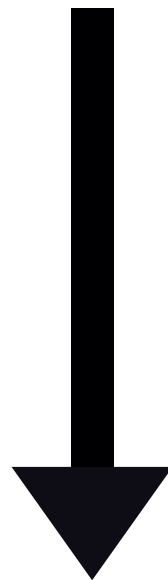
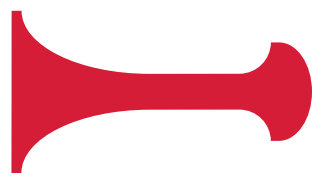
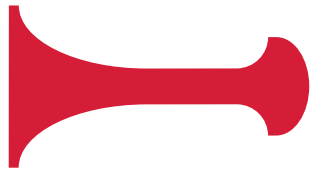


KLAXON 5



CIFAS

KLAXON 5

Pour une ville juste

(quand l'art vit en ville)

AUTOROUTE URBAINE

Pour une ville plus juste

Antoine Pickels & Benoit Vreux

ARTÈRE CENTRALE

Les villes nous aident à pirater les systèmes de pouvoir formels

Saskia Sassen

CONSTRUCTION REMARQUABLE

À qui appartient en fin de compte cet espace citoyen ?

Lois Keidan

PROMENADE

Walking:Holding

Rosana Cade

ITINÉRAIRE

Braquer le projecteur Núria Güell dans sa pratique

Edi Muka

CHANTIERS

Lydia Richardson, alias Anne Thuot.

Errance d'une métamorphose sociale

Diane Fourdrignier

VOISINAGES

La périphérie comme seuil

Jay Pather

AUTOROUTE URBAINE

Pour une ville plus juste Antoine Pickels et Benoit Vreux

Ce numéro de *Klaxon* est né de l'édition 2015 de SIGNAL, le rendez-vous annuel du Cifas autour de l'art vivant et la ville, qui conjugue temps de réflexion et programmation artistique dans l'espace urbain. Nous nous y étions interrogés sur la place dans la cité des « corps exclus », rejetés des pratiques culturelles ou sociales au titre de leur étrangeté et de leurs différences. Il importait de montrer comment des artistes, mais aussi des acteurs culturels ou sociaux, opérant avec le vivant dans l'espace public, travaillaient au contraire à la justice sociale, et à remettre au centre de la cité les identités repoussées usuellement à sa périphérie.

Les échanges et les contributions, nourris par le climat douloureux de la crise des migrants, ont été très riches. Les luttes et les problématiques des uns enrichissent celles des autres, et entre le vécu de l'étranger ou du nomade (rejeté du simple fait qu'il vient d'ailleurs), celui de la femme, de la personne *queer*, grosse ou toxicomane (condamnées pour des raisons dites « morales »), ou celui de la personne âgée, jeune ou souffrant d'un handicap (exclues parce que non productives), il y a bien des échanges et des solidarités possibles.

Ce numéro s'ouvre sur la pensée très forte de la sociologue néerlandaise Saskia Sassen, qui prend ici un ton particulièrement engagé, au-delà de la rigueur analytique que les lecteurs de ses essais connaissent déjà. Elle nous invite à nous saisir, dans la ville « globale » d'aujourd'hui, d'un lieu possible d'autonomie politique. Dans cette ville contemporaine, dit l'auteure, la conception urbaine même permet aux exclus d'y trouver leur place, de pirater la cité, d'y inventer de nouvelles formes de justice sociale. Et ici, comme auparavant dans l'histoire, la bataille pour les droits des nouveaux arrivants permet l'amélioration des droits de tous.

Cet espace défini par Sassen est de fait déjà piraté dans certaines réalisations artistiques. Si l'on regarde les pratiques du « Live Art » dans l'espace urbain et social au Royaume-Uni, où Lois Keidan en est la spécialiste, on découvre qu'une place autonome et émancipée y a été gagnée pour les personnes ostracisées. Les projets montrent un espace reconquis sans que cette sollicitude sociale ne corresponde à aucune condescendance ni mièvrerie. Il ne faudrait pas cependant, nous rappelle l'auteure, oublier les risques d'instrumentalisation ou de bien-pensance culturelle de ce type d'art socialement engagé.

Peu de chances que ces risques-là soient encourus par l'artiste catalane Nuria Güell, à propos de laquelle le curateur Edi Muka nous livre un texte éclairant. Quand Güell « braque le projecteur » sur une contradiction de la société et de nous-mêmes, l'effet d'inconfort est probable et la polémique

certaine. Les dispositifs qu'elle met en place rendent acteurs de leur destin des personnes qui, en tant que « victimes », sont généralement interdites de parole : le contrat artistique que leur propose Núria Güell leur permet, au travers de la participation à une œuvre critique, de regagner leur dignité, voire leur citoyenneté.

La question de la « juste » place de l'autre est aussi à l'œuvre dans *Walking:Holding*, que la performeuse britannique Rosana Cade promène à travers le monde. Même si ce qui s'y joue questionne plutôt le rapport à l'altérité du spectateur-acteur lui-même, que les « marginaux » avec lesquels il est invité à marcher dans l'espace urbain, main dans la main. Par le ressenti de cet acte, la compréhension du statut de l'exclu arrive à la conscience, sans nulle nécessité de médiation.

Mais pouvons-nous vraiment nous mettre à la place de l'autre ? L'artiste belge Anne Thuot, ici croquée par l'auteure Diane Fourdrignier, a entamé avec *Lydia Richardson* une pérégrination autour de la question de l'héritage. Elle fait débouler dans l'espace public sa « projection » en bourgeoise chic, qui va à la rencontre des plus démunis, et fait œuvre artistique avec eux. Dans ses diverses déclinaisons, le travail souligne simultanément la dignité dans la misère des uns, l'obscénité de la richesse de l'autre... sur fond de persistance du contentieux colonial.

Il semblait logique de consacrer la dernière rubrique à un travail développé hors Europe. Celui que Jay Pather effectue en Afrique du Sud, en tant que curateur de festivals d'art vivant, se nourrit de la notion de périphérie. Là aussi, la ville a ses populations périphériques – parfois dans un héritage direct de l'Apartheid, qui a laissé ses marques jusque dans l'urbanisme. Les artistes peuvent alors se saisir de l'espace public comme d'un lieu du fantasme, où l'inouï, le jamais vu, manifeste leur rage face aux systèmes verrouillés et à la misère persistante.

L'art, en interrogeant la relation que le corps, social ou intime, entretient avec l'espace public, projette sur la ville un imaginaire neuf qui, s'il ne supprime pas de facto les inégalités qu'il subit, le réintègre dans un dialogue vivace de construction personnelle et collective. La justice sociale n'est pas un idéal, ni même un désir, c'est un programme permanent, concret, quotidien, qu'il convient d'activer dès lors qu'on assigne à l'art une finalité relationnelle : celle de contribuer à une société plus juste et plus égalitaire pour tous.

Dans le prochain numéro de *Klaxon*, nous continuerons à nous interroger sur les pratiques artistiques qui s'engagent du côté de la justice sociale, comme esthétique et comme éthique.

ARTÈRE CENTRALE

Les villes nous aident à pirater les systèmes de pouvoir formels

Saskia Sassen

Les villes sont des systèmes complexes. Mais des systèmes incomplets. Ces deux caractéristiques produisent des formes urbaines qui varient énormément à travers le temps et l'espace. Dans ce mélange de complexité et d'incomplétude réside le potentiel des villes à survivre à des systèmes plus puissants, mais clos et formels : de nombreuses villes ont survécu aux gouvernements, aux rois, aux corporations dirigeantes d'une époque. C'est aussi là que réside la possibilité de la *fabrique* — fabrique urbaine, politique, citoyenne, et de l'Histoire. Néanmoins une grande partie de la surface de bâti dense d'aujourd'hui, comme les grandes zones de tours d'habitation, ou d'immeubles de bureaux, ne constituent pas des villes. Il ne s'agit là que de surfaces de bâti dense. A l'inverse, un bidonville qui fonctionne peut réunir de nombreuses caractéristiques d'une ville, et en effet certains sont des sortes de villes — pauvres, mais profondément urbains.

C'est aussi dans ce mélange d'incomplétude et de complexité que repose la possibilité, pour ceux qui manquent de pouvoir, de pirater la ville. Ils sont ainsi capables de fabriquer une histoire, une politique, et ce même s'ils n'y gagnent pas en pouvoir. Cela signifie que les conditions actuelles dans les villes globales créent non seulement de nouveaux ordonnancements du pouvoir, mais ouvrent aussi des champs opérationnels et rhétoriques pour de nouveaux types d'acteurs et leurs projets. Cette absence de pouvoir, qui peut devenir complexe dans la ville, est, en elle-même, un mode transversal de piratage. On peut en partie envisager cela comme des exemples de potentiels urbains.⁰¹

01. Je développe cet argument dans « Does the city have speech? », *Public Culture*, volume 25, numéro 2, Durham, Duke University Press, Avril 2013 ; voir aussi *Expulsions*, Cambridge, Harvard University Press, 2014.

bit.ly/28KzkMN

Deux particularités m'intéressent spécifiquement ici. L'une est que la ville globale est une zone frontière stratégique, qui rend possible l'existence de ceux qui sont privés de pouvoir, défavorisés, « outsiders », appartenant à des minorités discriminées — même si le même contexte est dévastateur pour la classe moyenne modeste. Les exclus et les défavorisés peuvent gagner en *présence* dans des villes de ce type, grâce à des moyens qu'ils ne pourraient employer dans des villes de provinces propres et homogènes. Dans les villes globales, ils gagnent en présence face au pouvoir et vis-à-vis des autres, ce qui peut impliquer d'apprendre à négocier la gestion de leurs différences multiples. Ils peuvent pirater le pouvoir, ainsi que leurs différences d'origine, de religion, de phénotype. La seconde particularité est l'importance stratégique de la ville aujourd'hui dans la formation de nouveaux régimes — ou, si l'on préfère, le piratage des anciens régimes. En tant qu'espace complexe, la ville peut rassembler de multiples luttes très différentes, et générer une avancée plus importante et plus inclusive vers un nouvel ordre des normes. Elle permet

à des individus animés par des obsessions et des passions différentes de travailler ensemble — plus précisément, de pirater le pouvoir ensemble.

Les villes globales sont les zones frontières d'aujourd'hui

La ville grande et complexe — surtout si c'est une ville globale — est une nouvelle zone frontière. Des acteurs de mondes différents s'y rencontrent, sans qu'il existe des règles claires de contact. Alors que la frontière historique se trouvait aux confins des empires coloniaux, la frontière actuelle se trouve à l'intérieur même de nos grandes villes désordonnées et globales.

Ces villes sont stratégiques pour le capital global du secteur privé. Une grande part du travail de dérégulation forcée, de privatisation, et des nouvelles politiques monétaires et fiscales des gouvernements, est en fait apparue dans le milieu des affaires des grandes villes, bien plus que dans les organes législatifs ou dans les parlements. Les sociétés ont elles aussi piraté la ville : la création de ces nouveaux instruments était en fait une manière de construire l'équivalent des anciens « forts » militaires de la frontière historique. Et les acteurs privés ont réalisé cela ville après ville à l'échelle mondiale, pour s'assurer un espace opératoire global qui réponde à leurs besoins. La ville globale est donc aussi une zone frontière parce que c'est là que des espaces de pouvoir stratégiques peuvent être piratés.

Mais ces espaces sont aussi stratégiques pour ceux qui n'ont pas de pouvoir. Cela ouvre la possibilité d'une nouvelle forme de politique, centrée sur de nouveaux types d'acteurs politiques. Il s'agit là d'un exemple de ce que je cherche à saisir avec le concept de « potentiels urbains ». Ce n'est pas simplement une question d'avoir ou non du pouvoir : cela va bien au-delà d'un vote routinier, de l'acceptation des logiques utilitaires institutionnelles, ou encore de la suprématie des discours qui renforcent des acteurs déjà puissants. Il s'agit là de nouveaux fondements hybrides à partir desquels agir. Une des retombées est la création, ville après ville, de nouveaux types de politiques informelles. Il y a par exemple une nouvelle manière de travailler en public pour produire des discours perturbateurs, et rendre déchiffrable ce qui est occulté, ou ce qui est inscrit localement. Ce travail se fait à travers la constitution d'un nouveau type de collectifs contestataires, qui utilisent l'espace urbain comme un médium, un outil pour pirater le pouvoir.

Une des retombées est la création, ville après ville, de nouveaux types de politiques informelles.

Cela indique aussi la possibilité de fabriquer un nouveau type de sujet, fréquent dans les villes à travers l'espace et le temps, mais au final assez

rare : il s'agit du sujet urbain résultant d'un piratage du sujet ethnique, religieux, « racialisé ». Les anciennes cités de Bagdad et Jérusalem, ou Chicago et New York au temps de l'industrialisation, ont été des villes de ce genre. Il ne s'agit pas ici de nier ou occulter les histoires et les géographies découlant de marqueurs spécifiques, et souvent hérités. Mais le sujet urbain se sent partout chez lui, qu'il se trouve dans le Vieux Bagdad, ou dans le New-York en développement industriel. La socialité d'une ville peut faire émerger et souligner l'urbanité de son sujet et de son cadre, et diluer des repères plus essentialistes. C'est bien souvent le besoin de nouvelles solidarités (par exemple quand les villes font face à des défis majeurs) qui peut mener à un tel changement. L'espace urbain, quand il nous force à des réponses communes, peut pirater nos essentialismes, et à partir de là nous pousser à nous voir comme sujet urbain plutôt que dans une identité individuelle ou liée à un groupe spécifique. À la différence de la ville dédiée à l'entreprise ou du parc à bureaux, les grandes villes désordonnées et un peu anarchiques permettent de tels changements.

L'espace urbain, quand il nous force à des réponses communes, peut pirater nos essentialismes.

Un autre type de piratage des régimes anciens a lieu aujourd'hui. Il s'agit du piratage de plus grandes unités bien établies, notamment certains États-nations, qui commencent à perdre prise dans des domaines où elles avaient naguère un contrôle considérable. C'est là un changement important, bien que partiel et pas toujours désirable. Dans ma recherche, j'ai identifié une vaste prolifération de ces désassemblages et réassemblages partiels, nés de la reconfiguration de bouts de territoires, d'autorité et de droits, autrefois logés dans des cadres institutionnels *nationaux*. Dans le cas européen, ces assemblages novateurs incluent ceux qui résultent de la formation et du développement actuel de l'Union européenne, mais aussi ceux qui résultent d'un éventail d'alliances transversales entre villes, sur des enjeux tels que la protection de l'environnement, la lutte contre le racisme, et d'autres causes importantes. Et ils sont la conséquence des luttes infranationales, et du désir de créer de nouvelles régulations autonomes à l'échelle du quartier et de la ville.

Avec en arrière-plan ce morcellement partiel des empires et des États-nations, la ville émerge comme un endroit stratégique pour la création d'éléments de nouveaux régimes partiels.⁰² Là où, dans le passé, le droit national a pu être *LE* droit, la subsidiarité d'aujourd'hui et le nouveau rôle stratégique des villes nous permettent d'imaginer un retour au droit urbain. Nous voyons une résurgence de la fabrique législative urbaine, un sujet que je discute en profondeur ailleurs.⁰³ Pour exemple, aux États-Unis, un nombre croissant de villes ont fait passer des ordonnances ou arrêtés locaux qui font d'elles des sanctuaires d'immigrés sans-papiers. D'autres villes ont fait passer des mesures environnementales qui ne valent que

02. En guise d'image synthétique pour saisir ces dynamiques, pensons au mouvement d'articulation entre des États-nations centripètes et la multiplication centrifuge d'assemblages spécifiques, dont l'un des fréquents exemples peut être le réseau transfrontalier de types spécifiques de luttes, juridictions, arts, etc.

03. Voir *Critique de l'Etat. Territoire, autorité et droits, de l'époque médiévale à nos jours*, Paris, Démopolis, 2009, chaps 2 & 6. Le paysage émergent que je décris promeut la multiplication de divers encadrements spatio-temporels et mini-ordres normatifs, là où la logique dominante allait précédemment dans le sens de la production d'un grand encadrement unitaire national, spatial, temporel et normatif. Voir Saskia Sassen, *Territory, Authority, Rights: From Medieval to Global Assemblages*, Princeton, Princeton University Press, 2008, chap. 8 & 9.

pour ces villes en particulier, ou ont développé des monnaies pour les transactions locales.

Le nouveau rôle stratégique des villes nous permet d'imaginer un retour au droit urbain.

Mais aujourd'hui les villes font face à des conflits considérables qui pourraient réduire leur complexité à la stricte surface bâtie, ou « jungle de béton ». Pour répondre aux racismes extrêmes, aux guerres d'État contre la Terreur et aux futures crises du changement climatique, la voie urbaine est de se saisir de ces défis comme d'une occasion d'augmenter différents potentiels urbains et d'étendre le sens de l'« appartenance ». Mais la plupart des politiques gouvernementales, et les « besoins » des acteurs puissants, s'opposent à cette approche.

Villes et subjectivité politique : quand l'impuissance devient complexe

Les villes sont l'un des lieux clés où se *fabriquent* les nouvelles normes et les nouvelles identités. Ce rôle peut devenir stratégique à certaines époques et en certains lieux, comme c'est le cas aujourd'hui dans les villes globales. Les conditions actuelles de ces villes offrent des occasions rhétoriques et opérationnelles à de nouveaux types d'acteurs politiques qui peuvent avoir été longtemps invisibles ou sans voix. Un élément clé de cette question est que la localisation de composantes stratégiques de la mondialisation dans ces villes permet aux défavorisés d'aller au contact du pouvoir globalisé du secteur privé.

Il est crucial dans ce processus de souligner la différence entre être dépourvu de pouvoir et être invisible ou impuissant. Les défavorisés dans les villes globales peuvent gagner en « présence » par leur confrontation avec le pouvoir, mais aussi entre eux. Cette dynamique est différente de celle apparue dans la période allant des années 1950 aux années 1970 aux États-Unis, par exemple, lorsque le « white flight »⁰⁴ et la fuite massive des principaux quartiers d'affaires ont laissé les villes évidées et les défavorisés à l'abandon. Aujourd'hui, la localisation des acteurs globaux les plus puissants dans ces villes crée un ensemble de conditions objectives pour l'engagement. En témoignent les luttes contre la gentrification qui empiète sur les quartiers défavorisés et des minorités, conduisant à un nombre croissant de sans-abris, et à la lutte pour leurs droits, ou encore les manifestations contre la violence policière envers les minorités.

04. L'émigration des classes moyennes blanches vers les faubourgs.

J'ai développé ailleurs l'idée que, alors que ces luttes sont hautement localisées, elles représentent en fait une forme d'implication globale ; leur globalité réside dans la récurrence, horizontale et en des lieux multiples, de luttes similaires dans des centaines de villes à l'échelle mondiale.⁰⁵ Ces luttes sont différentes des révoltes des ghettos des années 1960, qui étaient plutôt des éruptions brèves et intenses, confinées aux ghettos et causant la plupart des dommages dans le quartier des défavorisés eux-mêmes. Dans ces révoltes-là, il n'y avait pas de combat pour le pouvoir, mais plutôt des protestations contre le pouvoir. En revanche, les conditions actuelles dans la plupart des grandes villes globales créent des ouvertures rhétoriques et opérationnelles pour de nouveaux types d'acteurs politiques, incluant les défavorisés et ceux qui étaient naguère invisibles ou sans voix.

05. Voir *Critique de l'État. Territoire, autorité et droits, de l'époque médiévale à nos jours*, Op. Cit., chapitres 6 et 8.

Il y a fondamentalement deux conditions qui font aujourd'hui de certaines villes des lieux stratégiques ; toutes deux portent la marque des transformations majeures qui déstabilisent les anciens systèmes d'organisation du territoire et de la politique. L'une d'elles est le redimensionnement de ce que sont les territoires stratégiques qui articulent le nouveau système politico-économique, et partant, au moins quelques traits du pouvoir. L'autre est la fragmentation partielle, ou tout du moins l'affaiblissement du national en tant que lieu du processus social, en raison de diverses dynamiques qu'impliquent la mondialisation et la digitalisation. Les conséquences de ces deux éléments pour les villes sont nombreuses. Ce qui importe ici est que les villes émergent comme des lieux stratégiques pour des processus économiques majeurs et pour de nouveaux types d'acteurs politiques. En ce sens, cette transformation urbaine est une forme de piratage de l'État national et des accords interétatiques du siècle dernier ou plus anciens.

Ce qui est en gestation aujourd'hui en termes de pratiques politiques dans la ville globale est tout à fait différent de ce qui aurait pu advenir dans la ville médiévale de Weber.⁰⁶ Dans cette ville médiévale, nous avons un ensemble de pratiques qui permettaient au bourgeois d'instaurer des systèmes de propriété et de protection de la propriété contre des acteurs plus puissants, tels que le roi ou l'Église, et diverses protections contre les despotes de tous ordres. Je dirais que les pratiques politiques d'aujourd'hui ont, elles, à voir avec la production d'une « présence » par ceux qui sont privés de pouvoir, et avec une politique qui revendique des droits dans la ville plus que la protection de la propriété. Ce qu'ont en commun les deux situations est l'idée qu'à travers ces pratiques, de nouvelles formes de subjectivité politique, c'est-à-dire de citoyenneté, sont en train de se constituer, et que la ville est le lieu clé pour ce type de travail politique. La ville est, en retour, en partie constituée par ces dynamiques. Bien plus qu'une banlieue harmonieuse et paisible, la ville contestée est le lieu où se construit le civique.

06. Max Weber, *La Ville*, Paris, La Découverte, coll. « Politique et sociétés », 2014.

la ville contestée est le lieu où se construit le civique.

Mais qu'en est-il de ces potentiels urbains lorsque la guerre devient asymétrique, et que les racismes gangrèment des villes où un nombre croissant

d'individus se paupérissent et doivent lutter pour survivre ? Je discuterai ici brièvement deux exemples qui illustrent la façon dont les villes permettent que l'absence de pouvoir devienne complexe. Or, dans cette complexité réside la possibilité de faire de la politique, et de faire histoire. Si la ville veut survivre comme un espace de complexité et de diversité — et non se résumer à une surface bâtie ou jungle de béton —, elle a besoin de potentiels pour transformer le conflit.

Cela implique la possibilité de fabriquer de nouvelles subjectivités et identités. C'est ainsi souvent l'urbanité du sujet et du cadre qui sert de marqueur à une ville, bien plus que l'ethnicité, la religion ou le phénotype. Mais cette urbanité ne tombe pas du ciel. Elle est souvent le résultat d'un travail ardu et d'un cheminement douloureux. La question est de savoir si elle peut aussi naître d'un besoin de nouvelles solidarités dans des villes qui font face à des défis majeurs.

Le caractère extrême et accablant des défis auxquels les villes sont aujourd'hui confrontées peut créer des conditions où ces défis sont plus importants et menaçants que les conflits et la haine internes de la ville. Cela pourrait nous obliger à trouver des réponses communes et à mettre dès lors l'accent sur un sujet et une identité urbains, plus qu'individuels ou de groupe — tels que les identités et sujets ethniques ou religieux.

Un exemple important est l'élaboration des normes relatives à l'immigration. Il faut signaler ici la difficulté du travail effectué pour fabriquer des villes ouvertes et replacer l'immigré et le citoyen en tant que sujets urbains, qui pour la plupart transcendent inévitablement leur différence. Dans la routine quotidienne d'une ville, les facteurs clés en jeu sont le travail, la famille, l'école, les transports publics, et ainsi de suite, et cela tant pour les immigrants que pour les citoyens. C'est lorsque le droit et la police entrent en scène que les différences entre le statut d'immigré et le statut de citoyen deviennent un facteur clé. Mais l'essentiel de la vie quotidienne en ville n'est pas régi par cette différenciation.

J'aborde ici cette question à partir de l'examen du potentiel de l'espace urbain pour élaborer des normes et constituer des sujets qui échappent aux contraintes des systèmes de pouvoir dominants — tels que l'État-nation, la Guerre contre la Terreur, le poids croissant du racisme. L'exemple particulier de l'intégration des migrants en Europe à travers les siècles, l'élaboration de la Ville Ouverte européenne, nous permet d'envisager cette question historiquement complexe et variable.

Répondre aux revendications des exclus a eu pour effet
d'augmenter les droits des citoyens.

Selon moi, tant l'histoire occidentale qu'europpéenne montrent que les défis d'intégration des « outsiders » deviennent souvent des instruments de développement du civique et, parfois, d'extension des droits de ceux qui sont déjà intégrés. Répondre aux revendications des exclus a eu pour effet d'augmenter les droits des citoyens. Et très souvent le fait de restreindre les

droits des migrants a signifié une perte de droits pour les citoyens.⁰⁷

Le sentiment anti-migrants a longtemps été une dynamique cruciale de l'histoire de l'Europe, souvent ignorée jusqu'à aujourd'hui dans les historiographies européennes.⁰⁸ Un sentiment et des attaques anti-migrants ont eu lieu lors de chacune des grandes phases d'immigration dans tous les grands pays européens. Aucun pays d'accueil de main-d'œuvre n'a de casier vierge – ni la Suisse, avec sa longue et admirable histoire de neutralité internationale, ni même la France, la plus ouverte à l'immigration, aux réfugiés et aux exilés.⁰⁹

C'est un fait capital qu'il y a toujours eu, comme aujourd'hui, des individus, des groupes, des organisations et des politiciens qui ont cru à un projet de société intégrant mieux les immigrés. L'histoire révèle que ceux qui se battent pour l'intégration y sont parvenus sur le long terme, quoique de façon incomplète. Si on se penche sur le passé récent, un quart des Français ont un ancêtre né à l'étranger trois générations avant eux, et 34 % des Viennois sont soit nés à l'étranger, soit ont des parents étrangers. Passer de la haine des étrangers au civisme urbain a demandé une action volontariste. Mais c'est aussi le résultat des contraintes de la grande ville. Par exemple, le fait d'avoir un système de transport public fiable signifie qu'il n'est pas faisable de vérifier le statut de tous les usagers si l'on veut que cela soit raisonnablement rapide. Une règle simple et minimale doit être rencontrée : payez votre ticket et montez. Voilà la fabrique du civique en tant que condition matérielle : tous ceux qui respectent la règle peuvent utiliser les transports publics, qu'ils soient citoyens ou touristes, honnêtes ou moins honnêtes, résidents ou visiteurs d'une autre ville.

07. Cela a clairement été le cas avec la loi anti-immigration promulguée par le gouvernement Clinton aux États-Unis, qui a montré qu'une victoire législative du Parti démocrate pour une « loi sur l'immigration » a eu pour effet de retirer des droits aux immigrants ET aux citoyens. Voir *Critique de l'Etat. Territoire, autorité et droits, de l'époque médiévale à nos jours*, Op. Cit., chap. 6; voir aussi les chaps. 4 et 5 pour divers autres domaines, où il en va de même que pour l'immigration.

08. Cette réflexion se fonde sur les recherches de deux précédents travaux : Saskia Sassen, *Guests and Aliens: Europe's Immigrants, Refugees and Colonists*, New York, New Press, 1999; Saskia Sassen, *La Globalisation. Une sociologie*, Paris, Gallimard, 2009, chapitre 5.

09. En témoigne par exemple l'assassinat de travailleurs italiens par des travailleurs français dans les années 1800, au prétexte qu'ils étaient de mauvais catholiques.

Passer de la haine des étrangers au civisme urbain a demandé une action volontariste.

L'Europe a une histoire peu revendiquée de plusieurs siècles d'immigration de travail interne. C'est une histoire qui reste dans la pénombre de l'histoire européenne officielle, dominée par l'image d'une Europe comme continent d'émigration, jamais d'immigration. Pourtant, au XVIII^e siècle, lorsqu'Amsterdam a construit ses polders et assaini ses marais, on a fait appel à des travailleurs d'Allemagne du nord. Lorsque les Français ont fait croître leurs vignes, ils ont fait venir des Espagnols. On a fait venir des travailleurs des Alpes pour construire Milan et Turin. Des Irlandais lorsque Londres a eu besoin d'aide pour construire les égouts. Des Allemands et des Belges lorsque Haussmann a reconstruit Paris au XIX^e siècle. Des tailleurs de pierre italiens quand la Suède a décidé de devenir une monarchie et avait besoin de beaux palais. Des Italiens lorsque la Suisse a construit le tunnel du Gothard. Et enfin des Italiens et des Polonais lorsque l'Allemagne a construit son chemin de fer et ses aciéries.

À toutes les époques, il y a eu de multiples flux significatifs de migration intra-européenne. Tous les travailleurs impliqués étaient perçus comme des « outsiders », des intrus, des menaces pour la communauté, des gens qui ne pourraient jamais s'intégrer. Les migrants étaient principalement du même groupe culturel élargi, du même groupe religieux, du même phénotype. Et pourtant ils étaient vus comme impossibles à assimiler. Les Français haïssaient les travailleurs immigrés belges en disant qu'ils étaient de mauvais catholiques, et les Néerlandais voyaient les travailleurs allemands protestants immigrés comme de mauvais protestants. Cela signifie qu'il est simplement erroné de prétendre, comme on le dit souvent, qu'il est plus difficile aujourd'hui d'intégrer les immigrés à cause de leur religion, culture ou phénotype différents. Quand il s'agissait des mêmes, le sentiment anti-migrants était aussi fort qu'aujourd'hui.

Pourtant, chemin faisant, un nombre significatif de migrants a été assimilé à la communauté. Ils ont souvent maintenu leur particularisme, tout en étant membres de l'ordre social complexe et hautement hétérogène propre à toute ville en essor.

Dans les décennies qui ont précédé la phase actuelle d'afflux de réfugiés, l'argumentation contre l'immigration a pu se focaliser sur des questions de race, religion, culture, et ces aspects ont pu sembler rationnels — le fait que l'écart culturel et religieux expliquerait les difficultés d'intégration. Mais en examinant les preuves historiques et contemporaines nous ne trouvons que de nouvelles variations sur une vieille passion : la racialisation de l'« outsider » en tant qu'Autre. Aujourd'hui, l'Autre est stéréotypé dans sa différence de « race », religion et culture. Ce sont des arguments équivalents à ceux mobilisés dans le passé lorsque les migrants étaient majoritairement du même groupe religieux, ethnique, ou culturel. La migration repose sur le passage d'un monde à un autre, même s'il s'agit d'une seule région ou pays, comme cela a pu être le cas pour les Allemands de l'Est allant après 1989 vers l'Allemagne de l'Ouest, où ils étaient souvent perçus comme un groupe ethnique différent, aux particularités indésirables.

En examinant les preuves historiques et contemporaines nous ne
trouvons que de nouvelles variations de la racialisation de
l'« outsider » en tant qu'Autre.

Quel est le défi équivalent aujourd'hui ? Celui qui pourrait nous obliger à dépasser nos différences et à agir en correspondance avec cette vieille fabrique traditionnelle du civique européen ?

Conclusion : où nous en sommes aujourd'hui

J'ai exploré ici ce que nous pourrions concevoir comme des potentiels urbains — mélanges d'espaces et d'individus dans des environnements urbains. Il importe pour le débat que ces potentiels résultent souvent de luttes qui ont emmené les participants au-delà des conflits et racismes propres à une époque. C'est de ce type de dialectique qu'a surgi l'urbanité ouverte qui a fait des villes européennes un espace historique pour l'élaboration d'une citoyenneté étendue.

L'un des facteurs qui a nourri ces avancées est que les villes sont devenues des espaces stratégiques aussi pour les détenteurs du pouvoir, et pour leurs besoins d'autoreprésentation, ou de projection sur une plus grande scène. La classe moyenne modeste et les puissants ont trouvé ensemble dans la ville un espace pour leurs divers « projets de vie ».

Je me suis focalisée sur certains des défis aigus que les villes rencontrent, comme un moyen d'explorer la façon dont les potentiels urbains peuvent modifier ce qui est au départ haine et guerre. Parmi ces défis, il s'en trouve deux qui sont très différents, mais tous deux témoins de cette capacité de l'espace urbain à pirater des systèmes plus puissants. L'un est la propagation de la guerre asymétrique et l'urbanisation de la guerre qu'il induit. L'autre est le travail ardu que réclame la création de villes ouvertes et le repositionnement de l'immigré et du citoyen comme sujets urbains avant tout, plutôt que sujets différents par essence, comme le prétendent la majorité des discours anti-immigrants et racistes. C'est cette élaboration de sujets urbains qui est l'un des potentiels majeurs des villes.

bit.ly/28IS13o

BIOGRAPHIE

Saskia Sassen



Saskia Sassen est titulaire de la chaire de sociologie Robert S. Lynd et siège au Comité de pensée globale à l'Université de Columbia (États-Unis). Son dernier livre est *Expulsions. Brutalité et complexité dans l'économie globale* (Gallimard, 2015). D'autres livres récents sont *Critique de l'État: Territoire, autorité et droits, de l'époque médiévale à nos jours* (Demopolis, 2010), *La globalisation: une sociologie* (Gallimard, 2009) et *La Ville globale: New York — Londres — Tokyo* (Descartes et Cie, 1996). Ses livres sont traduits dans plus de 20 langues. Elle est lauréate de divers prix et mentions, allant de plusieurs doctorats *honoris causa* à la sélection en tant que « premier penseur mondial » dans différents classements. Plus récemment, elle a obtenu le Prix Prince des Asturies en Sciences Sociales, été élue membre de l'Académie Royale des Sciences des Pays-Bas, et nommée Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres par le gouvernement français.

bit.ly/28IS13o

Photo : © RR.

CONSTRUCTION REMARQUABLE

À qui appartient en fin de compte cet espace citoyen ?

Lois Keidan

Dans sa défiance envers les orthodoxies culturelles, le « Live Art » est un champ d'activités intrinsèquement politisé. Mais en faisant du corps à la fois son objet et son sujet, en ayant recours à des actions incarnées et des pratiques empiriques comme stratégies d'occupation de tous types de champs de contestation sociale, culturelle et politique, le « Live Art » est aussi un espace de création et d'influence pour les discours de politiques identitaires et de justice sociale.

Pour ceux qui sont culturellement marginaux et socialement sous-représentés — ceux qui ne sont pas, comme le dit l'artiste britannique Grayson Perry, l'« homme par défaut » —, le « Live Art » est un espace efficace où qui a été spolié de ses droits, dépossédé et désincarné peut devenir visible et être entendu. De nombreux artistes *queers*, noirs, handicapés ou femmes travaillent avec le « Live Art » précisément parce qu'il offre un contexte alternatif et intransigeant pour incarner le vécu de « l'altérité », pour se confronter à et contester les politiques de différenciation, et pour subvertir et défier les attentes culturelles.

Pour ceux qui sont culturellement marginaux, le « Live Art » est un espace efficace.

Le « Live Art » brise les codes admis sur qui fait l'art, comment, où, pour qui et à propos de quoi ils le font. Les exemples qui suivent illustrent certaines des modalités par lesquelles le « Live Art » opère comme un espace qui inscrit les dépossédés au centre de l'art.

1. Les plus âgés

Ce que Tammy doit savoir sur le sexe et le vieillissement, de Lois Weaver

Lois Weaver est l'une des pionnières en matière de performance féministe et lesbienne, qui s'illustre à travers son travail collaboratif, ses projets

individuels, ses interventions performatives, son travail d'animatrice, de professeur, et en tant que Tammy WhyNot, son alter ego, une blondasse de caravane de 65 ans devenue une célèbre chanteuse de country... qui a ensuite tout abandonné pour une carrière d'artiste de performance contemporaine. Dans *Ce que Tammy doit savoir...*, Tammy a appliqué ses méthodologies d'enquête aux sujets tabous de l'âge et du sexe. En 2013, elle a été envoyée par Kontejner pour une résidence d'artiste à Zagreb dans

le cadre de leur festival *Extravagant Bodies: Extravagant Age*. bit.ly/29rDdLO Elle y a réellement séjourné dans des résidences pour personnes âgées et des centres de soin – la plupart du temps assise, conversant, et tâchant d'obtenir des indices sur ses questions matrices : à quoi cela ressemble d'être vieux ? De faire l'amour ? D'être vieux et de faire l'amour ?

Le *Posh Club* de Duckie

Duckie sont une bande de fêtards tendance, transgressant les rôles genrés, à Londres. Ils sont fournisseurs de divertissements pour la classe ouvrière progressiste, et mêlent le « Live Art » et le divertissement léger. Ils ont lancé le *Posh Club* en 2012, et le décrivent comme un « événement élégant pour personnes âgées dans la soixantaine et au-delà, citoyens seniors et chics, ou *golden girls* pleines de glamour. Il comprend un salon de thé classique et de fabuleux divertissements, et la tenue strictement exigée est très chic. »

J'ai emmené ma mère de quatre-vingt dix ans à une soirée du *Posh Club* à Hackney, à Londres, il y a quelques années, et c'était fabuleux – un joyeux mélange de seniors dans leurs plus beaux atours, s'amusant tous ensemble et jouissant des meilleurs numéros des *Duckie*, le tout arrosé de champagne et de gâteaux chics.

2. Les jeunes

En tant que stratégie culturelle, le « Live Art » offre de riches possibilités pour le travail au bénéfice de, avec, et à propos des enfants, et ce du fait de sa nature expérimentale et exploratrice – dans son approche et son traitement des idées, des expériences ou des choses. Le « Live Art » peut établir des cadres de travail accessibles et soigneusement pensés pour les enfants, tout en restant difficilement saisissables et ouverts à tous les champs de possibilités, même les plus délicats ou exigeants. En ce sens le « Live Art » est différent de, et on pourrait affirmer plus audacieux et gratifiant, que les approches traditionnelles des projets artistiques pour et à propos des petits.

L'Agence de Développement du « Live Art » (LADA) a travaillé avec Sibylle Peters, du Forschungstheater à Hambourg, et les programmes de la Tate Modern pour les familles sur *Playing Up*, un projet sur l'art que *font* les en-

fants, et sur ce que l'art peut *faire* pour eux. bit.ly/1Uor8BS En explorant le potentiel du « Live Art » pour construire des ponts entre les générations

et esquisser des thèmes clés ou des projets précurseurs, *Playing Up* prend la forme d'un jeu joué par des adultes et des enfants. Participer au jeu permet aux adultes et aux enfants d'explorer ensemble le « Live Art » et de passer ensemble un temps précieux pour eux-mêmes, tout en développant la perception qu'ils ont d'eux-mêmes, des autres et du monde.

Mammalian Diving Reflex

On ne peut pas évoquer le « Live Art » et les jeunes publics sans faire référence à Mammalian Diving Reflex. Fondé à Toronto en 1993, ses membres ont développé l'idée d'une « acupuncture sociale » : des interventions performatives ludiques, provocantes, sur mesure et spécialement conçues pour des publics de non-acteurs, de tous âges et contextes démographiques. Après leur énorme succès en 2006 avec *Haircuts by Children* – une performance ayant trait à la confiance, aux droits des enfants, à la générosité et à la coquetterie, durant laquelle des enfants de dix ans proposent aux membres du public de leur couper les cheveux gratuitement – Mammalian a commencé à travailler avec un large éventail de nouveaux collaborateurs, dans le monde entier.

Un de leurs projets phares est le « Children's Choice Awards », une intervention au sein de la structure et l'institution d'un festival d'art, où un groupe d'enfants de dix ans des écoles du coin est constitué pour être le jury officiel du festival. bit.ly/1rcPOp7 Ils sont conduits d'un spectacle à un autre pour voir les œuvres, prendre des notes, et évaluer l'ensemble. Les juges déterminent collectivement jusqu'à cinquante catégories de récompenses, et votent pour élire les gagnants. Le projet se conclut par une cérémonie des prix où les enfants remettent des trophées faits à la main aux lauréats, tous désignés par eux, et dont les œuvres sont décrites avec leurs propres mots.

3. Les moins valides

The Vacuum Cleaner

L'artiste-militant The Vacuum Cleaner est connu depuis des années pour son travail sur les enjeux de la justice sociale et environnementale. Mais *Madlove. A Designer Asylum* est un projet basé sur son expérience personnelle des hôpitaux psychiatriques, et sur son désir de trouver un espace positif pour appréhender la détresse mentale... et la clairvoyance.

Madlove met ensemble des individus avec ou sans expériences de souffrance mentale, des professionnels de la santé mentale et des universitaires, des artistes et designers, pour créer un espace unique où fleurit l'écoute réciproque, où les stigmates et la discrimination sont activement remis en cause, où les désaccords sont compris, et où la folie peut être appréhendée de façon moins douloureuse.

« L'objectif est de construire l'asile le plus délirant, le plus fou dont on puisse rêver : un espace attractif et ludique pour « entrer en orbite », et faire mentir le mythe populaire d'après lequel la maladie mentale est dangereuse et terrifiante. »

Avec *Madlove* bit.ly/24z008y The Vacuum Cleaner escompte une meilleure compréhension des relations de pouvoir entre patient et équipe médicale, entre experts de terrain et experts universitaires, entre artiste et public, entre neuro-typiques et neuro-divers... et commencer à provoquer des changements positifs.

Disabled Avant-Garde

Disabled Avant-Garde (DAG) est une organisation satyrique formée par les artistes Katherine Araniello et Aaron Williamson. Ceux-ci créent des œuvres vidéo et des performances pour susciter de la confusion et des polémiques en subvertissant les perceptions de la société et les attentes des personnes handicapées. DAG suit le schéma social du handicap et leur travail renvoie à la catégorie de l'humour¹⁰ « crip », à la fois d'un noir d'encre et nourri de regard sur soi.

10. L'humour « crip », un peu comme le « camp » dans les milieux homosexuels, pourrait se définir comme une sensibilité qui retourne l'injure adressée aux personnes handicapées et ironise sur leurs infirmités.

DAG ne fait pas que résister mais dénonce aussi une culture qui célèbre les infirmes comme des individus « courageux », « survivants » — le perpétuel statut de victime des personnes handicapées. *Stage Invasion* est un travail pour lequel ils ont investi le Liberty Festival of Disability (Festival Libre du Handicap — LFD) du Southbank Centre à Londres, vêtus en faucheurs qui brandissaient un panneau disant « l'art infirme est mort ».¹¹

11. DAG fait aussi la satire de l'art thérapie dans ce brillant court-métrage, *Amazing Art*.

bit.ly/1UEs8nS

Les artistes les plus intéressants, à mon humble avis, explorent la représentation, la reconnaissance, et même « l'acceptation » de différentes façons d'être et de voir le monde. Mais ils ne cherchent pas à être assimilés, ni ne souhaitent être récupérés par l'espace citoyen *mainstream*.

Comme l'a éloquentement expliqué l'artiste Marcia Farquhar, le « Live Art » est un endroit pour ceux qui ne « connaissent pas leur place » (pour reprendre une expression anglaise sur la classe sociale). C'est un refuge pour ceux qui n'appartiennent, ni ne veulent appartenir à rien — qui sont plus intéressés par l'idée d'influencer le monde, ou de créer ce que l'auteure Mary Paterson décrit comme des « mondes alternatifs », à partir des frontières et des sous-sols plutôt qu'à partir du centre.

Les dangers sous-jacents à toutes ces questions sont l'instrumentalisation des personnes ostracisées, spoliées ou réduites au silence sur le plan économique ou de la valeur culturelle, et les problèmes soulevés par les pratiques participatives.

Éthique et instrumentalisation

Dans de nombreux projets impliquant des communautés socialement marginalisées, les artistes et les organisations demandent souvent des financements à travers des aides à caractère social, plutôt qu'au travers des programmes de financement pour l'art. L'argument qu'ils doivent défendre est que leurs projets profitent au bien-être des participants, et que par conséquent ceux-ci pèsent moins sur les services sociaux. En ce sens, les participants ne sont pas représentés comme des citoyens valorisés qui participent d'un cocktail culturel plein de vie, mais plutôt comme des cas méritant un soutien spécifique, qui permettront à la société de conséquentes économies. Dans ce processus, les participants sont instrumentalisés, subissant la transformation qui les fait passer d'être eux-mêmes à être l'« Autre ». Dans les mains de bons artistes et organisations tels que Duckie — qui, en tant que parias eux-mêmes, voient d'autant plus les dépossédés comme aussi dignes du grand Art que quiconque, qui ont compris les règles du jeu, et ont le bagout qu'il faut pour obtenir de l'argent par tous les moyens nécessaires —, nous pouvons voir apparaître certains projets merveilleux et authentiquement régénérateurs comme *The Posh Club*. Mais dans les mains d'artistes ou d'organisations moins talentueux, les ostracisés, les dépossédés, et ceux qui sont réduits au silence courent souvent le risque d'être utilisés comme des appâts sur les terrains de chasse du financement artistique au Royaume-Uni, ou comme monnaie d'échange dans l'économie de la culture.

Quand les participants ne sont pas seulement invités à être témoins d'un travail artistique, mais à « être » le travail, les questions de pouvoir, de responsabilité, d'attentes, d'autorat et d'éthique entrent en jeu. Que représentent les invitations des artistes pour les participants — qu'est-ce que les participants attendent de leur rôle, et quel type de liberté ou de pouvoir de décision ont-ils ? Les participants sont-ils des collaborateurs d'artistes ou simplement leur matière première ? À qui appartient ce travail — cette voix ?

Au meilleur d'eux-mêmes, les projets socialement engagés peuvent armer les démunis et réintégrer les exclus. Mais ils ne doivent pas être vus comme des solutions vite fait, bien fait, aux problèmes sociaux de long terme par les organismes de financement, les locomotives institutionnelles, ou les organismes civiques ; pas plus que comme des projets permettant aux artistes d'obtenir des récompenses à la sauvette.

Les projets socialement engagés ne doivent pas être vus comme des solutions vite fait, bien fait, aux problèmes sociaux de long terme.

Dans un climat culturel où beaucoup de financements publics privilégient l'intégration sociale, nous devons nous assurer que l'action pour l'inclusion ne perpétue pas d'autres formes d'exclusion, et être attentifs. Il s'agit de savoir si l'engagement des institutions envers ces projets reflète une volonté authentique de dépassement, ou juste une authentique volonté de cocher les bonnes cases.

Ce texte est une version abrégée de la communication que j'ai présentée à l'Université d'été de SIGNAL, le neuf septembre 2015. La demande qu'on m'avais faite était d'évoquer les artistes qui « replaçaient au centre de l'espace citoyen les corps périphériques et improductifs qui ont été ostracisés du fait qu'ils ne contribuent pas à la production du capital ». Presque un an a passé, et je suis toujours en train d'essayer d'imaginer cet espace citoyen qui n'abrite personne d'intéressant — ni *queers*, ni personnes handicapées, ni ceux qui ont leur vie derrière eux, ni ceux qui sont au début de la leur, personne avec un héritage culturel ou ethnique différent, personne qui soit pauvre, personne qui ait une vision fluide de l'identité de genre, et personne qui se défonce. Cet espace m'apparaît toujours comme un enfer.

bit.ly/1NqOmDV



Extravagant Bodies, Extravagant Age
Lois Weaver,
alias Tammy WhyNot

Kontejner, Zagreb, Croatie, 2013

© Christa Holka



The Posh Club
Duckie

Hackney, Londres, 2016

© Caroline Furneaux



The Posh Club
Duckie

Hackney, Londres, 2016

© Caroline Furneaux



The Posh Club
Duckie

Hackney, Londres, 2016

© Caroline Furneaux



The Posh Club
Duckie

Hackney, Londres, 2016

© Caroline Furneaux



DAG (The Disabled Avant Garde)
Leigh Bowery

Video still
Londres, 2006

© DAG



Playing Up
Sybille Peeters

Live Art Development Agency
Tate Modern, Londres, 2016

© Seraphina Neville

The Posh Club
Duckie

Hackney, Londres, 2016

© Tim Brunsden



Regardez la vidéos ici: bit.ly/28UDpjf

BIOGRAPHIE

Lois Keidan



Lois Keidan est co-fondatrice et directrice de la Live Art Development Agency à Londres. De 1992 à 1997, elle a dirigé le département performance à l'ICA (Institute of Contemporary Arts), à Londres. Avant l'ICA, elle était responsable de la politique nationale pour la performance et les pratiques interdisciplinaires au Conseil des Arts de Grande-Bretagne, après avoir travaillé au Midland Group à Nottingham et au Theatre Workshop à Edimbourg. Elle écrit des articles sur la performance pour un large panel de revues et de publications et donne des conférences dans de nombreux festivals, universités, et autres lieux en Grande-Bretagne et à l'étranger. Elle a été nommée membre honoraire de l'Université de Londres/Queen Mary et du Dartington College of Arts, et nommée Docteur Honoris Causa de l'université de Göteborg en 2015.

bit.ly/1oeRnyS

Photo : © DR.

ITINÉRAIRE

Braquer le projecteur
Núria Güell dans sa pratique
 Edi Muka

Cela vous ferait quoi qu'une femme vous aborde dans la rue pour vous demander de jouer à cache-cache avec elle ? Qui, enfant, n'a pas joué à ce jeu, ou ne s'est jamais caché de quiconque, fût-ce par espièglerie, ou bien par peur, ou même encore par revanche après une réprimande parentale ? Il n'empêche qu'en grandissant, cela devient gênant d'être abordé par un inconnu avec une telle requête. Comme si quelqu'un braquait un projecteur sur vous, en vous plaçant sur une scène ; c'est embarrassant. En même temps, c'est également gênant de simplement répondre « non, merci », à une telle demande. On se sent obligé d'ajouter quelque chose, et de tâcher d'être ouvert à tout ce que pourrait suggérer la personne par ailleurs, comme si on ne voulait pas contrarier l'innocent simulacre, tout en ressentant de la gêne. Et en peu de temps vous voilà tenant une conversation avec cette femme, faisant le récit de sa vie, celle d'une migrante illégale, qui jour après jour doit jouer à cache-cache pour de vrai, en s'orientant dans la ville...

Imaginez votre surprise, vous, habitué des musées, lorsque visitant à Medellín (Colombie) la salle Botero, vous tombez sur un groupe en visite guidée mené par de très jeunes filles. Au début, déconcerté par leur âge et leur apparence, vous vous interrompez, curieux, pour écouter ce qu'elles disent des tableaux du grand maître — renommé pour avoir peint la vie quotidienne dans les rues et la société dans lesquelles il vivait. Peu à peu vous êtes captivé par leur récit, et vous les suivez au travers des œuvres qu'elles ont choisi de commenter. Et une fois de plus, en peu de temps vous réalisez que les filles ne sont ni expertes en histoire de l'art, ni spécialistes de Botero. Ce que vous entendez est leur récit personnel, l'histoire de deux jeunes, très jeunes esclaves sexuelles, mêlée aux images des tableaux et des sculptures de Botero, mise à nu devant vous. Elles évoquent l'un des aspects les plus noirs de la réalité colombienne — la traite sexuelle de mineurs — et elles le font en parlant de leur expérience personnelle. Aussi curieux que cela puisse paraître, vous pouvez voir cette histoire se dévoiler dans les tableaux de Botero. Elles parlent avec énergie et engagement, il n'y a aucun sentiment de honte par rapport à ce qu'elles ont subi. Elles dénoncent avec courage ce que tout le monde sait, mais que beaucoup refusent de voir. Ce que vous entendez alors est dur, vous met en difficulté, quoique les choix soient simples : soit vous quittez la pièce et maintenez clos vos oreilles et vos yeux, soit vous succombez à l'expérience en prenant votre part de la douleur et des récits de vie qui se dévoilent juste en face de vous, quoique d'une certaine façon, cela vous donne l'impression d'en être complice...

Ce sentiment d'être exposé sous les feux des projecteurs imprègne de nombreux travaux de Núria Güell. Son activité artistique se distingue par une tentative de repenser l'éthique de ces grandes institutions qui gouvernent

notre société et régissent nos vies, en suggérant des méthodes alternatives. Qu'elle utilise des migrants illégaux pour jouer à cache-cache avec les visiteurs d'une Biennale d'art, ou des Roms mendiant dans les rues de Stockholm pour lever des fonds pour la culture suédoise, ou encore un Cubain qu'elle épouse pour lui faire octroyer la nationalité espagnole, Güell cible constamment les relations de pouvoir hégémonique et les abus qui leur sont liés, en essayant de subvertir l'ordre établi et de bouleverser les convenances en usage.

Les travaux de Güell ne sont pas ce qu'on pourrait définir comme « participatifs » ou « relationnels ». Güell montre une implication sans faille et un engagement direct dans les thèmes qu'elle travaille, davantage qu'un intérêt pour certains lieux communs ou pour la sollicitation d'individus dans les « processus créatifs ». Pour me permettre d'évoquer son rôle comme artiste, je voudrais citer ce texte de Marina Garcés, « Honnêteté envers le réel »

bit.ly/1O8knHG . En introduisant le thème de l'honnêteté, Garcés fait remarquer qu'il y a un double type de violence — celle qu'on déploie contre soi, et contre le monde. Contre soi, parce qu'on a besoin de « se laisser atteindre », et contre le monde, parce qu'il « nous faut entrer sur scène ». Être atteint, nous dit Garcés, c'est « apprendre à écouter les innombrables cris de la réalité et la richesse impossible-à-codifier de ses voix ». « Entrer sur scène », c'est « s'exposer et être impliqué ».

Rencontres en tête-à-tête

Au centre de ces méthodes que Güell met en pratique se situe une rencontre directe et en tête-à-tête entre les sujets. Pour elle, il est crucial d'éliminer la distance entre le public et « l'œuvre ». Elle pense aux moindres détails pour installer la scène de ces rencontres, en démontant ou subvertissant les mécanismes institutionnels créés pour faire respecter la distance nécessaire afin que l'illusion opère. Pourtant, c'est précisément cet espace vulnérable de la rencontre, et les présumées positions qui s'y tiennent, qui constituent l'aspect le plus controversé de ses œuvres. Les projets de Güell impliquent souvent des collaborations. À l'instar des institutions culturelles, elle recrute des gens pour jouer ou faire l'acteur selon le scénario mis en place. Des thématiques sensibles sur le rôle des institutions sont alors soulevées, tout comme sur le rôle et la place de l'artiste et des individus-sujets dans le cadre d'un projet artistique. S'ensuivent un débat et des réactions passionnées, englobant quiconque rencontre l'œuvre, qu'ils soient hommes politiques, institutions, curateurs, critiques d'art, personnalités culturelles ou même grand public. Pour Güell, cette division polémique n'est pas simplement le résultat attendu de son travail ; c'est le lieu même où elle situe son travail, cherchant à provoquer l'implication de tous les acteurs concernés, y compris l'artiste elle-même.

Il est crucial d'éliminer la distance entre le public et « l'œuvre ».

C'est dans cette perspective que je voudrais analyser la façon dont Güell opère. Bien qu'elle dispose d'un schéma de référence quant à la manière de travailler ses projets, son point de départ est d'écouter et de s'exposer à la réalité des enjeux qui se présentent, des réalités telles que la souffrance ou la lutte, chacune de ces dernières affectant profondément l'artiste. Ainsi, le processus traverse invariablement de multiples et cruels dilemmes, et beaucoup de questionnements. Après de longues discussions, le plus souvent Güell invite des gens eux-mêmes sujets d'un abus de pouvoir à collaborer avec elle dans l'examen de ces questions. Des contrats de travail réglementaires sont rédigés et les gens sont temporairement employés dans le cadre du projet. En théorie, ils peuvent être employés pour accomplir n'importe quoi, mais dans la pratique, ce n'est pas le cas. On demande aux collaborateurs de réaliser des tâches spécifiques qui, en un sens, font référence à – ou exposent temporairement, voire même suspendent – la dynamique de pouvoir dans laquelle ils se trouvent communément. Et c'est bien ce qui crée habituellement le scandale à l'égard de ses projets – le fait que des gens dans une position sociale vulnérable ou exposée, en d'autres termes des victimes, prennent part à un projet artistique. Cela a souvent posé question en tant que proposition éthiquement problématique – bien que dans son principe elle relève d'une question morale – qui renforce le *statu quo* des relations de pouvoir qu'elle vise à interroger, à savoir l'artiste (occidentale) utilisant « les autres, les vulnérables, les victimes » pour son projet. Ayant soutenu précédemment que c'est précisément le lieu où Güell situe son travail, je voudrais m'attarder sur ce débat et l'analyser.

Il est important de se pencher sur les notions d'*individu-sujet* et de *victime* – qui constituent le processus de représentation de l'*altérité*. Dans les débats qui accompagnent les travaux de Güell, ces notions sont souvent connectées à l'élément d'« exploitation » ou d'« utilisation » dans le contexte de l'œuvre – une position éthiquement (ou moralement) problématique. Cette assertion présuppose deux choses : d'une part, que ceux qui sont employés dans le cadre du projet artistique sont des sujets dans une position sociale de vulnérabilité – en d'autres mots, des victimes – exposés aux relations de pouvoir dominantes, et d'autre part, qu'à ce titre ils sont utilisés – ce qui signifie que la structure du pouvoir en sort renforcée.

Utilisation et position

Le simple fait d'employer des gens pour prendre part au projet ne peut en lui-même être invoqué pour le justifier. C'est pourquoi, en marge des relations formelles établies avec eux à un niveau symbolique, il y a bien un élément d'*utilisation*. Güell est consciente de sa position et du fait qu'elle perpétue ces relations de pouvoir. Néanmoins, elle fait usage des *positions* des sujets exposés, ou en d'autres mots, de *la position des gens en tant que victimes*. Avant de se lancer dans les implications éthiques d'un tel acte, nous devrions considérer cette *position* comme une position relationnelle, construite d'un point de vue discursif, et non pas comme quelque chose d'inné. Le fait que cela soit une position relationnelle signifie qu'elle leur

a été discursivement assignée. C'est cette construction particulière — celle de quelqu'un à qui l'on a déjà assigné le statut de victime — dont Güell fait usage. Elle ne prétend pas « faire parler » ceux qui sont « réduits au silence », ou conférer des « moyens » aux gens, ou transformer leur vie durablement — en dépit du fait que parfois, des transformations existentielles ont eu lieu et qu'une voix puissante a clairement articulé les questions. Le projet artistique de Güell fait usage du statut d'individu-victime précédemment évoqué, pour en montrer l'artifice. Güell doit d'abord rejouer les relations de pouvoir afin de les subvertir. Ou pour le dire avec ses propres mots : « créer une réplique analytique » de la série de relations qui tiennent à la racine du problème. En collaborant avec toutes ces personnes incarnant des individus-victimes, le projet élimine momentanément cette distance entre le « nous » et le « eux », ouvrant par conséquent un espace pour une rencontre avec l'individu. De manière plus large, les relations de pouvoir existent toujours, car c'est l'artiste qui passe commande pour l'accomplissement d'un travail ou l'interprétation d'un scénario. De telles performances ne deviennent possibles qu'à travers un pacte, sur une base de confiance et de collaboration entre les deux parties, et le contrat d'embauche sert de garantie à cette nouvelle relation. C'est de cette façon seulement que l'espace minimal requis par une rencontre avec la personne peut être créé et maintenu, tandis que la distance requise par la mécanique du regard peut brièvement être suspendue. En s'impliquant directement et spécifiquement dans le contexte donné de chacun des projets qui sont créés, les interventions de Güell évitent une approche généraliste ou essentialiste du statut d'individu-victime évoqué plus haut. Ses projets n'aboutissent pas toujours ; parfois ils échouent, et d'autres fois le processus lui-même est corrompu. L'intention de Güell n'est ni de créer des formules d'approche universelles, ni de fournir des solutions de commodité, préétablies, à des problèmes sociaux profondément enracinés.

Rejouer les relations de pouvoir afin de les subvertir.

Güell ne fuit pas les difficultés liées aux questions éthiques sur la « vulnérabilité » ou l'« exploitation » de positions sociales vulnérables. Ses projets sont développés à la condition que l'artiste « entre en scène », et sur une base de confiance et de collaboration étroite avec les personnes impliquées. Comme elle le dit elle-même, « Je ne suis pas sûre d'employer le bon terme, mais je considère mes projets comme étant des moyens d'exercer une contre-violence symbolique sur le public, par des récits de vies, par l'adoption d'un scénario, et non d'un rôle, et le fait de le vivre pour un temps donné. Presque tous les projets transforment ma vie réelle et ont un impact sur elle ». En tant que telles, ses opérations artistiques éliminent la distance symbolique en « braquant un projecteur » dessus et en impliquant aussi bien le visiteur qu'elle-même, comme faisant partie intégrante du problème. Son travail demeure éthiquement complexe et non résolu, mais c'est parce que la réalité des questions qu'elle aborde est également complexe et non résolue.

Ceci est une version abrégée de l'article initialement publié dans le catalogue *Núria Güell*, adnagaleria, Mai 2016, Barcelone. Traduction de l'anglais par Alexis Dedieu.



The Flowers Fair)
Nùria Güell

Une série de visites guidées à travers les travaux de Fernando Botero dans la collection permanente du Musée d'Antioquia à Medellin, visites réalisées par des mineurs exploités par le business grandissant du tourisme sexuel.

Festival MDE 15,
Medellin, Colombie
2015-2016

© DR



The Flowers Fair
Nùria Güell

Une série de visites guidées à travers les travaux de Fernando Botero dans la collection permanente du Musée d'Antioquia à Medellin, visites réalisées par des mineurs exploités par le business grandissant du tourisme sexuel.

Festival MDE 15,
Medellin, Colombie
2015-2016

© DR

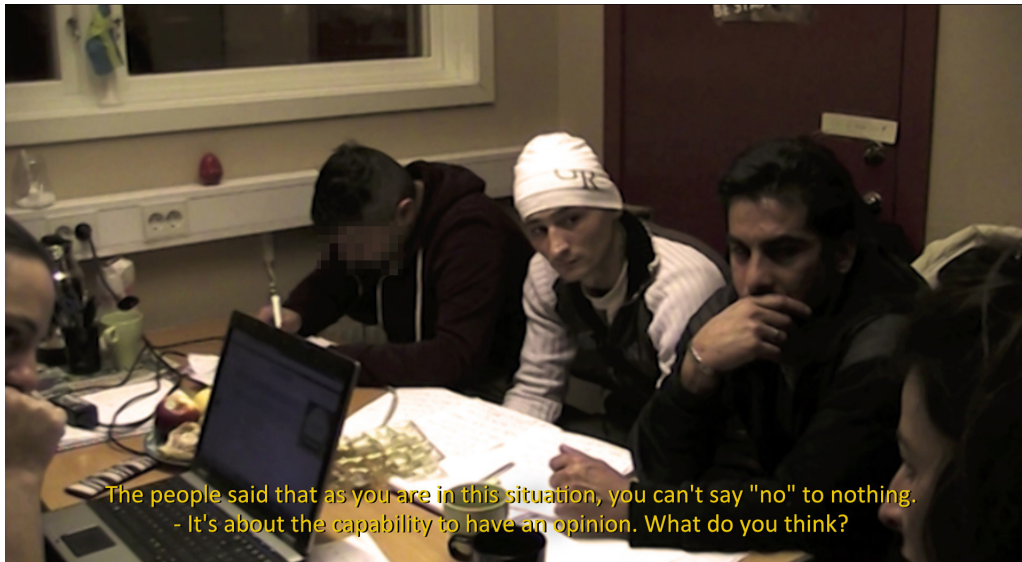


The Flowers Fair)
Núria Güell

Une série de visites guidées à travers les travaux de Fernando Botero dans la collection permanente du Musée d'Antioquia à Medellin, visites réalisées par des mineurs exploités par le business grandissant du tourisme sexuel.

Festival MDE 15,
Medellin, Colombie
2015-2016

© DR



Support Swedish Culture
Núria Güell

Le projet a pour but d'engager quatre roms dont le revenu provient de la mendicité en rue, afin de collecter professionnellement des fonds dans l'espace public pour financer la culture suédoise. Le centre d'art qui commanditait le projet a finalement décidé de l'annuler. Images d'une rencontre avec des employés Roms pour connaître leurs réactions lorsqu'ils ont reçu la nouvelle que leurs contrats et salaires étaient caducs.

Statens Konstråd (Public Art Agency),
Suède, 2014

© DR



Support Swedish Culture

Núria Güell

Le projet a pour but d'engager quatre roms dont le revenu provient de la mendicité en rue, afin de collecter professionnellement des fonds dans l'espace public pour financer la culture suédoise. Le centre d'art qui commanditait le projet a finalement décidé de l'annuler. Images d'une rencontre avec des employés Roms pour connaître leurs réactions lorsqu'ils ont reçu la nouvelle que leurs contrats et salaires étaient caducs.

Statens Konstråd (Public Art Agency),

Suède, 2014

© DR



Support Swedish Culture

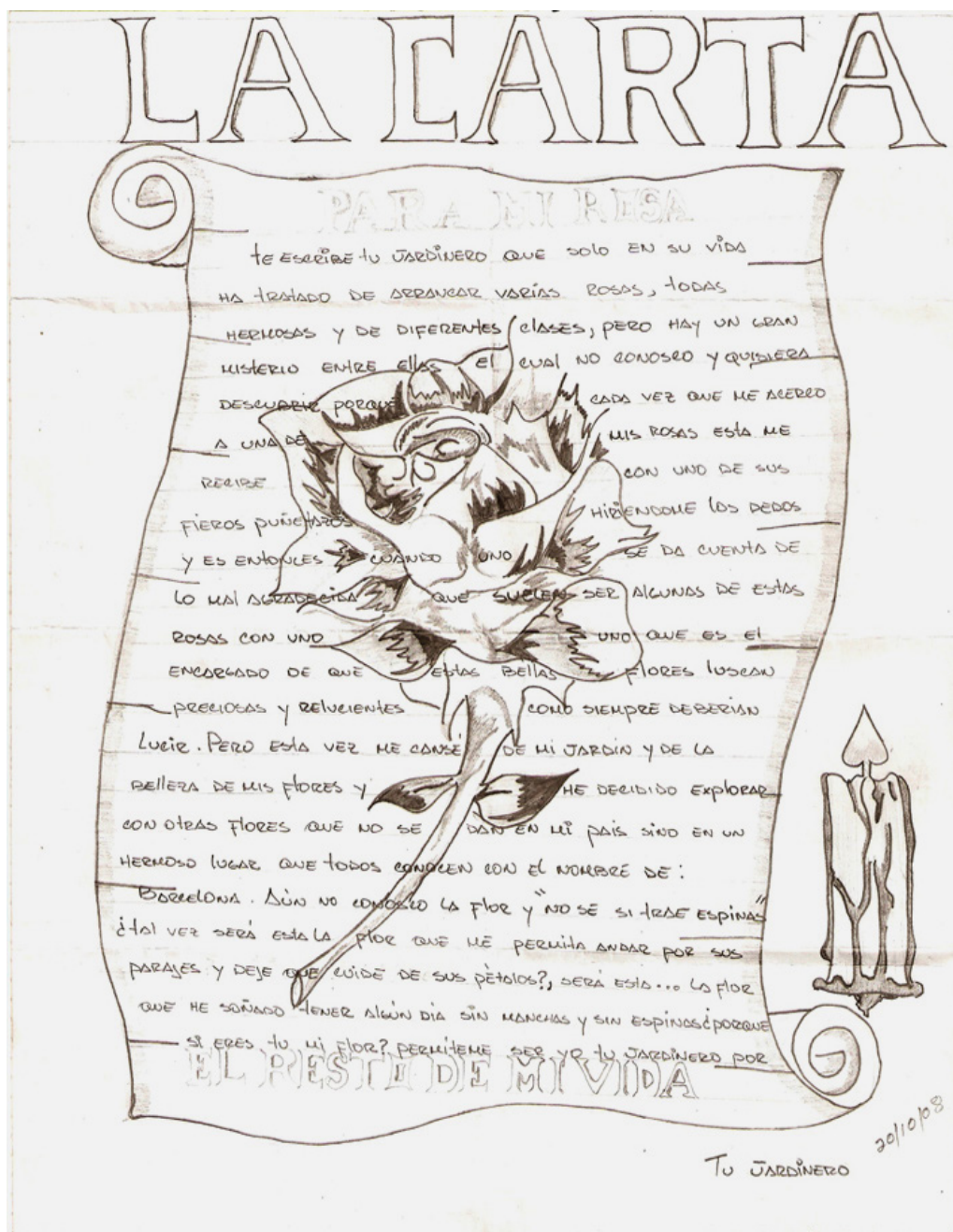
Núria Güell

Le projet a pour but d'engager quatre roms dont le revenu provient de la mendicité en rue, afin de collecter professionnellement des fonds dans l'espace public pour financer la culture suédoise. Le centre d'art qui commanditait le projet a finalement décidé de l'annuler. Images d'une rencontre avec des employés Roms pour connaître leurs réactions lorsqu'ils ont reçu la nouvelle que leurs contrats et salaires étaient caducs.

Statens Konstråd (Public Art Agency),

Suède, 2014

© DR



Humanitarian Aid
Núria Güell

Pendant qu'elle vivait à Cuba, l'artiste s'est promise comme épouse au Cubain qui écrivait « la plus belle lettre d'amour au monde », finançant en plus les dépenses du mariage, le billet pour l'Espagne ainsi que les formalités légales pour l'obtention de la nationalité espagnole. Ici, la lettre d'amour du gagnant.

Cuba-Espagne 2008-2013

© Núria Güell



Humanitarian Aid
Núria Güell

Pendant qu'elle vivait à Cuba, l'artiste s'est promise comme épouse au Cubain qui écrirait « la plus belle lettre d'amour au monde », finançant en plus les dépenses du mariage, le billet pour l'Espagne ainsi que les formalités légales pour l'obtention de la nationalité espagnole. Ici, le mariage civil.

Cuba-Espagne 2008-2013

© Núria Güell



Humanitarian Aid
Núria Güell

Pendant qu'elle vivait à Cuba, l'artiste s'est promise comme épouse au Cubain qui écrivait « la plus belle lettre d'amour au monde », finançant en plus les dépenses du mariage, le billet pour l'Espagne ainsi que les formalités légales pour l'obtention de la nationalité espagnole. Ici sont présentés les papiers d'identité espagnols du mari.

Cuba-Espagne 2008-2013

© Núria Güell

Too Much Melanin
Núria Güell

Maria est une réfugiée politique du Kosovo qui a été *résidente illégale* en Suède pendant neuf ans. Au nom de l'artiste, elle a été engagée par la Biennale pour jouer à cache-cache avec le public. A travers ce contrat de travail, elle a réussi à obtenir un permis de résidence légale en Suède.

Art Crime (commissaire: Joanna Warsza),
Biennale internationale d'art contemporain de Göteborg
Suède, 2013

© Núria Güell



Regarder la vidéo ici : bit.ly/28ZWHFM

BIOGRAPHIE

Edi Muka



Depuis mars 2014, Edi Muka est curateur des projets temporaires à la Public Art Agency en Suède. Précédemment, de 2009 à 2014, il était curateur de la Roda Sten Konsthall de Göteborg, et a partagé en 2013 la position de directeur artistique de la biennale d'art contemporain de Göteborg avec Stina Edblom. Il est un des fondateurs et directeurs de la biennale internationale d'art contemporain de Tirana, ainsi que directeur et curateur du TICA, l'institut d'art contemporain de Tirana, une plateforme indépendante de recherche et production d'art contemporain. En 2015, il a été co-conservateur avec Joa Ljungberg de la quatrième édition de la biennale d'art contemporain de Göteborg, intitulée *Rethinking Dissent*. En 1999, il était programmateur de l'exposition collective *Albania Today – The Time of Ironic Optimism*, pour le premier pavillon albanais à la biennale de Venise, et en 2005 était commissaire pour le pavillon. Son travail de curateur repose sur une vision internationale et est basé sur une collaboration intime avec les artistes.

Photo : © Jutta Benzenberg

PROMENADE

Walking:Holding

Rosana Cade

Walking:Holding est une performance expérimentale subtile impliquant un membre du public à la fois, pour une promenade à travers une ville, suivant un parcours bien défini. Chaque personne du public donne la main à différents participants locaux tout au long de son parcours. Les participants sont tous différents : différents âges, origines, genres, sexualités, contextes sociaux, etc. La performance offre l'occasion de faire l'expérience de l'espace public depuis le point de vue d'un autre, et d'appréhender ce qui se passe lorsque deux étrangers partagent une intimité physique en public. Elle a été présentée dans plus de vingt lieux à travers le Royaume-Uni, ainsi que dans de nombreuses autres villes européennes et Hong-Kong.

« Le test de l'activisme de la théorie *queer*, le test de l'activisme de la théorie trans, est sans aucun doute le moyen de respirer plus librement, de se promener plus facilement dans la ville sans subir de harcèlement, de trouver une vie vivable, une vie que l'on peut affirmer avec plaisir et joie, où notre sentiment d'un futur vivable est plus fort que notre sentiment de souffrance. » (Judith Butler)

En fonction de où nous sommes et avec qui nous y sommes, quelque chose d'aussi simple et « inoffensif » que se donner la main et se promener — quelque chose qui semble tellement aller de soi pour tant de gens — devient très vite un acte transgressif qui menace les idéologies dominantes et met à jour les préjugés qui déterminent notre comportement dans l'espace social. De nombreuses personnes à travers le monde choisissent, ou se sentent forcées, de cacher leurs identités vraies en public, par peur de violence et de harcèlement. Visibilité, peur, risque et sécurité tissent une toile emmêlée pour de nombreuses personnes aux identités non-normées. Je vois *Walking:Holding* comme un acte positif d'attitude de défi et de visibilité *queer*, une pratique qui vise à ouvrir les possibilités de l'être en public, et de ce qui est permis dans l'usage de l'espace.

Cependant, dans de nombreux endroits, les enjeux autour de la visibilité *queer* ne sont pas aussi importants. La performance peut alors moins concerner la manière dont nous sommes vus, la relation entre nous et le public que nous rencontrons dans la rue, et plus se centrer sur l'intimité du toucher et la relation entre les deux personnes se donnant la main. Cet acte en soi crée beaucoup d'anxiété pour certains, qui craignent l'exposition découlant d'un tel niveau d'intimité partagé avec quelqu'un qu'on vient de rencontrer. Le contact humain est un autre domaine lourdement policé par les attentes sociales : dès notre plus jeune âge, nous apprenons ce qui est permis et dans quel lieu, en fonction de notre âge et genre. Dès lors, abandonner ces conventions sociales et tenir la main d'un autre être humain, sentir sa peau à travers nos doigts et sa sueur sur nos paumes, brise tant de barrières de

façon tellement immédiate que cela peut se révéler une expérience enrichissante, inspirante, et une leçon d'humilité.

De façon importante, ces deux relations sont toujours en jeu, et l'entrelacement de ces deux confrontations dans l'espace public nous demande de nous ouvrir à d'autres façons de voir et d'interagir avec les autres. Dans un monde dans lequel il nous est enseigné de nous méfier des étrangers, de ne pas toucher les gens au risque d'être attaqué en justice ou accusé d'agression, de craindre les jeunes au coin de la rue, ou la personne à l'air étranger avec un sac à dos, de fermer nos portes et de garder nos effets personnels sur nous à tout moment, de détourner le regard des mendiants, de garder nos enfants à l'intérieur, l'action de *Walking:Holding* demande d'abandonner toute peur et de faire confiance aux mains d'un groupe de parfaits inconnus dans une ville. La personne en pull à capuche qui rôde dans l'allée devient vite un compagnon proche. Alors que la conscience d'être au cœur d'une performance permet cet abandon de soi, il est également clair que l'on est dans la «vie réelle», en public, et pourtant nous envisageons chacun autour de nous comme quelqu'un qui pourrait potentiellement nous tenir la main. Je m'intéresse à transformer l'étranger en humain – changer l'autre en humain à travers l'ouverture et le toucher, avec un désir très puissant et réel de plus d'empathie et de compréhension.

bit.ly/1t7XcEh

Écoutez Rosana Cade – Une conférence à suivre avec des écouteurs dans l'espace public. (En anglais) bit.ly/28TvqkL



Walking:Holding
Rosana Cade

Wrought Festival, Sheffield, Royaume-Uni, 2014

© Gwilym Lawrence



Walking:Holding
Rosana Cade

Wrought Festival, Sheffield, Royaume-Uni, 2014

© Gwilym Lawrence



Walking:Holding
Rosana Cade

Wrought Festival, Sheffield, Royaume-Uni, 2014

© Gwilym Lawrence



Walking:Holding
Rosana Cade

Wrought Festival, Sheffield, Royaume-Uni, 2014

© Gwilym Lawrence



Walking:Holding
Rosana Cade

Wrought Festival, Sheffield, Royaume-Uni, 2014

© Gwilym Lawrence



Walking:Holding
Rosana Cade

Wrought Festival, Sheffield, Royaume-Uni, 2014

© Gwilym Lawrence



Walking:Holding
Rosana Cade

Wrought Festival, Sheffield, Royaume-Uni, 2014

© Gwilym Lawrence



Walking:Holding
Rosana Cade

Wrought Festival, Sheffield, Royaume-Uni, 2014

© Gwilym Lawrence



Walking:Holding
Rosana Cade

Wrought Festival, Sheffield, Royaume-Uni, 2014

© Gwilym Lawrence



Walking:Holding
Rosana Cade

Wrought Festival, Sheffield, Royaume-Uni, 2014

© Gwilym Lawrence

BIOGRAPHIE Rosana Cade



Rosana Cade est une artiste *queer* basée à Glasgow, en Écosse. Art vivant et activisme forment la base de ses performances, qui prennent place dans divers contextes incluant théâtres, espaces publics, aussi bien que boîtes de nuits et cabarets. Elle a fait partie du Spill National Showcase en 2013, fut auteur du Théâtre National d'Ecosse en 2014, et boursière à Artsadmin en 2014/2015. Son travail a été montré largement à travers le Royaume-Uni dans plus de vingt organisations incluant le Théâtre National de Londres, le Summerhall à l'occasion de Made in Scotland durant Edinburgh Fringe 2014, le Contact Theatre à Manchester, les Arches à Glasgow, Forest Fringe, le Battersea Arts Center, et internationalement au Teatro Maria Matos de Lisbonne, au Frascati à Amsterdam et au Kwai Fong Theatre à Hong Kong.

Elle fait aussi partie d'un riot girl boi band, Double Pussy Clit Fu*k.

bit.ly/1t7XcEh

Photo : © Eilidh MacAskill.

CHANTIERS

Lydia Richardson, alias Anne Thuot Errance d'une métamorphose sociale

Diane Fourdrignier

Si vous la croisez,
vous ne la remarquerez peut-être pas directement.

Elle pourrait passer inaperçue au milieu de la crasse et de la jungle citadine. Au milieu des pots d'échappement et entre deux flaques d'urine, elle peut pourtant se vautrer sur le trottoir. Une fois que vous l'aurez remarquée, parce qu'elle gigotera finalement un peu plus que les autres, alors vous vous demanderez : qui est cette femme ? Comment a-t-elle échoué sous un pont alors qu'elle porte un tailleur Chanel et des escarpins ? Elle dépareille... Vous noterez que contrairement à vous, elle ne semble attendre ni le tram, ni le taxi. Elle ne semble pas dans le transit quotidien d'un simple aller-retour.

Lydia, c'est son prénom. Richardson, son nom. Vous la trouverez un peu sottre de prendre place ainsi au milieu des clodos de la gare du midi de Bruxelles, ou des traîne-savates du petit parc d'à côté. Au milieu des pue-la-pisse, des crève-la-faim, des sans-abri, des sans-papiers, elle s'égare, Lydia. Elle perd la tête.

Maquillée comme une voiture volée, elle prend des poses de Pietà défoncée

Lydia gigote et se dépatouille dans son « tout correct ». Sa tenue sortie du pressing. Son parfait « 36-38 ». Sa frange est bien coupée et elle a opté pour le carré lisse à la Carole Bouquet. Lydia a coloré ses cheveux en blond cendré. Sauf que ça ne lui va pas.

Et cette salope, elle est capable d'ouvrir le champagne et de se bourrer la gueule sous le pont avec une étiquette à cent balles. Ou de se faire peindre le portrait sur un banc du parc pourri d'à côté par un artiste « black », parce que l'Afrique, c'est chic. Parce que les noirs, ils ont de belles couleurs dans leurs villages pauvres et que quand même, ils ont les dents bien blanches et le rythme dans la peau. Et quelle peau d'ailleurs !

Parce que, dans le fond, Lydia, ça la fascine l'Afrique.

Parce que, dans le fond, Lydia, ça la fascine l'Afrique. Ce voyage, cet interdit. Peut-être qu'un jour elle ira au « Club Med Sénégal »...¹² Qui sait... Avec une copine égarée et un peu alcoolique comme elle. Cette Afrique qu'elle ne connaît que par les ivoires de son père qui trônaient sur la cheminée. Ceux que la femme de ménage blanche dépoussiérait chaque semaine au même titre que les marches de l'escalier en marbre ou la télé *Bang & Olufsen*.

12. Le Club Med est une entreprise française créée en 1950, qui commercialise principalement des séjours dans des villages de vacances, dans le monde entier.

Mais Lydia qu'est-ce que tu fabriques ? Tu te colles aux pue-la-merde et tu leur parles en plus ? Prête à faire amie-amie ! Et tu partages avec eux du *Ruinart* que vous buvez au même goulot ? Arrête ! Tu peux attraper des maladies !

Lydia, rentre chez toi ! T'as forcément un mari tout propre qui t'attend dans ton appartement à 700 000. T'as forcément des gosses qui ressemblent aux *Triplés*¹³ de Nicole Lambert. T'as forcément une carte de fidélité chez *Cyrillus*¹⁴ que t'intercales dans ton portefeuille de luxe.

13. Albums dessinés (BCBG) pour la jeunesse :

bit.ly/25DI3cA

14. Service de vente en ligne (BCBG).

Lydia tu déconnes !

Tu deviens aussi errante que le sans-papiers africain qui peint ta galerie de portraits place Sainte-Catherine. Et tes pieds sont enflés d'angoisses et de restaurants six services à la mer. Alors, choisis ton camp. Ou rentre chez toi.

Rédemption

Lydia Richardson raconte l'escalade d'Anne Thuot. L'artiste franco-bruxelloise, metteuse en scène, performeuse et professeure à l'IN-SAS¹⁵ n'a pas été chassée de son pays contrairement aux réfugiés qu'elle rencontre dans ses performances. Mais deux bombes ont explosé au milieu de sa cuisine. D'abord, elle a appris que son père allait mourir. Mais ça, c'est comme tout le monde. Puis, elle découvre qu'elle devient *héritière*.

15. Institut National des Arts du Spectacle – école supérieure de théâtre et de cinéma, à Bruxelles.

Enfant, Anne passait douze jours sur quatorze à être élevée par sa mère dans un appartement HLM. Et deux jours sur quatorze chez son père qui avait pour habitude de commander du *Ruinart* sur la place Stanislas à Nancy.

Et au milieu des préparatifs d'une cérémonie d'enterrement, Anne apprend chez le notaire qu'elle peut acheter non pas une voiture ou une maison de vacances, avec ce dont elle va hériter, mais l'HLM de sa mère tout entier.

Auparavant, Anne était habituée à compter. Et si son budget l'y autorisait, elle donnait dix euros aux clodos de la gare du midi. Alors, elle fait quoi de tout cet argent ? Elle en profite, d'abord, pour questionner l'acte de *métamorphose*.

Va-t-elle se transformer en bourgeoise décadente ?

Va-t-elle faire muter sa fortune en la redistribuant en petites coupures ? À qui ? Pour quoi ?

Et tout ce fric ? N'est-ce pas aussi le sien ? Celui que son père a récolté en travaillant les douze jours sur quatorze qu'il passait sans ses deux enfants ? Ce legs n'est-il pas aussi l'argent du manque ? L'argent du vide conservé et métamorphosé en consolation ?

Alors que sa vie se bouleverse, Anne Thuot invente le personnage de Lydia Richardson. Elle se travestit en bourgeoise scandaleuse et se mêle en chair et en perruque BCBG à la misère et la détresse de la ville. Elle crée une icône décalée, une néo-rentière « cheesy » comme disent les anglophones, traînant une fortune dont elle ne sait que faire, comme un deuil trop lourd à porter.

Elle se mêle en chair et en perruque BCBG à la misère de la ville.

Lorsque David Bowie engendre Ziggy Stardust, il répand sur le monde une traînée de paillettes Glam Rock ultra débridée et stylée. Il compose son avatar venu de l'espace pour délivrer un message qui autorise une génération à accéder à plus de liberté en terme de représentation et de sexe. Il se métamorphose physiquement et nominativement pour affirmer ses revendications et ses croyances. Un moyen pour l'artiste d'exprimer sa personnalité troublée et de la sublimer.

Lydia Richardson, c'est le Ziggy Stardust d'Anne Thuot. Sauf qu'elle n'envoie pas de rêves. Elle met en scène la bourgeoisie, puis elle lui amoché le visage à coups de blush. Elle s'en sert ensuite comme déclencheur d'actions performatives, pour créer des rencontres improbables. Anne se rapproche alors des inconnus errants de son quartier, la gare du midi de Bruxelles. Ils deviennent les complices, les disciples de Lydia R. dans la ville. Elle traite ainsi, non pas de sa double identité sexuelle comme Bowie, mais de sa double condition sociale. Entre le HLM et le *Ruinart*.

Lors de la première étape de travail sur Lydia Richardson, dans le cadre de SIGNAL 2015, l'artiste racontait sa rencontre avec une famille slovaque.

Déracinés, en attente d'un toit, ils dormaient à cinq sous le pont de la gare du midi. Une mère, un père, deux enfants et une guitare. Devenus les compagnons d'errance de Lydia, ils composent alors ensemble une série de tableaux vivants qui montrent l'artiste recevant la consolation de la smala, certes en détresse, mais unie et ouverte à la création.

Dans la nouvelle étape de SIGNAL (Septembre 2016), Anne Thuot continue de développer son rapport à l'iconographie. Elle attribue un portraitiste officiel à Lydia, Saïdou Ly, un peintre mauritanien sans-papiers à qui elle passe des commandes à son effigie. Après avoir été consolée dans la première étape, elle demande à un réfugié de la raccorder à son image de femme dans la seconde. L'artiste fera des portraits de Lydia dans la rue, et les tableaux réalisés placeront une mise en abyme au milieu même du cadre de la performance. Un effet qui permet de rompre avec la linéarité narrative.

Lydia Richardson ne serait-elle donc pas en train de nous montrer le chemin de la mutation ? Ne serait-elle pas en prise avec la réinvention d'un socialisme d'urgence, un socialisme de proximité ? Un socialisme qui débiterait par regarder son voisin de tramway.

Anne Thuot could have chosen to make out a bank draft for Unicef. She began by recalling, through the personage of Lydia, that to create in itself is an act of giving.

Anne Thuot aurait pu choisir de faire des virements bancaires à l'Unicef. Elle a commencé par rappeler, à travers Lydia, que la création est un acte de don.

Lydia,

Ne rentre pas chez toi.

Tu es une *outsider* de ton quartier, une voyageuse des bas-fonds de la ville. Tu t'adresses aux héros tragiques qui errent et monologuent dans les rues. Et en nous proposant d'arracher des plumes de paon à ta robe faite de billets de cinq euros, tu déploies dans nos esprits l'idée que peut-être, aujourd'hui, économiquement, tout est à penser, tout est à recommencer.



Lydia Richardson Gare du Midi
Anne Thuot

Capture d'écran
Rue couverte de la Gare du Midi
Bruxelles, septembre 2015

© Clémence Herbert et Jérémy Van Der Haegen



Lydia Richardson Gare du Midi

Anne Thuot

Capture d'écran

Rue couverte de la Gare du Midi

Bruxelles, septembre 2015

© Clémence Herbert et Jérémy Van Der Haegen



Lydia Richardson Gare du Midi

Anne Thuot

Capture d'écran

Rue couverte de la Gare du Midi

Bruxelles, septembre 2015

© Clémence Herbert et Jérémy Van Der Haegen



Lydia Richardson – Pietas
Anne Thuot

En compagnie de Lydia: les membres de la famille slovaque, Cyril, Diana, Milena et Sebastian, et le fils d'Anne Thuot, Oscar.

Capture d'écran
Tunnel près de la Gare du Midi
Bruxelles, septembre 2015

© Clémence Herbert and Jérémy Van Der Haegen



Lydia Richardson – Pietas
Anne Thuot

En compagnie de Lydia : les membres de la famille slovaque, Cyril, Diana, Milena et Sebastian, et le fils d'Anne Thuot, Oscar.

Capture d'écran
Tunnel près de la Gare du Midi
Bruxelles, septembre 2015

© Clémence Herbert and Jérémy Van Der Haegen



Lydia Richardson, sous le pont
Anne Thuot

Robe de Charlotte Lippinois.

SIGNAL
Parc Pierre Paulus et Maison Pelgrims
Brussels, September 2015

© Charlotte Lippinois



Lydia Richardson, sous le pont
Anne Thuot

Dress by Charlotte Lippinois.

SIGNAL
Pierre Paulus Park and Pelgrims House
Brussels, September 2015

© Colin Delfosse



Lydia Richardson, sous le pont
Anne Thuot

Dress by Charlotte Lippinois.

SIGNAL
Pierre Paulus Park and Pelgrims House
Brussels, September 2015

© Colin Delfosse



Lydia Richardson, sous le pont
Anne Thuot

Dress by Charlotte Lippinois.

SIGNAL
Pierre Paulus Park and Pelgrims House
Brussels, September 2015

© Colin Delfosse



Portrait de Lydia Richardson
Peinture de Saydou Li

Bruxelles, avril 2016

© Lydia Richardson

BIOGRAPHIE

Diane Fourdrignier



Diplômée en Art dramatique, Diane Fourdrignier commence à travailler pour la danse-théâtre en 2007. Elle assiste d'abord Michèle-Anne de Mey et rencontre rapidement la compagnie Peeping Tom avec qui elle crée cinq spectacles. Elle signe également plusieurs dramaturgies d'Hans Van den Broeck. Comédienne de formation, elle a joué au sein de la compagnie Transquinquennal ou pour Anne Thuot. Depuis 2013, elle enseigne au Conservatoire royal de Bruxelles.

bit.ly/1P5xdUw

Photo : © DR

VOISINAGES

La périphérie comme seuil

Jay Pather

Lors du Live Art Festival, dont j'étais curateur pour l'Institute for Creative Arts,¹⁶ le performeur Gavin Krastin a terminé son œuvre *Rough Musick* (une œuvre incluant de l'asphyxie et l'exécution d'autres pratiques extrêmes) couché sur une charrette tirée par un âne, emmenant le public à sa suite jusqu'à la périphérie de la ville. On avait donné aux membres du public des assiettes et autres vieux ustensiles de cuisine en aluminium et en fer, et on leur avait demandé de les frapper en rythme. Ils créaient une bande son étrange, la *rough music* (musique brutale) du titre, tout en suivant le corps misérable et presque nu de Krastin dans des températures glacées. *Rough Musick* faisait référence à une pratique qui est née dans les petits villages de l'Angleterre médiévale, comme un moyen pour le public de couvrir de honte et humilier les petits malfaiteurs, les déviants sexuels et les « autres ». Dans une cour à proximité, l'artiste camerounais Christian Etongo performait *Quartier Sud*, une œuvre sur le franchissement des frontières et l'immigration illégale. L'artiste tranchait du poisson cru, utilisait de grandes quantités de farine, une gamme de produits alimentaires, d'eau et d'alcool, de la peinture pour le corps, et une série d'actions corporelles qui impliquaient de manœuvrer adroitement sous, au-dessus et à travers un dédale de cordes fermement attachées. Dans une salle juste en face, Richard September performait *Category Syndrome*, qui appréhende l'identité sud-africaine de couleur incarnée dans le corps physique marginalisé, identité qui « *comme un parasite dans le cerveau interfère avec la capacité du corps à faire fonctionner ses parties ensemble* ». September y examinait la notion d'identité de couleur, un terme réducteur problématique, qui renvoie aux peuples d'origine Nam ou Khoi, ou d'ethnies mélangées. Intervenant dans une nouvelle démocratie, September amenait sur le devant de la scène l'âme et la détresse d'un peuple autochtone, considéré comme périphérique dans la culture blanche dominante de l'apartheid, avant d'être considéré comme périphérique dans la culture noire dominante *après* l'apartheid. L'exploration hautement physique du corps qui en résultait devenait le véhicule de notions de différence culturelle et de hiérarchie, telles qu'elles sont contenues (et piégées) dans le corps humain.

16. Auparavent Gordon Institute for Performing and Creative Arts.

La périphérie devient une loupe à travers laquelle le centre peut être observé.

Ces œuvres sont parmi les nombreuses pièces dont j'ai assuré le commissariat en travaillant à partir de la notion de « périphérie comme seuil ». Les

artistes ne faisaient pas que partager un thème commun, mais également des formes. Ils travaillaient de manière extrême, par renversements, débordements, « bouillonnement » et excès. Caractéristique de ces divers projets, ce « bouillonnement » a attiré notre attention sur la façon dont la périphérie, à force d'être reléguée dans les marges, d'être contenue et domptée, commence à produire de l'excès et finit par déborder. C'est ce qui m'a amené à m'intéresser à la façon dont la périphérie devient une sorte de seuil, un espace ou une loupe à travers lesquels le centre décisionnel dont elle a été exclue peut être observé. Cet espace ou loupe est donc une clé d'interprétation et de « connaissance », d'apprentissage de ce qu'est le centre. L'acte même de l'exclusion ou du désinvestissement est pur et sans ambiguïté, et nécessite des règles et des politiques claires et rationnelles pour être appliqué. La périphérie (comme par exemple à travers la persistance de bidonvilles noirs en Afrique du Sud, en dépit d'une supposée démocratie) met puissamment en lumière la politique du centre dans la détermination de ce qu'est la périphérie, et les raisonnements et logiques à l'œuvre dans cette exclusion perpétuelle. La périphérie s'avère alors remplie d'indices clairs et sans ambiguïtés, dans lesquels le centre – dépouillé des beaux habits de son image sociale, dont il est normalement vêtu dans les espaces centraux, tels que les médias contrôlés par l'État ou les entreprises – apparaît dénudé aux yeux du monde. C'est à mon sens une des raisons pour lesquelles la périphérie peut être perçue comme un seuil. En fin de compte, c'est par la façon dont la périphérie répond, acquiesçante et conciliante, ou bien farouche et contestataire, que le centre révèle sa vérité. En retour, et si les communautés qui sont à la périphérie ont la force de se rendre visibles et d'amorcer un mouvement vers le centre d'une société, la manière dont la société répondra sera signifiante. Que le désir de visibilité exprimé par la périphérie soit rencontré par un changement dans la société, ou qu'il rencontre une force plus grande, confirmant l'aspect « marginal », non négociable, de la périphérie, sans aucune possibilité d'insertion ou de place au centre, sera révélateur de la nature de cette société.

Rendre manifeste ce qui demeure enfoui

Mon travail de curateur a donc très souvent trait à ces notions de visible et d'invisible, de centre et de périphérie, et à la question de rendre manifeste ce qui demeure enfoui. Le festival *Infecting the City* (Contaminer la Cité) en est un bon exemple. J'ai été curateur de ce festival de 2011 à 2015. C'est un festival annuel comprenant près de soixante œuvres artistiques visuelles ou vivantes qui ont lieu dans différents endroits de la ville, comme des interventions répondant à l'environnement. Certains artistes utilisent la ville comme une toile de fond, tandis que d'autres investiguent davantage les espaces pour lesquels ils imaginent leurs œuvres. Les créations sont souvent agencées selon un certain itinéraire, de façon à ce que les spectateurs puissent se déplacer d'une œuvre à une autre dans un certain ordre. Cela permet de mêler les publics qui connaissent le festival, et sont venus exprès, aux publics qui peuvent ne pas savoir de quoi il s'agit. Et de la sorte le public s'étend et devient plus divers, alors que les gens se déplacent d'un espace à un autre. Cela permet aussi que les œuvres s'adressent les unes aux autres

de manières moins évidemment thématiques, et que, portés par l'élan des œuvres, les publics soient conduits vers des endroits de la ville que normalement, ils ne visiteraient pas, ni ne traverseraient dans leur quotidien.

Le Cap, l'une des villes les plus connues d'Afrique du Sud (lauréate internationale du *Trip Advisor Travelers Choice Awards*) est aussi une ville qui vit naître l'apartheid. Spatialement, ces vestiges de l'apartheid pèsent encore lourd, reflétés ou concrètement présents. La majorité de la population noire de la ville réside dans des faubourgs reculés connus par tous sous le nom de « Cape Flats ». Il s'agit à l'origine d'enclos pour les travailleurs immigrés venus des zones rurales pour travailler à la ville, à l'époque de l'apartheid. Le centre est historiquement un quartier d'affaires, entouré de quartiers majoritairement blancs. L'Afrique du Sud post-indépendance et post-apartheid a été marquée en 1994 par un changement de pouvoir politique. Mais, en l'absence d'une évolution majeure dans la sphère économique ou la répartition des terres, on a vu se renforcer un paysage dans lequel les démarcations spatiales et raciales de la ville demeurent largement intactes et inchangées. Dans ce contexte, l'idée de « contaminer » la ville est surtout de laisser entrer l'extérieur à l'intérieur, serait-ce temporairement. Le mot contamination est chargé de négativité, d'angoisse, d'inquiétude. Le corps en tant qu'espace sacro-saint et cependant disputé, protégé par une peau cependant poreuse et vulnérable, est une métaphore qui convient pour une terre, un pays, une constitution et un statu quo. Dans le contexte d'un festival d'art public en Afrique du Sud, la contamination délibérée et active d'une ville est aussi bien une intervention ludique sur l'étymologie qu'un acte conscient et virulent de déconstruction et reconstruction de l'espace.

La contamination délibérée d'une ville est un acte conscient de déconstruction et reconstruction de l'espace.

Dans mon activité, je trouve fascinant de voir la ville comme s'il s'agissait d'un immense théâtre qui serait un palimpseste de plusieurs textes écrits et réécrits par une série de batailles, marqués par les changements, les turbulences et les contrecoups. La ville du Cap ne relève pas tant du prévisible et moderniste théâtre de Tchekhov. Elle évoque davantage l'anarchie et l'absurdité du théâtre de Peter Handke, ou de Ionesco. L'organisation, la chorégraphie, et l'interprétation d'une ville sont pour moi intuitives – un peu à la manière de Walter Benjamin et de son *flâneur*¹⁷ –, mais souvent guidées par les complexités plus réelles et rationnelles de la ville sud-africaine, les ségrégations perpétuées, la pauvreté, le manque de transformation et la prégnance des symboles coloniaux. Si certains des itinéraires peuvent sembler intuitifs et parfois fantasques, les différentes expériences ouvrent tant sur des commentaires politiques forts que sur des expériences interculturelles, dans lesquelles les spectateurs croient se retrouver par hasard. Différents principes de contamination, de mémoire, d'archive, d'extraordinaire dans l'ordinaire, et de re-création de l'espace, orientent les choix curatoriaux en matière de lieux, d'œuvres, d'itinéraires et de programmation.

17. En français dans le texte (NdT)..

Pour donner quelques exemples : dans l'un des festivals, un habitué, l'artiste Tebogo Munyahi, a érigé cinq baraques, déplacées de leur lieu d'origine

dans les faubourgs et bidonvilles de Khyalitsa pour être installées dans la ville. Dans ces structures complètement closes, différents performeurs ont créé des œuvres intimes traitant de la vie des habitants des baraques. Munyahi a foré des trous à travers lesquels le public était invité à regarder. Montrés comme les voyeurs qu'ils étaient, les spectateurs pouvaient jeter un œil sur ce qui se passait derrière les murs éphémères d'une de ces cabanes. L'expérience était troublante. Leila Anderson et Stan Wannet, qui se sont installés dans une vitrine de boutique, ont utilisé l'ordinaire pour en faire de l'extraordinaire, et la simplicité à des fins spectaculaires. Les artistes se sont relayés pour dormir dans la vitrine, attirant le regard des curieux passant devant la boutique. À l'intérieur, la boutique contenait une myriade d'objets liés à l'archive ou à l'archivage. Un peu plus loin à l'intérieur, il y avait des projecteurs et des écrans qui retransmettaient les activités des deux artistes la nuit d'avant. En pleine nuit, ils se rendaient dans différents endroits du Cap, y créaient des performances que personne ne regardait, les documentaient et les montraient dans la boutique le jour, pendant leur sommeil. Le jeu entre l'état de songe et l'état d'éveil formait un espace méditatif spectaculaire au beau milieu de l'agitation de la ville. L'artiste Athi Patra Ruga a, lui, réclamé une piscine municipale pour effectuer un rite d'initiation, dans une œuvre intitulée *Illulwane*.¹⁸ Le mot est une référence désobligeante aux hommes qui sont circoncis dans un hôpital, à l'inverse de ceux qui le deviennent lors de cérémonies d'initiation. Chaussé d'escarpins rouges et accompagné d'une pléthore de nageurs synchronisés en dessous de lui, Ruga était soulevé après avoir été plongé dans la piscine, se réclamant à la fois de la tradition, de la sexualité et de l'espace public dans une odyssée singulière, en une spectaculaire performance face à un public de six cent personnes. Dans un style *camp* similaire, Kira Kemper a habillé de tissus brillants et doux la statue de Cecil John Rhodes, cette fripouille coloniale, fournissant ainsi une alternative temporaire et humoristique à l'objet réel – et la possibilité de démanteler le béton des colons.

18. Chauve-souris en Xhosa, ou isiXhosa; l'un des dialectes de l'Afrique australe.

Infecting the City, comme le Live Art festival, sont des événements qui ont été imprégnés d'idées de centre et de périphérie. Lorsqu'on travaille dans une ville qui résiste aux transformations, paralysée dans les affres de l'économie néo-libérale, on ne peut que réagir à cette situation. Les Sud-africains sont performatifs dans la manifestation de leur colère contre la perpétuelle absence de changement et la persistance de l'écrasante pauvreté et du chômage. En assurant le commissariat de ces festivals, j'ai tâché de créer des continuités et des flux entre les expériences vécues dans la réalité et celles qui étaient mises en scène. Cette insertion de « performativités » au sein d'une ville fortement chargée, de manière parfois évidente, et parfois plus mystérieuse, vise à prendre part au dialogue existant, simplement et modestement en permettant d'autres cadres et d'autres optiques avec lesquels regarder, expérimenter et ré-imaginer la ville contestée.

bit.ly/28R4t3j

bit.ly/28KvW3N



Quartier Sud
Christian Etongo

Live Art Festival
Le Cap, Afrique du Sud, 2014

© Ashley Walters



Quartier Sud
Christian Etongo

Live Art Festival
Le Cap, Afrique du Sud, 2014

© Ashley Walters



Right Inside
Tebogo Munyahi

Infesting the City
Le Cap, Afrique du Sud, 2013

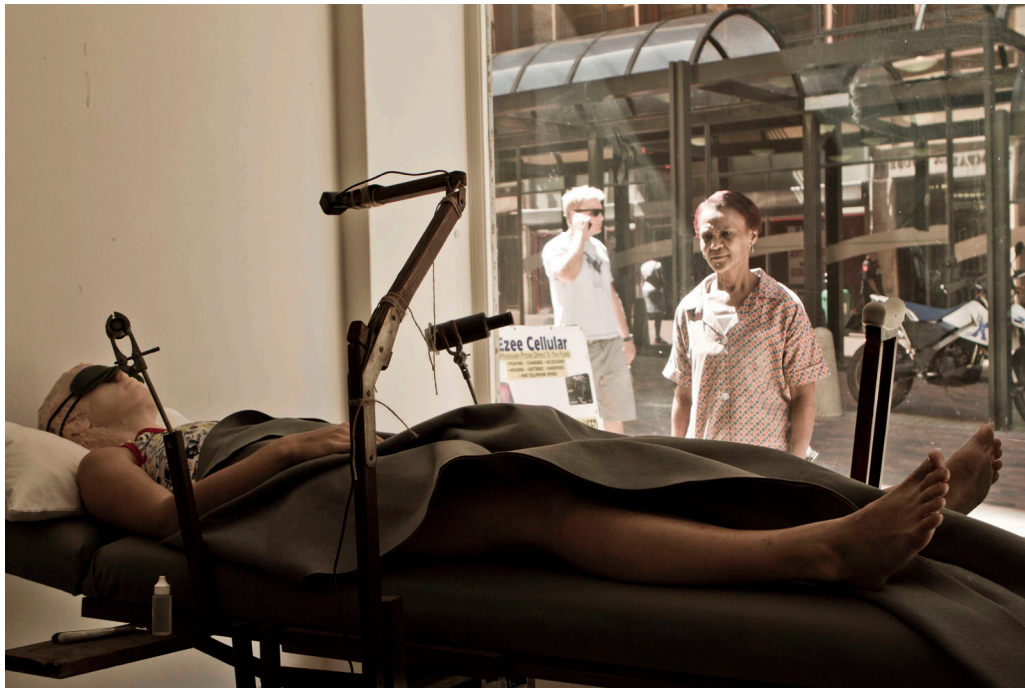
© Sydelle Willow-Smith



Right Inside
Tebogo Munyahi

Infesting the City
Le Cap, Afrique du Sud, 2013

© Sydelle Willow-Smith



The Diagnosis
Leila Anderson & Stan Wannet

Infesting the City
Le Cap, Afrique du Sud, 2012

© Africa Centre



Processional Walkway
Katie Urban

Infesting the City
Le Cap, Afrique du Sud, 2012

© Africa Centre



Ilulwane
Athi-Patra Ruga

Infesting the City
Le Cap, Afrique du Sud, 2012

© Ashley Walters



Ilulwane
Athi-Patra Ruga

Infecting the City
Le Cap, Afrique du Sud, 2012

© Ashley Walters



Ilulwane
Athi-Patra Ruga

Infecting the City
Le Cap, Afrique du Sud, 2012

© Ashley Walters

BIOGRAPHIE

Jay Pather



Jay Pather est professeur associé à l'Université du Cap, directeur de l'Institute for Performing and Creative Arts (ICA, auparavant GIPCA) et directeur artistique de Siwela Sonke Dance. Parmi ses publications récentes, articles à lire dans *New Territories: Theatre, Drama, and Performance in Post-apartheid South Africa*, éd. Marc Meaufort ; *Changing Metropolis II*, éd. Marie Polli ; *Rogue Urbanism*, éd. Edgar Pieterse et Abdul Malik Simone et dans *Performing Cities*, éd. Nicholas Whybrow. Jay est commissaire pour les festivals d'art dans l'espace public *Infecting the City*, et du Live Art Festival de l'ICA. Il est aussi membre du jury du *International Award for Public Art* et membre du conseil du National Arts Festival d'Afrique du Sud. Parmi ses travaux artistiques récents, *Body of Evidence* à Johannesburg, Le Cap et La Haye, *Blind Spot* pour la Biennale Metropolis, Copenhague, *Qaphela Caesar* à la bourse de Johannesburg et *Rite*, à Maboneng, une ré-imagination du *Sacre du Printemps* de Stravinsky.

bit.ly/1UmrsVU

Photo : © RR

Klaxon (quand l'art vit en ville)

Directeur de la publication : Benoît Vreux

Rédacteur en chef : Antoine Pickels

Secrétaire de rédaction : Mathilde Florica

Réalisation graphique et interactive : Jennifer Larran

Maquette originale : Émeline Brulé

Traductions (anglais) : Alexis Dedieu

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

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

Ont collaboré à ce numéro :

Rosana Cade, Diane Fourdrignier, Lois Keidan, Edi Muka, Jay Pather, Antoine Pickels, Saskia Sassen, Benoît Vreux.

Crédits photographiques, sonores et vidéographiques :

Saskia Sassen : DR. *À qui appartient en fin de compte cet espace citoyen ? :* Christa Holka, Caroline Furneaux, DAG, Seraphina Neville. *Vidéo The Posh Club :* Tim Brunsden. *Lois Keidan :* Alex Eisenberg. *Braquer le projecteur :* Núria Güell, Yuniór Aguilar, Levi Horta. *Vidéo Too Much Melanin :* Núria Güell. *Edi Muka :* Jutta Benzenberg. *Walking:Holding :* Gwilym Lawrence. *Promenade sonore Walking:Holding :* Rosana Cade. *Rosana Cade :* Eilidh MacAskill. *Lydia Richardson :* Clémence Herbert et Jérémy Van Der Haegen, Charlotte Lippinois, Colin Delfosse. *Diane Fourdrignier :* DR. *La périphérie comme seuil :* Ashley Walters, Sydelle Willow-Smith, Africa Centre. *Jay Pather :* DR.

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

ISSN: 2295-5585