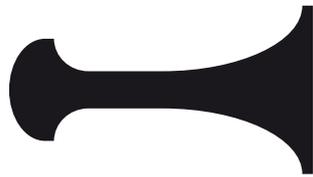
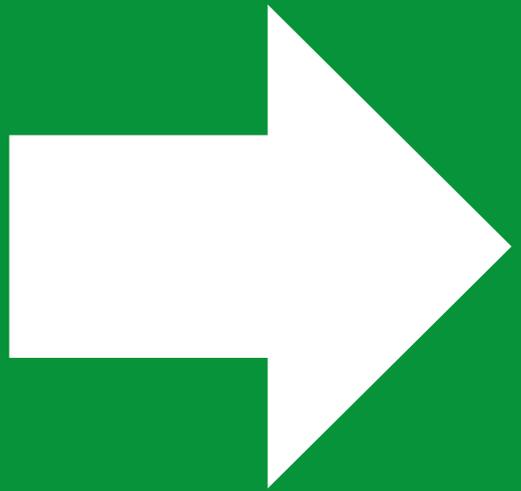
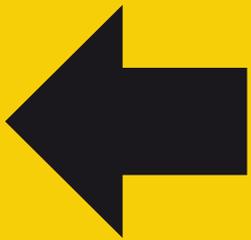


KLAXON 1





(quand l'art vit en ville)

AUTOROUTE URBAINE

Ville Société

Antoine Pickels & Benoit Vreux

ARTÈRE CENTRALE

Ville, Culture et cohésion sociale

Eric Corijn

CONSTRUCTION REMARQUABLE

ANTI une idée très large du lieu

Johanna Tuukkanen et Gregg Whelan

ITINÉRAIRE

Poétique du discours artistique *Glorious* de Rajni Shah

Diana Damian

PROMENADE

Kris Grey un après-midi à Bruxelles

CHANTIERS

Galerie Royale Centrale rewriting history

Claudia Bosse

VOISINAGES

Corps urbain, espace humain Jusqu'à quel point pouvons-nous avoir des relations ?

Adrien Grimmeau

AUTOROUTE URBAINE

Ville Société

Antoine Pickels et Benoit Vreux

Capitales régionales ou européennes de la Culture, Arts urbains, Parcours d'artistes, Nuits blanches, fêtes de quartier, installations et performances *in situ*, festivals de théâtre de rue, journées du patrimoine, ... la ville contemporaine est l'objet de toutes les convoitises culturelles. L'art y côtoie le tourisme, le développement économique et la cohésion sociale. On lui assigne des missions de revitalisation des quartiers délaissés, de soutien aux politiques de mobilité ou de redéploiement du commerce de proximité.

En quelques années, la ville est devenue un immense terrain de jeu, de réflexion et d'expérimentation des pratiques artistiques vivantes : théâtre, danse, performance, artivisme, pratiques socio-artistiques...

Ces questions sont au cœur de l'activité du Cifas bit.ly/1jowgWp à travers des ateliers avec des artistes du monde entier venus pratiquer leur art dans l'espace public bruxellois, et partager, à l'occasion de notre très cosmopolite Université d'été, leurs expériences fondées sur des réalités urbaines très diverses. La qualité des communications, travaux, traces et réflexions produits dans ces contextes nous a incités à les transmettre plus largement à travers un support écrit, visuel, voire sonore – et à ouvrir cet espace éditorial à des pratiques voisines.

C'est la raison d'être de *Klaxon*, publication électronique consacrée à l'art vivant dans l'espace urbain : porter une réflexion critique sur la ville, et plus particulièrement sur les stratégies artistiques que les formes d'art « vivantes » peuvent ou veulent y jouer.

L'accent de ce premier numéro est mis sur les dimensions sociétales de la ville. Selon un modèle que vous retrouverez dans les numéros suivants, une *artère centrale* est ouverte sur une pensée extérieure au milieu de l'art : ici celle du sociologue bruxellois Eric Corijn, qui, dans son texte *Ville, culture et cohésion sociale* revient sur l'évolution des villes et de la pensée sociologique de l'urbanité, montre l'inadaptation de nos schémas de pensée face à la transformation contemporaine, et plaide pour un art et une culture qui ne soient pas « partagés », mais s'affirment comme vecteurs de différence, et partant de désir. À partir de cette artère, plusieurs parcours s'offrent à vous. Deux *monuments remarquables*, à visiter absolument : le festival ANTI, en Finlande qui depuis plus de dix ans accueille des créations *in situ* reposant souvent sur l'échange social, et le festival Belluard Bollwerk en Suisse qui sous la houlette de Sally De Kunst a fait pendant six ans la part belle aux projets impliquant les communautés de Fribourg. Deux projets volontaristes (et couronnés de succès) de relation artistique avec l'espace public qui ne cèdent pas à la facilité. Il vous est aussi loisible de prendre un *itinéraire* plus complexe : celui de la démarche de l'artiste britannique Rajni Shah finement analysé par Diana Damian, qui ne fait pas l'impasse sur les problèmes critiques et artistiques que posent une œuvre qui ne commence ni ne s'arrête avec le « spectacle », mais réside tout autant dans les rencontres inopinées qui le précèdent ou le suivent, ou les discours qu'il suscite. Peut-être préférerez-vous faire d'abord une brève *promenade* en compagnie de l'artiste New-Yorkais-e Kris Grey un après-midi d'été, témoignage d'une action très simple, créant pourtant l'étonnement (voire la perturbation). Ou observer les subtiles contaminations du travail en *chantier* de Claudia Bosse *Galerie Royale Centrale* ramenant la mémoire de la colonisation dans une galerie commerçante africaine et néanmoins européenne ? Ou encore faire une incursion dans un *voisinage* du Cifas, dans la pratique toute relationnelle (mais jusqu'où ?) et à stratégies multiples de l'artiste allemande Heike Langsdorf décrite par l'architecte Miriam Rohde ?

Quel que soit votre parcours en mots, en images et en sons (éventuellement augmenté, si vous êtes en ligne, par des

errances sur la toile grâce aux liens qui vous y invitent), soyez-en sûrs : vous n'aurez au bout du compte pas fait le tour, ni de la ville, ni des nouvelles formes d'art socia(b)les que tant d'artistes investissent aujourd'hui. Mais nous serons bientôt de retour avec un autre numéro de *Klaxon*, pour d'autres itinéraires... Abonnez-vous, c'est gratuit ! bit.ly/1mKQ34S

Nous vous souhaitons une belle visite guidée et libre...

Cifas.be

ARTÈRE CENTRALE

Ville, culture et cohésion sociale

Eric Corijn

Écoutez Eric Corijn ici : bit.ly/1NNqhrP

Je voudrais ici vous proposer quelques réflexions sur le rapport entre ville et société, pour essayer ensuite d'y situer la place de l'art et de la culture. En effet, je pense que nous devons restructurer profondément nos réflexions sur la place de la culture dans la communauté, et donc dans la société.

La ville n'est pas un pays.

Nées au XIX^{ème} siècle, nos habitudes de pensée ont été institutionnalisées et pratiquées pendant le XX^{ème} siècle. Et ces idées-là inspirent encore nombre de politiques culturelles, surtout dans des pays comme la Belgique, qui a communautarisé la culture. Ces idées sont néanmoins mises à mal depuis vingt ou trente ans, car l'humanité a commencé à vivre en ville, et que la ville n'est pas un pays. C'est ce que je vais essayer de clarifier.

Le monde devient urbain : une transition profonde

Commençons par un constat empirique : le monde devient urbain. Depuis le début du XXI^{ème} siècle, la majorité de la population mondiale vit en ville. Dans les continents les plus développés, il s'agit même de 75 à 80% de la population. Au début du XX^{ème} siècle, seuls 10% de la population mondiale vivaient en ville, c'est-à-dire deux cent millions de personnes environ.

Nous sommes passés d'une espèce animale vivant surtout en ruralité ou suburbanité à un être urbain.

C'est actuellement plus de 50%, soit plus de cinq milliards. En une centaine d'années, nous sommes passés d'une espèce animale vivant surtout en ruralité ou suburbanité à un être urbain. Je pense que nous n'en avons pas tout à fait conscience et que nous n'avons pas encore appris à nous adapter à ce nouvel environnement.

Ainsi, la majorité de la population vit en ville, et de surcroît les villes deviennent plus grandes. En 1950, seules Londres et New York comptaient plus de huit millions d'habitants. Aujourd'hui, il y a plus de trente-cinq villes de plus de dix millions d'habitants, et près de cinq cents villes d'un million d'habitants. C'est un phénomène qui caractérise surtout le Tiers Monde, où l'agglomération des êtres humains se retrouve principalement dans les grandes villes. Ainsi, depuis dix ans, plus de trois cents millions de Chinois ont quitté leurs villages pour aller en ville. À Pékin, on doit changer le plan de la ville tous les trois mois, car des quartiers entiers

apparaissent. Tous les trois ans, la ville augmente d'un million d'habitants. Ce sont des changements très profonds. D'autant que les Chinois qui viennent de leur village n'ont pas forcément accès aux droits citoyens de la ville, pour ne pas priver leur famille du droit au sol dans les villages. Ce sont donc des favelas, des « quartiers d'arrivage » où des millions de sans-droits s'auto-organisent, et ne s'insèrent pas nécessairement dans un système existant.

À Bruxelles, il n'y a pas de bidonvilles, ni de ghettos, mais il y a bien des « quartiers d'arrivage », où l'arrivage est supérieur à l'« absorption », et où les systèmes d'intégration sont incapables d'assimiler les nouveaux arrivants. Avant, la société industrielle était suburbaine. Après la deuxième guerre mondiale, la Belgique a été réindustrialisée (surtout au nord du pays) et des zones industrielles ont été installées au milieu de nulle part. La politique voulait que les gens puissent continuer à habiter dans leur village et qu'ils puissent se rendre dans les nouvelles usines en bus, en train, puis en voiture par les autoroutes. Nous sommes un peuple de navetteurs. L'état suburbain était notre cadre de vie. Et dans ce cadre, l'immigration était une immigration de travail organisée, et l'intégration se faisait par le travail et l'organisation des travailleurs.

La vraie question culturelle est de savoir comment développer l'urbanité.

Mais, dans ce milieu suburbain, on n'apprend pas à vivre avec la différence, typique de la grande ville. La ville était une destination d'usage pour faire des achats, pour travailler ou aller à l'école, mais en réalité, le « chez soi » était beaucoup plus simple que la ville. Au nord et au sud de la Belgique, cette mentalité suburbaine domine toujours. Je travaille actuellement avec les centres culturels du Brabant wallon, province à la périphérie de Bruxelles, pour faire une analyse territoriale. La première question qui y surgit quand on parle de la métropole bruxelloise, est « comment défendre

la ruralité en Wallonie ? » Les gens sont très occupés à défendre cette ruralité, qui est en réalité une « rurbanité ». Mais pour moi, la vraie question culturelle est de savoir comment développer l'urbanité.

Le monde devient urbain, mais nous ne sommes pas bien préparés à ce changement.

La Ville

Mon deuxième axe de réflexion est de comprendre ce qu'est une ville. La ville en tant que lieu, mais aussi comme une forme de société. À mon sens, c'est assez simple : une ville est déterminée par une densité de population mixte. Une ville, c'est beaucoup de gens sur un petit territoire, qui ne font pas tous la même chose et qui n'ont pas tous le même système de références.

La population y est mixte et multifonctionnelle. La ville est construite parce que certaines de ses fonctions ont besoin de proximité. Cette vision est à l'opposé de l'approche moderniste. La première réponse à la complexité qu'a donné la modernité a été de séparer, de zoner. Après la Deuxième Guerre Mondiale, la société s'est complexifiée : on vit quelque part, on travaille ailleurs, les loisirs sont encore autre part, et il y a une intense mobilité entre ces zones. Cette séparation des activités est une approche moderne traditionnelle. Mais la séparation traditionnelle – le zonage – ne peut plus résoudre certaines tensions urbaines. Nous sommes obligés de rester ensemble, on ne pacifiera pas les problèmes en séparant, il faut dès lors régler les problèmes sur place, dans un partage des lieux...

Le marché mondial fonctionne dans un espace de flux, dont les villes/métropoles sont les nœuds.

La mondialisation implique aussi une autre spatialité. Le marché mondial fonctionne dans un espace de flux, dont les villes/métropoles sont les nœuds. Le vrai problème actuel de ces villes et de ce basculement du monde, c'est que la croissance économique ne bénéficie pas à tout le monde. Toutes les villes deviennent économiquement plus importantes qu'avant, mais la dualisation sociale y reste profonde. Prenons l'exemple de Bruxelles : dix-neuf communes pour 1,1 million d'habitants enregistrés, auxquels on peut ajouter au moins cent mille personnes qui ne sont pas enregistrées (sans-papiers, étudiants, « touristes » polonais qui sont là depuis trente ans, etc.) Pour cette population, il y a plus de sept cent dix mille emplois. Bruxelles est la deuxième région la plus riche d'Europe. C'est le marché du travail le plus éduqué d'Europe : 91 % de tertiaires. Si l'on se fie à ces indices, cela va plutôt bien à Bruxelles. Sauf que la majorité de ces emplois (trois cent soixante mille) sont occupés par des non-Bruxellois, par des navetteurs qui vivent à l'extérieur. Il y a cent dix mille personnes en recherche d'emploi à Bruxelles. 30% des personnes vivent sur ou sous le seuil de pauvreté. Plus d'un tiers des jeunes bruxellois vivent dans des familles sans revenus du travail. C'est un grand pan de la société qui est exclu de cette dynamique internationale cosmopolite, et les systèmes de redistribution n'y sont pas adaptés.

L'idée d'une mixité sociale et d'une représentation de toutes les cultures partout est un leurre.

Cette dualisation sociale a une géographie. L'idée d'une mixité sociale et d'une représentation de toutes les cultures partout

est un leurre. Toutes les villes sont structurées d'une certaine façon. Contrairement à Paris, à Bruxelles les pauvres occupent le centre-ville. Nos élites sont anti-urbaines, car elles pensent que la « bonne vie » se situe dans la périphérie verte d'une ville. L'effet positif de ce fait est qu'on investit relativement plus dans les quartiers pauvres de Bruxelles que dans la banlieue parisienne, où, plutôt que de payer pour des écoles et des centres culturels, on envoie des CRS pour maintenir le calme. La place Vendôme est habitée par l'élite, pas par les pauvres. Tandis qu'à Bruxelles, à cinq cents mètres de la Grand-Place, se trouve le croissant pauvre de la ville, avec un chômage de 50%, où 60% des jeunes sont sans travail.

Une ville n'est pas un pays : comment vivre ensemble sur base de différences

Il y a donc des territoires. Il y a une géographie sociale et culturelle. L'espace public n'est pas abstrait, il est quelque part. Il faut toujours prendre en compte l'endroit où on est. Alors comment vivre ensemble en ville ? Comment vivre ensemble sur base de différences ?

Il est important de distinguer une ville et un pays. Dans une ville comme Bruxelles, c'est encore plus sensible. N'oublions pas que la structure de l'état fédéral Belge a défini Bruxelles et ses dix-neuf communes comme une « région » (à côté de la Flandre et de la Wallonie). Mais cette ville-région n'a que des compétences territoriales. Les compétences culturelles, éducatives ou liées au bien-être dépendent des « communautés », qui sont monolingues – français ou néerlandais. D'un côté, la représentation institutionnelle de Bruxelles est celle d'une ville bi-communautaire, de l'autre, la réalité sociale et culturelle révèle une ville multicommunautaire, et surtout très hybride. Le fossé est grand entre la vision étatique et la réalité urbaine.

Avant, la question de la cohésion sociale ne préoccupait que les philosophes et les curés.

Revenons un moment au milieu du XIX^{ème} siècle, au début de la révolution industrielle. Les sciences sociales sont nées à ce moment-là, alors que des milliers de gens arrivaient des campagnes dans les usines. Avant cette période, la question de la cohésion sociale ne préoccupait que les philosophes et les curés. On étudiait bien le règne animal en zoologie, mais un être humain étant un être moral, il fallait l'étudier d'une autre façon. Étudier la question de la cohésion sociale, de la société, comme un fait qui n'était pas donné, mais qui pouvait être organisé, institutionnalisé et structuré, est une problématique qui est née au milieu du XIX^{ème} siècle. Ce ne sont pas les scientifiques qui ont amené cette problématique, mais des écrivains. Des auteurs comme Dickens ou Zola ont les premiers introduit la question sociale. Ce n'est qu'après que des scientifiques s'y sont intéressés.

On continue à penser les liens sociaux avec ces deux concepts de base : « communauté » et « société ».

En 1887, le philosophe et sociologue allemand Ferdinand Tönnies a écrit *Communauté et Société*, un livre qui essayait d'aborder cette question. Aujourd'hui, on continue à penser les liens sociaux avec ces deux concepts de base : « communauté » et « société ». Durkheim, père fondateur le plus influent de la sociologie, disait que les gens dans une société traditionnelle et rurale vivaient à peu près tous la même vie : une vie ordonnée de façon cyclique, par les saisons, les heures de la journée, et un peu par la religion, avec les moments où il fallait s'arrêter de travailler pour s'occuper du spirituel, avec les fêtes et les jours saints. Tout le monde était intégré dans

une pratique commune. Dans cette expérience commune, il y avait une conscience collective spontanée, une vision du monde partagée, produit de la pratique commune.

Le problème de la société moderne industrielle est que les gens ne vivent plus la même expérience.

Le problème de la société moderne industrielle est que les gens ne font plus tous la même chose, ne travaillent pas tous ensemble, et donc ne vivent plus la même expérience. Dans une société traditionnelle, il y a ce que Durkheim appelle une « solidarité mécanique ». Comme les roues d'une locomotive qui sont reliées entre elles par une barre fixe : quand une roue tourne, l'autre roue tourne aussi et de la même façon. Il y a une solidarité mécanique, tout le monde fait la même chose. Dans une société moderne, cela se transforme en une « solidarité organique », beaucoup plus fonctionnelle, comme un corps. Nos pieds et nos mains ne font pas la même chose, mais doivent être coordonnés pour former un corps. Et ce corps social doit être tenu ensemble par des normes et des valeurs partagées, dit Durkheim. Mais d'où viennent ces normes, ces règles pour tenir ensemble ? Durkheim pense qu'elles se trouvent dans les normes et les valeurs traditionnelles. La modernité de Durkheim doit être organisée dans une continuité entre la société industrielle et la tradition pré-moderne, notamment grâce aux institutions – Église, écoles, médias, culture... Dans cette optique, la tâche de la culture et des artistes serait d'alimenter et de maintenir le répertoire des normes et des valeurs.

Dans l'imaginaire politique, on nous cache la réalité de la diversité urbaine.

C'est aussi la notion que recouvre le concept d'État-Nation. La cohésion sociale n'est pas abstraite, c'est le peuple qui doit être tenu ensemble. La culture nationale – ou communautaire, en Belgique – en est une forme dérivée. L'idée de la cohésion sociale y est fondée sur le partage d'une histoire commune. Cette *histoire commune* fonde la *tradition* qui fait l'*identité culturelle* ou nationale du peuple. L'idée de la démocratie, selon laquelle il est possible d'avoir un pouvoir légitimé par le peuple (et pas nécessairement par Dieu et son représentant sur terre – le Pape ou le roi) était contenue dans cette notion d'État-Nation. Dans ce « répertoire culturel », ce système de références, on pense qu'on peut représenter le peuple de deux façons : d'un côté les différences contenues dans le peuple – les variations possibles de cette histoire, les partis politiques, les idéologies différentes – mais simultanément les représentants du peuple ont aussi le devoir de maintenir les institutions en place et de garantir la constitution, la continuité. Dans cette notion de démocratie nationale, on ne peut pas abolir le peuple. On ne peut pas changer la langue. On ne peut pas changer la structure. L'idée de la *représentation*, c'est-à-dire d'élire des gens qui peuvent parler en votre nom entre deux élections, est contenue dans cette notion qu'il y a un répertoire commun au sein duquel on peut discuter les variations possibles. Et tout cela est contenu dans un *territoire*. Car on nous dit que tout change au-delà de la frontière du pays. Sur une carte d'Europe, tous les territoires sont représentés par des petits drapeaux derrière lesquels se trouvent des peuples : derrière le drapeau français se trouvent les Français, derrière le drapeau allemand sont les Allemands... mais c'est sans prendre en compte les milliers de Turcs qui sont là aussi ! Donc, dans l'imaginaire politique, on nous cache la réalité de la diversité, et surtout de la diversité urbaine.

Car la ville n'est pas un pays. Si, à Bruxelles par exemple, on doit essayer d'expliquer la cohésion sur base d'une histoire commune, on est mal partis. La majorité de la population n'a pas de références belgo-belges. Comment s'intégrer alors qu'il y a deux institutions ? Deux formes de théâtres, deux langues, deux cultures, deux systèmes de références ? On a

le choix. Il est impossible de construire une cohésion sociale avec une culture ainsi institutionnalisée, qui maintient, avec de l'argent différent, avec des pouvoirs différents, la notion communautaire dans une société multicommunautaire et multiculturelle. Et même dans les villes avec un seul régime politico-culturel, la diversité sociologique est mal représentée par la culture dominante.

En ville, la cohésion sociale ne peut dériver d'un passé commun, elle se situe dans un destin commun.

Qu'est-ce qui fait alors le lien social, comment vivre ensemble ? En ville, la cohésion sociale ne peut dériver d'un passé commun, elle se situe dans un *destin* commun. Elle vient du futur et pas du passé. Elle vient de la projection de la rencontre qui n'a pas encore eu lieu, mais qui devrait avoir lieu dans le « faire ville ensemble ». Ce destin n'a pas d'identité claire, il est *hybride*, métissé, en construction permanente. Il n'est pas culturel mais interculturel. À Bruxelles, culturellement, il n'y a plus que des minorités. Il n'y a pas d'hégémonie ; aucune culture ne peut prétendre pouvoir incorporer les autres. L'hybridité, l'interculture doivent être la base de départ, si nous voulons réussir à vivre ensemble. Un résultat ne sera possible que par la participation, par la *co-production*.

Ce n'est pas la « pureté » culturelle, mais la participation et le réseau qui caractérisent l'urbain.

C'est pour cela que la crise de la démocratie représentative est surtout une crise urbaine. Pour faire la démocratie en ville, il faut une démocratie participative. Il ne suffit pas d'élire un maire ou un bourgmestre, qui après détient tout le pouvoir parce qu'il est la représentation démocratique.

Il faut continuellement travailler ensemble, consulter, mobiliser la population. Et tout cela ne se fait pas sur un territoire précis, cela se fait en *réseaux*, en connectivité. C'est donc un système très ouvert, qui n'est pas facile à gérer. Si un pays, une culture nationale ou communautaire se définissent selon la séquence « histoire, tradition, représentation, répertoire, territoire », la ville est à l'opposé : « destin, futur, projet, hybridité, mélange, impureté, *zinneke*⁰¹ ». Ce n'est pas la « pureté » culturelle, mais la participation et le réseau qui caractérisent l'urbain.

01. Bâtard, en bruxellois (se dit notamment des chiens de races mélangées).

Art et culture dans la superdiversité : la culture urbaine

En conclusion, je voudrais questionner le rôle de l'art et de la culture dans ce contexte. Qu'est-ce alors que l'art urbain ? D'abord, il y a le problème de l'imaginaire de ce destin commun. Quelle est exactement cette zone intermédiaire où la rencontre peut se faire ? Elle ne se fait pas facilement dans le dialogue interculturel, elle ne se réalise pas dans l'immédiat.

Créer l'imaginaire d'un destin commun est un chantier de déconstruction et reconstruction permanent.

Je suis un grand sceptique de la diplomatie culturelle : les nombreuses rencontres inter-religieuses, par exemple, n'ont encore jamais créé une nouvelle religion. Les multiples projets multiculturels n'ont pas produit de mélanges qui remplaceraient la culture initiale. Ils permettent de se connaître un peu plus, mais après, tout le monde rentre chez soi et se reconforte dans son identité propre. La rencontre n'a pas encore eu lieu.

Créer l'imaginaire d'un destin commun implique d'élaborer dans un processus la vision d'une ville partagée, et en même temps de déconstruire le communautaire par une ambition de société monoculturelle. C'est un chantier de déconstruction et reconstruction permanent. Pour reprendre l'exemple de Bruxelles : on n'y voit pas de projet, ni de vision, pour une éducation urbaine. L'éducation est communautarisée. Si je regarde l'enseignement néerlandophone, par exemple, la majorité des élèves ne parlent pas le néerlandais chez eux, mais sont socialisés selon un modèle élaboré en communauté flamande. De plus, la plupart des enseignants ne vivent pas en ville. Ce sont des suburbains qui viennent enseigner à de jeunes urbains. Pour ces enseignants, la ville multiculturelle n'est pas un milieu de vie, mais une opportunité de rencontre occasionnelle. Mais pour les élèves, c'est leur milieu de vie, qui n'est pas tous les jours une fête multiculturelle ! Leur problème à eux est de vivre ensemble. Qui va tenter de voler mon GSM ? Est-ce que l'espace public est sécurisant ? Comment partager l'espace et les services ? Voilà leur interculturalité.

Le rapport critique à la politique culturelle de la création est un domaine à élaborer.

La culture subventionnée fonctionne trop dans son rôle de prolongement de l'État. L'État-Nation, qui en Belgique est imaginé par les communautés linguistiques, a pour mission culturelle d'intégrer le peuple dans la nation. La culture subventionnée doit se situer par rapport à ce projet. Et cela, alors que la majeure partie de la reproduction culturelle actuelle se fait dans le privé, dans la culture de consommation, dans le commerce. Le rapport critique à la politique culturelle de la création est un domaine à élaborer. D'un côté, la politique de l'État, de l'autre le marché. Dans cette dichotomie, la ville n'est pas bien pensée. L'art et la culture doivent s'en occuper.

Les acteurs culturels se disent des experts thématiques et sont fortement institutionnalisés. Si un centre culturel organise

un festival de danse, que le public est là, que les tickets sont vendus et que le budget est en équilibre, on considère que c'est un bon travail culturel. Mais pour vraiment se positionner comme acteur du lien social urbain, il faut savoir lire le territoire, positionner la création artistique dans cette dynamique d'un imaginaire projeté et interculturel... Ce n'est pas assez dans les pratiques courantes. Et puis il s'agit de positionner cette urbanité par rapport au monde.

Si on commençait à penser la vie sociale et politique en commun sans devoir passer par une culture et une tradition historique ?

Je termine avec deux réflexions plus générales. Cela nous a pris un siècle, le Siècle des Lumières, pour penser la possibilité de vivre ensemble sans partager la religion. Même si la majorité de l'humanité n'en semble pas encore convaincue, on pense actuellement que la séparation entre l'État et la religion est un grand acquis de la modernité, quelque chose qu'il faut défendre, et qui semble être menacé. La religion appartient désormais à la société civile, l'État est au-dessus. On a donc aboli la religion d'État. Mais au XIX^{ème} siècle, on a remplacé la religion par la culture. Une culture d'État : une langue, un peuple, un répertoire, un territoire culturel à maintenir. Surtout en Europe, où c'est une tradition très profonde. Et cela a d'ailleurs produit un XX^{ème} siècle empli de guerres nationalistes et de purifications ethniques. Comme je le disais plus haut, le monde a changé en profondeur. Le XXI^{ème} siècle pourrait devenir un nouveau Siècle des Lumières : comment vivre ensemble sans partager la culture ? Qu'est-ce que cela donnerait, si on séparait aussi la culture de l'État ? Si, à côté de la société multiconfessionnelle, on s'imaginait une société multiculturelle ? Si on commençait à penser la vie sociale et politique en commun sans devoir passer par une culture et une tradition historique ? C'est une question à laquelle il faut réfléchir. Nous sommes au début de ce nouveau Siècle des

Lumières, donc donnons-nous rendez-vous dans cent ans pour voir ce que ça donne. Ce n'est pas une question philosophique, mais une question de pratiques culturelles. Quelles différences culturelles une société peut-elle intégrer ? Qu'est-ce qui doit être « universel » et « partagé », et qu'est-ce qui peut être multiple sans nuire à la société ?

Si c'est ce qui est en commun qui fait le lien, alors il y a beaucoup de gens qui feraient mieux de se séparer.

Et puis je reviens à cette idée qui nous domine : nous pensons que nous sommes ensemble sur base de ce qui nous est commun. C'est la communauté qui fonde la société. Je pose souvent la question à mes étudiants de savoir pourquoi ils sont en couple, pourquoi ils sont ensemble. Ils me répondent spontanément qu'ils aiment faire la même chose, que l'activité commune unit, que le lien se fait sur base de l'identité. On pense qu'on est ensemble à cause de ce qu'on a en commun. Mais faisons alors la liste des choses qui ne sont pas en commun. Cette liste est souvent beaucoup plus longue que celle du commun. Si c'est ce qui est en commun qui fait le lien, alors il y a beaucoup de gens qui feraient mieux de se séparer. Sauf que c'est peut-être justement cette liste des différences qui produit le lien. N'est-ce pas là que le désir, l'amour a lieu ? Essayons de dépasser la différence, de mettre cela en commun. En réalité, même si cela ne marche pas, cette illusion de pouvoir mettre en commun ce qui est radicalement différent, c'est peut-être justement ça, la dynamique du lien. N'est-ce pas ce type de lien qui pourrait être le lien urbain ? La recherche de quelque chose qui est peut-être impossible, mais qui donne une énergie, une activité, une mise en rapport active pour expérimenter ou travailler cette impossibilité. Si ce n'est pas un bon programme pour créer de la cohésion sociale, c'est au moins un bon programme pour faire de l'art et de la culture en ville.

BIOGRAPHIE

Eric Corijn



Philosophe de la culture et sociologue, Eric Corijn est Professeur émérite de géographie sociale et culturelle à la VUB (Vrije Universiteit Brussel) où il a également dirigé la faculté de géographie. Il est le fondateur du centre d'études urbaines à la VUB – COSMOPOLIS, City, Culture & Society –, coordinateur du Réseau d'Études Urbaines, une plateforme d'études urbaines bruxelloise, et vice-président du Brussels Studies Institute. Diplômé en zoologie, philosophie et dynamique des sciences des universités de Gand et de Bruxelles, il a fait des études postuniversitaires en prospective (Utrecht et Amsterdam), en psychanalyse (Gand), en sculpture et arts monumentaux (RHoK-Bruxelles) et il est docteur en sciences sociales (Université de Tilburg). Il est l'auteur de nombreuses publications. Parmi celles-ci, avec W. De Lannoy (éd.) (2000) : *Crossing Brussels. La qualité de la différence. De kwaliteit van het verschil*, Bruxelles, VUB Press; avec L. Boudry, P. Cabus, F. De Rynck, C. Kesteloot et A. Loeckx (2005) : *The Century of the City. City republics and grid cities. White paper*, Bruxelles, Project Stedenbeleid, Vlaamse Gemeenschap; avec E. Vloeberghs (2009) : *Bruxelles !*, Bruxelles, VUB-Press ; avec N. Carpentier, E. Jans et I. Janssens (2011) : *Kunst in deze wereld*. Bruxelles, Demos; *Kan de stad de wereld redden ?* (2012) Bruxelles, VUB Press ; avec Jessica Van de Ven : *The Brussels Reader*, Bruxelles, VUB Press.

CONSTRUCTION REMARQUABLE

ANTI

une idée très large du lieu

Johanna Tuukkanen et Gregg Whelan

Depuis douze ans, le festival international d'art contemporain ANTI se déroule dans différents endroits de Kuopio, petite ville du centre de la Finlande. Ses directeurs artistiques nous parlent de la philosophie et du fonctionnement du festival.

Quand vous parlez de ANTI, quels sont les mots que vous utilisez ?

Gregg Whelan Festival d'art performatif *in situ*, œuvres contextuelles...

Johanna Tuukkanen J'utilise le mot ANTI qui signifie « cadeau ». ANTI est un festival gratuit qui se passe dans des lieux où les gens vivent et passent quotidiennement.

GW Le mot est important car, en finnois, il est associé avec « cadeau », mais en anglais il signifie « contre ». ANTI est un festival international, toute la communication est également en anglais, il y a donc un jeu entre les deux langues. Nous le définissons comme un cadeau, mais il est parfois perçu comme un cadeau non désiré...

« On ne peut pas faire payer quelqu'un qui marche dans la rue et qui pourrait potentiellement rencontrer quelque chose... ou pas. »

Est-ce que le festival est entièrement gratuit ? Il ne faut jamais acheter de ticket ?

GW Je ne vois que deux exceptions ; un séminaire pour lequel il fallait payer, et une traversée en bateau vers une île pour laquelle les gens ont dû acheter un billet, mais de manière générale, 99,9 % du festival est gratuit.

JT C'est essentiel. Cela définit d'une certaine manière comment nous pensons le travail *in situ*. Aux Pays-Bas, par exemple, existe un festival *in situ* qui se passe dans une zone encerclée de barricades, et il faut payer pour pouvoir entrer. Chez nous, cela se passe dans la rencontre quotidienne, ce qui est en contradiction avec le traditionnel achat d'un ticket pour vivre une expérience esthétique, que ce soit au musée ou au théâtre. Nous en avons rediscuté récemment avec notre équipe, et nous sommes convaincus que c'est une valeur essentielle, que nous voulons maintenir.

GW De manière plus pragmatique, on ne peut pas faire payer quelqu'un qui marche dans la rue et qui pourrait potentiellement rencontrer quelque chose... ou pas. Une grande partie de notre public vit dans la ville ou dans les environs, il rencontre parfois les artistes, et décide de rester ou de passer...

JT Si nous devons faire payer le festival, cela changerait complètement la nature de notre programmation. Un autre élément important de cette stratégie est que nous voulons attirer des publics qui, sinon, n'engageraient pas de rapport à l'art, et les y intéresser. Si leur expérience est positive, ils iront peut-être plus souvent dans les musées, galeries ou théâtres.



Dans les rues de Kuopio, un drapeau est agité au passage des voitures pour annoncer le dernier tour d'une course qui n'existe pas.

Traguardo
Werther Germondari

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2008

© Pekka Mäkinen



L'artiste a créé une carte qui réécrit la ville de manière ludique. Le public commence dans un ascenseur et découvre le travail en explorant la ville avec la carte.

Kansas

Georgie Meagher et Malcolm Whittakeri

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2010

© Pekka Mäkinen



L'œuvre, des feuilles aux couleurs de l'automne, est une représentation poétique de la manière dont la nature se régénère et se reforme. Les passants peuvent littéralement plonger dans l'œuvre et l'expérimenter de toutes les manières sensorielles possibles.

The Autumn-coloured Leaves
Hans-Christian Berg et Mika Ihanus

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2002

© Pekka Mäkinen



Cette performance de 12 heures et 14 minutes était composée de 51 performances développées dans un espace domestique et présentées dans un appartement privé de Kuopio. La performance était accessible au public pendant toute sa durée. Filmée, elle était ensuite présentée comme une installation dans l'appartement.

51 Performances
xxx group

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2008

© Pekka Mäkinen



Nous avons tous parfois besoin d'un peu d'aide, d'un peu de soutien ; pour améliorer notre humeur, pour trouver notre chemin. Ainsi, le public était aidé, porté d'un côté à l'autre de la rue. Ce service gratuit était à la disposition du public pendant tout le festival.

Assisted Street Crossing in Kuopio
Tryst

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2011

© Pekka Mäkinen



La première course au monde produisant du texte, longue de dix km. Les participants s'inscrivent en proposant une phrase. La phrase de chaque coureur est enregistrée sur une carte à puce accrochée à leurs chaussures de course. Quand ils terminent la course, leur phrase est ajoutée à un texte-résultat grandissant en fonction de leur position dans la course.

The ANTI 10 K - Run Write Run!
Regin Igloria

ANTI - Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2010

© Pekka Mäkinen



Tout en courant sur un tapis roulant pendant quatre-vingt-dix minutes toutes les deux heures pour un total de douze heures, l'artiste lit à haute voix et sans pause une liste de milliers d'excuses écrites par le public.

Weigh Me Down
Getinthebackofthevan

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2010

© Pekka Mäkinen

Pouvez-vous citer quelques exemples de lieux que vous avez utilisés dans la ville, particulièrement pour l'art vivant ?

GW Depuis toutes ces années, nous avons travaillé partout. En 2010, Johanna Hellsten a travaillé avec deux chanteurs d'opéra qui chantaient à l'ouverture et à la fermeture de différents lieux, accueillant et saluant le public avec leur chant. Parmi ces lieux, il y avait une gare – les chanteurs étaient là à 5h du matin pour le premier train, et de retour à 23h30 pour le dernier train –, un centre de don de sang, où le premier donneur était accueilli par un chant, une piscine, une bibliothèque, un marché couvert, pour la première et la dernière transaction du jour... Le projet a donc couvert un large spectre de lieux dans la ville. Nous avons monté des projets dans des banques, des hôpitaux, et une année nous avons même organisé des actions dans des maisons privées ; quatre ou cinq familles ont accueilli chez elles les artistes pendant un certain temps, puis pendant le festival, ces mêmes foyers accueillait le public.

Les artistes sont invités à essayer différentes méthodologies, produisant ainsi des résultats divers et variés. Certains travaux artistiques sont dialogiques, comme des sortes de « résidences », où les artistes s'installent quelque part pendant un certain temps – avec des patients à l'hôpital, par exemple – tandis que d'autres actions sont beaucoup plus rapides, de l'ordre de l'explosion soudaine, ou de la technique de guérilla.

Quand vous préparez le festival, à quoi pensez-vous en premier, le lieu ou l'œuvre ?

JT Au début du festival, nous sélectionnions des lieux que nous décrivions, photographions et publions ensuite dans les appels à projets, auxquels les artistes répondaient en fonction de nos propositions. Nous pensions plus en détail à la structure d'une ville, comment les gens d'âges différents y cohabitent, bougent et l'utilisent ; où ils sont nés, où ils vont à l'école... Nous étions attentifs aux points d'entrée, gares, aéroport, stations de bus... mais il nous arrive aussi d'utiliser des sites oubliés

ou abandonnés, que nous réactivons par des interventions artistiques. Parfois, ce sont les usagers de ces lieux auxquels nous voulons que l'œuvre s'adresse. Il est arrivé que nous contactions un artiste qui nous intéresse, que nous commençons un dialogue avec lui pour voir où cela nous mène, et quel genre de lieu fonctionnerait pour lui. Parfois, nous connaissons les thèmes et les objets spécifiques avec lesquels certains artistes aiment travailler.

GW Certaines années nous proposons un thème global, comme par exemple en 2013, « la chaleur ». Nous avons pensé à des artistes et des espaces en fonction de ce thème. Il est arrivé que nous revisitions certains lieux déjà explorés ou que nous demandions à des artistes d'y retourner, des années plus tard, pour revisiter leur propre travail ou pour une nouvelle création.

Quelque chose qui perturbe, ou pose problème, dans l'espace public.

Vous parliez tout à l'heure des « publics non artistiques ». Le public d'ANTI est local, non local, il y a ceux qui cherchent les interventions, et les passants. Quelles sont vos priorités ?

JT Le public est principalement constitué d'habitants ou usagers de la ville. Cela produit une dynamique intéressante autour de la programmation du festival, car dans tous les cas, le projet ne fait sens pour nous, pour les artistes et pour le public que s'il touche à des questions très locales : cela peut concerner l'importance du trafic dans une certaine rue, l'histoire d'un chemin qui passe à travers un quartier en particulier... Cela fonctionne assez bien avec notre public local, qui est assez nombreux. Nous ne devrions même pas en parler comme d'un public ; ce sont des gens qui habitent la ville et qui rencontrent ces interventions, mais ils ne lisent pas forcément le programme d'ANTI.

GW Soutenir ces rencontres locales qui ont maintenant lieu depuis des années est très important pour nous. Même si toute la population ne nous soutient pas... Chaque année, la presse reçoit des lettres de citoyens qui se demandent pourquoi le festival existe encore, mais au bout du compte, le festival est toujours là, et j'aime beaucoup l'idée que les gens de Kuopio se demandent régulièrement s'il s'agit d'une intervention de ANTI, ou juste d'une situation étrange de la vie de tous les jours. J'aime cette ambiguïté.

Donc les gens s'attendent à ce que quelque chose se passe à ce moment-là de l'année ?

GW Oui, ce qui est à la fois génial et problématique, car cela crée son propre cadre, et permet de mettre certaines choses à distance, parce qu'elles font partie du festival, plutôt que de les appréhender en profondeur. D'un autre côté, nous entendons régulièrement des histoires où quelque chose d'étrange se passe à un autre moment de l'année, et les gens y réagissent en disant « Ah, cela doit être le festival ANTI ! », car il est devenu synonyme de quelque chose qui perturbe, ou pose problème, dans l'espace public.

JT Même si nous pensons beaucoup au public local, nous pensons aussi au public que nous appelons « accro », celui qui marche dans la ville, brochure du festival en main, à la recherche des interventions artistiques. On se dit parfois que ce public risque de détruire la rencontre pour les passants de tous les jours. Mais cela ne veut pas dire que nous ne programmons que des artistes qui font un travail social ; il est important de souligner que nos artistes sont professionnels, qu'ils travaillent *in situ*, que leur esthétique est dialogique et que ce sont des artistes reconnus internationalement. Nous pensons au champ de la performance et du Live Art de manière internationale, même si nous maintenons une attention forte au public local.

GW Public local ne veut pas nécessairement dire art local. C'est très excitant d'avoir un artiste mexicain ou japonais en train de travailler avec une communauté finlandaise. C'est là

que la relation de sympathie commence à advenir. C'est souvent la dynamique du visiteur étranger investissant un lieu en particulier qui permet l'événement.

Le public a autant de valeur que ce qui est présenté.

Une grande partie des projets que vous produisez sont basés sur la relation qu'ils créent entre les gens plutôt que d'essayer de créer une œuvre d'art spectaculaire. Même si cela produit souvent une image spectaculaire...

GW La force de ces projets est qu'ils mettent en place quelque chose d'immédiatement dialogique. Peu importe la manière, que ce soit une vraie discussion ou à travers la participation, ils mettent en place un dialogue. Tout ce que nous avons programmé jusqu'à présent incluait une forme de discussion, où les deux parties, artistes et public, se retrouvent à égalité. Et dans de nombreux cas, le dialogue avec le public a complètement changé le projet, de manière souvent inattendue. C'est vraiment cela qui est au cœur de cette manière de travailler. Cela souligne l'aspect vivant du travail et son impact ou son efficacité sociale. En tant qu'artistes, Johanna comme moi avons également une pratique théâtrale, nous ne sommes donc pas contre cette manière de travailler, mais il y a cette autre manière d'opérer, dont ANTI est un exemple : s'éloigner des théâtres ou des galeries et ouvrir cette potentialité de rencontres sociales, de manière à permettre l'interprétation et à la réappropriation. D'une certaine manière, le public a autant de valeur que ce qui est présenté. Même si c'est très discret ou subtil, c'est divertissant, provoquant, et cela permet de penser au monde différemment.

JT ANTI existe encore aujourd'hui car un grand nombre d'artistes s'intéressent à ce genre de démarche. Et bien sûr, les publics s'y intéressent également. Si vous suivez Henri Lefebvre ou Doreen Massey, selon lesquels l'espace public

est un espace social, alors toutes ces interventions produisent et reproduisent de l'espace et changent ainsi l'espace et la ville. C'est aussi une manière d'influer sur ce qu'est la ville, et comment elle se développe avec le temps.



L'artiste a organisé une performance pendant laquelle elle démonte entièrement une voiture avec l'aide d'apprenties adolescentes.

The Car
Dina Roncevic

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2012

© Pekka Mäkinen



Un Finlandais qui connaît la ville et deux visiteurs étrangers font simultanément trois balades en solo dans les rues de Kuopio, où ils interagissent dans plusieurs blocs d'immeubles, avec les habitants.

Go
BodyCartography

ANTI - Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2009

© Pekka Mäkinen



Pour le « Mariage bleu au Lac Kallavesi », Annie Sprinkle et Beth Stephens ont épousé le lac Kallavesi. Les invités devaient porter quelque chose de bleu.

Blue Wedding to Lake Kallavesi
Annie Sprinkle et Beth Stephens

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2012

© Pekka Mäkinen



La Pocha Nostra travaille avec des artistes finlandais sur une série d'interventions artistiques publiques. Ils visitent différents lieux publics dans la ville et mettent en scène des interventions humoristiques et provocatrices.

The Pocha Nostra Performance Intervention Brigade

La Pocha Nostra

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2009

© Pekka Mäkinen



Pour une course, les coureurs de l'équipe A et de l'équipe B remplacent le gel douche par du lait et les pommes de terre par le gel douche dans un supermarché. Ils gagnent en fonction de la vitesse avec laquelle ils accomplissent leur tour.

The Race
Glen Redpath et Jennifer Nelson

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2004

© Pekka Mäkinen



Albedo représente la réflectivité diffuse ou le pouvoir réfléchissant d'une surface. Les scientifiques utilisent Albedo pour mesurer la capacité d'absorption d'énergie et de chaleur par notre planète. Le projet de Keski-Korsu porte un regard critique sur la manipulation technique du climat. Sur un ton absurde, la pièce met en question la possibilité de rendre la planète plus légère en couleurs.

Albedo Dreams
Mari Keski-Korsu

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2013

© Pekka Mäkinen



L'artiste demande aux passants de lui laver les pieds, soulevant les questions de la pitié et de la gentillesse envers les inconnus.

Pesetkö Sinä

Pentti Otto Koskinen

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2003

© Pekka Mäkinen



L'artiste a créé un t-shirt unique pour le festival, sur lequel est écrit « Public Space My Ass » (« Espace public, mon cul »).

Public Space My Ass
Iva Supic Jankovic

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2003

© Pekka Mäkinen

Le festival ne travaille pas seulement en fonction de lieux spécifiques, mais aussi de publics spécifiques : il s'adresse en particulier à certaines communautés, des gens, des quartiers, des pratiques de la ville... de manière très locale. Pourquoi est-ce important d'être spécifique ? Une des visions qu'on a de l'art est qu'il doit être universel ; peut-on approcher l'universalité à travers des stratégies spécifiques ?

GW Une des idées préconçues du travail *in situ*, qu'il soit visuel ou performatif, est qu'il s'adresse à un lieu physique en particulier et que le travail artistique parle à ce lieu de manière entièrement visible. Les conditions construisent l'œuvre. Être là, à ce point précis, rend la dynamique possible. Je pense que cela se vérifie avec la plupart des œuvres que nous proposons à ANTI, mais il y a aussi l'idée que travailler de manière aussi spécifique devient un cadre en soi, dans lequel ou en dehors duquel on peut travailler. Quand on travaille de manière contextuelle, on commence quelque part, dans un contexte spécifique, mais ce contexte peut être bien plus large, et cela peut finalement avoir lieu ailleurs dans la ville.

Une chose très intéressante, à propos des artistes du champ du Live Art, est leur capacité à s'écarter du rapport classique à un lieu, pour une vision beaucoup plus large de celui-ci. Il me semble que le Live Art ou la performance *in situ* sont beaucoup plus fluides que le théâtre ou même l'art visuel, qui produisent un objet destiné à rester quelque part. Ils offrent un beaucoup plus large spectre de méthodologies et de résultats.

Nous discutons actuellement de la possibilité de proposer le « langage » comme thème du festival l'an prochain, et plus particulièrement le finnois ou le suédois (certains Finlandais parlent suédois), comme lieu contextuel du travail. Ces contextes sont littéralement incarnés par le peuple finlandais. C'est donc une idée très élargie du lieu. Il y a quelque chose de contradictoire dans l'idée de travailler de manière aussi spécifique, tout en espérant que l'art ne soit pas trop enfermé sur lui-même, et s'ouvre au monde. C'est peut-être une des tensions qui existent dans le travail *in situ* plus traditionnel.

Mais on peut contourner cette question en impliquant des artistes qui ne s'arrêtent pas à ces schémas.

JT Si vous pensez que l'espace est totalement social, alors les gens qui sont dans ces espaces et ces lieux sont aussi importants que l'espace physique. Mais je dois dire aussi qu'en Finlande, existe cette pression de la part des pouvoirs publics, pour que notre travail s'adresse à différentes communautés. Par exemple, il y a des subventions pour ce qu'ils appellent les « projets de bien-être », qui soutiennent particulièrement les projets communautaires et dialogiques. Ce n'est pas en contradiction avec ce que nous faisons déjà, mais cela nous encourage à poursuivre dans cette voie, de manière très spécifique avec certains groupes minoritaires, tels que les minorités sexuelles, les immigrés, les personnes handicapées mentales, ou encore l'art pour les enfants. On ferait ce travail par ailleurs de toute façon, mais ces subventions nous incitent à continuer.

Johanna, vous habitez à Kuopio. À quel point l'imaginaire de la ville a-t-il été coloré par le festival ? Avez-vous évalué ce qui reste dans les esprits des gens ?

JT C'est impossible à évaluer ou mesurer précisément. Je suppose que cela nécessiterait une recherche de plus de dix ans, ce que nous n'avons pas fait. Mais je suis toujours surprise par le nombre de gens qui me parlent de choses qu'ils ont vues ou vécues, parfois il y a très longtemps, et qui me disent à quel point cela les a affectés ou encouragés de différentes manières. Donc oui, je dirais que cela change les esprits. Particulièrement pour les habitants de Kuopio qui ont vu de nombreuses interventions artistiques. Je pense que cela commence à être en soi une sorte d'archive, une autre strate de la ville. Cela encourage les gens à réfléchir à l'espace public et à leur comportement dans la ville. Mais ceci est fondé sur mes propres conversations et expériences...

Gregg, vous êtes moins souvent à Kuopio, mais le fait d'y être de temps en temps crée peut-être une vision différente ?

GW Kuopio en tant que lieu est une petite ville, au Royaume-Uni on parlerait plutôt d'un bourg. De manière générale, ce festival qui s'y déroule depuis tant d'années est une chose exceptionnelle, particulièrement pour la Finlande. Le simple fait qu'il soit là, un festival gratuit montrant ce qui, pour la plupart des gens, est de l'art très contemporain et provocateur, est un vrai signe d'espoir. La nature particulière d'ANTI, le fait que tout se passe dans l'espace public, le fait que ce soit gratuit, le fait qu'il s'agit d'un mélange d'artistes très international, et donc de cultures et de sensibilités nouvelles, accueillis dans une petite ville du grand nord, sont en eux-mêmes des signes encourageants. Ces simples faits provoquent des changements, qui parfois sont facilement lisibles, parfois microscopiques, inscrits dans le tissu social du lieu, mais pas forcément en surface.

bit.ly/1dPLQp0

Propos recueillis par Antoine Pickels



On a Voyage se base sur le rêve d'enfant de prendre une feuille de papier, un peu d'imagination, et de créer un véhicule capable de voyager dans des royaumes fantastiques infinis. L'artiste et ses assistants ont fabriqué un bateau de papier avec lequel ils sont partis naviguer.

On a Voyage
Frank Bölter

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2008

© Pekka Mäkinen



Les ours en peluche peuvent-ils voler ? Les enfants le découvrent en attachant des ailes ou un parachute à l'animal en peluche et en le lançant d'une hauteur de trente mètres. Le projet était à la fois amusant et scientifique, pour les enfants de trois à douze ans.

Can Bears Fly?
Amos Latteier

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2009

© Pekka Mäkinen



Lors de performances intimes dans un bunker, accessibles par une personne à la fois, Kira O'Reilly laisse les visiteurs marquer son corps en lui faisant de petites coupures.

Untitled Bomb Shelter Action for Kuopio
Kira O'Reilly

ANTI - Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2003

© Pekka Mäkinen



On the Scent se déroule dans un lieu domestique où quatre personnes du public sont invitées à un voyage aromatique et intime. La performance explore les connections furtives entre l'odeur et la mémoire.

On the Scent
Curious

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2008

© Pekka Mäkinen



Neuf travailleurs ont été engagés pour fabriquer leur « lit de pain » avec vingt-cinq miches de pain coupé. Le reste du travail était de se coucher sur leur lit. Les travailleurs étaient engagés pour une demi-journée pour « s'allonger sur leur travail », et trouver le confort dans leur « pain quotidien ».

Bread-Bed
Karen Spencer

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2004

© Pekka Mäkinen



John Court, qui a quitté l'école à seize ans sans savoir lire ni écrire, a pu développer ces techniques fondamentales grâce aux arts visuels. Retournant littéralement à l'école pour cette performance, il y a créé un dessin « écrit ». Sa main usuelle d'écriture bloquée dans le dos, il a couvert une surface, de gauche à droite et de droite à gauche, de couches successives qui répondaient au lieu de son développement comme artiste et au lieu physique de l'école... École qui a reçu l'œuvre en cadeau ensuite.

Eight Hours Writing
John Court

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2004

© Pekka Mäkinen



Au siège du Gouvernement provincial de Kuopio, aveuglée par les lumières, l'artiste fait fondre un torse sculpté dans la glace grâce à la chaleur de son corps. L'action dure 4 heures.

Teresias
Heather Cassils

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2012

© Pekka Mäkinen



Le photographe et performeur Laitinen a coupé un arbre en morceaux sur l'île de Karhonsaari. À partir de ces morceaux, il reconstruit l'arbre à l'aide de clous et de cordes.

The Tree
Antti Laitinen

ANTI – Contemporary Art Festival, Kuopio, Finlande, 2003

© Pekka Mäkinen

BIOGRAPHIE
Johanna Tuukkanen & Gregg Whelan



Johanna Tuukkanen (FI) est co-directrice artistique et productrice en chef du festival ANTI depuis sa création, en 2002. Gregg Whelan (UK) l'a rejointe en 2007 comme co-directeur artistique. Tous deux sont également artistes. ANTI a attiré depuis sa création plus de 50 000 visiteurs et se déroule chaque année, à la fin du mois de septembre.

Photo : © Pekka Mäkinen.

CONSTRUCTION REMARQUABLE

Belluard Bollwerk à la frontière de communautés de pratique Sally De Kunst

Le Festival Belluard Bollwerk International, à Fribourg (CH), produit et présente chaque année une vingtaine de projets d'artistes suisses et internationaux dans un cadre convivial.

Directrice du festival de 2008 à 2013, j'y ai proposé un éventail de formats, des plus classiques, tels que des spectacles de théâtre et de danse, des installations ou des concerts, aux plus atypiques, comme l'acupuncture d'un bâtiment (*Building Therapy* de Thomas Bratzke – 2010), un concert de voitures « tunées » en basse-ville (*Bolidage* de Stéphane Montavon, Antoine Chessex et Gilles Lepore – 2012) ou une île à louer posée sur un échafaudage devant la gare (*Die Insel* de Christian Hasucha – 2008). Le caractère local et l'actualité étaient des aspects importants du programme, dans le sens où j'ai souvent travaillé avec la texture urbaine, ou ai impliqué différents spécialistes et habitants de la ville dans des projets artistiques internationaux.



Concert de voitures « tunées » dans le quartier de Basse-Ville.

Bolidage

Stéphane Montavon, Antoine Chessex et Gilles Lepore

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2012

© Charlotte Walker



Concert de voitures « tunées » dans le quartier de Basse-Ville.

Bolidage

Stéphane Montavon, Antoine Chessex et Gilles Lepore

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2012

© Charlotte Walker



Concert de voitures « tunées » dans le quartier de Basse-Ville.

Bolidage

Stéphane Montavon, Antoine Chessex et Gilles Lepore

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2012

© Charlotte Walker



Concert de voitures « tunées » dans le quartier de Basse-Ville.

Bolidage

Stéphane Montavon, Antoine Chessex et Gilles Lepore

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2012

© Charlotte Walker



Traitement par acupuncture d'une maison abandonnée, Route Neuve.

Building Therapy
Thomas Bratzke

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2012

© Nicolas Brodard

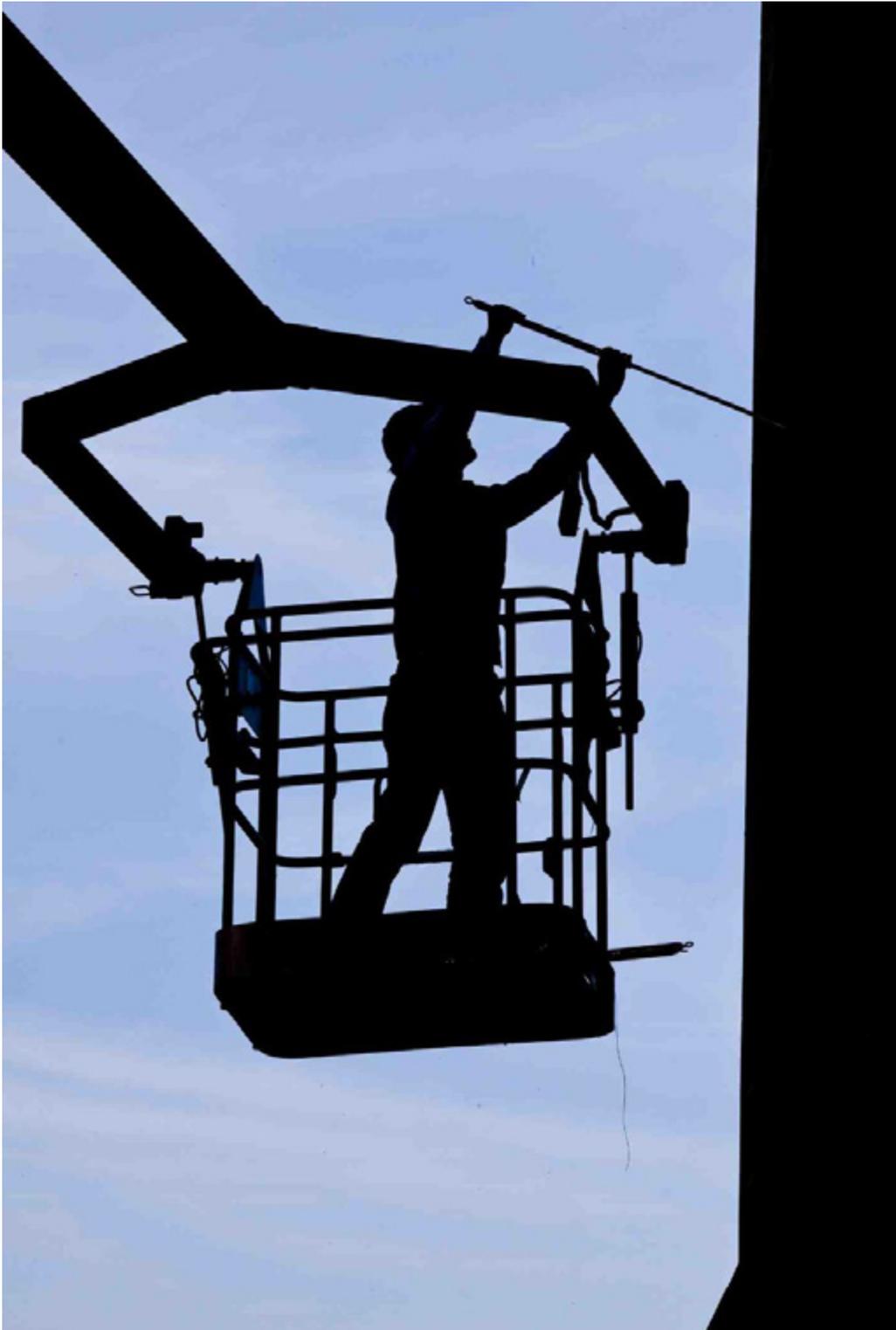


Traitement par acupuncture d'une maison abandonnée, Route Neuve.

Building Therapy
Thomas Bratzke

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2012

© Nicolas Brodard



Traitement par acupuncture d'une maison abandonnée, Route Neuve.

Building Therapy
Thomas Bratzke

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2012

© Nicolas Brodard



Traitement par acupuncture d'une maison abandonnée, Route Neuve.

Building Therapy
Thomas Bratzke

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2012

© Nicolas Brodard



Traitement par acupuncture d'une maison abandonnée, Route Neuve.

Building Therapy
Thomas Bratzke

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2012

© Nicolas Brodard



Une plateforme recouverte d'herbe se dresse à trois mètres du sol, à proximité de la gare. L'espace peut être loué le temps d'un bain de soleil, d'un pique-nique ou d'une nuit à la belle étoile...

Die Insel
Christian Hasucha

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2012

© Christian Hasucha



Une plateforme recouverte d'herbe se dresse à trois mètres du sol, à proximité de la gare. L'espace peut être loué le temps d'un bain de soleil, d'un pique-nique ou d'une nuit à la belle étoile...

Die Insel
Christian Hasucha

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2012

© Hélène Göring

Construire un espace narratif

Ma principale quête était de trouver un bon équilibre entre l'autonomie artistique d'une part, et le lien entre l'artiste et le monde qui l'entoure de l'autre ; entre l'art et la société ; entre un festival des arts et sa fonction sociale dans une ville. Cela ne veut pas dire que nous faisons un travail social. Le festival a plutôt exploré la *performativité* de différentes manières : des actions qui, par leur performance, changent la situation ou les relations de pouvoir au sein d'une rencontre ou d'un contexte donné. Chris Kraus⁰² écrit : « Le monde de l'art n'est intéressant que dans la mesure où il reflète le vaste monde extérieur. » Cette opinion constitue une partie importante de ma pratique. Je ne pense pas toutefois que l'art doit sauver le monde, mais qu'il convient d'inventer de nouveaux liens entre l'activité artistique et un ensemble d'autres activités humaines, par la construction d'un espace narratif qui capte les tâches et structures quotidiennes.

02. Chris Kraus est artiste et a écrit entre autres *I Love Dick* et *Aliens & Anorexia*, et co-édité *Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader*.

Un festival tel que le Belluard Bollwerk International se compose de plusieurs sous-communautés : les artistes, les spécialistes qui accompagnent les artistes, le personnel, les membres, les amis, les autorités, les sponsors et le public. Il est vital pour cette communauté d'alimenter son développement au moyen de projets artistiques. Dans son livre *Le Spectateur émancipé*, le philosophe Jacques Rancière insiste sur la nécessité de réhabiliter la capacité de penser de chacun : « Être spectateur n'est pas une condition passive qu'il nous faudrait changer en activité, mais bien notre situation normale. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire. » Condamnant l'art activiste comme une tentative d'infiltration de l'art grossier de la politique, Rancière perçoit l'art véritablement critique comme un art qui comprend que son effet politique passe par une distance esthétique, un art qui, au

lieu de vouloir supprimer la passivité du spectateur, en réexamine l'activité⁰³.

03. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.

Une intervention subtile, mais efficace dans ce sens, a été *The Man Who Was Everywhere* de Laurence Payot (2010), une performance dans les rues de Fribourg. Poursuivant sa recherche et pratique artistique sur la manière de perturber la perception quotidienne, l'artiste a tenté de créer un nouveau mythe urbain. Pour cette performance, vingt-cinq hommes de 20 à 35 ans, mesurant entre 1 m 70 et 1 m 85, vêtus d'un jeans bleu, d'un t-shirt blanc et d'un pull à capuche violet, avec un sac en plastique blanc à la main, ont parcouru la ville de manière précise et minutée. Adoptant tous un même comportement, l'air absent, l'allure lente mais déterminée, ils répondaient inlassablement aux nombreuses questions qu'on leur adressait : « J'ai pas le temps ». Cette apparition dérangeante et surprenante a été documentée par l'artiste ; un film relate les premières heures d'existence d'un nouveau mythe.

Témoignage d'une observatrice de l'œuvre de Laurence Payot.

The Man Who Was Everywhere
Laurence Payot

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2010

© Juan Morard



Regardez la vidéo sur : bit.ly/1OMScrz



Vingt-cinq hommes de 20 à 35 ans, mesurant entre 1 m 70 et 1 m 85, vêtus d'un jeans bleu, d'un t-shirt blanc et d'un pull à capuche violet, avec un sac en plastique blanc à la main, parcourent les rues de la ville de manière précise et minutée.

The Man Who Was Everywhere

Laurence Payot

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2010

© Nicolas Brodard

nom	parcours 1	retour a environ	parcours 2	retour a environ
1 David VETTERLI	10:00:00	10:35:00	11:02:30	11:37:30
2 Frédéric Beuret	10:02:30	10:37:30	11:05:00	11:40:00
3 Basile Mulhauser	10:05:00	10:40:00	11:07:30	11:42:30
4 Maxime Felder	10:07:30	10:42:30	11:10:00	11:45:00
5 Pigat Paul	10:10:00	10:45:00	11:12:30	11:47:30
6 Xavier Meyer	10:12:30	10:47:30	11:15:00	11:50:00
7 Natanaël Esseiva	10:15:00	10:50:00	11:17:30	11:52:30
8 Dominik Tomasik	10:17:30	10:52:30	11:20:00	11:55:00
9 Rey Sébastien	10:20:00	10:55:00	11:22:30	11:57:30
10 Yoric Anasica	10:22:30	10:57:30	11:25:00	12:00:00
11 Adman Marc	10:25:00	11:00:00	11:27:30	12:02:30

Vingt-cinq hommes de 20 à 35 ans, mesurant entre 1 m 70 et 1 m 85, vêtus d'un jeans bleu, d'un t-shirt blanc et d'un pull à capuche violet, avec un sac en plastique blanc à la main, parcourent les rues de la ville de manière précise et minutée.

The Man Who Was Everywhere

Laurence Payot

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2010

© Nicolas Brodard



Vingt-cinq hommes de 20 à 35 ans, mesurant entre 1 m 70 et 1 m 85, vêtus d'un jeans bleu, d'un t-shirt blanc et d'un pull à capuche violet, avec un sac en plastique blanc à la main, parcourent les rues de la ville de manière précise et minutée.

The Man Who Was Everywhere

Laurence Payot

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2010

© Nicolas Brodard



Vingt-cinq hommes de 20 à 35 ans, mesurant entre 1 m 70 et 1 m 85, vêtus d'un jeans bleu, d'un t-shirt blanc et d'un pull à capuche violet, avec un sac en plastique blanc à la main, parcourent les rues de la ville de manière précise et minutée.

The Man Who Was Everywhere

Laurence Payot

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2010

© Nicolas Brodard



Vingt-cinq hommes de 20 à 35 ans, mesurant entre 1 m 70 et 1 m 85, vêtus d'un jeans bleu, d'un t-shirt blanc et d'un pull à capuche violet, avec un sac en plastique blanc à la main, parcourent les rues de la ville de manière précise et minutée.

The Man Who Was Everywhere

Laurence Payot

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2010

© Nicolas Brodard



Les habitants du quartier du Jura et le public du festival sont invités à creuser un trou en direction du centre de la terre.

The Digging Project
Kosi Hidama et Gosie Vervloessem

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2010

© Charlotte Walker



Les habitants du quartier du Jura et le public du festival sont invités à creuser un trou en direction du centre de la terre.

The Digging Project
Kosi Hidama et Gosie Vervloessem

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2010

© Charlotte Walker



Les habitants du quartier du Jura et le public du festival sont invités à creuser un trou en direction du centre de la terre.

The Digging Project
Kosi Hidama et Gosie Vervloessem

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2010

© Charlotte Walker



Les habitants du quartier du Jura et le public du festival sont invités à creuser un trou en direction du centre de la terre.

The Digging Project
Kosi Hidama et Gosie Vervloessem

Festival Belluard Bollwerk International, Fribourg, Suisse, 2010

© Charlotte Walker

À la périphérie, l'innovation

Aujourd'hui, beaucoup d'artistes fonctionnent davantage comme des multi-personnalités qui développent leurs projets à la périphérie de « communautés de pratique ». Selon l'anthropologue cognitif suisse Étienne Wenger, les communautés de pratique sont des groupes de personnes qui partagent une préoccupation, un intérêt ou une profession et apprennent dans l'interaction comment le faire mieux⁰⁴.

Les groupes peuvent se développer naturellement par des moyens de partage et d'échange des connaissances. Toutefois, ils peuvent également être volontairement formés dans le but d'acquérir une connaissance ou une expérience particulière.

04. Étienne Wenger, *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge University Press, 1998 (il faut noter que Wenger ne fait pas référence au champ artistique dans ses publications).

Un bel exemple en est *The Digging Project* de Kosi Hidama et Gosie Vervloessem (2010). Le duo d'artistes a invité le public et les habitants du quartier du Jura à Fribourg à creuser un trou en direction du centre de la terre et a proposé de redécouvrir, à travers le rythme lent imposé par l'activité physique, une métaphore : si pour trouver l'espoir il faut creuser, alors peut-être que réaliser nos désirs et nos rêves prend du temps. Pour les aider à réaliser leur projet, le festival a construit une « communauté de pratique » autour de leur projet. Étaient impliqués, pour les autorisations, le soutien technique, l'aide scientifique... la police locale, le maître architecte de la Ville, le service d'ingénieurs civils de la ville, le service d'archéologie de l'État de Fribourg, un géo-biologiste, le département de géosciences de l'université de Fribourg... et les habitants du quartier et toutes les autres personnes qui sont venues aider à creuser.

Je constate que beaucoup d'artistes intéressants travaillent à la périphérie de communautés de pratique. Ils se situent à la frontière d'une communauté avec le monde qui l'entoure,

et au contact d'autres communautés de pratique. C'est à cette périphérie que l'innovation prend place et que de nouvelles pratiques se développent, en collaboration avec d'autres. De nombreux artistes contemporains partagent et échangent leurs connaissances et expériences avec d'autres praticiens, spécialistes, scientifiques, et avec leur public, processus nécessaire pour créer leurs œuvres. Cet échange de connaissances n'est pas nécessairement une expertise explicite, mais peut aussi être considéré comme une connaissance tacite : des expériences basées sur un contexte précieux qui ne peut pas facilement être capturé, stocké ou codifié, en d'autres termes celles qui sont souvent caractéristiques de la pratique artistique contemporaine. Comme Nicolas Bourriaud le décrivait déjà dans son livre *Postproduction* : « La rencontre est le début de tout récit. »⁰⁵

05. Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Lukas & Sternberg, New York, version française éditée par Les presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2002.

bit.ly/1hq47xt

BIOGRAPHIE
Sally De Kunst



Sally De Kunst (Belgique, 1974) est chargée à partir de février 2014 de la coordination de projets dans l'espace public pour le BAM (l'Institut flamand pour les arts visuels, audiovisuels et des medias), le Maître-Architecte flamand et le Département arts & patrimoine des autorités flamandes. Avant d'être directrice du Festival Belluard Bollwerk International, elle a été programmatrice de danse au centre d'arts STUK à Leuven. Elle a également été critique de théâtre, danse et cinéma pour le quotidien belge *De Morgen*, ainsi que commissaire indépendante et productrice de différents projets artistiques internationaux.

Photo : © DR.

ITINÉRAIRE

Poétique du discours artistique

Glorious de Rajni Shah

Diana Damian

« *Le processus politique n'est pas un processus expressif, mais un processus de séparation.* »
Alain Badiou⁰⁶

06. Alain Badiou, « La Politique. Une dialectique non-expressive », in *La Relation énigmatique entre philosophie et politique*, Germina, 2011.

Les valeurs de la pratique de Rajni Shah tentent de résister, peut-être implicitement, aux structures nominales des politiques sociales néo-libérales, et sont nourries par une poesis particulière de l'affect. On associe souvent au travail de Shah des notions telles que le don, la poésie, la musicalité, la sensibilité, la tendresse – un ensemble de géographies intérieures explorées tant avec des artistes professionnels qu'avec des personnes qui se situent en dehors du milieu artistique. Rajni Shah se saisit du potentiel d'un moment théâtral et l'étend aux territoires plus vastes qui régissent la vie sociale, construisant des discours délicatement dissidents. Son travail prend différentes formes : spectacles et publications, interventions et échanges, dans des galeries, dans la rue, dans des théâtres ou institutions.

Qu'il y ait une grande part d'activisme dans le travail de Rajni Shah est indiscutable, bien que sa présence y soit explicitement minimisée.

Collaboratif et interdisciplinaire, le travail de Rajni Shah a abordé des questions d'essence, d'appartenance, de relationnel, les politiques culturelles et identitaires ; elle invite les participants et le public à s'engager collectivement dans un

processus commun et intime : manger ensemble, écrire ensemble, partager ou marcher. Néanmoins, à travers ces différentes pratiques, l'accent reste mis sur le processus et le discours ; souvent la vie des œuvres s'étend à des séminaires, des publications et autres événements publics.

Qu'il y ait une grande part d'activisme dans le travail de Rajni Shah est indiscutable, bien que sa présence y soit explicitement minimisée. Il ne s'agit pas ici d'un activisme voilé par des déplacements formels ou des nuances de sens, mais d'une incarnation qui change de forme, jaillissant du personnel sans jamais se reposer sur un élément autobiographique précis. Parler de l'œuvre de Rajni Shah équivaut à parler de l'artiste elle-même en tant que figure ou présence ; mais ce positionnement est susceptible d'empêcher tant son identité que son travail d'être identifiés, plutôt qu'attribués. Rajni Shah ne parle pas son origine ethnique comme de quelque chose de fixe. De la même manière, son travail pourrait être défini comme appartenant au très large domaine du « Live Art », mais se retrouve pourtant dans un repositionnement constant. Son esthétique jongle avec l'iconographie avec une sincérité saisissante, selon une démarche particulière, où le style n'est défini que par le contexte. Le sens est ici à la fois dirigé et directeur.

Glorious

Entre 2009 et 2012, Rajni Shah s'est lancée dans son projet le plus ambitieux à ce jour, troisième partie d'une trilogie sur l'identité culturelle. *Glorious* était une comédie musicale collaborative de grande envergure, questionnant la manière dont le lieu et la communauté peuvent façonner notre réflexion sur l'identité. Ce travail faisait suite à *M. Quiver* (2005), une installation performative durable reliant les questions d'identité à des questions de théâtralité, qui abordait les problèmes

formels de représentation ethnique dans le contexte britannique, et *Dinner with America* (2008), qui explorait la manière dont l'Amérique imprègne l'identité culturelle, abordant les concepts de consommation, de droits de l'homme et de division. La comédie musicale *Glorious* s'adaptait à chaque lieu où elle se jouait ; de nouveaux participants et musiciens s'y réappropriaient la matière pour la recomposer, et ouvrir de nouvelles réflexions sur les sujets abordés.

Nous devons être bienveillants lorsque nous visitons
une ville, nous devons en écouter le pouls.

Dès le début, l'objectif de Rajni Shah avec *Glorious* était de créer un spectacle qui « parle des paysages actuels », qui dialogue avec les communautés et fournisse un espace pour leurs récits. « Nous devons être bienveillants lorsque nous visitons une ville, nous devons en écouter le pouls », dit-elle. Avec ses collaborateurs de longue date Lucy Cash, Lucille Acevedo-Jones et Sheila Ghelani, Rajni Shah a conçu un ensemble d'interventions publiques adaptées à chaque lieu ; elle a par exemple mis en place un étal de marché où les inconnus étaient invités à écrire et échanger des lettres, mais elle a aussi créé d'autres manières d'échanger des cadeaux, qu'il s'agisse de pensées ou de fleurs. Ce procédé a permis à l'équipe de création de rencontrer des gens qui ne répondraient pas à un appel à candidatures, et de s'implanter dans le tissu local. Dans ces échanges, et à travers des ateliers menés avec les habitants, des monologues et des témoignages se sont développés autour d'une structure dramaturgique donnée. *Glorious* a pris la forme d'une comédie musicale en trois actes avec une structure progressive ; les témoignages et monologues d'environ six participants y formaient une colonne vertébrale de réflexion, juxtaposés aux chants d'effacement et de commencement de Rajni Shah, enveloppée dans une robe tubulaire sculpturale. À chaque fois, les chants et le ton variaient. L'esthétique du spectacle était simple, sans pour autant être austère ; la robe, les performeurs, la configuration et les instruments de musique y

devenaient des dispositifs scénographiques. Selon la critique Maddy Costa, « La banalité, question fondamentale de notre quotidien – petit déjeuner, disputes avec nos enfants, commerces de quartier, inquiétudes politiques, maisons dans lesquelles nous vivons depuis des années, cimetières dans lesquels nous finirons – est transformée. »⁰⁷

07. Maddy Costa, « Some Glorious », in *States of Deliquescence*. 28.04.2011. Web. 3.12.2013.

bit.ly/1hWGsYe



Dispositif de rencontre publique au café « Le Vieux Marché ».

Glorious
Rajni Shah Projects

Festival Un Pas de Trop, Maison Folie, Mons, Belgique, 2012

© Sophie Grodin



Écrire une lettre à un inconnu au centre commercial Les grands prés.

Glorious
Rajni Shah Projects

Festival Un Pas de Trop, Maison Folie, Mons, Belgique, 2012

© Sophie Grodin



Écrire une lettre à un inconnu au centre commercial Les grands prés.

*Glorious
Rajni Shah Projects*

Festival Un Pas de Trop, Maison Folie, Mons, Belgique, 2012

© Sophie Grodin



Intervention publique au centre commercial Les grands prés.

Glorious
Rajni Shah Projects

Festival Un Pas de Trop, Maison Folie, Mons, Belgique, 2012

© Sophie Grodin



Écrire une lettre à un inconnu au centre commercial Eldon Square.

Glorious
Rajni Shah Projects

Festival Wunderbar, Newcastle, Royaume-Uni, 2011.

© Sophie Grodin

Au-delà du spectacle

Ce travail était accompagné par une série de publications, d'ateliers et de sites web : la publication *Dear Stranger, I Love You*⁰⁸ documente aujourd'hui le travail et fournit une évaluation critique avec des témoignages de participants et collaborateurs du projet ; le colloque *Au-delà de Glorious : la radicalité dans la pratique socialement engagée* a été organisé pour clôturer la trilogie, réunissant artistes, activistes, publics et universitaires autour de présentations, déjeuners collectifs, promenades et performances; une communauté en ligne temporaire a été mise en place pour tous les participants du projet dans ses différentes versions, et enfin, une résidence a eu lieu à l'Université de Lancaster pour préparer le travail lui-même.

08. Becky Edmunds et Mary Paterson (Éds). *Dear Stranger, I Love You: The Ethics of Community in Rajni Shah Projects' Glorious*. Lancaster University et Live Art Development Agency, Londres et Lancaster, 2013.

Rajni Shah a invité le critique Matt Trueman à une conversation pour discuter de ses réactions initiales au spectacle, lorsqu'il avait été présenté au Festival Spill de Londres. Matt Trueman trouvait la création en elle-même ennuyeuse et problématique ; le spectacle avait d'ailleurs reçu des critiques mitigées dans l'ensemble. Matt Trueman a répondu à l'invitation de Rajni Shah en lui proposant de revoir son travail dans un contexte différent, libéré des pressions d'un festival d'art radical. Selon les termes de Rajni Shah : « Il était clair pour tous deux que cette invitation à revoir le spectacle autrement se faisait sans attentes. Nous étions tous les deux curieux de voir où cela pourrait mener, et j'étais enthousiaste à l'idée de créer un vrai dialogue entre quelqu'un qui crée professionnellement, et quelqu'un qui regarde la création professionnellement ». La conversation⁰⁹ a abordé une myriade de sujets, de l'intention de la performance elle-même au changement de perception dû à

09. Rajni Shah et Matt Trueman. « A Short Extract from a Long Conversation » in *Thoughts from Uncertainty*, 10.10.2013. Web. 3.12.2013.

un contexte donné. Tout au long de leur cheminement à travers la *poiesis* complexe de cet exercice de conversation critique, des défis se sont présentés tant au critique qu'à l'artiste, sans toutefois que cela donne lieu à aucune forme de jugement. La question du processus dominant la discussion, cela a facilité une problématisation approfondie de l'esthétique de la pièce elle-même, mais également de ce qu'impliquent l'engagement social et sa théâtralisation. La valeur de l'ordinaire et du personnel y devenait un intrigant point de discorde.

bit.ly/1eD4L81

L'œuvre ne se termine pas avec sa manifestation publique, mais se poursuit dans un dialogue, par rapport auquel il s'agit d'assumer une certaine responsabilité.

J'identifie trois éléments en jeu, tant dans cette conversation que dans le colloque organisé par Rajni Shah, et à travers les différentes manières dont l'artiste navigue entre discours, critique et documentation : la temporalité, l'extension et le processus. Il est clair que Shah valorise le potentiel du débat comme quelque chose qui émergerait d'une dialectique, mais aussi dans le processus du travail en soi, et que, pour elle, l'œuvre ne se termine pas avec sa manifestation publique, mais se poursuit dans un dialogue, par rapport auquel il s'agit d'assumer une certaine responsabilité.



Glorious en répétition.

Glorious
Rajni Shah Projects

Festival Un Pas de Trop, Maison Folie, Mons, Belgique, 2012.

© Jonathan Brisson



En représentation.

Glorious
Rajni Shah Projects

Festival Nottedance, Nottingham, Royaume-Uni, 2011.

© Oliver Dalby



En représentation.

Glorious
Rajni Shah Projects

Festival Nottedance, Nottingham, Royaume-Uni, 2011.

© Oliver Dalby



En représentation (Pauline Frost).

Glorious
Rajni Shah Projects

Wunderbar Festival, Newcastle, Royaume-Uni, 2011.

© Steve @ 4130 Photography



En représentation

Glorious

Rajni Shah Projects

Festival Spill, Londres, Royaume-Uni, 2011.

© Pari Naderi



En représentation (Brian Warby, Vicky Cowell, Shauna Concannon, Jyoti Narayan, Collin Clay Chase).

Glorious
Rajni Shah Projects

Festival Spill, Londres, Royaume-Uni, 2011.

© Pari Naderi

Une approche qui défie la pratique et la critique de l'art

Qu'est-ce qui est au cœur de ce désir de s'investir dans son propre discours artistique ? Est-ce une volonté d'autorité qui le nourrit, ou l'investissement de Shah peut-il être considéré comme participant de la mise en place d'une pratique plus large, qui viserait à permettre et construire directement des collectivités de sens, des lieux aux potentiels politiques divers ? D'une part, on peut apprécier comme une extension des paradigmes de son travail que de commencer une discussion sur les valeurs formelles d'une œuvre qui problématise des notions d'identité, de lieu et de solidarité en les positionnant par rapport aux valeurs néo-libérales – une extension qui ferait partie du processus artistique. D'autre part, on assiste à une dissolution de la différence entre les contextes et situations, ce qui pourrait être pris pour un encouragement à la fragmentation des différents sens possibles. Or, pour un travail qui vise à l'engagement social, les implications de ce brouillage pourraient ainsi avoir pour effet d'empêcher le sens de se libérer du processus et de l'intention.

Est-ce qu'un devoir de bienveillance s'étend à un devoir de représentation ?

Dans le cas du travail de Shah cependant, ce n'est pas simplement une question de donner sens à des données binaires. Dans sa réflexion publique sur *Glorious*, Shah est tout à fait lucide quant aux problèmes inévitables d'un tel projet et à certaines de ses contradictions inhérentes ; sur son blog et dans ses conversations, elle revient à l'idée de l'hôte et de l'invité, au fait de comprendre la déception et de prendre en considération des questions de valeur culturelle et d'esthétique

politique par rapport à son travail. Pour Shah, certaines des réactions négatives à son travail ont paru et ont été destructives. Elles l'ont encouragée à ouvrir un dialogue ne reposant pas sur une seule forme de dissémination. Ceci peut être implicitement constaté dans la manière dont elle approche la documentation et la contextualisation de son travail. Comme l'artiste l'écrit elle-même, est-ce qu'un devoir de bienveillance s'étend à un devoir de représentation ?



Fête de lancement de *Glorious*.

Glorious
Rajni Shah Projects

© Theron Schmidt



Jour de départ.

Glorious
Rajni Shah Projects

© Lucy Cash

Cette approche qui considère que le discours se trouve à l'intérieur et autour du travail pose indiscutablement certains défis à la pratique de l'art et à sa critique. Il n'est pas clair si nous nous trouvons ici face à l'affirmation qu'il y aurait une différence de responsabilité entre les créateurs et le public, entre ceux qui seraient à l'intérieur ou à l'extérieur du paysage de la création. Or, et c'est particulièrement vrai dans le cas d'œuvres qui problématisent la politique sociale et la façon dont le discours est valorisé dans l'économie du savoir, comprendre ce que pourrait être la pensée politique dans et autour de l'art, et comprendre l'éthique de ses manifestations, restent des questions centrales. Il est peut-être réducteur d'envisager l'extension du discours, et une certaine maîtrise de celui-ci, comme étant des questions de droit légal ; en même temps, les conséquences sur la vie et la forme d'une œuvre (qu'elle soit inscrite dans la durée et reproduite, ou donnée en représentation et unique) relèvent bien d'un processus de production de sens, de leur rupture et de leur orientation.

bit.ly/1hWGsYe

bit.ly/1eScSOH

Sur *Glorious*

bit.ly/1d3YeEi

BIOGRAPHIE
Diana Damian



Diana Damian, critique en arts de la scène et dramaturge, est basée à Londres. Elle travaille actuellement à sa thèse de doctorat, examinant la critique de spectacles à la lumière de la philosophie politique, à Royal Holloway, Université de Londres. Conférencière à temps partiel à la Royal Central School of Speech and Performance, elle est aussi rédactrice en chef invitée de la revue universitaire *Platform and Performance*, et rédactrice en chef de *Exeunt Magazine*. Ses textes ont été publiés au Royaume-Uni, en Allemagne, en France, en Roumanie et en République Tchèque. Elle est co-fondatrice du Institute of Critical Practice, une organisation nomade qui vise à explorer les manières dont la critique se manifeste dans le spectacle contemporain, comme mode d'enquête et de production, stratégie de visibilité et pratique de diffusion.

Photo : © Gareth Damian Martin.

PROMENADE

Kris Grey
un après-midi à Bruxelles

« Mon travail ne commence ni ne s'achève jamais. Il se produit quand je fais une performance en public, quand je traverse la frontière d'un pays, ou encore quand j'utilise des toilettes publiques. Ma vie est mon travail et j'utilise mon corps comme matière première. Le traumatisme intergénérationnel, la masculinité et la vulnérabilité sont les sujets auxquels je m'intéresse particulièrement. Une grande partie du travail que j'ai fait en public interroge les systèmes de pouvoir, souvent à travers le prisme du genre. Le Live Art permet de mettre en évidence ce qui est souvent occulté, de remettre en question les dynamiques de pouvoir entre surveillant et surveillé, et de mettre en lumière le domaine *queer*. En démontrant la perméabilité du système de genres, j'espère remettre en question les autres systèmes de pouvoir.

Mon travail commence à un endroit de vulnérabilité personnelle qui devient une plate-forme, où les inconnus peuvent échanger des idées et des émotions. Peu importe ce que je suis en train de faire en public, le sujet sous-jacent est la justice sociale et la rencontre inattendue. Les espaces publics rassemblent des personnes d'âges, d'origines, de classes, de capacités, de genres, de sexualités et d'identités différents. Quand mon travail fonctionne, il rassemble des personnes très diverses dans un lieu public et crée un espace de lien et de vulnérabilité collective.

Le plus grand défi de ce travail est la rencontre parfois difficile avec les autorités, qui désapprouvent souvent la manière dont j'utilise ces espaces que nous appelons publics. Dans mon atelier, nous avons parlé en détail de la relation entre le « corps public » et l'« espace public » qui se constituent l'un l'autre ; l'espace permet la rencontre des corps,

et les corps qui s'y trouvent rendent l'espace public. Ces lieux sont souvent contrôlés par les autorités. Les actions les plus simples comme être assis, immobile ou se tenir la main, si elles sont faites de manière inhabituelle, peuvent créer l'inquiétude. Les « figures d'autorité » m'ont souvent demandé d'arrêter ce que j'étais en train de faire et cela peut être difficile de continuer si l'on n'est pas pleinement conscient de nos droits dans l'espace public. Ces mêmes « droits » peuvent se complexifier en fonction de la citoyenneté, la langue, l'âge, l'origine, la classe, la capacité, le genre, la sexualité et la perception des autres. Même si je n'enfreins par la loi, il arrive que les autorités arrêtent mes actions en fonction de leur propre perception. À une époque où les villes sont devenues extrêmement vigilantes au terrorisme, un geste aussi tendre que de se tenir la main en groupe peut être perçu comme une menace, et les corps ainsi rassemblés peuvent être soumis à la force de l'autorité. C'est précisément cette tension qui rend le travail dans l'espace public si profond et si passionnant. »

Témoignage de Jessica Champeaux

Une chenille particulière avance maladroitement rue de Flandre, à Bruxelles. Elle est composée d'une douzaine d'humains adultes qui se tiennent par la main et marchent en file indienne.

Au beau milieu d'une place, ces humains s'arrêtent et, toujours main dans la main, se disposent en un cercle ouvert pour accueillir des nouveaux membres. Ils restent là dix minutes, deux passants inconnus s'intègrent au cercle sans poser trop de questions. Apparemment, ils se connaissent. Quand l'un quitte le cercle, l'autre lui lance : « Va chercher de l'argent au distributeur et revient me chercher ! ». Ceci étant fait, ils repartent.

Le cercle d'humains restants reprend sa forme de chenille et déambule à nouveau dans les rues avoisinantes. « C'est la chaîne de la vie », d'après le serveur d'un restaurant de poissons. En tout cas, s'il est anodin de voir un couple d'humains adultes de sexe opposé se déplacer dans les rues de Bruxelles main dans la main, ce n'est pas le cas s'ils sont plus de deux, ou une douzaine. Il y a donc des associations d'humains qui sont conventionnelles dans l'espace urbain et d'autres qui ne le sont pas. Et il y a aussi des postures corporelles conventionnelles et d'autres moins.

La chenille s'arrête sur la Grand-Place de Bruxelles, où elle reprend la forme d'un cercle ouvert, pour vingt minutes cette fois-ci. De nouveaux inconnus se joignent au cercle. Amusés, mystiques ou sans intention d'exprimer clairement leurs émotions, les inconnus restent un moment – parfois long – et repartent. Il y a aussi des passants qui préfèrent stationner à l'extérieur du cercle et faire des remarques. La plus fréquente étant « Et quoi ? Vous allez danser maintenant ? » Puis soudain, un gamin filmé par le téléphone portable de son camarade pénètre le cercle pour faire un solo de danse en son centre, mais finalement, il se ravise. Timide, le garçon.

Ou est-ce que, plus généralement, les Bruxellois ont envie de danser davantage dans la rue mais n'y arrivent pas ?

Quelques minutes plus tard, les mains se lâchent. Les douze humains dissolvent ainsi leur communauté particulière, et se noient instantanément dans la communauté conventionnelle de la Grand-Place. Les adultes marchent seul ou à deux. C'est la fin du workshop de Kris Grey. Il a proposé à un petit groupe d'humains d'exister une heure dans l'espace public en adoptant une posture corporelle hors norme. L'artiste, qui a vécu jusqu'à ses trente-et-un ans dans un corps apparemment « féminin » puis après certaines interventions chirurgicales, apparaît maintenant comme un « jeune homme barbu », est conscient de la représentation du corps dans l'espace urbain. Il aborde l'espace public comme un théâtre pour le corps, un théâtre pour la création de communautés de corps humains. Il s'intéresse notamment à la pluralité possible de ces communautés, mais aussi à la variété des niveaux de participation à celles-ci.



03/09/2013 15:48

Apparence publique
Kris Grey

Bruxelles, 2013

© Charlotte David



03/09/2013 15:49

Apparence publique
Kris Grey

Bruxelles, 2013

© Charlotte David



03/09/2013 15:50

Apparence publique
Kris Grey

Bruxelles, 2013

© Charlotte David



03/09/2013 15:50

Apparence publique
Kris Grey

Bruxelles, 2013

© Charlotte David



03/09/2013 15:51

Apparence publique
Kris Grey

Bruxelles, 2013

© Charlotte David



03/09/2013 15:51

Apparence publique
Kris Grey

Bruxelles, 2013

© Charlotte David



03/09/2013 15:52

Apparence publique
Kris Grey

Bruxelles, 2013

© Charlotte David

BIOGRAPHIE

Kris Grey / Justin Credible



Kris Grey / Justin Credible est un-e artiste *queer* basé à Brooklyn, dont le travail se situe entre communication, activisme, travail communautaire, récit, conférence, et productions d'atelier. Son travail est volontiers duratif, et comporte souvent deux ou trois dimensions. Kris Grey est diplômé en Arts plastiques du Maryland Institute College of Art et a une maîtrise en Arts plastiques de l'Université de l'Ohio. Kris Grey a réalisé et exposé ses œuvres un peu partout dans le monde, était artiste boursier de Fire Island en 2012, et artiste en résidence du Festival d'art contemporain ANTI 2012 à Kuopio, en Finlande.

bit.ly/19tXjyt

CHANTIERS

Galerie Royale Centrale

rewriting history

Claudia Bosse

Développé lors d'une recherche de deux semaines en collaboration avec Bram Borloo, Koraline De Baere, Cathy Del Rizzo, René Georges, Nathalie Rozanes et les utilisateurs de la galerie d'Ixelles, dans le quartier de Matongé (Bruxelles), présenté du 23 au 27 avril 2013, dans le cadre du festival Trouble.

Une installation performative d'activités, pensées, histoires, traces, documents, boîtes en carton parlantes, photographies coloniales, cartes, confrontations... Un projet *in situ* traitant du positionnement des structures (post)coloniales, des hiérarchies de l'espace et des promesses d'un savoir objectivé.

Le matériau de base de l'installation a été créé sur place, avec les tenanciers des magasins et les usagers de l'espace, à travers la production d'entretiens, par un processus de réécriture des récits connectés à l'espace de la galerie, en les confrontant avec des documents de la mémoire coloniale provenant du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren.

La culture de la vie quotidienne et l'organisation de la galerie ont été « relues » à travers le concept de la première exposition du Musée, conçue dans le but de trouver les financements pour exploiter la nouvelle destination coloniale.

Une coproduction des Halles / Festival Trouble et de Cifas (suite...), avec l'aide du Musée royal de l'Afrique centrale et de Nadine.



Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History
Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Delphine Braive



Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History
Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Delphine Braive



Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History

Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Delphine Braive



Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History
Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Hichem Dahes



Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History
Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Hichem Dahes



Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History
Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Hichem Dahes

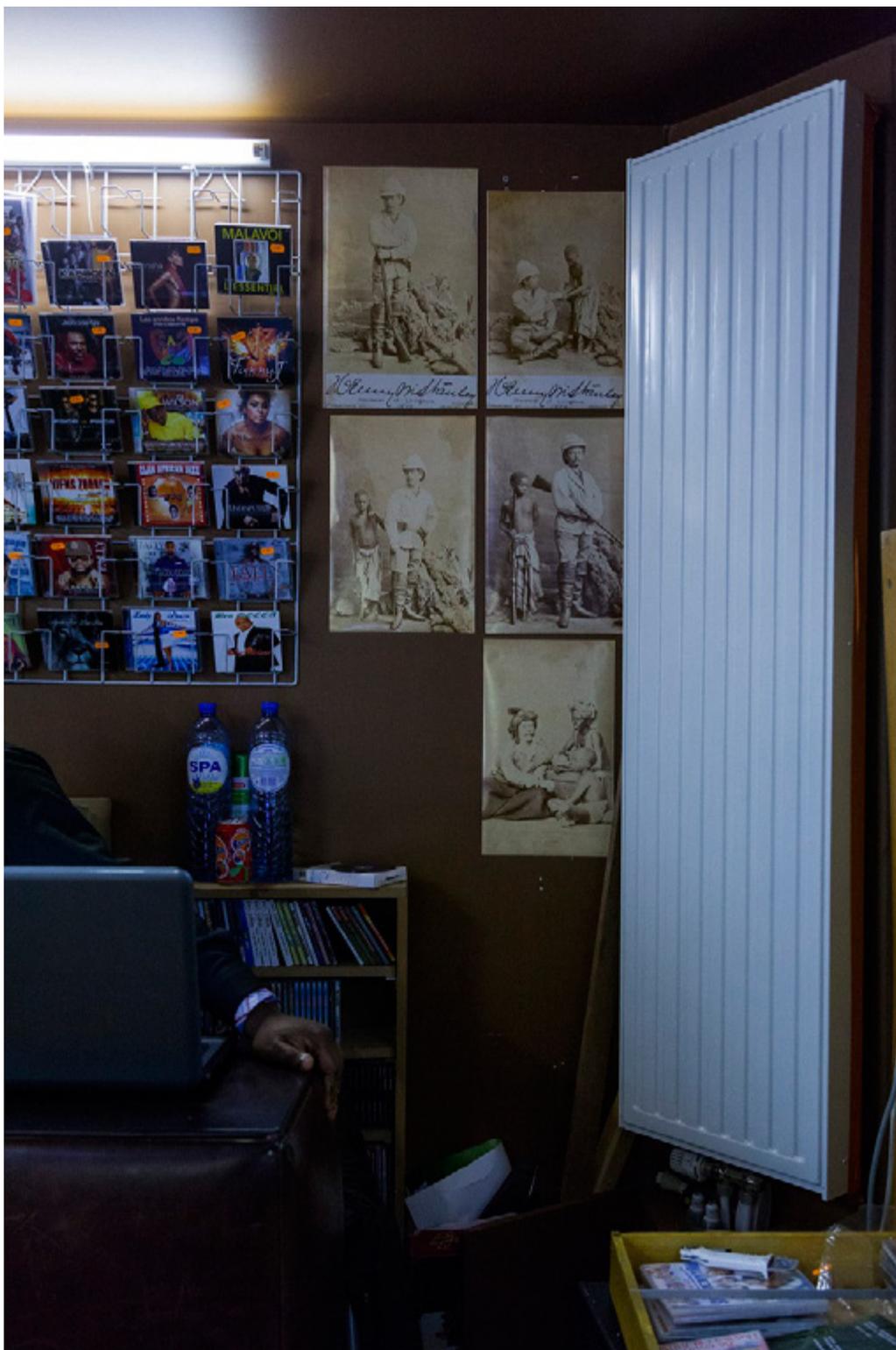


Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History
Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Hichem Dahes



Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History
Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Hichem Dahes



Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History
Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Hichem Dahes



Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History
Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Delphine Braive



Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History
Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Delphine Braive



Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History

Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Hichem Dahes



Pendant 5 jours, les boutiques d'une galerie commerçante africaine à Bruxelles sont discrètement infiltrées par des traces de la colonisation belge au Congo. Une zone de la galerie plus désaffectée permet la lecture ou l'audition de documents.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History
Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Hichem Dahes

Une boutique louée dans la galerie pour l'occasion réunit dans une installation textes, schémas, documents, sons, images, témoignages, rencontrés ou provoqués lors de la recherche.

Galerie Royale Centrale, Rewriting History
Claudia Bosse

Festival Trouble, Bruxelles, Belgique, 2013

© Christopher Hewitt



Regardez la vidéo sur : bit.ly/1MxUn0z

BIOGRAPHIE
Claudia Bosse



Claudia Bosse (DE/AT) travaille sur les signifiants socio-politiques de la ville, proposant dans ses œuvres de nouvelles lectures critiques de l'espace urbain à travers des formes de « déplacements ». Artiste et metteuse en scène, elle est directrice artistique de theatercombinat, une compagnie transdisciplinaire basée à Vienne. Ses activités se situent entre théâtre, installation, chorégraphie, intervention urbaine, conférences, projets de recherche et enseignement. Née en 1969 en Allemagne, elle a étudié la mise en scène à la Ernst Busch School of Dramatic Arts. De 2006 à 2008 elle était artiste associé au Théâtre du Grütli à Genève. De 2006 à 2009, elle a créé une série de spectacles appelés « Producing Tragedy » avec Chris Standfest et Gerald Singer, notamment. Depuis 2010, elle travaille avec l'artiste sonore Guenther Auer. Elle fait également des recherches sur les aspects politiques et hybrides du théâtre, en se basant sur la parole, le texte, les sons préenregistrés et l'autofiction.

bit.ly/1eScYWg

bit.ly/1drgOXY

Photo : © Elsa Okazaki

VOISINAGES

Corps urbain, espace humain

Jusqu'à quel point pouvons-nous avoir des relations ?

Miriam Rohde

Dernièrement, j'ai vu un film¹⁰. Une femme d'âge moyen, bien coiffée, est en train de conduire sur une vieille route poussiéreuse le long d'un canal asséché, quand son portable sonne. Elle se penche pour prendre son téléphone dans son sac, quand on entend un bruit sourd sur le capot. Elle arrête la voiture, la radio est toujours en marche, elle est secouée, hésite. Elle ne regarde pas autour d'elle et remet les gaz. Bien que personne n'ait vu la scène, il est clair qu'elle vient de renverser un des trois jeunes qu'on a vu dans cette même rue au début du film. À partir de ce moment, la femme semble absente mentalement, comme si elle était en transe. Alors qu'elle est quasiment au point mort, elle remarque que la vie autour d'elle continue, tout simplement. Sa vie de famille, sa vie sexuelle, son existence requièrent sa présence physique de temps en temps, mais n'ont pas forcément besoin d'elle comme agent. Comment l'histoire se résout-elle ? Son mari fait réparer la voiture, son cousin médecin fait disparaître les documents de l'hôpital où elle a été soignée, de façon à ce que toutes les traces et preuves de l'accident soient éliminées.

10. *La Mujer sin cabeza / The Headless Woman / La Femme sans tête* (2008), troisième fiction de la réalisatrice argentine Lucrecia Martel.

Le corps du jeune homme, un travailleur occasionnel mineur d'âge, n'a pas été retrouvé tout de suite. En outre, la famille de la femme, de classe sociale moyenne, n'avait de relation sociale d'aucune sorte avec la zone dans laquelle le jeune homme a été porté disparu. Il n'a fallu ni grands mensonges ni de grands efforts pour qu'une version des faits soit inventée, dans laquelle cet accident mortel n'a simplement pas eu lieu. À la fin du film, la femme accompagnée de sa fille est

en train de conduire le long de ce même canal, quand elle voit la police qui récupère un corps dans le canal, où l'eau coule à nouveau suite à un orage. Sa fille remarque avoir lu dans le journal qu'un assassinat avait eu lieu à cet endroit. Le film parle du traumatisme de Veronika, et de la manière dont la réalité et la fiction finissent par se mêler à travers de multiples détours, malentendus, choix spontanés et coïncidences. Mais au-delà, le film raconte comment les gens dans la vie réelle et/ou dans les histoires fictives peuvent interagir : en tant qu'acteurs et spectateurs. Il ne s'agit pas tant d'une histoire d'aliénation que de la façon dont quelqu'un peut se racheter, tout en continuant à forger son propre destin et rechercher le bonheur. Un peu comme la figure du *Passenger* d'Iggy Pop¹¹ qui, tout en roulant à travers la ville en pleine nuit, regarde autour de lui et, même s'il est séparé du monde par une vitre, se rend à l'évidence : *tout cela est à vous et à moi*.

11. Il paraîtrait qu'Iggy Pop aurait écrit cette chanson quand il habitait à Berlin Ouest, période pendant laquelle il prenait souvent les transports en commun à travers la ville, la nuit.

Au moment où Veronika perd le contrôle de sa vie (et se rend compte qu'elle ne l'a probablement jamais contrôlée), elle se pose cette question étonnamment subversive : en quoi tout ce qui se passe autour de nous a-t-il à voir avec nous ? Comment sommes-nous liés à notre environnement ? *Jusqu'à quel point pouvons-nous avoir des relations ?* Heike Langsdorf a choisi cette question précise pour aborder son nouveau projet : *OTÇOE – œuvres pour les passants*¹².

12. OTÇOE – œuvre pour les passants est une œuvre temporaire que Langsdorf développe dans le cadre d'un « trajet artistique » de son avatar radical Hope. Lancé début 2013, le projet doit durer deux ans.

bit.ly/K1DjaZ

Out of The Corner of Our Eyes

OTÇOE est un acrostiche fait à partir des mots suivants : *Out of The Corner of Our Eyes* (en dehors du coin de nos yeux). Si la vie en ville est le point de départ du projet, ce n'est pas tant la ville comme terrain social, politique ou esthétique, mais tout simplement cette ville où Heike Langsdorf vit et travaille, qui se trouve être la ville de Bruxelles. Ou encore, de manière plus générale, la ville comme un endroit inévitable que l'on partage avec des connaissances ou avec des inconnus, dans laquelle les rencontres et les confrontations font partie intégrante de la vie. Langsdorf a structuré le projet en trois configurations totalement indépendantes, permettant ainsi une approche de l'espace collectif sous différents angles, avec divers partenaires et dans des contextes variés.

« Bureau Annex » bit.ly/1ao18DQ est un groupe hétérogène et ouvert d'esprit, formé par des gens provenant de milieux sociaux et culturels différents mais qui pratiquent des activités artistiques ensemble. Le groupe s'est formé de la même manière que des personnes seraient entrées en contact les uns avec les autres dans une gare, par exemple ; par hasard, par accident, par coïncidence. Adopter une approche artistique dans une telle **constellation** pourrait signifier initialement une prise en main collective de la notion d'art, et ainsi remettre fondamentalement en question un concept de l'art devenu trop établi et communément admis.



Constellation...

Bureau Annex - (Jason Tshikala, Heike Langsdorf, Wayaba Tokpwi, Hubert Moba, Adil Mabchour, Dieudonné Zoko, Océane Kifulu, Anarie Kifulu, Stéphane Galère)

Heike Langsdorf / radical_hope

Bruxelles, 2013

© Charlotte Bouckaert

Au « shopshop », bit.ly/1hq4ZIE un groupe d'une dizaine d'artistes, pour la plupart issus des arts de la scène, se sont donnés pour mission de réaliser des projets artistiques sans compter sur les subventions publiques. Au moment où j'écris ce texte, cette expérience doit être lancée à Molenbeek (Bruxelles) où le groupe a réussi à trouver un lieu qui réponde à leurs critères. Après une première phase durant laquelle le loyer et l'entretien du lieu seront payés par la commune de Molenbeek, les participants assumeront ensuite la responsabilité financière du lieu à l'aide des recettes provenant de produits, services et projets élaborés sur place. Dans ce cas en particulier, les questions économiques prédominent : comment évaluer la valeur du travail en prenant en compte le facteur temps, sans oublier de questionner si la proposition est appropriée à la communauté locale ? Quelle est l'influence de l'environnement sur le projet et enfin, quelle est la souplesse du groupe pour un tel échange ?

Dans le projet « Sitting with the Body », bit.ly/1cnmptP Langsdorf s'inspire plus directement de sa formation et de sa longue expérience en tant que danseuse et interprète. Le thème est **la présence et l'absence** physique dans l'espace public. Afin de saisir ce que pourrait être le propos, et ce que quelqu'un pourrait comprendre de ce concept, il est utile de prendre en compte le caractère expérimental de ce travail. Quelqu'un est assis en vitrine et médite. Langsdorf décrit la méditation comme une forme de repli dans le for intérieur. Selon cette définition, le corps est aussi un espace, tout comme l'est une ville, un supermarché ou un tram.



Présence/absence...

Sitting with the Body - (Heike Langsdorf, Renée Copraij)
Heike Langsdorf, radical_hope

Bruxelles, 2013

© Christoph Ragg



Ce qui doit être visible...

Sitting with the Body
Heike Langsdorf, radical_hope

Bruxelles, 2013

© Christoph Ragg



Public éphémère...

Sitting with the Body
Heike Langsdorf, radical_hope

Bruxelles, 2013

© Christoph Ragg

La particularité de ce retrait, alors qu'on est présent dans ce même espace, est que l'on est présent et absent en même temps. Cela implique une absence tout en restant visible¹³, créant ainsi un paradoxe visuel. Pour mettre en œuvre cette tâche, la visibilité est un critère décisif. De la même manière qu'au théâtre, une visibilité claire est étroitement liée aux rôles attribués aux divers éléments scéniques : les acteurs sur scène, les spectateurs dans la salle.

13. Par contraste avec, par exemple, un banc public d'où quelqu'un se lève et part; non pas un banc abandonné, mais simplement un banc vide (à moins, bien sûr que l'observateur se trouve justement à cet endroit au moment où la personne quitte le banc).

Dans l'espace urbain, on ne peut avoir recours à de telles distinctions fonctionnelles¹⁴. Pour attirer le monde des passants, **ce qui doit être visible** doit être plus intense, plus rapide et direct. Afin de savoir comment cela fonctionne en pratique, des situations impliquant une concentration et un retrait physique sont mises en place. Les gestes, séquences de mouvement, le langage du corps sont condensés avec le maximum d'intensité visuelle à l'aide d'accessoires, d'objets, d'outils et de mises en situation, pour styliser les images.

14. Cette déclaration est susceptible de modifications. Une caractéristique importante de la gentrification et de la privatisation des espaces publics est en effet clairement de tenter d'établir peu à peu une distribution des rôles aux divers agents et utilisateurs de ces espaces.



Des passagers jouissent de la vue à bord de la voiture d'observation de l'Expo '74, alors que le train passe par la route des cascades de montagne, sur le chemin entre Spokane et Seattle.

Passengers

État de Washington, 1974

© Charles O'Rear / Creative Commons

Même si la pratique artistique diffère pour chaque projet, les fonctions d'OTÇOE fonctionnent dans l'ensemble comme un organisme. Il s'agit d'un projet dans lequel la ville sert et est servie, utilise et est utilisée. Une invitation au voyage dans l'étendue sauvage de l'espace public. Il reste délibérément une question ouverte : celle de savoir qui observe qui, qui est observateur et qui est observé, qui regarde et qui agit. Dans ce contexte, la question « Jusqu'à quel point pouvons-nous avoir des relations ? » pourrait être interprétée comme une provocation et un défi à remettre constamment en question notre position.

BIOGRAPHIE
Miriam Rohde



Miriam Rohde vit et travaille à Bruxelles. Elle a étudié l'architecture et est diplômée de l'Université des Arts de Berlin. Elle a travaillé dans les champs de l'architecture et du design pour différents bureaux et à son propre compte. En dehors de son investissement dans le processus pratique de la construction, elle est intéressée par la recherche en ce qui concerne les circonstances et les définitions liées à sa profession : la fabrication d'un environnement construit et l'espace social. Depuis 2012, elle fait partie du groupe interdisciplinaire *ceci est un magasin de vêtements* bit.ly/1fxpCPo et a rejoint en 2013 POP (*Potential Office Projects*) bit.ly/1eSdqUy.

Photo : © Bruno de Wachter.

Klaxon (quand l'art vit en ville)

Directeur de la publication : Benoit Vreux.

Rédacteur en chef : Antoine Pickels.

Secrétaire de rédaction : Charlotte David.

Réalisation graphique et interactive : Émeline Brulé.

Mise en page : Jennifer Larran.

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

Avec l'aide de la Commission communautaire française de la région de Bruxelles-Capitale et de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Ont collaboré à ce numéro :

Eric Corijn, Jessica Champeaux, Diana Damian, Sally De Kunst, Kris Grey, Antoine Pickels, Miriam Rohde, Benoit Vreux.

Crédits photographiques et vidéographiques :

Eric Corijn : DR. *ANTI Festival et Johanna Tuukkanen et Gregg Whelan* : Pekka Mäkinen. *Bolidage* : Charlotte Walker. *Building Therapy et The Man Who Was Everywhere* : Nicolas Brodard. *Die Insel* : Christian Hasucha, Hélène Göhring. *The Digging Project* : Charlotte Walker. Vidéo *The Man Who Was Everywhere* : Juan Morard. *Sally De Kunst* : DR. *Glorious* : Sophie Grodin, Oliver Dalby, Steve @4130 Photography, Pari Naderi, Theron Schmidt, Lucy Cash. *Diana Damian* : Gareth Damian Martin. *Apparence publique* : Charlotte David. *Kris Grey* : Brian Lobel. *Galerie Royale Centrale* : Hichem Dahes, Delphine Braive. Vidéo *Galerie Royale Centrale* : Christopher Hewitt. *Bureau Annex* : Charlotte Bouckaert. *Sitting with the Body* : Christophe Ragg. *Miriam Rohde* : Bruno de Wachter.

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

ISSN : 2295-5585

