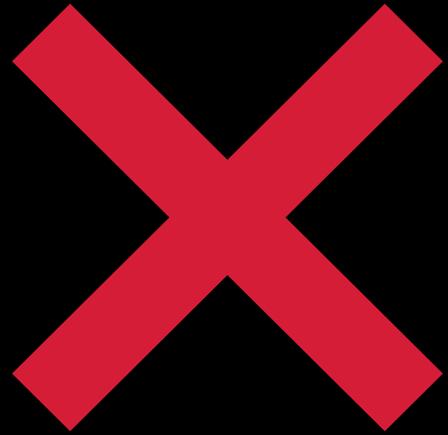


KLAXON 6





(quand l'art vit en ville)

AUTOROUTE URBAINE

Pour une ville inclusive

Antoine Pickels et Benoit Vreux

ARTÈRE CENTRALE

Corps dans l'espace, corps qui font l'espace

Rachele Borghi

CONSTRUCTION REMARQUABLE

Au-delà des limites de la peur

Agata Siwiak

PROMENADE

Gutter Matters Pratiques chorégraphiques *queer* dans les caniveaux urbains

val smith

ITINÉRAIRE

Fiona Whelan Trouver le temps du territoire

Gerry Kearns

CHANTIERS

Les Habitants des Images

De nouveaux imaginaires
sociaux pour la ville

Emmanuelle Nizou

VOISINAGES

Au festival Spill : ramper, brûler, rester et balayer

Poétique du corps dans
l'espace urbain

Diana Damian

AUTOROUTE URBAINE

Pour une ville inclusive

Antoine Pickels et Benoit Vreux

Cette livraison de *Klaxon* poursuit sur la lancée du numéro précédent, déjà consacré à la justice sociale. Voici donc de nouvelles réflexions ou pratiques artistiques redonnant l'espace public à des corps ordinairement tenus à la marge : ici ceux des femmes, des Roms, des jeunes, des immigrés, des sans-domicile fixe, des malades, des transgenres.

Le numéro s'ouvre sur un texte de la géographe féministe et *queer* Rachele Borghi, dont la pensée est représentative de ces courants de pensée qui nourrissent fortement la démarche du Cifas ces dernières années dans la manière dont nous abordons la question de l'espace public. L'épistémologie féministe nous permet en effet de ne pas dissocier l'intime et le domestique du politique et du social, et de distinguer ce qui dans l'espace public est de l'ordre des dispositifs de domination — singulièrement à l'égard des femmes, mais les mêmes logiques sont à l'œuvre pour tout ce qui est hors cadre. D'une manière qui nous intéresse tout particulièrement en ce qu'elle touche aux arts vivants, la pensée de Borghi s'attache au corps comme à un outil potentiel de lutte, qui peut transformer la *performativité* subie (telle que l'a mise en lumière la philosophe Judith Butler) par une *performance* rebelle.

Cette rébellion contre les dispositifs dominants de normalisation, cette remise au cœur de la cité des marginalisés, il est de nombreuses manières de l'envisager. Cela peut être à travers des actions qui se disent modestes, ainsi de celles menées par la curatrice Agata Siwiak en Pologne avec la communauté rom (qui en Pologne comme ailleurs est victime d'une violente xénophobie) : des « micro-utopies », comme les nomme l'auteure, capables néanmoins de créer des communautés de sentiments et de responsabilité, sous l'égide de la sollicitude. Modeste également dans son étendue géographique — un quartier de Dublin — mais ambitieux par sa durée, le travail de Fiona Whelan avec les jeunes de ce quartier, travail analysé par le géographe Gerry Kearns, s'étend sur une douzaine d'années et bouscule les préjugés en recréant du lien entre des jeunes « toujours-déjà soupçonnés » parce que jeunes, et la police irlandaise, à travers des projets artistiques qui les réunissent dans la rue ou au musée... C'est aussi contre la discrimination vécue par les « citoyens qui composent la riche diversité bruxelloise, d'origines culturelles et sociales métissées » qu'agissent les toutes jeunes et hyperactives artistes qui composent *Habitants des images*. Leur travail, qu'Emmanuelle Nizou met en perspective, mêle jeux de rôle, simulacre, photographie, interventions dans l'espace public, productions de récits par les citoyens, pour une réappropriation de l'espace urbain et une revalorisation des identités malmenées.

Des gestes artistiques comme ceux-là, qui réclament un investissement conséquent des artistes et de leurs éventuels collaborateurs sociaux, nécessitent un accompagnement courageux. C'est le cas du travail radical du festival *Spill*, au Royaume-Uni, qui en alternance entre Londres et la petite ville d'Ipswich, impose depuis quelques années une programmation artistiquement expérimentale et politiquement engagée, dont un des leitmotiv est la justice sociale. De nombreux projets l'interrogent dans l'espace urbain, y provoquant le débat sur des questions d'origine, de maladie ou de genre, comme nous l'explique la critique Diana Damian.

Si ces projets peuvent différer dans leurs angles d'attaque, de la communauté (Siwiak) au territoire (Whelan), de l'image publique (*Habitants des images*) à l'identité (*Spill*), tous ont en commun d'avoir comme vecteur central de communication des corps vivants. Ces corps, Rachele Borghi nous a rappelé qu'ils constituent eux-mêmes un espace au sein de l'espace public. Un très bel exemple de ceci nous est donné par la performance *Gutter Matters*, de l'artiste néo-zélandaise val smith, à qui nous consacrons dans ce numéro un reportage photographique, réalisé lors de ses itérations à Auckland (NZ), Turku (FI) et Bruxelles (BE). Le corps de val smith, engagé dans une *gay shame parade*, scrutant (en

compagnie de qui veut l'accompagner) les égouts des villes, y incarne un paysage de problématiques, dont celle que nous donnons aux corps transgenres, matérialisées par sa reptation sur le pavé.

L'espace public, qui, dans sa définition même, se voudrait commun à tous, ouvert à l'échange, se révèle encore trop souvent un lieu normé et normatif, qui exclut ou stigmatise autant qu'il rassemble. Son usage partagé, loin d'assurer une cohésion sociale naturelle, nous oblige à en démonter les mécanismes d'injustice à l'œuvre, qu'ils soient politiques ou plus individuels. Le travail artistique, s'il ne combat pas directement les causes de ces inégalités, peut dans tous les cas activer en nous cette performance rebelle dont parle Rachele Borghi.

En permettant à chacun, dans sa singularité même, de se réapproprier un lieu, pour y inscrire un imaginaire social nouveau, l'art dans l'espace public contribue à un vivre ensemble sinon apaisé, du moins plus harmonieux.

Cifas.be

ARTÈRE CENTRALE

Corps dans l'espace, corps qui font l'espace

Rachele Borghi

L'espace public n'est pas neutre et universel et chaque personne qui le traverse ne peut le parcourir et se l'approprier de manière égale. Pourtant la prise en compte du rôle de l'espace comme vecteur des normes sociales n'est pas évidente. Or, l'espace public est conçu, géré et modelé sur la base d'une conception binaire rigide qui reflète notre vision de la société et des corps qui l'habitent (corps d'homme/de femme, homosexuel/hétérosexuel, blanc/non blanc, valide/handicapé, jeune/vieux, riche/pauvre, etc.) Cependant, cette normativité de l'espace social est occultée par une supposée « neutralité » et une idée mythifiée de l'agora.

C'est dans nos corps que les dynamiques de contrôle social trouvent leur application.

L'espace légitime, sanctionne et construit la norme. Par conséquent, notre pratique de l'espace peut venir appuyer, légitimer et reproduire, de façon plus ou moins consciente, ces normes. Les espaces jouent un rôle important dans la reproduction et la naturalisation des structures de pouvoir ; et c'est dans les corps, dans nos corps, que les dynamiques de contrôle social trouvent leur application. L'espace public va donc acquérir un caractère hautement normatif, qui sanctionne et exclut les sujets et les corps qui ne répondent pas aux normes sociales. Quels sont ces corps *out of place* ? Ce sont les corps qui incorporent des modes de vie qui n'adhèrent pas à ce que l'on considère comme « normal ». Leurs stigmatisation et exclusion spatiale contribuent à la reproduction des notions de citoyenneté et de droit sur la base de la normativité, voire de l'hétéronormativité. Pour ces sujets, la pratique des espaces publics peut devenir très contraignante et anxiogène. Mais est-il possible de renverser la perspective ? Est-il possible de détourner les discours dominants à travers ces mêmes corps méprisés et mis à l'écart ?

L'injustice sociale se construit aussi à travers l'espace et son usage. Chaque personne participe de façon plus ou moins consciente à la légitimation des normes spatiales à travers des actions quotidiennes, comme l'usage des toilettes « homme » et « femme », qui légitime l'existence de deux catégories et exclut les sujets transgenre qui ne se sentent appartenir ni à l'une ni à l'autre. En même temps, il est possible de refuser les normes à travers, par exemple, un usage détourné des espaces, des réactions, des actions et des micro-politiques d'affrontement, de détournement et de dépassement du contrôle des corps et de l'imposition des normes dominantes.

Si les « dispositifs » sont « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques[...] », ⁰¹ est-ce que l'on peut penser l'espace physique comme participant du dispositif ? En effet, l'espace est souvent instrumentalisé pour signifier l'altérité de personnes, et donc leur légitimité ou illégitimité à paraître en public. Mais il ne se résume pas à l'espace public matériel et idéal que produit le pouvoir politique, à différentes échelles, et dont la société dominante produit les normes d'utilisation. Il est donc possible de se saisir des « stigmates » de l'altérité pour produire des espaces de résistance, ou « contre-espaces ». ⁰²

01. Michel Foucault, *Dits et écrits*, volume III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2004 (1977), p. 299.

Les corps méprisés, stigmatisés et mis à l'écart peuvent aussi se transformer en outils d'affirmation des identités marginalisées.

02. Claire Hancock, « Il luogo della differenza: stabilire l'uguaglianza, aprire spazi di soggettivazione politica », in *Bollettino della Società Geografica Italiana* (sous la direction de R. Borghi et M. Schmidt di Friedberg), 1, Rome, 2011, pp. 93-102.

En effet, les personnes considérées comme « autres » vis-à-vis de la norme possèdent un potentiel de subversion exceptionnel. Les minorités (ethniques, sexuelles, de genre, etc.) ont un dénominateur commun : le corps a-normé. Les corps méprisés, stigmatisés et mis à l'écart peuvent aussi se transformer en outils d'affirmation des identités marginalisées. C'est grâce à la performance que ce genre d'inversion peut avoir lieu. Le rapport entre performance et corps est articulé à l'espace public dans des formes de rupture de l'ordre dominant, notamment mises en place par ce que l'on peut appeler les « nouveaux mouvements » militants.

La relation entre espace, corps et performance est ici analysée à partir de l'approche féministe *queer* et de l'épistémologie féministe.

Des lunettes féministes pour lire l'espace public

Le développement des villes modernes a contribué à enraciner la division entre espace privé et espace public, contexte où la vie sociale se déroule. En conséquence, l'idée que certains sujets sont *out of place* dans l'espace public a été renforcée. La critique féministe a mis en lumière le fait que la façon d'aménager l'espace urbain est une pratique liée à une vision du monde masculine et a contribué à mettre en évidence la dimension cachée de la ville. La géographie féministe a inclus les contributions théoriques du féminisme à l'explication et à l'interprétation des faits géographiques. En référence à la dimension genrée de la ville, la géographe Dina Vaiou explique : « Les femmes n'ont pas été absentes du processus urbain, comme la recherche et la théorie urbaine traditionnelles le montrent. En réalité, elles ont été cachées par/dedans. Il s'agit du résultat de méthodes de recherche qui reproduisent les expériences des hommes. »⁰³

03. Dina Vaiou « (Ri)costituire "l'urbano" attraverso le storie di vita delle donne », in *La città delle donne. Un approccio di genere alla geografia umana*, (sous la direction de G. Cortesi, F. Cristaldi et J.D. Fortuijn, Bologne, Éd. Patron, 2006.

La domination des relations de pouvoir dans l'espace public s'exprime aussi dans le sentiment d'insécurité qui caractérise l'expérience urbaine des minorités.

Souvent les procédures d'aménagement ne reconnaissent pas le rôle que le système dominant et les valeurs qui lui sont associées jouent dans la reproduction des privilèges de certaines catégories sociales qui habitent la ville. Cela se traduit dans des inégalités d'accès aux connaissances sur la ville et aux ressources urbaines. La domination des relations de pouvoir dans l'espace public s'exprime aussi dans le sentiment d'insécurité qui caractérise l'expérience urbaine des minorités et particulièrement des femmes. Les normes patriarcales se concrétisent, par exemple, dans une façon de s'habiller considérée comme « conforme » à certains lieux et « hors-lieu » pour d'autres. En conséquence, certains espaces publics de la ville se transforment en lieux « interdits ». À ce propos, l'urbaniste Silvia Macchi souligne le fait que renforcer les dispositifs de contrôle sécuritaires (plus de lumière, plus de police, etc.) n'est pas suffisant, car cela ne questionne pas les relations

sociales dominantes et le système d'oppression entre sujets privilégiés et sujets minoritaires (dans ce cas les femmes) dans l'espace urbain: « On peut se demander si le projet politique de la "ville sécurisée" ne doit pas penser à un changement plus profond, qui dépasse la réduction du "sentiment d'insécurité" pour déconstruire la notion d'in/sécurité urbaine à travers la critique féministe et donner lieu à une idée de ville capable de libérer le vécu urbain des femmes de l'image de la victime. »⁰⁴

04. Silvia Macchi, « Politiche urbane e movimenti di donne: specificità del caso italiano », in *La Città delle donne. Un approccio di genere alla geografia umana*, sous la direction de G. Cortesi, F. Cristaldi et J.D. Fortuijn, Bologne, Éd. Patron, 2006.

Un autre savoir sur la ville et sur l'espace public est produit, un savoir qui prend en compte les différentes expériences de l'espace et les conséquences des regards sur les corps minorisés.

Pour décortiquer les mécanismes de production de l'espace, l'épistémologie féministe a dévoilé leur rapport avec la production du savoir sur l'espace. La production de la connaissance n'est pas objective mais elle fait référence aux producteurs de ces connaissances. Elle est, en conséquence, intimement liée aux structures de pouvoir. Lorsque le pouvoir est (c'est encore souvent le cas) exercé par des hommes, il va de soi que le savoir n'est pas objectif mais correspond à un positionnement masculin (et plus précisément au *male gaze*, au regard masculin) et dominant. L'universalisme est fondé sur la conviction qu'il existe une *God's eye view*, une position à partir de laquelle le monde peut être regardé de haut et saisi dans sa totalité. Cette position a été renforcée par la « construction des tiroirs », c'est-à-dire la fixation de lignes rigides, de schémas de connaissance dans lesquels classer les phénomènes étudiés à partir d'une perspective binaire (la nature est opposée à la culture, l'homme est opposé à la femme, etc.) La critique féministe a mis en doute cette fragmentation rigide du monde et a souligné les effets d'uniformisation de la méthode taxonomique et ses conséquences dans le rapport entre la recherche et l'objet de la recherche, conçu comme loin et détaché. Les féministes ont orienté l'attention sur une autre limite de la production de connaissance traditionnelle: croire qu'il est possible d'observer le monde « de l'extérieur », de façon « objective ». Le chercheur (homme, blanc, occidental) est conçu comme extérieur à la réalité observée, sans aucune place pour sa subjectivité. La méthode de recherche est souvent quantitative, et elle adopte la troisième personne et un style d'écriture aride, passif et soutenu par une terminologie technique. Ceci permet au savant de prendre de la distance avec tout type de responsabilité par rapport à son propre travail, en affirmant la nature non politique de la recherche scientifique.⁰⁵ La critique féministe a réagi à l'idée que la scientificité (et donc la légitimité) des contenus serait subordonnée à ce type d'organisation méthodologique et stylistique, en créant des nouvelles méthodologies qui ont mis l'emphase sur la composante subjective et le rapport d'influence mutuelle entre chercheur.e et sujet de la recherche (en particulier dans la recherche sur le terrain). À travers ces méthodes, un autre savoir sur la ville et sur l'espace public est produit, un savoir qui prend en compte les différentes expériences de l'espace et les conséquences des regards sur les corps minorisés, qui constituent le reflet des assignations (de race, de classe, de genre, sexuelles, etc.) sociales. La critique féministe a donc permis de porter l'attention sur les sujets et sur les aspects « cachés », irrationnels, émotionnels, existentiels, liés à l'implication des individus dans les pratiques de l'espace.⁰⁶

05. Deborah P. Dixon et John Paul Jones III, « Feminist Geographies of Difference, Relation and Construction », in *Approaches to Human Geography*, sous la direction de S. Aikten et G. Valentine, Londres, Éd. Sage, 2006.

06. G. Cortesi, « Donne, società, territorio ; il quadro generale », in *Percorsi di geografia sociale*, sous la direction de D. Lombardi, Bologne, Patron, 2006.

Cette réflexion sur la production de la connaissance et le rôle joué par les producteurs et les institutions dans la réitération d'un savoir qui met en lumière les sujets privilégiés et dominants et maintient dans l'ombre les sujets minoritaires a été au centre de l'approche développée par la théorie *queer*, fortement nourrie par les études postcoloniales. La théorie *queer* a contribué à réunir les recherches théoriques sur le thème des sexualités dans la deuxième phase des études culturelles, marquée par le féminisme et la critique postcoloniale. En critiquant l'hétéronormativité dominante et la répression sociale des subalternes, la théorie *queer* a permis de légitimer leur présence comme sujets actifs du savoir, comme sujets producteurs et plus seulement comme « sujets étudiés ». Le terme *queer* s'est diffusé à l'intérieur et à l'extérieur du contexte universitaire et a favorisé la

prolifération de mises en application, dans le milieu universitaire comme dans le milieu militant. Le terme *queer* (jusqu'à ce moment-là utilisé comme synonyme de bizarre, étrange, « pédé »...) a été employé à côté du mot « théorie » par Teresa de Lauretis en 1990.⁰⁷ De Lauretis tenait à faire la différence entre son usage du terme *queer* et celui de l'organisation militante Queer Nation. En effet, le terme circulait déjà dans les contextes des sub-cultures, utilisé pour revendiquer le droit d'existence des sujets minorisés, des corps *out of place* qui ont leur place dans l'espace (public) social seulement s'ils acceptent de se plier aux politiques d'intégration dans les discours et les normes dominants. La critique féministe et *queer* a favorisé l'exploration de la dimension corporelle du sujet dans sa pratique et sa perception de l'espace, dans son sentiment de se sentir *out of* ou *in place*, lorsque c'est dans les corps que les dynamiques de contrôle social ont leur application. Le corps est en relation continue avec l'espace. Non seulement le corps est *dans* l'espace,

07. À Santa Cruz, à l'Université de Californie, pendant son intervention à la conférence « Lesbian and gay sexualities ».

Corps et espace

mais il est aussi espace. Par conséquent, le corps est un espace social, il est en relation avec d'autres espaces et il participe à la production de l'espace. Le fait qu'il soit continuellement mis en relation avec l'espace nous oblige à « reconnaître que les individus en société subissent des déterminations, voire des oppressions, liées à leurs caractères physiques. Le corps humain ne peut être méconnu dans les recherches sur la conception que les individus se font du danger, de la distance, de la violence, de l'hostilité du milieu de vie, de la santé et sur les pratiques spatiales qu'ils réalisent. »⁰⁸

08. Francine Barthe-Deloizy, *Géographie de la nudité: être nu quelque part*, Rosny-sous-Bois, Éd. Bréal, 2003, p. 213.

Le corps est un espace social, il est en relation avec d'autres espaces et il participe à la production de l'espace.

Le corps est un élément incontournable dans l'analyse du rapport à l'espace des individus, de leurs pratiques et de leur accès à l'espace public. Pour cette raison, la réflexion sur le corps est intimement liée à celle sur les inégalités spatiales, lorsque « Le corps marque la frontière entre soi et les autres, dans le sens psychologique mais aussi dans un sens social. [...] C'est le moyen de prendre contact avec l'espace et de l'expérimenter. »⁰⁹ Le corps est aussi un support privilégié d'exercice de la souveraineté étatique : on gouverne non seulement la population, mais aussi les corps individuels, en tant que corps productifs et reproductifs. Le corps est aussi un enjeu des grandes visions géopolitiques du monde et des inégalités dans l'organisation des sociétés.

09. Gill Valentine, *Social Geographies: Space and Society*, New York, Éd. Prentice Hall, 2001.

Selon Francine Barthe-Deloizy, l'expérience du corps dans l'espace est une expérience à la fois phénoménologique, sociale et politique. Dans le corps s'impriment des structures socio-spatiales fortes : il constitue la frontière entre l'intime et le public, l'espace personnel et individuel où des normes collectives sont intégrées ou contestées. Le corps et sa sexualité sont donc des dispositifs fondamentaux dans la production de l'espace. Dans le même temps, l'espace est un dispositif de production de corporéité. L'espace urbain, en particulier, constitue un dispositif important de soumission et de normalisation, ainsi que de reproduction des différenciations et de grandes inégalités sociales, en tant que lieu par excellence de la construction et de la gestion de la citoyenneté.

La production d'un espace social bien déterminé sert aussi à produire un certain « corps ».

La géographie de genre a appliqué les réflexions de Michel Foucault à l'espace pour montrer comment il reflète des rapports de pouvoir déséquilibrés et déclenche des dynamiques fortes et violentes de contrôle social. La production d'un espace social bien déterminé sert aussi à produire un certain « corps »; un corps conçu dans sa dimension matérielle ainsi que dans un ensemble de concepts et idées construits socialement. Ces idées et/ou concepts déterminent et sanctionnent ce qui est « approprié » (et par conséquent normal et normé) pour certains corps, et ce qui ne l'est pas pour d'autres. La façon de percevoir et considérer les corps devient le miroir de la construction sociale et du contrôle de l'espace; le lieu, la micro-échelle où les relations et conceptions de rapports sociaux prennent leur forme.

Le corps devient une frontière biopolitique, l'enjeu de la définition de l'ordre spatial social légitime.

Si on se focalise sur le genre, on peut voir comment le corps féminin est lié à des valeurs (idéal de beauté, de vertu, de liberté et de justice) que l'imaginaire nationaliste a adaptée à la nation. En effet, les femmes ont contribué à reproduire la nation du point de vue biologique, culturel et symbolique. Dans cette construction discursive, les hommes représentent la « normalité ». Par conséquent le corps masculin devient le corps « approprié » à l'espace public, un corps reconnaissable pas seulement comme « mâle », mais « mâle », « blanc », « occidental » et « hétérosexuel ». Ces catégories construisent la « norme » et déterminent en conséquence l'« a-normalité ». Mais ce processus de codification est souvent construit à travers la définition de ce qui n'est pas considéré comme « normal ». De cette façon la normalité est prise pour acquit, comme quelque chose de « naturel » et comme une « évidence ». Selon leur adaptation à la « norme » codifiée, les sujets sont exclus ou inclus dans l'espace public et l'espace social. Le corps devient une frontière biopolitique, l'enjeu de la définition de l'ordre spatial social légitime.

Si corps et espace sont donc intimement liés, le corps peut représenter le premier espace à mobiliser dans la création d'espace (public) de réaction aux normes imposées et aux systèmes d'oppression. Le corps *performatif* devient donc un outil de résistance et de contre-production. Quel est alors le lien qui unit les réflexions sur le corps-espace et celles sur la performance ?

La performance permet de transformer le corps stigmatisé, rendu invisible, affaibli, en outil de réaction à l'ordre urbain. C'est ainsi que le corps, symbole d'une mise à l'écart sociale, d'une situation de marginalisation, devient, à travers l'inversion, un point d'ancrage puissant pour la réaffirmation de sa propre existence. Il est donc possible de jouer avec les identités fixées à travers leur mise en scène et de les transgresser. On assiste à un renversement symbolique du corps social qui, à travers l'ironie et le mépris, résiste à la volonté de définition normative. La performance exerce une fonction subversive de l'ordre préétabli qui opprime les voix et les identités « autres »; elle permet de jouer avec les codes et les symboles normatifs.

Le concept de performance renvoie à la mise en œuvre ou en espace d'une création. C'est une action symbolique par laquelle le ou la militante/artiste/activiste/artiviste rend visible l'invisible par des moyens esthétiques (formes, couleurs, matières), et à travers son corps. La performance désigne alors un corps en action qui produit perpétuellement une nouvelle réalité.¹⁰ Si la performativité est contraignante, elle peut représenter une ressource pour le changement social et politique puisqu'on peut toujours renverser la

¹⁰ Nigel Thrift, « Afterwords », in *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 18, Londres, Sage, 2000.

valeur de la performance et l'utiliser pour affirmer, montrer, rendre visible ou simplement porter l'attention sur quelque chose. C'est le cas, par exemple, des *hate speeches*, des insultes qui peuvent être utilisées de manière déformée, créative et positivement déviante.¹¹ La performance peut donc subvertir la norme au lieu de la reproduire. Comment ? Par les mêmes moyens que la performativité : à travers la répétition, la réitération « inadéquate », le décalage du performatif.

11. Judith Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

Pour cette raison, la performance fait partie des nouveaux modes de militance¹² qui caractérisent les mouvements collectifs à partir des années 2000. Il s'agit de mises en scène, d'actions, de représentations qui mettent au centre le corps, notamment comme outil de résistance aux normes et comme moyen pour rendre visible et dénaturer l'espace hétéronormé, dans une perspective toujours intersectionnelle, ainsi dans les mouvements militants féministes et transféministes, où il y a une convergence des luttes et une alliance entre sujets minoritaires affirmée et revendiquée.

12. Jacques Ion, Spyros Franguiadakis et Pascal Viot, *Militer aujourd'hui*, Paris, Autrement, 2005.

Audace, vitalité, mouvement, liberté, humour deviennent les caractéristiques intrinsèques de l'action.

C'est pour faire face à l'affaiblissement des formes classiques de mobilisation sociale que les conflits sociaux ont commencé à évoluer vers des formes d'actions *ad hoc*. Ces nouvelles formes de contestation sont liées à la naissance d'une nouvelle génération de collectifs réagissant à des questions sociales telles que la crise du logement, le nucléaire, l'augmentation de la pauvreté dans les villes, les politiques migratoires, le contrôle de l'espace public, la surveillance, etc. La caractéristique formelle de ces nouveaux mouvements est le recours au jeu, à l'ironie, au renversement des normes, à une esthétique utilisant le pouvoir des images, en introduisant « l'imaginaire dans un champ du politique qui a toujours essentiellement fonctionné sur les dimensions du réel et du symbolique ». ¹³ L'héritage situationniste est visible dans la contestation de l'aliénation marchande, qui passe par la réappropriation du réel. Audace, vitalité, mouvement, liberté, humour deviennent les caractéristiques intrinsèques de l'action.

13. Sébastien Porte et Cyril Cavalié, *Un nouvel art de militer. Happenings, luttes festives et actions directes*, Paris, Éditions Alternatives, 2009.

Du point de vue structurel, ces mouvements sont caractérisés par une organisation en réseau, sans hiérarchie, sur le modèle du rhizome tel qu'il est décrit dans la théorie de-leuzienne. L'usage d'internet renforce la culture du réseau : l'action réalisée dans l'espace physique est soutenue par l'espace virtuel, qui devient un espace d'expression politique.¹⁴ Par conséquent, les collectifs sont solubles, éphémères et malléables, et les actions sont pensées aussi comme des spectacles médiatiques, des actes de communication.

14. Jacques Ion, *La Fin des militants ?*, Paris, L'Atelier, 1997.

En guise de conclusion...

La performance permet donc d'ouvrir des espaces (plus ou moins éphémères, plus ou moins temporaires) de création à travers des actions symboliques qui rendent visible l'invisible. Elle permet d'analyser la relation entre les individus et les normes sociales, c'est-à-dire les processus d'intériorisation et les dynamiques de reproduction des normes (de « race », de classe, de genre, sexuelles). Le corps devient le lieu où la performance prend forme, un lieu habité, réapproprié, le premier espace d'élaboration de la réflexion, de création, de revendication.

Les performances réalisées dans l'espace public par les mouvements militants sont en relation étroite avec l'espace. Leur efficacité et leur impact dépend de leur visibilité dans l'espace matériel et dans l'espace virtuel. De cette façon, des zones de contre-pouvoir sont créées, dans le but de réagir au système dominant à travers la rupture de l'ordre et de l'espace normatif.

Le corps devient le lieu où la performance prend forme, un lieu habité, réapproprié, le premier espace d'élaboration de la réflexion, de création, de revendication.

Prendre en considération la relation entre le corps, l'espace et la performance nous permet de réfléchir à la possibilité pour les personnes minorisées de participer à la fabrication d'espaces d'inclusion et d'appropriation, des espaces de suspension des normes sociales dominantes, des espaces bienveillants.¹⁵ Si nous nous efforçons de sortir des conceptions binaires de rapport à l'espace (public/privé), nous pouvons repenser ce rapport aux lieux et y introduire la dimension intime, celle liée aux émotions, au désir, à la sexualité, à l'affection, au *care*. Cela est possible en donnant plus de pertinence à la dimension corporelle, à l'articulation entre corps et espace, une dimension qui nous permet de dévoiler le caractère hétéronormé de l'espace public et des institutions.

15. Cha Prieur, *Penser les lieux queers: entre domination, violence et bienveillance: étude à la lumière des milieux parisiens et montréalais*, thèse de doctorat, Paris IV Sorbonne, 2015.

BIOGRAPHIE
Rachele Borghi



Rachele Borghi, *aka* Zarra Bonheur, est maître de conférences en géographie à l'université Sorbonne Paris IV. Pornactiviste universitaire, elle travaille actuellement sur les transgressions performatives dans l'espace public comme réaction aux normes imposées et sur le corps comme lieu, laboratoire et outil de résistance. Ses recherches se concentrent sur la mise en lumière des normes dans les espaces publics et les espaces institutionnels (notamment l'université), sur les pratiques pour les briser, et sur les espaces de contamination entre milieux académiques et militants. Les contacts avec des groupes et collectifs *queer* ont questionné de près sa pratique de terrain, son positionnement, et ont soulevé l'urgence de trouver et d'expérimenter des approches pour ne pas reproduire le binôme théorie-production théorique/pratique-production militante. Avec Silvia Corti, *aka* Slavina, elle a fondé le collectif Zarra Bonheur, projet qui vise à convertir les recherches scientifiques en performances et à contaminer les lieux à travers la transformation du corpus théorique en corps collectif.

bit.ly/2iVY9up

Photo : © DR.

CONSTRUCTION REMARQUABLE

Au-delà des limites de la peur

Agata Siwiak

Les formes des villes polonaises dessinent des limites (in)visibles fondées sur la peur. La peur de ce qui est ethniquement et culturellement étranger, incompréhensible, différent. Les villes polonaises sont comme des corps angoissés par l'idée d'être touchés par autrui, fuyant la proximité avec ce qui vient de l'extérieur.

Les Roms habitant ces villes constituent une minorité ethnique reconnue par la législation polonaise, présente sur ces terres depuis le XV^e siècle. Lors du recensement national de 2011, 16 725 personnes ont déclaré « Rom » comme nationalité, mais selon certains activistes, leur nombre est estimé à 35 000 personnes pour un pays de 38,5 millions d'habitants. Quatre groupes dominent parmi eux : les Polskas, Bergitka, Lovàris et Kalderàšis, à qui s'ajoutent des immigrés de Roumanie et Moldavie au statut irrégulier, habitant dans des bidonvilles.

Pour les Polonais « ethniques », les Roms constituent une masse homogène, différenciée uniquement par son statut économique. Les Roms aisés – jugés « trop bruyants et sans-gêne » dans les centres commerciaux et les restaurants – provoquent la haine, tandis que les miséreux – les immigrés au double statut d'« étranger », car non-acceptés par les autres Roms – suscitent la répugnance. Par ailleurs, leurs campements sont souvent rasés par les autorités locales

Les Roms aisés provoquent la haine, tandis que les miséreux suscitent la répugnance.

Les Roms polonais sont peu éduqués, ce qui renforce leur isolement culturel ; selon Anna Markowska, une activiste de la fondation Bahtała Roma, le taux d'analphabétisme atteint 70%. Les Roms les plus orthodoxes sont hostiles à l'éducation, et par peur de perdre leur autorité sur leurs enfants et petits-enfants, ils leur limitent l'accès à l'école. Si certains garçons arrivent à échapper à cette situation, les filles, vivant dans des structures très patriarcales, n'en ont aucune chance.

Il existe une centaine d'organisations non-gouvernementales qui travaillent pour la culture et l'éducation de la communauté rom en Pologne. Leur travail est complexe : si elles arrivent à convaincre des familles d'envoyer leurs enfants à l'école, ces derniers ne veulent pas y aller, car ils y deviennent l'objet d'attaques des camarades de classe, élevés dans la xénophobie. L'aide ne vient pas non plus des enseignants, qui non seulement ne se battent pas contre la discrimination, mais parfois participent à sa propagation. On connaît aussi des cas où des enfants roms, suite à leurs mauvais résultats scolaires liés à la méconnaissance du polonais, ont été dirigés vers des écoles pour handicapés mentaux.

Dans mon travail de commissaire de projets artistiques, j'ai pu travailler sur la question rom deux fois, dans deux villes polonaises : Bydgoszcz et Konin. Le point de départ des deux projets était le même : la violence envers la communauté rom.

J'ai créé et dirigé un programme commandé par la région de Grande-Pologne¹⁶ intitulé *Wielkopolska : Rewolucje* (« Grande-Pologne : Révolutions »). Les révolutions étaient basées sur une idée simple : quelques créateurs d'art expérimental réputés visitaient

¹⁶. La Grande-Pologne est une des seize voïvodies (régions administratives) de Pologne (ndt).

des villages et des petites villes de la région, pour ensuite concevoir un projet artistique avec les communautés locales. Les échanges ont permis de cartographier de nombreux sujets sociaux, économiques et culturels, ainsi que des micro-histoires nées de la mémoire ou de l'oubli des lieux et des événements. Je proposais les thèmes et les endroits de façon intuitive et/ou par rapport à la pratique de chaque artiste.

Lors de mon enquête, j'ai rencontré Elżbieta Barszcz, à Konin, qui était à l'époque commissaire d'exposition, actuellement directrice du centre culturel et artistique local. Elle m'a raconté des événements rarement mentionnés dans la région. Des actes massifs d'agression contre la population rom ont eu lieu dans la ville dans les années 1980; les Roms ont été chassés de leurs maisons vers la rivière et leurs voitures ont été brûlées. À cause de la censure de l'époque communiste, on trouve très peu d'informations à ce sujet dans les archives municipales; le souvenir de ces événements honteux est ténu et déformé.

Pour travailler sur ce sujet, j'ai proposé une collaboration à Joanna Warsza – artiste et commissaire que je connaissais pour ses excellents projets menés avec les Vietnamiens de Varsovie, ainsi que pour le projet réalisé avec Artur Żmijewski: la septième Biennale d'art contemporain de Berlin, revisitant les relations entre l'art et la politique dans la société contemporaine.

Mener une action artistique qui aurait une fonction thérapeutique pour la ville traumatisée par les événements des années 1980.

Nous avons décidé ensemble de mener une action artistique qui aurait une fonction thérapeutique pour la ville traumatisée par les événements des années 1980. Joanna Warsza écrivait dans la description du projet: « *La proposition était de regarder la plus grande minorité d'Europe comme une source d'atypiques mais nécessaires inspirations politiques et sociétales. Les Roms sont stigmatisés ou marginalisés, même par les programmes officiels ayant pour objectif de travailler avec les minorités, car ces programmes définissent la norme et l'opposent à tout ce qui n'entre pas dans leur cadre.* »

Avec Joanna Warsza et Angelika Topolewska, pour ce projet intitulé *La question rom. Le projet de la majorité*, nous avons commencé par essayer de rencontrer la communauté rom locale. Très vite nous avons compris qu'ils étaient très peu nombreux et que la majorité d'entre eux avaient quitté la ville après les agressions. Nous avons alors décidé d'étendre la collaboration aux Roms de toute la région de Grande-Pologne, en gardant Konin –; symbole de la violence et de l'exclusion – comme le centre des événements.

Le projet a été inauguré par l'installation de l'activiste rom Marek Miller. Il s'agissait de planter le drapeau rom sur le « vieux château d'eau » – un bâtiment situé dans un endroit stratégique de la ville de Konin, juste à côté de la gare, bien visible depuis les fenêtres des trains qui y passent. Un acte symbolique pour rendre Konin aux Roms.

Un vernissage de l'artiste moldave Pavel Braila a eu lieu après l'inauguration. L'exposition était composée de deux vidéos: *Baron's Hill*, qui documentait la typologie des villas roms dans la ville de Soroca, ainsi que *Talking Letters*, sur la langue romani.

Le moment fort de l'événement a eu lieu le lendemain: dans la villa rom que nous avons loué, nous avons programmé une journée complète d'actions. Celles-ci se tenaient dans une ambiance de « consultations » avec des activistes roms. Nous avons encouragé les Polonais à poser des questions sans aucun tabou ni souci d'être politiquement corrects. Le but était de nommer des stéréotypes, pour ensuite essayer de les analyser. On a pu entendre des questions comme « *Est-ce que les Roms volent? Volent-ils leurs propres femmes?* »

Cette discussion était suivie par une conférence du professeur Piotr Marciniak, *La Construction des rêves: l'architecture des villas des Roms polonais* – importante, car elle rendait hommage à cette architecture dédaignée par les non-Roms. D'autre part, une exposition présentait la documentation des répétitions des spectacles mis en scène par le célèbre

réalisateur hongrois Árpád Schilling avec la participation d'enfants roms, la vidéo de Tamara Moyzes *TV T_error*, qui présentait les Roms comme la nation la plus pacifiste du monde; une installation sonore sur la vie de la célèbre poétesse rom Papusza.

Les deux jours ont été couronnés par une fête dans la maison du maire rom, Adam Paczkowski, où ont été invités les habitants de Konin, parmi lesquels se trouvaient peut-être

Romville

les responsables de la fuite des Roms, trente ans plus tôt...

Le spectacle *Romville*, toujours à l'affiche du Théâtre Polski de Bydgoszcz, a été mon deuxième projet, créé dans le cadre du programme « Interventions ». Dans mon texte d'intention, j'écrivais qu'il « *était basé sur l'intervention du théâtre dans la réalité, la transgression des murs de l'institution, la recherche d'expériences dans la réalité extra-théâtrale* ». Avec la direction du théâtre – Paweł Wodziński et Bartosz Frąckowiak – nous avons voulu faire participer la grande communauté rom de la ville. La première de *Romville* était pour moi la première fois où j'ai pu voir des Roms au théâtre: aussi bien sur scène que du côté du public.

Le spectacle a pris comme point de départ des événements qui ont eu lieu un an avant, à Legnica: pendant un match du club local de football « Miedź », des écharpes et des badges siglés « Chasseurs de Tziganes » avaient été distribués. La police n'avait pas réagi. Le lendemain, quelques élèves d'un collège portaient les « cadeaux » reçus lors du match.

Le spectacle était basé sur les reportages réalisés dans différents endroits de Pologne par la journaliste Justyna Pobiedzińska et la réalisatrice Elżbieta Depta. Chacune des deux auteures avait déjà eu affaire à la thématique rom: Pobiedzińska avait écrit des reportages, Depta avait organisé des ateliers théâtraux avec des enfants roms et avait fait des recherches sur l'éducation de ce groupe ethnique.

La dramaturgie du spectacle se jouait sur deux plans. D'une part, le texte était écrit sur la base des rencontres et des discussions avec les Roms; un couple rom jouait même dans la pièce. D'autre part, c'était un défi pour les comédiens qui sortaient largement de leurs rôles et se battaient sur scène contre leurs propres préjugés visant la communauté rom.

Une des actrices, Martyna Peszko, commente: « *J'ai appris que juste à côté de moi vivent des gens qui sont Polonais comme moi, mais leur vie est complètement différente. Les Roms vivent dans leur monde fermé, isolé du nôtre. Nous en savons très peu. Romville est un projet qui ne nous montre pas en tant que comédiens – nous sommes simplement des humains. Pour moi, c'était un vrai défi, j'ai eu la possibilité de m'exprimer d'une façon personnelle – non pas par le rôle, mais par moi-même. Jouer ce spectacle exige à chaque fois un grand courage et une responsabilité – pour l'expression théâtrale, mais surtout pour soutenir de manière juste la cause des personnes dont on parle.* »

Ces micro-utopies donnent naissance, pour quelques instants, à une communauté de sentiments et de responsabilité par rapport à la violence.

Certes, ces projets artistiques, adressés à quelques Polonais et quelques Roms, créent juste des micro-utopies et n'apportent pas de changements politiques majeurs; nous continuons à vivre dans des mondes séparés, isolés, sans nous connaître. Mais ces

micro-utopies donnent naissance, pour quelques instants, à une communauté de sentiments et de responsabilité par rapport à la violence, basée, pour reprendre l'expression de Carol Gilligan, sur « l'éthique de la sollicitude » (*care*). Et je suis persuadée que la sollicitude et l'empathie doivent être des fondements de la démocratie.

Traduis du polonais par Marta Wojtkiewicz.



La question rom. Le projet de la majorité

Marek Miller plantant le drapeau rom sur le vieux château d'eau.

Konin, 2014

© Agata Kiedrowicz



La question rom. Le projet de la majorité

Vue de la villa rom.

Konin, 2014

© Agata Kiedrowicz



La question rom. Le projet de la majorité

Vue de la villa rom.

Konin, 2014

© Agata Kiedrowicz



La question rom. Le projet de la majorité

Rencontres à la villa rom.

Konin, 2014

© Agata Kiedrowicz



La question rom. Le projet de la majorité

Conférence du professeur Piotr Marciniak.

Konin, 2014

© Agata Kiedrowicz



Romville

Théâtre Polski

Bydgoszcz, 2015

© Monika Stolarska



Romville

Théâtre Polski

Bydgoszcz, 2015

© Monika Stolarska



Romville

Théâtre Polski

Bydgoszcz, 2015

© Monika Stolarska

BIOGRAPHIE Agata Siwiak



Agata Siwiak est anthropologue de la culture, théâtrologue, commissaire et productrice de projets théâtraux et interdisciplinaires, enseignante universitaire. Elle est en charge du cycle « Interventions » au Théâtre Polski de Bydgoszcz et directrice artistique du Festival Les Étrangers proches au Théâtre Polski à Poznań. En 2015, elle a dirigé avec Grzegorz Niziolek le Théâtre POP-UP, une anti-institution critique et éphémère à Cracovie. Agata Siwiak a aussi été auteure et commissaire du programme socio-artistique « *Wielkopolska: Rewolucje* », commandité par la voïvodie de Grande-Pologne, et commissaire du projet « *Trickster 2011* » durant la présidence polonaise de l'UE. Elle a auparavant dirigé le Festival du dialogue des quatre cultures à Łódź (avec Grzegorz Niziołek); le festival Baz@art au Théâtre Stary de Cracovie; le festival EuroDrama au Théâtre Polski de Wrocław (avec Pawel Miśkiewicz). Elle enseigne à l'université Adam Mickiewicz de Poznań, où elle dirige le cursus pour les commissaires et producteurs de théâtre.

Photo : © Agata Olejnik

PROMENADE

Gutter Matters Pratiques chorégraphiques *queer* dans les caniveaux urbains val smith

Gutters Matters part de la pratique chorégraphique pour explorer les relations entre aménagement urbain, écologie et une politisation *queer* des sentiments de honte et de fierté.

Initié à Auckland en Aotearoa-Nouvelle-Zélande, le projet part du parallèle entre la gestion de la ville au sein des sociétés consuméristes occidentales et le rapport aux corps des personnes d'orientation sexuelle et de genre minoritaires.

Gutters Matters a d'abord été présenté lors de l'exposition *to and fro* à la galerie Artspace. La performance avait alors eu lieu sur Karangahape Road, un des grands axes du Central Business District, le centre-ville d'Auckland. La rue est connue pour sa vie *queer* et bohème et en tant que quartier de prostitution. Plus tard, le projet s'est développé dans les rues piétonnes très fréquentées de Turku (Finlande) pour le New Performance Festival, et de Bruxelles (Belgique), dans le cadre du festival SIGNAL.

En envisageant le réseau des eaux usées comme un des « systèmes d'assainissement » sociaux, *Gutters Matters* invite le public à s'engager dans une « écologie du caniveau » et à faire au contraire des égouts un (nouveau) terrain d'explorations psycho-physiques.

Neuf systèmes d'assainissement

1. Plus bas que bas

Partition: Roule et tombe aussi loin que possible. Reste à terre aussi longtemps que possible. Qui es-tu ?

Plus bas que bas voit dans cet écoulement des eaux usées un mode de voyage dans les interstices, une dissémination de la performance du danseur à la rue, de la rue aux fissures et cavités souterraines de la ville.

2. Les voies de la honte

Chaque rigole contient assez pour révéler des habitudes humaines particulières, la position d'une ville en matière de politique de propreté ou encore une forme d'éthique écologique. L'état du réseau d'assainissement est le reflet direct des enjeux socio-économiques urbains et de l'attitude envers les sans-abris et les minorités culturelles. C'est là où personne ne regarde (et que personne ne voit plus) que disparaissent nos vilains secrets.

Partition: se repositionner et engager un contact rapproché avec un caniveau et son microcosme aqueux. Es-tu un paysage impressionniste, témoin du temps qui s'écoule ?

3. Tu m'élimines

Partition : Faire un drainage lymphatique pendant quinze minutes en allant de la position debout à la position allongée.

Je veux me faufler à travers les fissures de la ville, suivre ses flux et ses obstacles. Je veux me faire l'ami-e du poil de lapin, de l'os de poulet, de la feuille rabougrie, entrer en conversation avec les espaces innommables.

4. Le méta-égout

Commencer par là : une cartographie du caniveau métaphorique. Au travers d'un voyage chamanique, archiver les symboliques et constellations sociales inconscientes. De la prostitution à la misère, à l'institution. Mettre sur papier (ou sur un mur ou sur un toit) nos associations culturelles spécifiques et nos souvenirs.

Ensuite : se poster près d'un caniveau et partager des histoires.

5. La tête dans le caniveau

Expérimentation mentale : se mouvoir dans le spectre Propreté/Saleté des images associées aux égouts. Dessiner un diagramme représentant le cycle organique des pensées aqueuses.

Catégorisation : le tableau de classement « pensées-sentiments-comportements ». Nettoyer son système de drainage psycho-physique. PAS D'INQUIÉTUDE, le diagramme éliminera tous les blocages éventuels.

6. BLOCAGES

Rituels pour soigner les blocages :

1. Changer la structure ou la direction du flux
2. Désobstruer (avec un bâton)
3. Touiller
4. Attendre la pluie (la tête en bas)
5. Canaliser son énergie
6. Souffler

7. Programme Détox

Performance sociale : accomplir ensemble une désintoxication précise, ritualisée et spirituelle des corps.

Les concoctions d'herbes, traitements électromagnétiques, douches alternées, lavement du colon, jeûne à l'eau et bain de pieds sont à considérer. Cette performance est-elle une allégorie ?

Actions performatives contre-intuitives durant la nuit : intoxifier/détoxifier/retoxifier, systématiser la détoxification.

8. Gay Shame Parade (La Marche des Hontes)

Est-ce que la honte, capable de déployer nos identités de l'intérieur vers l'extérieur plutôt que l'inverse, peut devenir une force productive à revendiquer ? Est-ce que l'expérimentation corporelle peut nous permettre de réécrire une nouvelle « culture du caniveau » ?

Partition : *Pride Parade* pour une personne (dont on ne verra jamais le visage).

Conclure allongé sur le sol et exécuter une chorégraphie genre « cheerleading », au ralenti. Par petits mouvements, se concentrer sur les articulations du corps.

9. L'after party des introvertis

Partition: Inviter des introvertis dans un espace *queer* utopique (note dramaturgique: claustrophobie).

À quel point peut-on se faire petit? L'after party a lieu dans le noir (complet). La fête est ensuite seulement éclairée par une petite lampe de poche et une mini boule disco. Des formes de micro-sociabilisation peuvent naître via le petit trou qui fait communiquer les différentes enclaves de fêtes individuelles entre elles.

Traduis de l'anglais par Flore Herman.



Gutter Matters
val smith

"to and fro" (Artspace Gallery)

Auckland, 2014

© Nina Gastreich



Gutter Matters
val smith

"to and fro" (Artspace Gallery)

Auckland, 2014

© Nina Gastreich

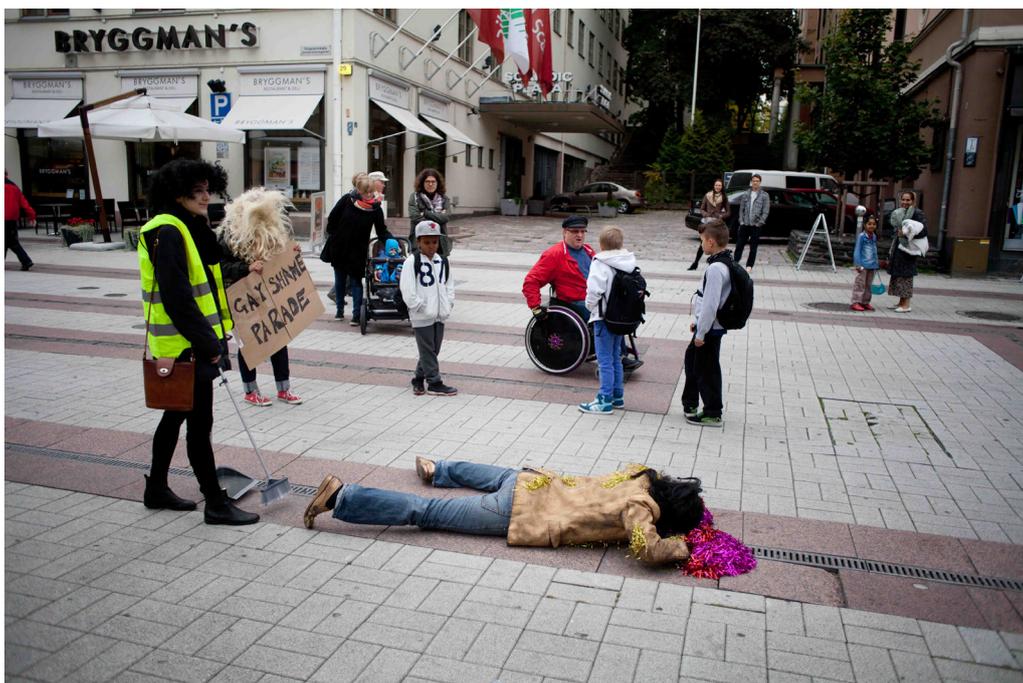


Gutter Matters
val smith

“to and fro” (Artspace Gallery)

Auckland, 2014

© Nina Gastreich



Gutter Matters
val smith

New Performance Festival

Turku, 2014

© Hannu Seppala



Gutter Matters
val smith

New Performance Festival

Turku, 2014

© Hannu Seppala



Gutter Matters
val smith

New Performance Festival

Turku, 2014

© Hannu Seppala



Gutter Matters
val smith

Festival SIGNAL

Bruxelles, 2015

© Colin Delfosse



Gutter Matters
val smith

Festival SIGNAL

Bruxelles, 2015

© Colin Delfosse



Gutter Matters
val smith

Festival SIGNAL

Bruxelles, 2015

© Colin Delfosse

Gutter Matters
val smith

Festival SIGNAL

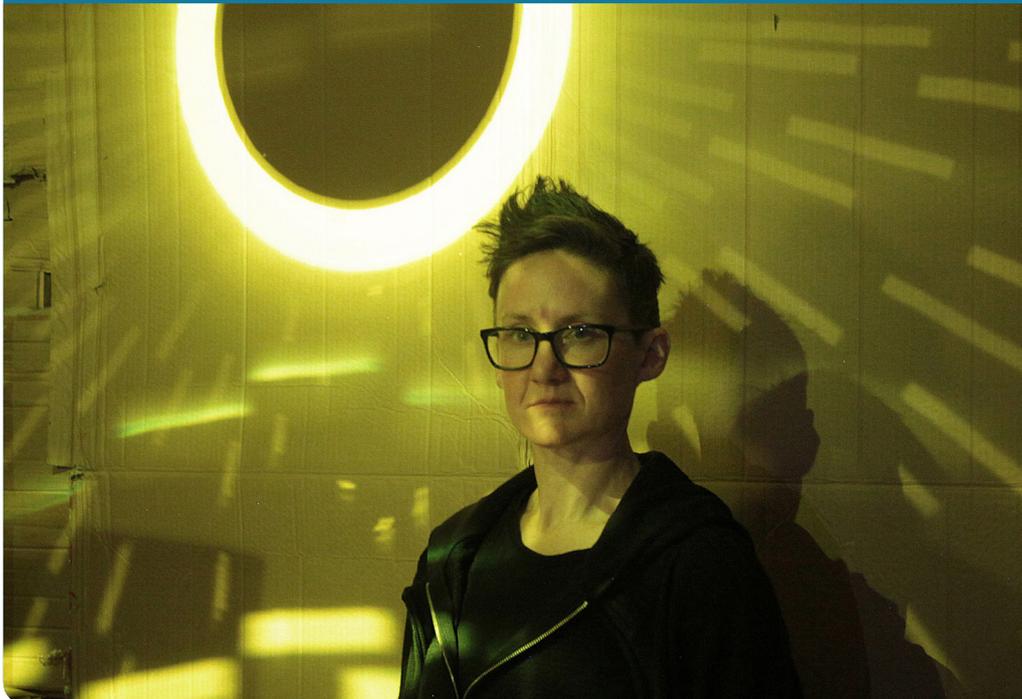
Bruxelles, 2015

© Colin Delfosse



Regarder la vidéo ici: bit.ly/2jgQJpG

BIOGRAPHIE
val smith



al smith est un.e artiste chorégraphe et enseignant.e en danse blanche et *genderqueer*, basée à Auckland, en Aotearoa Nouvelle-Zélande. Son travail performanciel repense le corps politique au travers d'expérimentations qui remettent en question les conventions liées aux spectateurs. Les théories *queer*, féministes et pos-structuralistes étayent ses essais chorégraphiques dans une relation fluide avec des pratiques collaboratives, somatiques, pédagogiques et contextuelles.

bit.ly/2jmRZGy

Photo : © Justin Spiers.

ITINÉRAIRE

Fiona Whelan Trouver le temps du territoire Gerry Kearns

Rialto

Rialto se situe au sud-ouest du centre-ville de Dublin. Lorsque Fiona Whelan y installe son atelier en 2004, elle se sent « immédiatement attirée » par ce quartier à majorité ouvrière.¹⁷ Depuis, une grande partie des logements publics a été détruite. Entre 2006 et 2011, le nombre d'habitants du district de Rialto est passé de 6 395 à 3 639 personnes, et la part de résidents des logements sociaux de 44 % à 24 %.¹⁸ Whelan était venue parce qu'elle voulait « faire de l'art avec des jeunes »,¹⁹ et parce que Rialto possède depuis 1980 un des centres pour jeunes les plus progressistes d'Irlande : « À cette époque d'inégalités, où les communautés ouvrières demeurent opprimées, le Rialto Youth Project travaille au changement social à travers un projet communautaire pour les jeunes, en particulier les plus fragilisés. »²⁰ Alors que son séjour à Rialto ne devait durer que neuf mois, Whelan y vit depuis maintenant une douzaine d'années : « pour moi, c'est une énergie. »²¹ L'engouement des jeunes et les ambitions de l'équipe d'artistes travaillant avec les jeunes ont été alimentés et aiguisés au fil des années par deux projets de longue haleine : *What's The Story* (2007-2011), et *The Natural History of Hope* (2012-2016).

17. Fiona Whelan, *TEN. Territory, Encounter and Negotiation: A Critical Memoir by a Socially Engaged Artist*, Dublin, Fiona Whelan, 2014, p. 27.

Disponible sur bit.ly/296yYIG

18. Central Statistics Office, Irlande.

19. Jim Lawlor in Jim Lawlor et Fiona Whelan, "A Partnership Preamble", *IN2*, 2010.

bit.ly/2jmFNpo

20. bit.ly/2iqdQOd

21. Fiona Whelan, "Understanding Difference", *Practice* 1:1, 2009.

bit.ly/2iu4uwb

Idées, récits et art

Chaque projet public d'art collaboratif produit avec lui toute une chaîne d'idées, de récits, de recherche et d'éléments de communication publique. Whelan parle d'« apprentissage par la pratique »,²² et revient sur cette « connaissance pratique » acquise pendant le processus collaboratif de *What's The Story*.²³ Pour elle, partir de la discussion de « grandes idées » plutôt que de l'objectif de produire une œuvre artistique apporte « de l'excitation et de la liberté » dans le travail.²⁴ Le groupe initial du projet s'est constitué autour des récits personnels des membres, auxquels on demandait qu'ils racontent une expérience de sensation de pouvoir ou de manque de pouvoir. Au-delà de la réflexion collective sur les relations de pouvoir, c'est aussi le goût pour l'art et la narration qui ont maintenu l'implication de tous. Plutôt qu'une idée abstraite, c'est précisément cette dimension créative de bricolage et de montage qui, semaine après semaine, a soudé les éducateurs, artistes et jeunes. Les récits, d'abord collectés individuellement auprès des participants par Whelan, ont ensuite été partagés avec l'ensemble du groupe de manière anonyme, le temps d'une soirée. En les analysant, il apparut que nombre de ces expériences d'absence de pouvoir voyaient intervenir les *gardai* (la police). Le groupe fit alors appel à des universitaires ou à d'autres experts pour continuer à nourrir ce processus d'apprentissage. Très vite, la communication publique devint un enjeu important. Ayant partagé leurs histoires au sein du groupe, les participants souhaitaient que d'autres puissent les écouter à leur tour. Ils voulaient aussi qu'un dialogue

22. Fiona Whelan et Kevin Ryan, "Beating the Bounds of a Socially-Engaged Art? A Transdisciplinary Dialogue on a Collaborative Art Project with Youth in Dublin, Ireland". *Field* 4, 2016.

bit.ly/2jxNTcr

23. Fiona Whelan, *TEN*, p. 20.

24. Fiona Whelan, *TEN*, p. 52.

avec les auditeurs soit rendu possible, mais certaines formes furent à cet égard plus fructueuses que d'autres. Un format d'exposition ayant induit une consommation passive des récits, les jeunes ont marqué leur déception, souhaitant au contraire qu'« un engagement plus profond avec chaque auditeur »²⁵ puisse avoir lieu. Il s'avéra plus gratifiant de demander à des invités de lire devant les autres ces histoires, et ce, en présence de leurs auteurs restés anonymes. Le « pouvoir de réactivation » de ces séances venait en partie de l'anonymat, qui produisait « une tension aussi bien chez les lecteurs que chez ceux dont les récits étaient lus à voix haute ». ²⁶ L'expérience fut encore portée à un autre degré lorsque des agents de police répondirent à l'invitation de collaborer au projet, et lors d'une présentation publique à l'Irish Museum of Modern Art, lurent certaines de ces histoires devant leurs auteurs anonymes. Cette expérience engendra à son tour la production d'un film, d'une exposition et d'une résidence à la galerie The LAB à Dublin. Dans ce cadre, il s'agissait d'étendre l'invitation à d'autres groupes de jeunes de Dublin, ce qui permit la collecte de vingt nouveaux récits – et de développer un projet de formation d'agents de police axée sur les manières de traiter les jeunes avec plus de dignité et de respect.

25. Fiona Whelan, *TEN*, p. 121.

26. Fiona Whelan, *TEN*, p. 111.

Esthétiques

Mais l'apprentissage ne résulte pas seulement de l'aspect processuel du projet. Le fait de conter, l'anonymat, la réactivation ou l'écoute possèdent chacun une dimension affective et esthétique qui fait appel à la créativité et la nourrit. C'est pourquoi les auteurs souhaitaient que leurs histoires soient accueillies et entendues avec respect. Pour l'installation à The LAB, les récits étaient conservés dans une salle obscure, à l'intérieur de boîtes où les visiteurs pouvaient les consulter un à un, puis les emmener avec eux dans la partie éclairée de la pièce. Whelan explique: « nous voulions éviter que ces témoignages soient trop vite balayés par le visiteur, pour qu'au contraire il ait la possibilité de s'engager individuellement dans chaque récit, quitte à ce qu'il ne les lise pas tous. Ces décisions esthétiques devaient influencer l'expérience du visiteur face aux histoires de ces jeunes. »²⁷

27. Fiona Whelan, *TEN*, p. 178.

À la notion d'inclusion sociale, Whelan préfère celle de la différence, qui offre selon elle une description plus honnête des rapports de pouvoir à l'intérieur du projet.

Pendant les événements publics, la disposition des sièges se faisait le plus souvent en triangle. Cela trouvait « son origine dans la composition spécifique du Collectif »²⁸ (jeunes, artistes, éducateurs). C'était une manière de reconnaître les différents intérêts et manières dont chacun peut entrer en médiation avec l'autre. Bien que les assises distinctes accordent une place particulière à chaque composante, le triangle offre à première vue une configuration d'égalité, du moins à l'horizontale. À la notion d'inclusion sociale, Whelan préfère celle de la différence, qui offre selon elle une description plus honnête des rapports de pouvoir à l'intérieur du projet. Elle explique le rôle du triangle dans la reconnaissance de ce processus: « Toute suppression des identités des sujets faisait encourir le risque de prétendre à une forme d'égalité neutralisée [...]. C'est pourquoi le triangle a symboliquement été mis à plat, pour souligner nos différences en terme de savoir, de classe, d'origine, et notre engagement dans l'horizontalité de ce processus. »²⁹ Cette ambition est plus risquée dans le cadre d'événements publics. D'un certain point de vue, le projet passe de l'espace de travail à la scène, et ce faisant, il négocie les deux régimes distincts, mais reliés, de la différence et du pouvoir. Kevin Ryan a décrit le travail de Whelan comme abordant « deux formes de pouvoirs relationnels: une qui articule les inégalités entre ceux qui exercent le pouvoir et ceux qui y sont soumis [...] et une autre où le pouvoir est coproduit par le processus collaboratif. »³⁰

28. Kerstin Mey, "...But Where is The Art?", *Policing Dialogues Review*, Dublin, Fiona Whelan et le Rialto Youth Project, 2011, p. 6-7.

bit.ly/2izhKCl

29. Fiona Whelan et Kevin Ryan, "Beating the Bounds".

30. Fiona Whelan et Kevin Ryan, "Beating the Bounds".

Dans la galerie d'art, inviter la police à prendre part au triangle signifiait donc parier sur un engagement commun dans ce processus horizontal de prise de parole et d'écoute. Un des côtés du triangle était formé par les agents de police, un autre par le collectif artistique, et le dernier accueillait d'autres invités dont des éducateurs, des artistes et des acteurs culturels. Chaque côté était conscient de la présence de l'autre, sans devoir le regarder directement. Ils pouvaient embrasser ensemble ce vide commun que représente le centre du triangle, et potentiellement y projeter quelque chose de respectueux. Mais bien sûr, une fois redressé, un triangle a de nouveau un sommet. Une fois sorti de la configuration triangulaire de l'espace de la galerie, une relation horizontale est tout simplement impossible. Le triangle s'avère être en cela un outil symbolique clair pour attribuer, comme le note Ryan, «une représentation formelle du pouvoir dans le contexte de la pratique collaborative»³¹ de Whelan. Comprendre est autant un exercice d'imagination que de connaissance.

31. Fiona Whelan et Kevin Ryan, "Beating the Bounds".

L'apprentissage par la pratique

L'apprentissage par la pratique réside autant dans le contenu que dans la forme, et dans le projet, ces deux niveaux sont imbriqués. En visite à Philadelphie pour collaborer sur un projet de fresque murale avec un centre de jeunes, les membres du groupe de Rialto avaient été très irrités lorsque *Fox News* les avait désignés comme provenant des «logements sociaux les plus tristes de Dublin».³² Une autre fois, un jeune avait quitté le projet parce qu'il avait entendu dire que le Rialto Youth Project était financé uniquement parce qu'il concernait une communauté pauvre, de jeunes «marginalisés» et «en situation de risque», des «étiquettes qu'il jugeait inutiles et offensantes».³³

32. Fiona Whelan et Kevin Ryan, "Beating the Bounds".

33. Fiona Whelan, *TEN*, p. 141.

La capacité des médias de masse à étiqueter les gens a des conséquences bien réelles.

Pour les membres du projet, être confronté à des publics divers faisait apparaître la différence entre la manière dont ils se décrivaient eux-mêmes et celle dont ils étaient perçus par les autres. La capacité des médias de masse à étiqueter les gens a des conséquences bien réelles. À une autre occasion, un article de presse irresponsable rapporta que la police avait été invitée, non pas pour écouter des histoires de la classe ouvrière, mais pour que les jeunes du quartier les aident dans leur mission, rendant au moins une personne présente «très soucieuse de savoir quelle vision ses camarades avaient de lui».³⁴ Au sein du projet, les membres sont devenus de plus en plus conscients de la manière dont les jeunes de la classe ouvrière sont représentés. Ils ont vu la nécessité de pouvoir parler en leur propre nom, appris à maîtriser les manières de s'adresser à la presse et peut-être aussi à projeter ce que Oskar Negt et Alexander Kluge appellent un «contre public», enraciné dans l'expérience de la classe ouvrière et défiant l'illusoire unité sociale, telle qu'elle est exprimée dans la sphère publique bourgeoise hégémonique.³⁵ Comme Ailbhe Murphy et Ciaran Smyth (Vagabond Reviews) l'ont fait remarquer, dans *What's The Story* la revendication d'une voix subalterne produit un discours de vérité sur le pouvoir, sur un mode proche de la *parrhesia* telle que décrite par Michel Foucault.³⁶

34. Michael Byrne, "It's Personal", *Policing Dialogues Review*, p. 9-10, 9.

35. Oscar Negt et Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993 [1972].

36. Ailbhe Murphy et Ciaran Smyth, "Speaking the Truth to Power: The Case of the What's The Story Collective", *Policing Dialogues Review*, p. 20-21.

Territoire

Les phases de recherche et de diffusion du projet ont engendré leurs propres enseignements. Dans le cas de *What's The Story*, ce n'était pas seulement la question de l'humiliation quotidienne des jeunes par les *gardai* qui était soulevée, mais aussi la conscience aiguë que le quartier de Rialto pouvait s'avérer nocif pour ses propres habitants. Suite aux premières lectures publiques, « Ciaran Smyth a identifié un des thèmes clés des différentes histoires comme étant la relation au territoire, les descriptions de lieux renvoyant à un sentiment de sécurité, de "chez soi", et où le "chez soi" ne s'ancre pas forcément sur son propre territoire. »³⁷

37. Fiona Whelan, *TEN*, p. 113-14.

Par « territoire », on comprend une zone sur laquelle on peut exercer un contrôle, même si nous traversons des territoires contrôlés par d'autres.

La même question s'est dégagée du projet *The Natural History of Hope*, où là aussi des histoires avaient été collectées et analysées. Dans ses retours au groupe, la sociologue Kathleen Lynch avait identifié « le manque d'espaces protégés » comme la problématique principale des récits.³⁸ Par « territoire », on comprend communément une zone sur laquelle on peut exercer un certain contrôle, même si le plus souvent nous traversons des territoires contrôlés par d'autres. Les géographes parlent de territorialité comme d'un contrôle de la population par le contrôle de l'espace.³⁹ Revenant sur les récits collectés pour une présentation de *What's The Story* à The LAB à Dublin, le sociologue Aogán Mulcahy note que « les liens entre la police et les jeunes [...] se rapportent à la nature de l'espace public [...], sur lequel la police prétend exercer sa juridiction. »⁴⁰ Dans la perspective des *gardai*, être jeune et se trouver dans un espace public où se vend de la drogue constitue déjà un comportement suspect, même si pour les jeunes, cet espace est leur quartier. Les jeunes en arrivent à accepter le fait qu'ils n'ont pas droit à l'espace public. Face à cette irradiation de l'espace public, accepter le défi d'aider à la formation de la police n'est dès lors pas seulement un contre-argument d'humanité. C'est aussi miser sur l'espoir, aussi futile que cela puisse souvent paraître.

38. *Natural History of Hope*, programme, Dublin, Project Arts Centre, 2016, p. 7.

bit.ly/2jMviJ5

39. Robert D. Sack, *Human Territoriality: Its Theory and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

40. Aogán Mulcahy, «The Sociology of Power», *Policing Dialogues Review*, p. 18-20, 19.

Traduis de l'anglais par Flore Herman.

bit.ly/296yYIG



The Day in Question

Collectif What's The Story?

Irish Museum of Modern Art
Dublin, 2009

Video still © Enda O'Brien

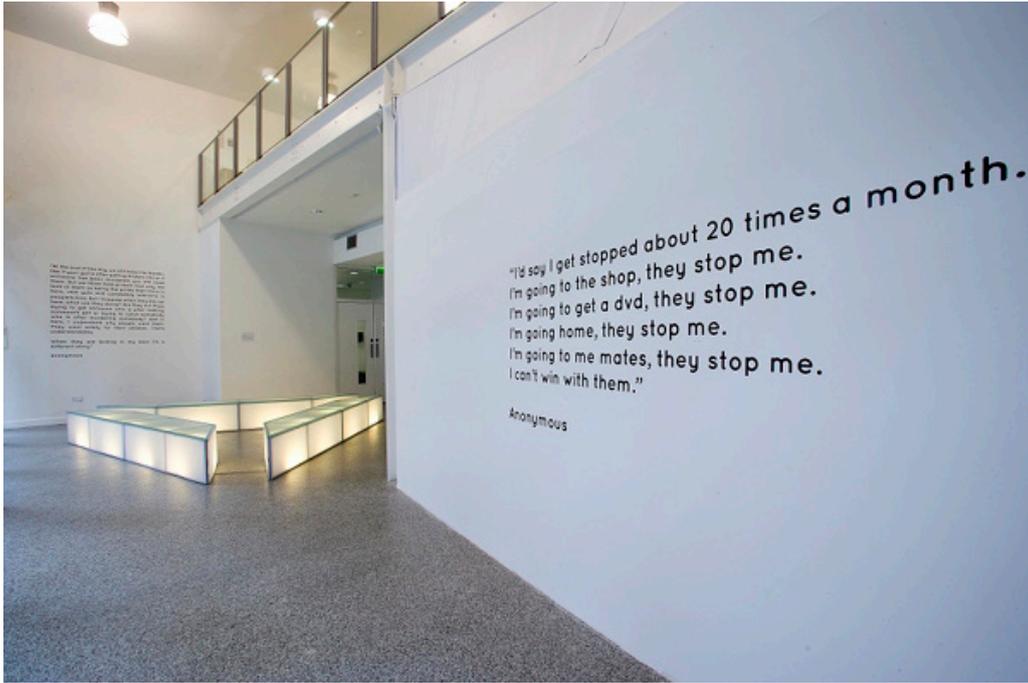


The Day in Question

Collectif What's The Story?

Irish Museum of Modern Art
Dublin, 2009

© Fiona Whelan



Policing Dialogues

Collectif What's The Story?

The LAB
Dublin, 2009

© Michael Durand



Policing Dialogues

Collectif What's The Story?

The LAB
Dublin, 2009

© Fiona Whelan



Fiona Whelan lors du séminaire pour la sortie du livre *TEN*

NCAD
Dublin, 2016

© Ray Hegarty



New School for Girls, Natural History of Hope

Fiona Whelan et le Rialto Youth Project

Studio 468, Rialto
Dublin, 2015

© Fiona Whelan



Natural History of Hope

Fiona Whelan, le Rialto Youth Project et Brokentalkers

Project Arts Center
Dublin, 2016

© Ray Hegarty

BIOGRAPHIE
Gerry Kearns



Gerry Kearns est professeur de géographie humaine à l'université de Maynooth. Il est l'auteur de *Geopolitics and Empire* (Oxford University Press, 2009), a co-dirigé *Spatial Justice and the Irish Crisis* (Royal Irish Academy, 2015), et est l'auteur de nombreux articles en géographie politique, historique et culturelle. Ses projets actuels comportent notamment *The Geographical Turn*, qu'il mène avec Karen Till sur les relations entre art et géographie; un travail d'histoire sur l'empathie et la sexualité dans le nationalisme irlandais pour le projet de Fearghus O Conchuir, *Casement Project; Making Space of AIDS*, sur les inventions et les métaphores pour aider à la survie en temps d'épidémies mortelles, et enfin *Geopolitics after Auschwitz*, ou comment arriver à penser de manière géopolitique et critique quand le sujet même a été colonisé par les pires politiques fascistes.

Photo : © Karen Till

CHANTIERS

Les Habitants des Images De nouveaux imaginaires sociaux pour la ville Emmanuelle Nizou

L'ouverture du second chapitre du film *Dazibao BXL* titré « L'Europe, mon Eldorado, mon rêve ou mon triste mensonge ? » est un beau condensé de ce qui fait la marque de fabrique si singulière des Habitants des Images. bit.ly/2hwuUAd

Qu'est-ce qui se niche derrière les représentations de la ville et sa médiatisation ?

Ce qui apparaît à l'écran est un montage photographique, fixe, qui met en scène deux jeunes hommes et deux jeunes femmes dans deux situations simultanées : à droite ils posent dans la vitrine d'une galerie sur laquelle ont été collés des journaux, contre le mur et au sol. Une des jeunes femmes porte le voile et nous inclut dans la scène : elle nous regarde dans le miroir. À gauche, on les voit tous les quatre franchir le seuil de la galerie sacs sur le dos, valises à la main. Le rez-de-chaussée de ce bâtiment observé depuis l'extérieur situe clairement l'action à Bruxelles. La bande-son fait entendre les bruits de la ville et les commentaires enjoués des fabricants du film. L'effet de zoom et le glissement d'une scène à l'autre cèdent rapidement la place au *making of* : le spectateur voit désormais ceux qui posaient, caméra à l'épaule, en pleine répétition de leur entrée dans l'espace. Le micro est prêt à collecter les diverses paroles de ceux qui construisent Bruxelles et inventent l'Europe. Avec les Habitants des Images, l'attention du regardeur est toujours attrapée et amenée à se mouvoir au travers du montage photographique. Il est invité à entrer dans le tissu du monde concret et suivre les citoyens, ses pairs, à plonger au cœur de l'espace urbain et traverser les multiples feuillets qui le composent : il y observe à la loupe ce qui était demeuré invisible et imperceptible vu du dessus. Qu'est-ce qui se niche derrière les représentations de la ville et sa médiatisation ? Entrons donc dans la cité et dans son foisonnement de questions.

Qu'aucun spectateur ne s'y trompe : tout est montage, tout est invention.

« *Se faire écho de ce qui fait société* » implique de s'attaquer à des sujets aussi périlleux que la démocratie, l'identité, l'immigration, l'intégration, la liberté, la réaction au terrorisme... Pour les dédramatiser et s'émanciper de ce qu'en schématisent les médias, les Habitants des Images y opposent la force d'un dispositif artistique qui induit un changement des règles du jeu, un déplacement. À un art d'action et d'intervention directe, in situ, les artistes superposent en permanence un art de la mise en scène. La représentation réapparaît dans ce qui se percevait comme réel. Dans leurs derniers travaux, *Dazibao BXL* et *Public Shooting*, réalité et illusion s'entremêlent sans cesse pour qu'aucun spectateur ne s'y trompe : tout est montage, tout est invention. Dans la dernière exposition visible à la Maison des Femmes de Schaerbeek (un quartier populaire de Bruxelles), exposition qui traite du harcèlement de rue, les codes du roman-photo ont été empruntés pour épingler les rapports de force entre citoyen.n.e.s qui vivent les discriminations et les préjugés de genre au quotidien, ceux et celles qui les produisent ou qui se bornent à les constater. Les rôles du bourreau, de la victime et du témoin sont endossés par les élèves de l'Institut Sainte-Marie impliqués dans le projet. Les bulles qui sortent de leur bouche permettent de situer assez clairement l'enjeu. « Retourne dans ton pays, voleuse ! Vous prenez nos emplois. Ici on n'autorise pas le voile. »

Puis les perspectives changent: sur la même photographie cohabite une autre scène qui inversera les rôles. Quant à la vidéo *Public Shooting*, elle s'intéresse à la manière dont les attentats terroristes de mars 2016 ont marqué l'espace public à Bruxelles, à Molenbeek, devant la Bourse, autour de la Grand-Place, remanié l'organisation spatiale, et induit des comportements nouveaux. Ce sont des casquettes de couleur qui permettent d'y distinguer les habitants des membres des services d'ordre, les nationalistes, les militants, des figures politiques de la cité. Chaque scène est rejouée plusieurs fois avec des acteurs différents recrutés en amont du tournage ou directement dans les lieux où se tient l'action. Rien n'est gommé dans le montage final: ni les claps, ni les micros-cravates des acteurs, ni les scènes surjouées. Le preneur de son, le photographe, le caméraman et toute l'équipe de réalisation seront visibles. Le ton général est presque à la farce: on y caricature la parole catastrophiste des médias dans un climat post-attentat, on y introduit des changements identitaires un peu grossiers. Romain se fait appeler Josiane, et la Belge à la peau blanche et aux cheveux blonds y joue la Maghrébine. Le simulacre a pour vocation de libérer et de décomplexer la parole: il dédouane l'absence de nuances des propos. Pour autant, l'ouverture d'un espace théâtral au sein du tissu urbain ne vise pas à délivrer un message univoque et moralisateur. Changer de point de vue ne permet pas seulement de mieux conscientiser ce que vivrait l'autre, mais surtout un décadre permanent du réel et de ses fictions, ce petit pas de côté qui a beaucoup plus de puissance qu'on ne croit, et peut opérer des déplacements sur une longue portée.

Le simulacre a pour vocation de libérer et de décomplexer la parole.

Cette mutation du point de vue ne se joue pas que dans le produit final, elle est à l'œuvre dans l'expérience même qui le construit. Quand on rencontre les Habitants des Images, on peut très rapidement devenir à son tour un Habitant des Images. La forme qui marquera la fin d'un processus très généreux est bien le résultat d'une composition collective. « *C'est important de donner de la responsabilité dans toutes les étapes du processus, de sentir qu'il est ouvert, qu'il y a de la place aussi pour décider de la mise en forme.* » Dès les premières sorties « sur le terrain », les participants se retrouvent vite avec enregistreurs, micros, appareils photos, caméra à main. Le temps de montage d'un projet est si condensé que les outils doivent être suffisamment accessibles pour permettre leur appropriation. On est alors prêts à entrer à son tour dans la peau de l'investigateur.

Chaque nouveau projet est toujours l'occasion de sonder la langue et les narrations sociales.

Mais qui sont les Habitants des Images? Au cœur de la constellation se trouve un duo d'artistes-urbanistes. La rencontre d'Adèle Jacot et Mélanie Peduzzi à l'école supérieure d'arts visuels de La Cambre a cristallisé leur souhait commun de faire de la ville et des médias des champs d'action privilégiés: quitter la zone circonscrivant le milieu de l'art contemporain pour aller se frotter aux mécanismes de la société urbaine, en explorer les relations et les rapports de force. « *Nous souhaitons travailler avec la ville dans la ville, entamer une recherche de fond par rapport à ce qu'on y vit avant d'en faire l'exposition. Nous voulions aussi transmettre cette recherche de manière vivante.* » C'est autour des deux enquêtrices que gravite un ensemble de fabricants et d'inventeurs, collaborateurs réguliers, architectes, vidéastes, plasticiens, enseignants, danseurs, curateurs, intervenants sur l'Europe... vite rejoints par ceux qui auraient pu rester « les participants », mais qui ont fait leurs méthodes propres aux deux Habitants.e.s. Leur fonction est de donner de Bruxelles « une représentation incarnée », leurs points de vue comptent tout autant que ceux des grandes figures. Ce sont des citoyens qui composent la riche diversité bruxelloise, d'origines culturelles et sociales très métissées, parfois ceux que l'on rejette à l'écart et que l'on tient à la marge, dont il ne semble pas prioritaire d'entendre l'opinion. Ces citoyens, ce sont ceux qui viennent d'arriver dans la ville, qui font la file à l'Office des Étrangers situé au pied du « World Trade Center » dans le quartier des affaires, les femmes passées par le Centre Exil, association spécialisée dans la

réhabilitation de réfugiés ayant été victimes de violences organisées dans leur pays d'origine. Ce sont aussi les prostituées du quartier de l'Yser, les habitués et sans domicile fixe du parc de la Porte de Hal, de la Gare du Nord, de la Bourse, de la Grand-Place. Chez les Habitants des Images, la révélation de ce qui fait la singularité de Bruxelles passe par l'échange et la confrontation: chaque nouveau projet est toujours l'occasion de sonder la langue et les narrations sociales, de combler les trous de l'Histoire en revalorisant les héritages personnels. L'expérience des huit femmes du projet *Corsets de corps et d'esprit* posant en costume traditionnel de leurs pays d'origines respectifs nous livre bien d'autres récits de vie que ceux d'une histoire officielle.

C'est au cours d'ateliers de réflexion et d'expression que se tissent les mythologies intimes et collectives, que la parole se libère. Prenons l'exemple du *Journal Intime de Quartier*, ou l'exposition de photographies *Entre 2 clichés...* Au cours du processus, chaque groupe de personnes fait micro-société dans un contexte donné. Il s'agit, de prime abord, de bien en comprendre les ressorts, « *d'y apporter le plus grand soin, de créer un cocon dans lequel mettre en sécurité, le but étant de ne surtout pas restreindre la parole mais de la rendre possible* ». Cette mise en confiance nécessite de se débarrasser de tout a priori et de toute prétention à y apporter une quelconque expertise ou savoir préfabriqués à l'avance. « *On n'apporte aucune conclusion ou solution, on cherche plutôt à poser des questions qu'à donner des réponses* ». Partir de. Ne pas orienter. Là où le travail artistique d'Adèle Jacot et Mélanie Peduzzi n'agit pas comme thérapie sociale, c'est que l'écoute attentive des parcours de vie ne vise pas à délivrer d'une souffrance individuelle. Encore moins une exploitation de l'intime, un voyeurisme ou un sensationnalisme qui iraient puiser dans les ressorts les plus dramatiques de l'expérience. Ce qui prime, c'est ce que les personnes ont à dire sur les enjeux de ces rapports sociaux et en quoi le vécu peut alors servir d'outillage futur. Au démarrage d'un atelier, Adèle Jacot et Mélanie Peduzzi précisent : « *le but est de dire aux autres ce que vous vivez pour que ça leur serve.* » Pour éviter toute forme de repli sur soi, « *le mouvement doit toujours se faire de l'intérieur vers l'extérieur* ».

Le vivre-ensemble n'est plus une coquille vide censée décomplexer la politique de son impuissance face à la pauvreté et l'exclusion.

Aussi, le transfert des responsabilités agit comme garant d'une dynamique positive et constructive. En dressant sans cesse des ponts entre art, social et politique, la frontière est parfois ténue et il y a bien des écueils à éviter pour ne pas franchir les limites du cadre artistique, et commettre des impairs irrémédiables d'un point de vue humain. Que ce soit avec les femmes invitées à écrire le *Journal Intime de Quartier*, les élèves de l'Institut Sainte-Marie, les femmes du Centre Exil, la rencontre ne se fait jamais ex-nihilo sans être encadrée par des associations compétentes. « *Avec les prostituées, la question s'est plusieurs fois posée. Les participants viennent chercher autre chose que l'écriture du journal: une rencontre, une présence... Ça peut vite passer dans autre chose, et on ne se veut pas assistants sociaux ou psychologues. C'est important d'encadrer ce travail avec des gens de profession différentes.* » L'éthique politique d'Adèle Jacot et Mélanie Peduzzi ne se proclame pas haut et fort, elle se manifeste avec beaucoup d'humilité. Leur souhait d'œuvrer pour la solidarité collective et une justice sociale se traduit par la revalorisation symbolique de la place qu'occupent des citoyens trop vite mis au rang des victimes, catalogués « *précarisés* » ou « *fragilisés* ». Dans les multiples interactions sociales que suppose l'accomplissement du projet, ils sont plutôt considérés comme des pairs dont la sphère intime doit être mise en perspective par un agir commun. Le vivre-ensemble n'est plus une coquille vide censée décomplexer la politique de son impuissance face à la pauvreté et l'exclusion, ni le prétexte d'un art participatif qui usurpe son appellation. Dans le théâtre de l'espace urbain, faire, fabriquer, composer avec des alter ego, s'affirment comme les premiers fondements pour imaginer une nouvelle société équitable et juste.



Dazibao BXL
Projet d'Adèle Jacot et Mélanie Peduzzi

Projet d'écriture, vidéo et photographie avec les étudiants de l'Institut Sainte-Marie.

"Next generation, please!", Bozar
Bruxelles, 2016

© Mélanie Peduzzi



Public Shooting
Projet d'Adèle Jacot et Mélanie Peduzzi

Performances et film sur la mémoire des attaques terroristes de mars 2016, performé et filmé à Bruxelles en deux jours, avec des personnes rencontrées dans la rue.

Festival SIGNAL
Bruxelles, 2016

Video capture © Habitants des images

Quel serait votre rôle dans cette scène ?
Welke rol zou u willen spelen in deze afbeelding ?

1 Mémoire des braves, aidez l'usager en difficulté. **1** Het herinneren van de goede mensen, help de gebruiker in nood.
2 Un peu de compassion, être sympa. **2** Een beetje medelijden, vriendelijk.
3 Aider sans être gêné, aider discrètement. **3** Helpen zonder gêné te worden, discreet helpen.
4 Ne pas gêner, ne pas déranger. **4** Niet storen, niet storen.
5 Ne pas gêner, ne pas déranger. **5** Niet storen, niet storen.
6 Ne pas gêner, ne pas déranger. **6** Niet storen, niet storen.
7 Ne pas gêner, ne pas déranger. **7** Niet storen, niet storen.
8 Ne pas gêner, ne pas déranger. **8** Niet storen, niet storen.
9 Ne pas gêner, ne pas déranger. **9** Niet storen, niet storen.
10 Ne pas gêner, ne pas déranger. **10** Niet storen, niet storen.
11 Ne pas gêner, ne pas déranger. **11** Niet storen, niet storen.
12 Ne pas gêner, ne pas déranger. **12** Niet storen, niet storen.
13 Ne pas gêner, ne pas déranger. **13** Niet storen, niet storen.
14 Ne pas gêner, ne pas déranger. **14** Niet storen, niet storen.
15 Ne pas gêner, ne pas déranger. **15** Niet storen, niet storen.
16 Ne pas gêner, ne pas déranger. **16** Niet storen, niet storen.
17 Ne pas gêner, ne pas déranger. **17** Niet storen, niet storen.
18 Ne pas gêner, ne pas déranger. **18** Niet storen, niet storen.
19 Ne pas gêner, ne pas déranger. **19** Niet storen, niet storen.
20 Ne pas gêner, ne pas déranger. **20** Niet storen, niet storen.
21 Ne pas gêner, ne pas déranger. **21** Niet storen, niet storen.
22 Ne pas gêner, ne pas déranger. **22** Niet storen, niet storen.
23 Ne pas gêner, ne pas déranger. **23** Niet storen, niet storen.
24 Ne pas gêner, ne pas déranger. **24** Niet storen, niet storen.
25 Ne pas gêner, ne pas déranger. **25** Niet storen, niet storen.
26 Ne pas gêner, ne pas déranger. **26** Niet storen, niet storen.
27 Ne pas gêner, ne pas déranger. **27** Niet storen, niet storen.
28 Ne pas gêner, ne pas déranger. **28** Niet storen, niet storen.
29 Ne pas gêner, ne pas déranger. **29** Niet storen, niet storen.
30 Ne pas gêner, ne pas déranger. **30** Niet storen, niet storen.
31 Ne pas gêner, ne pas déranger. **31** Niet storen, niet storen.
32 Ne pas gêner, ne pas déranger. **32** Niet storen, niet storen.
33 Ne pas gêner, ne pas déranger. **33** Niet storen, niet storen.
34 Ne pas gêner, ne pas déranger. **34** Niet storen, niet storen.
35 Ne pas gêner, ne pas déranger. **35** Niet storen, niet storen.
36 Ne pas gêner, ne pas déranger. **36** Niet storen, niet storen.
37 Ne pas gêner, ne pas déranger. **37** Niet storen, niet storen.
38 Ne pas gêner, ne pas déranger. **38** Niet storen, niet storen.
39 Ne pas gêner, ne pas déranger. **39** Niet storen, niet storen.
40 Ne pas gêner, ne pas déranger. **40** Niet storen, niet storen.
41 Ne pas gêner, ne pas déranger. **41** Niet storen, niet storen.
42 Ne pas gêner, ne pas déranger. **42** Niet storen, niet storen.
43 Ne pas gêner, ne pas déranger. **43** Niet storen, niet storen.
44 Ne pas gêner, ne pas déranger. **44** Niet storen, niet storen.
45 Ne pas gêner, ne pas déranger. **45** Niet storen, niet storen.
46 Ne pas gêner, ne pas déranger. **46** Niet storen, niet storen.
47 Ne pas gêner, ne pas déranger. **47** Niet storen, niet storen.
48 Ne pas gêner, ne pas déranger. **48** Niet storen, niet storen.
49 Ne pas gêner, ne pas déranger. **49** Niet storen, niet storen.
50 Ne pas gêner, ne pas déranger. **50** Niet storen, niet storen.
51 Ne pas gêner, ne pas déranger. **51** Niet storen, niet storen.
52 Ne pas gêner, ne pas déranger. **52** Niet storen, niet storen.
53 Ne pas gêner, ne pas déranger. **53** Niet storen, niet storen.
54 Ne pas gêner, ne pas déranger. **54** Niet storen, niet storen.
55 Ne pas gêner, ne pas déranger. **55** Niet storen, niet storen.
56 Ne pas gêner, ne pas déranger. **56** Niet storen, niet storen.
57 Ne pas gêner, ne pas déranger. **57** Niet storen, niet storen.
58 Ne pas gêner, ne pas déranger. **58** Niet storen, niet storen.
59 Ne pas gêner, ne pas déranger. **59** Niet storen, niet storen.
60 Ne pas gêner, ne pas déranger. **60** Niet storen, niet storen.
61 Ne pas gêner, ne pas déranger. **61** Niet storen, niet storen.
62 Ne pas gêner, ne pas déranger. **62** Niet storen, niet storen.
63 Ne pas gêner, ne pas déranger. **63** Niet storen, niet storen.
64 Ne pas gêner, ne pas déranger. **64** Niet storen, niet storen.
65 Ne pas gêner, ne pas déranger. **65** Niet storen, niet storen.
66 Ne pas gêner, ne pas déranger. **66** Niet storen, niet storen.
67 Ne pas gêner, ne pas déranger. **67** Niet storen, niet storen.
68 Ne pas gêner, ne pas déranger. **68** Niet storen, niet storen.
69 Ne pas gêner, ne pas déranger. **69** Niet storen, niet storen.
70 Ne pas gêner, ne pas déranger. **70** Niet storen, niet storen.
71 Ne pas gêner, ne pas déranger. **71** Niet storen, niet storen.
72 Ne pas gêner, ne pas déranger. **72** Niet storen, niet storen.
73 Ne pas gêner, ne pas déranger. **73** Niet storen, niet storen.
74 Ne pas gêner, ne pas déranger. **74** Niet storen, niet storen.
75 Ne pas gêner, ne pas déranger. **75** Niet storen, niet storen.
76 Ne pas gêner, ne pas déranger. **76** Niet storen, niet storen.
77 Ne pas gêner, ne pas déranger. **77** Niet storen, niet storen.
78 Ne pas gêner, ne pas déranger. **78** Niet storen, niet storen.
79 Ne pas gêner, ne pas déranger. **79** Niet storen, niet storen.
80 Ne pas gêner, ne pas déranger. **80** Niet storen, niet storen.
81 Ne pas gêner, ne pas déranger. **81** Niet storen, niet storen.
82 Ne pas gêner, ne pas déranger. **82** Niet storen, niet storen.
83 Ne pas gêner, ne pas déranger. **83** Niet storen, niet storen.
84 Ne pas gêner, ne pas déranger. **84** Niet storen, niet storen.
85 Ne pas gêner, ne pas déranger. **85** Niet storen, niet storen.
86 Ne pas gêner, ne pas déranger. **86** Niet storen, niet storen.
87 Ne pas gêner, ne pas déranger. **87** Niet storen, niet storen.
88 Ne pas gêner, ne pas déranger. **88** Niet storen, niet storen.
89 Ne pas gêner, ne pas déranger. **89** Niet storen, niet storen.
90 Ne pas gêner, ne pas déranger. **90** Niet storen, niet storen.
91 Ne pas gêner, ne pas déranger. **91** Niet storen, niet storen.
92 Ne pas gêner, ne pas déranger. **92** Niet storen, niet storen.
93 Ne pas gêner, ne pas déranger. **93** Niet storen, niet storen.
94 Ne pas gêner, ne pas déranger. **94** Niet storen, niet storen.
95 Ne pas gêner, ne pas déranger. **95** Niet storen, niet storen.
96 Ne pas gêner, ne pas déranger. **96** Niet storen, niet storen.
97 Ne pas gêner, ne pas déranger. **97** Niet storen, niet storen.
98 Ne pas gêner, ne pas déranger. **98** Niet storen, niet storen.
99 Ne pas gêner, ne pas déranger. **99** Niet storen, niet storen.
100 Ne pas gêner, ne pas déranger. **100** Niet storen, niet storen.

Dialogues de rue N° 1
 Projet d'Adèle Jacot et Mélanie Peduzzi

Jeu de rôles et travail photographique (affiche) autour du harcèlement de rue, réalisé avec des jeunes de Schaerbeek.

Festival SIGNAL
 Bruxelles, 2016

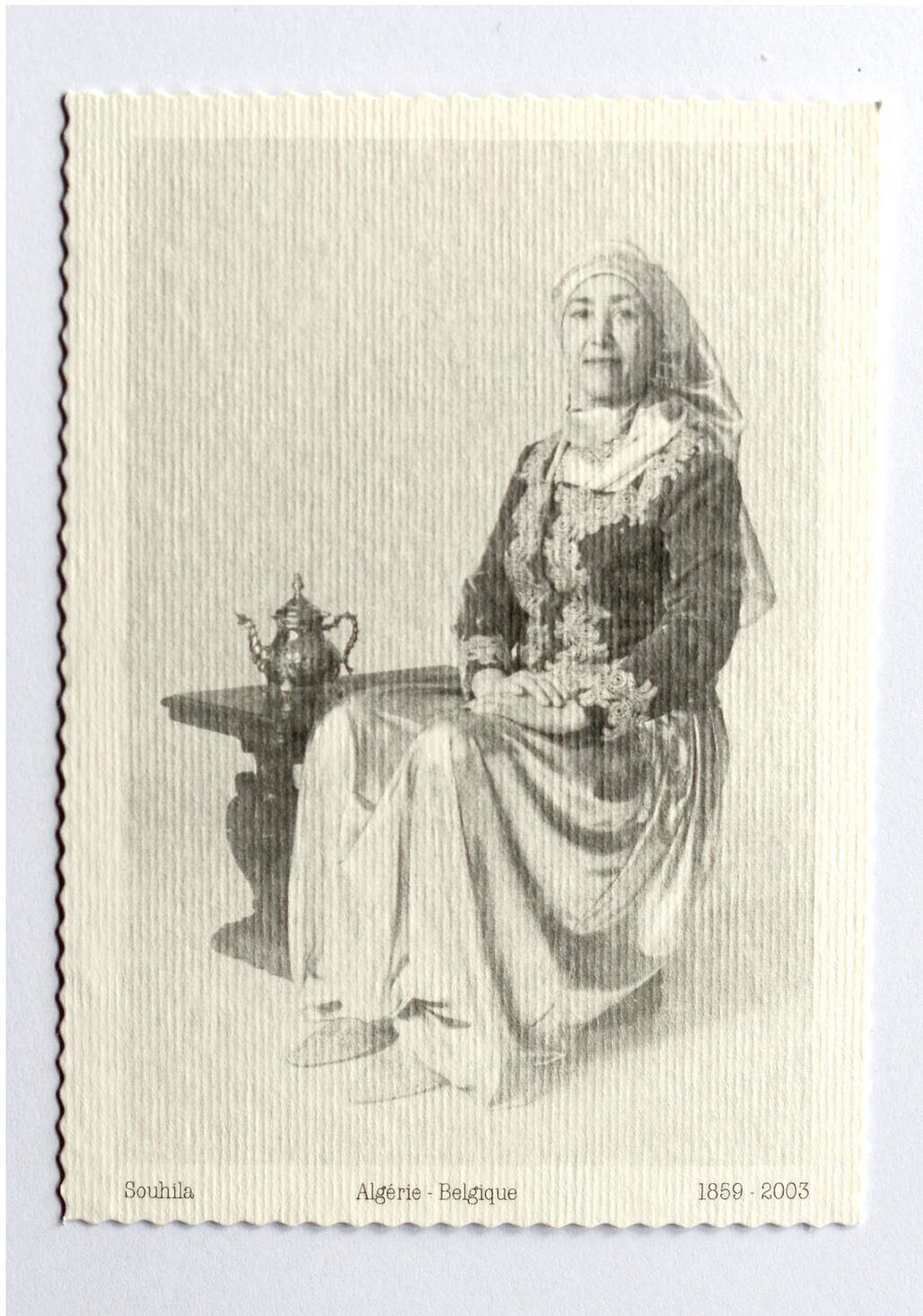
© Habitants des images



Entre 2 clichés
Projet de Mélanie Peduzzi

Travail textuel et photographique dans un quartier de prostitution. Vue de l'exposition dans un hôtel de passe.

Bruxelles, 2015
© Mélanie Peduzzi



Corsets de cœur et d'esprit: Souhila
Projet de Kris Carlier et Mélanie Peduzzi

Travail de stylisme et photographie réalisé avec huit femmes d'origines différentes, reproduisant la tenue de leurs grand-mères.

Musée de la dentelle

Bruxelles, 2016
© Mélanie Peduzzi



Parking – Île de Hal
Projet d'Adèle Jacot et David Zagari

Performance et installation dans un parc public, dessinant à la craie les divisions invisibles du parc et plantant des drapeaux avec les témoignages de ses usagers.

Festival SIGNAL

Bruxelles, 2015
© Mélanie Peduzzi



Parking – Île de Hal
Projet d'Adèle Jacot et David Zagari

Performance et installation dans un parc public, dessinant à la craie les divisions invisibles du parc et plantant des drapeaux avec les témoignages de ses usagers.

Festival SIGNAL

Bruxelles, 2015
© Mélanie Peduzzi



Parking – Île de Hal
Projet d'Adèle Jacot et David Zagari

Performance et installation dans un parc public, dessinant à la craie les divisions invisibles du parc et plantant des drapeaux avec les témoignages de ses usagers.

Festival SIGNAL

Bruxelles, 2015
© Mélanie Peduzzi

BIOGRAPHIE
Emmanuelle Nizou



Coordinatrice artistique de réseaux européens (A Space For Live Art, Young European Performing Art Lovers), et de « projets collaboratifs » aux Halles de Schaerbeek de 2007 à 2016, Emmanuelle Nizou a développé une approche de programmation basée sur la mise à l'épreuve des habitudes du spectateur et l'expérimentation de formules contributives, immersives, prenant en considération les récentes évolutions du numérique. Elle a également contribué à des travaux de recherche auprès de plusieurs collectifs entre art et philosophie, dont le collectif européen kom.post. Avec le collectif Loop-s, elle développe des projets in situ, et des formules de narration transmedia dans des espaces a priori non assignés à l'art. Elle a rejoint aujourd'hui le projet de la Bellone, lieu dédié à la recherche et à la réflexion, outil de dramaturgie pour les artistes de scène.

Photo : © Frédéric Cornet

VOISINAGES

Au festival Spill : ramper, brûler, rester et balayer Poétique du corps dans l'espace urbain Diana Damian

Qui a assisté à l'édition 2015 du festival d'arts vivants Spill a pu voir un corps transgenre s'enflammer quelques instants sur la scène du National Theatre de Londres, et sur l'esplanade du Southbank Centre; observer avec les habitants de l'East End le corps d'une femme nue perché avec poésie sur un toit du quartier; être témoin du mouvement lent, précautionneux et résolu d'un autre corps à travers Whitehall Road et ses couches d'Histoire. Un an plus tard, pour son édition locale à Ipswich, Spill a donné à ce type d'interventions politiques dans l'espace urbain une nouvelle dimension, cette fois pour revendiquer la place de corps marginalisés: corps atteints par la maladie, corps nous ayant quitté, et un corps revendiquant Histoire et identité.

Ce n'est pas seulement cette impression d'assister à un événement politique important qui rassemble ces deux éditions de Spill. C'est surtout une ligne curatoriale constante et cohérente, qui cherche sans cesse à interroger la manière dont des pratiques radicales impliquant le corps peuvent se situer à la fois à l'échelle locale et globale, revendiquer un espace mais aussi en créer de nouveaux, activer mais aussi inviter, émouvoir mais aussi agir. En 2015, Spill avait proposé une réflexion approfondie sur la ville et les corps qui s'y rassemblent. L'édition 2016 s'est concentrée sur les politiques identitaires et les tensions locales qui les rendent manifestes. Ces tensions qui alimentent la peur de la différence, et pourraient tout autant offrir l'opportunité de créer du « vivre ensemble » et de construire une vision nouvelle.

En guise de commencement : politique et corps dans l'espace urbain

La nuit est tombée sur le bord de la Tamise. Rassemblés autour d'un feu, les pieds à demi gelés par le froid de l'hiver qui commence, nous sommes un petit groupe à pouvoir rester dans les jardins de Whitehall, normalement fermés au public. Nous venons de suivre Kris Canavan et marquons ensemble la fin de son intervention *Dredge* en regardant brûler une gerbe de fleurs dans l'obscurité. Nous sommes en novembre 2015, c'est l'édition londonienne du Festival Spill. bit.ly/2iqCizf

Nous avons marché plusieurs heures. Au départ de Parliament Square, la procession est passée par Westminster Abbey, Whitehall Road, la Cour suprême, les Chambres du Parlement et Downing Street. Westminster est un quartier de Londres qui concentre un nombre impressionnant de lieux de pouvoir. C'est l'endroit des badges d'accès et des gardes du corps, l'endroit qu'on traverse rapidement pour aller ailleurs, ou bien où l'on s'arrête, observe, puis repart. C'est l'endroit où prendre des *selfies* avec des agents à cheval de la London Met Police ou avec des cabines téléphoniques rouges. C'est un espace transitoire et régulé.

Habillé d'un costume noir, traînant une longue gerbe funéraire accrochée à sa langue par un piercing, Canavan rampe à quatre pattes et à reculons à travers cette zone de pouvoir. Au

début, c'est un petit groupe de témoins qui s'est rassemblé pour le suivre. Mais à mesure que nous descendons Whitehall, d'autres se joignent, par hasard, perplexes, hésitants. Une atmosphère intense de cérémonie règne, ainsi qu'une réelle tension avec l'espace urbain, qui peu à peu se transforme en un paysage, une exposition de sa propre Histoire.

C'est un corps qui fraye un chemin à ceux qui ne sont plus là, ceux qui sont encore à venir ou que l'on ne voit jamais.

L'intervention de Canavan constitue une sorte de traçage, au sens le plus littéral comme le plus poétique. Nous suivons cette figure du croque-mort au rythme ralenti d'un rituel ou d'une cérémonie. Nous voyons son corps s'épuiser à mesure qu'il rappelle à la mémoire tous les événements dont les lieux qu'il traverse ont été témoins. C'est aussi un corps qui fraye un chemin à ceux qui ne sont plus là, ceux qui sont encore à venir ou que l'on ne voit jamais. Canavan devient un corps de substitution, un corps qui discrètement perturbe le rythme de ce quartier londonien au calme trompeur, que seul traverse d'habitude le va-et-vient anonyme de corps qui se hâtent.

Dredge est en partie un hommage aux croisés de Jarrow, qui en 1936, à la même période de l'année, avaient marché jusque Londres pour protester contre le chômage et la pauvreté. Mais en y réfléchissant, ce n'est pas seulement la réputation, ni la puissance avec laquelle elle entre en confrontation avec les nombreuses tensions politiques incarnées dans ce paysage urbain de Westminster, qui font la valeur politique de cette intervention. Le mouvement ralenti, la gerbe de fleurs qu'il porte, la hiérarchie entre le corps de Canavan et ceux qui, debout, l'entourent, produisent une forme de tension poétique (ce traçage et cette revendication d'un territoire résonneront encore différemment l'année suivante, lorsque dans le contexte du Brexit, la notion d'étranger se verra redéfinie). En tant qu'intervention dans l'espace public, le travail de Canavan soulève ces questions fondamentales : à qui sont ces lieux que nous occupons ? Qui en est l'occupant ? Qui décide de ce que « public » signifie dans ces espaces urbains où le pouvoir est concentré ?

De la poétique du feu

Nous sommes en 2015, au Dorfman, une des salles du National Theatre. Je suis venue voir la performance *Inextinguishable Fire* de l'artiste transgenre Cassils. Dans la salle, les lumières sont allumées, et sur scène, un corps nous fait face, debout, seulement vêtu d'un slip. On remarque à peine le ronronnement sourd qui s'échappe des enceintes du théâtre. Une cascade se prépare : une cascade où le corps sera placé en réelle situation de danger. bit.ly/2iWKi6Y

Devant moi sur scène, un corps entraîné. Un corps de bodybuilder, mais aussi un corps délibérément altéré. Pendant quinze minutes, nous assistons aux préparatifs nécessaires à l'auto-immolation de Cassils par une équipe de cascadeurs. Pour réaliser cette performance, l'artiste s'est soumis à une longue période d'entraînement auprès d'une équipe aux États-Unis. L'œuvre se veut une réponse au film de 1969 du même nom, où le réalisateur Harun Farocki traite de l'impossibilité de représenter certaines formes de trauma ou de violence. On assiste ici à un processus technique bien précis, mis en avant par un usage spécifique de l'espace : les lumières de la salle ne sont jamais entièrement éteintes, l'unique son diffusé est celui d'un bourdonnement. Une fois les préparatifs achevés, un des cascadeurs exigera le silence absolu, et nous regarderons Cassils prendre feu pendant quatorze secondes, avant que l'on n'éteigne le feu.

Nous observons Cassils mettre son équipement de sécurité : des couches de vêtements et de matériaux résistant au feu, une cagoule, et du gel refroidissant qui recouvre son corps jusqu'à l'intérieur des narines. Pour combattre ces quatorze secondes de brûlure, Cassils doit entrer dans un état temporaire d'hypothermie.

Différentes couches critiques de la représentation se déploient à mesure qu'on assiste à cet événement en deux parties. À l'immolation *live* derrière les portes fermées du théâtre succède la version filmée du même acte ; aux quatorze secondes de l'immolation correspondent les quatorze minutes de la vidéo ; le zoom arrière ralenti de la caméra expose un corps spectaculaire, un corps traumatisé, un corps qui déstabilise tous les mécanismes auxquels nous pourrions faire appel pour décoder cette violence dont nous sommes les témoins. Si au sein du théâtre, la scène devient un lieu d'abstraction, un anti-spectacle, ce qui est projeté dans l'espace public à l'extérieur du Southbank Centre est d'un autre ordre. Les passants regardent sans savoir à quoi s'attendre. Cette auto-immolation nous apparaît tout à la fois comme un acte critique, politique, violent, traumatique, spectaculaire ; comme l'acte d'un corps trans qui se soumet lui-même à transformation, une altération de soi-même et en soi-même. On est bien conscient que cette performance, présentée une seule fois au National Theatre, est un événement. Mais elle comporte aussi une dimension subversive plus silencieuse, qui fait qu'elle continuera de vivre à travers l'histoire de ce bâtiment.

Avec *Inextinguishable Fire*, il n'est pas seulement question de ces formes de protestation, ni du sensationnalisme ou des processus de médiation qui influent sur notre capacité à comprendre un acte d'immolation. La performance parle aussi de choix et de violence, de la visibilité du trauma au sein de l'espace public, et, par son ambition conceptuelle et le processus d'abstraction qu'elle met en jeu, elle entre en résonance avec ses échos contemporains.

C'est d'une toute autre manière que la performance *Site* de Poppy Jackson interroge la manière d'être témoin d'une action dans l'espace public, ici dans l'East End de Londres. Perchée en haut du bâtiment du centre de création Artsadmin, nue et en période de menstruation, immobile à en devenir statue, Jackson invoque un autre type de temporalité et de présence du corps féminin au sein de l'espace public : l'intériorité via l'extériorité.

bit.ly/2jy0cWa

Alors que le travail de Cassils abordait la violence en lui donnant corps, *Site* travaille plutôt à occuper un espace sans le revendiquer. La pièce évoque le pouvoir de la présence tranquille d'un corps, mais aussi l'histoire du corps féminin dans son rapport à l'architecture. Par séances de quatre heures, et sur plusieurs jours, la performance offrait différentes possibilités de points de vue au spectateur : rejoindre Jackson et contempler avec elle, la remarquer d'en bas, ou encore passer devant sans même l'apercevoir.

Il suffit d'un corps féminin nu et immobile pour cristalliser les inquiétudes sur qui peut occuper un espace public.

Témoignait de la particularité de cette intervention dans l'espace public le fait que, repéré d'un immeuble à proximité, *Site* est devenu un sujet de la presse à sensation locale sous le *hashtag* #nakedwomanonroof (« femmenuesuruntoit »). Il suffit d'un corps féminin nu et immobile pour cristalliser les inquiétudes sur qui peut revendiquer ou occuper un espace public, et comment. Cette résurgence du corps et des questions d'identité comme lieu de la protestation est particulièrement pertinente dans le contexte d'une ville qui abrite la différence, mais alimente le désaccord.

En guise de conclusion : entre identité et local

Nous sommes en 2016, à l'édition du festival Spill qui se tient à Ipswich : une édition qui foisonne de visites guidées avec des habitants, de commandes ayant pour thème l'exploration du patrimoine et du territoire, de projets pour les plus jeunes et d'interventions publiques sur les questions climatiques, ethniques, identitaires et de santé. Suite au Brexit en juin, et alors que la tension sociale est palpable, le festival joue l'équilibre entre le local et le public. Spill est présent à Ipswich depuis 2012, lorsque la première édition s'est développée ici, dans la ville natale de Robert Pacitti, le directeur artistique du festival. Les défis que représentent la programmation, l'encadrement et la présentation de ce type de pratiques performancielles radicales sont différents ici, sans compter le fait que le Royaume-Uni n'a pas connu le même processus de décentralisation des structures culturelles et de leur financement que les autres pays européens. Ipswich est, comme le dit Pacitti, une ville avec des hauts et des bas.

Sur le marché situé juste devant l'Hôtel de Ville, l'artiste d'origine nigérienne Vivian Chinasa Ezugha balaye le sol en briques, le visage recouvert d'un masque de cheveux et le corps encombré de couches de vêtements. En partie autobiographique, ancré dans son parcours migratoire qui l'a amenée du Niger au Royaume-Uni, *Because of Hair* aborde le cheveu en tant qu'objet de tensions culturelles sur ces deux différents territoires. L'intervention de Chinasa Ezugha convoque une histoire personnelle et fait du cheveu une matière poétique pour interroger sa dimension culturelle et identitaire. À cela, elle associe l'image du serviteur, et renvoie à l'histoire de l'esclavagisme et à la période coloniale, en même temps qu'aux manières complexes dont l'identité est opprimée ou simplement lue en Grande-Bretagne aujourd'hui.

La radicalité doit sans cesse se redéfinir face aux politiques identitaires à l'œuvre dans l'espace urbain.

Non sans rapport avec le travail de Jackson, Ezugha a dû aussi se confronter à la manière dont les passants ont réagi à son travail, et à la présence d'un corps noir dans un espace privé modifiant ses propres représentations. Et comme dans beaucoup de projets présentés pendant ces deux éditions du festival, on pouvait voir que la radicalité doit sans cesse se redéfinir face aux politiques identitaires et aux mécanismes de représentation à l'œuvre dans l'espace urbain, en particulier lorsque les enjeux locaux prétendent définir l'usage de l'espace public.

L'édition 2016 de *Spill* s'est clôturée par une proposition faisant écho à l'histoire de la performance et de l'humanité, partant du local – l'église Saint-Clement à Ipswich – pour créer un sanctuaire de la maladie : *Sanctuary Ring*, de Martin O'Brien et Sheree Rose. Cette conclusion paraît pertinente, notamment parce qu'elle offre un point de vue différent sur ce que le sens de « public » pourrait potentiellement englober : la revendication d'un espace pour les corps malades, vieillissants, déjà morts, marginalisés ou exclus. La maladie est au cœur du travail d'O'Brien, lui-même atteint de mucoviscidose, comme l'était aussi feu Bob Flanagan, époux de Sheree Rose et artiste à qui la performance rendait hommage. bit.ly/2iqC2jo

Sanctuary Ring est un rituel structuré, qui évoque la douleur et la soumission. C'est aussi une revendication, un processus de réaffirmation vitale où la maladie est combattue par la maladie, la douleur par le plaisir, la mort et le sexe, et où le genre et l'âge se confrontent. Pour Rose, c'est un engagement féministe qui mêle les enjeux des politiques sexuelles à

ceux de la vieillesse et du pouvoir. Pour O'Brien, il s'agit d'engager un processus d'endurance pour rendre compte de la maladie et déstabiliser les structures qui marginalisent les corps malades. Pendant vingt-quatre heures, à travers piercings, empalements, châtiments corporels, fessées, témoins qui entrent et sortent par la porte ouverte sur ce sol consacré, l'identité est réaffirmée, combattue, remise en jeu et littéralement enchaînée aux connotations politiques qui lui sont attachées.

Concevoir ce qui est public non seulement comme un espace pour tous, mais
comme un conflit productif.

Et dans le temps écoulé tout au long de cette journée, et dans le corps qui a brûlé quatorze secondes, et ensuite encore et encore dans la temporalité cinématographique, et dans cette femme se révélant sous son masque de cheveux, et dans cet homme rampant à reculons dans une zone de pouvoir, émerge un sens de la chose publique qui ne peut être que celui de la multiplicité — dans toute sa beauté, sa puissance et sa contemporanéité. Peut-être ces espaces urbains dont la nature publique est mise en cause ou régulée sont-ils susceptibles d'être rouverts par ceux venus des marges : ceux dont les actions sont infimes, précises et bruyantes, amplifiées par les tensions qu'elles révèlent. Nous regardons ces corps ramper et brûler, se tenir immobile et balayer, souffrir et transgresser. Et là, une nouvelle politisation émerge, qui redéfinit ce qui est public non seulement comme un espace pour tous, mais comme l'espace d'une multiplicité d'êtres et d'histoires, un conflit productif.

Traduis de l'anglais par Flore Herman.

bit.ly/2iuu5VR



Dredge
Kris Canavan

Westminster

Spill Festival of Performance
Londres, 2015

© Guido Mencari



Dredge
Kris Canavan

Westminster

Spill Festival of Performance
Londres, 2015

© Guido Mencari



Inextinguishable Fire
Cassils

National Theatre

Spill Festival of Performance
Londres, 2015

© Guido Mencari

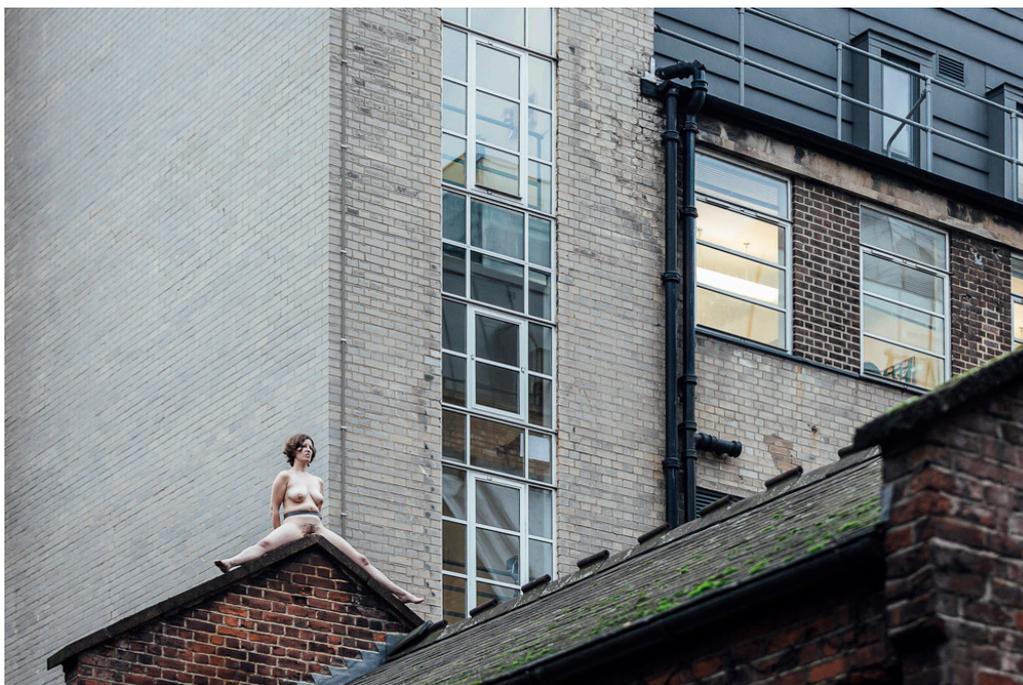


Inextinguishable Fire
Cassils

À côté du Southbank Centre

Spill Festival of Performance
Londres, 2015

© Guido Mencari



Site
Poppy Jackson

Bâtiment d'Artsadmin, Hackney

Spill Festival of Performance
Londres, 2015

© Guido Mencari



Because of Hair
Vivian Chinasa Ezugha

Devant l'hôtel de ville d'Ipswich

Spill Festival of Performance
Ipswich, 2016

© Guido Mencari



Because of Hair
Vivian Chinasa Ezugha

Devant l'hôtel de ville d'Ipswich

Spill Festival of Performance
Ipswich, 2016

© Guido Mencari

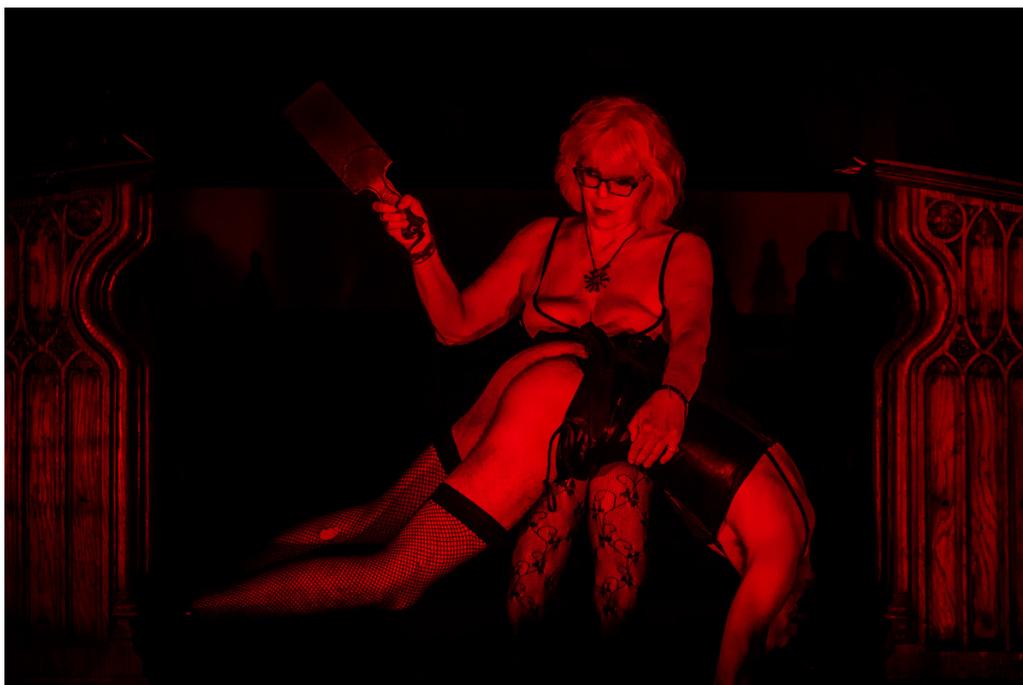


Sanctuary Ring
Martin O'Brien et Sheree Rose

Église St Clement

Spill Festival of Performance
Ipswich, 2016

© Guido Mencari

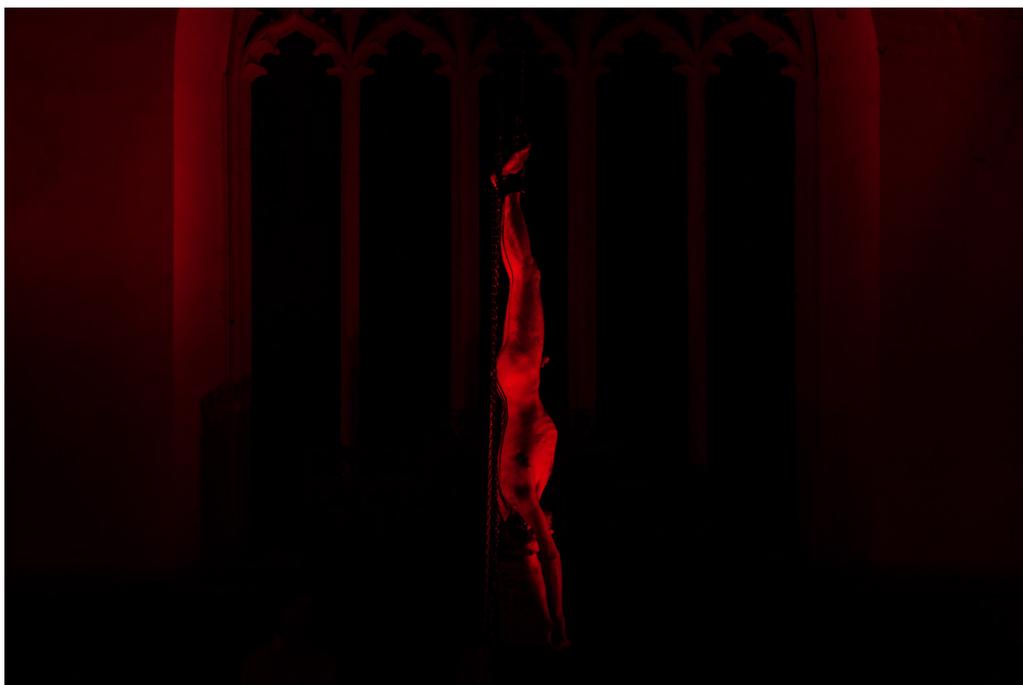


Sanctuary Ring
Martin O'Brien et Sheree Rose

Église St Clement

Spill Festival of Performance
Ipswich, 2016

© Guido Mencari



Sanctuary Ring
Martin O'Brien et Sheree Rose

Église St Clement

Spill Festival of Performance
Ipswich, 2016

© Guido Mencari

BIOGRAPHIE
Diana Damian



Diana Damian est critique de théâtre et de performance, auteure et théoricienne. Elle est maître de conférence en arts du spectacle à la Royal Central School of Speech and Drama, et collaboratrice à la rédaction du magazine *Exeunt*. Elle est aussi co-fondatrice de *Writingshop*, un projet collaboratif pan-européen qui examine les processus et la politique de la pratique critique contemporaine, et de *Department of Feminist Conversation*, qui s'intéresse à l'intersection entre politique féministe et critique.

bit.ly/2jTiSmz

Photo : © Gareth Damian

Klaxon
(quand l'art vit en ville)

Directeur de la publication: Benoit Vreux

Rédacteur en chef: Antoine Pickels

Secrétaire de rédaction: Charlotte David

Réalisation graphique et interactive: Jennifer Larran

Maquette originale: Émeline Brulé

Traductions (anglais): Flore Herman (anglais), Marta Wojtkiewicz (polonais).

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

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

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

Ont collaboré à ce numéro:

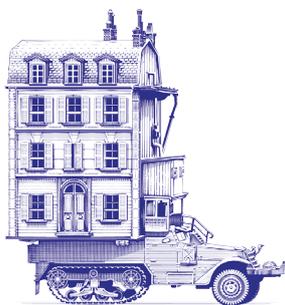
Rachele Borghi, Diana Damian, Gerry Kearns, Emmanuelle Nizou, Antoine Pickels, val smith, Agata Siwiak, Benoit Vreux.

Crédits photographiques et vidéographiques:

Rachele Borghi : DR. *Beyond the Limits of Fear* : Agata Kiedrowicz, Monika Stolarska. *Agata Siwiak* : Agata Olejnik. *Gutter Matters* : Nina Gastreich, Hannu Seppala, Colin Delfosse. *val smith* : Justin Spiers. *Fiona Whelan* : Enda O'Brien, Fiona Whelan, Michael Durand, Ray Hegharty. *Gerry Kearns* : Karen Till. *Habitants des images* : Mélanie Peduzzi, Habitants des images. *Emmanuelle Nizou* : Frédéric Cornet. *Spill* : Guido Mencari. *Diana Damian* : Gareth Damian Martin.

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

ISSN: 2295-5585



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