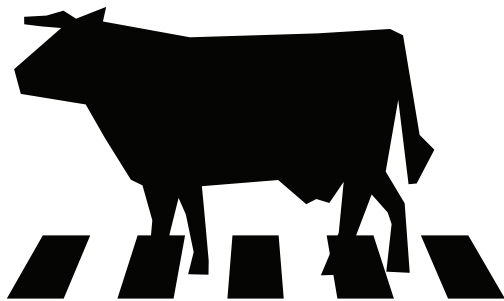
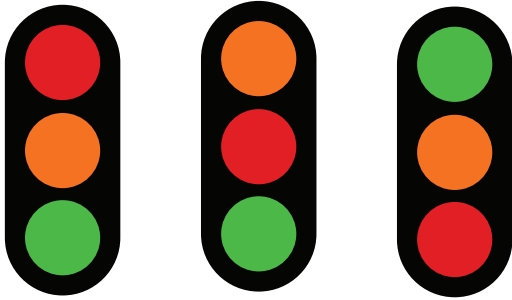


KLAXON 10





(quand l'art vit en ville)

AUTOROUTE URBAINE

Désaccord sur la ville

Antoine Pickels et Benoit Vreux

ARTÈRE CENTRALE

Réflexions sur le statut de perturbateur

La fiction de notre désaccord

Tunde Adefioye

CONSTRUCTION REMARQUABLE

Ève la vendeuse

Les fruits aux saveurs féministes
de Kubra Khademi

Véronique Danneels

ITINÉRAIRE

Créer un espace artistique de négociation

Trois cas suscités par
la curatrice Joanna Warsza

Emilie Houdent

PROMENADE

Défilés les gens d'Uterpan Récits documentaires

Jacques André

CHANTIERS

Oubliez la musique et les musiciens :

Social Dissonance de Mattin

Joel Stern

VOISINAGES

Un regard qui déclenche le mouvement

Souvenir de *Ceci n'est pas*
de Dries Verhoeven

Kasia Tórz

AUTOROUTE URBAINE

Désaccord sur la ville

Antoine Pickels et Benoit Vreux

L'art vivant dans l'espace public, parce qu'il opère dans un espace partagé, est volontiers consensuel. Les artistes anticipent ou évitent souvent le conflit, encouragés en cela par les organisateurs – culturels ou politiques – qui les invitent à intervenir. Pourtant, à une époque où le procédé favori des institutions pour éviter qu'on ne les conteste est la prétention au consensus, il semble important que les artistes rappellent le rôle majeur du désaccord, voire du conflit, dans la démocratie. Il faut dire également que le fait que les œuvres quittent le domaine sécurisé des lieux d'art pour s'aventurer dans l'espace partagé de la ville les mettra de toute façon au risque du désaccord... et cela même lorsque le consensus est recherché. Ce numéro de *Klaxon*, largement nourri des rencontres et des œuvres advenues lors du festival SIGNAL à Bruxelles en septembre 2018, s'attache à des démarches non consensuelles et aux problématiques que soulève le désaccord sur ou par les œuvres.

Le texte de l'activiste et dramaturge états-unien basé en Flandres Tunde Adefioye marque d'entrée un certain désaccord avec la notion même de perturbation artistique. Rappelant le rôle majeur du désaccord dans la progression des droits sociaux et politiques – notamment quand il fut exprimé par des femmes noires – l'auteur questionne la latitude qui existe de ne pas être d'accord... effectivement accordée à ceux qui appartiennent à des minorités racialisées. Il interroge aussi la légitimité d'artistes appartenant au monde des dominants, qui prétendent « perturber » avec des œuvres rappelant des blessures et humiliations subies par les personnes exclues, et imposent ainsi une double violence à celles-ci. Le pouvoir, et partant celui des créateurs, se doit, pense Adefioye, d'être bienveillant.

Mais on peut être provocateur et fonder son travail artistique sur le désaccord sans blesser pour autant. L'exemple de la performeuse afghane féministe Kubra Khademi est à cet égard réjouissant. Sa pièce *Ève is a Seller*, saisie ici par l'historienne de l'art Véronique Danneels, parvient à introduire dans le contexte multiculturel d'un marché populaire un discours sur le droit à l'expression de la sexualité féminine dans l'espace public qui désarme les bigots et gagne par le rire. On le voit, œuvrer dans la recherche du désaccord ne signifie pas forcément renforcer la violence subie. En témoigne le travail audacieux de la curatrice Joanna Warsza, qui depuis plusieurs années, à travers des propositions investissant l'espace public, crée régulièrement des zones de frottement qui suscitent la polémique. Emilie Houdent pose un regard sur cette démarche à travers trois projets ayant eu lieu à Saint-Petersbourg, Berlin et Munich, montrant comment les désaccords générés par ces œuvres ouvrent en fait des espaces de négociation, qui échappent au système de l'art *stricto sensu*. La négociation n'est pas négociable pour les gens d'Uterpan, dont le travail chorégraphique investit régulièrement l'espace public – toujours sans demande d'autorisation. Ce fut le cas de leur pièce *Défilés*, activée à Bruxelles en septembre 2018, qui se conclut par l'arrestation des protagonistes, lesquels se trouvaient en infraction pour avoir marché au milieu de la rue. Ici le désaccord produit au final un discours critique sur les libertés d'usage de la ville et les procédures sécuritaires. Jacques André, un des participants, a compulsé une série de témoignages qui seront la seule trace de cette action délibérément non documentée. Pas dans l'espace public physique, mais réinventée quotidiennement pendant les deux mois de la documenta à Kassel et Athènes, et simultanément sur Internet, la pièce *Dissonance sociale* de l'artiste basquais Mattin a expérimenté inlassablement, à travers son dispositif simple mais reposant sur le malaise, le frottement d'individualités soudainement exposées les unes aux autres, et sommées de s'écouter. Le chercheur en art sonore Joel Stern revient sur cette expérience qu'il a vécue à deux reprises, pour en dire la radicalité et la puissance trouble. Ce numéro se clôt sur un article consacré au très polémique travail de l'artiste néerlandais Dries Verhoeven *Ceci n'est pas* – travail par ailleurs vivement critiqué dans l'article d'ouverture d'Adefioye. Cette pièce, qui voit des

figures allégoriques contemporaines exposées dans des vitrines placées dans l'espace public (ici celui d'une rue commerçante de Pologne) suscite à chaque fois le débat, à la fois par le caractère provocateur des figures convoquées, et par leur résonance toujours différente en fonction de l'espace social local. La curatrice Kasia Torz rend compte avec finesse de cette expérience à bien des égards paradoxale.

Ces quelques exemples indiquent, s'il en était encore besoin, que l'art dans l'espace public ne saurait plus être réduit à la dimension consensuelle évoquée au début de ce texte. Peut-être a-t-il atteint une certaine maturité, souvent partagée par les spectateurs qui s'y confrontent et aiment y trouver des raisons d'échanger, grâce à leur désaccord. Un signe de plus de la réappropriation de l'espace urbain comme véritable lieu du débat politique ?

Cifas.be

signal2018.com

ARTÈRE CENTRALE

Réflexions sur le statut de perturbateur La fiction de notre désaccord

Tunde Adefioye

En septembre 2018, les responsables du Cifas m'ont demandé de faire un exposé à l'occasion de leur festival annuel SIGNAL. En théorie, le désaccord en était la thématique mais au vu du éléments de promotion de l'événement qui nous présentaient, ma collègue Joanna Warsza et moi-même, comme des perturbateurs, j'ai décidé de me focaliser sur ce que cela signifie d'être taxé de fauteur de troubles. Il y a les populations indigènes, les femmes (*womxn*)⁰¹, les *queers*, les Noirs, les punks, les pauvres, les minorités religieuses, les Arabes, les personnes handicapées et les Noirs encore, les « Blacks » toujours, pour ne citer que quelques groupes qui ont payé et paient encore cher le prix de leur désaccord en fonction de la partie du monde que eux ou leurs ancêtres occupent ou occupaient. Ceci n'est bien entendu qu'un aperçu de ceux qui ont pu être considérés au cours de l'histoire comme des perturbateurs. Dans certains milieux, c'est « cool » d'être appréhendé comme un provocateur, comme une personne qui marque son désaccord. Il est en outre révélateur d'observer quels individus peuvent se permettre de disconvenir et quels sont ceux qui seront directement catalogués comme trublions. Plus cruciale encore est la question de savoir qui met sa vie en danger en osant marquer son désaccord. Une mise au point que je donne plus souvent qu'à mon tour consiste à me décrire comme un orteil des États néocolonialistes, patriarcaux jusqu'à la toxicité, impérialistes, capitalistes que l'on reconnaît comme les États-Unis d'AmériK-Ke;⁰² et quand je dis orteil, je pense au petit orteil gauche qui peut à peine laisser croître un ongle et qui endure souvent une douleur lancinante causée par le port de chaussures trop étroites. Comme cet orteil, je dois préciser que la plupart de mes exemples proviennent des États-Unis; cependant, depuis plus de cinq années maintenant, mes pratiques se sont profondément ancrées dans les anciennes méthodes coloniales de l'« *Errope* ».⁰³ De ce fait, on pourrait prétendre que je bénéficie symboliquement de nouveaux capitaux et d'anciennes fortunes, même si en réalité je n'ai pas d'argent!

01. *womxn* ou *womyn* sont parfois utilisés en anglais pour éviter d'associer, voire de subordonner, le terme désignant le genre féminin à l'homme ainsi que c'est le cas avec les traditionnels *woman* et *women* (N.d.T.).

02. *Amerikkka* en anglais, en référence au Ku Klux Klan (N.d.T.).

03. Jeu de mots avec *error*, erreur (N. d T.)

Qui met sa vie en danger en osant marquer son désaccord?

Mais, où en étais-je? Assata Shakur rend douloureusement compte dans son autobiographie⁰⁴ du fait que l'on ne devient pas perturbateur international du jour au lendemain. Elle a grandi dans l'Amérique des années 1950 et 1960 où l'oppression de la population noire était toujours ouvertement cautionnée par l'État. Mais bien évidemment, parce que les Blancs ne peuvent jamais être que des Blancs, vous aviez même à cette époque de parfaits ségrégationnistes qui prétendaient ne pas être racistes. Vous savez, ce genre de personnes bien pensantes penchant vaguement à gauche... mais je m'égare. Pour revenir à l'autobiographie de Shakur, celle-ci nous aide à comprendre comment une belle et fragile jeune fille, fière d'être noire par l'éducation qu'elle a reçue de ses grands-parents, parvient à s'opposer aux Blancs sans les craindre, ce qui dans un état du sud comme la Caroline du Nord est loin d'être une leçon évidente pour une jeune fille rebelle (*grrrrl*) noire pré-pubère. Forte de cette assurance, elle ignorait délibérément tous les panneaux

04. Assata Shakur, *Assata. An Autobiography*, Londres, Zed Books Ltd, 1988.

indiquant « réservé aux Blancs » et ce, il va sans dire, au grand dam de ces derniers ; par exemple, ainsi qu'elle le raconte dans *Assata. Une autobiographie*, elle s'est rendue au rez-de-chaussée d'un cinéma pour se procurer un poster d'Elvis :

« Tous les gosses de l'école pensaient qu'Elvis Presley était cool... et cet été-là quand je me suis rendue dans le Sud, je suis allée voir un de ses films. À l'époque à Wilmington, il n'y avait qu'un cinéma dont l'accès était autorisé aux Noirs... Lorsque vous aviez acheté un ticket, vous deviez emprunter un long escalier sur le côté du théâtre qui menait au second balcon, la section réservée aux gens de couleur... À l'instar de tous les films d'Elvis, celui-là était de ceux dont on ne se souvient pas ! À la fin de la séance, je suis allée en bas. Tous les enfants blancs quittaient les lieux avec des photos d'Elvis Presley qu'ils avaient achetées... Je savais qu'il était absolument inutile de m'adresser à la femme qui vendait les tickets au guichet pour lui demander quoi que ce soit... Je suis donc passée devant elle pour me diriger directement dans la section blanche de la salle. Ce fut une telle surprise, comme dans les films à New York ! Ils avaient un distributeur de sodas, une machine pour du pop-corn au beurre, toutes sortes de friandises, des chips et d'autres choses. En haut, dans la section réservée aux personnes de couleurs, on avait une sorte de vieux pop-corn rassis... Au moment où j'entraî tout s'arrêta. Chaque regard était rivé sur moi. Je continuai à marcher jusqu'au comptoir et avant même que je n'ouvre la bouche la vendeuse m'interpella "tu es dans la mauvaise section, ressors et monte l'escalier sur le côté"... "Je veux acheter une photographie d'Elvis Presley" rétorquai-je. "Ils n'en n'ont pas en haut"... Je pris ma photo et sortis en plein jour en gambadant... Les regards sur ces visages de Blancs...⁰⁵ Cela m'a donné bien du plaisir et j'ai ri sur tout le chemin du retour vers le restaurant de mes grands-parents... »⁰⁶

05. « Crakas » est le terme argotique utilisé en anglais par l'auteur pour désigner péjorativement les Blancs (N.d.T.).

06. Assata Shakur, *Assata. An Autobiography*, Londres, Zed Books Ltd, 1988.

Et pourquoi une adolescente noire ne pourrait-elle pas autant désirer placarder Elvis sur le mur de sa chambre qu'une blondinette endimanchée ? C'est le même type de fierté qui l'a poussée à rejoindre les rangs des mouvements de libération noire et l'a finalement amenée à attendre la peine de mort, emprisonnée sous caution d'un million de dollars pour un meurtre que, de toute évidence, elle ne pouvait pas avoir commis. Je ne suis pas ici pour présenter le cas d'Assata, mais il est important de noter que dans l'Amérique des années 1970, une femme (womxn) noire était (et est toujours d'ailleurs) considérée comme une menace, surtout si elle se fait entendre et est intelligente. Il suffit de voir comment la presse a présenté la *First Lady* Melania par opposition à la manière dont elle a parfois vilipendé la professeure de droit, diplômée de Yale et ancienne conseillère de Barack Obama qu'est l'actuelle Michelle Obama. Chacun se souvient de la photo du couple Obama caricaturé en singes que le quotidien flamand *De Morgen* avait utilisée pour leur souhaiter la bienvenue en Belgique.⁰⁷ Merci les Flandres de nous montrer ce que les Blancs bien-pensants et penchant vaguement à gauche se font comme idée des intelligentes femmes (womxn) noires qui osent, ne fut-ce qu'un peu, être en désaccord et défier le *statu quo*. Cette fois encore, je m'égare. Avant que je n'aille trop loin, je voudrais évoquer la patrie des ancêtres du mari de Michelle – le Kenya – où Wangari Maathai fut emprisonnée pour ses opinions politiques. Elle fut également critiquée pour ses actions lorsqu'elle mit en cause la monoculture du thé qui devait approvisionner l'Angleterre, alors que le procédé dégradait le sol en le privant de ses nutriments.

07. *De Morgen*, « The Daily Herald », 23 mars 2014.

Déplaçons-nous à l'Ouest, au Nigeria. Nombreux sont ceux qui connaissent Fela Anikulapo Kuti (*anikulapo* signifie en gros « celui qui a la mort dans sa poche ») ; mais probablement peu connaissent sa mère Funmilayo Ransome/Anikulapo Kuti, qui mit cette mort dans la poche de Fela. Première femme à avoir conduit une voiture en Afrique subsaharienne (si l'on en croit la comédie musicale *Fela!* mise en scène par Bill T. Jones), elle fut aussi notamment une provocatrice, une enseignante et une activiste luttant pour les droits des femmes. À la fin des années 1970, perçue comme une menace par le gouvernement nigérian, elle fut défenestrée par des soldats, du deuxième étage de la maison de son fils dans Kalukata Republic.⁰⁸

08. Du nom que Fela avait donné à la concession qu'il occupait à Lagos, sorte de république auto-proclamée. L'attaque était aussi et peut-être surtout menée en représailles à la sortie d'un disque de Fela. N.d.T.

Plus au nord encore, nous atterrissons en Egypte où Nawal El Saadawi, psychiatre, ancienne directrice du ministère égyptien de la Santé publique, fut emprisonnée, en partie à cause de ses opinions féministes – elle avait initié l'Association arabe pour la Solidarité des Femmes

(AWSA, Arab Women's Solidarity Association) – et de ses écrits, parmi lesquels *Femme au degré zéro*.

Dans les années 1990, menacée de mort la professeure Philomena Essed dut fuir la Hollande, suite à des publications dans lesquelles elle décrivait le racisme quotidien qui affectait son pays à l'époque et n'a pas cessé depuis. Tout cela pour aller aux États-Unis! Les choses vont mal quand vous abandonnez un État qui offre une forte sécurité sociale pour le soleil de la Californie du sud; ou bien attendez, serait-ce l'inverse?

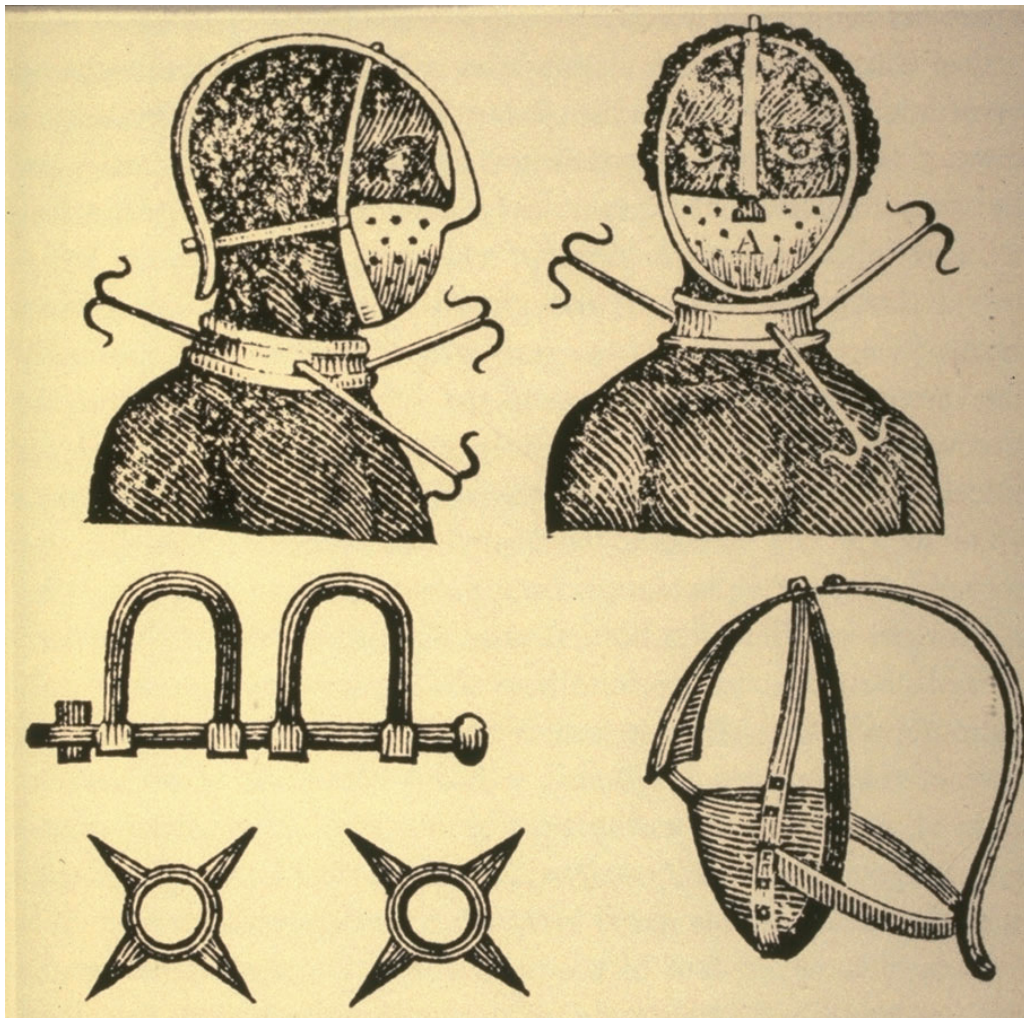
Traversons à présent l'Atlantique pour nous rendre au Honduras où Berta Caceres fut assassinée en raison du travail qu'elle réalisait pour protéger sa communauté et l'environnement. Sont suspectés dans son meurtre d'anciens officiers militaires payés par des responsables de la compagnie en charge d'un barrage contre la construction duquel Caceres protestait.

Qui est autorisé à être en désaccord?

Sans tenter de me comparer à ces courageuses personnalités, je voudrais évoquer brièvement mon expérience professionnelle, ces deux dernières années, dans une institution blanche. C'est devenu un objectif personnel de faire appel au féminisme intersectionnel, à la théorie critique de la race ainsi qu'à l'idéologie de la décolonisation et de la post-colonisation dans le cadre du travail que j'ai entrepris et continue d'entreprendre au sein de l'équipe artistique du KVS, le « théâtre de la ville » bruxellois. Ensemble avec mes collègues et complices, tout en étant alimentés par la communauté dans laquelle nous évoluons, nous créons des projets comme SLOW (Slam Our World) bit.ly/2T8O53k et *Beyond the Binary*. bit.ly/2WbeAXO Cette perspective critique s'est également propagée dans le secteur culturel flamand en général. Que s'est-il passé cependant lorsque j'ai incidemment critiqué ce qui se produisait sur la plantation du maître? En bref, j'ai commis un article intitulé *Een zee van Witte Mensen* (*Une mer de personnes blanches*), publié dans le quotidien flamand *De Standaard*. Cela a provoqué une tempête inattendue, alors que c'était écrit sous forme de contribution émotionnelle, de ce que, moi en tant qu'individu noir, j'avais subi comme une violence, au cours d'un festival qui accueille environ 350 000 visiteurs par an et qui est considéré comme l'endroit où il faut se montrer. Cela fut perçu comme une accusation et des personnalités du milieu culturel flamand ont pris la mouche! Le directeur du festival a écrit un droit de réponse qui m'était destiné dans le même journal et un de ses alliés, un autre directeur d'une institution de Gand, comme lui blanc, cis-mâle et hétéronormatif, a rédigé un article pour soutenir le festival ainsi que le travail qui le sous-tend. Un des textes, *Diversiteit is meer dan kleur* (*La diversité va au-delà de la couleur*), qui me reprochait ce que j'avais écrit, prétendait aussi m'informer et m'instruire, car bien entendu je ne comprenais pas l'intersectionnalité et ne pouvais qu'avoir conscience de ma couleur noire. Heureusement, j'avais des alliés comme Joachim Ben Yacoub⁰⁹ et Lara Staal¹⁰ pour ne nommer que ceux-là. Il en résulte ce que montre l'illustration de la page suivante.

09. Joachim Ben Yacoub a reçu un doctorat de l'Université de Gand pour une recherche centrée sur l'usage de l'espace public en Tunisie après la révolution. Il contribue fréquemment au magazine *Rekto:Verso*.

10. Lara Staal, dramaturge indépendante, associée au NTGent, a travaillé pour le Théâtre Frascati à Amsterdam. Elle contribue fréquemment au magazine *Rekto:Verso*.



Masque d'esclave
Thomas Branagan

The Penitential Tyrant; or, slave trader reformed

New York, 1807 (p. 271).

Pinterest, référence de l'image: NW0192

Il fallait donc que je sois puni par mon maître parce qu'un de ses esclaves s'était échappé de la plantation sans autorisation. Le maître devait me réprimander pour cet impair qu'était « apprendre à écrire » avec les outils de mes supérieurs, mais pour exprimer ma propre vérité.

Il fallait que je sois puni par mon maître parce qu'un de ses esclaves s'était échappé de la plantation sans autorisation.

Cela me fait penser aux féministes blanches qui critiquèrent leurs homologues noires du festival Nyansapo à Paris, pour avoir exclu les Blancs de certains espaces et événements de leur édition de 2017 ; en conséquence de quoi elles furent d'ailleurs punies par la maire de Paris. Pourtant, elles ne faisaient que resservir ce qui avait déjà été suggéré dans le livre du Combahee River Collective des années 1970, ou dans celui d'Audre Lorde lorsqu'elle était à Berlin dans les années 1980, avec pour objectif principal de tant d'efforts de proposer « un séminaire de formation sur l'antiracisme réservé aux victimes de la discrimination raciale institutionnalisée ou aux minorités définies en fonction du critère de la race — excluant de ce fait d'emblée les Blancs. »¹¹ Au lieu de se concentrer sur les efforts fournis par celles qui étaient a priori ses consœurs de couleur, Hildago, une féministe « blanche », a encore exigé d'elles plus d'énergie émotionnelle et de travail en leur causant des soucis par la menace de les poursuivre légalement. Heureusement, elles purent maintenir le festival, mais le mal était fait. C'était déjà regrettable que l'article du *Guardian* se focalisait plus sur les pénalisations potentielles à leur encontre que sur l'importance et le contenu progressiste d'un tel événement et lieu d'expression pour les femmes (womxn) de couleur. Ces dernières, juristes, cinéastes (comme Amandine Gay, une des organisatrices), enseignantes, infirmières, etc. doivent déjà distraire une partie du temps de leur vie quotidienne à tenter d'expliquer aux Blancs en quoi elles ne représentent pas un danger, mais sont au contraire elles-mêmes victimes d'agressions constantes dans un environnement qui tend à les nier. Alors qu'elles demandaient seulement un peu d'espace et de temps pour être avec d'autres femmes de couleur dans le contexte précis de ce festival, par ailleurs ouvert à tous, elles se sont vues critiquées et menacées de sanctions juridiques.

11. Agence France Presse, *Anne Hidalgo demande l'annulation d'un festival en partie interdit aux blancs*, 28 mai 2017.

Source: lemde.fr/2Czc4BE

Lorsque certains groupes demandent à jouir d'un espace au sein duquel ils auraient la possibilité d'exprimer leur opposition sans être inquiétés, que cela signifie-t-il au juste ? À titre de parenthèse (essentielle), de tels espaces pourraient être encouragés pour que de nombreux hommes, moi y compris, puissent reconsidérer/réévaluer les masculinités toxiques, tout en les désavouant, en cette période de #MeToo. Il est nécessaire aujourd'hui de penser à ce que nous allons faire à un moment où non seulement des hommes comme Junot Diaz sont mis en cause mais aussi des féministes/victimes comme Asia Argento. Comment pouvons-nous dénoncer des individus pour leurs méfaits, les tenir pour responsables de ces actes, et, par la même occasion, comment créer un environnement d'apaisement pour que les coupables ne soient pas, dans certains cas, exclus de la société, mais puissent au contraire agir pour transformer la communauté qu'ils ont blessée et trahie ?

Comment créer un environnement d'apaisement pour que les coupables puissent agir pour transformer la communauté qu'ils ont blessée et trahie ?

Une des fondatrices de Black Lives Matter, Alicia Garza, activiste « queer » des droits civiques et directrice Stratégie et Partenariats pour l'Union nationale des travailleurs (National Workers Alliance), l'explique ainsi : « Je veux adhérer à un mouvement au sein duquel nous définirons clairement qui sont nos ennemis réels. Il y a une différence entre responsabilité et vengeance. Les individus perpétuent des systèmes par le consentement ou par la force, mais ils ne peuvent être réduits à ces systèmes. Cela signifie qu'en tant que personne à part entière, on peut faire le choix ou non de se conformer à des systèmes qui nous détruisent. »¹²

12. Alicia Garza, 5 septembre 2017. *Alicia Garza Speaks on Building Power to the AMC2017 Opening Ceremony*.

Source: bit.ly/2CN3zTR

Les positions que nous affirmons dans des articles, des livres ou des discours sont sans valeur si nous n'agissons pas dans leur sillage. Dans l'ouvrage *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life* (De l'inclusion : racisme et diversité dans l'environnement institutionnel), Sara Ahmed nous rappelle : « J'en suis venue à réaliser qu'une fois écrits, les documents acquièrent une vie propre... J'ai commencé à apprécier l'importance qu'il y a à se concentrer, non pas tant sur ce que les documents disent, mais sur ce qu'ils font : comment ils circulent et se propagent. »¹³

13. Sara Ahmed, *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham, Londres, Duke University Press, 2012.

Œuvres « choquantes »

Dans un autre registre, il est surprenant de passer en revue les différents types de travaux qui sont produits sur le continent européen pour répondre à la montée de la droite et de la ferveur nationaliste, tout en y opposant une critique nécessaire. Le sentiment d'urgence à créer une œuvre pertinente et émouvante d'un artiste comme Siniša Labrović est induit par la rhétorique des dirigeants de l'extrême droite en Europe et par le danger que leurs politiques posent à un certain nombre d'états-nations et de minorités persécutées, dont les Roms. Dans l'une de ses créations, Labrović s'expose nu dans un jardin public au cours d'une performance qui se veut tant artistique que protestataire. Si l'on tient compte du contexte et du pays – la Croatie – c'est porteur de sens de réaliser ce type de travail. On doit se demander cependant ce qu'une production d'art comme celle-là peut provoquer chez certains, plus spécialement chez ceux qui sont marginalisés dans nos sociétés. Une jeune femme (*womxn*) de couleur qui formait des danseuses adolescentes pour l'organisation *Urban Woorden*, leur disait un jour alors qu'elles étaient toutes assises dans le café STUK de ladite « Maison de la Danse, de l'Image & du Son » de Louvain, une ville près de Bruxelles : « Si un artiste masculin se dénude devant vous dans une performance, ce n'est pas de l'art, c'est du harcèlement sexuel ». C'est un point de vue qui mérite réflexion. En créant une extraordinaire œuvre d'art on peut aussi créer un extraordinaire déclencheur. Nous devons penser à ce que nous pouvons mettre en branle et à l'effet que cela produira sur certaines personnes ; nous devons envisager que notre désir de créer un travail choquant avec un résultat socio-politique peut aussi engendrer un traumatisme pour certains groupes ou que certaines personnes souffrant déjà d'un trouble de stress post-traumatique peuvent le voir resurgir sur base de ce que nous avons créé. C'est une chose d'essayer de choquer un Vladimir Poutine, comme les femmes (*womxn*) de Femen l'ont fait en 2013 alors qu'il se trouvait à Hanovre avec Angela Merkel, mais c'en est une autre, tout à fait différente, de produire un travail qui sert de détonateur pour, par exemple, un groupe de pauvres villageois du Congo, à l'instar de *Enjoy Poverty* de Renzo Martens. La biennale du Whitney Museum de 2017 nous fournit un exemple plus convaincant encore. Une peinture de Dana Schutz y attira l'attention de différentes manières paradoxales. Beaucoup ont énormément apprécié l'œuvre. Ils l'ont louée pour son audace à montrer la brutalité qu'a subie Emmett Till, jeune noir de quatorze ans dans les États-Unis des années 1950 ainsi que, par extension, la dévalorisation que subissent les corps des personnes noires et brunes (*Black and Brown*), et la violence à laquelle l'État américain soumet ces mêmes corps. En revanche, un autre groupe – qui n'acceptait pas que le sujet fût traité par une artiste blanche, considérée comme non légitime pour traiter de sujets relevant de la « Blackness » – fut particulièrement choqué et a ressenti un effet de stress post-traumatique. En effet, interviennent ici les souvenirs d'un passé récent ainsi que les effets de la réelle agressivité actuelle avalisée par l'État dont font preuve les policiers et les gardes de prison à l'encontre des personnes noires et brunes, plus particulièrement ciblées. Il s'ensuit la protestation d'un artiste noir, Parker Posey, qui s'est placé debout devant la peinture pour empêcher que d'autres ne puissent la voir. Le geste était censé nous rappeler que l'intention de créer une œuvre d'art provocante dans le chef d'une personne peut devenir un puissant déclencheur de souffrance pour une autre. Dans son essai, *Eating the Other* (Dévorer l'autre), bell hooks explique le phénomène :

« Bien entendu, le patriarcat capitaliste et suprémaciste blanc espère pouvoir exploiter continuellement le désir pour les "primitifs" ou les fantasmes à propos de

l'Autre; il espère en outre qu'une telle exploitation se produira de manière à ré-inscrire et préserver le *statu quo*. Qu'il soit ou non institué comme une intervention critique qui défie et bouleverse la domination raciste en permettant une résistance critique, le désir de contact avec l'Autre ou de connexion enracinée dans l'inclination au plaisir, reste une possibilité politique non effectuée. L'exploration du désir de l'Autre dans la manière dont il est exprimé, manipulé et transformé par les rencontres avec les différences, est un terrain d'analyse qui pourrait indiquer si ces aspirations potentiellement révolutionnaires sont jamais réalisées.»¹⁴

14. bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*. New York, Routledge, 2015 (1992).

Pourquoi la vision qu'un homme blanc a de l'histoire coloniale a-t-elle tellement plus de valeur que celle des deux femmes noires ?

Cette dévoration de l'autre est particulièrement apparente lorsque l'on observe un type de travail exposé ou commandité par exemple par Metropolis bit.ly/2ti6Zvc de Copenhague et plus particulièrement la création *Ceci n'est pas* de Dries Verhoeven, programmée pour le festival annuel dans l'espace public.¹⁵ Lorsque je visitai le site web de Metropolis, je fus surtout surpris par *Ceci n'est pas de l'histoire*: une vitrine de verre dont le sol était parsemé de cahuètes et dans laquelle un homme noir était enchaîné. Le site suggère que la pièce fut installée sur une des principales places de Copenhague pour que les Danois soient confrontés à leur héritage colonial, car comme l'ont affirmé avec justesse certains citoyens, ils ont tendance à ne pas parler suffisamment de cette histoire. Ce dernier point est assurément bon, l'« Errope » doit encore toujours reconnaître son passé colonial, mais ce n'est pas la bonne manière de procéder. Il y a des solutions plus créatives pour informer et si nécessaire choquer les gens d'une société en les confrontant aux méfaits du passé. En mai 2018, à Copenhague lors une réunion, j'étais particulièrement enthousiasmé à l'idée de passer ma dernière journée dans la ville en faisant en quelque sorte un pèlerinage pour aller voir la statue *I am Queen Mary* (Je suis la reine Mary), inspirée par Mary Thomas. Cette femme, une « perturbatrice », organisa avec deux autres « reines » une révolte, dénommée *Fireburn*, en 1878 dans l'île de Sainte-Croix, alors colonie danoise. La sculpture imposante a été érigée devant un ancien entrepôt de sucre et fait face au port. Malheureusement, nombreux sont les habitants blancs de la ville qui n'ont pas encore visité cette statue historique impressionnante, créée par deux femmes (womxn) noires, Jeannette Ehlers et La Vaughn Belle. Selon Belle, « Ce projet est censé défier et changer la mémoire collective du Danemark. »¹⁶ Je ne puis parler pour les organisateurs de Metropolis, mais je me demande pourquoi la vision qu'un homme blanc a de l'histoire coloniale et de la mémoire collective a tellement plus de valeur que celle de ces deux femmes (womxn) noires quand elles représentent une esclave rebelle assise, prête à se battre, lances aux poings ? Se pourrait-il que le genre de turbulence qu'initie une ex-esclave noire soit moins désirable et plus spécialement encore si l'événement est relaté par deux artistes (womxn) noires ?

15. Le dernier article de ce numéro, par Kasia Torz, traite de *Ceci n'est pas* et plus particulièrement de son activation à Poznań.

16. Martin Selsoe Sorensen, *Denmark Gets First Public Statue of a Black Woman, a 'Rebel Queen'*. 31 mars 2018. Source: nyti.ms/2GG90aW

Double Violence

Ces derniers temps, j'ai souvent réfléchi à la double violence que l'art, les spectacles et les productions culturelles engendrent vis-à-vis de certains groupes. Cette double violence peut simplement se produire quand les artistes font intrusion dans une communauté qui est déjà opprimée ou marginalisée et l'utilisent sous prétexte de l'aider en jetant la lumière sur des problèmes auxquelles elle est confrontée. En conséquence de quoi, la création artistique laisse un groupe trahi, effrayé, en alerte, voire même traumatisé. Les œuvres

susmentionnées de Schutz et Martens sont des exemples de cette double violence. De surcroît, des populations croissantes de deuxième, troisième et quatrième génération de communautés immigrées vivent dans les villes d'Europe occidentale. De plus en plus, ces groupes méritent d'être pris en considération. En effet, non seulement il faut leur réserver plus d'espace pour raconter leurs propres histoires, mais ils doivent aussi être libérés des élites culturelles dominantes qui imposent les récits à transmettre ainsi que les ressources nécessaires à leur production. Ceci afin de minimiser les chances de financement d'une création comme *Exhibit B*, exposition troublante et controversée de zoo humain de Brett Bailey, à laquelle beaucoup d'individus de descendance africaine se sont opposés à Londres. En raison des protestations, l'exposition prévue fut annulée, mais après avoir reçu l'aval et les lettres de soutien de seize responsables blancs des plates-formes d'art les plus prestigieuses d'« Errope », parmi lesquelles le Kunstenfestivaldesarts, l'Edinburgh International Festival, l'International Theatre Festival DIALOG, le Festival d'Avignon et le Barbican Centre de Londres, pour n'en citer que quelques-unes. En fait, rien ne transpire plus le colonialisme qu'une bande de Blancs expliquant aux descendants des anciens esclaves « décrivez-vous, il s'agit seulement d'art et de liberté d'expression ». C'est inacceptable, d'autant plus que cela s'est produit dans des villes comme Londres et Bruxelles, en 2014. Prenons comme autre exemple cette vision d'homme « cis-blanc » de l'histoire coloniale, *Het Leven en de werken van Leopold II* bit.ly/2WbBILd (La Vie et les œuvres de Léopold II), reprise en 2018 par le KVS, le théâtre de la ville bruxellois, qui comprenait la mise en scène de « blackface » ainsi que le rôle vedette de Léopold II lui-même (tel qu'interprété par l'acteur flamand adoré Bruno Vanden Broecke), sans tenir compte en priorité des préoccupations des communautés que nous avons évoquées plus haut. Loin d'être homogènes dans leur opposition, ces communautés ne sont pas passives. Non seulement, certaines personnes ont clairement fait savoir au KVS que reprendre « ...*Leopold II* » n'était pas correct, mais d'autres encore se sont exprimées ou ont utilisé l'art comme moyen pour souligner des pratiques culturelles indignes. Le collectif londonien *Sorry you Feel Uncomfortable* (Désolé que vous vous sentiez mal à l'aise) utilise la poésie, le langage et le film pour défier le discours « cis-blanc hétéro-normatif » qui domine le paysage culturel et artistique. À Copenhague, *Black Lives Matter* a protesté contre le projet *White Nigger/Black Madonna* (Négresse blanche, Madone noire) pour l'usage de « blackface » dans le spectacle.¹⁷ En Hollande, l'artiste de scène Quinsy Gario a créé *Zwarte Piet is Racisme* (Père Fouettard, c'est du racisme), un projet entre art et activisme pour souligner la nature problématique du Père Fouettard, une pratique coloniale que la Belgique et la Hollande peinent à évacuer. Grâce aux protestations qui ont eu lieu à Dordrecht, au travail de nombreux habitants des Pays-Bas, à l'attention de la presse internationale et à l'intervention des Nations Unies qui ont instamment demandé que la pratique cesse, la tradition du Père Fouettard est en train de disparaître.¹⁸

17. Chris Peterson, *Has a Danish Theatre Company Gone Too Far with Blackface Play?*, 31 mai 2018.
Source: bit.ly/2MqotfD

18. Somini Sengupta, *U.N. Urges the Netherlands to Stop Portrayals of 'Black Pete' Character*, 28 août 2015.
Source: nyti.ms/2D6AwJy

Comme Garza nous le rappelle, il faut que nous pensions le pouvoir différemment, « comment transformer le pouvoir afin que celui-ci ne blesse jamais une autre personne mais au contraire pour qu'il s'instaure de sorte que chacun reçoive uniquement ce dont il a besoin et non ce qu'il ne recherche pas. Aucun mouvement ne s'est jamais constitué sans l'inclusion d'individus qui nous ont déçu. C'est parce que les mouvements eux-mêmes sont des lieux où les gens sont convoqués pour produire du changement au service de leur libération propre mais aussi de la libération des autres. »¹⁹

19. Alicia Garza, *Alicia Garza Speaks on Building Power to the AMC2017 Opening Ceremony*, 5 septembre 2017.
Source: bit.ly/2CN3zTR

Le pouvoir est un outil de réalisation, et non pas juste un outil ayant le potentiel de produire une double violence, ni même seulement quelque violence que ce soit.

Que signifie-t-on vraiment quand on présente quelqu'un comme un fauteur de trouble ? À quelles personnes donne-t-on la permission de marquer leur désaccord et quel traitement réserve-t-on à d'autres qui montrent leur opposition ? Ce sont des questions auxquelles il faut réfléchir de manière critique. Pas seulement en référence à ce que nos gouvernements font, mais aussi en rapport avec la place que nous créons, plus particulièrement dans le secteur culturel et artistique, pour ceux qui n'ont pas comme nous la capacité de s'inscrire en faux. Pour me référer aux femmes (womxn) que j'ai évoquées dans l'introduction de cet article, que pourrait bien réellement signifier notre désaccord et notre rébellion si nous ne mettions pas nos privilèges, nos carrières, et même nos moyens de subsistance en jeu ?

BIOGRAPHIE
Tunde Adefioye



Tunde Adefioye, né à Los Angeles, a étudié les Women's Studies, la biologie moléculaire et la bio-informatique, et est titulaire d'un doctorat en chemoinformatique de la KULeuven. C'est là qu'il a fondé le groupe de poésie Urban Woorden avec des étudiant-e-s belges et internationaux-ales, groupe qui a reçu le Prix Culture de l'éducation culturelle du gouvernement flamand. Tunde travaille depuis 2016 au sein de l'équipe artistique de Michael De Cock au KVS (Théâtre royal flamand) à Bruxelles, comme « dramaturge urbain » : à ce titre, il cherche comment utiliser Bruxelles comme un toile conceptuelle sur laquelle convoquer des discours sur les différents aspects de la ville. En parallèle, Tunde a travaillé comme dramaturge pour plusieurs projets et a programmé *Beyond the Binary*, une soirée centrée sur l'intersection de l'identité queer, des origines ethniques et du genre. Il donne également des conférences dans des universités et écoles supérieures, sur des sujets comme l'oblitération de la *blackness*, la décolonisation des arts, et l'intersectionnalité.

Photo: © Hugo Lefèvre

CONSTRUCTION REMARQUABLE

Ève la vendeuse Les fruits aux saveurs féministes de Kubra Khademi

Véronique Danneels

Lorsque j'entends Kubra Khademi parler de son projet de performance qui aura lieu le lendemain au marché des abattoirs d'Anderlecht,²⁰ quelque chose m'obsède. La jeune artiste est déterminée à replacer Eve, *la femme primordiale, la mère de touTEs*,²¹ dans une perspective tangible. De toute évidence, sa réactualisation vise à liquider la punie du patriarcat, obligée de fuir le Paradis où elle a découvert, savouré et fait goûter le fruit de la connaissance. Découverte légendaire, propagée par la colonisation dans les histoires culturelles intercontinentales et qui vaut à toutes les femmes du globe d'être souvent maudites, presque toujours coupables, indignes de confiance, et, par-dessus le marché et conformément à la loi divine, devant accoucher dans la douleur.

20. Anderlecht est une commune populaire de Bruxelles. La performance *Ève is a Seller* à laquelle il est fait référence ici a été présentée dans le cadre de SIGNAL, festival d'interventions urbaines organisé par le Cifas, le 22 septembre 2018.

21. Définitions d'Ève entendues dans la bouche des passants au marché le samedi matin lors de la performance.

L'Ève nouvelle incarnée par Kubra Khademi est une femme autonome inscrite dans le système mercantile comme dans celui des forts à bras. La performeuse la présente en vendeuse, de sept à quatorze heures ce samedi matin de septembre, dans le marché le plus grand et cosmopolite de Belgique, l'un des marchés les plus attractifs aussi, par ses prix imbattables, tant dans le registre alimentaire que vestimentaire. Parmi les professionnels du marché, Khademi s'improvise maraîchère assertive. Comme eux, elle vend des produits consommables mais ses articles subissent un traitement particulier afin de tenter les éventuel.le.s clientEs. Sur l'étal de Kubra Khademi légumes et fruits sont découpés et disposés de façon à imiter les organes de l'appareil reproducteur et lactifère des humainEs. En langage plus cru, Khademi étale des fruits et légumes sexualisés, pul-sants, luxuriants, humides et scintillants, soit par paire, soit s'interpénétrant.

C'est un risque à prendre sur la plateforme du marché, mais bien évalué par Khademi qui court très vite. Elle sait de quoi il en retourne, pour avoir mesuré les publics, les marchands, les articles du quartier et du marché lors de ses repérages. Son étal se veut provocant. Son propos mi-botaniste, mi-mystique de jeune Asiatique menue dégoupille les codes et les rapports de genre. Le public est amené à voir, penser, parler. De fait, l'Ève vendeuse est là, au centre de toute cette agitation matinale, pour faire sauter des tabous religieux, politiques et moraux qui réduisent les femmes de manière aussi abjecte qu'absurde à l'obéissance, au silence et à l'invisibilité. Cette attitude féministe est un levier colossal dans la courte carrière de Khademi qui ne cesse d'en mesurer les potentiels et les revers parfois extrêmes.²²

22. TEDx Talks talk bit.ly/2FUwvfA

Le public est amené à voir, penser, parler.

Ainsi, en 2015 à Kaboul, elle l'échappe belle en performant *Armor*. Elle ne fait que traverser un infime fragment de l'espace public survêtue d'une armure qui accentue ses fesses et seins. Aussitôt les injures proférées par un nombre croissant d'hommes la cernent, la menacent et la criminalisent. Ce simple geste (ou cette simple tenue) à double tranchant

propulse Khademi sur la scène des arts vivants mais la contraint à s'exiler en France.²³

Le dispositif sexuellement allusif des fruits et légumes d'Ève au marché des abattoirs rassure ma petite obsession. Car il ne s'agit pas de la promouvoir dans la soupe néo-libérale mais de la conserver comme un modèle vivant de subversion libérée de l'obéissance aveugle et inutile. Telle l'Ève singulière imaginée comme la préfiguratrice de la littérature occidentale par Hélène Cixous :

« Ce n'est pas seulement la Bible qui s'est commencée par un récit de vol, c'est toute la littérature ; œuvre par œuvre tout commence par un vol. Tout auteur est un ancien voleur (...). Pour Augustin d'Algérie, c'étaient des poires tout juste bonnes pour les cochons. Pour Rousseau, des pommes enfermées dans une dépense qu'il cherche à pêcher par les fentes d'une jalousie (...) Derrida une fois on le prend la main sur la grappe de raisin. Une autre fois, on le voit piquer des figues : c'est là entre grappe et figue qu'il invente la poétique de la Différence Sexuelle. Pour Genet, c'est une grappe aussi mais postiche. Et pour tous c'est une affaire de mots volants.

D'abord on vole un fruit, là-dessus on écrit. Par la suite du vol. Les livres sont les fruits du vol. Pour que ça marche on doit être pris. Alors tout commence : le voilà dit criminel. Dicit criminel. On l'accuse On lui fait honte. Alchimie merveilleuse de la honte. Voir Rimbaud. »²⁴

23. Kubra Khademi est née en 1989 en Iran où ses parents Afghans avaient émigré. En 1998, la famille s'exile au Pakistan où Khademi termine sa scolarité avant de partir étudier les beaux-arts à Kaboul en 2008. Elle y obtient rapidement une bourse lui permettant d'étudier à la Beconhouse National University de Lahore, Pakistan. (Allez voir leur site et demandez éventuellement aussi une bourse pour aller y étudier). Dans cette dynamique université pakistanaise, Khademi se forme à la miniature et se révèle performeuse. En 2013, elle retourne à Kaboul, y travaille comme conceptrice de costumes et décors de théâtre et supervise des scripts cinématographiques. Elle participe à quelques expositions jusqu'à ce que le scandale d'Armor éclate et qu'elle doive fuir pour continuer à vivre et travailler à Paris. D'après le site de *La Porte Peinte*, bit.ly/2WaKL9K (décembre 2018).

24. Hélène Cixous, note d'invitation au SÉMINAIRES, Philosophie/Art et Littérature. *Obstétriques de la littérature: Le recriminel de Maman (II)*, Université de Paris 8/ Doctorat d'Etudes féminines, février – mars 2001.

Ève embrouille les regards, les limites et les logiques de ceux qui pensent savoir.

C'est drôle et c'est vrai. Idem pour Khademi qui, telle les auteurs étudiés par Cixous, ne peut réprimer le plaisir de la transgression ni celui de la répéter. On voit où cela mène : « *petites causes, grandes conséquences* » écrit Cixous. On rit, mais on comprend aussi que voleuse puis/ou vendeuse²⁵ Ève se débrouille pour embrouiller les regards, les limites et les soi-disant logiques de ceux qui pensent savoir comment la contenir.

25. Après tout, voleuses et vendeuses – enfin, voleurs et vendeurs – dépendent de la même divinité protectrice à l'époque romaine, Mercure.

Circulation, tension, expansion

Circulation, tension, expansion sont les trois mouvements qui caractérisent la performance *Ève is a Seller* à l'entrée de la galerie 6 sous le chapiteau des halles du marché ce samedi 22 septembre 2018.²⁶

CIRCULATION matinale de courants d'air froid et de personnes silencieuses autour de l'étal monté par Khademi. Vêtue d'une sobre tunique blanche, elle campe derrière sa table, bien petite comparée à celles de ses collègues du jour. Dans un premier temps elle chorégraphie son caddie de fruits et légumes sans arrêt, révélant leurs matières, entrechoquant leurs couleurs. Son étal se transforme en une suite de « *natures mortes* ». Elle assemble les paires. Coupe les melons en deux, les arrose de jus de grenade, couronne des choux-fleurs de lychees, enserre des têtes de piments entre deux radis, deux raisins. Soudain, Ève souffle sur quelques cucurbitacées et patates, stabilise une

26. Oui, ces trois mouvements sont bien repris au vocabulaire matissien lorsqu'il souhaite mettre la périphérie au centre pour empêcher le regard de se fixer et permettre de voir le tableau plutôt que de le regarder.

présentation explicite, drolatique, poétique. Sur la nappe blanche, les paires forment des dômes splendides, tandis que les formes uniques s'affirment phalliques ou vulvaires quand du jus de grenade ensanglante leur chair. Des brins de fenouil délicatement posés sur des courges ou cornichons rappellent la pilosité pubienne, des feuilles de frisées rappellent la multiplication des lèvres vaginales lorsque des aubergines s'y enfoncent.

TENSION. Les premiers échanges entre Eve-la vendeuse et les potentiel.le.s clientEs se dessinent par de seuls regards. La vendeuse sourit, les mains derrière le dos, fière de ses articles. Le public regarde la table, regarde Khademi/Eve, regarde à nouveau la table tout en s'éloignant, s'arrête un peu plus loin, scrute encore, puis sourit enfin dans le vide ou à la vendeuse, tout en repartant ahuri. Des audacieux questionnent : — *Je ne sais pas si j'ai compris ? — Qu'est ce qu'il faut comprendre ? — Mais qu'est ce qu'elle fait ? — C'est à vendre ?*

Un voisin collègue d'Eve, également marchand de légumes et fruits, souhaite comprendre pourquoi Ève est associée au sexe, demande si l'artiste est féministe, souhaite alors ardemment comprendre pourquoi on accuse les hommes de penser au sexe tandis que les féministes s'y réfèrent tellement... Il offre des fruits à Khademi lorsqu'elle en manque et admire son courage. Il est heureux que les mentalités aient évolué. Selon lui, Kubra aurait eu des problèmes il y a quelques années ; aujourd'hui la tolérance se propage dans la population.

Le public saisit lentement l'allusion, comme s'il n'en croyait pas
son propre imaginaire.

Les plus troublantes sont les dames voilées qui ne perçoivent absolument pas l'allusion sexuelle. En général, de neuf à quatorze heures, le public saisit lentement l'allusion, comme s'il n'en croyait pas ses yeux, n'en croyait pas son propre imaginaire. Une fois sa lanterne éclairée, il se trémousse et rit.

Toutes les échoppes du marché jouent sur l'attractif, celle d'Ève plaît grâce à la franchise de la vendeuse et à l'aspect tendre, drôle et, authentique de ses articles. À tout moment le public s'exclame : — *C'est beau !*

Ève vend, rend la monnaie et se débat avec ses emballages car elle souhaite que les fruits restent le plus longtemps possible dans leur état de gonade.

EXPANSION. La fin du marché s'annonce, le voisin crie de plus en plus fort.

— *Bananes 1 euro, RRRRRRR* (il explique que — *Rrrr* en arabe veut dire *ici*). C'est contagieux, la fièvre monte, ça donne envie de crier. Subitement Ève lance : — *Je fais des cadeaux !*

Instantanément un essaim de dames de tous pays pose des questions, s'intéresse aux articles, puis les emporte. Un groupe d'amies s'arrête un instant. — *Quels étranges cadeaux ! — Néanmoins, un petit cornichon... — Mais... Mais...* Elles se parlent à l'oreille, regardent attentivement, hallucinent un peu, répriment le mieux possible un éclat de rire, qui s'élève et contamine tout autour du comptoir de cette performance urbaine.

— *Bien joué Eve !* Le public exprime son regret de ne pas retrouver ton échoppe savante et extravagante la semaine prochaine. Il est certain que ce week-end là, la saveur de tes fruits et légumes a été dégustée dans des foyers anonymes, accompagnée de rumeurs déconstructivistes et aphrodisiaques. Il est fort probable que personne n'aura cité le nom de l'artiste ni évoqué l'exposition de ses dessins à Liège quelques semaines plus tard.²⁷

27. bit.ly/2DvZt3T

Pourtant, la dissémination d'un message féministe qui réfère aux fonctionnements anatomiques et résiste aux préceptes moraux religieux à partir d'une solide interaction avec un public non averti est bien signée : Kubra Khademi.

bit.ly/2Sds4DI

bit.ly/2GdOduP

Eve is a Seller
Kubra Khademi

SIGNAL, Bruxelles, 2018

Vidéo 2' 24"

© Camille Laufer / CIFAS



Regarder la vidéo ici: bit.ly/2RB9j8c



Eve is a Seller
Kubra Khademi

SIGNAL, Bruxelles, 2018

© Bea Borgers



Eve is a Seller
Kubra Khademi

SIGNAL, Bruxelles, 2018

© Bea Borgers



Eve is a Seller
Kubra Khademi

SIGNAL, Bruxelles, 2018

© Bea Borgers



Eve is a Seller
Kubra Khademi

SIGNAL, Bruxelles, 2018

© Bea Borgers



Eve is a Seller
Kubra Khademi

SIGNAL, Bruxelles, 2018

© Bea Borgers



Eve is a Seller
Kubra Khademi

SIGNAL, Bruxelles, 2018

© Bea Borgers



Eve is a Seller
Kubra Khademi

SIGNAL, Bruxelles, 2018

© Bea Borgers

BIOGRAPHIE
Véronique Danneels



Véronique Danneels (1958), docteure en histoire de l'art, professeure à l'Académie des Beaux-Arts de Tournai depuis 2013. Elle a travaillé plus de trente ans au sein des services éducatifs (conférences, communication, programmation) des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, du Musée d'Ixelles, aux centres d'art Wiels et Bozar. Elle a collaboré avec différentes associations, plusieurs artistes et à différents projets culturels. Après avoir résidé et travaillé à Berlin, Valencia, San Francisco et New York, elle vit et travaille à Bruxelles.

Photo : © Marit Galle

ITINÉRAIRE

Créer un espace artistique de négociation

Trois cas suscités par la curatrice Joanna Warsza

Emilie Houdent

Les expériences curatoriales de Joanna Warsza lui ont forgé une compétence singulière sur la conflictualité par et dans l'art. Le dissensus est indéniablement dans sa vision un préalable à la transformation et à l'émancipation.

Polonaise née à la fin des années 1970, elle a été immergée dans le renversement du bloc communiste auquel ont succédé le déferlement capitaliste et avec lui la désagrégation des rêves de l'Ouest. Elle porte ainsi un intérêt particulier aux normes de représentation collectives et à leur retournement possible. Elle s'attache à présenter le travail d'artistes qui cherchent à en perturber le *statu quo* et à dissocier les vérités des croyances. Du déplacement de la fonction d'un monument à la mise en perspective de mémoires collectives antagonistes, d'un détournement de rituel urbain à l'exposition des contradictions politiques parfois jusqu'au conflit, son approche curatoriale réinvestit la ville en tant que lieu physique et symbolique de l'espace public. Il ne s'agit ni de rendre hommage ni d'esthétiser un phénomène public, mais, au moyen de l'art, de déplacer des grilles de lecture, de rendre visibles les polysémies et les partis pris de la ville, et d'inviter au débat. Joanna Warsza commissionne des projets qui entrent doublement en résonance avec le contexte : un lieu, son histoire et sa symbolique sont investis en même temps que les spécificités d'une situation présente, actualité sociale ou politique. Les propositions artistiques ne sont généralement ni transposables ni reproductibles.

Il s'agit de rendre visibles les polysémies et les partis pris de la ville, et d'inviter au débat.

L'art est envisagé comme un outil réflexif de réponse à une situation. Il crée une fissure dans l'espace public tout en s'y intégrant. Ses répercussions ont pour vocation de dépasser le monde de l'art, de toucher un public au-delà de son audience habituelle. En prenant pour objet son propre contexte, l'art active des traits communs, supports d'identification, et est dès lors en mesure de concerner son public intimement. Une communauté qui est à la fois objet et destinataire de l'œuvre sera fortement encline à se laisser « cueillir » par l'expérience esthétique.

Avec cette approche, Joanna Warsza s'est spécialisée dans le commissariat de programmes publics des manifestations d'art contemporain. Curatrice associée à Artur Zmijewski pour de la 7^e Biennale de Berlin en 2012, elle a exploré le potentiel de l'art à influencer sur la réalité. Deux ans plus tard, elle a commissionné le programme public de Manifesta 10 qui s'est tenu en 2014 à Saint-Pétersbourg au Musée de l'Ermitage, en pleine guerre du Donbass. En opposition à la posture apolitique de Kaspar König, curateur principal de la biennale, elle avait alors axé le programme public sur le thème du boycott et de l'usage de l'art comme outil de résistance interne. Elle est ensuite choisie pour assurer la direction artistique de Public Art Munich 2018.

Les formes d'art, qui s'inscrivent dans le cadre de programmes publics, se situent à l'intersection entre création et médiation. Elles empruntent leur sémiologie à l'art de la performance et à l'esthétique de la réception en les appliquant à l'espace public.

Leur développement et leur ambition de changer les règles du jeu – comme y invite le titre *Game changers*, de Public Art Munich 2018 – affectent aussi les théories de l'art et son système de production et de diffusion. On voit déjà poindre diverses formules pour désigner ce mouvement: art contextuel, projet in situ, art politique, art effectif.

Le sapin de Saint-Pétersbourg

Pour Manifesta 10, Joanna Warsza invite l'artiste estonienne Kristina Norman qui entreprend d'ériger un sapin de Noël monumental en métal, reproduction du symbole de la protestation des militants d'Euromaïdan de Kiev. Le projet s'inscrit clairement en opposition au gouvernement russe. Pour obtenir l'autorisation d'ériger une telle sculpture devant le Musée de l'Ermitage, Joanna Warsza a dû ruser en occultant la référence à Maïdan et en axant le propos de l'œuvre sur la réactivation de l'idée de l'hiver en plein été et du caractère intemporel du Palais d'Hiver. La véritable portée de l'œuvre a été maintenue secrète jusqu'à son inauguration. Joanna Warsza et Kristina Norman ont choisi comme moyen d'opposition de faire du discours sur l'art un cheval de Troie. Elles s'étaient préparées à une censure et à un conflit ouvert, en l'imaginant comme une forme d'épilogue à l'œuvre et plus largement au thème du boycott qui traversait le programme public de Manifesta. Mais l'œuvre n'a pas été censurée et le directeur de l'Ermitage a, à son tour, détourné le discours sur l'art en déclarant que l'œuvre était une critique de Maïdan et un contre-exemple de ce qui pourrait se passer en Russie. Malgré cette tentative de neutralisation, l'arbre et le spectre de Maïdan étaient bel et bien apparus sur la place principale de Saint-Pétersbourg, et la manipulation des interprétations officiait à découvert.

L'arbre et le spectre de Maïdan étaient bel et bien apparus sur la place principale de Saint-Pétersbourg.



Souvenir
Kristina Norman

Manifesta 10 Saint-Petersbourg, 2014

© RR



Souvenir
Kristina Norman

Manifesta 10 Saint-Petersbourg, 2014

© RR

Les Pixadores à Berlin

Le discours sur l'art ou le débat esthétique sert souvent de paravent pour esquiver un dissensus éthique ou politique et pour instaurer le déni d'une position alternative.

Les Pixadores ont investi cette faille du monde de l'art. Ces graphes qui opèrent dans la ville de Sao Paulo répandent au sommet des gratte-ciel des pictogrammes, marquant l'espace urbain des signes de leur existence et de leur révolte directement sur les symboles du pouvoir qu'ils dénoncent. Le graphe marque une réappropriation d'une surface d'espace public par effraction. Dans la *pixação*, le signe est la trace d'une prise de risque autrement plus radical que celui d'une arrestation par la police. Les cimes de la mégapole ne se conquièrent pas, en effet, sans défier la verticalité des tours et le risque de chute dans le vide. La mise en danger des corps – certains l'ont payé de leur vie – soulève la réalité de l'exclusion comme une question de vie ou de mort et la détermination des pixadores à livrer bataille dans la société inégalitaire du Brésil. Nul besoin de formuler un message, le lieu où s'inscrit le signe suffit à en désigner la portée, « *quand faire c'est dire* », à l'inverse de la formule d'Austin.²⁸ La *pixação* est un acte performatif dans la lignée de l'*action painting* et de l'art conceptuel, où le mode opératoire prime. Lors des Biennales de Sao Paulo de 2008 et 2012, les Pixadores se sont déjà frottés au monde de l'art officiel, qui a d'abord crié au vandalisme, puis tenté de les intégrer... sans compter sur la force subversive des Pixadores, qui vont à nouveau chercher le conflit, en taggant l'œuvre monumentale de Nuno Ramos qui occupe le centre du Pavillon de Niemeyer. La tension entre acte illégal et geste performatif et sa répercussion sur les usages et le périmètre de l'art amène Joanna Warsza à inviter les Pixadores à la 7^e Biennale de Berlin, *Forget Fear* (2012).

28. *Quand dire c'est faire* (How to Do Things with Words) est un livre du philosophe anglais John Langshaw Austin, publié en 1962.

Le public pris à parti a vu son jugement vaciller entre un point de vue moral et une expérience esthétique du dissensus.

Avec le souci de rendre compte de leur pratique performative, et de laisser se développer le mouvement « bottom up », Warsza propose aux artistes un espace d'atelier : le Congrès des dessinateurs, imaginé par Pawel Althamer dans l'église Sainte-Elizabeth, qui invite le public à exprimer ses positions politiques au moyen d'images. Des cimaises et du matériel sont mis à disposition sous la mot d'ordre « Dessinez vos opinions, soyez poli ou politiquement incorrect, (...) combattez les autres dans cette bataille d'image ». Pour les Pixadores l'autre c'est l'institution, l'establishment. Ils escaladent les murs de l'église Sainte-Elizabeth, puis bombent leurs pictogrammes, sortant du cadre des cimaises, abimant sans vergogne les vieilles pierres. Ils montrent *en vrai* leur art du vandalisme, prenant par surprise les spectateurs et l'équipe d'organisation de la Biennale. Responsable du lieu, Artur Zmijewski fait appeler la police. Les policiers font irruption dans l'église et font cesser la performance, saisissent les passeports des artistes. Artur Zmijewski et les Pixadores s'invectivent – quelle était la véritable raison de cette invitation ? S'ensuit alors une bataille de peinture avec les flacons du Congrès des dessinateurs. Les couleurs giclent. Se battre ou jouer à se battre ? « La lutte de l'art », selon Joanna Warsza, « entre un curateur qui voudrait refuser la place du pouvoir, celle de la puissance invitante et des artistes qui ne veulent pas de la place d'invités officiels ». La confusion entre show artistique et fait divers est à son comble. Le public est partagé, certains crient à la manipulation pendant que d'autres savourent l'intensité de l'événement et la synchronisation de l'artistique et du politique, de la fiction et de la réalité crue. Qui manipule qui ? L'institution a l'impression d'être outragée par les artistes qu'elle a invités. Elle exclut la pratique des artistes de la sphère de l'art pour la renvoyer à un prosaïque trouble à l'ordre public. Joanna Warsza prend le

rôle de médiatrice, elle propose un débat pour documenter dans l'instant ce qu'elle définira plus tard comme une « crise curatoriale publique », et comme « la performance de la lutte entre artistes et curateurs ». Artur Zmijewski tente de l'en empêcher, menace même de la licencier. Malgré la tension, la discussion finit par avoir lieu, mais elle ne traitera pas de la faille qui vient de se produire. Le conflit n'est pas « sublimé » et du point de vue de Joanna Warsza « le travail curatorial n'est pas abouti ». Pourtant, dans la mesure où la pratique des Pixadores consiste précisément en une protestation effective, le public inéluctablement pris à parti a vu son jugement vaciller entre un point de vue moral et une expérience esthétique du dissensus, entre fiction et réalité. Aucune des valeurs de la triade normative, logique (vrai ou faux), éthique (bien ou mal), et esthétique (beau ou laid) ne parvient à prendre le dessus. En faisant appeler la police, Zmijewski accule les artistes et s'accule lui-même, en tant que curateur, à une forme de *realpolitik*. La bataille de peinture réamorçait la valeur artistique de l'événement, Zmijewski descend dans l'arène de la performance, se déleste de son rôle de curateur et réinvestit une place d'artiste acteur. Pour que le geste artistique s'érige en opposition à son propre commanditaire, il ne fallait ni se prémunir contre une attaque, ni la programmer ouvertement. C'est en laissant un angle mort dans l'approche curatoriale que l'art a pu faire face au réel.

L'expérience esthétique a la faculté de changer le faux en vrai, c'est l'enjeu de la vraisemblance, et un moyen de désaxer les normes morales. Lorsque la société civile prend position contre une œuvre d'art pour des raisons éthiques, la dimension esthétique de celle-ci est déniée. Les artistes, pour se défendre, dénoncent souvent une vision simpliste et en appellent à une analyse plus poussée des symboles et des contextes. Le travail curatorial de Joanna Warsza consiste précisément à agencer les conditions dans lesquelles le rapport de force des valeurs se joue au sein même de l'œuvre et pour chacun des destinataires. La négociation est intégrée au processus artistique.



Politique des Pauvres
Atelier
Pixadores

7^e Biennale de Berlin « Forget Fear », 2014

© Aga Szreder



Politique des Pauvres
Atelier
Pixadores

7^e Biennale de Berlin « Forget Fear », 2014

© Aga Szreder



Politique des Pauvres
Atelier
Pixadores

7^e Biennale de Berlin « Forget Fear », 2014

© Aga Szreder

Le match de Munich

Le cas du projet de Massimo Furlan présenté en ouverture de Public Art Munich 2018 est emblématique de ce tour de force. L'artiste met en scène, dans le stade olympique de Munich, le match qui, lors de la Coupe du monde de 1972, a opposé la RFA et la RDA. Presque 20 ans après la chute du mur, cette reconstitution quasi *in situ*, invite les Muni-chois à revivre une vive tension politique du passé.

Le match est porté seulement par deux joueurs, le buteur est-allemand et le gardien ouest-allemand, les deux protagonistes de l'unique but de la partie. Ils reproduisent sans ballon les déplacements de leurs personnages historiques, abolissant la dimension spectaculaire du match. Pour suivre le déroulement des actions, les spectateurs ont à leur disposition deux fréquences qui retransmettent les commentaires radio de l'époque, de l'Est et de l'Ouest. Avec des références contradictoires, la réactivation de la mémoire collective oscille entre ses deux fonctions, célébration (victoires sportives, reconstruction d'après-guerre avec l'architecture moderniste du stade) d'une part et réparation (guerre froide, attentat contre la délégation israélienne au JO de Munich de 1974), de l'autre. Le public est placé en condition de négociation avec son histoire et, par homothétie, avec son présent.

Le public ici joue son propre rôle dans le passé et dans le présent et sa réaction est attendue. Mais l'imprévisible joue des tours! Contre toute attente il vient du terrain. Une quinzaine de minutes après le coup d'envoi, le joueur est-allemand se blesse, mais comment savoir qui subit cette blessure, l'acteur ou son personnage? Cette rupture dramaturgique ne correspond évidemment pas au scénario historique que les radios continuent de dérouler. Mais le spectacle n'est pas interrompu. Le service de soins d'urgence du stade intervient auprès du blessé avec trousse de secours et brancard de rigueur. Le simulacre footballistique est parfaitement respecté. *Vraie-fausse* blessure simulée ou *vraie-vraie* tuile pour le performeur?

Massimo Furlan, qui interprète le buteur de la RFA, poursuit le match tout seul.

L'imprévu fait partie du scénario et son surgissement engage plus intensément encore le public.

Le spectacle n'est pas affecté par l'accident. Et c'est là la force du parti pris artistique dont l'accident révèle toute sa portée. L'imprévu fait partie du scénario et son surgissement engage plus intensément encore le public. C'est le cadre du théâtre qui empêche de statuer sur la valeur de vérité de la blessure, malgré sa nature factuelle. Le réel est incorporé à la fiction. En miroir, la fiction semble déborder de l'œuvre, dans le réel. Dans cet univers borgésien, le spectateur se voit doté d'une dimension fictive, il est désormais doué d'une liberté d'action inouïe. De fait, un spectateur du match descendra nu de la tribune pour aller donner une accolade au gardien...

La démarche curatoriale de Joanna Warsza se caractérise ainsi par la mise en œuvre de projets qui prennent le risque d'affecter, voire de disloquer la nature même de l'art: risque de censure, risque de conflit, risque d'interruption. C'est au bord de ce précipice que l'art révèle toute sa puissance.

bit.ly/2S2SG9N

bit.ly/2R9Ka4g

bit.ly/2L5frmy



Une réactivation du match de la Coupe du Monde de 1974 RFA-RDA
Massimo Furlan

Stade olympique, Public Art Munich, 2018

© Michael Pfitzner & Paul Valentin



Une réactivation du match de la Coupe du Monde de 1974 RFA-RDA
Massimo Furlan

Stade olympique, Public Art Munich, 2018

© Michael Pfitzner & Paul Valentin

Une réactivation du match de la Coupe du Monde de 1974 RFA-RDA
Massimo Furlan

Stade olympique, Public Art Munich, 2018

© Michael Pfitzner & Paul Valentin



Regarder la vidéo ici: bit.ly/2MMiT7A

BIOGRAPHIE
Emilie Houdent



Emilie Houdent est une spectatrice et productrice en arts vivants. Elle a été responsable de production au département spectacles vivants du Centre Pompidou et au Théâtre-2Gennevilliers. En 2015 elle a rejoint la Manufacture atlantique à Bordeaux comme responsable administrative et financière. Après le départ de la direction artistique en 2017, elle est avec la chorégraphe russe Dina Khuseyn curatrice de *Déprogrammation*, qui met en scène le tournant que vit l'institution. Inspirée par le contexte de transition – d'un lieu fondé sur un projet artistique vers une institution culturelle labellisée – elle y met en place un laboratoire de contestation artistique en collaboration avec des habitants du quartier et des artistes. Le projet vise alors à réinvestir les enjeux sociaux et politiques de l'art et à faire l'expérience d'un lieu d'art sans direction centrale. Elle travaille aujourd'hui comme productrice indépendante et curatrice, avec plusieurs artistes comme Dina Khuseyn, Yves Chaudouët, Elsa Gribinski ou Mathias Pontevia.

Photo : DR

PROMENADE

Défilés – les gens d’Uterpan

Récits documentaires

Jacques André*

* Avec Sekou C., James C., Christophe J., Lionel R. et Thomas V. S.

Défilés, procédure appartenant au *Nouveau Principe de recherche et de création* des chorégraphes français Franck Apertet et Annie Vigier (les gens d’Uterpan) est un parcours non annoncé dans les rues de la ville, au milieu de la chaussée. Il est effectué par des participants volontaires préalablement coachés, muets et mus par une chorégraphie tacite, sans slogan ni identification d’aucune sorte. Sans coordination ou médiation décelable (caméra filmant par exemple), ils se montrent capables, sans blocage, sans nourrir d’agressivité, d’intégrer de manière fluide la circulation. Proposées à l’interprétation des passants tels des supports réfléchissants, trois formes enchaînées de manifestations d’une durée de dix minutes chacune, répétées trois fois pendant une heure et demie, constituent la performance non identifiée comme telle. La première forme, d’allure chaleureuse et sociale, ouverte sur des échanges de regards; la suivante plutôt resserrée, mobilisée comme par un objectif indéfini à atteindre d’un pas plus rapide et martial; la troisième, méditative, regards baissés ou intériorisés, procession à pas lents. Ce texte reprend des extraits des souvenirs, impressions et réactions de six participants bénévoles (parmi une trentaine) à la création de *Défilés* à Bruxelles, le 23 septembre 2018, dans le cadre de SIGNAL.

Avant la performance

Jacques A. : [...] Le dimanche de la performance, sous une pluie battante, nous quittons le centre du festival pour nous rendre en un quart d’heure de marche rapide au point de rendez-vous. Ce rendez-vous pour démarrer une heure plus tard est alors le seul élément connu du parcours dans la ville, qui nous sera révélé seulement sur place, le reste étant maintenu secret pour tous, y compris pour l’équipe du festival organisateur, y compris pour les « autorités ». Durant le trajet, sous la « drache »²⁹, entre les flaques et en anglais *globish*, je tente d’expliquer à un nouveau participant australien, venu assister au festival sans avoir suivi l’atelier préparatoire, les autres principes, contraintes, informations ou suggestions constituant la forme du projet, telle que je l’ai saisie durant les deux heures d’atelier en groupe trois jours plus tôt. Il le résumera plus tard de manière lapidaire [...]

29. Pluie battante, en bruxellois.

James C. : J’ai participé à l’action laboratoire, une marche dans la ville en groupe; quelque chose comme une manifestation, mais sans signes, slogans, chants, etc. Silencieux, nous revendiquions les rues, empêchant le passage des voitures [...]

Christophe J. : La répétition était une bonne préparation par rapport au déroulé du programme, comme une approche des différentes situations susceptibles de se produire.

Thomas V. S. : Nous avons eu suffisamment de consignes pour savoir comment nous comporter alors que nous marchions parmi les voitures, ce qui n'est pas sans risque et en même temps, nous avons une marge d'improvisation qui nous a permis de nous comporter de façon assez naturelle. La répétition était essentielle, comme le mode de communication établi. Pour ma part, j'aurais volontiers participé à la seconde répétition, c'est un exercice en soi.

Jacques A. : Quelles interrogations, quelles constructions imaginaires ou quelles réactions peut créer l'objet non identifié de ces *Défilés* à travers la ville si nous réussissons à demeurer hors de tout cadre connu ? Nous nous sommes accordés pour ne répondre aux questions de personnes croisées insistant pour résoudre cette énigme que par deux seules formules possibles : « nous défilons », puis en dernier recours « ça n'est pas dit » [...] Sur la place du rendez-vous, je repère, grâce à son blouson rouge, Franck Apertet, réfugié sous un abribus. On le retrouve avec ses partenaires de l'atelier, Stève en ciré jaune, Julien en manteau noir, incarnant bientôt, sans s'être concertés, les couleurs du drapeau belge pour la photo de départ, et attendant pour l'heure les retardataires. [...] Mon sac à dos commence à se détremper, j'aurais dû laisser mon ordinateur à la maison plutôt que le risquer dans cette aventure. Mais là, le parapluie grand format que je repère aux mains d'une femme croisée (S.) lors de l'atelier m'attire en espérant son hospitalité, et va déclencher notre rencontre ainsi qu'avec sa camarade (L.). C'est un rare moment possible de verbalisation avant nos marches silencieuses qui engage un début de relation autrement que par les regards. Avec l'Australien, J., anglophone, S. et L., toutes deux avec un bel accent flamand, je ne suis plus tout seul dans un groupe d'inconnu.e.s [...] Il me faut préciser ici que je suis, comme on dit, d'un « naturel » anxieux. *Défilés* va me confronter au réel. Je saisis cette occasion relativement protégée pour me mettre à l'épreuve de surmonter mes peurs. Même à cette petite échelle, c'est un enjeu des plus importants, pour moi qui le place sur le double terrain de la création et de la politique.



Défilés

Les gens d'Uterpan – Annie Vigier et Franck Apertet

Fac-similé du plan et des instructions donnés aux participants avant l'action.

SIGNAL, Bruxelles, 2018

© les gens d'Uterpan

Annie Vigier & Franck Apertet
(les gens d'Uterpan)
www.lesgensduterpan.com

Défilés

Bruxelles, le 23 septembre 2018

Défilés est un projet artistique

Chacun, chacune est libre de motiver sa présence comme il, elle l'entend mais *Défilés* ne doit avoir ni slogan ni revendication dévoilée ou exprimée. C'est sa chorégraphie uniquement, c'est-à-dire sa forme, sa tenue et votre attitude, qui vont amener les passants à lui attribuer une identité ou un motif de revendication, influencés par l'actualité du moment. Pour que l'expérience réussisse, vous devez respecter cet engagement.

La réalisation de *Défilés* va dépendre de votre rigueur et de votre concentration. Faites attention à toujours relier votre place et vos déplacements avec les corps et les déplacements des autres. L'objectif est de former un unisson cohérent pour produire l'image d'une assemblée forte, motivée par une idée commune. Restez sérieux, ne tombez pas dans la théâtralité. Soyez calmes et cordiaux en toutes circonstances.

Rappel : Foule (détendu, irrégulier, social) > Régiment (cadencé, ordonné, déterminé) > Procession (lent, régulier, intériorisé)

- Souvenez-vous, on ne peut empêcher l'eau de couler...

Bonne expérience !

Défilés

Les gens d'Uterpan – Annie Vigier et Franck Apertet

Fac-similé du plan et des instructions donnés aux participants avant l'action.

SIGNAL, Bruxelles, 2018

© les gens d'Uterpan

Le début, Molenbeek

Jacques A. : Nous venons de recevoir le plan du parcours, assez simple et mémorisable : nous pouvons le glisser dans la poche, on ne nous confondra pas avec des explorateurs. Dès le début de l'avancée du groupe qui rassemble une trentaine de personnes, un des motifs de l'atelier « sentir l'espace dans son dos, les corps, les repères quittés », prend toute son importance. Nous avançons dans une rue à sens unique.

Lionel R. : Néanmoins nous étions quand même une bonne vingtaine au rendez-vous le dimanche pour entamer la performance. Ce qui est apparu en tout premier c'est que l'on a tous eu tendance à plutôt se ranger du côté droit, mais poussé par les directives et « l'effet de masse » nous avons rapidement évolué au centre. Premiers klaxons à peine quelques minutes après le départ, mais relativement vite calmés, les chauffeurs ont préféré attendre une occasion de doubler par la gauche.

Christophe J. : Le jour J, notre présence a tout de même été remarquée dans les rues, sur les trottoirs (la ville n'était pas déserte à cause de la pluie). J'ai senti au début un espace-ment, un creux au milieu du groupe : l'espace nous a permis par moment de nous « reformer », de nous resserrer. Le rythme était accéléré par moments : nous ne sommes pas parvenus à garder le même rythme durant les trois « schémas » (social, régiment et procession). Mais là aussi, on a tous retrouvé un moment pour s'accorder.

Jacques A. : Les voitures derrière sont obligées de ralentir, de patienter pour trouver l'allure d'une avancée douce [...] Certaines, rares, klaxonnent, d'autres plus rares encore font rugir un peu leur moteur. Dans le premier mode chorégraphique, marcher à reculons est envisageable : je ne le fais pas tout de suite, sans doute par peur d'apparaître provoquant par confrontation face à face. Quelques voitures mettent les gaz à plein après nous avoir dépassés : c'est le moment le plus impressionnant pour les défilants en tête, qui semblent alors frôlés en queue de poisson. Mais comme dans l'atelier, tout le monde garde le sourire, entre nous, vers les passants, vers les automobilistes roulant au pas à nos côtés. Cela m'aide, m'encourage. Bientôt je vais prendre un moment la tête. Tout se passe bien. Nous venons de dépasser un hall d'où quelques personnes sortent en remettant leurs chaussures. Je me figure que c'est la sortie d'une mosquée, et que les familles qui repartent en voiture risquent d'être gênées, même si ce n'est pas la foule que j'imagine d'un vendredi, ni la presse d'un jour de travail en ce dimanche [...] Dans ce quartier plutôt pauvre et soumis à discriminations, cela réactive aussi dans mes pensées la mise en garde faite la veille, à SIGNAL, par le dramaturge urbain Tunde Adefioye. Il voulait nous rendre attentifs à ce qu'un impensé de bonne conscience porté par un geste artistique urbain, sans analyse informée du contexte, peut porter une double blessure à toute personne discriminée, en particulier issue de l'histoire coloniale et esclavagiste.

Le centre, rue Dansaert et l'hypocentre piétonnier

Jacques A. : Nous entamons la séquence lente de procession, yeux baissés, tentant de former une flèche sur la chaussée derrière le défilant en tête. [...] Les indications de l'atelier reviennent en mémoire et en aide. Ressentir le poids du corps au bassin, la transmission du pas dans les genoux jusqu'en haut du crâne... Je peux replonger dans la pensée qui me vient pour les migrants qui se noient avec l'idéal européen en Méditerranée. Du

trottoir une voix claironne: « les trottoirs, c'est fait pour marcher! ». En me retournant je vois que nous sommes suivis d'un policier d'allure plutôt débonnaire qui parle dans son talkie walkie ou son téléphone.

Bientôt une passante se manifeste, suffisamment intriguée pour venir nous rejoindre, se mêler à nous et nous questionner. Ce sera la seule du parcours que j'ai perçue. Elle est grande, vêtue d'un beau manteau beige, une bourgeoise, peut-être une étrangère. Elle est enthousiaste, mais l'absence de réponse d'abord, puis celles convenues semblent l'inquiéter. Elle virevolte de l'un à l'autre, stressée. Elle se retourne vers le trottoir et crie à un homme âgé:

— Ils défilent pour rien.

L'homme, son mari, peut-être, lance en retour quelque chose comme:

— Moi, c'est au Tibet que je marche!

Elle insiste pour comprendre, de plus en plus nerveuse. Je lui souris, nous sommes dans la séquence de manifestation « sociale »...

— Ah, il y en a un qui sourit!

Elle se relâche, ressent alors sans doute que les non-réponses ne sont pas dirigées contre elle, qu'il s'agit de quelque chose qui lui échappe mais qui ne l'exclut pas. Peut-être que mes co-défilants auxquels elle s'est adressée n'ont pas suivi l'atelier, ont oublié de sourire, ont présenté un visage trop fermé. Elle rejoint le trottoir et son compagnon d'un pas plus tranquille.

Christophe J.: Dans la rue Antoine Dansaert,³⁰ une passante a tenté de s'intégrer au groupe. C'était une situation inattendue. J'ai été curieux de voir sur le visage des gens que nous n'étions pas des simples marcheurs: ils s'interrogeaient, étaient intrigués...

30. La rue Antoine Dansaert, à Bruxelles, va du canal et du quartier populaire de Molenbeek à la Bourse, au centre-ville, en passant par un quartier de boutiques élégantes de vêtements et de restaurants branchés.

Lionel R.: Nous sommes arrivés dans les rues autour de la Grand-Place ensuite. Là ça a été encore différent car nous n'étions pas assez, ou alors pas assez groupés, ordonnés pour représenter, aux yeux de tous ceux qui nous entouraient, autre chose qu'un groupe (de touristes) parmi tant d'autres.

L'arrêt, boulevard de l'Empereur

Thomas V. S.: Il y a eu un léger imprévu avec l'arrêt avant destination du défilé lors de l'arrivée de la police, d'où l'importance je suppose de communiquer avec celle-ci, mais cela n'aura en rien enlevé son intérêt à la performance.

Lionel R.: La suite est très courte, nous sommes arrivés sur le grand boulevard qui mène au skatepark, un peu avant le pont un type nous hèle pour nous demander ce qu'on fait là, nous avançons sans rien répondre, il vient vers nous en disant c'est la police, nous continuons, il va poser d'autres questions plus bas dans le défilé, puis remonte tout le défilé vers l'avant, prend des photos, quelques mètres plus tard nous arrivons à la hauteur du skatepark sous le bruit des voitures de police, camionnettes, brigade canine, un trentaine de policiers au bas mot, ils forment un cordon, nous empêchent de passer avec leur bras, nous nous arrêtons. La marche est finie. Ils s'expliquent avec l'équipe des gens d'Uterpan, puis de SIGNAL, les identités de tout le monde sont prises puis nous sommes finalement tous relaxés.

Christophe J.: C'était « beau » de voir cette image de l'eau qui coule, qui ne résiste pas quand par exemple une voiture nous doublait sur la route en passant près de nous. Je

n'avais pas de sensation de peur, ni de danger. Même lors de l'arrivée du premier policier, j'observais Franck, Julien et l'autre collaborateur tout à fait sereins. Je ne m'inquiétais pas du tout. Tout le monde gardait son sang-froid et cela était important pour le bon déroulement du processus.

James C.: Les cartes d'identité ont été vérifiées et nous avons été retenus pendant dix minutes avant d'être relâchés sans pénalité. Je suppose qu'il y a eu un avertissement. À peu près sept minutes avant que le groupe ne soit relâché, la police m'a séparé du groupe et dit que je pouvais y aller. J'ai décidé de rester à proximité sur le trottoir. On m'a rappelé à plusieurs reprises que j'étais libre de partir. J'ai commencé à filmer la police entourant mes co-participants. On m'a dit que je pouvais filmer, mais pas mettre le film en ligne en Belgique; que c'était illégal. Le chef de la police m'a dit avec sévérité de partir – que si je ne partais pas, il ne libérerait pas le groupe, qu'il attendait mon départ pour libérer le groupe. Je suis resté, me rappelant « le lien imaginaire qui nous maintenait ensemble ». Après quelques autres minutes la police a libéré mes co-participants.

Au café, impressions finales

Lionel R.: Une petite bière au Jeu de Balle³¹, que nous n'avions pas pu atteindre même si près du but. Il faut bien se remettre de ses émotions! Et échanges avec les autres participants. Ce qui a fait relativiser: on voulait expérimenter différentes « marches » et voir les réactions, ce que les gens plaquent dessus, les questionnements que cela suscite; on a bien réussi avec la police, leur lecture à été bien comprise! [...] j'ai trouvé l'expérience très enrichissante. Tant dans le projet que dans sa réalisation en ce dimanche pluvieux. J'ai aimé l'idée, alors qu'il y a un nombre considérables de marches, et c'est un phénomène qui s'est accentué ces dernières années, de détourner le concept de la revendication. Là où le théâtre se questionne beaucoup, où l'acte artistique a parfois tendance à être politique, j'ai trouvé le parti pris assez frais.

31. La place du Jeu de Balle est la place où se tient le marché aux puces de Bruxelles, dans le quartier des Marolles, quartier qui reste populaire malgré sa gentrification.

James C.: J'ai aimé la sensation de droit que la marche dans les rues nous offrait, le fait que les conducteurs de voiture devaient nous céder le pas, ou manœuvrer autour du groupe. C'était ensuite aussi intéressant que ce privilège nous soit retiré en un instant, par la police. C'était pour moi une petite oppression momentanée, un échantillon de ce que tant de gens vivent au quotidien.

Thomas V. S.: Peu de personnes se connaissaient, je veux parler des participant.e.s, et nous avons pourtant marché durant une petite heure sur la voie publique ensemble, de manière complice. Tout s'est déroulé très facilement et naturellement, nous avons été bien préparés. [...] J'ai participé à d'autres performances dans l'espace public, j'en ai créées moi-même, mais celle-ci était tout à fait remarquable. [...] Le propos et le mode de réalisation étaient ouverts, il était possible pour les spectateurs et spectatrices d'interpréter cette performance de différentes façons, ce qui n'est pas un détail. Nous-mêmes, participant.e.s, avions l'occasion de défiler pour une raison personnelle. La simplicité et la sobriété donnaient toute leur force à cette marche, je trouve, très pertinente.

Sekou C.: Ça m'a fait du bien.

Une version complète du témoignage de Jacques André est disponible en ligne: bit.ly/2StPa8S

BIOGRAPHIE Jacques André



Jacques André, né en Bretagne, formé à l'INSAS (Bruxelles), développe entre film et performance, image et art vivant, un travail de création multimédia où il allie mémoires et technologies, sens et sensible, pour interroger à travers le corps nos a priori du regard et de la langue. Parallèlement à ses travaux personnels (visions du corps et de la peau, mots du racisme, art et science), ou adaptés d'auteurs tels Kleist (*La Marquise d'O.*, mise en scène) ou Duras (*La Pluie d'été*, long-métrage), il collabore avec des auteurs comme I. Dumont, Ch. Huysman, A. Pickels, M. Wijckaert. Sa recherche artistique s'adosse à l'écriture d'articles parus en revues telles *Traverses* du Centre Pompidou, *Scènes* de La Bellone, maison du spectacle en Belgique, *Patch* du CECN de Mons, *Revue Ah!* de l'ULB, *Cahiers Armand Gatti*, *Espace(s)*; en ouvrages collectifs, comme les catalogues d'exposition *Révélation*s de La Bellone, *Œuvres* du LaM (article « CIEL »), ou sur Internet autour de parcours artistiques: *Abécédaire des Hommes Penchés* (J. Sima), *Les Années-Nombre* (L. Calmel).

Photo: Brahim Sahli

CHANTIERS

Oubliez la musique et les musiciens :

Social Dissonance de Mattin

Joel Stern

En 2001, j'ai rencontré Mattin à Londres, où il venait de s'installer après avoir quitté sa ville natale de Bilbao ; sa sensibilité était manifestement marquée par la conscience politique de cette ville – engendrée par la dynamique du conflit entre les Basques et l'Espagne – de même que par sa scène anarcho-punk radicale. En dépit de ces influences, les idées de Mattin étaient déjà très personnelles. Ses premières performances à Londres contiennent les germes de ses travaux ultérieurs. Une vidéo des débuts documente une « collaboration » avec l'artiste bruitiste japonais Merzbow, un héros formateur pour Mattin. Sur un film aux images granuleuses nous voyons Merzbow en train de produire un vacarme d'enfer sur scène. Mattin entre par un côté et tend un verre d'eau que Merzbow accepte et boit. Le clip s'arrête là. Autre travail, peut-être un an plus tard ; nous sommes à la Foundry, un bar bohème à Hoxton, démoli depuis lors. Mattin, derrière une petite table haute avec ordinateur portable, génère un bruit de haute fréquence incroyablement fort. Aussitôt, le responsable des lieux (Alan « Gimpo » Goodrick, l'associé du groupe KLF) baisse le volume de la table de mixage. Mattin réplique en l'augmentant encore plus fort qu'avant. Encore une fois, Gimpo veut intervenir, mais Mattin lui coupe le chemin. S'ensuit un affrontement physique et les deux commencent à se battre, Mattin saisissant le portable d'une main et retenant Gimpo de l'autre. Un bruit cacophonique accompagne l'empoignade jusqu'à ce que, quelques secondes plus tard, les deux hommes s'écroulent, arrachant le câble audio de l'ordinateur. Silence, puis applaudissements. Bien qu'assourdissantes, ces performances ne traitent pas du bruit en soi. En fait, le bruit est plutôt un écran de fumée, ou un prétexte à d'autres expérimentations. Dans ces deux morceaux, Mattin occupe une position oblique – sur le côté de la scène – par rapport à sa propre performance, à la fois instigateur et intrus. L'artiste est présent, mais l'œuvre se joue ailleurs. Cette ambiguïté quelque peu contrariante est stratégique, et d'ailleurs caractéristique de tous les travaux de Mattin. Nous sommes attirés dans des espaces de confusion bruyante, entraînés sans le savoir dans les relations sociales qui constituent l'œuvre.

Nous sommes attirés dans des espaces de confusion bruyantes, dans les relations sociales qui constituent l'œuvre.

Social Dissonance, commandé en 2017 pour la documenta 14 par le curateur Pierre Bal-Blanc, est le prolongement d'une pratique qui couvre désormais deux décennies de projets intenses, mûrement réfléchis et souvent affreusement drôles. Là où les premiers travaux étaient d'une brièveté déconcertante, *Social Dissonance* est d'une longueur inouïe, la partition d'une performance étant exécutée au cours de séances quotidiennes de plusieurs heures – menées à la fois à Athènes et à Kassel – pendant toute la documenta. La durée totale est de cent soixante-dix heures. Pour Mattin, les partitions constituées d'instructions, ou conceptuelles, relèvent d'une méthodologie récurrente. Pour exemple : *Social Dissonance* fait suite à *Non-Concert: Anonymous improvisation without instruments* (2013) et à *Social Realist Score* (2016) ainsi qu'à d'autres expériences de groupe dirigées qui se déclinent sur ce que l'artiste a appelé « le camp de concentration actuel de la participation forcée », l'incapacité de dégager n'importe quel aspect de nous-mêmes de l'omniprésence des relations capitalistes. Les partitions expérimentales de Cage, Fluxus, du Scratch Orchestra de Cardew et autres sont devenues des références formelles incontournables – une

impression renforcée par leur présence ailleurs dans la documenta. Il n'empêche que là où ces premières partitions étaient issues de désirs urgents et nécessaires de révolution musicale, les partitions de Mattin se distinguent par un déplacement du son, comme l'indique d'ailleurs le diktat ordonnant « d'oublier pour le moment la musique et les musiciens ». Cette absence de musique est évidemment différente du silence, dont nous savons, depuis Cage, qu'il ne peut exister — une formule célèbre parfaitement illustrée dans le 4'33" de Cage (1952), où l'interprète est invité à ne pas jouer pendant toute la durée du morceau. Cette suppression délibérée de la musique vise à révéler ce qui n'est pas entendu, car marginalisé, en réorientant l'attention du public vers un environnement « rempli de sons accidentels » qui deviennent alors le sujet du morceau. En se réappropriant Cage, Mattin nous éloigne lui aussi de l'univers des sons pour nous amener à percevoir ce qui vibre encore plus loin à l'arrière-plan, « un bruit social qui annule la fétichisation des sons abstraits. » À l'instar du paysage sonore de Cage, le « bruit social » de Mattin est toujours déjà présent, précédant la conscience que nous en prenons. Le bruit, sonore ou social, est par définition indifférencié, impénétrable. La dissonance par contre est mesurable : c'est une propriété, aussi subjective soit-elle, que nous attribuons aux choses contradictoires qui tiennent plus ou moins difficilement ensemble.

La dissonance est mesurable : une propriété que nous attribuons aux choses contradictoires qui tiennent plus ou moins difficilement ensemble.

Écoutez attentivement. Le public est votre instrument, jouez-en pour comprendre concrètement comment nous sommes généralement instrumentalisés.³²

32. Ceci est l'introduction à la partition de *Social Dissonance* qui était remise aux participants en début de séance et publiée sur le site de la documenta. D'autres passages de la partition ont été inclus dans ce texte sous forme de citations.

En choisissant le public comme coproducteur, *Social Dissonance* nous fait songer à des compositions participatives contemporaines telles que le *Facebook Chorus* de Jennifer Walsh (2015), pour des vocalistes récitant les posts qu'ils ont publiés sur Facebook pendant la journée, ou le *Hit-Parade* de Christof Migone (2007–toujours en cours), impliquant des participants couchés face contre terre qui frappent mille fois le sol avec des microphones, chacun avec un rythme et une intensité bien à soi. Ces pièces sont généralement indéterminées ; des règles toutes simples aboutissent, sous l'effet du hasard, à des résultats inattendus et complexes qui restent néanmoins cohérents sur le plan sonore grâce à une palette fixée d'avance — ; les tropes, la grammaire et la cadence de la plateforme Facebook, le rythme percussif et le son d'un microphone frappant quelque chose de dur. En revanche, *Social Dissonance* est vague, presque immatériel. On nous demande d'« écouter attentivement » — et de nous écouter nous-mêmes — mais comment, et avec quelle attention ?

Préparez le public avec des concepts, des questions et des mouvements afin d'explorer la dissonance qui existe entre le narcissisme individuel encouragé par le capitalisme et notre capacité sociale, entre la façon dont nous nous concevons nous-mêmes en tant qu'individus libres disposant d'un certain pouvoir et la façon dont nous sommes déterminés socialement par les relations, la technologie et l'idéologie capitalistes.

Social Dissonance est géré par un groupe d'animateurs qui sont, dans un sens, responsables de sa mise en œuvre ; ils démarrent et mettent fin à chaque atelier au bon moment, tout en stimulant les participants avec divers exercices. J'ai participé deux fois à *Social Dissonance*, d'abord à la documenta-Halle de Kassel, ensuite au Conservatoire d'Athènes. Les expériences étaient originales et instructives. À Kassel, il y avait environ trente personnes dans la pièce. Un écran affichait une fenêtre Skype ouverte à un autre groupe, semblable au nôtre, à Athènes. Comme c'était lors du week-end inaugural de la documenta à Kassel, le groupe comptait un peu trop d'artistes, de curateurs et d'initiés prêts à faire la fête. Sans dire un mot, un animateur fort directif nous a fait faire des exercices physiques ressemblant à de l'aérobic. Un peu plus tard, une exclamation — « hou ! », a retenti au fond de la pièce. Un deuxième « hou ! » lui a fait écho : la dynamique n'a pas tardé à se mettre en place et nombre de gens se sont mis à crier, taper des mains et des pieds tout en se lançant quantité d'exclamations. L'ambiance devenant de plus en plus débridée, une partie des participants, embarrassés, est allée se réfugier sur les côtés de la pièce. Dont moi. Je

me souviens avoir éprouvé du mépris pour ceux qui criaient ainsi. « Égoïstes en mal d'attention, arrêtez de tout foutre en l'air ! » Après un temps interminable et malgré une forte résistance, ce jeu consistant à faire un maximum de bruit a fini par s'essouffler. Dans le silence relatif qui a suivi, il était impossible de communiquer, même avec des amis proches, sans se sentir terriblement gêné et observé, une impression exacerbée par un caméraman qui filmait la scène de tous les côtés et fixait tout sur la pellicule. Lorsque la séance d'une heure s'est achevée, ce fut le soulagement. Nous avons tous besoin de boire un verre. La semaine suivante, à Athènes, la cohorte des participants était plus petite et apparemment plus modeste. L'ambiance était plutôt timide. Je me souviens que les animateurs nous ont demandé de former nous-mêmes des groupes établis en fonction du genre, de la fortune, de la profession et de la nationalité. Ensuite, ils nous ont invités à converser à partir de ces positions. De nouveau, la séance était extrêmement pénible et tendue, mais on sentait qu'il s'agissait d'une tentative plus honnête pour s'entendre les uns avec les autres et gérer la « situation » que lors de la séance de Kassel. Dans un moment de grande inertie, un ami australien réputé pour son culot s'est mis à faire de la pub pour un futur concert, puis à chanter un air a capella en guise d'exemple. Pour moi, c'était une violation des règles et un abus, surtout de la part d'un visiteur, d'un touriste. De la dissonance pure. Mais il s'est alors produit quelque chose d'inattendu. Une autre participante, une femme sur le côté grec de la pièce, s'est également mise à chanter, dans un style rebétiko lent et plaintif. Attentivement, avec une sensibilité exacerbée, j'ai écouté la mélodie qui se déployait et résonnait dans la pièce. Le reste de la séance a été calme, modéré, comme si nous attendions que quelque chose arrive, mais bien contents que cela n'ait pas lieu. Après, on a tous bavardé chaleureusement. La gêne tendue avait cédé le pas à un profond bien-être. La chanteuse locale nous a invités à la rejoindre le soir suivant pour un concert de rebétiko dans la banlieue d'Athènes, qui s'est avéré être une expérience si joyeuse, désarmante et intime que je ne l'oublierai jamais.

*Réfléchissez à la relation moi/vous pendant que vous définissez la dissonance sociale.
Aidez le sujet collectif à émerger.*

Des archives reflétant la difficulté de dire, de faire ou de produire quelque chose ensemble, dans l'espace d'une œuvre d'art.

Mattin a décrit la *Social Dissonance* comme une auto-ethnographie, ou auto-observation du public, entre autres celui de la documenta ; des archives reflétant la difficulté de dire, de faire ou de produire quelque chose ensemble, dans l'espace délimité d'une œuvre d'art. La totalité des cent soixante-dix heures est documentée sur YouTube. Pendant que j'écrivais ceci, j'ai tenté de revoir les deux séances auxquelles j'ai participé, mais constaté qu'elles étaient irregardables – offrant une version de moi que je ne puis supporter ; au lieu de quoi j'ai fait appel à mes souvenirs. Une autre dissonance : entre le soi que nous imaginons et l'étranger que nous découvrons dans l'œuvre.

On pourrait être tenté de comparer la dissonance sociale des travaux de Mattin avec celle d'artistes comme Santiago Sierra, dont l'exploitation cynique des travailleurs est censée révéler la force déshumanisante du capitalisme. Mais dans la création d'une ambiance aliénante, inhérente à toute l'œuvre de Mattin jusqu'à ce jour, on discerne la possibilité que quelque chose de tout à fait remarquable et inattendu se produise. On dirait presque que chaque nouveau travail est conçu de manière à pouvoir réaffirmer cette possibilité. C'est cette caractéristique qui rattache les travaux de Mattin au bruitisme et à l'improvisation : sa critique impitoyable de ces traditions est peut-être, au bout du compte, la preuve de son engagement durable à leur égard.

Traduction (anglais) : Juliane Regler

bit.ly/2FVvQdL

bit.ly/2CEqK2o

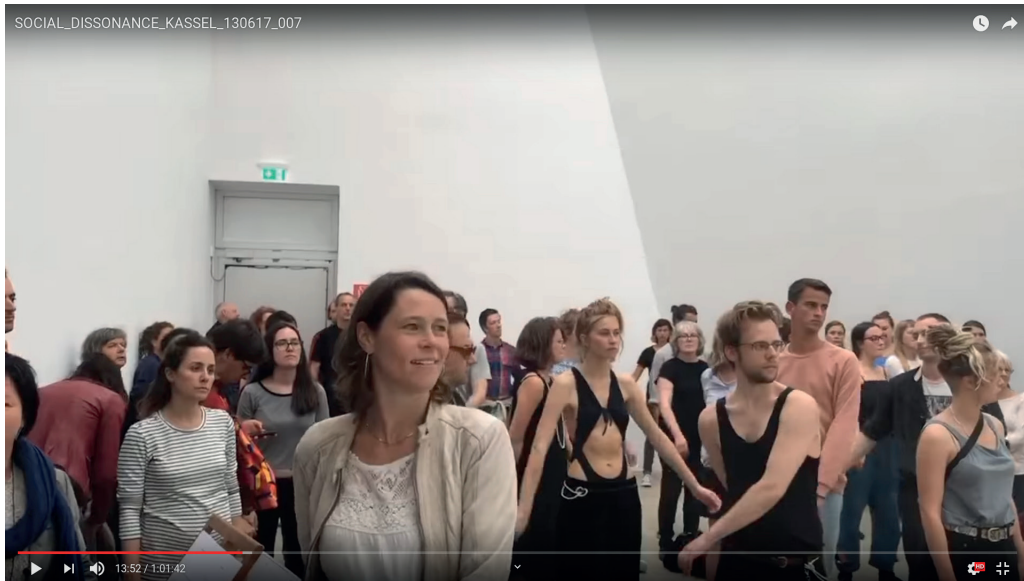


Social Dissonance
Mattin

Session du 13 juin

documenta, Kassel, 2017

Capture d'écran de l'enregistrement vidéo bit.ly/2DOFRbf

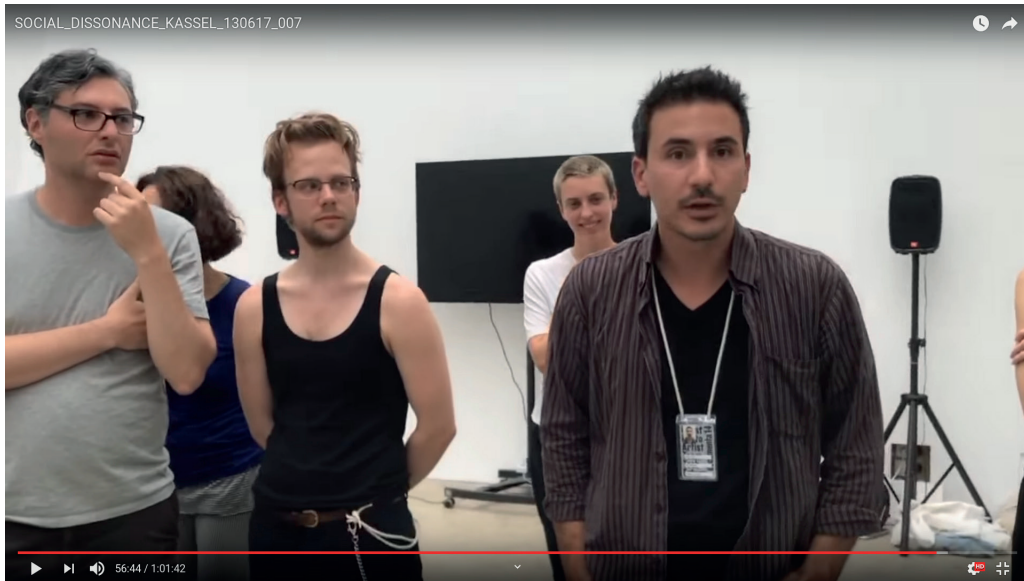


Social Dissonance
Mattin

Session du 13 juin

documenta, Kassel, 2017

Capture d'écran de l'enregistrement vidéo bit.ly/2DOFRbf



Social Dissonance
Mattin

Session du 13 juin

documenta, Kassel, 2017

Capture d'écran de l'enregistrement vidéo bit.ly/2DOFRbf



Social Dissonance
Mattin

Session du 13 juin

documenta, Athènes, 2017

Capture d'écran de l'enregistrement vidéo bit.ly/2TsMs0v



Social Dissonance
Mattin

Session du 13 juin

documenta, Athènes, 2017

Capture d'écran de l'enregistrement vidéo bit.ly/2TsMs0v



Social Dissonance
Mattin

Session du 13 juin

documenta, Athènes, 2017

Capture d'écran de l'enregistrement vidéo bit.ly/2TsMs0v

BIOGRAPHIE Joel Stern



Joel Stern est un curateur, artiste et chercheur intéressé dans les théories et pratiques du son et de l'écoute. Il est co-directeur de Liquid Architecture, une organisation australienne majeure pour les artistes travaillant avec le son, et a initié des projets comme OtherFilm ou Instrument Builders Project. Il a été le curateur de festivals, publications, expositions, projections et concerts en Australie et à l'international depuis le début des années 2000. En 2018, avec James Parker, il a été le curateur de *Eavesdropping*, une importante investigation des politiques et éthiques de l'écoute. Joel produit et performe des œuvres de musique expérimentale sous son propre nom et dans des groupes comme Sky Needle ou Soft Power. Il est doctorant en pratiques curatoriales à l'université Monash de Melbourne.

Photo: Keelan O'Hehir

VOISINAGES

Un regard qui déclenche le mouvement

Souvenir de *Ceci n'est pas* de Dries Verhoeven

Kasia Tórz

En 1934, Virginia Woolf déambule dans les rues de Londres. À ce sujet, elle témoigne de son ressenti : « Il était impossible que je passe dans la rue sans m'arrêter, parfois même au milieu de la chaussée, pour me poser la question : pourquoi ? Les églises, les bars, les parlements, les magasins, les haut-parleurs, les voitures, le bruit des avions dans les nuages, les hommes et les femmes — tout ça faisait naître des questions. »³³

La question du *pourquoi* ? permet ainsi d'immobiliser la dynamique de la marche urbaine et de figer un cadre. C'est exactement autour de ce moment de doute et de réflexion sur ce que nous voyons que s'ancre le projet *Ceci n'est pas* (2013) de Dries Verhoeven.

33. Virginia Woolf, « Dłaczego? » [Pourquoi ?], in *Eseje wybrane* [Essais sélectionnés], trad. Magda Heydel, 2016, éditions Karakter, Kraków, p. 295.

Ceci n'est pas est une installation performative composée d'une série de dix³⁴ tableaux vivants placés dans l'espace public au moyen de cabines insonorisées en verre. Pendant cinq ans, ce projet a été montré dans sept villes différentes.³⁵ Tous les jours, des passants-spectateurs se retrouvent à l'endroit de l'exposition, parfois intentionnellement, parfois accidentellement, et peuvent regarder une autre scène-tableau : *Ceci n'est pas de l'art* (un percussionniste jouant du tambour avec des marteaux au lieu de bâtons, et détruisant de ce fait l'instrument), *Ceci n'est pas une mère* (une mineure enceinte en train de danser avec des écouteurs sur ses oreilles), *Ceci n'est pas de l'amour* (un homme d'âge moyen lisant un livre à une jeune fille de dix ans assise sur ses genoux, tous deux habillés en sous-vêtements), *Ceci n'est pas le futur* (un jeune homme cagoulé allongé sur un tas de douilles et lustrant l'une d'entre elles), *Ceci n'est pas de l'histoire* (un performeur à la peau noire, à moitié nu et enchaîné, tenant un panneau annonçant le nombre de minutes jusqu'au début du spectacle), *Ceci n'est pas la nature* (un performeur transsexuel habillé dans une tenue en plumes assis sur une balançoire), *Ceci n'est pas notre désir* (une femme atteinte de nanisme se tenant près d'un bar à cocktails avec une cigarette et des boissons alcoolisées), *Ceci n'est pas notre peur* (un musulman priant avec un haut-parleur émettant des appels de muezzin), *Ceci n'est pas mon corps* (une femme d'environ soixante-dix ans assise nue avec un masque dont les traits en silicone sont ceux d'une jeune femme) et *Ceci n'est pas moi* (une urne posée sur une couche épaisse de terre pleine de vers).

34. Dans cette édition, huit des dix tableaux vivants ont été présentés. L'ensemble de la documentation relative au projet *Ceci n'est pas* est disponible sur le site web de l'artiste.

35. bit.ly/2MsigQv, dernière consultation le 14 janvier 2019.

Suivant les termes de l'artiste, l'œuvre est composée d'« images que nous n'avons pas l'habitude de voir dans l'espace public. »³⁶

Ces images, à la fois statiques, par leur champ d'activité limité, et dynamiques, en raison d'actions effectuées par les artistes-interprètes, sont accompagnées d'une musique invitant les spectateurs à se rapprocher et donnant à l'ensemble un cadre événementiel. Les spectateurs peuvent également se familiariser avec le texte placé sur la cabine — celui-ci contenant le titre de l'œuvre et une description factuelle, formulée dans une rhétorique froide et commerciale — comme une description d'un produit dans une vitrine d'exposition d'un magasin ou d'un *showroom*. Ainsi, les images peuvent provoquer l'anxiété, l'indignation ou l'indifférence. Verhoeven en fait autant de représentations de « l'ADN de notre temps ». Dans chacune des villes où *Ceci n'est pas* a été présenté, l'œuvre a suscité des réactions diverses de la part du public. Par conséquent, ces représentations multiples peuvent être vues comme une sonde mesurant les humeurs sociales. La diversité de réactions est une preuve de ce que « l'ADN de notre temps » mute en fonction du contexte social, de l'esthétique et des normes culturelles d'un lieu donné.

36. Ibidem

Ces représentations multiples peuvent être vues comme une sonde mesurant les humeurs sociales.

Avec le titre *Ceci n'est pas*, Verhoeven fait explicitement référence à l'œuvre du surréaliste belge René Magritte *Ceci n'est pas une pipe* (1929), qui est probablement le commentaire le plus célèbre dans l'histoire de l'art contemporain sur le rapport entre la réalité et sa représentation, ainsi que sur la signification et le rôle que nous leur attribuons. En poursuivant la démarche de Magritte, lequel souligne dans ses œuvres que la pipe n'est pas l'objet réel mais sa représentation, Verhoeven joue avec les attentes du public et déclenche un processus décisionnel difficile car empreint d'une énergie affective. Dans quelle mesure ce qui est donné à voir est-il une scène réelle avec laquelle la relation éthique et politique demeure ? Dans quelle mesure s'agit-il d'une pièce de théâtre et à quel point est-ce une illustration perverse, dont le titre devrait être lu en sens inverse : Ceci est... : la nature, notre luxure, notre corps, l'amour et la mère ?

Ceci n'est pas à Poznań

Ceci n'est pas a été présenté à Poznań en 2016 lors du Festival Malta dans le cadre de « Idiome » — partie thématique du festival intitulée « Paradoks widza / The Paradox of the Spectator ». La curatrice de cette section est la metteuse en scène néerlandaise Lotte van den Berg. Si celle-ci a commencé sa carrière en montant des spectacles dans les salles de théâtre traditionnelles, elle explore depuis quelques années le potentiel de l'espace public en tant que laboratoire d'émotions, d'attitudes éthiques et de définitions changeantes de la réalité. Au centre de l'attention du programme Idiome, elle place la figure triple d'un acteur-spectateur-témoin et souligne le paradoxe s'inscrivant dans l'acte même de regarder. Elle explique sa démarche : « Nous regardons le monde en même temps que nous en faisons partie. Observer quelque chose d'une certaine manière nous sépare de ce que nous voyons et, en même temps, nous y connecte. Le fait de regarder consiste à être loin et proche en même temps. Il s'agit d'être là avec l'autre et de ne pas l'être. »³⁷

37. « We watch the world while being a part of it. Watching something in a way gives you distance to it, it separates you from the thing you are watching, and at the same time it connects. The act of watching is about being far and close at the same time. It's about being there with the other and not. » bit.ly/2MpScFw, dernière consultation le 14 janvier 2019.

Le paradoxe résultant du double sentiment de proximité et de distance, de la responsabilité de ce que nous voyons et de l'indifférence inscrite dans le rôle d'un passant, est particulièrement saisissant dans la version de *Ceci n'est pas* présentée à Poznań. D'ailleurs, ce paradoxe a été souligné à maintes reprises par le journal dirigé par Wojciech Wołosznik, engagé par le festival Malta à la demande de Dries Verhoeven afin de documenter toutes les phases du projet.³⁸ Poursuivant ce but, Wołosznik travaille tous les jours pendant plusieurs heures comme un reporter-spectateur, écoutant les conversations des piétons ou entamant intentionnellement un dialogue avec eux. Chaque jour, il relate les réactions des spectateurs sur un blog dédié au projet. Beaucoup de ces réactions se sont avérées particulièrement frappantes. Elles démontrent que ce que nous voyons n'est souvent pas une vision de la réalité objective partagée uniformément par tous, mais davantage une image composée de visions du passé, d'émotions personnelles, de l'iconosphère dans laquelle nous vivons, de réalités socio-politiques et de l'Histoire. À Poznań, par exemple, la manière dont était habillé le percussionniste jouant du tambour a été interprétée par de nombreux passants comme une tenue de mineur. Cette perception peut s'expliquer par le rôle important de l'industrie minière dans l'économie polonaise et par conséquent dans la conscience collective locale.

38. Les versions en polonais et anglais de ce journal sont disponibles en ligne : bit.ly/2RYZ2qX, dernière consultation le 14 janvier 2019.

Paradoxe de la responsabilité de ce que nous voyons et de l'indifférence
inscrite dans le rôle d'un passant.

Les textes explicatifs accompagnant les tableaux vivants ont été adaptés au contexte de la Pologne et formulés de manière à ce que, tout en restant dans une rhétorique froide et impersonnelle, ils dévoilent les tabous et heurtent les points sensibles. Effectivement, *Ceci n'est pas une mère*, mettant en scène une mineure enceinte, y provoque des réactions contradictoires : certains l'accusant de soutenir l'idée de maternité précoce et d'autres de promouvoir la pilule contraceptive. Le blogueur souligne également à plusieurs reprises que les spectateurs ne veulent, le plus souvent, pas se prononcer sur leur vision sans une lecture préalable du panneau explicatif. Ainsi, Verhoeven capte notre tendance à interpréter la réalité conformément aux manuels d'instructions reçus (coutumes, loi, système moral et/ou sémiotique) et dirige habilement la tension entre l'intensité des scènes montrées et un commentaire technique sur l'image échappant aux catégories.

La répétition d'une gêne occasionnée lors d'un contact visuel direct entre les artistes-interprètes et les nombreux spectateurs de l'œuvre *Ceci n'est pas* semble un trait caractéristique. Parfois, le malaise mène à un acte de violence (certains passants frappent la cabine) ou à une manifestation d'empathie. Par exemple, lors de *Ceci n'est pas l'histoire*, l'une des personnes regardant les acrobaties de l'artiste noir a écrit sur un bout de papier « SORRY FOR THE POLISH CROWD » [PARDON POUR LA FOULE POLONAISE] et l'a collé contre le verre. Au cours de *Ceci n'est pas de l'amour*, un autre passant appelle la police pour l'informer qu'un acte de harcèlement est commis dans l'espace public. De cette manière, en installant un modeste stand dans le centre-ville pendant quelques jours, Dries Verhoeven change la dynamique sociale et pousse de nombreuses personnes à questionner leur point de vue sur la réalité. Il révèle que les paradoxes de la vision sont encore présents sur de nombreux plans et que, grâce à eux, nous restons en vie.

Verhoeven change la dynamique sociale et pousse de nombreuses personnes
à questionner leur point de vue sur la réalité.

Dans les installations, les *happenings* et les performances de Verhoeven, le spectateur est impliqué dans le projet d'une manière difficilement prévisible, souvent radicale, bien que basée sur une relation ouverte — celle d'un regard volontaire. Son travail se déroule en trois plans. Le premier est basé sur ce qui se trouve au-delà du visible, c'est-à-dire ce qui appartient de manière habituelle à l'espace public (par exemple, un chantier de construction arrangé dans son œuvre *Sic transit gloria mundi* (2018), qui ressemble à un lieu de travail ordinaire, ou des vitrines en métal dans *Ceci n'est pas*). Ce premier plan se distingue du deuxième, qui relève quant à lui de l'invisible (d'une mise en scène). Finalement, le troisième plan se situe dans le comportement du spectateur vis-à-vis de cette séparation. Le jeu invisible-visible évoque de manière particulière des images qui blessent et qui provoquent des bouleversements intérieurs. La force de *Ceci n'est pas* réside justement dans le contact avec les images exposées qui nous font ouvrir les yeux sur d'autres visions du monde. Sous l'influence de relations renouvelées avec une image vivante, nous observons autrement ce devant quoi nous passons tous les jours en marchant dans la même rue. Le regard déclenche ici des micro-chocs dans l'image normalisée du monde dont les contours s'estompent un instant. Le frisson parcourant le corps provoqué par cette situation sera souvent pour le sujet difficilement explicable et difficile à neutraliser.

Traduction (polonais) : Justyna Gajko

bit.ly/2MsigQv

bit.ly/2CDWVyT



*Ceci n'est pas:
Ceci n'est pas de l'art*

Dries Verhoeven

Festival Malta, Poznań, 2016

© M. Zarkzewski



*Ceci n'est pas:
Ceci n'est pas une mère*

Dries Verhoeven

Festival Malta, Poznań, 2016

© Klaudyna Schubert



*Ceci n'est pas:
Ceci n'est pas de l'amour*

Dries Verhoeven

Festival Malta, Poznań, 2016

© Klaudyna Schubert



*Ceci n'est pas:
Ceci n'est pas le futur*

Dries Verhoeven

Festival Malta, Poznań, 2016

© M. Zarkzewski



*Ceci n'est pas:
Ceci n'est pas de l'histoire*

Dries Verhoeven

Festival Malta, Poznań, 2016

© M. Zarkzewski



*Ceci n'est pas:
Ceci n'est pas la nature*

Dries Verhoeven

Festival Malta, Poznań, 2016

© M. Zarkzewski



*Ceci n'est pas:
Ceci n'est pas notre désir*

Dries Verhoeven

Festival Malta, Poznań, 2016

© M. Zarkzewski



*Ceci n'est pas:
Ceci n'est pas notre peur*

Dries Verhoeven

Festival Malta, Poznań, 2016

© Klaudyna Schubert

BIOGRAPHIE
Kasia Tórz



Kasia Tórz est curatrice, chercheuse et éditrice en arts du spectacle. Diplômée en philosophie de l'université de Varsovie, et en diplomatie culturelle du Collegium Civitas (Varsovie), elle a dirigé la programmation de l'institut audiovisuel polonais de Varsovie de 2011 à 2017. Depuis 2009 elle programme le festival Malta à Poznań (PL). Elle a écrit de nombreux textes sur le théâtre contemporain et édité des livres. Elle a ainsi co-dirigé et édité le premier livre en polonais réunissant des écrits de et sur Tim Etchells. Elle travaille actuellement sur un livre consacré à Gisèle Vienne. Elle est basée à Anvers.

Photo: Klaudyna Schubert

Klaxon
(quand l'art vit en ville)

Directeur de la publication: Benoit Vreux

Rédacteur en chef: Antoine Pickels

Secrétaire de rédaction: Mathilde Florica

Réalisation graphique et interactive: Jennifer Larran

Maquette originale: Émeline Brulé

Traductions: Anne-Marie Bouttiaux, Juliane Regler (anglais), Justyna Gajko (polonais)

Production: Cifas (Centre international de formation en arts du spectacle)

Avec l'aide du Service public francophone bruxellois et de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Le Cifas est membre d'IN SITU, la plateforme européenne pour la création artistique en espace public, co-financée par le programme Europe créative de l'Union Européenne.

Ont collaboré à ce numéro:

Tunde Adefioye, Jacques André, Véronique Danneels, Emilie Houdent, Kazia Torz, Antoine Pickels, Joel Stern, Benoit Vreux.

Crédits photographiques, sonores et vidéographiques:

Reflections on being a Troublemaker: Pinterest. *Tunde Adefioye:* Hugo Lefèvre. *Ève la vendeuse:* Bea Borgers. Vidéo *Ève la vendeuse:* Camille Laufer / CIFAS. *Véronique Danneels:* Marit Galle. *Créer un espace artistique de négociation:* DR, Rustam Zagidullin, Aga Szreder, Michael Pfitzner & Paul Valentin. Vidéo *Créer un espace artistique de négociation:* Michael Pfitzner & Paul Valentin/Public Art Munich. *Emilie Houdent:* DR. *Défilés – les gens d'Uterpan:* les gens d'Uterpan. *Jacques André:* Brahim Sahli. *Forget about Music and Musicians:* Mattin. *Joel Stern:* Keelan O'Hehir. *Un regard qui déclenche le mouvement:* Klaudyna Schubert, M. Zarkzewski. *Kasia Torz:* Klaudyna Schubert.

Éditeur responsable: Benoit Vreux, Cifas asbl, 46 rue de Flandre, 1000 Bruxelles.

ISSN: 2295-5585

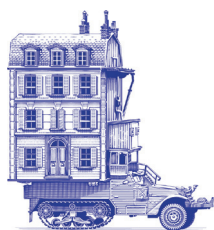
IN SITU est la plateforme européenne pour la création artistique en espace public. Depuis 2003, elle a accompagné plus de deux cent artistes travaillant hors des lieux conventionnels et contribuant à la transformation de nos territoires. IN SITU est un écosystème connectant une nouvelle génération d'artistes avec des publics, des programmeurs et des acteurs-clefs des évolutions économiques, politiques et sociales à travers l'Europe. IN SITU développe une écologie de la création basée sur des ateliers et laboratoires artistiques transnationaux, des résidences européennes et internationales, et des mentorats collectifs pour des projets artistiques pilotes. IN SITU conçoit également des séances de conseil et d'expertise auprès de villes européennes, des modules de formation en ligne (MOOC) et un Think Tank dédié à la création artistique en espace public.

IN SITU est piloté par Lieux publics, pôle européen et centre national pour la création artistique en espace public (France), et fédère vingt partenaires de douze pays : Artopolis Association / PLACCC Festival (Hongrie), Atelier 231 / Festival Viva Cité (France), CIFAS (Belgique), Čtyři dny / 4+4 Days in Motion (République Tchèque), FAI-AR (France), Freedom Festival (Royaume-Uni), Kimmel Center (Etats-Unis d'Amérique), Metropolis (Danemark), La Paperie (France), La Strada Graz (Autriche), Les Tombées de la Nuit (France), Lieux publics (France), Norfolk & Norwich Festival (Royaume-Uni), Teatri ODA (Kosovo), Theater op de Markt (Belgique), On the Move (Belgique), Østfold kulturutvikling (Norvège), Oerol Festival (Pays-Bas), Terni Festival (Italie), UZ Arts (Royaume-Uni).

Depuis 2018, l'IN SITU Cloud rassemble de nouveaux partenaires associés. Jusqu'ici, Bildstörung Europäisches Straßentheaterfestival Detmold (Allemagne), Biela Noč (Slovaquie) Eleusis 2021 Capitale européenne de la culture (Grèce) et FiraTàrraga (Espagne). D'autres à venir bientôt.

IN SITU ACT 2016 - 2020 est cofinancé par le programme Europe Créative de l'Union européenne.

Cette publication n'engage que ses auteurs et la Commission ne saurait être tenue pour responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union