lave et Etienne Wenger. Les communautés de pratique sont ces groupes de personnes qui partagent un intérêt commun qui fournit la base du partage d'informations et d'expériences, et leur permet ainsi d'apprendre les un·e·s des autres et de se développer personnellement et professionnellement. Les communautés de pratique reposent sur une communication équilibrée entre leurs membres, en tant qu'apprenant·e·s et fournisseur·euse·s de connaissances.

BIBLIOGRAPHIE:

Arkoun K., Beckouche P., Lutfi Barkan O., Maila J., Wahab Meddeb A., et al.. *L'Europe et la méditerranée*, CulturesFrance, 2008.

Cots T., Ben Soltane M., Khelil H., *Mahattat: Working Together for the Public Value of Culture in the Southern Mediterranean*, Southmed CV Project, 2018.

De Luca E., *Europe, mes mises à feu*, Paris, Tracts Gallimard N°2, 2019

2 Le concept de la conviction que la culture a une « valeur publique » intrinsèque : Pascal Gielen, l'un des principaux théoriciens du concept de « valeur publique de la culture », considère la culture comme la sous-structure de la société : c'est la base sur laquelle nous donnons un sens à notre vie en société, mais c'est aussi la base pour les aspects économiques et politiques de cette même société. Il combine donc la contribution économique et sociale, au sein de l'espace public, à la fois de la participation culturelle et des biens et services créatifs. Il soutient également la conception et la mise en œuvre de politiques publiques et d'initiatives indépendantes.

كعنصر للتأثير في سياسة متكبّرة، تسمى بـ"الكونية" وهل يمكن أن نتحدث عن "الحوار بين الحضارات"، بحكم أن هذا سيصبح تفكيرا في أن هناك عالمين مختلفين، فيما هما في واقع الأمر في تفاعل منذ آلاف السنين؟ بأن نعتبرهما مختلفين الآن، أليس هذا اعتبارهما مختلفين كليا وبالتالي أن نمنع إمكانية خلق لُحمةٍ متوسطية؟ أليس علينا أن نتحمل هذه الكونية، وواقع أن بعض القيم، كيفما كانت الطريق التي أنتجت بها، هي كونية بشكل جوهري، ويمكن تشاركها؟

لنلخّص، فإن السؤال الذي يطرح نفسه علينا هو معرفة كيف يمكن أن نستطيع، عبر الفن والثقافة، من الإصغاء إلى الجماعات الاجتماعية، في حين أصبح التحدث عن هوية متوسطية أصعب فأصعب، فضلا عن منح مكانة مركزية للتنمية البشرية.

مما لا شك فيه، فإن التعاون الثقافي في مجال التنمية، تعرض إلى تحول كبير، في فترة زمنية وجيزة. لا يتعلق الأمر فقط ببروز فاعلين/فاعلات جدد (السلطات المحلية، المجتمع المدني)، وذهنيات جديدة (التعاون جنوب -جنوب، التحالفات بين القطاعين الخاص والعام)، لكن أيضا من خلال بروز "براديغمات" (نماذج إرشادية) جديدة من قبيل العمل الثقافي، الذي ينظر إليه كأحد أعمدة[2] التنمية المستدامة، تتعدى القناعات الفنية التقليدية. مع ذلك، فإن هذه الأدوات المستعملة في السياسات الثقافية تبدو في الكثير من الأحيان غير فعالة، بسبب عدم ملاءمتها للأشخاص أو الجماعات التي يستهدفها البرنامج المطروح: اعتماد "الأجندة 21 للثقافة" من طرف منظمة المدن والحكومات المحلية المتحدة (CGUL) عام 2004، والاتفاقية حول التنوع الثقافي من طرف اليونسكو عام 2005، وخطة التنمية المستدامة لعام 2030 من طرف الأمم المتحدة (عام 2014).

سيكون من المفيد أن نعود إلى مفهوم يمكن تطبيقه في الوضع الحالي، وهو مفهوم "جماعات الممارسة المشتركة"، الذي طوره في الأساس الأنثربولوجيان جون ليف evaL وإتيان فينغر regneW؛ جماعات الممارسة المشتركة، هي هذه المجموعات المكونة من أفراد لديهم اهتمام مشترك، يوفر القاعدة المشتركة للمعلومات والخبرات، ويمكنهم بهذا من أن يتعلموا من بعضهم/بعضهن البعض، وأن يطوروا أنفسهم شخصيا ومهنيا. ترتكز جماعات الممارسة المشتركة على التواصل المتوازن ما بين الأعضاء، سواء كانوا متعلمين/متعلمات أو من يوفّرون المعارف.

المراجع

ك.أركون، ب. بكوش، لطفي بركان أ. مايلد.ج، ع. مدّب، و"أوروبا والمتوسط"، كولتور فرانس، 2008. ت.كوتس، م. بن سلطان. ح.خليل، "محطات،العمل المشترك من أجل القيمة العمومية للثقافة في جنوب المتوسط (Southmed CV Project،2018)". إ. دي لوكا في كتابه: "Europe, mes mises à feu, Paris" الصادر لدى Tracts غاليمار،العدد 2، 2019.

2 مبدأ القناعة بأن الثقافة هي "قيمة عمومية" أصيلة. باسكال غيلين Gielen أحد المنظرين الرئيسيين لمفهوم "القيمة العمومية للثقافة"، يعتبر أن الثقافة بمثابة بنية تحتية للمجتمع: إنها القاعدة التي نعطي من خلالها معنى لحياتنا داخل المجتمع، لكنها أيضا القاعدة للعناصر الاقتصادية والسياسية للمجتمع نفسه. إنه يدمج إذن ما بين المساهمة الاقتصادية والاجتماعية داخل الفضاء العمومي، في الآن ذاته ما بين المساهمة الثقافية والممتلكات والخدمات الإبداعية. ويدعم أيضا مفهوم وضع سياسات عمومية ومبادرات مستقلة.

المتوسط/ الثقافة: إلى قيمنا، إلى مجالاتنا المشتركة

هواري بوشناق

« يعتـبر المتوسـط، حاليا، المختبرات ذو العمل كثافة في تحويل الأجسـاد البشريـة إلى عوالق. دخلت الأجسـاد البشرية ،اليوم، في السلسـلة الغذائية، عبر الأسماك، والأسـواق، والمطابخ.»
إري دي لوكا[1]

الذهـاب للقـاء الآخـر، هو الانفتـاح عليـه(ا)، وقبـول اختلافـه(ا)، وإغنـاء وإعادة مسـاءلة معارفنـا. يبدو التنقـل بمثابـة العنصر-المفتاحي في تاريـخ كل الحضارات الـتي توالـت سـواء في البحـر أو عـلى الأراضي الـتي تحيط بحـوض البحـر الأبيض المتوسـط، مـن أجل الغـزو، أو التجـارة، أو السـياحة أو الهرب من مجـال جغرافي للإقامـة في آخـر، يكون أكـثر ازدهـارا، وأكثر انفتاحـا للتشـارك والتبادل.

في هـذا البحـث عـن التفاعـل الاجتماعـي، تفـرض الثقافـة نفسـها بنفسها كوسيط يدفع الأشخاص إلى التساؤل وتطوير الأخلاقيات النقديـة مـن خـلال العمـل، ومسـاءلة افتراضاتهـم الشـخصية، وعـلى هـذا النحـو يتكـون وعينا. هـذه الثقافـة الـتي تسـهل الانفتـاح عـلى الأخـر، مـن خـلال الحـوار والتـوارث عـبر الأجيـال، تغـذي دينامية الخلـق والإبـداع لـدى الأفـراد والجماعـات، إلى حـد إعـادة التفكـير في مسـارات ورمـوز مجتمـع متجـذرة بشـكل كبـير. وكإجابة عـلى هـذه الحاجـة، تعمـل برامـج ومبـادرات مؤسسـاتية، عـلى تطويـر وتشـجيع برامـج وفضـاءات للتعـاون، وتمكـن مـن تثمـين التفاعـل بـين الفاعلين/الفاعـلات الثقافيين/الثقافيـات في البلـدان المتوسـطية. مـع ذلـك، فـإن الحـال اليـوم، هـو أن التنقـل أصبـح أكـثر فأكـثر تعقيـدا وهـذا بسـبب الوضـع الاجتماعـي والسـياسي لبعض البلـدان، ومضاعفة الحـدود والإجـراءات الإداريـة المعقـدة، وأيضـا بسـبب عـدم المسـاواة الاجتماعيـة والاقتصاديـة. يقلـص هـذا الوضع لا محالـة من تدفق تنقلات العاملين في قطاع الثقافة مـن جهـة إلى الأخـرى مـن البحـر المتوسـط. يوجـد في هـذا الوضـع تناقـض دائـم، وعـدم تناسـق للصـور الـتي تقـدم لمجمـل الـدول المتوسـطية، حيـث نعايـش حالـة مـن الفقـدان، وتحـولات في المعالـم المرجعيـة، الـتي يتـم حجبهـا عـبر مفهـوم "الفـرد الكـوني". ألا يسـتعمل هـذا المفهـوم الـذي يقـترح علينـا بطريقـة طوباويـة،

1 Erri De Luca, Europe, mes mises à feu, Paris, Tracts Gallimard N°2, 2019

هواري بوشناق
لينا أيوبي
أمة الرحمن حومي
عثمان عبسي
ميرل ريدمان

322

الفصل الأول.

المؤسسات والوساطة

323

Pour aller plus loin

Bernadette Lynch

CONCLUSION : CHANGER

325

CONCLUSION : CHANGER

Extrait réimprimé et traduit avec la permission de l'autrice et de Boydell & Brewer Ltd. Initialement publié sous le titre de Bernadette Lynch, "The Gate in the Wall: Beyond Happiness-making in Museums", in Onciul B., Stefano M.L. et Hawke S., *Engaging Heritage, Engaging Communities*, Woodbridge, Boydell Press, 2017, pp. 11-29.

> À chaque époque il faut tenter d'arracher derechef la tradition au conformisme qui veut s'emparer d'elle.
> (Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, 1940. Trad. Michael Löwy)

La démarche approfondie de recherche-action que j'ai effectuée au Royaume-Uni ces dernières années[1], a montré que les nombreuses tentatives de travail collaboratif ont rarement mené à des remises en question des modes de pensée des institutions. De fait, les initiatives bien intentionnées des musées révèlent souvent une situation d'engagement dans une démarche de transformation sociale, mais une difficulté de ces musées à se transformer eux-mêmes. Cette étude montre que les professionnel·le·s des musées peinent à remettre en question leurs systèmes de valeurs, personnels comme institutionnels, et fondent leurs pratiques sur un ensemble de croyances en la valeur du travail qu'ils et elles effectuent au nom d'autrui. Au cours d'une session que j'ai menée, des curateur·rice·s ont posé les questions suivantes : « Qui compose ce « nous » ? Des individus ? Des institutions ? Au lieu d'un musée qui devrait entrer en contact avec un « ça » extérieur, pourrait-on penser le musée comme partie intégrante d'une communauté, ou comme une émanation de la communauté ? » (Participant·e anonyme de Engaging Curators). Peut-être que nous, professionnel·le·s des musées, devons, pour reprendre les termes de Joan Borsa, prendre congé des démarcations culturelles, théoriques et idéologiques qui nous enferment dans la sûreté de « ces endroits et ces espaces dont nous héritons et que nous occupons, qui donnent des cadres très concrets et très précis à nos existences » (Borsa, 1990, p.36) – des espaces tels que ceux des musées, bien à l'abri derrière leurs portails fermés à double tour. Au-delà des problèmes posés par l'élaboration de relations équitables (faute d'être égales) se trouve la question primordiale de la théorie du changement qui est mobilisée, car de telles théories sont à l'œuvre dans presque tout ce que nous accomplissons dans le secteur culturel. Dans un musée londonien, il y a quelques années, une riveraine chinoise de ce musée a stupéfié une réunion de quartier organisée par l'institution. Elle a simplement demandé à l'équipe du musée présente ce jour-là : « Qu'est-ce que

1 J'ai mené des travaux de recherche pour : la Paul Hamlyn Foundation (phf.org.uk) et la Tate Gallery (http://www.tate.org.uk/download/file/fid/29111), j'ai travaillé avec la MEG (Museum Ethnographers Group [Association des ethnographes de musée]) (www.museumethnographersgroup.org.uk) et j'ai édité l'étude de cas de la MEG, Engaging Curators (http:// www.museumethnographersgroup.org.uk/en/resources/400-engaging-curators-case-studies.html). De plus, j'ai écrit un compte-rendu du projet Cultural Olympiad Stories of the World [Olympiades culturelles : Histoires du monde] mené par la région d'Angleterre du Nord-Ouest (http://www.artscouncil.org.uk/what-we-do/our-priorities-2011–15/london-2012/stories-world/).

> le musée veut me faire ? Qu'est-ce qu'il y a à changer ou à améliorer chez moi ? Et pour quoi faire ? » Autrement dit, en quoi, et à qui, les pratiques de médiation du musée auprès des publics sont-elles « utiles » ? Quelles étaient les hypothèses fondamentales qui sous-tendaient, jusqu'alors, ce programme nommé Engaging Heritage: Engaging Communities [Éveiller le patrimoine : Collaborer avec les communautés] ? De par sa question, cette femme souhaitait concrètement savoir quelle théorie du changement se trouvait au cœur du programme de transformation sociale porté par le musée[2]. Questionner une théorie du changement ne saurait être suffisant sans une articulation collective des principes sur lesquels les personnes impliquées fondent leur programme de transformation – c'est-à-dire, la première étape d'un processus de collaboration véritable. Les principes mis au jour dans cette étude exposent les attentes concernant les manières avec lesquelles les interventions proposées vont faire advenir le changement, et mettent en lumière leurs motivations.

Les mots sont importants. Il faut savoir expliquer, aux autres comme à nous-mêmes, ce que nous faisons et pourquoi cela compte. Nous pouvons réutiliser ces mots et les réexaminer collectivement dans un exercice d'ouverture et de réflexivité des pratiques, c'est-à-dire de déconstruction constructive. Le concept opérant de « déconstruction constructive » est emprunté aux théoriciennes du changement Andrea Cornwall et Deborah Eade. Le concept décrit :

> le fait de décortiquer les différents sens que [...] les mots ont acquis en étant employés par le discours [...] Si l'utilisation paresseuse de mots à la mode dissimule des différends idéologiques, le processus de déconstruction constructive les révèle, et ouvre en cela la possibilité de ranimer les débats qui ont autrefois accompagné des termes désormais aussi insipides et fourre-tout que « société civile » ou « capital social » [...] d'en retracer des sens plus radicaux [...] et d'arracher des usages radicaux aux termes même les plus galvaudés du [...] vocabulaire contemporain, tel que celui d'empowerment [émancipation]. (Cornwall et Eade, 2010, p. 14)

Comme le décrivent Andrea Cornwall et Deborah Eade, il faudrait porter une grande attention collective au sens, et se concentrer sur « de véritables pratiques sociales plutôt que sur des vœux pieux » (Cornwall et Eade, 2010, p. 14). Si nous appliquons ceci au musée, des pratiques réflexives, entendues comme des exercices de déconstruction constructive, doivent intégrer l'ouverture à la collaboration et à l'auto-évaluation critique, et doivent surtout permettre des retours critiques en commun. Pour parvenir à ce but, les musées ont besoin continuellement de contributions extérieures ; ils ont besoin de leurs voisin·e·s et partenaires dans les communautés[3]. Comme nous le rappelle l'éminent

2 Une théorie du changement définit les composantes nécessaires à l'accomplissement d'un objectif de long-terme. Ces composantes peuvent être dénommées de manière interchangeable comme des résultats, des aboutissements, des accomplissements, ou des conditions préalables. La théorie décrit également les types d'intervention (projets occasionnels ou initiatives collectives d'ampleur) qui permettent les ces résultats. Chaque résultat est lié à une intervention.

3 Voir Lynch, Bernadette T., 2014, entretiens dédiés aux pratiques réflexives, sur le site *Our Museum* : http://ourmuseum.org.uk/ [Repéré le 4 novembre 2015].

muséologue canadien Robert Janes (2011), les musées se trouvent dans un monde trouble, dans lequel l'avenir est de plus en plus précaire pour tous et toutes. Considérant les choix difficiles qu'ils sont amenés à faire en matière de financements publics, certains musées, au Royaume-Uni, adoptent une nouvelle approche qui promeut activement des termes tels que « démocratie participative », « justice sociale » et même « transformation sociale » comme principes guidant leur action (avec une « participation active des publics » comme stratégie clé). Toute une nouvelle génération de musées des droits humains interroge les objectifs sociaux des musées publics. Ces musées sont en phase avec la déclaration de Robert Janes, selon qui l'institution muséale a un « potentiel inexploité » en tant qu'institution sociale essentielle et qu'agent clé de la société civile (Janes, 2009, p. 18). Cette transformation des objectifs se manifeste dans des musées qui prétendent aller au-delà de la seule représentation des expériences vécues humaines, adoptent une approche « militante » et défendent une transformation progressiste de la société (Fleming, 2010)[4]. De la même façon, les spécialistes des musées Richard Sandell et Jocelyn Dodd appellent à des « pratiques activistes » (Sandell et Dodd, 2010, p. 3).

Ce cri de ralliement exige des musées de repenser leur relation aux publics dont ils sont au service. Il les mène à repenser leurs collections, leurs expositions, leur programmation, leurs efforts de développement durable et, peut-être de manière encore plus cruciale, leurs objectifs sociaux ou les raisons d'être qui les animent (Abram, 2005 ; Janes, 2009 ; Sandell, 2002 ; Silverman, 2010 ; Carter, 2013). Cependant, le véritable sens de cet emploi du lexique des droits humains par les musées mérite un questionnement plus approfondi. Est-ce que cet effort inclut les résident·e·s des logements sociaux ? Comme le note, dans un tout autre contexte, le spécialiste critique du développement Peter Ulvin : « le jargon des droits humains ne serait donc qu'une couche de vernis pour dissimuler [...] la perpétuation des mêmes vieilles pratiques » (Uvin, 2001, p. 323). Bien qu'ils étalent leurs prouesses dans le champ de la justice sociale, les musées, galeries et centres d'art ont encore beaucoup à faire pour démontrer leur utilité citoyenne. Pourquoi pas à l'aide de pratiques centrées sur les droits humains concrets, auxquelles les musées pourraient se consacrer au lieu d'afficher leur promotion des droits, ce qui impliquerait notamment de reconnaître le droit des gens à résister au musée lui-même ? Dans les mots d'une jeune personne :

> Nous sommes ici pour mettre les problèmes sur la table, et j'ai peur que les autres n'osent pas nous remettre en question à notre tour. Ce qui compte, c'est le dialogue. Ça ne sert à rien pour vous d'écouter, de vous énerver, et de rester là sans rien dire. C'est le dialogue qui compte. Peut-être qu'on se trompe complètement. Personnellement, je ne pense pas me tromper – mais je suis disposé·e à écouter quelqu'un qui est complètement en désaccord avec moi. (Revealing Histories, 2007)

Le problème de l'évitement des conflits a été puissamment mis en lumière par le rapport Whose cake is it anyway ? et par une autre étude, dont j'étais co-autrice,

4 Voir la Fédération internationale des musées des droits de l'homme : http://www.fihrm.org/ [Repéré le 4 novembre 2015].

à propos de la coproduction d'expositions avec des communautés, autour de sujets sensibles touchant à la race (Lynch et Alberti, 2010). Face à celles et ceux qui expriment leur frustration, les professionnel·le·s des musées répondent habituellement avec un air détaché, dans une posture typiquement managériale ou universitaire. Un·e riverain·e a ainsi exprimé son énervement envers la manière dont le musée semblait tenter de contrôler et de réprimer la frustration et la colère des participant·e·s au sujet de la race (en particulier au sujet du racisme contemporain et du racisme institutionnel) :

> Je ne suis pas universitaire, mais parfois j'ai ce problème avec la recherche : l'analyse mène souvent à la paralysie et à l'inaction. C'est comme si les gens ne parlaient pas du racisme, mais des symptômes du racisme. Le racisme concerne des êtres humains. Ce n'est pas un sujet qu'on analyse dans une exposition. Il s'agit de sentiments qu'on a en nous, de colère et de haine ; ce sont des émotions tangibles. C'est ce racisme-là qui m'intéresse. (Revealing Histories, 2007)

Un résultat clé de ces études est la reconnaissance, largement partagée, de l'existence de limitations, subtiles mais puissantes, à ce qui peut être exprimé au cours de ces dialogues entre les musées et leurs partenaires dans les communautés, et donc de l'existence de limitations à la capacité de transformation. Dans le rapport Whose cake is it anyway?, des riverain·e·s décrivent leurs expériences d'interaction avec les musées comme des tentatives par l'institution de contrôler l'intensité de leurs émotions et de détourner leur colère – par ailleurs souvent justifiée. Quelles que soient les bonnes intentions et le progressisme affiché des pratiques des musées, il devient clair qu'ils demeurent trop souvent repliés sur leur position de centralité. Ils entretiennent une posture d'autorité qui recrée des rapports de maître à élève, ou d'aidant·e à assisté·e, tout en se réclamant d'une suprématie morale en maniant le jargon des droits humains. Cette rhétorique du service rendu, peu importe au nom de qui, place l'individu en position de quémander, l'assignant à un rôle d'assisté·e ou d'apprenant·e. De leur côté, celles et ceux qui fournissent le dit service (le musée et son équipe) endossent le rôle de soignant·e ou d'enseignant·e. On ne peut que penser au soupçon envers le « don » exprimé par le personnage de Duniya dans le roman de Nuruddin Farah, Gifts [Dons] (2000), ou à la relation entre les musées et les résident·e·s des logements sociaux situés juste hors de leurs murs. Ces habitant·e·s ont-ils et elles le droit de remettre en question, voire de contester, cette « générosité » et tous ces « dons » accordés par leur voisin, le musée ? Pour de nombreux musées et centres d'art publics, la réalité de leur relation avec les publics est rarement à la hauteur de leur discours, et ce même quand ce travail est inspiré par un authentique désir de démocratie et entendu comme une démarche d'émancipation, de droit au bonheur, de justice sociale, ou de droits humains (Lynch et Alberti, 2010 ; Lynch, 2011a).

La question demeure : Qu'est-ce que les gens veulent des musées ? Veulent-elles et ils qu'on les rende heureux·ses ? Ou bien veulent-elles et ils partager leurs idées et faire advenir le changement – tout simplement, faire quelque chose ? Il me semble que c'est le cas.

Les conclusions de deux projets majeurs de recherche menés entre 2001 et 2004, Exhibitions as Contested Sites: The Role of Museums in Contemporary Societies [Les musées, des lieux contestés : le rôle des musées dans les sociétés contemporaines] (financé par l'Australian Research Council) et Contested Sites Canada [Lieux contestés au Canada] (financé par l'Association canadienne des musées), énonçaient l'objectif « d'avancer au-delà des disputes particulières autour des expositions et du discours théorique pour interroger la pertinence, la faisabilité et la capacité opérationnelle des musées à être des lieux de vie citoyenne et des lieux en relation avec des enjeux contemporains importants et pertinents. » (Cameron et Kelly, 2010). Les personnes interrogées ont répondu à des questions telles que : « Les musées doivent-ils être des agitateurs et prendre un rôle actif de militance sociale et politique pour faire advenir le changement, et contribuer à la résolution de problèmes au niveau personnel ou politique ? » (Kelly, 2006). Pour beaucoup, la surprise est venue du fait que les résultats des études canadienne et australienne ont montré qu'une large majorité des personnes interrogées considéraient que les musées portaient la responsabilité sociale de prendre un rôle actif pour inspirer le militantisme social et politique et permettre le changement. Pour ces personnes interrogées, venues de tous horizons, sur deux continents différents, les musées n'ont rien de moins que le potentiel d'être, pour reprendre les mots de Dick Hebdige dans un autre contexte, des « agents de focalisation capables d'attirer des communautés diverses, voire antagonistes » (Hebdige, 1993, p. 272). Toutefois, la conclusion de l'étude demande : « les musées [sont-ils] prêts et disposés à remplir cette fonction ? » Un tel travail accompli avec et par les musées consisterait à soutenir les droits des personnes en tant que citoyen·ne·s, en devrait être animé par la notion de participation active et par les résistances mêmes au musée. À cette fin, la théoricienne socioculturelle Fiona Cameron propose que les musées

> prennent leurs distances avec le modèle pédagogique, perçoivent la sphère publique comme diverse et non-unifiable, mettent les publics au cœur des débats, et créent des panoramas de savoirs citoyens et de savoirs experts aussi divers qu'accessibles, en donnant des occasions à ces publics de se réapproprier des sphères culturelles et, surtout, de réaliser leur potentiel politique. (Cameron, 2006)

Il semble cependant que les musées, à travers leurs nombreuses itérations récentes, essaient toujours de contrôler la conversation, de maîtriser et de détourner les résistances et toutes les formes de lutte et d'agitation publique. Comme le décrivent Peter Stallybrass et Allon White : « l'histoire des luttes politiques est une histoire de tentatives de contrôle d'importants espaces de rassemblement et de lieux d'échange » (Stallybrass et White, 1986, p. 80).

Le dialogue est au cœur de la société civile, et les musées occupent une position unique pour permettre de relier des groupes sociaux divergents, avec

le potentiel de placer le musée comme un lieu de discours contre-hégémonique. Il pourrait combler les manques laissés entre les discours d'autres groupes sociaux, tels que les religions, les syndicats, les collectifs féministes, et ainsi de suite. Pour les musées, l'important est de ne pas adopter un modèle sécuritaire fondé sur la peur, mais de prendre cette occasion – cette responsabilité – pour collaborer ouvertement avec les gens, sur un pied d'égalité, en tant qu'acteur·rice·s sociaux et sociales de la co-création d'un idéal partagé pour leur environnement commun. Mais, tout d'abord, les musées doivent, à travers des conversations avec les communautés qui les entourent, interroger les hypothèses et principes d'après lesquels ils agissent quand ils s'impliquent auprès de ces communautés, en considérant qui, d'après eux, va se voir assigner quel rôle dans ces échanges participatifs : actif·ve ou passif·ve, aidant·e ou aidé·e.
En conséquence, les musées font face à un choix clair et urgent s'agissant du chemin à choisir : soit demeurer en terrain connu, derrière les bons vieux murs de l'institution, soit passer à la vitesse supérieure et se saisir courageusement de leur rôle au centre de la société civile de nos métropoles fragmentées. Le rôle traditionnel du musée, qui consiste à maîtriser et à dévier les tensions, ou à gommer les différends entre communautés à coups de discours sur le bonheur, ne serait alors ni utile ni même désirable. Comme l'écrit Sarah R. Davies :

> En démocratie, [le tournant politique du bonheur] est un désastre. Nous devons accepter que les gens ont beaucoup de raisons d'être heureux·ses ou malheureux·ses, et que ces raisons sont aussi importantes que les sentiments eux-mêmes. Le reconnaître nous mènerait à nous concentrer sur des institutions qui laissent les gens entendre leur voix, individuellement et collectivement, et moins sur les caprices des émotions et le pathos. (Davies, 2015b)

Les musées peuvent choisir de produire des contributions significatives à la co-création démocratique d'un idéal pour le quartier ou pour la ville. Comme le proposait le journaliste politique Paul Mason dans le journal The Guardian, co-créer une nouvelle relation à l'espace et au lieu nécessite :

> indispensablement une culture politique démocratique dont les habitant·e·s soient fier·e·s, qui les mène régulièrement à descendre dans la rue, qui les fasse se disputer bruyamment sur les places publiques, [...] qui leur permette d'intégrer les migrant·e·s qui arriveront immanquablement, et de s'identifier comme les produits d'une ville, tandis qu'ils et elles se fraient un chemin dans le marché global du travail. (Mason, 2014).

L'espoir compte. Une telle société n'existe pas encore, mais les musées peuvent contribuer à la faire advenir. L'influent pédagogue Henry Giroux (tirant lui-même les enseignements des travaux de Paulo Freire, particulièrement Freire, 1972) écrit : « il faut mobiliser l'ima-

gination et développer un langage des possibles dans lequel les tentatives de privation de l'espoir peuvent être combattues efficacement » (Giroux, 2011 ; 2009). Dans le travail avec les jeunes, en particulier, une pédagogie critique comprise comme mobilisation sociale orientée vers la pratique (Shor, 1992, p. 129) doit devenir centrale dans la collaboration entre les musées et la jeunesse, afin d'encourager la pensée critique, la résistance et l'espoir.

Ainsi, les musées pourraient-ils efficacement s'impliquer à nouveau dans le défi majeur qu'est le travail avec la jeunesse, pour les aider à mobiliser leur imagination, leur créativité, leur résistance et leurs espoirs. Un tel engagement, comme l'écrit le géographe urbain David Harvey, pourrait impliquer de réexaminer « le droit à la ville [...] compris non comme un droit à ce qui existe déjà, mais comme un droit à reconstruire et à recréer la ville en tant que [...] corps politique à l'image complètement différente » (Harvey, 2012, p. 138). Pour les musées, ce travail n'a jamais eu autant de valeur. L'économiste politique Pablo Leal suggère – et les musées devraient s'en inspirer – que « notre tâche principale est, comme elle aurait toujours dû l'être, non de réformer les pratiques [...] institutionnelles, mais de transformer la société » (Leal, 2010, p. 99). C'est une « théorie du changement » que les musées devraient commencer à appliquer sans attendre. Nous devons commencer à percevoir les musées non comme des fabriques de bonheur et de bien-être pour autrui, mais comme des lieux de lutte. Cela implique nécessairement de s'ouvrir aux possibilités de résistance liées au potentiel, ou à l'espoir, d'une transformation de soi et de la société. Nina Simon, autrice de l'influent blog Museum 2.0 et du livre publié en ligne The Participatory Museum [Le musée participatif] a appelé de ses vœux « des musées qui soient utilisés pour relier différentes parties de la société, afin de construire des communautés plus fortes ». Certains musées ont déjà accepté de relever ce défi, non pour vendre du bonheur, non pour octroyer des sortes de dons à celles et ceux qui seraient dans le besoin, mais pour véritablement collaborer, sur un pied d'égalité et de confiance partagée, dans un partenariat fondé sur le respect mutuel qui vise à faire advenir le changement[5]. Une telle théorie du changement fait écho au vœu – à l'espoir – formulé par un·e membre d'une association de locataires, qui espérait que celles et ceux de l'autre côté du portail fermé à double tour engagent une collaboration, en tant que voisin·e·s, malgré – ou peut-être même à cause de – leurs divisions, pour imaginer un avenir en commun. Un tel projet n'est pas facile ; il pourrait provoquer des conflits, mènerait à se confronter à beaucoup de différences, mais il en vaut la peine. Ceci représenterait une véritable implication sociale des musées. Car, comme l'éminent muséologue James Clifford l'a déclaré lors d'une conférence à l'université d'Oxford à propos de l'avenir de la pertinence des musées : « Si nous, au musée, ne le faisons pas, qui donc le fera ? » (Clifford, 2013).

5 Voir les exemples mentionnés par Nina Simon, 2010 : http://www.participatorymuseum.org/ ; et le très intéressant projet Our Museum financé par la Paul Hamlyn Foundation au Royaume-Uni : ourmuseum.ning.com

RÉFÉRENCES

Abram R., History is as history does: The evolution of a mission-driven museum, in *Looking Reality in the Eye: Museums and Social Responsibility*, in Janes R. et Conaty G. (eds), Calgary, University of Calgary Press, 2005, pp.19–42

Borsa J., "Towards a Politics of Location: Rethinking Marginality", in *Canadian Women Studies*, 11 (1), 1990, pp. 36–9

Cameron F., "Beyond Surface Representations: Museums, 'Edgy' Topics, Civic Responsibilities and Modes of Engagement", in Contest & Contemporary Society: Redefining museums in the 21st Century, Open Museum Journal, 8 [online], 2006. http://archive.amol.org.au/omj/volume8/volume8_index

Cameron F. & Kelly L. (eds), *Hot Topics, Public Culture, Museums*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010

Carter J., "Human rights museums and pedagogies of practice: the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos", in *Museum Management and Curatorship*, 28 (3), 2013 , pp. 324–41

Clifford J., "'May you live in interesting times', speech at the conference 'The future of ethnographic museums hosted by Pitt Rivers Museum and Keble College'", University of Oxford [online], 19–21 Juillet 2013. https://www.prm.ox.ac.uk/PRMconference.html[16.06.2016]

Cornwall A. & Eade D. (eds), *Deconstructing Development Discourse Buzzwords and Fuzzwords*, Londres, Pracitical Action Publishing en association avec Oxfam GB, 2010

Davies W., "Is happiness worth measuring?", in *The Guardian* [online], 2015b. http://www.theguardian. com/membership/2015/apr/23/is-happiness-worth-measuring [06.07.2015]

Fleming D., "The role of human rights museums", présenté à la conférence inaugurale de la Fédération Internationale des Musées des Droits humains, 15–16 Septembre, Liverpool, 2010

Giroux H. A., *Paulo Freire and the Politics of Postcolonialism* [online], 2009. http://www. henryagiroux.com/online_articles/Paulo_friere.htm [05.07.2015]

Giroux H. A., *On Critical Pedagogy*, Londres, Bloomsbury, 2011

Harvey D., *Rebel Cities: From the right to the city to the urban revolution*, New York, Verso Books, 2012

Hebdige D., "Training: some thoughts on the future, in Mapping the Future: Local Cultures", in Bird J., Curtis B., and Putman T. (eds) *Global Change*, Routledge, New York, 1993

Janes R., Museums in a Troubled World: Renewal, Irrelevance or Collapse?, Oxford, Routledge, 2009

Janes R., "Museums and the end of materialism", in Marstine J. (ed.) *Redefining Museum Ethics*, Londres, Routledge, 2011, pp. 54–69

Kelly L., "Measuring the impact of museums on their communities: The role of the 21st century museum", présenté à INTERCOM 2006 [online]. http://www.intercom.museum/documents/1– 2Kelly.pdf [5 July 2015]

Leal P. A., "The ascendancy of a buzzword in the neo-liberal era", in Cornwall A. and Eade D. (eds), *Deconstructing Development Discourse: Buzzwords and Fuzzwords*, Londres, Practical Action Publishing en association avec Oxfam GB, 2010, pp. 89–100

Lynch B., *Whose Cake is it Anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK*, The Paul Hamlyn Foundation, Londres [online], 2011a. http://www. phf.org.uk/reader/whose-cake-anyway/ [05.07.2015]

Lynch B. & Alberti S. J. M. M., "Legacies of prejudice: racism, co-production and radical trust in the museum", in *Museum Management and Curatorship*, 25 (1), 2010, pp.13–35

Mason P., "The 10 things a perfect city needs", in *The Guardian* [online], 2014. http://www. theguardian.com/commentisfree/2014/aug/25/10-things-a-perfect-city-needs[07.07.2015]

Sandell R., "Museums and the combating of social inequality: roles, responsibilities, resistance", in Sandell. R (ed.), *Museums, society, inequality*, Londres, Routledge, 2002, pp. 3–23

Sandell R. & Dodd J., "Activist practice", in Sandell R., Dodd J. and Garland-Thomson R.(eds) *Re-presenting Disability: Activism and Agency in the Museum*, Londres, Routledge, 2010, pp. 3–22

Shor I., *Empowering Education: Critical teaching for social change*, Chicago, University of Chicago Press, 1992

Silverman L., *The Social Work of Museums*, Londres, Routledge, 2010

Simon N., *The Participatory Museum* [online], Santa Cruz CA, Museum 2.0, 2010. http:// www.participatorymuseum.org [7 July 2015]

Stallybrass P. & White A., *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1986

Uvin P., "Reading the Rwandan Genocide", in International Studies Review, 3 (3), 2001, pp. 75–99

تـؤدي إلى إعـادة التفكـير في "الحـق في المدينـة (...) الـذي لا يفهـم بوصفـه حقا في مـا يوجد مسـبقا، بل بوصفه حقـا في إعادة بنـاء وإعادة خلق المدينة بوصفها (...) جسـدا سياسـيا على صورة مختلفـة كليا" (هـارفي، 2012، ص138).

بالنسـبة إلى المتاحـف، فـإن هـذا العمـل لـه قيمـة كبـيرة الآن. يقـترح الباحث في الاقتصـاد السـياسي بابلـو ليـل Leal - وعـلى المتاحف أن تسـتلهم فكرتـه بأن - " وظيفتنـا الأساسـية، والـتي كانت دومـا لتكون كذلك، ليسـت في إصلاح الممارسـات (...) المؤسسـاتية بـل في تغيير المجتمع". (لِيـل، 2010، ص99). إنهـا "نظرية التغيير" الـتي يجب عـلى المتاحـف أن تبدأ في تطبيقهـا دون انتظـار. علينا أن نبـدأ في النظر إلى المتاحـف ليس كمصانع للسـعادة ورفـاه الآخرين، لكـن كأماكن للنضـال. هذا يعني بالـضرورة الانفتاح عـلى كل إمكانيـات المقاومـة المرتبطـة بالممكـن، أو بالأمل، في تحول للـذات وللمجتمع. وقـد عبرت نينا سـيمون Simon، نـاشرة المدونة المؤثرة " Museum 2.0" ومؤلفـة الكتـاب الذي نشر عـلى الإنترنـت The Participatory Museum (المتحـف التشـاركي) عـن أملهـا "في أن تسـتعمل المتاحـف في الربط بين مختلـف أجـزاء المجتمع، من أجل تشـييد جماعات أقـوى". بعـض المتاحف قبلت رفـع هـذا التحدي، ليس مـن أجل أن تبيع السـعادة، ولا من أجل أن تقـدم هدايا إلى أولئك النسـاء والرجـال الذين هـم في حاجة إليها، لكـن من أجل التعـاون الحقيقي، على قدم المسـاواة، وبثقة مشـتركة، في إطار شراكة تتأسـس على الاحـترام المتبادل الـذي يهـدف إلى إحـداث التغيـير. نظرية للتغيـير من هـذا القبيل تعتـبر رجع صدى للأمنيـة - للأمل-الذي عـبر(ت) عنه احـد(ى) عضـوات جمعيات المسـتأجِرين، بأن يقـوم اللذين واللـواتي يوجـدون في الجهة الأخرى مـن الأبواب الموصـدة بالانخراط في التعـاون، كجـيران، عـلى الرغـم - أو ربما بسـبب- انقسـاماتهم، لتخيل مسـتقبل مشـترك. مشروع من هذا القبيل ليس سـهلا، ويمكن أن يخلق صراعـات، ويدفع إلى مواجهـة الكثير من الاختلافات، لكنه يسـتحق العناء. فهو سـيمثل انخـراط اجتماعيا حقيقيـا للمتاحف. لأنه، كمـا أعلن عالم المتاحـف البارز جيمس كليفـورد Clifford، خلال ندوة في جامعة أكسـفورد بخصوص مسـتقبل وأهمية المتاحـف: "إذا لم نقم نحـن بذلك داخـل المتحف، فمن سـيقوم بذلك؟" (كليفـورد) 2013

وآلـون وايـت فإن: "تاريـخ النضالات السياسـية هو تاريخ محـاولات التحكم في أهم فضاءات التجمـع وأماكن النقاش". (سـتاليبراس ووايت، 1986، ص80).

يوجـد الحـوار في قلـب المجتمع المـدني، وتشـغل المتاحف مكانـة فريدة للتمكـين من الربط بـين مجموعـات اجتماعيـة مختلفة، مـع إمكانيـة أن يصبح المتحـف مكانا لخطـاب مناهض للخطـاب المهيمن. وسـيكون بإمكانه أن يمـلأ الفراغات المتروكة ما بـين خطابات المجموعات الاجتماعيـة، مـن قبيل الأديـان، والنقابـات، والتجمعات النسـوية، إلـخ. بالنسـبة إلى المتاحف فـإن الأهـم هو عـدم اتخاذ نمـوذج أمني مؤسـس على الخـوف، بل اسـتغلال هـذه الفرصة -هـذه المسـؤولية- مـن أجـل التنسـيق بشـكل منفتـح مع النـاس، على قـدم المسـاواة، بوصفهـم فاعلين وفاعـلات اجتماعيات، ومشـاركون في خلـق محيط مثالي مشـترك. لكن قبل أي شيء، عـلى المتاحـف، عبر المناقشـات مـع الجماعـات التي تحيط بهـا، أن تقوم بمسـاءلة الفرضيـات والمبـادئ التي تعمـل انطلاقا منهـا، حينما تنخـرط إلى جانب الجماعـات، وأن تفكر، في من سـيأخذ أي دور، بحسـبهم، خـلال هذه النقاشـات التشـاركية: الفاعل(ة) والسـلبي(ة)، المسـاعدِ(ة) والمساعَد(ة).

كنتيجـة لذلـك، فـإن المتاحف توجـد أمام خيـار واضـح ومسـتعجل يتعلق بالطريق التي سـتختارها: إما أن تظـل على أرض تعرفها، خلـف الجدران العتيقة للمؤسسـة، أو أن تمـر إلى السرعة القصوى وتسـمك بشـجاعة دورها في صلب المجتمع المـدني في مدننا المتشـظية. لن يظل الدور التقليـدي للمتحف الذي يرتكـز عـلى التحكـم في الاحتقـان وتحويـل مسـاره، أو حـذف الاختلافات بين الجماعـات عـبر الخطابـات عـن السـعادة، مفيـدا ولا مرغوبا فيـه. كما كتبت سـارة ر. ديفيس:

" في الديمقراطيـة (فإن المنعطف السـياسي للسـعادة) كارثة. علينـا أن نقبل أن لدى النـاس العديـد من الأسـباب ليكونـوا سـعداء أو حـزانى، وأن هذه الأسـباب مهمة بمقـدار المشـاعر نفسـها؛ سـيؤدي بنـا اعترافنـا بهـذا إلى التركيز على المؤسسـات التي تجعـل الناس يسـمعون أصواتهم، الشـخصية والجماعية، وبشـكل أقل نزوات المشـاعر أو العواطف" (ديفيـس، 2015 b).

يمكـن للمتاحـف أن تختار إنتاج مشـاركات هامة، عبر المسـاهمة في الخلـق الديمقراطي لواقع مثالي للحي السـكني أو المدينة. كما اقترح الصحفي السـياسي بـول ميزون Mason في صحيفة الغارديـان، فإن الإنتاج المشـترك لعلاقة جديدة مع الفضاء والمكان تسـتلزم:

"بشـكل لا محيـد عنـه، ثقافة سياسـية ديمقراطية يكـون السـكان فخورين بها، وتـؤدي بهم دومـا إلى الخروج إلى الشـارع، وأن تجعلهم يتجادلون بحدة في السـاحات العامـة (..) ويمكنهم مـن إدماج المهاجرين الذين سـيصلون حتما، وأن يروا في أنفسـهم نتاجـا لمدينة، فيما يعملون ويعملن على شـق طريق في السـوق العام للعمل" (مـيزون، 2014).

الأمـل هـام. فمجتمع مـن هـذا القبيل لا يوجـد بعد، لكـن المتاحـف يمكن أن تسـهم في إحداثـه. يكتـب عالم التربيـة البارز هـنري جـيرو Giroux (الذي اسـتخلص بـدوره تعاليم من أعمـال باولو فرايـري Freire، خاصـة كتابه لعام 1972) : "يجـب أن نقـوم بتعبئـة الخيـال وتطوير لغـة الإمكانيـات، التي يمكن مـن خلالهـا محاربة محاولـة الحرمان من الأمل بشـكل فعال" (جـيرو، 2011، 2009). خلال العمل مع الشـباب، وبشـكل خاص، عـبر بيداغوجيا نقدية يمكن جعلهـا بمثابـة تعبئـة اجتماعية تنحو نحـو الطابع العملي (شـور 1992 ، Shor، ص 129) عـلى هـذه البيداغوجيا أن تصير مركزيـة في التعاون ما بـين المتاحف والشـباب، من أجل تشـجيع الفكـر النقدي، والمقاومـة والأمل.

هكـذا فـإن المتاحـف ستسـتطيع بنجاعـة أن تنخـرط في التحدي الهـام، الذي هـو العمل مع الشـباب، من أجل مسـاعدتهم على تحفيز خيالهم، وإبداعيتهم، ومقاومتهـم وآمالهم. انخراط مـن هذا القبيل كمـا يكتب الباحـث في الجغرافيـا الحضرية ديفيـد هـارفي Harvey، يمكن أن

الشـك "الذي تعبر عنه شـخصية دنيا اتجاه "الهدية" في رواية نـور الدين فرح "الهدايا" (2000)، أو في العلاقـة مـا بين المتاحـف والمقيمين في مباني السـكن الاجتماعي التي تقـع مبـاشرة خارج أسـوارها. هل لهؤلاء السـكان مسـاءلة، أو حـق الاحتجاج أمام هـذا "الكـرم" وكل هـذه "الهدايا" الـتي يقدمها الجـار، المتحف؟ بالنسـبة إلى الكثير مـن المتاحـف ومراكـز الفنـون العمومية، فـإن واقـع علاقتهـا بالجمهور، نـادرا ما تكـون بقدر خطابهـا، وهذا حتى حينمـا يكون العمل مسـتمدا من رغبـة حقيقية في الديمقراطيـة، ويشـكل مقاربة للتحـرر، والحق في السـعادة، والعدالـة الاجتماعية أو حقوق الإنسـان (لينش وألـبرتي، 2010. لينش، 2011a)

ويظـل السـؤال القائـم: مـا الـذي يريـده النـاس مـن المتاحـف؟ هـل يريـدون أن تجعلهم وتجعلنهـن سـعداء؟ أم يريدون ويردن أن يتشـاطروا الأفكار ويأتوا بالتغيير- بكل بسـاطة القيام بـشيء ما؟ يبـدو لي أن الأمـر كذلك.

خلاصـات المشروعـين الهامّـين اللّذيـن أنجـزا مـا بـين عامـي 2001 و 2004، وهمـا Exhibitions as Contested Sites: The Role of Museums in Contemporary Societies (المعـارض بوصفهـا أماكـن معـترض عليهـا: دور المتاحـف في الفـن المعاصر) الذي مولته "أسـتراليان رسـيرش كاونسـل" و "الأماكن المعـترض عليهـا في كنـدا" Contested Sites Canada، الـذي مولتـه "الجمعية الكنديـة للمتاحـف) أعلنـا هدفـا هو "تجـاوز الخلافـات الخاصـة حـول المعارض والخطـاب النظـري مـن أجل مسـاءلة مدى وجاهـة وواقعيـة المتاحـف وقدراتها العمليـة، لتكـون أماكـن للعيش المواطِـن وأماكن عـلى علاقة مع رهانـات معاصرة هامـة ووجيهة " (كامـيرون وكيـلي، 2010).

رد الأشـخاص الذيـن تـم اسـتجوابهم على أسـئلة مـن قبيل: "هـل يجب أن تكـون المتاحف محرضـة وأن يكون لها دور نضالي نشـيط اجتماعي وسـياسي لإحـداث التغيـير، والمشـاركة في حـل المشـاكل عـلى المسـتوى الشـخصي والسـياسي؟" (كيلي 2006). بالنسـبة إلى كثيرين كانت المفاجـأة التي تمخضت عـن نتائـج الدراسـات الكنديـة والأسـترالية، أنهـا أظهـرت أن جـزءا كبيرا من المسـتجوبين اعتـبروا أنه يقع على عاتـق المتاحف المسـؤولية الاجتماعية بأن يكـون لهـا دور فاعل من أجـل إلهام النضـال الاجتماعي والسـياسي وإحداث التغيير. بالنسـبة إلى هؤلاء الأشـخاص المسـتجوبين، وهم من آفـاق مختلفة، يعيشـون في قارتـين مختلفتـين، فـإن المتاحـف ليس لديهـا غـير إمكانية أن توجـد، إذا اسـتعملنا عبـارة ديـك هيبديـج Hebdige في سـياق آخـر، فهـي "عنـاصر قادرة عـلى جذب جماعات مختلفـة، بل ومتناقضـة" (هيبديج، 1993، ص 272). ومع ذلك فإن خاتمة الدراسـة تتسـاءل: "(هل) المتاحف مسـتعدة وجاهـزة لأن تشـغل هذه الوظيفة؟". عمـل من هذا القبيل ينجـز، مع وبفضل المتاحـف، عليه أن يتم عن طريـق دعم حقوق الأشـخاص بوصفهم مواطنين ومواطنـات، وعلينا أن نكون متحفزيـن انطلاقا من مفهوم المشـاركة الفعّالَة، ومـن خلال المقاومـات للمتاحف أيضا. لهـذه الغاية، تقـترح المنظّرة في مجال السياسـة الثقافية فيونـا كامِرون بأن عـلى المتاحف:

"أن تأخـذ مسـافة مع النمـوذج البيداغوجـي، وأن تنظر إلى المجـال العام بوصفـه مختلفا ولا يمكـن توحيـده، وأن تضع الـزوار في صلب النقاشـات، وأن تخلـق بانوراما للمعـارف المواطنة، وللمعـارف الخبـيرة، بقـدر تنوعهـا وإمكانية الوصـول إليها، وذلـك من خلال إعطـاء الجمهور الإمكانيـات لتَملُّـك المجالات الثقافيـة، وخاصة، إنجاز ممكنهم السـياسي" (كامِـرون،2006).

مـع ذلك، يبدو أن المتاحف، عـبر العديد من الدورات المتكـررة الأخيرة، تحاول دوما أن تسـيطر على الحـوار، وتتحكم أو توجه المقاومات وكل أشـكال الكفاح والاضطرابـات العامة إلى اتجاه آخـر. كما يصف بيتر سـتاليبراس Stallybrass

ومجهوداتها في التنمية المستدامة، وربما، بطريقة أكثر حيوية أهدافها الاجتماعية، أو أسباب الوجود التي تدفع بها قدما (أبرام، 2005، جانس 2009، ساندل 2002، سيلفرمان 2010، كارتر 2013). مع ذلك فإن المعنى الحقيقي لهذا التوظيف لمعجم حقوق الإنسان من طرف المتاحف يستحق سؤالا أعمق. هل هذا المجهود يدمج سكان مباني السكن الاجتماعي؟ كما يشير إلى ذلك، في سياق آخر، الخبير الناقد للتنمية بيتر أولفين: "لن تكون مصطلحات حقوق الإنسان إذن، إلا صباغا سطحيا لإخفاء (...) استمرار نفس الممارسات القديمة". (أولفين، 2001، ص 323). رغم أنها تقدم معطيات كثيرة عن إنجازاتها في مجال العدالة الاجتماعية، فإن المتاحف وصالات العروض ومراكز الفنون، لديها الكثير لتعمله من أجل أن تثبت أهميتها المواطنة. لم لا عبر مساعدة ممارسات واضحة تتركز حول حقوق الإنسان، يمكن للمتاحف أن تكرس نفسها لها، بدل أن تظهر ترويجها للحقوق، ما قد يستدعي من بين أشياء أخرى أن تقبل بحق الناس في مقاومة المتحف بنفسه؟ في كلمات شاب(ة):

نحن هنا من أجل أن نضع المشاكل على الطاولة. وأنا خائف(ة) من أن الآخرين لن يستطيعوا أن يجعلونا محل تساؤل بدورنا. المهم هو الحوار. لا ينفع في شيء أن تسمع، أو تغضب، أو أن تظل هنا دون أن تقول شيئا. إن الحوار ما يهم. ربما نحن على خطأ كليا. شخصيا لا أعتقد أني مخطئ(ة)- لكنّي مستعد(ة) للاستماع لأحدهم وهو على خلاف كلي معي. (من كتاب Revealing Histories, 2007).

لقد سلط الضوء بقوة على مشكلة تفادي النزاعات في تقرير "لمن هي الكعكة على أي حال؟ ومن طرف دراسة أخرى، كنت من بين مؤلفيها، حول إعادة إنتاج المعارض مع السكان المحليين، حول مواضيع حساسة تمس مسألة "العرق" (لينش و ألبرتي، 2010). أمام أولئك الذي يعبرون عن امتعاضهم وغضبهم، عادة ما يجيب العاملون والعاملات في المتاحف بتعبير متنصل، وبطريقة من التعامل تنتمي إلى مجال الإدارة أو الجامعة. أحد(ى) السكان المجاورين عبر(ت) عن غضبه(ا) حيال الطريقة التي كان يبدو أن المتحف يرغب من خلالها في التحكم وكبح غضب وامتعاض المشاركين في برنامج حول موضوع "العرق" (خاصة حول موضوع العنصرية المعاصرة والعنصرية المؤسساتية):

"لا أنتمي إلى الجامعة، لكن لدي مشكلة مع البحث: يؤدي التحليل في غالب الأحيان إلى الشلل وعدم العمل. كما لو أن الناس لا يتحدثون عن العنصرية بل عن أعراض العنصرية. تتعلق العنصرية بالبشر. ليست موضوعا يمكننا تحليله في معرض. يتعلق الأمر بمشاعر توجد داخلنا، وبالغضب، والكراهية. إنها مشاعر ملموسة. هذه العنصرية هي التي تهمني." (Revealing Histories, 2007)

نتيجة أساسية لهذه الدراسة هي الاعتراف، الذي تم الاتفاق عليه بشكل كبير، بالحدود الشفافة ولكن القوية، لما يمكن التعبير عنه خلال هذه النقاشات بين المتاحف وما بين المجتمعات، وبالتالي وجود حدود للقدرة على التغيير. في تقرير "لمن هي الكعكة على أي حال؟" يصف الجيران تجاربهم في التفاعل مع المتاحف، بأنها محاولات من طرف المؤسسة للتحكم في حدة مشاعرهم وتحويل غضبهم – المبرر. مهما كانت النوايا الحسنة والتقدمية المعلنة في ممارسات المتاحف، يصبح واضحا أنها تظل في غالب الأحيان منطوية على موقعها ومركزيّتها. وتحافظ على وضعية السلطة التي تعيد إنتاج علاقة الأستاذ بالتلميذ، أو المساعِد والمساعَد، مع الإعلان عن تفوق أخلاقي باستعمالها لمصطلحات حقوق الإنسان. هذه البلاغة التي تدعي أنها تقدم خدمة، لا يهم باسم من، تضع الفرد في وضعية من يتسوّل، وتضعه في دور من يطلب المساعَدة أو المتعلِّم. من جانبهم فإن الذين واللواتي يقدمون هذه الخدمة (المتحف وفريقه) يلعبون دور المعالِج والأستاذ. لا يمكننا إلا

برنامـج التغيـير الاجتماعي الـذي يحملـه المتحف[2]. لا تكون مسـاءلة نظريـة التغيير لوحدهـا كافيـة دون تحقيق ربـط جماعي للمبادئ التي يؤسـس من خلالهـا الأفراد المنخرطـون في برنامـج التغيير - ما يعني، الخطوة الأولى لسـيرورة التعـاون الحقيقي. تسـتعرض المبـادئ التي تقدم في هـذه الدراسـة الانتظار الخاص بالطرق التي سـتأتي عبرهـا المداخلات المُقترَحَـةُ بالتغيير، وتقـدم إضاءات بخصـوص دوافعها.

الكلمـات هامـة؛ ويجـب معرفـة التفسـير، للآخرين كما لأنفسـنا، ما الـذي نفعلـه ولماذا هو مهـم. يمكننـا أن نعيد اسـتعمال هـذه الكلمـات وأن نسـتعرضها جماعيا في تمارين للانفتاح وعـبر تفكير تأملي حول الممارسـات، بمـا معناه التفكيكية البنائية. نسـتعير المفهـوم المتعلق بـ"التفكيكيـة البنائيـة"، من المنظّرتـين أندريا كورنـوول وديبورا إيد؛ ويصـف المفهوم:

" إن عمليـة تحليـل مختلف المعـاني (...) التي اكتسـبتها الكلمات باعتبارها مسـتعملة من قبل الخطـاب (...) وإذا ما كان الاسـتعمال الكسـول للكلمـات التي أصبحت موضـة يخفي خلافات إيديولوجيـة، فـإن مسـار التفكيك البنائي يكشـفها، ويفتـح بهذا إمكانيـة إحياء النقاشـات التي كانت سـابقا ترافق بمصطلحات أصبحت عديمة الطعم وحشـوا يستعمل في كل شيء من قبيل "المجتمـع المـدني" أو "الرأسـمال الاجتماعي" (...) تعقّـب معانيها الأكثر راديكاليـة (...) وانتزاع اسـتعمالات أكـثر راديكالية حتى للمصطلحات التي أفسـدت مثل التمكـين empowerment]التحرر [(كورنـوول وإيد، 2010، ص 14)

كمـا تصف ذلك كل مـن أندريا كورنـوول وديبورا إيـد ، ينبغي إيلاء الكثير مـن الانتباه الجماعـي للمعـاني، والتركيز بالأحرى عـلى "الممارسـات الاجتماعيـة الحقيقية، بدل الاقتصـار على أمـاني تقيـة" (كورنـوول وإيـد، 2010، ص 14). إذا ما طبقنـا هذا على المتحـف، فـإن الممارسـات التأمليـة، باعتبارهـا تمارين للتفكيـك البنـائي، يجب أن تدمـج الانفتـاح والتعـاون والتقييـم الـذاتي النقـدي، وعليهـا خاصـة أن تمكن من التفكـير النقدي الجماعي. للوصـول إلى هذا الهدف، تحتاج المتاحف بشـكل دائم إلى مشـاركات خارجيـة، وتحتاج جيرانها وشركائهـا داخل الجماعات المحليـة. كما يذكرنا بذلـك عالـم المتاحف البـارز الكنـدي روبـرت جينـس (2011) فإن المتاحـف توجد في عالـم مضطـرب، حيـث المسـتقبل أكثر فأكـثر هشاشـة للجميـع. وبالأخذ بعين الاعتبـار الاختيـارات الصعبة الـتي عليها القيـام بها فيمـا يخص التمويـل العمومي، فـإن بعض المتاحـف في بريطانيا، تبنـت مقاربة جديدة تروج بنشـاط لمصطلحات من قبيـل "الديمقراطية التشـاركية"، و"العدالـة الاجتماعية" وحتى "التغيـير الاجتماعي" بوصفهـا مبـادئ تقـود عملهـا. (مـع "مشـاركة فعالة مـن قبـل الجمهـور" بمثابة اسـتراتيجية ـ مفتـاح). يقـوم جيـل جديد مـن المتاحـف الخاصة بحقوق الإنسـان بمسـاءلة الأهـداف الاجتماعيـة للمتاحـف العمومية. هـذه المتاحف متسـقة مع مـا يعلنه روبـرت جانـس، الذي يعتـبر أن المؤسسـة المتحفيـة لديها "قـدرات غير مسـتغلة"، بوصفهـا مؤسسـات اجتماعيـة أساسـية، وكعامـل رئيـسي في المجتمع المـدني (جانـس، 2009، ص 18). هذا التحـول للأهداف يظهر في متاحـف تدعي أنها تذهـب أبعد مـن تجسـيد التجارب التي يعيشـها البـشر، وتتبـنى مقاربـة "مناضلة" وتدافـع عـن التغيـير التقدمـي للمجتمـع" (فليمـين، 2010). وبنفـس الطريقة فإن المختصـين في المتاحف ريتشـارد سـانديل وجوسـلين دود، يدعوان إلى "ممارسـات ناشـطة" (سـاندل ودود، 2020، ص3).

هـذه الصرخـة الحاشـدة، تطالـب المتاحف بإعـادة التفكـير في علاقتهـا بالجمهـور الذي هي في خدمتـه. ويدعوهـا إلى إعـادة التفكـير في مجموعـات المقتنيـات، ومعارضهـا، وبرمجتهـا،

2 نظريـة التغيـير تحدد المكونات الضروريـة لإتمام هدف على المـدى البعيد. هذه المكونات يمكن تسـميتها بطريقة قابلـة للتغيـير كنتائج، غايـات، إنجـازات، أو شروط ومتطلبات أساسـية. تصف النظريـة أيضا أنواع التدخل (مشـاريع ظرفيـة أو مبـادرة جماعيـة كـبرى) تمكـن من تحقيـق هـذه النتائـج. كل نتيجة مرتبطـة بتدخل.

خاتمة: التغيير

برناديت لينش

«في كل حقبة ينبغي القيام مجددا بمحاولة انتزاع التقاليد من النزعة التبعية التي تسعى إلى الهيمنة عليه»
(والتر بنيامين، عن مفهوم التاريخ، 1940)

أثبتت المقاربة العميقة للبحث-العمل الذي قمت به في المملكة المتحدة خلال السنوات الأخيرة[1]، أن المحاولات العديدة للعمل الجماعي نادرا ما أدت إلى إعادة مساءلة النظم الفكرية للمؤسسات. في الواقع، تكشف المبادرات ذات النوايا الحسنة من قبل المتاحف في غالب الأحيان وضعية من الالتزام في إطار مسعى للتحول الاجتماعي، لكن هناك صعوبة لدى هذه المتاحف في أن تغير نفسها بنفسها. تظهر هذه الدراسة أن المهنيات والمهنيين في المتاحف، يجدون صعوبة في مساءلة منظومات القيم، الشخصية كما المؤسساتية، ويؤسسون ممارستهم على مجموعة من المعتقدات حول قيمة العمل، الذي ينجزونه وينجزنه باسم الآخرين. خلال حصة أنجزتها، سأل قيمون وقيمات الأسئلة التالية: "من الذي يشكل هذا "نحن"؟ الأفراد؟ المؤسسات؟ بدل متحف عليه أن يدخل في تواصل مع "هذا" الخارجي، "هل يمكننا التفكير في المتحف كجزء لا يتجزأ من جماعة، أو مجموعة نابعة من الجماعة؟" (مشاركة مجهولة في دورة التزام القيمين). لربما يجب علينا نحن مهني المتاحف، أن نعيد استعمال مصطلحات جوان بورسا، ونأخذ مسافة من الخطوط العازلة الثقافية، سواء النظرية أو الإيديولوجية، التي تحبسنا في أمان هذه "الأماكن وهذه الفضاءات التي نرثها ونعمّرها، وتعطي أطرا واضحة ودقيقة عن وجودنا" (بورسا، 1990، ص 36) - فضاءات مثل تلك التي للمتاحف، في ملجأ خلف البوابات الموصدة. ما وراء المشاكلة المطروحة لتشكيل علاقات متكافئة (بحكم عدم القدرة على جعلها متساوية)، يوجد السؤال الجوهري عن نظرية التغيير التي يتم استعمالها، لأن نظريات من هذا القبيل توجد تقريبا في كل ما ننجزه في القطاع الثقافي. في متحف لندني، قبل بضع سنوات، فاجأت جارة صينية اجتماعا للحي نظم من طرف المؤسسة. لقد سألت بكل بساطة: "ما الذي يريد المتحف فعله بي؟ ما الذي يمكن تغييره أو تحسينه فيّ؟ ولماذا يجب فعل ذلك؟". بتعبير آخر، في ماذا، ولمن، تعتبر ممارسات الوساطة المتحفية اتجاه الجمهور "ناجعة"؟ ماذا كانت الفرضيات الأساسية التي كان يستند إليها إلى حد تلك اللحظة البرنامج المسمّى: "إحياء التراث: العمل مع الجماعات"؟ أرادت هذه المرأة، من خلال سؤالها، أن تعرف بشكل ملموس أي نظرية للتغيير توجد في صلب

1 قمت بأبحاث من أجل: "لو بول هاملين فونيدشن" (phf.org.uk) و"تيت غاليري" http:// www.tate.org.uk/download/file/fid/29111
كما عملت مع متحف مجموعة الإثنوغرافيين (Museum Ethnographers Group (MEG وهي جمعية إثنوغرافي المتاحف (www.museumethnographersgroup.org.uk)
وقمت بتحرير دراسة حالة جمعية MEG "انخراط القيمين":
www.museumethnographersgroup.org.uk/en/resources/400-engaging-curators-case-studies.html
وقمت بنشر تقرير عن مشروع Cultural Olympiad Stories of the World (أولمبياد ثقافية: قصص العالم) الذي أطلقته منطقة شمال غرب إنجلترا:
http://www.artscouncil.org.uk/what-we-do/our-priorities-2011-15/london-2012/stories-/world

برناديت لينش

خاتمة: التغيير

قـــراءة مفيـــدة

341

وتـم تطويره في إطـار مقاولـة صناعية. سـواء تعلق الأمـر بتاريخ تأسيسـه، أو بالفنانـين(ات) المدعوين(ات) إليـه أو بالتزامه اتجاه موظفيه(اتـه)، فإن هـذا المكان هو حالة خاصة في مشـهد الفن المعاصر التونسي. تأسـس عـام 2007، ويمثل «مركـزا بديلا» أو نوعـا من «مختبر الأبحاث» بالنسـبة إلى الفنانـين المدعوين الذي يأتون للعمـل «بحرية، ودون قيـود، تجارية ولا رقابـة». بالمقابل فـإن «لابوات» ليسـت فضاء فنيا للكسـب المادي. فقد تأسـس مـن أجـل الموظفـين(ات) العامليـن في الشركة، « يظـل الهدف منـه... توعيـة موظفـي(ات) المجموعـة بالفـن المعـاصر، وبأن يتعرفوا عـلى العمليـة الإبداعية. هكذا فـإن الفنـان(ة) يدعى إلى تقديم عملـه، خلال افتتاح المعرض، أو عبر ورشـات يتم تنظيمها وتجعل ممارسـته الفنية أكـثر انفتاحا. خلال هـذه اللحظات من الحـوار يمكن للفنانين أن يناقشـوا مـع جمهور مبتـدئ أو ليس معتادا بشـكل كبير عـلى دور العـرض والمتاحف».

تمـت توسـعة هـذا المـشروع مـن خـلال مبادرتـين: «لابـوات | خـارج الجـدران» و»لابـوات إخـارج تونـس»، اللتين تسـتهدفان دوما أشـخاصا ومناطق على هامـش المراكز، وليسـت على اطلاع على الفـن والثقافة.

أمـا «دريم سـيتي»، فقـد صمم مـن جانبه، من أجـل الفضـاء الحضري. يتشـكل هـذا المهرجـان المتعـدد المجـالات للفـن المعاصر، في كل دورة مـن دوراتـه السـبعة، من خـلال ديناميـة الحوارات والتتبـع مـن طـرف عـدة بروفايـلات: فنانـون، مديـرو معارض، سوسـيولوجيون، علماء نفـس، صحفيون. هو أيضـا على تواصل مع السـكان في المجال الحـضري، يختارهم الفنانـون انطلاقا من إنتاجهـم من قبيـل «المقاهي، المنـازل، دور العبـادة، المطاعم، المدارس، السـاحات، أو الشـوارع». القرب مع الفنانين يؤسـس لـ»علاقـة غير مسـبوقة بين الفنـان، الفن، والسـكان المنخرطين في العمليـة الإبداعيـة». يجعـل «دريـم سـيتي» إذن مـن الفنان مواطنـا(ة)، ينتج من خلال الحوار والتشـارك، أفـكارا في وضعيات قـرب وتفاعـل مـع «السـكان والمواطنـين(ات) مـن خـلال إدماجهـم، بشـكل مبـاشر أو غير مبـاشر في عملية الاسـتطلاع».

كمـا يمكـن أن نلاحظ، فإن قطـاع الوسـاطة الثقافية هو حديـث للغاية في تونـس. ومن هنـا ينبغي لبرامـج التكوين والتدخـلات المقترحة، سـواء أكانت في المجـال الأكاديمي أو المـدني، أن تنضج من أجل انتشـار أفضل للمجال.

والكوريغرافيـين(ات)، والموسـيقيين(ات) والشـعراء(ات) والفنانـين(ات) البصريـين، جعلـوا مـن الشـارع فضـاء لتقديم وعـرض ممارسـاتهم الفنيـة. واسـتغل آخـرون مبـاني قديمـة: (مخـازن مسـالخ...) مـن أجـل اللقـاء وتطويـر مشـاريعهم الخاصة.

خلقـت هـذه الدينامية الحاجـة إلى تدخـل فاعلـين(ات) جـدد وهـم الوسـطاء(ات) الثقافيـون(ات). تـم إنجـاز عـدة تدريبـات. هذه المبـادرات تـأتي مـن طـرف المانحين مـن قبيـل معهـد غوته، والاتحـاد الأوروبي، ومختلـف المؤسسـات العاملـة في تونس. في عام 2012، نـشرت وزارة التعليم العالي والبحـث العلمي التونسي برنامجـا جديـدا للدراسـات داخـل «المعهـد العـالي للتنشـيط الشـبابي والثقافي»[8] للحصول على ليسـانس، خاصة بـ»الوسـاطة وتقنيات التنشـيط الثقـافي». وفي عـام 2017 أطلق برنامج شـبكة الشـباب المتوسـطي (NET-MED Youth) برنامجـا لتدريـب مجموعـة من الشـباب في إطار مـشروع «متحف السـتريت آرت: أوذنـة، حكايـات وأسـاطير». أنجز هـذا التدريب في إطـار شراكة ما بـين جمعية «ميزيـوم لاب» و»وكالـة تقييم الـتراث والترويج الثقـافي». من جهتهـا قامـت وزارة الثقافة التونسـية بشراكة مع اليونسـكو، وبدعم من الوكالة الفرنسـية للتعـاون، بإطلاق حلقة دراسـية في عـام 2019 حـول موضـوع «الجماهـير، الخدمـات، واقتصاديـات المتاحف في تونس، أفاق جديدة». في نفس السـنة، وبشراكـة مع مؤسسـة بنـك تونـس العربي الـدولي، أطلـق فرع جامعة دوفين في تونس، ماجسـتيرا جديدا في الإدارة والسياسـات الثقافية.

لا نسـتطيع في إطـار هـذه اللمحـة، أن نقـدم جـردا كامـلا لـكل البرامج والتدريبـات المقترحة إلى حد اليوم في هـذا المجال. كما أن هناك برامـج إضافية يتـم تطويرها حاليا، سـواء في الإطـار الأكاديمي، أو في إطـار المجتمع المـدني، من خـلال المنظمات غـير الحكومية وصناديـق المانحين.

الملاحظـة الـتي يمكننـا القيـام بها مـن خلال هـذه اللمحـة المختصرة، هـو اتجاه غالبيـة المبـادرات والبرامـج التعليميـة والتدريبات في الوسـاطة الثقافية بشـكل عام، صوب إعطاء قيمة للتراث، سـواء أكان ماديـا أو لامادياـ، لكـن دون اعتبارهـا خاصية تونسـية. إذا كانـت هناك أشـكال أخرى من الوسـاطة خاصة في مجـال الفن، لـم تأخـذ مكانتهـا في السـاحة، فـإن الظـروف هي الـتي تفرض ذلـك؛ وتعود أسـباب هذا النقص إلى غياب متاحـف الفن الحديث والمعـاصر؛ فالمـشروع الوحيد مـن نوعه الذي سيسـتقر داخل مدينـة الفنـون، لم يسـتطع أن يرى النـور بعد.

« Dream city » / « La boîte » فضاءان ثقافيان طليعيان للوساطة الفنية

هنـاك تجربتان طليعيتـان وخاصتان جدا للوسـاطة الفنية تم تأسيسـهما في تونـس. «لابـوات» (العلبة) و»دريـم سـيتي»(مدينة الأحلام)؛ الاثنتان تأسسـتا في عـام 2007، لكـن كل واحدة منهمـا اختارت حقـل عملها الخـاص؛ إذ اختـارت الأولى المقاولـة الصناعية، أما الثانيـة فاختارت الفضـاء الحضري.

في واقـع الأمر، فـإن فضاء «لابوات» هـو مركز ثقافي للفن المعاصر تأسـس

8 «المدرسة الوطنية لأطر الشباب والطفولة» سابقا

النصـوص، ومـن أجـل خلـق الروابـط بـين مختلـف مكونـات المجتمع. هنا أشـير كمثـال على ذلك إلى «ارتسـام» و»التصوير». هكـذا يتصور عبـد الرزاق فهـري، في إحدى منشـورات مجموعة «التصويـر» العلاقة ما بـين الفنانـين والجمهـور: «يريد...الفن... التواصـل ومن أجـل التواصل، لا يجب على الفنـان فقط أن يقدم «منتجا اسـتهلاكيا» بـل أيضا بأن يرفـض الجمهور «اسـتهلاك» الإبـداع الفـني مثـل أي صابونـة[7]. إنها طريقـة جديـدة «فعالة» في التواصـل يجـب أن يتـم إحلالهـا، بحسـب رضا تليـلي ما بين «المبدعين/المبدعين الفاعلين(ات)» وما بين «المسـتقبلين(ات) الفاعلـين(ات)» مـن أجـل «ثقافة فاعلـة». ثم يسـتمر في الكتابة بأنـه «بالتـالي مـن المهـم التفكـير في تحديـد جماعـي للأجواء، والفضـاءات، والشروط...».

أهـم ما يمكـن ملاحظته من تلـك الفترة هـو الهيمنة المطلقة للسـياسي على السـاحة الفنية؛ فالدولـة هي الوحيدة الـتي بإمكانها أن تدبر كامـل الأنشـطة الثقافيـة والفنية، سـواء العموميـة أو الخاصة، وسـواء أكانـت وطنيـة أم دوليـة. كل هـذا يجـب أن يـؤدي إلى الاحتفـاء بإيديولوجية الحزب الحاكم في السـلطة. أما الخصوصية الأخـرى لتلك الفترة فهي اسـتعمال التنشـيط الثقافي والتنشـيط السـياحي والرياضي لأغـراض اقتصادية.

المرحلة ما بعد الثورية

غـيرت الثورة التونسـية التي حدثت في 14 يناير/ كانون الثـاني المعطيات. ترك إسـقاط النظـام الاسـتبدادي المـكان لإمكانية القيـام بمبادرات مسـتقلة فرديـة وجماعيـة. وانطلاقا من هـذا التاريخ تشـكلت كوكبـة من المبادرات أتـت بالخصوص من طـرف الجمعيات التي تبـادر في الحيـاة الثقافيـة التونسـية. راهن العديد مـن المانحين عـلى الديناميـة الثقافيـة القوية الـتي انطلقت منذ ذلـك التاريخ. خلقت كلمات أساسـية مـن قبيل الديمقراطيـة، والحرية، والحق في المشـاركة والثقافة، انخراطـا قويا للمجتمع المـدني في الحياة العامـة. بعد عشرة أعـوام، في اليـوم الأول من يناير 2021، أعلن مركز الإعـلام والتكويـن والدراسـات والتوثيق حـول الجمعيات (إفـادة) عن وجـود 23786 جمعيـة، خُمُسُـها أي 4681 جمعية، تعمـل في قطاع الثقافـة والفن.

تتمـيز هـذه الديناميـة الجديـدة بدرجـة الانخـراط المواطن الـذي يغني الحيـاة الثقافيـة والفنية في تونس مـا بعد الثورة. لـم يعد يتعلق الأمـر بالولـوج إلى الثقافـة، ولكـن بالحـق في المشـاركة وإغنائها بشـكل فعـال. أصبحـت الجمعيات من خـلال أنشـطتها تعمل أقـل فأقل عـلى نـشر والمطالبـة بالحق في اسـتهلاك الفـن، بل تعمـل مـن أجـل الإثمـار ، والتطوير وأيضـا من أجـل الإبداع.

م ن الآن فصاعدا،أصبـح الفن والثقافة مسـألة تخص الجميع، باسـتقلال عـن مسـتوى التعليـم أو الأصـول الاجتماعيـة أو الاقتصادية أو الجندريـة. ولم يعد هنـاك انتظار لمبـادرات الهيئـات الحكومية لتنظيـم حدث، ولم تعـد دور الثقافـة، أو المتاحف أو المسـارح أو قاعـات السـينما، لـم تعـد الفضـاءات والمراكـز الوحيـدة للفـن والثقافة. عـدة تجمعـات للممثلـين(ات)، والراقصين(ات)

7 Abderrazak F., « A propos de la communication et la peinture », in *Galerie Attaswir, dessin, gravure, etc*, Tunis, Galerie Attaswir, mai 1979, p.11

في الشـؤون الثقافيـة والإعلام. ورغـم أن الوسـاطة الثقافية كما نقصدهـا اليوم، لم تكن حـاضرة في خطاب الفاعلـين والفاعلات، ولا في نصـوص تلـك الحقبـة، الـتي كان يتم الحديـث حينها فقط عـن التنشـيط الثقـافي، يمكننـا أن نرصـد البعـض مـن أهدافها ومبادئها.

الهـدف الذي أعطي لهذه المؤسسـة الجديدة هو «نشر وتوحيد الأنشـطة الثقافيـة وتطويـر وإنجـاز برامـج للتطويـر ونـشر الثقافـة لدى الأمـة»، كي تصبح «الثقافة مـن أجل الشـعب»، «ثقافة من طَرَف الشـعب». تـمَّ إذن ربط الثقافـة بوظيفة اجتماعية سـتعمل على «الإدمـاج» و«نـشر الوعـي» و«التحريـر» و«النـشر» و«الإنتاج». كان مـشروع دمقرطـة الثقافة هذا يهدف في الأسـاس إلى تحويل الروابـط الاجتماعيـة من أجـل تحقيق ديمقراطيـة ثقافية.

لهـذا الغـرض أسسـت هيئـات مـن أجـل تسـهيل وإدارة كل الأنشـطة الثقافية والفنية: الآداب، السـينما، المسرح، الموسـيقى، والفنون ا لجميلة .

بالمـوازاة مع ذلـك أسسـت الدولة فضـاءات عموميـة للتنشـيط الثقافي والفـني: «دور الثقافة» و«دور الشـعب». في عام 1966، أسسـت الدولة «المدرسـة الوطنية لأطر الشـباب والطفولـة» (ENFCJ)[6] مـن أجـل إعـداد موظفين مختصـين يمتلكـون معـارف علمية للاضطـلاع بمهمة تنشـيط دور الثقافة ودور الشـعب.

بحسـب عبـد العزيـز قاسـم، فـإن دور الثقافـة والشـعب هـذه تمثـل «مراكـز للعمـل والتربيـة الثقافيـة». ووظيفتهـا هـي «النهوض بالرجـل والمـرأة من خـلال إدماج الشـأن الثقـافي في الاجتماعي والاقتصـادي. يهـدف هـذا العمـل إلى دمقرطـة الثقافـة بتوفير إمكانيـة ولـوج كل الأفـراد إلى أهم الأعمـال الإبداعيـة الوطنية والكونيـة. ولا يتعلـق الأمر بعملية النشر بل بعمل دينامي يشـجع «الجميع على المشـاركة في الحوار وفي التفكير وفي مجهود الإبداع، لكي يسـتطيع كل واحد ـ ة أن يشارك بشـكل فعّال في التطوير وأن يتأقلم مـع التحولات الـتي يفرضهـا التقدم».

الشـق الثاني من الدراسـات في المدرسـة الوطنية لأطر الشـباب هو تكوين الأطر من أجل التنشـيط الثقـافي والرياضي، إذ بعـد الحصول على شـهاداتهم، يتجهـون نحو القطـاع الفندقي. فقد شـهدت تونس بعـد اسـتقلالها توسـعا هامـا للسـياحة الجماعيـة، ممـا خلق الحاجـة إلى الموظفـين المؤهلين.

رغـم التأكيد عـلى أنهـا ديمقراطيـة وتشـاركية ولامركزية، فإن السياسـة الثقافيـة في تونـس ما بـين 1956 و2001 كانت جـزءا لا يتجزأ من سياسـة عامـة في البلاد. إذ حافظـت على هيمنـة الدولة على كل الحقـل الثقافي والفنـون. كان على هـذه الفضاءات الـتي يصنعها الشـعب/وتصنع مـن أجلـه، دوما أن تعمل بحسـب عبـد العزيز قاسـم على «التحكـم والتوجيـه وتغدية» العمـل الثقافي.

إلى جانب هذه الفضاءات العمومية، تشـكلت تجمعات للفنانين وللمثقفين والمثقفـات، خلقت فضاءاتهـا الخاصة المفتوحة أمـام الجميع، من أجـل الإنتاج، واللقاءات، والنقاشـات بـين الفنانين والمثقفين والمشـاهدين القادمـين مـن كل صـوب. وكذلك مـن أجل نشر

6 أصبـح في عـام 1995 « المعهـد العـالي للتنشـيط الشـبابي والثقـافي» (ISAJC). ومهمته هي تطوير منشـطين ومنشـطات لهذه الفضـاءات. انطلاقا من عـام 2012 أطلقـت وزارة التعليم العـالي والبحـث العلمي برنامجا جديدة للدراسـات والشـهادات في الوسـاطة الثقافة سـمي «الوسـاطة وتقنيـات التنشـيط الثقـافي». سـنتطرق إليـه لاحقـا في هـذا النص.

مـا زال من الصعـب اليـوم تحديد وصـف دقيق لمـا نقصده بالوسـاطة الثقافية. إذا لم تكن تشـكل بحسـب برونو بيكينو Péquignot[1]، مجالا تخصصيا وليسـت أيضا مهنة بالمعنى الدقيق الذي تحدده سوسـيولوجيا المهـن. فالوسـيطات والوسـطاء، هـم فاعـلات وفاعلـون، تابعـوا دراسـات تمنـح دبلومـات وتُحَضِّر لممارسـة مهـن ترتكز عـلى «تطبيق تخصصات وممارسـات أساسـية»[2] من قبيل السوسـيولوجيا والأنثربولوجيا، وعلم الجمـال وتاريخ الفن، وعلـم المتاحـف وتطويـر المشـاريع. إنـه تقاطع لعـدة مجالات وتنوع كبـير للمهام التي على عاتق الوسـيطات والوسـطاء، يمكن أن نضيـف إليه الخصوصيـات الوطنيـة، ما يجعل من الوسـاطة الثقافية قطاعـا معقّدا.

لا يوفـر فضـاء هـذا النـص إمكانيـة للدخـول في نقاشـات حـول تعاريف الوسـاطة الثقافيـة، ومجالهـا وأهدافهـا، إذ لـن أقـوم هنـا إلاّ بتقديـم الظرفيـة الراهنـة، بشـكل موجـز ويبـاني عن الوسـاطة الثقافيـة في تونـس. مـن أجـل هـذا سـأتخذ كمرشـد تصـور الوسـاطة الثقافيـة كفضـاء عمومـي، حيـث تتواجـه الذاتيات، وتسـتعمل مجموعة من الآليـات البيداغوجيـة المتنوعة، لخلق شروط العيـش المشـترك. من وجهة نظـر منهجية فـإن الرصد الحـالي لا يحتكـم إلى عمل ميـداني معمّـق[3]، ويرتكز أساسـا على استكشـاف المعلومات المتوفرة على المواقـع الإلكترونية لوزارة الشـؤون الثقافية، ووزارة التعليـم العالي والبحـث العلمي، وكذا على مواقع الجمعيات والشركات التي تنشـط في القطاع[4]. سـيتعلق الأمر إذن بإثـارة الانتبـاه إلى التوجهات الكبرى للوسـاطة الثقافية في السياسـة الثقافية في تونـس، تقدم انطلاقا مـن مرحلتين هما مـا قبل ومـا بعد الثـورة في عـام 2011. وسـأقوم في وقت لاحق بتقديـم موجـز للوسـاطة الثقافيـة في الأوسـاط المواطِنـة وفي المقاولات.

مـن الآن فصاعـدا، غدا الفصـل في الكتابة التأريخية في تونـس ما بين فترتي مـا قبل ثـورة 2011 وما بعدها، يفرض ذاته. هـذا التمييز هو أيضا منتم إلى علـم التأويليـات، لأن العديد من طرائـق النظر، والفهم، وتصور الفعـل، تُترجِـمُ، في العديد من الحالات تسلسـلا للقطائع مـا بين «قبـل» وما بـين «بعـد» 2011. من ضمن قاطـرات هذه التحـولات، ما يظهـر في الواجهة الثقافة[5].

المرحلة ما قبل الثورية:

لا يمكننـا ذكـر الوسـاطة الثقافيـة في تونـس، دون أن ندرجها في سياسـة ثقافيـة. هـذه الأخـيرة، لا تنفلـت بدورهـا، من نفـس التحقيب التاريخـي الحـالي في تونـس. لأن هنـاك ما قبـل وما بعـد الثورة. في 11 ديسـمبر من سـنة 1961، أسسـت كتابة الدولـة المختصة

1 Péquignot B., « Sociologie et médiation culturelle », in *L'observatoire*, n° 32, septembre 2007, pp. 3–7

2 المصدر نفسه

3 الوضع الوبائي منع إنجاز حوارات

4 علينا أن نشير إلى العدد الضئيل من المعلومات التي توفرها هذه المواق

5 في يناير/كانـون الثـاني 2021، أحصينـا 4681 جمعيـة ثقافيـة أي تقريبـا ما يعـادل الجمعيات النسـوية والثقافيـة والرياضيـة مجتمعـة.

تونس

التنشيط/الوساطة الثقافية في تونس من الغاية الإيديولوجية-الاقتصادية إلى الغاية المواطنة

حمدي أونينة

«ليـس الفـن هـو الترفيه أو هـذا الزخرف الـذي يتـم البحث غالبا عـن طابعه البسـيط الهامشي: إنه أداة لتحسـين الفكر، أداة لليقظة الروحيـة، أداة للتربية، ومـكان اسـتراتيجي يَنقُلُ من خلاله الإنسـان - مع المرور عـبر الترفيه والمتعة الجماليـة، كلامَـهُ المُشـفَّر، مـن فـرد إلى آخـر، ومجموعة إلى أخـرى، ولحظة تاريخيـة إلى لحظـة تاريخية، ومـن ثقافة إلى ثقافـة، ما وراء المـوت، والحدود والجهل»[7]

هـذه اللوحة العامة والشـخصية لا يجب أن تلقي بظلالها عـلى الديناميات الإبداعيـة المتعـددة الموجـودة في المغرب المعـاصر. فانعدام الأنشـطة العمومية، لا يعني غيـاب الإبداعات الفنيـة والديناميات الثقافيـة. تعبر المشـهد الفـني والثقافي تجارب جماعيـة أو فردية متعـددة. إن الوسـاطة الثقافيـة في السـياق المغـربي، هي أصلا واقـعٌ أن يجد الفنان لنفسـه مكانا داخل المجتمـع بوصفه فنانا، وأن يجـد أمكنـة. تصبـح الوسـاطة متأصلـة في سـيرورة الإبداع للتفكـير في «غياب الـ...». هكذا فإن الجمهور الـذي يتلقى العمل الإبداعي يشـكل غالبا جزءا من سـيرورة الخلـق، من خلال تدخل الفنـان في الفضاء/المـكان. ليس غـير ذي جدوى، أن نـرى أنه في السـنوات الأخيرة، قد تطورت ولو بشـكل ميكروسكوبي، فضاءات ثقافية مسـتقلة، تحاول قدر المسـتطاع تقديم سياسـات تربوية، والبرمجـة والتوزيـع والخلق الفـني. في هذا الإطار، فـإن فضاءات مـن قبيـل «81 درب الفـران» في مراكـش، أو «تينـك طنجة»، أو «تبادل» و»لاسـينماتيك» في طنجة، أو «لوزيـن» و»لو بولتيك» في الـدار البيضاء، أو «لبلانـد» في تزنيـت أو «051*592» في مارتيل في ضواحي تطـوان، تحاول أن تفتـح هذا المتخيل الـضروري للغاية مـن أجل وسـاطة الفنـون داخل السـياق المغربي. في رسـالة إلى الفنانـين الذيـن أطلقوا مبـادرة «ربيع الفـدَّان» في تطـوان تقول طـوني مارايني الآتي:

«الحـل للمعضلـة -التي غالبـا ما تطرح بشـكل راديكالي من طـرف الفنانين من الأجيـال الشـابة- تواجـه الحاجـة إلى القطيعة والرغبـة في التعرف عـلى الذات في نمـاذج تاريخية، وأشـكال مجددة من المبادرة، وسـيرورات لجعـل الثقافة مؤسسـاتية، قـد تجـد نفسـها، على مـا يبـدو لي، في هـذه القدرة عـلى خلق حـالات فنية بديلة. دعمهـا إذن، والنقاش الحر حولهـا، وحمايتها من أن تصبح اعتياديـة، وبـأن نقطـن فيهـا، كأننا نعيـش داخل مـكان مقدس. كيـلا تصبح الإدارة البيروقراطيـة، وكل مـا يجـب أن يمـر منه الإبـداع في علاقتـه التاريخية بالمؤسسـات، هي مـن يفوز على حيويـة المخيلة، وعلى دورهـا العميق داخل المجتمع»[8].

فليبق إذن مجهود الوسـاطة مسـتمرا في تغذية حيوية المخيلة هذه، لنذكِّر المؤسسـات، وأصحـاب القـرار، والمسـؤولين السياسـيين بأن فيمـا وراء دورالفن الترفيهي أو الخيري لـه دور داخل المجتمع، «حـتى إنه دور عميق». هـذه هي الوسـاطة إذن، بوصفها صناعة سياسـية للاعتراف ومجهـودا حِرَفِيّاً، تقريبا يـدويّ، من أجل خلق أشـكال من الفن والممارسـات الفنية داخـل المجتمع.

7 ماريانيMariani ، مصدر سابق، ص250

8 المصدر نفسه ص 250

الوساطة هي صناعة سياسية للاعتراف

من النادر استعمال عبارة «الوساطة الثقافية» في المغرب. في عام 2020، يوجد تكوين جامعي واحد للماجستير يتعلق بـ«الوساطة الثقافية والممارسات المتحفية»، ومعهدين للفنون الجميلة، ومؤسسة وطنية حديثة للمتاحف تعنى بالسياسة الوطنية لمختلف متاحف الفن[4]. رغم أن الوساطة الثقافية لها أهمية لدى بنيات عالم الفن، لكنها ليست وظيفة مهنية، ولا مجال دراسات، أو بحوث أو جدال[5]. في المغرب مازالت صورة الوسيطة والوسيط تحيل على مُتخَيَّلِ المُتدخِّلِ في السياق القانوني أو الإداري: أي ذلك الذي سيتدخل لحل خلاف أو ليقدم إجابة عنه، أو ذلك (أو تلك) الذي سيتدخل خلال القيام بإجراءات إدارية من أجل تسهيل إتمامها، أو الذي سيتدخل في صراع بين الجيران من أجل مصالحة الأطراف. ليس مُتخيَّلُ الوساطة مرتبطا بتلك المتعلقة بخلق الروابط في الفن، وبين مجاله وجمهوره. لا يوجد في واقعنا مفهوم الوساطة الثقافية كما ظهر في فرنسا خلال سنوات التسعينيات، والهادف إلى تعزيز الرابط بين الأعمال الفنية وبين الجمهور، في إطار هاجس «دمقرطة الثقافة».

في سياق سياسي يرتكز على الحضور القوي للدولة المركزية والسلطوية التي تعطي فضاء ضيقا لتطوير الفكر النقدي والممارسة الحرة والمتحررة، فإن الفن يجد نفسه سجين نظرة تجعله قاصرا. من جهة، فإن الفن يمكن أن يعتبر خطيرا لأنه يحمل الكلام الحر[6]. ومن جهة أخرى، تتم تعبئته واستدعاؤه لإعطاء صورة عن مغرب منفتح ومتسامح عبر تنظيم المهرجانات والأحداث الثقافية الضخمة، حيث يتم استدعاء الفنان للترفيه عن الجمهور ومنح هذه الصورة. محاصرا بين الإجبار على الإنتاج الناعم والإجبار على الترفيه، لا يؤخذ الفن بعين الاعتبار من طرف السلطات العمومية بوصفه مهنة، وفضاءً للإنتاج، وشكلا من أشكال التربية على الحس النقدي، وقيمة في حد ذاته داخل المجتمع.

تصبح هكذا وظيفة الوساطة الثقافية في بلادنا مهمة سياسية، أي بوصفها رغبة في فتح وإنشاء فضاءات إبداعية، وفضاءات للتطوير والتربية الإبداعية، وفضاءات تأخذ بعين الاعتبار الفن بوصفه مهنة، وعملا، أي نشاطا يقابله تعويض مادي. يعود المجهود الأول للوساطة هنا، ليس إلى المطالبة بـ«دمقرطة الثقافة» ولكن أيضا وخصوصا من خلال مجهود لتوعية السلطات العمومية، وأصحاب القرار السياسي، بأن يأخذوا بعين الاعتبار الممارسة الفنية، خارج النظرة التي تربطها بالخطر أو بالترفيه. لنعد إلى كلمات مؤرخة الفن المغربية توني مارايني:

4 لمعرفة تفاصيل أكثر عن مجال الفنون والثقافة في المغرب يمكن العودة إلى تقرير السياسات العمومية الذي أنجزته جمعية جذور «Racines»، عن الوضع الثقافي في المغرب: يمكن الاطلاع على تقرير عام 2014 على الرابط التالي: https://urlz.fr/eKcu

5 يمكن الاطلاع على المقال في صيغته الإلكترونية (تم الاطلاع عليه بتاريخ 14 يناير 2021):
Chahdi M., « Réinventer le public marocain dans un contexte de gratuité », *Revue des sciences sociales*, n°57, 2017,
http://journals.openedition.org/revss/345

6 ندعوكم إلى قراءة هذا المقال للفاعل والباحث في المجال الثقافي مهدي أزدم حول السياسات الثقافية في المغرب https://urlz.fr/eKcy

تحديدهـا مـن طـرف الطبقـات الاجتماعيـة العليا، والـتي تأثرت بشـكل كبـير بالفـن الأوروبي الـذي تمثلـه المتاحـف وقاعـات العـروض وحفـلات افتتاح المعـارض والصباغـة واللوحة. يمكن أن يكـون هذا أيضا شـكلا مـن التخلص مـن طلبـات الممولين الدوليـين وأجنداتهم السياسـية الـتي تقلص فضـاء التعبير لدى الفنانـين بسـجنهم داخل أشـكال معنيـة من الخطـاب. مكنت هـذه التجـارب المختلفـة الفنانـين مـن الخـروج مـن منطقة «الراحـة» عبر بلـورة أشـكال تجريبية تضـع التفاعل بـين الفنان ووسـطه ومجالاتـه الترابية وأشـكاله وصـوره والصراعـات التي تعبرها، في صلب السـيرورة الإبداعية. هكذا فإن الوسـاطة ليست مجهـودا من أجـل «الدمقرطـة الثقافية»، ولكنها فعـل واع من طرف الفنـان ومحيطه للوجـود والخلق داخـل مجتمع، حيث لا يعطـي أصحاب القرار والمسـؤولون السياسـيون إلا أهمية قليلة للممارسـات الفنيـة وللتربية عـلى الإبداع.

نحـن هنا في قلـب التعريف الـذي يقدمه الأسـتاذ الجامعـي والناقد الفني شرف الديـن ماجدولين حول الوسـاطة في المغـرب، إذ يصفها بـ:

الوساطة هي سعي لصناعة الاعتراف

الاعـتراف بمـن؟ لمـن؟ ومن طـرف من؟ ومـا هـي الحاجـة إلى الاعتراف. بالنسـبة إلى الأسـتاذ شرف الديـن ماجدولـين، فإن الوسـاطة في السـياق المغربي لا تعمل فقط كاعتراف بالفنان وبالممارسة الفنية من طـرف بقية المجتمـع. بمعنى أعمـق، فإن سياسـة الاعتراف تقوم بمسـاءلة قدرة المجتمع على التفكـير واقتراح حضور للفن داخلـه وداخـل مؤسسـاته. لا تعـني رغبـة الوسـاطة، أن نقول: «نحـن هنا». بـل تيتعلق الأمـر بكيفية انزياحيـة في المفاوض على مطلب حضور الفن داخل المؤسسـات وفضـاءات المجتمع، عبر مقترحات فنية متنوعة. سـتكون الوسـاطة بهـذا المعنى إمكانية لفتـح الحوار، وإتاحة لقـاءات، والاحتكاك، مترجمـة إلى مقترحات فنيـة. في مواجهـة غيـاب خدمـة عموميـة حقيقيـة في مجـال الثقافـة تتضمن شـبكات للإنتـاج وفضاءات لبرمجـة الفن داخل المجتمـع، يسـتثمر الفنـان مبـاشرة حقـول الفضـاء العمومي والتجريـب البيداغوجـي بوصفه عمـلا تفاوضيا عـلى مكانة الفن داخـل المجتمع. يشـير لنـا شرف الديـن مجدولـين، إلى أن أول مجهود لوسـاطة الفنانـين يظهـر في الدائرة الأولى مـن الاعتراف، الـتي تتعلق بالأصدقـاء والصديقات في محيط الفـن والفنان. هذه الأخـيرة سـتخلق دينامية حوله سـتمكن من وضـع كلمات على عملـه وتطويـر خطاب جماعـي من أكـثر المقربين إليـه. بوصف «الوسـاطة اللفظيـة» أول مجهـود لوسـاطة الفنـان وإبداعاته، فإنها سـتمكن من خلق ما يسـميه ماجدولين «حلقات النقاش» والحـوار التي تموقـع الفنان ورغبته في الوسـاطة وتخلق حركات – لقاءات- وديناميـات جماعية.

تمثل الدائـرة الثانية للاعتراف مجمـل الفاعلين والفاعـلات في مجال الفن، الـذي يجعلون من الممكـن وجود دينامية فنيـة في البلاد يمثلها: القيّمون، ومديرو المعـارض، وتجار الفـن، والمحتضنون للإنتاج. لا تطمـح الوسـاطة إلى إقنـاع الجمهـور وإنما مالـك دار العرض، وتاجـر أو تاجـرة الفنـون، والقيّمـون والقّيمـات، والمحتضنون، مما سـيُمكّن مـن تطوير الإنتـاج الفني. أمـا الحلقـة الأخيرة من الاعـتراف والوسـاطة فتتمثل في المؤسسـات وجمهورها.

الحلقة الدراسـية الجزء الأكـبر من الفنانين الذين أحيوا السـاحة الفنيـة المغربيـة، وذلك عبر جعلهـا تنفتح على الشـبكات الدولية للتوزيـع والإبـداع. مـع نهايـة سـنوات التسـعينيات، سـيبدأ مع طلبته يونـس رحمون وباتول السـحيمي وصفاء الـرواس (وهم اليـوم طليعة الفن المعـاصر في المغرب) في نهـج معرفة جماعية تـوج بمعرض «الـشيء التائـه». وفي إحياء لدينامية مدرسـة الدار البيضاء في سـنوات السـتينيات، بدأت هذه المجموعة في: «التنقل في مختلـف مناطـق المغـرب بحثـا عن أجسـام هجينة، كـأنهم «مكتشـفون» و «أركيولوجيـون للحـاضر»، ومـن خـلال اقتناء ودراسـة العناصر الـتي التقوها (...) والـتي جمعوها، خاصة داخل الأسـواق وفي الورشـات الصناعيـة»[3]. سـيهدم المعـرض النهائي شـيفرات المعرض الكلاسـيكي، وتوزيـع المهام ما بـين القيّمين والوسـطاء والفنانين.

قامـت الفرقة المسرحية «مـسرح المحكور» (مـسرح المحتقر/المقهور)، الـتي تـم التفكـير فيهـا كشـكل تعبـيري فـي ولـد مـن رحـم حركـة 20 فبرايـر 2011 بالمغرب (وهـي الصيغة المغربيـة للربيع العـربي)، باحتلال فضاء تحريـر الكلام الذي فتحتـه هذه اللحظة التاريخيـة. من خلال الأشـكال التي تقدمها، ومـن خلال اقتباس المـسرح ـ المنتـدى الـذي ابتكره أوغسـتو بـوال» وملاءمته مع السـياق المغربي من خلال ممارسـة فـن «الحَلْقَة»، اسـتطاعت هذه الفرقـة الذهـاب إلى أمكنة تعـرف بأنها «صحـارى ثقافية»، لتتحـدث عـن موضـوع المجتمـع وأشـكال القمـع المختلفـة والمتعـددة. كان الاسـتقبال والتفاعـل مـع الجمهور شـكلا من أشـكال إغنـاء الإبداع الفـني الذي جعـل يوسـف الفتوحي، وهو من مؤسـسي الفرقـة، يقول: «إنـه يجب أن تكون هنـاك فرقة في كل حـي وفي كل مـكان في المغرب.»

تدخـل تجربة مسرح المحكور هـذه، في إطار دينامية فنيـة وثقافية في الدار البيضـاء، تجعل من الفضـاء العمومي، فضاء للقـاء، يمنح الحياة لتعبـير فـني متعدد. لكـن، مجمل فضـاءات الحرية هـذه، بدأت شـيئا فشـيئا تتقلص مع عودة قـوة الدولة المنظِّمـة والقمعية. إذا مـا كانت «شـعرية خـط الوصل»، الـتي اقترحها عبـد الكريم شـيكر، بـين مختلـف الطبقـات والمجـالات الفنية سـيكون لها تعريـف اصطلاحي في المغـرب، فقد يكون هـو RE-médiation (الوسـاطة ـ العـلاج) . لـن يكـون الهاجس الأسـاسي في الذهاب للبحـث عـن جمهـور، لكـن في الحصـول عـلى فضـاء للتعبـير والاختبـار يمكـن من الاحتـكاك مع نظـرات أخرى، ومع أشـكال أخـرى من الحضـور، وأشـكال أخرى مـن الإبـداع. والعمل على اسـتعجال اللاموجود لجعله ملموسـا، بأن نعطيـه حضورا فاعلا مـن أجـل re-médier عـلاج (بالوسـاطة) وضعيـة حيث تجد الفنـون قلة مـن المؤسسـات أو الأمكنـة لتحيا وتتحـرك وتبدو للعيـان، وهذا بسـبب غياب الاهتمام السـياسي بالفـن والثقافة. يمكـن أن يفـسر البحـث عن أماكـن جديـدة: (مجـالات قروية، أماكن مسـتقلة، فضـاءات عامة) برغبـة الفنانـين في الهروب من قيـود الأشـكال التقليديـة والمعـترف بهـا للتعبير الفـني كما تم

3 يمكن الإطلاع على:
Montazami M., « Des volumes fugitifs sur la route de la mondialisation » in *ibid.*, p.15

هـذه المجموعـة المكونة من فنانـين من قبيـل محمد مليحي ومحمـد شـبعة وفريـد بلكاهيـة ومحمـد عطـا الله، ومحمـد حميـدي ومحمد حافـظ، على هـذا النحو بتقديـم أول «حضور تشـكيلي» لهم داخـل الفضـاء العمومي.

قالـت مؤرخـة وأسـتاذة الفـن تـوني مارايـني، الـتي رافقت عن قـرب هذا الحدث: «أمـام التنظيم السيء للمعـارض، كان تنظيم المعرض-المضـاد تأكيدا لأهمية وإمكانية عمل فني حرّ ومسـتقل، ضروري للبحث ولتداول أفكار جديدة»[1]. سيستمرون في هذه المجهودات مـن خلال القيام بالعديـد من المبادرات في الفضـاءات العمومية بالـدار البيضـاء والرباط. سـتكون المجموعة نفسـها وراء إطلاق تجربـة تربويـة جذريـة داخـل مدرسـة الفنـون الجميلـة بالدار البيضـاء، من خـلال الرغبة في القطيعة مـع العمودية التي يفرضها المجـال الأكاديمي الغـربي، وفتح أنظار طلابهـم على وعي بصري، وعلى أشـكال ووجـوه من الفـن، قادمة من السـياق المغربي.

خريف/ربيـع 1979. نحن في نهايـة خريف عام 1979 في مدينـة تطوان. تضم هـذه المدينـة واحـدا من قلـة من معاهـد الفنـون الجميلة في المملكـة؛ رغم ذلك فـإن الديناميـة الفنية الغنية فيهـا متوقفة. يتكدس في ورشـة الفنـان عبد الكريم الـوزاني في زنقـة الزاوية، في المدينـة العتيقـة لتطـوان، فنانون يرغبـون في الخـروج من إطار المحـتَرف، وأن ينتشروا في الأزقة المجاورة وأن يصلوا إلى السـاحة المركزيـة «الفـدان»، ليعرضـوا فيهـا إبداعاتهـم. سـيصبح هذا «ربيـع الفـدّان»، الذي سيسـتمر لخمسـة أعـوام متتاليـة، قبل اختفاء السـاحة الـذي قررته السـلطات عقب انتفاضـة 1984 في تطوان. سـيقول عبد الكريم شـيكر، الناقد وأسـتاذ الفـن، ما يلي عن هـذه التجربة:

«إن مـا جعـل ربيع الفـدان ممكنا حسـب مـا يبـدو لي لا يتكشـف من خلال أرشـيف مغلق، بقـدر ما يعـود إلى اندفاعة فصليـة، إلى طاقة ربيعيـة غير قابلة للكبـت، متعددة التفرعات حيال وضد كل شـكل من أشـكال التنميط. لنتصور تنصيبـا فنيـا تتصارف فيه الزنقـة ـ البيت ـ السـاحة ـ المدينة ـــ العالم؛ ألا يعبر هـذا التنصيـب الفـني في آخـر المطـاف عن الرهـان الـذي هو همـزة الوصل (الواصلـة trait d'union)»[2].

عنـد عودتـه مـن فرنسـا في بدايـة التسـعينيات من القـرن المـاضي، بعد دراسـات في معهد الفنون في بروج، اسـتقر الفنان والأسـتاذ فوزي لعتيريـس، في مدينة تطـوان للتدريس في المعهـد الوطني للفنون الجميلـة بالمدينـة؛ هكـذا قـام بتأسـيس درس *Volumes et Installations* (أحجـام وتنصيبات) الذي سـيقوم باستكشـاف أشـكال التعبـير والتمثـلات الفنيـة المختلفـة، ليجعـل من هذا الـدرس «مختبرا للمواد، والأفكار، والأحاسـيس». تخرَّجَ من هذه

1 يمكن الاطلاع على:
Maraini T., *Écrits sur l'art. Choix de textes. Maroc 1967–1989*, Rabat , Al Kalam , 1990, p. 85

2 يمكن الاطلاع على النص في:
Chiguer A., « Les expositions du Printemps d'El Feddane (1979–1985). Petite archéologie », in Montazami M. (ed.), *Volume Fugitif. Faouzi Laâtiris et l'Institut National des Beaux-Arts de Tétouan*, Rabat, Kulte éditions, 2016, p. 85

المغرب

الوساطة سعي لصناعة الاعتراف. وجهات نظر عن بعض أوجه الوساطة بالمغرب

عبد السلام زيو زيو وسولين بورزمة

«لفهم النماذج الصوتية التي ننصت إليها، علينا أن نلتفت صوب طبيعة الأجراس ذاتها، وليس إلى الربح التي تجعلها تهتزّ»

فرانشيسكو فاريلا

تدفعنا هذه الفكرة، لعالم الأعصاب التشيلي فرانشيسكو فاريلا، إلى التساؤل حول الحركة التي علينا القيام بها عند الحديث عن مفهوم من قبيل الوساطة. نعتبر أنه من المهم فهم النماذج التي نتطرق إليها في طبيعة ما تمثله ذات، وليس في دلالاتها المشتركة. وإذا كنا، لأجل فهم مفهوم فضفاض شأن الوساطة في الفن المعاصر، نعود إلى طبيعة تشكله، وليس نحو الحقائق التي يدعي حملها؟ ما الدلالة التي يمكن أن تسند إلى مصطلح الوساطة في سياق مغربي؟ يأتي التفكير الذي يحمله هذا المقال من حالة عدم رضى. وقد كان الشكل الذي اتخذه المقال ثمرة نقاش حول تعرجات هذا الامتعاض. كيف لنا الحديث عن مغربيا الوساطة – وهو مفهوم استهلك نفسه في الشمال – ، دون أن نعيد إنتاج طرائق عمل واستراتيجيات تبلورت في مجالات ترابية أخرى؟

ماي 1969. بسبب غياب/تغييب مجموعة من الفنانين المغاربة من «معرض ربيع مراكش»، ورداً على جعل الفلكلرة الاستشراقية لفن الصباغة المغربي، قرر هؤلاء استثمار ساحة جامع الفنا الشهيرة بمراكش، وتنظيم معرض مُضادٍيُقدمون فيه أعمالهم. هناك محاولة «للخروج عن»، و«نحو» الساحة العامة التي ساهمت في خلق طبقة من الفنانين والفنانات المغاربة، يحملون لغة تشكيلية «مباشَرة بعد المستعمرة». ستقوم

الرواتـب، ولكـن أيضـا «الحريـة في اختيـار خطابهن/خطابهـم»، وبالتـالي التحـرر مـن الـذي كان يفرضـه محافظـو المتاحف إلى ذلـك الحـين[30]. أنشـئت أشـكال أخـرى مـن التعبئة مـن قبيل «مجموعـة الدفاع عـن المهنيين في مجـال الوسـاطة الثقافية» الـتي تأسسـت في غشت/أغسـطس 2020، عـبر صفحـة عـلى فيسـبوك سرعان مـا ضمت أكثر مـن ألف عضو[31]؛ وقد تشـكلت هـذه المجموعة لأجـل «المطالبة بالاعتراف بكفاءة (الوسـيطات والوسـطاء)، ولأجل أجـور مقبولة ووضع قانوني عـادل، والتوقف عن اسـتغلال المتدربين والعمـل المدني في مناصب الوسـيطات والوسـطاء، والاعـتراف بالشـواهد الجامعية»[32]. شـكلت مطالب أعضـاء المجموعة بيانـا نشر في صحيفـة «Mediapart» عنوانه «الوسـيطات والوسـطاء غاضبـون»[33]. تنـدرج هـذه المجموعة في اسـتمرارية النقـاش مـع فضـاءات أخـرى أقـدم للتفكير، من قبيل شـبكة MED- شـبكة مهنيات ومهنيّي الوسـاطة الثقافية في منطقـة PACA (بروفانـس آلب كـوت دازور) التي تأسسـت عام 2018[34] ، وشـبكة BLA وهي الجمعية الوطنيـة لمهنيات ومهنيي الوسـاطة في الفـن المعاصر التي أنشـئت عام 2017. كما سنشـير في الأخـير إلى «جمعيـة الوسـاطة الثقافيـة» التي أنشـئت في عام 2000 في منطقـة غـون آلب، وتـم حلّها عـام 2019، والتي طوّرت ونشرت، في عـام 2010، «ميثاقـا لأخلاقيات الوسـاطة الثقافية». تمنـح مجموعـات التفكير هذه - التي توجـد ضمن أخـرى، ذات طابع أقل رسـمية - للوسـيطات والوسـطاء فضـاءات للنقـاش والحصول على المـوارد، وحيـث يمكن تفكيـك التصور الممنوح للوسـاطة الثقافيـة على أنها «مسـاعِدة»، لكـن أيضا الخفوت بـل الاختفاء، الـذي يفـترض أنـه ضروري للعمل الجيـد. في هـذه الأماكن التي يسـود فيها اقتسـام التجـارب، يمكـن أن تُتّخَذ إجـراءات لتأكيد خصوصية معارف الوسـاطة. لكن، كما أكدته الدراسـات النسوية والديكولونياليـة، فإن المعـارف لا تتجزأ عـن شروط إنتاجها. وبما أنـه تـم تصورها انطلاقـا من وضع ثانـوي، منسـون وهش، فإن معارف الوسـاطة لها رجـع صدى بمثابة «الأصـوات المختلفة»[35] ، داخـل المؤسسـة المتحفية، والـتي يجب أن يتم الاسـتماع لها.

30 يمكن الاطلاع على:
Peyrin A., *Être médiateur*, p. 71

31 إلى حدود 25 يناير 2021 كانت المجموعة تضم 1044 عضوا.

32 يمكن الاطلاع على المعطيات التعريفية للمجموعة على فيسـبوك. تم الاطلاع على الرابط في 24 يناير 2021: https://www.facebook.com/groups/350547225964254

33 «الوسـيطات والوسـطاء غاضبـون» مدونـات «ميديابـارت» في 13 ديسـمبر 2020. نـص بالفرنسـية-تـم الاطـلاع عـلى الرابـط في 24 يناير 2021: https://tinyurl.com/aeadsxmv

34 يمكن الاطـلاع على الموقع الإلكتروني للشـبكة عـلى الرابـط: https://reseaumedpaca.wordpress.com أو عـلى صفحتهـا في فيسـبوك: https://www.facebook.com/mediationPACA (تـم الاطـلاع عـلى الرابطـين في 25 يناير 2021)

35 يمكن الاطلاع على:
Gilligan C., *Une voix différente. Pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, 1986, rééd. 2008.

تكـون وظيفتها هي اسـتقبال الـزوار وأيضا الوسـاطة، وأن تؤدي دور الاسـتقرار في توظيف الوسـطاء والوسـيطات اللـواتي والذين يعملـون في هـذه المصالـح، لكن هـذا لا يخص للأسـف إلاّ جزءا بسـيطا مـن المجال الثقـافي الذي يتدخـل فيه الوسـطاء؛ فعدد كبـير مـن الوظائف التي لهـا علاقة بالوسـاطة الثقافيـة يدفع لها تعويـض مقابـل عدد السـاعات التي تـم العمل خلالهـا، دون أن يتـم احتسـاب الوقت الذي تطلـب البحث أو التطويـر، رغم أنهما ضروريـان للتحضـير لهذه الوسـاطة، وبهـذا لا يُدْرَجَـان في عدد السـاعات المحتسـبة في الراتـب المدفوع[25].

هـذه الحالـة تظل من أجـود الحالات، بحكـم أن عروض التطـوع والعمل المـدني تتكاثـر في العديد مـن البنيـات الثقافية، لتعوض بشـكل آلي، العـروض الحقيقيـة للعمـل[26]. تدفع هذه الطريقـة في العمل بالعديد مـن الوسـيطات والوسـطاء إلى القبول بوظائـف برواتب زهيـدة، ودون اعـتراف مـن طـرف المؤسسـات، في الوقت الذي يملكـون فيه كفـاءات كبيرة وشـواهد، على أمل أن يشـكل هذا اسـتثمارا في انتظـار الحصـول عـلى وظائف بعقـود قـارة[27]. هذا النوع مـن «الاقتصاد التوقُّعِيّ» ينسـج هنا مع مفهوم الوسـاطة الذي يحدد شروط ممارسـة الوسـاطة في وضع غير قار. بالإضافة إلى هـذا، من الصعـب أن يتـم التفكير في أفق للتحسـين الجذري لهـذا الوضـع في سـياق يتمـيز بمقاربـة تقليـل النفقات بشـكل كبـير في المجـال الثقـافي. وما يدل على هـذا هو كيف تـم التخلي بسـهولة عـن العديد من الوسـيطات والوسـطاء مـع بداية أزمة كوفيـد19[28]. هكذا فـإن الدور الممنـوح للوسـاطة الثقافية هو، عـلى الرغم مـن هـذا، يمَـارَس بطريقة غـير متعـارف عليها من طرف الوسـيطات والوسـطاء الذين يتفاوضـون في غالب الأحيان لصالح أنفسـهم من أجل الدور الذي سـيقومون به، ويشـكلون بهـذا طرقا أخـرى لتمثل معـنى لعملهم[29].

تتحقـق عمليـات التفاوض هذه بالخصـوص في الفضـاءات التفكيرية، التي تتشـكل عـلى هامش المؤسسـات. يتـم داخل هـذه الفضاءات تَشـكُّل طرق تفكير حـول الدور الـذي يمكن القيام بـه، والتعبير عـن الطموحـات والمطالبـة بـأن تسـمع أصواتهـم ومطالبهم. في عـام 1963، أسـس المشـاركون في نـدوة «المتحدثـات في المتاحـف الوطنيـة» (les conférencières des musées nationaux) جمعيـة – تحولـت إلى نقابة- لم تكـن تهدف فقط إلى الاعـتراف بمهنتهم، لكن بـشروط عمل أفضـل، وإعادة تقييم

25 يمكن الاطلاع على الرابط (تمت زيارته في 25 يناير 2021)
1/Aubouin N., Kletz F., Lenay O., Culture études n°1, 2010, ministère de la Culture - DEPS, mai 2010
https://tinyurl.com/bmjmwtm6

26 يمكن الاطلاع على:
Auboin N., Kletz F., « Ombres et lumières sur la médiation. Une activité en quête de profession », in *L'observatoire*, n°51, 2018, pp. 12-15

27 يمكن الاطلاع على:
Simonet M., *Travail gratuit : la nouvelle exploitation ?*, Textuel, 2018

28 يمكـن الاطـلاع على مقال لمجلـس التربيـة والعمل الثقـافي CECA نشر في 28 أبريل/نيسـان 2020 وعنوانـه «كوفيد 19، تهديد كبير للوسـاطة في المتاحف». المقال بالفرنسـية على الرابط التـالي (تمـت زيارتـه في 24 يناير 2021) : https://tinyurl.com/z523azud

29 يمكن الاطلاع على المصدر السابق Bordeaux M.-C ص 10.

تظهـر بيريــن Peyrin كيـف أنه خلال الحـوارات الـتي أنجزتها مع وسـطاء ووسـيطات فإن مسـألة الطابع الفطـري أو المتعلّم من طـرف وسـيط جيد، لـم يتـم الحسـم فيه بشـكل كامـل لدى غالبيـة الأشـخاص الذين أنجزت الحـوارات معهم. يعتـبر العديد مـن الوسـطاء والوسـيطات أنفسـهم أن «بعض الأشـياء لا يتم تعلمها وبأنهـا حاضرة أو لا في الشـخصية»[22].

ينظـر إلى المـيزات التي يتعلق بها الأمـر هنا في الغالب وتنسـب إلى خصائص «أنثويـة»، وإلى أن النسـاء - في الغالـب «حصلن عليهـا في المجال الخـاص العائـلي وفي القيـام بالواجبـات المنزليـة النسـوية التي تقـوم برعايـة الآخريـن»[23]- وهـن بالتـالي يملكن، بحسـب هذه التمثـلات- مـيزات «طبيعيـة»، أو فطريـة (عـلى سـبيل المثال: الاهتمـام بالآخر، العطـف، الاسـتماع، وهي ميزات توصـف بأنها أساسـية من أجـل ممارسـة الوسـاطة)؛ لا تجد هـذه المهارات بالتـالي في غالـب الأحيـان اعترافا مؤسسـيا ولا يتم احتسـابها في جانـب الأجور.

هـذا التمثـل الـذي يجعـل من الوسـاطة مهنـة «أموميـة» يخـون أيضا التصـور الكامـن الـذي يعطـى للجمهـور: الـذي يتـم تقزيمـه ويعتبر جاهـلا. يبدو من المسـتحيل الاعتراف بإمكانيـة التواصل معهـن ومعهـم، فيما قد يكـون الفضاء الأمثل لتطويـر المعارف الإنتاجيـة. وتظـل العلاقة مع الـزوار مرتبطـة بمنظـور العناية.

يتـم حـصر الوسـاطة إذن، في دور الدعـم العطـوف والكتـوم، في خدمـة الإنتاجـات الإبداعيـة لمحافظي المتاحـف، و/أو قيّمـي ومديري المعـارض، والمخصص لعنايـة الجمهور. يتم تحديـد هذا الدور من خـلال محـو الكفـاءات المهنية الـتي يحتاجها العمـل الذي يجـب إنجـازه، وأن يتـم نسـيان أنـه يعطي بـدوره مكانـا لإنتاج محـدد. وتترجـم الميزانيـات الماليـة، الـتي يتـم تقليصهـا فيما يخـص الوسـاطة داخـل المتاحـف (بـل وحـتى غيابهـا التام في بعض الحـالات)، بلا شـك هذه الصعوبـة في الاعتراف للوسـاطة بطموحـات وإنجـازات خاصة.

في الواقـع، في غياب فاعلية الوسـاطة التي حددناها سـابقا، توجد أيضا فكرة أن الوسـاطة بوصفهـا «رابطـا» أو «ما-بـين»، لا تجد لهـا فضاءً محـددا تجد نفسـها فيه دوما. هـذا التحديـد يبدو أنـه يُترجَمُ مـن خلال إبقاء الوسـيطات والوسـطاء في وضعية هشـة مقارنة بالمؤسسـات المتحفيـة، إذ تم تصميمهـا منذ البدايـة كوظيفة مسـاعدة، يتم إنجازهـا «وفق الطلب»، وبهذا فالوسـاطة لم تتم دعوتهـا يومـا لتعيش كليا داخل المؤسسـة.

بالتأكيـد تـم تحقيق بعـض الانتصـارات في المعركـة ضد هذه الهشاشـة مـن قبيل سـنّ القانـون 5-2002 الخاص بالمتاحف في فرنسـا[24]؛ إذ يفـرض هـذا القانـون عـلى كل متحـف أن يملـك مصلحـة

22 يمكن الاطلاع على:
Peyin A., *Être médiateur au musée*, p. 74 et Peyrin A., « Démocratiser les musées », pp. 81–83

23 يمكن الاطلاع على:
Daune-Richard A.-M., « Hommes et femmes devant le travail et devant l'emploi », in Blöss T. (dir.), La Dialectique des rapports hommes-femmes, Paris, PUF, 2001, p. 127–150 cité dans Peyrin A., *Être médiateur*, p. 73

24 يمكن الاطلاع على القانون على هذا الرابط (تمت زيارته في 25 يناير 2021) :
/https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000769536

وهي «الرابـط» أو «الما-بين» الضروري للعمـل الجيد للمنظومة المتحفيّـة، لكن ليـس معترفا لها بـأن تملك طموحـا خاصا آخر، غير مسـاندة ونـشر المعلومة لدى الجمهـور. ويرتبط عمل النشر الأسـاسي الذي سـتقوم بـه في إطـار المتحـف بالمعـارض. من الممكن ملاحظـة أن إحدى أمثلة هذه الحـدود توجد في طريقة المرافقـة داخـل المتاحـف التي ظهـرت في سـنوات العشرينيات مـن القرن المـاضي. ظهر تنظيم الزيـارات الإرشـادية بمبادرة من محافظـي المتاحف وأسـاتذة متحف اللوفـر، انطلاقا من رغبتهم في توفـير مدخول مـادي للطـلاب والطالبات السـابقين، في انتظار أن توفـر لهـم وظائف محافظـي متاحف أو ملحقـين. تم التفكير في هـذه المناصـب، إذن، منذ البداية بوصفهـا مناصب ظرفية في سـياق ندرة الوظائف. اسـتقبل معهـد اللوفر، منـذ افتتاحه عام 1882، النسـاء ضمـن الطلاب، وبهذا دخلن مـع نهاية قرن وبداية الآخر في منافسـة مـع الرجال عـلى وظائف محافظـي المتاحف. وحـتى وإن كان الطـلاب الذكـور هـم الغالبيـة داخـل المعهد، وحدهـن النسـاء تم اختيارهـن للعمل في منصب مرافقـة الزوار، بحسـب أوريـلي بـيران. هـذا الميـل مـن طـرف لجـان الاختيار المكونـة مـن محافظي المتاحف وأسـاتذة معهـد اللوفر كان في واقع الأمر، «طريقة لوضع النسـاء في مرتبـة ثانوية داخل الوظائف المرتبطـة بمحافظـة المتاحف، لكـن مختلفة»[19]. هـذا «التوزيع المبـني عـلى الجنس للمناصـب» كان الهدف منه هـو ألاّ يدخلن في منافسـة مع الرجـال وألا يجعلنهم في الظـل. وهكذا فيما يبدو أصبحت الوسـاطة المتحفيّة منوطة بالنسـاء في وقت مبكر. وعلى الرغم من هذا، لم يكن مسـموحا لـ»السـيدات المرشـدات» بأن يحـددن أو يطـورن طموحهـن بأنفسـهن في هذا المجـال، حتى حينمـا كان يتـم اختيارهن للعمـل فيه، بعد تدريـب علمي دقيق جـدا ومرموق. كان عليهـن في واقع الأمر العمـل تحت «وصاية» المحافظـين، ويأمـرن بأن لا: «يقدمـن إلا المعلومـات التي كتبها المحافظون على شـكل وثائـق شروح مخصصة للزيـارة»[20]. على هـؤلاء الوسـيطات بعبـارة أخـرى، أن يعملن في وظيفـة حددها لأجلهن الرجـال من محافظـي المتاحف وأن تخضـع لقراراتهم.

إذا كان السـياق الحـالي قـد تطـور دون شـك على عـدة مسـتويات، فإن هـذه القيـود التعريفية الخاصـة، تتحقق بأشـكال أخـرى اليوم أيضا، فيمـا يظل الحضـور الطاغي للنسـاء في مناصب الوسـاطة أمـرا واقعـا[21]. ونجد على سـبيل المثـال أن المهـارات التي يجب الحصـول عليهـا والعمـل بها في إطـار وظيفـة الوسـاطة لا يتم الاعـتراف بها في غالـب الأحيان بما هـي عليه؛ ويتم غالبـا التقليل منهـا أمام مـيزات الفرد، وهذا عـلى الرغم من المنجـز الجامعي في مجال الوسـاطة منذ سنوات التسـعينيات، الذي كان يفرض أن تتوفـر مشروعية مؤسسـاتية للمعارف الخاصة بهذه الممارسـة.

19 مصدر سابق، ص 63

20 المصدر نفسه

21 يمكننـا أن نشـير إلى نتائـج دراسـة لإدارة المتاحف الفرنسـية (مؤسسـة وزارية) تعـود لعام 2001، وتشـير إلى أن 63 في المئة من الوسـطاء هم من النسـاء و26 في المئة مـن الرجال. (11 في المئة ممن شـاركوا في الدراسة لم يشـيروا إلى جنسهم). هذه الدراسة تشـير إليها الباحثية بيريـن في «دمقرطة المتاحف، مهنـة فكرية بالمؤنث» الصـادرة في، العمل، النـوع والمجتمع، عـدد 19، 2008، ص 65-85. ويبـدو من المهم اليوم أن تنجز دراسـة حديثة في علم الاجتماع مع الوسـطاء والوسـيطات على المسـتوى الوطـني لتحديث هـذه الأرقام.

الدراسـات الخاصـة بالجمهـور، الـتي أنجـزت داخـل المتاحـف الفرنسـية وتأويلاتهـا من طـرف السوسـيولوجيا النقديـة[13] على دور الوسـاطة. دعـت نتيجة هـذه التحليـلات إلى تطويـر تدخل الوسـطاء والوسـيطات في المتاحف في محاولة للحد مـن القَدَريَّة الاجتماعيـة التي تحـرم البعض مـن المعارض داخـل المتاحف. عـلى الوسـاطة، إذن، أن تعمـل عـلى جعلهم يلتقـون بالفن.

شـكلت سـنوات التسـعينيات تحول الوسـاطة إلى مهنة، مع تطوير مفهوم الوسـاطة الثقافية[14]. ارتكز مشروع تحوُّل الوسـاطة إلى مهنة على تطويـر اختصاصـات جامعيـة محـددة في «الوسـاطة الثقافية»، تجـد جذورها أساسـا في شـعب علوم الإعـلام والاتصـال، (من قبيـل «ديبلـوم الدراسـات العليـا في الـتراث والوسـاطة» الذي أطلـق عـام 1992 في جامعـة باريـس الثامنـة»[15]) وفي مجـال الاسـتطيقا من قبيل الإجـازة (البكالوريوس) مثـل (الباكالوريوس والماجسـتير المهنيين «الوسـاطة الثقافية في الفنون» في جامعة إيكس مارسـيليا، الـذي افتتح عـام 1994).

تفهم الوسـاطة الثقافية، خـلال هذه الحقب المختلفـة، وحتى قبل ظهور مصطلـح الوسـاطة، عـلى أنها العمـل على نسـج روابـط ما بين الثقافـة المعروضـة في المتاحـف وما بـين الزوار الـذي يعتبرون عاديـين. هكـذا بإدراجهـا في مركـز نظـام مكون من مسـاحات متمـيزة وغـير قابلـة للإزالـة وعـبر أدوار مخصصـة، تتركـز في وضعيـة يصعب الحفـاظ عليها، بحكـم أن فَشَـل طموحها يبدو جليـا. الأسـوأ أن الدور الـذي نمنحه إليهـا متناقـض، بحكم أنه يجعـل منهـا في الآن ذاتـه محامية للـزوار المهمشـين من طرف النظـام المتحفـي، ومتواطئة مع نفـس النظام غـير المتكافئ. في نفس السـياق السـابق عـن التحـول المفاهيمي لإقصـاء «اللا-جمهـور» عبر جعلهـم «بعيدين» عـن المتحـف و«منعهم» من زيارتـه، يجب عـلى الوسـاطة الثقافيـة أن ترعـى هـذه «الرمزية (القميئـة) للفصـل»[16]. تسـاهم وظيفتهـا في بناء فكـرة أنه توجد وضعيات «داخلية» و«خارجية» عن المؤسسـة (سـتجد لنفسها موقفـا اتجاهها)، وبالتـالي كنتيجة لذلك «طريقة مـا لنقيم داخل الفضاء الثقافي»[17].

تجد الوسـاطة الثقافية نفسـها في هذه الظروف محددة بغيـاب فاعليَّتها[18].

13 يمكن الاطلاع على:
Bourdieu P. et Darbel A., L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public, Paris, Éditions de minuit, 1966

14 يمكن الاطلاع على:
Bordeaux M.-C., « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques », actes du 5e forum La rencontre, colloque international sur la médiation culturelle, Montréal, 5 décembre 2008, p. 47

15 هـذا الدبلـوم أصبـح ماجسـتير «الوسـاطة الثقافيـة، الـتراث والرقميـة» (يمنـح من طرف جامعـة باريـس الثامنـة وباريـس نانتـير)

16 Cervulle M., « Exposer le racisme. Exhibit B et le public oppositionnel », in Études de communication, nº48, 2017, p. 50

17 المصدر نفسه، كما يمكن الاطلاع على:
Rancière J., Le partage du sensible. Esthétique et politique, Paris, La Fabrique, 2000

18 المصطلح المسـتعمل بالفرنسـية هو agentivité ويعني في العلـوم الاجتماعية القدرة على الفعـل والتأثـير في الأشـياء خلافـا لمـا تفرضـه البنيـة الـتي يوجـد داخلهـا (المترجـم).

مـن أجل خلـق الرابـط الاجتماعي عـبر الثقافـة»[8]. في واقع الأمر، كان مـن الصعـب عـلى المُوقّعـين أن يفكـروا في العمـل الثقافي بوصفـه مسـتقلا عن النضال السـياسي وعـن مقاربة سياسـية. كل «مجهـود ثقـافي» سـيعتبر «غير ذي جـدوى» إذا لـم يحاول أن يمنـح «اللا-جمهـور» «فرصـا لأن يتسّـيس»[9] وبـأن «يختـار ثقافيا»[10].

أولى الحـدود التي واجهها هذا المشروع لإعـادة تصور الجمهـور، والذي كان في البدايـة راديكاليـا فيمـا يخص السياسـة الثقافيـة، توجد في الأفـق المعلـن، داخـل البيان بنفسـه، الـذي يقـترح أن تقام مبادرات مخصّصـة لـ»اللاّ-جمهور». فكرة الثقافـة «التي تعمل» الـتي يصفهـا الإعلان، هـي في واقع الأمـر هدّامة للنظـام القائم، بحكـم أنها ترفـض أي تصـور ثابت للجمهـور. لكن، بإعطـاء بنية لمصطلـح «اللاّ-جمهور» (وبجعله مادة لقياسـات يجب وضعها)، خلق جانسـون أداة، تـم تملّكها بعد عشرات السـنين، في سـياق سـوق الثقافـة، ممـا أدى إلى نتيجـة هدامـة، حـاول الموقعون رغـم كل شيء أن ينـددوا بهـا ويلغوها مـن المنظومة.

أدى التوجـه التسـويقي، الـذي اتخذتـه المتاحـف الوطنيـة انطلاقـا من سـنوات الثمانينيات من القـرن العشرين، إلى تحـول الجمهور إلى زبائـن يمكـن توزيعهـم إلى مجموعات مـن «الأهـداف»[11]، وهذا ما سـاهم في اسـتمرارية النموذج الثنائي الذي يقابـل إنتاج وتلقي الثقافـة. في هذا السـياق فـإن «اللاّ-جمهور» بـدوره أصبح جزءا مـن سـوق الثقافة، يجـب اسـتهدافه بمبـادرات خاصـة. نُزِعَت بالتـالي عـن مفهـوم «اللاّ-جمهـور» كليـا خاصيتـه السياسـية وانتزعـت منـه وظيفتـه النقديـة. هذا التطـور مكّـن من حذف فكـرة «الإقصـاء» (في علاقـة بالثقافـة التي توصـف بالمشروعة) الـتي ترتبـط في البداية بمفهـوم «اللاّ-جمهـور»، وتم اسـتبدالها بـ»البُعـد» أو بـ»الموانـع» الـتي تجد أسـبابها في ظواهـر لا علاقة لهـا بما «ينـشره « المتحـف أو «يتواصل» عـبره. بتحديـد الزوار «المقصيـين» بمفهـوم - هـو «اللاّ-جمهـور» يعفـي المتحـف نفسـه مـن محاكمـة منظومـة إقصائيـة، تحبذ تصلـب الوضع والمكانة الـتي تُعطـى للجمهور.

في هـذا السـياق، تجـد الوسـاطة الثقافية نفسـها في وضـع ملتبس. فهي ظهـرت في المتاحـف في سـنوات العشرينيات من القـرن الماضي، مـن خـلال مرافقـة الـزوار[12]. وفي سـنوات السـتينيات أكـدت

8 مكن الاطلاع على:
Denizot M., « 1968, 1998, 2008 : le théâtre et ses fractures générationnelles. Entre malentendus et héritages méconnus », in *Revue Sens Public*, nº2, 2009, p. 7

9 بيان فيلبوغن، المنشور في «L'action culturelle dans la cité» مصدر سابق ص: 120-

10 المصدر نفسه ص 305

11 يمكن الاطلاع على:
Le Marec J., *Publics et Musées. La confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan, 2007 et Dehail J., *Les musées de musique à l'épreuve de leurs visiteurs. Analyse critique des normes muséales et des rapports aux savoirs*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Université Paris-Sorbonne, 2017, p.195–213.

12 Peyrin A., *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'oeil*, La documentation française, 2010, p. 21–22

حالــة «لا-جمهــور» الثقافة هي نمــوذج هم لاســتمرارية هــذا التصور في السياســات العموميــة الفرنســية رغــم العديد مــن المجهودات – ســواء في الحقــول التطبيقيــة أو النظرية- لتفكيك هــذا التمييز بــين وضعيــات الإنتــاج الثقافي مــن جهة واســتقباله مــن الجهة الأخــرى. يُنســب أصــل مقولــة «اللا-جمهــور» إلى الفيلســوف فرانســيس جانســون، الذي كان ألّف إعلان فيلوغبــان الذي نشر للعمــوم في 25 مايو 1968، في ســياق الحركــة الاجتماعية الوطنية المناهضــة للســلطوية، والــتي كان لهــا مــدى غير مســبوق من قبــل: كانت هذه الحركة تشــكل نقدا للطابــع التقليدي والنخبوي للمؤسســات الفرنســية. هــذا البيــان طبَــعَ مــا وصفــه كثيرون بـ»القطيعــة» الراديكاليــة مــع القناعــات الــتي كانت تنبــني عليها فكــرة دمقرطــة الثقافــة الــتي أطلقهــا أنــدري مالرو، الــذي كان حينها وزيرا للثقافة[2]. ويشــهد بالنتيجة على مســاءلة الأشــخاص المكلفــين بالدمقرطة الثقافيــة أنفســهم، ل «إمكانية وصلاحية مهماتهم». إذ نــدد الموقعون على البيان بــ»[3] إفلاس ديمقراطي للعمــل الثقــافي» يــؤدي إلى «قطيعــة، لا تتوقــف التفاقــم، بــين (...) المقصيــين وبيننــا جميعــا، نحن الذيــن شــئنا أم أبينا، نصبح متواطئــين يومــا بعــد الآخــر في اقصائهم(مــن المجتمع)»[4].

هكــذا يرتكــز هــذا النقــد، في مقــام أول، عــلى وضــع الرؤيــة الثقافية التي يحملها مالرو محل تســاؤل. يرفض المســؤولون المجتمعون في فيلبوغــن، بالنتيجــة، الطابــع الكــوني للثقافة الــذي حاولوا نشره حــتى الآن. تصــور مالــرو للثقافة بأنهــا بمثابة مجموعــة محددة مــن الأعمال الفنيــة «العظيمة» التي أنتجها فنانون «مكرّســون»، والــتي يتــم اختيارهــا ليتأملها الجمهــور العادي[5] تقــع ضمن إرث للعلاقــة بين المعرفة والســلطة وصفناها ســابقا، والتي تســاهم في خلــق وضعيات مختلفــة وتراتبية والحفاظ عليهــا؛ بينما يختلف تصــور الثقافة الذي ينخــرط فيه الموقعون عــلى الإعلان عن هذا الأخــير، بحكــم أنه ينتمــي إلى «ثقافة تصنــع، ثقافة حيــة، وثقافة تعمل»[6]، وكمــا يصفها الفاعلون الذيــن ينتجونها.[7]

في هذا الســياق يســتدعي جانســون مفهوم «اللاّ-جمهور» الذي استعمل في البدايــة لبلورة «الرغبــة في إحياء دور المواطــن في الحياة الفنية

2 أول وزيــر للثقافــة كان يطلــق عليه حينهــا «وزير الدولــة المكلــف بالشــؤون الثقافية» التي تأسست عام 1959 من طرف أندري مالرو (الكاتب ورجل السياسة الفرنسي).

3 Rauch M.-A., *Le Théâtre en France en 1968, crise d'une histoire, histoire d'une crise*, L'Amandier, 2008, p. 296

4 «إعلان فيلوبوغن» الصادر في كتاب فرانسيس جانسون
« L'action culturelle dans la cité» دار النشر seuil، باريس 1973 ص119

5 يمكن الاطلاع على كتاب أندري مالرو:
Le musée imaginaire, Genève, Skira, 1947

6 فرانسيس جانسون، المصدر السابق ص: 8-9

7 يمكن الاطلاع على:
Lacerenza S., « L'émergence du 'non-public' comme problème public », in Ancel P. et Pessin A. (dir.), *Les non-publics, Les arts en réceptions*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, 2004

فرنـــســـا

الوساطة في المتاحف الفرنسية: نحو التحرر من وظيفة تابعة؟

جوديت دوهايل

شـكلت الثورة الفرنسـية تحولا حاسما في تطور الممارسـات المتحفيّة، أفضت إلى مؤسسـة المتحف العمومي. فقد أعيد تشـكيل فضـاء المتحف: المقتنيـات الـتي كانـت في السـابق منظمـة حـول شـخصية جامع المقتنيات، وبحسـب أهوائه، أصبـح يتم اختيارها ثم إعـادة تنظيمها وفـق مـا تسـميه الباحثـة في علـم المتاحف إيليـان هوبـر غرينهيل «نظـرة القيم عـلى المتحـف» [curatorial gaze][1]. بحكـم أنه تم التفكـير في المتحـف العمومي بوصفـه أداة لتعليـم المواطنين، فإنه يرتكـز عـلى قطيعة بـين «الزائـر» وبين «محافـظ المتحـف». فالأول «مسـتفيد» مـن معرفـة يقدمها إليـه الثـاني بوصفه عالمـا وخبيرا، دون أن ينتميـا معـا إلى نفـس الطبقـة الاجتماعية. هنـاك فرق هام آخـر، يرتبـط بهـذا، ويتمثـل في التفرقـة بين الفضـاءات التي تشـكل المتحـف. نلاحظ مـن جهة فضـاءات، مخفِيّة، لإنتـاج المعرفة (تعتبر مشروعـة)، وفي الجهـة الأخـرى، تلـك العامـة، التي تعتـبر فضاءات لاسـتهلاك المعرفـة والمقتنيـات الثقافيـة كمـا تـم إنتاجهـا. يتـم التفكـير في الزائـر، منذ البداية، بوصفـه جاهلا أو مـن العامة، ويتنقل إلى المتحـف بغـرض الاسـتفادة من معرفـة سـتظل شروط إنتاجها غريبـة عنـه. يتشـكل المتحـف العمومي هكـذا مـن مجموعة من الفـروق التمييزيـة وتحديدِ الوضعيات التي تشـكل علاقـة خاصة ما بـين المعرفـة والسـلطة، علاقة تحـدد إلى يومنـا المتاحف بشـكل كبير.

1 Hooper-Greenhill E., *Museums and the shaping of knowledge*, London / New York, Routledge, 1992, p. 167

لقـد تغيرت حيـاتي، نعم أنـا كذلـك، لأن كل هـؤلاء الذين شـكلوا «نحن» امتزجـوا، وتدافعـوا، وتشـابكوا. مـن كان المـبرر للآخـر؟ هـل سـاعدت عبر وضعي كمرافقة خارجية في تسـهيل تحقيق إنجازات المجموعـة؟ على العكـس، هل أنا الـتي تمت مرافقتهـا في إعادة اكتشـاف وتملـك دوري، كشـخص يدفـع الآخرين إلى اكتشـاف الحقيقـة الـتي بداخلهـم، بوصفي عاملـة ثقافيـة؟ ألا تختلط كل هـذه الأدوار في مزيـج مفيـد لكل شـخص يعمل مـن أجل خلق تلـك اللحظـة الفاصلـة، الـتي تـرى مخـاض ولادة الممارسـات الثقافيـة ذات الغـنى والقوة الاسـتثنائيين؟

أن تكون في الوسـاطة يمكّـن، لربما، الفاعلين والفاعلات مـن الذهاب إلى ما وراء مـا يعتقـدون أن بإمكانهم فعله. يتعلق الأمـر بخلق مناخات مـن الثقـة ومشـاعر الرضـا، بتملـك ثمـار مجهوداتهـم، وثمار نضالهـم ضد كل أشـكال الخوف.

منـذ عـام 2010 انتظمت جمعيات بني عبـاس، لتوحد مجهوداتها بشـكل مشـترك، لأجـل أن تثـير الانتبـاه وتوقـظ الضمائر حـول أهمية الأخـذ بعـين الاعتبار مسـألة التراث.

تعتبر الجمعيات هذه التنسـيقية بمثابـة عامل للتحـرر الاجتماعي والثقافي وأداة للتنميـة الاقتصاديـة، خاصـة عـبر الإمكانيـات الحرفيـة التقليديـة والاقتصاديـة السـياحية الجديـدة، الـتي يحملها هذا البُعـد. الإشـكالية الرئيسـية هـي أن الجمعيات فقـدت مع توالي الأجيـال الخبرات وفـن العيش، وهي الأسـس المشـتركة للقيم الـتي تحتضـن الثقافـة المحليـة. تضيع هـذه المعـارف على مر السـنين وتختفي مـع التحـولات الاجتماعيـة والثقافية.

طـرح الذيـن واللـواتي أطلقـوا الحدث على أنفسـهم هـذا السـؤال: هل هناك خيـار حقا في المزاوجة مـا بين القديم والجديـد، التقليدي والحديـث؟ بالنسـبة إليهـن وإليهـم فـإن هـذه المقاربـات لا تتعـارض لكـن ينبغي ابتـكار صيغـة للتطويـر والاندماج...

كانـت أيام التراث مناسـبة بالنسـبة إلى سـكان المدينـة، لأن يعيـدوا زيارة أماكـن ثقافيـة تـم إهمالهـا، أو لـم تعد تعطـى لها قيمـة، لأنها تحيل في غالب الأحيـان، في المتخيل الجماعي، إلى مرجعيات تتعلق بالفقـر والبؤس. بالمقابل فـإن التأثـيرات الأيديولوجية تجعل منا مجـالا للتناقـض مـا بـين «الحداثـة والتقاليـد»، وتفـرض علينا القيـام باختيـار: إمـا أن نهـدم كليا المـاضي لنتجـذر في نوع من الحداثـة المسـتوردة؛ أو بالعكـس، أن نلجأ إلى تقاليـد محافظة، تصـون حالة للأشـياء، لم تعـد ترضينا، لكـن كما نعتقـد، تجعلنا مطمئنين .

بيـد أن الوضعية بهذه البسـاطة. لا تحـدث التنمية والتقـدم أحدهما على حسـاب الآخر، لكـن في اسـتمرارية وتطـور. إن المـوروث مقولة ديناميـة يجـب التفكير فيهـا مجددا، لأنهـا تعطي عمقا لسـؤال: «مـن نحن اليـوم؟». ألسـنا ثمـار تاريـخ محمّـل بالكثـير وغنيّ والذي يلقـي نظرة على مسـتقبل في طور البناء، مثـل أرض عذراء بتربتها القابلـة للزراعة؟

هكـذا، فـإن العمـل الجماعي يبـنى بوصفه فضاءً مشـتركاً، حيـث يأتي كل واحـد وواحـدة بما أمكنـه - مـن الاحـترام والفـرادة -. فضاءٌ مفتـوح دوما، حيث يتـم تجاوز كل تحفظاتنا بفضـل هذه الطاقة المتقاسـمة. قـوةُ الممكـنِ فعلُـه، الـتي سـتأتي، حتمـا، بأثر من التحـول الإيجابي.

آخـرون في أماكـن أخرى. عـبر هذه الطريـق، طرحت علينـا الكثير من الأسـئلة حول أدوارنا الخاصـة، وقدرتنا عـلى الفعل وعلى أن نفـرض ذواتنا.

هكـذا انطلـق نقاش حـول جـدوى مختلـف الأنشـطة المقترحـة، وعن إمكانيـة إنجازهـا وعوائقنا الخاصـة ورقابتنا الذاتيـة. خلال هذه المرحلـة المكثفة، قـدم إلينا وضـع الأشـخاص الخارجيّين، وفي هـذه الحالـة هاتـه، فريقُنَـا، إمكانيةَ طرح أسـئلة بكل سـذاجة، لنسـتطيع الفهـم. كان الرّهان حينها، أن نُمَكِّـن مجموعتنا من أن تهـدم مخاوفهـا، وأن تعيها.

أنا بـدوري، تقدمت بحـذر، وأنا أردد لنفـسي بأن هذا العمل سـينجح، وأن اختيـارات المجموعـة مهمـا كانـت طموحـة، فإنها لن تفشـل، وإلا فإن المشـاركات والمشـاركين سـيفقدون من مصداقيتهم وثقتهم بأنفسـهم.

في غمارهذه الحماسـة، شـعرت بأنني مسـؤولة إزاء المجموعة، وأردت أن أقودهم عـبر طرق آمنـة، وأن أختبر وأفكر في أشـياءأخرى. يتعلق الأمر بمصاحبـة تدفع إلى الأمـام لكن بلطف.

تسـاءلت حول دوري الخاص، حين لاحظت أنـني أتقمص دور الأب الراعي. آه! إنهـا انحرافـات الأوضاع. عيـوب صغيرة أخرى لـم تكن بعيدة عني مثل الرغبة في الدفع بالأشـخاص نحو أنشـطة قـد أراها أكثر أهميـة رغم أنها لـم تنضج في ذهنهـم بعد، أو عـلى النقيض من ذلـك، أن أكبح رغبات أراهـا أقل أهمية.

الثقة في الآخرين...

كل المبـادرات الـتي قمنا بها كانـت رائعـة، وكان لها أثر لا ينـسى في نفوس الفاعلـين والفاعلات، وعلى الجماعة بشـكل عام. في كل مرة كانت تنطلـق فيهـا الفعاليـات، لـم يكـن هناك مجـال للـتردد، وكانت طاقة جميلة تنتـشر، وكان المتطوعون يشـعرون بفخر أمام فرح وامتنـان الجماعة لهم.

هكـذا تأكـد، أنـه في خوفنا مـن الفشـل، كان هنـاك الكثير مـن التوجس. إن العمـل على دعامـات مشـتركة جعل هـذه التجربـة يَحْمِلُها ويتحمَّـل مسـؤوليتها الجميع.

القـدرة عـلى الانفصال، وأخذ المسـافة، هو أمـر محبط أحيانا. لهـذا قلنا: «لكننـا أيضـا منخرطون، فما هـي مكانتنـا؟». رغـم أن دورنا لم يكن فيه شـك، «فـكل هذا لـم يكن ملـكا لنا»...

ورغـم ذلك عشـنا لحظات قويـة، وكنا شـاهدين على إعادة تملـك الفضاء الثقـافي. سـأحفظ دومـا ذكـرى «الحـضرة»[1] التي نظمت وسـط قـصر بـني عبـاس: خمـس نسـاء، وفي وسـطهن أقدمهـن من «الحَضَّـارات»، وهن يغنين، في أجواء شـبه دينيـة، وبقوة عظيمة! بعـض المشـاركات لم يرين هـذا المكان مـن الحادثـة المؤلمة لإخلائـه بالقـوة من طـرف الجيش الفرنـسي في عـام 1957. منذ ذلك اليـوم، رأى هـذا المـكان التاريخي عودة سـكان بني عباس إلى أرجائـه، وأصبـح القصر يسـتقبل اليوم عدة أنشـطة جمعوية وعائليـة ودينيـة أو احتفالية.

لقـد ارتجت نظـرتي إلى العالم؛ أما علاقتي بـتراث الآباء وتـراث الأمهات، لأن الأمـر يتعلق بهذا، بوضعـي كامرأة، وأنا أحضر مبـاشرة لعرض ما، هـو تأكيد ثقافي قـوي للغاية.

1 الحضرة هي حفل جماعي يتخلله الغناء والرقص

هـذه الرغبـة القويـة في أن يكـون التنظيـم في إطـار المسـاواة قادتنـا في النهايـة إلى تقارب بـين الفاعلين، وهكذا تقاطعـت دوائر اجتماعية مختلفة .

خُصِّصَـت اللقـاءات الأولى لتحديد الأهـداف، أي: ال»لمـاذا؟»؛ وقد أحيد النظـر في هـذا التحديـد وأعيـدت مسـاءلته عـلى امتـداد هذه السـيرورة. وعلى مرّ الـدورات اللاحقة أعيد تدقيـق الأهداف مع طموح أكـبر، وأصبحـت أكثر دقـة وجرأة.

كان نقـص المـوارد دائما معلنا، سـواء بطريقـة واعية أو غـير واعية، لتبرير عـدم القدرة على المبـادرة، فيمـا في عمق الأمـر كان هذا يخفي غالبا شـكلا من الخوف أو كبـح الذات، أي «التفكـير والاعتقاد أننا غير قادرين عـلى فعل شيء».

عبر توافق عسـير ومـن خلال مـزج عالِم للوسـائل والمصالـح والدوافع، شرع المشـاركون والمشـاركات في العمـل. مكّنـت بسـاطة الإمكانيـات مـن التعبئـة، من خلال فتـح إمكانيـة التحقق ومنح مكانـة لـكل واحد في بنـاء هذا النشـاط. كما تمكنا مـن إنجازه في جو هـادئ، مع التواضـع والبسـاطة اللّذين يحتاجهمـا الانخراط الجماعي.

هكـذا إذن، حـول هـدف متوافـق عليـه متعلـق بحمايـة تـراث منطقة، استطعنا إطلاق سـيرورة تشاركية؛ سيرورة تشـكلت بفضل ابتكار فكـرة مصلحـة مشـتركة، وتغذت بتنشـيط عمـل، عـبر مرافقة المشـاريع الجماعية.

انبـنى العمـل الجماعي على التعدديـة والانفتاح اتجاه الآخـر. ومكن من أن يتـم التطـرق عبر هذا «البحـث الهويـاتي»، إلى نقط تعزيـز وتنمية الشـعور بالانتماء. وأصبح، شـيئا فشـيئا، إسـمنت بنـاءِ مشروع تنميـة مسـتدامة، ورأى انبثاق مشروع «وجـود اجتماعي» حيث وجـد الفاعـلات والفاعلـون المسـتفيدون في البدايـة، وجـدوا أنفسـهم صانعين لهذا المسـعى بحكـم الواقع.

التعبير عن الجماعي والتواصل

شـيئا فشـيئا تشـكل التجمع، وتعزز بالثقـة المتبادلة وبالتضامـن الفعّال. عقب الـدورة الأولى، تم التفكـير خلال الـدورات اللاحقة بمنطق التضامـن، لدعـم جمعيـة مـن الجمعيـات وتعزيـز مشروعهـا ومهامهـا. مـن هنا، تطـورت أشـكال التواصـل أيضـا: في البداية كانـت المجموعة وأعضاؤها يرغبون بقـوة في التميز، ويُلحّون على برمجـة تمكـن مـن إظهار كل نشـاط خاص بـكل جمعيـة؛ بينما يقـدم الفاعلـون والفاعلات اليوم أنفسـهم على أنهـم مجموعة تعمل حـول مشروع مشـترك، أكـثر اندماجا.

ال «لم لا؟» من المتخيل إلى التحرّر

عبر تـوالي اللقـاءات وتبـادل الآراء والاجتماعـات، توضحت الأهـداف التي كانـت ضبابيـة في البدايـة. وتحولـت تدريجيـا نحـو أنشـطة لها معـنى. اسـتطاعت أذهاننـا أن تبحر بحريـة وأعطـت المجموعة لنفسـها الحق في الحلـم. كان بإمكاننا أن نسـمع لدى البعض من المشـاركين: «سـيكون من الأفضل لـو...»، ليرد عليهـم آخرون: «لكـن لا، هذا غير ممكـن»، فيجيـب الأوائل: «لـم لا؟»...

هكـذا، تـم اسـتدعاء المتخيل ! في سـياقٍ حيـث الحَـقُّ في الحلـم يُعيقُه الخـوف مـن ألاّ يكون لنـا الحق في أن نفعـل الأشـياء، أو صعوبةُ أن نتخيـل أن بإمكاننـا القيـام بـه بطريقـة مختلفة، عمّـا قام به

للإيواء أو الاستقبال، أو حتى مطاعم وأنشطة حرفية تقليدية...
عبر هذه التعددية في الأهداف يظهر في العمق تناقض ما بين الرغبة في العودة إلى المنابع الثقافية والرغبة في التنمية الاقتصادية. يمكن في هذه الحالة أن يترتب نوع من الاحتقان ما بين الفاعلين، وربما حتى داخل المشروع الواحد، حين يظهر توجه نحو تحويل الإرث الحي إلى نوع من إضفاء الطابع الفولكلوري على هذا التراث الحي.
هكذا، وبعد مرحلة من النقاش مع مختلف الفاعلين المتدخلين، استندنا إلى هذا الموضوع الهام الذي هو التراث. مع كل التناقضات السوسيو-ثقافية التي يحملها في باطنه. لأنه، كيفما كان تفكيرنا في الأمر، فهو ينطلق من المصلحة العامة والخاص في الآن ذاته. وقد مكّن هذا الموضوع من فتح ورشة عمل بالنسبة للمجموعات كما بالنسبة للأفراد.
ارتمينا برؤية ضبابية في طريق المغامرة، واقترحنا على مختلف الفاعلات والفاعلين في المدينة أن يفكروا في التنظيم المشترك لأيام للتراث التي من شأنها أن تعطي قيمة لغناه، محاولين أن نجعل من التعدد ورقة رابحة ومصدر قوة.
رأينا من خلال هذا الاهتمام الجماعي، حتى باختلافاته، بوابة دخول، وفرصة لأن نجعل من إشكالية تعزيز قيمة التراث المحلي، «ذريعة» تربوية لبناء عمل جماعي. وقد كنا أبعد من أن نشك في أن هذا سيفضي بنا إلى رحلة عميقة في التاريخي الجمعي، وفي عمل تحيين للممارسات مهم بهذا القدر...
أدركنا لاحقا بأن هذا المشروع حول التراث مكن المجموعات المشاركة بأن تقوم بالتفكير حول ذواتها، وأن تبتكر سيرورة إعادة تملّك الفضاءات والممارسات الثقافية والهويّاتية المهمشة. هذا الجانب، على الرغم من أنه لم يكن الهدف من عمل الفريق الذي تمحور في البدء حول بناء مقاربة تعاونية، ظل ملاحظة مهمة تم تحديدها تم التوصل إليها من خلال هذه التجربة. ويدعونا هذا الجانب إلى التفكير في النُّهُج الأنثربولوجية لإعادة النظر في الدعامات الثقافية وإعادة تأهيلها وتملّكها من جديد.
بدأت هذه المغامرة بصعوبة، بحكم أنه بالإضافة إلى التناقضات حول الدوافع التي ذكرناها سابقا، فإن أسئلة الوضع والأنانية حضرت خلال النقاشات مع الجمعيات، المعترف بها هذا الحد أو ذاك، وفي صراعات موعى بها أم لا. تطلّب هذا السياق استعمال سلاسة المقاربات الجماعية والإصغاء مع قدرة دائمة على الملاءمة والمرونة.

عمل جماعي في بناء دائم

يمكن لتنظيم اجتماعات للنقاش وبناء هذا الحدث كانت أن يبدو تقليديا جدا، لكن في سياق تنافس غير معلن أحيانا بين الفاعلين، لم تكن هذه الاجتماعات «تقليدية» على الإطلاق. قررنا أن نجعل هذه الاجتماعات جوّالة من جمعية إلى جمعية أخرى، ومن فضاء إلى فضاء آخر. وفيما كان الشاي ينقع، كنا نأخذ الكثير من الوقت للنقاش.
لعب كل شخص دور الضيف والمضيف، وأحيانا اكتشف البعض منهم فضاءات لم تسنح لهم الفرصة من قبل برؤيتها. لقد أمكننا سماع العبارة التالية: «آه، إنها المرة الأولى التي آتي فيها إلى هنا»، , فيما كان المضيف يسرع في التعريف بفضائه...

نظمـت الجمعيـات سـنويا، في بـني عبّـاس، مـا بـين 2011 و2014، «أيام الـتراث». كان الهـدف بالنسـبة إليهـا هـو تعزيـز الروابـط البين-جمعويـة عـبر تنظيـم عمل مشـترك يتم بنـاؤه حـول موضوع تنميـة الـتراث المـادي وغـير المـادي في المنطقـة، بـكل تنوعه وغناه.

عندمـا طلب مـني منظمو ومنظمات «المتوسـط» تحرير مقـال عن تجربة الوسـاطة الثقافيـة، خطرت ببالي مبـاشرة فكرة تقاسـم جزء من مغامـرة الجمعويـة في بني عباس، وهي مدينـة واقعة في الصحراء الجزائرية.

في عـام 2009، كانـت «جمعيّـة الثقافـة والتّنميـة الجماعيـة» (التي يحب المقرّبـون منهـا تلقيبهـا بـ ACDC)، والتي أسسـتها مـع زوجي ناظـم صالحـي، تمر بأزمة. وقـد انطرحت علينا عدة أسـئلة حول المعنى في غمار سـعي الجمعية للـتزود بقيم أصيلـة. هكذا قررنا أن نقوم بوقفة مؤقتة، وأن نذهب لبناء مشـاريع قربٍ ومشـاركة مع الجمهور ولحسـابه. هذا الخيـار هو الذي دفعنـا إلى الانتقال إلى بـني عبـاس، الـتي توجد وسـط الصحـراء الجزائريـة، لنعيش وسـط جماعـة في منطقة السـاورة. فـإذا بنا نقضي هنـاك حوالي عـشرة أعوام.

عندمـا وصلنـا إلى المدينة الصغـيرة التي يبلغ عـدد سـكانها 13 ألفا، كانت تفصلنـا عـن حياتنـا السـابقة مسـافة 1250 كلومـترا. وأدركنـا بسرعـة أن مـا يفصلنا عـن حياتنـا السـابقة، هو أهـم بكثير من حسـاب المسافات.

وصلنـا ورمينـا بأنفسـنا بـين ذراعـي هـذه الواحة. خـلال تلك الفـترة كنا نبحـث عن مـلاذ، بعيدا عـن حياتنا اليوميـة الصاخبـة والخانقة؛ بعيـدا عـن تلـك الحيـاة الـتي اصطدمـت فيهـا تصوراتنـا عـن الالتزام الإنسـاني بتصور مبنيّ عـلى النزعة الإنسـانوية الاحترافية، والمنافسـة الماليـة للمشـاريع والدعم المؤسسـاتي.

بدأنـا حينهـا مغامرة جديدة من تشـاطر التجـارب والخبرات وفـنّ العيش والمرافقـة عن قـرب للمبـادرات الجمعويـة والمواطنة من أجل التنميـة. كانـت دوافعنا للبحـث والعمل والمشـاريع، ولكن أيضا للتفكير، قويـة. وأردنا أن نختـبر على الأرض قناعاتنـا عبر مبادرات عمليّة.

عنـد سـفح الكثبان الرمليـة الغربيّـة المعروفـة بالعِرْق، كانـت توجد هذه الجماعة على حافة السـاورة، والتي عاشـت في ما مضى في رفاهية بفضل نظام القنوات العبقري والسـقي التقليـدي، ومنبع مياهها الطبيعـي؛ وقـد غـذى عبـور وتلاقـح الشـعوب، طيلة قـرون في المنطقـة تاريخا إنسـانيا غنيا ومتنوعـا ثقافيا. وبالفعل، اكتشـفنا بسرعـة بأنـه في هـذه المدينـة وسـط الصحـراء، عـبر قصورها (القرى) وسـاكنتها التي مـن أصول متنوعـة، وكان دائما بالإمكان عيش ممارسـات ثقافية غنيـة وعريقة.

بدأتعـدة جمعيات مـن المنطقة في الاهتمام بحماية هذا الرأسـمال التراثي الهائـل وإعطائه القيمة، سـواء تعلق الأمر بالـتراث المادي أو غير المـادي. لاحظنـا أن الجزء الأكبر من الناشـطين كانوا يتسـاءلون عـن حماية التراث، لأسـباب ودوافـع يختلف بعضهـا عن البعض الآخر. ويكمـن وراء دافـع أوّل لإعطاء قيمة أكـبر للانتماء الثقافي، كانـت تتبـدى بوضوح رغبـة الفاعـلات والفاعلين في إنشـاء منتج اقتصـادي يدخـل في إطار نشـاط سـياحي: بالنسـبة إلى البعض، كانت فرقة موسـيقية تقليدية، وبالنسـبة إلى البعـض الآخر أمكنة

الجـــزائـــر

الجماعي لا يفرض بقرار، بل يُعاش ويبنى

سميلة عميروش

المغرب ص. 341–346
عبد السلام زيو زيو
وسولين بورزمة
الوساطة هي سعي لصناعة الاعتراف.
وجهات نظر عن بعض مظاهر الوساطة
في المغرب

تونس ص. 342–347
حمدي أونينة
التنشيط/الوساطة الثقافية في تونس.
من الغاية الإيديولوجية-الاقتصادية إلى
الغاية المواطنة

نصوص السياقات

الجزائر ص. 356–361

سميلة عميروش
المشترك لا يفرض بقرار، بل يُعاش ويُشيَّد

فرنسا ص. 348–355

جوديت دوهايل
الوساطة في المتاحف الفرنسية: نحو التحرر من وظيفة تابعة؟

الثقافية؛ وقد أضيفت إليه أفكار في الفن المفيد (Arte Útil) للفنانة الكوبية تانيا بروغيرا، التي منحت منظورا فنيا لطرق تخيل وخلق وإنجاز آثار مفيدة، عبر إنتاج تكتيكات تغير طريقة التصرف داخل المجتمع.

تقترح المشرفة إلزا ديبيناي بمعية المجموعة المنكبة على دور الوساطة داخل المؤسسات الثقافية، وبالعكس، على دور المؤسسات في الوساطة الثقافية، تفكيرا في ماهية المؤسسات، وفي أفق إمكانها في الوقت الحاضر. يجد الوسطاء والوسيطات أنفسهم مرارا في وضعية متناقضة، وهم متموقعون على هامش هذه المؤسسات الثقافية، فهم مأخوذون بين الجماهير المتغيرة بسرعة وبين زمن مؤسساتي جامد تقريبا. تبرز مساهمات المشاركين والمشاركات أن الاحتكاكات الناتجة عن التحولات الاجتماعية، التي غالبا ما تحملها الوسيطات والوسطاء والفنانون إلى داخل المؤسسات، يمكن أن تحدث تغييرات، وحتى تحولات، ولو كانت طفيفة. تم إناء هذا القسم الأخير بخلاصة مقالة للباحثة البريطانية بيرناديت لينش، تحت عنوان The Gate in the Wall: Beyond Happiness-making in Museums (البوابة في الجدار: ما وراء السعادة-الخلق داخل المتاحف). تبرز الكاتبة المثنوية المشتركة بين الخطابة التقدمية المستعملة من قبل المتاحف وبين الكيفية التي تعمل بها في الواقع. وتقترح إعادة النظر في الدور التقليدي للمؤسسات الثقافية، أي دور «المعالجين(ات) والمعلمين(ات)» الذين يتحكمون، ويَحْتَوُون ويحرفون كل شكل من أشكال الاحتقان أو المقاومة، بأن يعملوا على تلطيفالخلافات مع جماهير منذورة لأدوار «طالبي المساعدة أو متعلمين».

في نهاية الكتاب توجد بيبلوغرافيا جماعية؛ تضم موارد تم تجميعها خلال التكوين عن بعد، وتم تطعيمها من قبل المتدخلين(ات) والمشاركين(ات) والمنظمين(ات) والمشرفين(ات). ليست هذه البيبليوغرافيا شاملة، لكن يمكنها أن تصلح كأداة للتفكير في الوساطة الثقافية انطلاقا من منظورات غنية ومتنوعة.

بما أن هذا الكتاب موجه، قبل كل شيء، إلى مهنيات ومهنيّي مجالات الثقافة في البلدان المعنية، فقد تم نشره عن قصد باللغة العربية وباللغة الفرنسية، وجزئيا بالإنجليزية. آخذين بعين الاعتبار مسألة أن الفرنسية، بما هي لغة فرضت على المنطقة من طرف الاستعمار، كانت اللغة الوسيطة المستعملة خلال مجمل البرنامج. وقد نوقشت مسألة الترجمة بحماسة من طرف المنظمين والمشاركين النساء والرجال. وبالنتيجة، تقرر نشر كل النصوص باللغتين العربية والفرنسية، وبعضها ترجم لأول مرة بهذه اللغات، وتم الاقتصار على نشر نخبة من النصوص بالإنجليزية.

مكنت هذه النقاشات الساخنة، بخصوص استعمال اللغة المهيمنة في البرنامج أيضا من فتح نقاش حول الأوجه التأويلية والنقدية والمنحازة لعملية الترجمة، التي يترتب عنها خلق فضاءات ازدواجية وفهم جزئي. أدرجت هذه الأخيرة في سيرورات مشتركة للتطوير ولخلق شبكة وللتحاور، أطلقها المشاركات والمشاركون بأنفسهم، والذين عدلوا البرنامج من الداخل وتجاوزوا مخططه الأول. يشكل المتوسط وهذه العلاقات الجديدة التي تم نسجها، محاولة ملموسة للترجمة الجزئية للمعارف ما بين مجموعات مختلفة جدا، وتطبعها علاقات سلطة غير متماثلة، وهو ما يستدعي مرة أخرى تحديد المعارف المتموقعة لدونا هاراواي.[3]

نأمل في أن يستطيع هذا المنشور أن يصبح مصدر إلهام للعاملين والعاملات في مجال الثقافة الذين واللواتي يطمحن (ون) إلى التغيير، من خلال مساءلة طرقهم الخاصة في المعرفة، ومهنتهم الخاصة، وردود الفعل التي تقتضيها.

3 دونا هاراواي، المصدر السابق، ص 580-590

الاستقلالية التي انخرط فيها الوسطاء والوسيطات الثقافيون، الذين وجدوا أنفسهم يُمْنحون أدوارا تبعيّة داخل التنظيم التراتبي للمتاحف.

تتقاسم سولين بورزمة وعبد السلام زيو زيو، في مقالهما، عدم الرضى عن إسقاط مصطلحات ومفاهيم قادمة من الشمال، على السياق المغربي. يؤكد الكاتبان، انطلاقا من الواقع المغربي المتعدد، أن الفن والممارسات الإبداعية ينظر إليهما من طرف الطبقات الحاكمة، إما بوصفهما ترفيها لصالح السياح في إطار منطق التنمية، أو بوصفهما خطرا بسبب إمكانياتهما «التخريبية». ويعتبران أن وظيفة الوساطة الثقافية هي وظيفة سياسية، بحكم أن عليها أن تبذل مجهودا في توعية السلطات العمومية، في اتجاه اعتبار الممارسات الفنية مجالات مهنية أساسية، ينبغي أن تعوض ماديا بناء على هذه الصفة.

وفي الأخير، يقترح حمدي أونينا قراءة للواقع المهني للوساطة الثقافية في تونس، انطلاقا من تحليل الخطاب الرسمي، المنشور في المواقع الإلكترونية لكل من وزارة الثقافة ووزارة التعليم العالي. يهتم حمدي أونينا بالقطيعة التي مثلتها ثورة 2011، والطريقة التي أثرت بها هذه الأخيرة في السياسات الثقافية التونسية، ولكن أيضا كيف أعطت قيمة أكبر لعمل الوساطة الثقافية الممارس من قبل الدوائر المواطنية والمقاولاتية.

يضم الجزء الثاني من المنشور مشاركات واحد وعشرين من المهنيين الشباب، يعيشون ويعملون في بلدان الجزائر وفرنسا والمغرب وتونس، شاركوا في المتوسط. عملت المشاركات والمشاركون في مجموعات انطلاقا من مواضيع متعلقة بمقاربات الوساطة: نزع الطابع المركزي ونزع الاستعمار عن المعارف؛ والوساطة المموقعة والوساطة داخل المجال الترابي؛ وإعادة النظر في المسألة المنهجية؛ والنقد المؤسسي وتحليل علاقات السلطة داخل المؤسسات. وقد تم إرفاق كل توليفة موضوعاتية بنص موجود مسبقا، انتخبه عبد السلام زيو زيو، بغرض إغناء النقاش عبر تقديم منظور تاريخي أو جامعي.

وبمعية المشرفة دليلة محجوب، قامت المشاركات والمشاركون داخل المجموعة المخصصة لمقاربة ديكولونيالية، بفحص الاستمرار المقيت للتراتبية بين الجماعات البشرية داخل علاقة الغرب مع مستعمراته السابقة والجاليات المهاجرة المنحدرين منها. وانطلاقا من دعوة سلوى لوسي بولبينة إلى نزع المركزية ذاتيا[2]، تم إنجاز خارطة بشكل جماعي تدعو حرفيا إلى «فقدان الشمال»؛ ثم تلتها اقتراحات فردية، غالبا استبطانية، تهتم ببناء العلاقات المهنية، وبالمستوى الضمني لشروط التعاون الدولي في مجال الثقافة. رافق هذه المساهمات حوار مع الأكاديمي الجنوب إفريقي سابيلو ج.ندلوفو غاتشيني، الذي يدعو إلى التساؤل حول المعنى الإبستمولوجي، وحتى البيداغوجي، للتعلم بطريقة «لا-كولونيالية».

بأخذ مسألة الوساطة المتموقعة كنقطة انطلاق، قامت المشاركات والمشاركون في المجموعة الثانية بفحص ضرورة الوعي بالسياق الخاص (الشخصي) لمنطوقاتنا في المشاريع الثقافية التي تستدعي جماعات ثقافية متنوعة.

قدمت كوثر شقشق، استجابة لدعوة عبد السلام زيو زيو، منهجية تجريبية بنيت على أساس الكتابة التخييلية بغرض مساءلة إسناد الأدوار في المشاريع الثقافية التشاركية. وباختبار هذه الأداة التي تستدعي فكرة التعاطف، شدد المشاركون على اعتباطية وتعسف السلوكات المهنية ولفتوا النظر إلى عاملات وعمال الثقافة، وإلى الكيفية التي يتم النظر إليهم بها من طرف الجمهور المنخرط في مشاريعهم. هناك أيضا نص للفنان المغربي محمد شبعة يمنح تجذرا تاريخيا لمسألة ضرورة الممارسات المتموقعة. يقدم النص، الذي كتب 1967، تفكير الفنان في الحاجة إلى القطيعة مع العلاقة العمودية التي تفرضها النزعة الأكاديمي الغربية، وفي ضرورة إعادة التفكير في أشكال وأوجه الفن المنبثق من السياق المغربي.

اقترح المشاركون والمشاركات داخل المجموعة المكرسة لمساءلة المناهج القائمة، والتي أشرفت عليها باية عثماني، اقترحوا أداة عملية لأجل وساطة ثقافية مناهضة للقهر. بالنتيجة، سمح «دليلهم الصغير» للدفاع الذاتي في وضعية وساطة، شكشوكة الهجوم المضاد، بأن نضع أنفسنا، حرفيا، في وضعية اللعب وأن نسائل قدراتنا بطريقة وجيهة وساخرة في الآن نفسه. ينتقد الدليل ديناميات الهيمنة التي تواجه مهني الثقافة، والتي لا تتم مساءلتها إلا نادرا. ويشكل الدليل أداةً جيدة للوسيطات والوسطاء الذين يملكون تجربة بقدر ما هو كذلك بالنسبة للتكوين في مجال الوساطة

2 Boulbina, S. L., *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs*. Paris, Les Presses du Réel, 2018, pp 17—27.

تمتلك مانيفستا تاريخا طويلا نسبيا من ممارسات الوساطة الثقافية؛ وقد استلهمت هذه الممارسات من النظرية، غير أنها تأثرت، قبل كل شيء، بالتجربة المتراكمة على امتداد دورات البينالي العديدة، التي نعمل باستمرار على إعادة تخيل وتحويل برامج الوساطة فيها. يكشف سياق كل مجال عن منظورات مختلفة للكيفية التي يمكن أن تتجلى بها ممارسات الوساطة الثقافية وتُفْهَم، وهو ما يشكّل بالنسبة لفريق العمل تجربة مستمرة في التكوين. وبوصفنا مربّيات، نسعى جاهدات إلى إدراك واقع أن سيرورة التعلم يجب أن تعكس السياق الاجتماعي الخاص الذي تمارس فيه. لا يمكن أن نفصل بين «ماذا» و«كيف» نتعلم من موقعنا الاجتماعي ومنظورنا. وتتحدد هذه المعارف بوضعنا الخِطابي، وتجعلنا مسؤولات عما نتعلمه، وهي تحيل على ما أسمته دونا هاراواي بـ «المعارف المتموقعة»[1]. في واقع الأمر، يفضي العمل والمشاركة في ندوات داخل السياق الأوروبي إلى نوع خاص من المعارف المهنية؛ وتفضي في حالتنا، إلى مقولات الوساطة الثقافية والبيداغوجيا، من حيث ماهيتها وأفق إمكانها في السياق الفني. ندرك أننا نعيد إنتاج هذه المقولات في ممارساتنا ونعتبرها في أغلب الأحيان، وعلى نحو خاطئ، معارف بديهية.

في غمار التحضير لدورة «مانيفستا 13» (2018-2020)، كانت مدينة مارسيليا المتعددة الثقافات سياقا للتساؤل حول إنتاج المعارف وتراتبيّتها، في مجالي الثقافة والتربية. وقد أجبنا على بعض الانشغالات عبر البرنامج الموازي Le Tiers Programme، وهي المبادرة التي خاضها فريق الوساطة في البينالي. هذا المنشور هو نتيجة لأحد مشاريعها، وقد أطلق عليه اسم المتوسط: انطلقت الوساطة الثقافية كنقطة التقاء من فكرة توسيع تعريف الوساطة الثقافية إلى أبعد مما هو متعارف عليه في فرنسا وفي سياقات غربية أخرى.

انخرطنا في علاقة تعاون وتبادل مع فرق عمل «محترف المرصد» بالدار البيضاء، و«الشارع فن» بتونس، من أجل اقتراح تطوير مشترك لجامعة خريفية، موجهة إلى محترفات محترفين شباب في مجالات الفن المعاصر والتربية والبحث والعمل الاجتماعي، الذين يقيمون ويعملون في كل من الجزائر وفرنسا والمغرب وتونس. كانت الصعوبة الرئيسية التي واجهت هذه المبادرة هي خلق فضاء من الثقة يسمح لممتهني الوساطة الثقافية (أو مجالات مكافئة لها) من مختلف الأعمار والآفاق، بأن يقوموا بمساءلة الممارسات داخل هذا المجال، بدءً بممارساتنا نحن. مست أزمة كوفيد 19 مجموع شركاء المشروع وأعادت النظر حتى في إمكانية تنظيم هذا التكوين مع برنامج التبادل الذي كان متوقعا في البداية. قررنا إذن الاستمرار في المشروع بطريقة هجينة، عبر عمل ميداني في فرق صغيرة داخل كل بلد، تأتي بعدها حصص مكثفة من النقاش، والإنتاجات النظرية، والورشات والمشاريع الجماعية، عبر انترنت. بعد محاورات مشتركة، أضحى نشر كتاب محاولة لإعادة توطين ممارسات الوساطة الثقافية من خلال الاعتراف بتشابكها مع روابط النوع والعِرق والطبقة الاجتماعية، ومع التأثير الخاص للتاريخ الاستعماري. اكتسب المشاركون والمشاركات، بمعية مشرفاتهم ومشرفيهم: إلزا ديبيناي، ودليلة محجوبي وباية عثماني، وعبد السلام زيو زيو، القدرة على النظر إلى التعلم عبر مصطلحات تمنح إمكانية لوجود تواريخ أخر مختلفة عن التاريخ الغربي الذي يوصف ب»الكونية»، وبالتالي القدرة على اتخاذ مسافة مع التقليد النقدي الغربي من أجل التأكيد على التعددية الجذرية للمعارف الجهوية.

يتكون هذا المنشور من ثلاثة أقسام. كرس القسم الأول لنصوص جديدة، طلبت كتابتها لهذه المناسبة، وهي تمنح سياقا لفهم الوساطة الثقافية في مختلف الأقطار القومية المعنية بمشروع المتوسط. في البداية تصف سميلة عميروش؛ مديرة جمعيّة الثقافة والتّنمية الجماعاتية، وهي جمعية جزائرية ساهمت في تأسيسها سنة 1999؛ تصف على نحو ملتزم، عملها إلى جانب مبادرات مواطنة بمنطقة بني عباس وسط الصحراء الجزائرية، لصالح جماعة سكانية صغيرة تدعى الساورة. تشجع هذه الممارسات الاجتماعية، التي لها قدرة على التغيير، والتي لا توجد في المراكز الحضرية الصناعية بل في بلدات بعيدة، على تجريب مناهج عمل مبنية على المشتركات.

تقدم جوديت ديهايل، المحاضرة بشعبة الوساطة الثقافية للفنون بجامعة إيكس-مارسيليا، قراءة جندرية لتاريخ نشوء الوساطة الثقافية والعمل إلى جانب مرتادي المتاحف الفرنسية. تربط بين هشاشة وتهميش قطاع الوساطة الثقافية وبين النسونة التاريخية لهذا الميدان المهني. تعود جوديت ديهايل أيضا إلى سيرورات

1 Haraway D.J., "Situated Knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective", in *Feminist Studies*, n°14, 3/, 1988, pp.581–583

الوساطة الثقافية بوصفها نقطة التقاء

جوانا مونبارون، يانا كليشوك

يوسف الإدريسي، الوساطة الديكولونيالية. آفاق وفضاءات مضادة 109 ع EN FR

Carte collective 90

Summary 1 EN 88

ببليوغرافيا جماعية 30

الكولوفون

المتوسط: الوساطة الثقافية كنقطة لقاء
مانيفستا 13 برامج موازية

بشراكة مع
«ورشة المرصد» (الدار البيضاء) و
«الشارع فن» (تونس)

بدعم من
مؤسسة « Drosos Foundation»

المحررون
يانا كليشوك، جوانا مون بارون

المحرر الشريك
عبد السلام زيو زيو

تصميم الكتاب
Untitled Duo بالتعاون مع عبد الله أبو الحميد

مستشارة النشر
أغاثا بار

المترجمون
العربية: محمد الخضيري
الفرنسية والإنجليزية: رونار (لوكاس موران/ لبن أجان، نيلسون بوريك كارتر، راشيل فالنسكاي).

تدقيق التحرير
العربية: يوسف الفتوحي
الفرنسية: أمينة بومعزة
الإنجليزية: ميشال فاغيت

المشاركون
رياض حامد عبد الوهاب، يوسف الإدريسي، أمة الرحمن حومي، فاتن عرفاتي، لينا أيوب، كوثر بن لخضر، هواري بوشناق، سولين ليلى بورزمة، لويز ديب، عثمان العباسي، مانون فروغي، عبير القاسمي، لورينا هرنانديز، سلمى القسمطيني، أروى لعبيدي، كونستانس ليون، كامي ليفي، عايدة عمري، مرل ريدمان، ياسمين ياكر، يوسف الزاوي

المشرفون
إلزا ديبيناي، دليلة محجوبي، باية عثماني، عبد السلام زيو زيو

المتدخلون في البرنامج
سميلة عميروش، مهدي أزدم، مصطفى بن فضيل، كوثر شقشق، ماريا الضعيف، هلدغارد ديفيست، يوسف الفتوحي، مريم النزاهي، سيريال فور وكرستين بروتون، فاطمة كيلاني، محمد العولي، باسكال لوبران كوردي، أمينة منيا، إيرين بريرا، علي سعيدان، رشيدة تريكي، فرانسواز فرجيس

التنسيق
مانيفستا 13 مارسيليا- يانا كليشوك جوان مون بارون، بريمافيرا غوميز كالداس، ماغدا هينيبو.
ورشة المرصد – محمد فريجي، حسناء جابر، فاتي بلعسري، أميمة شباك
الفن شارع – سلمى ويسي، بلال المكي، كامي هولتزل

شكر
الجزائر/ تونس: سليم بن صفية (جمعية البديل) رضا تليلي، توماس إيغومنيديس، عزيز عيساوي، ومارلين هالغوفاش (أتوليه الورشة) حسين مطرف (مهرجان Racont-Arts)، وليد عيدود (مهرجان أرتيفاريتي و بوكس24).

فرنسا: سلين بولان، وإلينا ليبيس مونيز (CAC Brétigny)، فرنسوا إفلير وآريان لوبلون (Les Laboratoires d'Aubervilliers) ، دليلة محجوب، مارين شوتز (جامعة إيكس مارسيليا) وكامي فوكور (Mucem)، جوديث ديهايل (جامعة إيكس مارسيليا).

المغرب: المهدي أزدم، هشام باحو (البولفار، والصباغة باغا- البولتيك)، فرانشيسكا ماسيرو، سمية أيت أحمد، نادر بوحموش وأمين لحرش (قناة وأوال، Le 18)

أنجزت النسخة العربية للكتاب بفضل دعم «الصندوق العربي للثقافة والفنون»- آفاق

دار النشر
Archive Books

عدد النسخ
2000

أنجزت النسخة العربية للكتاب بفضل دعم «الصندوق العربي للثقافة والفنون» – آفاق

203 ع FR لورينا هرناندیز،
نزهة متوحشة
201 ع FR سولين ليلى بورزمة،
تناقضات
193 ع FR كامي ليفي،
إلى حدّ يعتصر القلوب
189 ع EN FR كوثر شقشق،
حكايات خيالية متموقعة
181 ع EN FR سولين ليلى بورزمة، لورينا هرناندیز، كامي ليفي،
ياسمين ياكر، يوسف الزاوي
الوساطة المتموقعة-المجالية: بعد آثار النقاشات
الجماعية. النقابة المتموقعة والمجالية
166 EN Summary 2

مقاربات ديكولونيالية **163– 88**
قراءات مفيدة
161 ع FR سابيلو ج. ندلوفو-غاتشيني،
الديكولونيالية،التحرر من الكولونيالية الفكرية،
ومستقبل الدراسات الإفريقية
153 ع EN FR دليلة محجوب،
أثر الاحتقار

133 ع FR كوثر بن لخضر،
حقيبة العداوة
127 ع FR سلمى القسمطيني ،
الانشطارية
121 ع FR عبير القاسمي،
جرد الاحتقار
117 ع FR فاتن عرفاتي،
تفكيك البرغيّ
113 ع FR كونستانس ليون،
أن تمارس الديكولونيالية على المرآة

FR ع 317 لينا أيوب،
وزارة الفنانين. ات الغاضبين. ات: المؤسسة البديلة
FR ع 311 أمة الرحمن حومي وعثمان عبسي،
البدائل الممكنة وغير الممكنة التي تحل محل المؤسسات الثقافية
FR ع 301 مرل ريدمان،
تملّك المؤسسة كما الفعل
EN 288 Summary 4

مساءلة المنهجيات 285 – 244

قراءة مفيدة
FR ع 283 تانيا بروغير،
أفكار حول "الفن المفيد"

FR 246 رياض حامد عبد الوهاب، لويز ديب، مانون فروجي، أروى لبيدي، عايدة عمري،
هجوم الشكشوكة المعاكس، دليل مصغر للدفاع الذاتي في وضعية الوساطة
EN 244 Summary 3

الوساطة المتموقعة 241 – 166

قراءة مفيدة
EN ع 239 محمد شبعة،
بطاقات واستبيان

FR ع 223 يوسف الزاوي،
محاولات لتحديد الوساطة الثقافية
FR ع 207 سولين ليلى بورزمة، ولورينا هرناندیز
Presencias NYA

المتوسط – الفهرس

14 ع كلمة مديري.ات مانفستا،
ورشة المرصد، الشارع فن، دروسوس

373 ع تقديم،
جوانا مون بارون، يانا كليشوك

نصوص السياقات 342–369

367 ع سميلة عميروش،
المشترك لا يفرض بقرار، بل يُعاش ويُشيَّد

361 ع جوديت دوهايل،
الوساطة في المتاحف الفرنسية:
نحو التحرر من وظيفة تابعة؟

353 ع عبد السلام زيو زيو وسولين بورزمة،
الوساطة هي سعي لصناعة الاعتراف.
وجهات نظر عن بعض مظاهر الوساطة في المغرب

347 ع حمدي أونينة،
التنشيط/الوساطة الثقافية في تونس.
من الغاية الإيديولوجية-الاقتصادية إلى الغاية المواطنة

المؤسسات والوساطة 288–341

قراءة مفيدة

339 ع EN FR برناديت لينش،
خاتمة: التغيير

321 ع FR هواري بوشناق،
المتوسط/ الثقافة:
إلى قيمنا، إلى مجالاتنا المشتركة

دار النشر
Archive Books

تحقيقات واقتراحات
لأجل ممارسة مُتَموقِعَة
للوساطة والعمل الثقافي

المتوسط
الوساطة الثقافية
كنقطة لقاء

MANIFESTA
13
2020
MARSEILLE

FR

EN

ع

FR

EN

ع

الوساطة
الثقافية
كنقطة
لقاء

AL MOU

سط