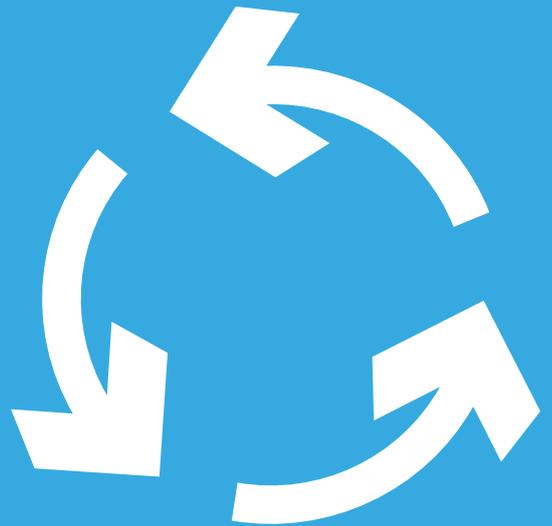
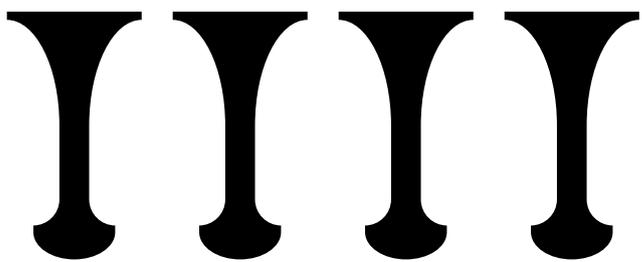
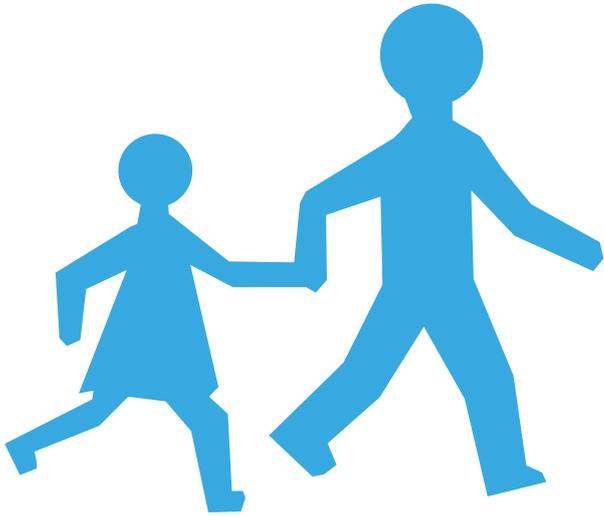


KLAXON 7



EIFAS

KLAXON 7

Entre le *care*
et la terreur

(quand l'art vit en ville)

AUTOROUTE URBAINE

Entre le *care* et la terreur

Antoine Pickels & Benoit Vreux

ARTÈRE CENTRALE

Care et terrorisme Les arts vivants au cœur de la cité

Joan Tronto

CONSTRUCTION REMARQUABLE

Zina Du personnel à l'universel

Myriam Sahraoui

PROMENADE

Lutte pour la paix

Elvira Santamaría Torres

ITINÉRAIRE

Anna Rispoli Donner une voix à l'espace public

Martina Angelotti

CHANTIERS

La Part de l'Autre *Le Moindre Geste* de Sofiane et Selma Ouissi

Ophélie Naessens

VOISINAGES

Rencontres, ou d'autres choses à la place

À Budapest, PLACCC investit
les usines Csepel

Andrea Rádai

URBAN EXPRESSWAY

Entre le *care* et la terreur

Antoine Pickels et Benoit Vreux

Le 22 mars 2016, deux explosions faisaient trente-cinq morts et trois cent quarante blessés à l'aéroport de Bruxelles-National et à la station de métro Maelbeek. Ces attentats seront revendiqués dans les heures qui suivent par l'État islamique en Irak et au Levant. Cette expérience douloureuse, et sa répétition par la fréquence, voire la régularité, des attentats partout dans le monde, transforment profondément notre vécu et notre perception de la ville. Elle ne pouvait manquer d'interroger nos pratiques artistiques dans l'espace urbain.

Ce septième numéro de *Klaxon* est ainsi l'écho direct du festival bruxellois SIGNAL qui, à l'automne 2016, a tenté d'appréhender ce que la violence extrême abîme dans notre rapport à l'art, à l'espace public, aux autres. De quelle résilience sommes-nous capables pour reprendre pied avec l'imaginaire collectif et refaire lien social en traversant la peur ? Que peut l'art face à la terreur ?

L'une des voies explorées durant SIGNAL pour penser la réponse au climat terroriste fut celle qu'offrait le *care* – ce terme polysémique qui recoupe et rassemble les pratiques de *soin* envers l'autre, le *souci* pour l'autre et la reconnaissance de son besoin de soutien, et plus généralement la philosophie de la *sollicitude* qui en découle. La politologue américaine Joan Tronto, qui depuis des années examine comment ces concepts permettent de refonder l'espace politique, nous en a fourni un éclairage très prospectif et engageant. Dans le texte issu de son intervention,⁰¹ elle examine comment la philosophie du *care* peut fournir une réponse plus adéquate au terrorisme que la pensée sécuritaire – pour autant que nous ne tombions pas dans les travers d'un *care* protecteur, mais mettions en œuvre un *care* démocratique. La pensée de Tronto nous guide ensuite vers une interrogation concernant nos pratiques artistiques dans l'espace public, où le paternalisme et l'esprit de clocher sont à éviter – et où les possibilités de transformation de la société par l'art existent.

01. Également disponible dans son intégralité en audio.

Les autres articles de ce numéro se font l'écho de démarches artistiques qui s'attachent à agir sur la société dans le souci de l'autre, y intégrant la notion de *soin* – sans pour autant céder à aucune mièvrerie. Plusieurs évoquent directement le terrorisme, toutes intègrent des dimensions de vulnérabilité – ce n'est pas un hasard s'il s'agit dans tous les cas de démarches portées par des femmes. Elles évitent aussi, par des stratégies variables, les écueils évoqués par Joan Tronto.

L'association Zina, à Amsterdam, dont la collaboratrice Myriam Sahraoui explique les méthodes, a pour lieu d'action l'espace social et physique de l'interculturalité, et singulièrement celui de Slotermeer où Zina est basée. Par un travail têtue et patient, par le partage des récits et des lieux, par l'adoption symbolique ou la mise à l'épreuve des conflits dans l'espace public, c'est le caractère jamais dominant, jamais condescendant de leurs actions qui fait leur puissance. On retrouve le même souci d'un rapport horizontal dans les performances urbaines de l'artiste mexicaine Elvira Santamaría Torres, et notamment dans celle, d'une durée de trois heures, qu'elle a créée pour Bruxelles à l'automne 2016 : une *lutte pour la paix* à la fois courageuse et vulnérable, où la déambulation du corps-message de l'artiste dans la ville ouvrait un espace de dialogue et d'interrogation bouleversant, intensément politique. Le travail de l'artiste italienne basée à Bruxelles Anna Rispoli, ici analysé de manière synthétique par sa complice la curatrice Martina Angelotti, ouvre de la même manière un espace politique, mais principalement activé par les corps de publics participatifs, auxquels l'artiste offre des espaces d'action profondément réfléchis et subtilement dessinés. Participatif également, et tout aussi cadré par un dispositif raffiné, le travail des chorégraphes tunisiens Selma et Sofiane Ouissi Le

Moindre Geste – ici saisi dans sa phase préparatoire, en Lorraine, par l'historienne de l'art française Ophélie Naessens – use de mimétisme corporel et de dissociation entre le geste et la parole, dans un processus qui permet l'expression de récits rarement autorisés, et la prise de conscience de notre empathie fondamentale, dès lors qu'elle passe à travers les corps. On retrouve une générosité semblable dans les projets qu'inventent, dans un contexte politique pourtant peu favorable, les manifestations PLACCC à Budapest, dont nous rend compte la critique de théâtre hongroise Andrea Rádai. Aujourd'hui concentrées sur le site des anciennes industries Csepel, à la marge de Budapest, ces manifestations quittent de plus en plus le registre du « spectacle » pour offrir au public des relations où la hiérarchie propre au spectaculaire s'estompe, au profit d'un échange égalitaire qui permet l'attention à l'autre, cette attention constituant le principal moteur des œuvres.

En s'engageant du côté du *care*, l'art agit comme sensibilisation dans les deux sens du mot: (r)éveil de la sensibilité et prise de conscience. La question finale nous revient: comment pouvons-nous inventer de nouvelles formes de pratiques artistiques qui tiennent compte de notre commune vulnérabilité, de notre besoin d'entraide mutuelle, de notre commune humanité? De la réponse à cette question dépendra notre capacité à participer aux soins mutuels, et à quitter les espaces de la peur que tentent de nous imposer les terroristes et l'État patriarcal.

Cifas.be

ARTÈRE CENTRALE

Care et Terrorisme

Les arts vivants au cœur de la cité

Joan Tronto

Écoutez l'intervention de Joan Tronto. (En anglais) bit.ly/2sFFHf6

Instiller la peur, tel est le but du terrorisme. J'ai de la compassion pour les habitants de Bruxelles, pour leur effroi lors des événements du 22 mars 2016. Néanmoins, lors de cette même journée marquée par la violence, la place de la Bourse fut le théâtre d'un rassemblement commémoratif, où la population de Bruxelles prit des craies de couleur, et exprima à même le sol ce qu'elle avait sur le cœur, en réaffirmant ses espoirs de paix. Dans les moments de grande crise, les humains ne se retrouvent pas seulement pour manifester leur peur, mais également pour exprimer leurs aspirations.

L'objectif de cet essai est de parler du *care*⁰² et de montrer la façon dont cette indispensable pratique humaine peut nous aider à faire face au terrorisme. De prime abord, ce postulat peut sembler relativement étrange, étant donné qu'en premier lieu, nous associons le *care* avec le *souci* et le *soin* que nous prodiguons dans le cadre du foyer familial. Se pourrait-il que de telles pratiques intimes aient un lien avec la violence et le chaos international ?

02. Plutôt que d'employer le terme de sollicitude, parfois utilisé dans les traductions françaises, nous avons dans ce texte préféré garder le terme original de *care* – qui recouvre également des notions de *souci* et de *soin* donné et de responsabilité – en anglais et en italiques.

Comme certains universitaires de la dernière génération (des femmes dans un premier temps) l'ont souligné, le *care* occupe une place centrale dans toutes les sociétés et activités humaines. La pensée occidentale a largement ignoré cette affirmation et, dans l'esprit de la pensée d'Aristote, elle a tenté de circonscrire le *care* au foyer familial.⁰³ Toutefois, le *care* a toujours été un marqueur de l'espèce humaine et doit le rester, car les humains ont tous des besoins, qu'ils satisfont eux-mêmes ou par l'action d'autres personnes. En 1990, ma collègue Berenice Fisher et moi-même avons arrêté cette définition du *care*:

03. Judith Stiehm, « Our Aristotelian Hangover. » In *Discovering Reality*, édité par M. Hintikka et S. Harding. Amsterdam, Elsevier, 1984.

« En règle générale, on peut dire que le *care* est une activité propre à notre espèce qui regroupe toutes les actions destinées à entretenir, réparer et faire perdurer notre "monde" afin d'y vivre dans les meilleures conditions possibles. Ce monde comprend notre corps, notre soi et notre environnement, trois éléments que nous tentons d'entremêler en une toile complexe et vitale. »⁰⁴

04. Berenice Fisher et Joan Tronto, « Toward a Feminist Theory of Caring » in E. Abel and M. Nelson, Eds., *Circles of Care* (Albany, SUNY Press, 1990) : p. 36-54. Joan Tronto, *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*, New York, Routledge, 1993 ; p. 103.

Cette définition laisse ouvert le champ des possibles. En réalité, le *care* peut prendre une pléthore de formes différentes, certaines positives, d'autres négatives. Nombre de discours et de types de *care* peuvent être justifiés, en revanche, les universitaires, les citoyens et les artistes doivent absolument identifier les types de *care* qu'ils souhaitent défendre. Uma Narayan aborda cette question lorsqu'elle fit remarquer que le *colonialisme* fut vendu à l'opinion publique britannique – en particulier aux femmes de la classe moyenne supérieure – comme une forme de *care*. À cette époque, elles estimaient faire preuve de *care* à travers le travail missionnaire chrétien, qui revêtait pour elles une importance cruciale.⁰⁵ Selon Uma Narayan, nous devons porter le regard au-delà des activités quotidiennes de *care* et nous poser les questions suivantes : comment ces gens ont-ils l'intention de vivre « dans les meilleures conditions possibles » ? Comment pouvons-nous encourager le bon *care*, plutôt que le mauvais ?

05. Uma Narayan, « Colonialism and Its Others: Considerations on Rights and Care Discourses. » *Hypatia* 10, n° 2 (Printemps 1995), p. 133-40.

Par le biais de cet article, je souhaite distinguer deux discours, ou logiques, du *care* ; deux modèles qui ont la faculté d'opposer des réponses différentes au terrorisme, puis, dans cette optique, de réfléchir à l'art. C'est une phrase de Sara Ruddick, auteur de *Maternal Thinking*, qui m'a poussée à élaborer ces deux visions :

« Les enfants sont des êtres vulnérables. Ainsi, c'est leur nature même qui appelle soit la sollicitude, soit l'agression. De plus, la récalcitrance et la colère suscitent l'agressivité... »⁰⁶

06. Sara Ruddick, *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Rev. ed. Boston, Beacon, 1995, p. 166.

La vulnérabilité peut susciter deux réponses : l'agression ou la sollicitude – le *care*. Malgré la propension de l'être humain à s'imaginer bienveillant, il n'est pas surprenant de constater l'omniprésence de l'agressivité en réponse à la vulnérabilité. Au sein des ménages, dans un contexte intime, l'agression fait figure de phénomène international. La violence domestique est répandue dans tous les pays, quels que soient les niveaux de richesse. Selon nombre d'études, une femme sur quatre sera victime de violence domestique au cours de sa vie.⁰⁷ Peut-être sommes-nous en mesure de déterminer les causes de ce phénomène. La « récalcitrance », pour employer le concept de Ruddick, est la réaction des *receveurs* de *care* rétifs. En y réfléchissant, il est possible d'imaginer de multiples raisons à l'origine de la récalcitrance des *receveurs* : le *care* n'est pas adéquat, il ne répond pas à tous les besoins du *receveur*, le *receveur* ne veut pas en faire l'objet à l'instant présent, ou il ne veut pas bénéficier d'un certain type de *care*... Au vu d'une telle récalcitrance, ceux qui prodiguent ce *care* peuvent succomber à la *colère*, selon la terminologie de Ruddick. Personne ne souhaite prodiguer du *care* et que cela ne suscite qu'indifférence.

07. Rachel Pain, « Everyday Terrorism: Connecting Domestic Violence and Global Terrorism. » *Progress in Human Geography* 38, n° 4 (2014), p. 531-50.

Sur la scène internationale, le concept de la vulnérabilité qui engendre l'agression sous-tend la majeure partie des relations entre pays. Dans la plupart des études en matière de défense et de relations internationales, les nations vulnérables suscitent l'agression des « mauvais » acteurs internationaux. En ce basant sur ce principe, les nations devraient toujours être prêtes à se défendre. Une telle logique apporte une justification à l'État sécuritaire. Être vulnérable, nécessiter du *care*, peut aussi bien déclencher de l'agression que du *care*.

Si l'agression et le *care* sont toutes deux des réponses à la vulnérabilité, il se peut que le terrorisme engendre l'une ou l'autre de ces réactions, voire les deux.

Si l'agression et le *care* sont toutes deux des réponses à la vulnérabilité, il se peut que le terrorisme engendre l'une ou l'autre de ces réactions, voire les deux. Les réponses agressives sont à même de provoquer une recrudescence d'agressivité, donnant ainsi naissance à un cercle vicieux de la violence. Néanmoins, il faut nous demander comment concevoir le *care* comme une réponse adéquate à opposer au terrorisme. Pour trouver la réponse à cette question, je vais explorer deux axes logiques différents afin d'identifier les réactions diverses qu'ils pourraient occasionner. Dans un premier temps, il convient de nommer ces deux logiques : le *care* protecteur et la *démocratie fondée sur le care*.

Protective Care

Le *care* protecteur résulte de ce qu'Iris Marion Young appelait la « logique de la protection masculiniste ». Young décrit la façon dont les hommes bons endossent un rôle de protecteur, que nous devrions peut-être qualifier de *rôle bienveillant*. La plupart d'entre nous connaissent l'archétype de l'homme qui exerce sa domination sur la femme, toutefois le « vrai homme » protecteur est différent :

« Les vrais hommes ne sont pas égoïstes, ils ne cherchent pas non plus à asservir ou à dominer autrui à des seules fins d'amélioration personnelle. En lieu de cela, l'homme galamment masculin fait preuve d'amour et de sens du sacrifice, en particulier vis-à-vis des femmes. Il affronte les travers et les dangers du monde avec l'intention de protéger les femmes et de leur permettre de s'élever par le biais des arts, décoratifs ou autres. Le rôle endossé par cet homme courageux, responsable et vertueux, est celui du protecteur.

L'homme "bon" veille sur la sécurité de sa famille. Il est disposé à faire face à toute menace extérieure afin de protéger les membres subordonnés de son foyer.»⁰⁸

08. Iris Marion Young, «The Logic of Masculinist Protection: Reflections on the Current Security State.» *Signs: Journal of Women in Culture & Society* 29, n° 1 (Autumn 2003), p. 4.

Cette forme d'agressivité envers les « méchants » pourrait être pensée comme une réponse fondée sur le *care*, si nous voulons imaginer le monde comme effectivement composé de « méchants » et de « gentils ». Dans la logique de la protection masculiniste, protéger les plus vulnérables par le truchement de l'agression est un acte de *care* adéquat. Telle est la logique du *care* protecteur.

Le *care* protecteur ne fonctionne que dans une vision du monde manichéenne, avec des « gentils » et des « méchants », ainsi qu'avec des protecteurs et des personnes à protéger. Comme Judith Hicks Stiehm l'a fait valoir, il est *hiérarchique* par nature. Il attribue d'autorité à des groupes de populations les caractéristiques de la timidité, de la crainte et de la vulnérabilité.⁰⁹

09. Judith Hicks Stiehm, «The Protected, the Protector, the Defender.» *Women Studies International Forum* 5, n° 3-4 (1982), p. 367-76.

D'un point de vue politique, un « État sécuritaire » de ce type a des conséquences néfastes pour la démocratie. Young avance l'idée suivante: « en s'appuyant sur une logique de protection, l'État démocratique relègue ses citoyens à un simple statut de personne à charge. » Elle poursuit:

« Lorsque des dirigeants attisent les peurs pour ensuite garantir notre sécurité, ils invoquent des fantômes et des désirs enfantins. Nous sommes des êtres vulnérables, donc nous souhaitons tous bénéficier de la protection offerte par une entité plus puissante contre toute menace... La citoyenneté démocratique implique finalement de rejeter la hiérarchie *protecteur* et *protégé*. »

Le *care* protecteur ne peut exister que dans le contexte d'une population apeurée, craignant la guerre.

Le *care* protecteur ne peut exister que dans le contexte d'une population apeurée, craignant la guerre. Ce postulat n'est pas sans ironie, car ce cadre est précisément celui que les terroristes s'évertuent à créer. Pour étayer notre propos, nous allons faire appel à Thomas Hobbes, une autorité sur le thème de la guerre comme état naturel des sociétés humaines:

« La "guerre" ne consiste pas seulement dans la bataille ou dans le fait d'en venir aux mains, mais elle existe tout le temps que la volonté de se battre est suffisamment avérée; car de même que la nature du mauvais temps ne réside pas seulement dans une ou deux averses mais dans une tendance à la pluie pendant plusieurs jours consécutifs, de même la nature de la guerre ne consiste pas seulement dans le fait avéré de se battre, mais dans une disposition reconnue à se battre tant qu'il n'y a pas d'assurance du contraire. Un tout autre temps est la "paix". »¹⁰

10. Thomas Hobbes, *Leviathan*, Ed. Edwin Curley, Indianapolis, Hackett, 1994; I.13.8.

Cet extrait est habituellement cité pour affirmer que l'état de nature est un état de guerre. Il ne fait pas de doute que c'était bien l'intention de Hobbes. Toutefois, une lecture plus attentive révèle un autre sens: Hobbes fait valoir que la guerre consiste en « une disposition reconnue à se battre tant qu'il n'y a pas d'assurance du contraire. » La différence entre la guerre et la paix consiste alors davantage en l'éventuelle *croyance* d'en être

prémuni. En d'autres termes, les périodes de paix adviennent seulement lorsque nous pouvons nous convaincre que nous en vivons une. L'approche d'un *care* non-agressif et non-protecteur exige dès lors de nous que nous trouvions le moyen de nous convaincre que nous sommes en paix.

S'attendre à d'autres attentats, c'est vivre dans un état de guerre.

Il nous reste un enseignement à tirer de la lecture attentive de ce passage de Hobbes. Selon le philosophe, un état de guerre n'existe que lorsqu'il existe une « disposition reconnue » envers ce même état. Ironiquement, la rhétorique guerrière de la « guerre contre le terrorisme » a pour effet de convaincre les terroristes que leurs attentats ont bien eu l'effet escompté, étant donné qu'ils sont parvenus à générer cette atmosphère de peur. S'attendre à d'autres attentats, c'est vivre dans un état de guerre. Cette décision relative à notre « disposition reconnue » est donc terriblement fataliste. Remarque : je ne dis pas que le terrorisme peut disparaître par un simple effort mental. Néanmoins, il existe sans doute d'autres moyens de faire face à la menace, qui n'impliquent pas de se livrer à un État sécuritaire engagé dans une stratégie de *care* protecteur.

Care démocratique

Heureusement, un autre type de *care* est possible. Cette méthode alternative fait appel aux actions démocratiques communes des citoyens plutôt qu'à la mise en œuvre de hiérarchies de contrôle et de *care* protecteur. Il s'agit du *care* démocratique. Il se distingue par ses intentions : le souhait de faire progresser l'égalité et la liberté démocratique pour tous en repensant la nature même de la démocratie. À cette fin, « les mesures politiques démocratiques doivent se focaliser sur l'attribution de responsabilités relatives au *care* et sur l'implication des citoyens démocratiques dans le processus d'attribution de ces mêmes responsabilités. »¹¹ Plutôt que de chercher à gérer les actes de *care* à proprement parler, une démocratie fondée sur le *care* vise davantage à ménager un équilibre des responsabilités relatives au *care*. En outre, la condition préalable à cette situation est de trouver un équilibre dans la conduite des débats relatifs à l'attribution de ces responsabilités. Donc, *la particularité de la démocratie réside dans l'attribution des responsabilités du care et dans la garantie que chacun puisse, autant que possible, participer pleinement au processus d'attribution de ces responsabilités.*

11. Joan C. Tronto, *Caring Democracy: Markets, Equality and Justice*. New York, NYU Press, 2013, p. 30.

Cette perception de la vie démocratique, requérant des citoyens qu'ils prennent part à l'attribution des responsabilités du travail de *care*, change-t-elle notre conception du terrorisme ? Elle laisse entendre que le terrorisme doit faire partie des prérogatives des citoyens démocratiques, plutôt qu'être laissé aux seuls experts de l'État. Virginia Held avance : « vu que la guerre et autres actes violents mènent à la mort d'enfants, estropient des corps jeunes et génèrent terreur, horreur et douleur incommensurable, toute personne moralement responsable devrait se consacrer à la recherche de solutions moralement acceptables afin de lutter contre ces phénomènes. »¹² Si l'on se base sur le cadre général de la citoyenneté démocratique esquissé ci-dessus, réfléchir à, et attribuer les responsabilités relatives à la protection sont clairement des prérogatives citoyennes.

12. Virginia Held, *How Terrorism Is Wrong: Morality and Political Violence*. New York, Oxford University Press, 2008, p. 164. C'est moi qui souligne.

Comment faire face à la violence dans le cadre d'une démocratie fondée sur le *care* ? Pour débiter notre réflexion, il faut probablement se rapporter aux analyses de Young et de Stiehm : le cœur du problème du *care* protecteur réside dans l'affirmation d'une hiérarchie

entre protecteur et protégé. Stiehm avance que nous devrions plutôt tous nous penser « défenseurs ». Nous abordons ici un point intéressant : comment réagirions-nous si nous étions tous chargés de prévenir la violence qui nous entoure ?

Certaines approches non hiérarchiques pour lutter contre la violence peuvent être efficaces.

Certaines approches non hiérarchiques pour lutter contre la violence peuvent être efficaces.

À travers le monde, la prévalence de la violence diffère selon les communautés. La violence est donc un *acquis*. Ces dernières années, aux États-Unis, un pays fortement marqué par la violence (armes à feu, violence domestique, etc.), des universitaires ont découvert que la traiter comme un problème de santé publique, à l'instar d'une épidémie, pouvait réduire les actes de violence et le taux de mortalité.¹³

13. Kings Against Violence Initiative. « Trying a Preventive Approach to Quell the Violence of the Streets. », *New York Times*, Novembre 2, 2015.

bit.ly/2s4cL1E

Dans un même esprit, les forces de police peuvent délaissier certaines techniques de maintien de l'ordre qui font l'apologie de la violence et aliènent les citoyens. À Los Angeles, la mise en œuvre d'une nouvelle approche nommée « Guardian policing » (police protectrice) a permis d'apaiser les conflits entre les citoyens et la police ainsi que de lutter contre la violence perpétrée par les gangs :

« Police protectrice, police basée sur la confiance, police de résolution des problèmes ou police en partenariat, quelle que soit son appellation, cette police partage une vision : celle de forces de l'ordre humaines, empreintes de sollicitude, culturellement adaptées, respectueuses, n'ayant pas peur des hommes noirs, et ayant servi suffisamment longtemps pour connaître le nom des citoyens qu'ils doivent protéger, parler leurs langues et contribuer à l'amélioration du voisinage. »¹⁴

14. Charlie Beck et Connie Rice, « Community Policing Can Work », *New York Times*, août 2016.

Le terrorisme est une manifestation de violence particulièrement difficile à juguler. Le plus souvent, les recruteurs forment les candidats au terrorisme pour les insensibiliser à la violence qu'ils sèment, invoquant le dévouement à une cause supérieure. Ici, la pensée de Virginie Held peut nous être utile :

« La violence engendre la violence, c'est un fait. Plutôt que tenter "d'annihiler nos ennemis une bonne fois pour toutes", tâche impossible au demeurant, il vaut mieux opter pour une approche plus efficace et justifiable : réduire l'attrait que la violence exerce. [...] Les puissants devraient tendre vers des méthodes spécifiques de lutte contre la violence, dont l'effet serait de saper, plutôt que stimuler, la faveur que suscitent les auteurs de violence. Cela peut sembler évident, mais pour le macho, le tyran et les faux durs au sein de familles et de gouvernements, ce n'est pas toujours le cas. »¹⁵

15. Virginia Held, *How Terrorism Is Wrong: Morality and Political Violence*. New York, Oxford University Press, 2008, p. 164.

Enfin, il faut admettre que nous serons toujours exposés à des risques de violence au sein des sociétés humaines. À tout le moins, comme l'a noté Ruddick, en raison de notre vulnérabilité, car la violence y fait souvent figure de réponse. Toutefois, en notre qualité de citoyens démocratiques, nous pouvons tenter d'accomplir deux choses. D'une part, estomper la hiérarchie dont sont empreintes les méthodes de *care* utilisées pour répondre à la violence, et d'autre part, établir des institutions plus justes et bienveillantes dotées d'une capacité de prévention de la violence. Si nous y parvenons, nous sommes bien partis pour restaurer la confiance en la solidarité et pour prodiguer du *care*, en collaboration avec nos concitoyens, dans un esprit de confiance et de solidarité.

J'ai fait valoir que le *care* démocratique cherchait à résoudre le problème de la violence via une approche différente de celle du *care* protecteur, qui est plus répandu. La conception d'une forme de *care* démocratique applicable à nos sociétés nécessiterait bien du travail et des débats sur l'état actuel des relations de *care*. Cependant, une telle approche

est assurément possible. En outre, la police de Los Angeles s'en est rendu compte : pour garantir le fonctionnement de cette méthode, les dispositifs et les acteurs doivent avant tout être inclusifs.

L'art vivant et le *care* démocratique

Nous en arrivons finalement à la question suivante : l'art vivant peut-il aider à créer une démocratie fondée sur le *care* et par là même, permettre de réduire les actes de violence ? Je dirais : oui et non.

Certains projets d'art vivant cherchent déjà à mener un travail de *care* et à impliquer les citoyens dans un esprit de *care*. Par exemple, écrivant à propos des « villes blessées » (cités ayant perdu des quartiers entiers en raison de la rénovation urbaine), Karen Till évoquait la façon dont une « éthique du *care* fondée sur la territorialité » permettait aux citoyens de « villes blessées » d'un peu panser leurs plaies lorsque l'on célébrait une commémoration publique de cette perte.¹⁶ À Bratislava, Matej Blazek et ses collaborateurs ont réalisé une vidéo dans laquelle des enfants évoquent leurs besoins avec franchise. En se basant sur les relations tissées avec les enfants qui prenaient soin de leurs camarades, les chercheurs furent étonnés de découvrir leurs besoins réels, comme par exemple celui d'un terrain de jeu, ainsi que les méthodes qu'ils avaient employées pour les satisfaire.¹⁷

¹⁶. Karen E. Till, « Wounded Cities: Memory-Work and a Place-Based Ethics of Care. » *Political Geography* 31, n° 1, 2012, p. 3-14.

¹⁷. Matej Blazek, Fiona M. Smith, Miroslava Lemešová et Petra Hricová. « Ethics of Care across Professional and Everyday Positionalities: The (Un)Expected Impacts of Participatory Video with Young Female Carers in Slovakia » *Geoforum* 61, n° 0 (5 / 2015), p. 45-55.

L'art public ne peut favoriser le *care* démocratique qu'en ayant pour but la démocratie elle-même.

Ces deux exemples montrent comment des recherches en matière éthique ont révélé des formes d'expression artistique publique qui permettaient l'expression de besoins réels. Toutefois, il est également possible d'imaginer que l'art dans l'espace public se conforme plutôt au modèle du *care* protecteur. À l'image de toute autre institution, l'art public ne peut favoriser le *care* démocratique qu'en ayant pour but la démocratie elle-même, en veillant dans son processus à être vigilant relativement aux besoins et pratiques relatives au *care*, et en demeurant attentif aux dangers du paternalisme et de l'esprit de clocher.

Je souhaite développer ce dernier point relatif à l'esprit de clocher, cette tendance à n'entretenir des relations qu'avec sa propre communauté, en ignorant les besoins, les valeurs esthétiques et les lieux occupés par d'autres communautés artistiques. Bien que nous ne puissions pas outrepasser nos limites, notamment en tant qu'artistes, universitaires ou locuteurs de l'une ou l'autre langue, il nous faut garder à l'esprit que ces frontières nous restreignent, d'une façon que nous ne pouvons probablement pas toujours percevoir.

À propos des arts, voici ce qu'observait Jessye Norman, la grande soprano américaine :

« L'art fait de nous une grande famille, car il est l'expression individuelle de l'expérience humaine universelle. Il émane de cette partie de nous qui est dépourvue de peur, de préjugés, de malveillance ou de tout autre sentiment que nous créons pour nous diviser. L'art nous permet d'être en harmonie avec nous-mêmes car il nous oblige à solliciter nos sens, notre tête et notre cœur. »¹⁸

¹⁸. Jessye Norman, Oberlin, *Oberlin magazine*, 2016.

C'est une magnifique déclaration sur l'importance de l'art. Et pourtant. Dans certaines religions, la représentation du corps humain est perçue comme esthétique, tandis que d'autres la considèrent comme blasphématoire. Afin d'être véritablement inclusifs, nous devons nous arrimer au postulat de Norman, « cette partie de nous qui est dépourvue de peur, de préjugés, de malveillance ou de tout autre sentiment que nous créons pour nous diviser », non seulement pour les arts eux-mêmes, mais également pour la réflexion sur le public. Enfin, cette prémisse doit également être la nôtre lorsque nous pensons au caractère à la fois universel et individuel de notre conception de l'art.

Au vu des enjeux relatifs au dépassement de la peur, de la malveillance, des préjugés et des autres vecteurs de divisions, il se peut que les artistes travaillant dans l'espace public soient dépositaires d'une responsabilité spécifique : échapper à ces forces clivantes. Il y a plus de trente ans, l'artiste Terry Wolverton relata la démarche d'artistes féministes qui essayèrent de tendre la main à des artistes femmes de couleur, pour ensuite se rendre compte que la logique même de cette démarche était celle d'une personne privilégiée.¹⁹ « Tendre la main » équivaut à se trouver au centre, à disposer d'éléments de valeur destinés à la personne que l'on souhaite aider. En revanche, cela ne dit pas que celle-ci détient à son tour des éléments pouvant aider l'artiste généreux et altruiste. Au-delà du fardeau spécifique porté par les artistes, ceux-ci doivent également endosser un rôle complexe : être créatif et talentueux, c'est posséder une perspective unique, avoir quelque chose à dire. Mais comment exprimer sa vision personnelle tout en étant sensible aux conditions et aux besoins d'autrui ? En Belgique, où près de six cent cinquante mille musulmans vivent, nous pouvons nous poser la question suivante : comment créer un art public qui fasse écho à la fois dans les traditions artistiques occidentales contemporaines et dans les traditions musulmanes ?

19. Wolverton, Terry. « Unlearning Complicity, Remembering Resistance: White Women's Anti-Racism Education ». In *Learning Our Ways: Essays in Feminist Education*, édité par Charlotte Bunch et Sandra Pollack, 187-99. Trumansburg, The Crossing Press, 1983.

Comment créer un art public qui fasse écho à la fois dans les traditions artistiques occidentales contemporaines et dans les traditions musulmanes ?

Le *care* démocratique souligne l'importance d'entretenir des relations plutôt que d'être centré sur soi. Ceci indique peut-être une occasion de penser différemment le travail artistique. Pour autant que l'artiste reste attaché au *care* démocratique, et reste vigilant quant aux différentes formes que peuvent prendre les pratiques et les réflexions hiérarchiques, paternalistes et localistes, l'art public pourra contribuer à l'avancement de la cause du *care* démocratique.

Dans cette optique, la puissance destructrice de la violence, et plus précisément du terrorisme, trouvera sur son chemin son plus grand ennemi : de nouvelles pratiques, conscientes que le genre humain et sa vulnérabilité partagée ont besoin de *care* et d'outils permettant de faire acte de *care* envers autrui, envers nous-mêmes et envers notre monde. Faire acte de *care* n'est pas sans entraves ni défis, mais c'est offrir à tous la possibilité de mieux vivre ensemble.

Traduit de l'anglais par Kieran Robin.

BIOGRAPHIE
Joan Tronto



Joan Tronto est professeure de sciences politiques à l'université du Minnesota, où elle enseigne depuis 2009, et professeur émérite de la City University de New York. Diplômée de l'Oberlin College, elle a reçu son doctorat à l'Université de Princeton. Elle est l'auteur de *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care* (1993), de *Caring Democracy: Markets, Equality and Justice* (2013), et de près de cinquante articles sur l'éthique du *care*. En 2015, elle a été nommée Docteur *honoris causa* de l'Université des études humanistes des Pays-Bas. Elle a également été boursière Fulbright à l'Université de Bologne. Elle a consacré sa carrière à l'analyse des valeurs et raisonnements moraux qui caractérisent les sociétés occidentales contemporaines. Elle s'est en particulier intéressée à un ensemble de pratiques dont la portée théorique et politique a longtemps été négligée: le *care*. Le terme embrasse diverses conduites où s'entrelacent sollicitude, prise en charge, soin, accompagnement, responsabilité, etc.

Photo: © DR

CONSTRUCTION REMARQUABLE

Zina

Du personnel à l'universel

Myriam Sahraoui

Il y a environ quinze ans, nous nous sommes retrouvées, avec les autres cofondatrices de Zina, dans le petit théâtre du centre culturel et politique *de Balie* à Amsterdam, aux Pays-Bas. Elly Ludenhoff, productrice de théâtre chez *de Balie*, Nazmiye Oral, auteure et actrice, Adelheid Roosen, professionnelle du théâtre, et moi-même, à l'époque créatrice de programmes et chercheuse dans le cadre de la réalisation de documentaires, étions présentes.

Il s'agissait d'une période marquée par des troubles, le réalisateur Theo van Gogh venait d'être brutalement assassiné dans la rue, en plein jour. Les tensions communautaires étaient de plus en plus palpables dans la ville et nous avons décidé que le moment était venu.

Une confrontation douce avec la vie quotidienne, parfois cruelle, mais toujours belle.

Nous nous devions de fonder Zina, une plateforme de créateurs issus de différents horizons et disciplines artistiques, désireux de raconter de nouvelles histoires, à la fois urgentes et intéressantes, à propos de notre société en pleine mutation. Des histoires issues des marges de notre société. Des histoires occultées, qui ne sont pas entendues, mais qu'il faut raconter. Des histoires qui naissent de projets porteurs de l'esprit Zina, dont le but est une confrontation douce avec la vie quotidienne, parfois cruelle, mais toujours belle.



Beauty Verhalen Salon (Salon de beauté et d'histoires)
Zina

Boulevard Anspach, face à la Bourse

SIGNAL, Bruxelles, 2016

© Marie-Françoise Plissart



Beauty Verhalen Salon (Salon de beauté et d'histoires)
Zina

Place communale de Molenbeek

SIGNAL, Bruxelles, 2016

© Zina



Beauty Verhalen Salon (Salon de beauté et d'histoires)
Zina

Place communale de Molenbeek

SIGNAL, Bruxelles, 2016

© Marie-Françoise Plissart

Le répertoire de Zina se compose d'histoires de vie

L'un des premiers projets qui nous a permis de mettre en pratique notre philosophie fut le *Salon de beauté et d'histoires (Beauty Verhalen Salon)*, une installation sonore et une performance artistique. Dans un premier temps, les habitants du quartier nous racontent leurs histoires de vie. Puis, de ces entretiens naissent des récits, des monologues que les habitants enregistrent eux-mêmes dans un studio. Lorsque l'installation change de lieu, les habitants du quartier nous accompagnent, car ils ont reçu une formation d'accueil et de massage des mains. Nous accueillons ensuite le public en douceur. Dans le *Salon de beauté et d'histoires*, chacun peut écouter l'histoire de vie intime d'un habitant du quartier qu'il ne connaît pas.

Ces histoires de vie rapprochent l'auditeur de l'individu, que les gros titres ont tendance à occulter.

Nous avons donné cette performance artistique au sein d'endroits très divers : d'un théâtre à une maison de quartier, en passant par un centre commercial. De nouvelles histoires provenant de différentes villes et régions du monde viennent régulièrement enrichir le répertoire. La dernière fois, c'était à Bruxelles, suite aux attentats perpétrés à Zaventem et Maelbeek. En collaboration avec le Kaaithheater de Bruxelles, le *Salon de beauté et d'histoires* s'est installé dans la zone du canal, ainsi qu'à Molenbeek. Lors de cet événement, huit histoires de vie constituaient le point de départ, celles de quatre habitants de Bruxelles et quatre habitants d'Amsterdam. Ces histoires de vie rapprochent l'auditeur de l'individu, que les gros titres ont tendance à occulter. Elles lui donnent un point de vue personnel sur des sujets tels que l'afflux de réfugiés, la migration, la pauvreté, l'intégration et le terrorisme.

Ainsi, Zoubida, mère d'un djihadiste décédé, raconte : « En dessous de son lit, j'ai trouvé un vieux t-shirt. Il n'était pas lavé et portait encore l'odeur de mon garçon. Je le conserve dans un sac en plastique. Pour garder son odeur. J'ai si souvent mis le nez dans ce t-shirt que je n'ose plus le faire, de peur qu'il perde son odeur. »

Différents endroits ont accueilli l'installation, aussi bien des théâtres que des maisons de quartier et des foyers socioculturels. Le projet a connu son apogée lors de son étape sur la place communale de Molenbeek, les habitants de ce quartier blessé ont alors pu écouter les fragiles histoires locales tout en recevant de doux massages.



Wijksafari (Safari urbain)
Zina

© Zina

Pour Zina, la rue fait office de scène

Chez Zina, notre mission est de satisfaire un besoin propre à notre société: le besoin d'oreilles qui écoutent, d'yeux qui voient l'autre, de discussions qui mettent en exergue les forces des individus, et non leurs faiblesses. Nous sommes persuadés que chaque personne souhaite faire partie d'une communauté, d'un groupe, afin de se sentir en sécurité dans une culture qui lui correspond et qui lui donne une identité, ou lui permet de l'affiner. Grâce à l'art et à la culture, nous créons des conditions théâtrales propices à des rencontres cordiales (renouvelées), qui permettent aux personnes de réellement partager un moment ensemble.

Le point de départ du *Safari urbain (WijkSafari)*, c'est le pouvoir de la rencontre. Il nous emmène littéralement chez nos voisins. Nous rendons visite à Ismael, Aisha, Kimberly, Simon et Mulan dans leur environnement. Nous nous installons à la table de leur cuisine, respirons les odeurs de leur boutique et les accompagnons à la mosquée. Nous parcourons leur quartier à l'arrière des scooters des jeunes du coin, qui nous déposent à la maison d'une famille afin de profiter de ses talents culinaires. Le public visite un quartier en tant que touriste. Une après-midi durant, il se déplace en petits groupes avec des inconnus, le long de maisons, de rues, de places, d'une église récemment construite. Il traverse une école, puis un garage délabré, pour ensuite s'émerveiller des boutiques locales. Des spectacles scénarisés présentent au public des histoires d'habitants, leur passé, leur présent, leurs déchirements, leurs rêves et leur vitalité incomparable.

L'art du *Safari urbain* réside dans la méthode utilisée: l'adoption.

L'art du *Safari urbain* réside dans la méthode utilisée: l'adoption. Le principe est toujours le même: huit acteurs se font adopter par des habitants de la ville. Chacun tisse une relation solide avec ses hôtes, et vit même pendant deux semaines dans son nouveau foyer. Les parents adoptifs ne sont pas choisis au hasard, nous effectuons au préalable une recherche et nous mettons en œuvre un processus de sélection. Les équipes créées doivent être dotées d'une certaine capacité d'expression théâtrale ainsi qu'être en mesure de raconter leur histoire. Ensemble, les parents adoptifs et les acteurs narrent l'histoire de leur rencontre. Ce spectacle se joue sur une scène faisant partie d'un cortège théâtral, qui défile pendant quatre heures et traverse un quartier d'une ville.

Sept *Safaris urbains* ont déjà eu lieu: quatre dans différents quartiers d'Amsterdam, un à Utrecht, un à Mexico et un autre à Juárez, au Mexique. Des projets sont en préparation à Rotterdam, à nouveau Utrecht, Londres, Bruxelles, Marseille et Istanbul.

Chaque personne porte un masque différent mais nous pouvons nous reconnaître les uns les autres dans notre fonctionnement intérieur.

Adelheid Roosen, metteuse en scène des *Safari urbain*: « Une telle adoption, une rencontre d'une telle intensité, peut s'avérer très conflictuelle. On est parfois étonné de ses propres préjugés, opinions, sentiments et souvenirs. Selon moi, la vie est une longue discussion continue avec soi-même. On apprend à mieux comprendre ses propres modes de réflexion grâce à la confrontation avec l'autre. "Hé, ta vie est diamétralement opposée à la mienne. Raconte-moi..." Je peux me reconnaître dans chacun. Chaque personne porte un masque différent, chaque emballage est différent, mais nous pouvons nous reconnaître les uns les autres dans notre fonctionnement intérieur. Le mécanisme est le même pour tout le monde. »



Wijksafari (Safari urbain)
Zina

Affiche du *Safari urbain* de Bijlmer (périphérie d'Amsterdam)
Adelheid, professionnelle du théâtre, metteuse en scène et cofondatrice de Zina, et Sherry, famille adoptive.

© Zina



Wijksafari (Safari urbain)
Zina

Sophia, famille adoptive, et Wassim, acteur.

© Zina



Wijksafari (Safari urbain)
Zina

Myriam, cofondatrice de Zina et responsable de projet, et Malika, famille adoptive et collaboratrice chez Zina.

© Zina

Rencontre et confrontation pour briser les tabous

Zina met toujours la rencontre avec l'autre au cœur de son travail. Nous essayons d'aborder les tabous de notre société par le biais de la création et de la beauté. Le but est de pouvoir mener une discussion portant sur les sources de tensions entre individus.

Dans le cadre de *Plus jamais sans toi (Niet Meer Zonder Jou)*, Nazmiye Oral, cofondatrice de Zina et actrice, a fait de la rencontre avec sa mère une confrontation tendre, mais violente. Afin de raconter son histoire personnelle dans le spectacle *Plus jamais sans toi*, elle a choisi d'adopter un angle particulier : celui de la nécessité de préserver ses liens familiaux. Choisir l'espace public pour présenter son histoire n'est pas anodin. Ce faisant, elle cherche à étendre la portée de son spectacle, pour aller au-delà de l'incidence qu'il eût pu avoir dans un cadre plus intime. Elle souhaite que son histoire de vie soit appréhendée par autrui et puisse servir d'impulsion pour rompre le silence.

Choisir l'espace public pour présenter son histoire n'est pas anodin.

Pendant des années, Nazmiye a ressassé cette phrase : « Si tu ne fais pas ce que nous voulons, ton père et moi avons décidé de nous suicider. » Ses parents, qui voulaient la donner en mariage, lui ont asséné cette phrase alors qu'elle avait dix huit ans. Ces paroles menaçantes lui ont fait l'effet d'une gifle. Elle était confrontée à un choix : soit suivre sa propre voie et perdre l'amour de ses parents ainsi que sa place au sein de la communauté, soit mener une existence indigne et renoncer à son ambition, sa valeur et son épanouissement. Ce type d'événement familial n'est pas isolé. Aussi, pour raconter un tel incident, Nazmiye avait la possibilité, et le devoir, de s'inspirer des histoires de vies d'autres personnes et de leur recherche d'affection. En outre, il fallait que ce projet prenne la forme d'un dialogue qui montre que même quand il y a désaccord, il peut y avoir amour. Car on peut vouloir son autonomie et faire ses propres choix dans la vie, tout en désirant appartenir à une « culture du nous ». Pouvoir être différente, mais *Plus jamais sans toi*.

La pièce a été jouée dans notre atelier de quartier à Sloterveer, à Amsterdam. Puis, elle a été donnée dans des foyers socioculturels et des maisons de quartier dans six grandes villes. En automne, les spectateurs ont pu y assister dans des théâtres partout aux Pays-Bas. En novembre 2017, le cap sera mis sur New-York. L'exposition photo de Cigdem Yüksel, photographe attirée de Zina, traverse aussi l'Atlantique. Elle a réussi à mettre en images ce superbe moment de rapprochement entre générations, cette réconciliation des membres d'une famille divisée en raison de l'altérité de leurs perceptions de la vie. Cigdem Yüksel, qui s'est formée auprès de Zina, parcourt aujourd'hui le monde entier pour son métier de photographe et emploie la méthode de Zina comme point de départ.



Niet meer zonder jou (Plus jamais sans toi)
Zina

Nazmiye et sa mère Havva se lancent dans une confrontation verbale dans l'espace public.

© Zina

Ancrage dans le quartier

Depuis notre création, nous organisons un atelier public et un salon ouvert pour les habitants du quartier d'Amsterdam Nieuw-West. Tous les mardis matin, nous organisons une « matinée café » pour les femmes. Nous créons un environnement sûr, au sein duquel elles sont en mesure de s'intéresser à la « double » culture qui les environne et peuvent ainsi se détendre physiquement et mentalement. Toutefois, nous incitons également ces femmes à sortir de leur zone de confort. Grâce au visionnage de documentaires, à la participation d'orateurs extérieurs et aux pièces de théâtre que nous les emmenons voir, elles ne se soustraient pas aux discussions difficiles.

Rechercher des personnes disposées à partager leur histoire est un véritable travail d'orfèvre, qui plus est lorsque ces mêmes personnes doivent jouer un spectacle plusieurs semaines durant. Il faut pénétrer le quartier, sonner aux portes et tisser des relations. Même après la fin du projet, les contacts ne disparaissent pas. Des habitants de quartiers parcourus par des *Safaris urbains* ont participé à d'autres projets. Nous avons également formé certains pour qu'ils puissent être hôtes/hôtesse dans nos installations. Nous sommes littéralement des travailleurs manuels. Ce type de contact est la conséquence naturelle de notre travail.

Une lutte sans relâche en faveur d'un monde au sein duquel l'humanité bénéficie d'une seconde chance.

Nous sommes convaincus que même les histoires les plus personnelles sont universelles et qu'elles peuvent toucher n'importe quel individu. Zina donne le cadre et vous emmène dans le monde de l'art, un monde grâce auquel les individus dépassent leurs limites. En encourageant simplement les habitants à développer leurs talents et à participer à des projets, nous souhaitons créer une société résiliente et active. Il s'agit d'une lutte sans relâche en faveur d'un monde au sein duquel l'humanité bénéficie d'une seconde chance.

Traduit du néerlandais par Kieran Robin.

bit.ly/2rknJ0m

BIOGRAPHIE
Myriam Sahraoui



De père marocain et de mère néerlandaise, Myriam Sahraoui est née et a grandi au Maroc. Elle a vécu en permanence au croisement de ces deux mondes et parvenir à les réconcilier a toujours occupé une place importante dans sa vie. Elle est diplômée en études européennes de l'Université d'Amsterdam, a travaillé à la Commission européenne à Bruxelles et pour différentes émissions de télévision néerlandaises. Dans le cadre de son travail de réalisatrice de documentaires, elle a découvert le pouvoir des histoires et de la rencontre. Ce qui l'a poussée à fonder la compagnie théâtrale et plateforme culturelle Zina, avec ses amies Elly Ludenhoff, Nazmiye Oral et Adelheid Roosen. Myriam est créatrice et chercheuse chez Zina, où elle dirige les projets de proximité dans l'atelier de quartier de Zina à Sloterveer, à Amsterdam.

Photo: © Zina

PROMENADE

Lutte pour la paix

Elvira Santamaría Torres

Lorsque j'ai reçu l'invitation à participer à SIGNAL, l'événement d'interventions urbaines, bit.ly/2trfnkd dont le thème en 2016, *L'Art face à la Terreur*, était lié aux attentats terroristes de mars à Bruxelles, je me suis immédiatement posée la question : que savons-nous, la plupart d'entre nous, à ce sujet ? Que sais-je ? Que puis-je dire des attentats, et à qui ? Pendant des jours, j'ai cherché à m'informer et à connaître l'opinion de spécialistes, pour finalement me rendre compte que s'informer n'est pas savoir, et encore moins comprendre.

À ce jour, je ne suis parvenue à comprendre qu'une chose : la mort violente de nombreuses personnes est certainement le signe le plus grave de la déshumanisation, la limite tragique de la politique et le triomphe de l'abus de pouvoir par celui qui le détient. Toutefois, et paradoxalement, je considère que le retour à la politique est l'unique chemin vers la paix, sinon la violence continuera à se répandre, la déshumanisation et le désespoir à triompher. Lorsque je parle de politique, je veux parler de la volonté de s'ouvrir au dialogue, de lui ouvrir des espaces, ainsi qu'à la rencontre, surtout lorsque les intérêts économiques des cercles du pouvoir et la politique de l'État s'en détournent.

La pensée de la frustration que bon nombre d'entre nous ont pu ressentir en essayant de comprendre et de chercher une solution, en se retrouvant dominés par des émotions que nous avons l'habitude de contrôler et qui, souvent, nous abandonnent à des fatalités teintées d'idéologie, m'a fait revenir à mon empathie initiale.

Devant de tels exemples de violence (malheureusement trop nombreux), ma réponse en tant qu'artiste, et à titre très personnel, a été de descendre dans la rue, de me rendre dans les espaces publics de quelque ville ou village que ce soit, pour rencontrer les contemporains de mon travail, ceux qui créeront avec moi, ceux qui, face à ce travail, s'interrogeront d'abord sur eux-mêmes. Je suis aussi descendue dans la rue dans l'espoir de faire surgir ce que j'appelle des « mini-agoras » publiques d'au moins deux personnes, ou privées – dans l'espace intime de la conscience de chacun. Mais surtout, j'ai cherché à faire d'un signe positif pour moi une réalité en action.

Ainsi, j'ai proposé de réaliser une action-parcours dans les rues de quelques quartiers centraux de Bruxelles pour aller à la rencontre de celui ou celle qui, sous la catégorie massive des gens, des citoyens, des passants, se réappropriera sa singularité en se confrontant au fait et au comportement étrange issu de cette même action.

Je me suis mise en marche à la Bourse, point de départ de mon parcours, avec un drapeau blanc que j'ai moi-même fabriqué. De là, je me suis dirigée vers Molenbeek, en passant par le Petit Château, où sont accueillis à Bruxelles des familles syriennes réfugiées, et par la commune de Molenbeek. Et je suis revenue à mon point de départ quasiment par le même itinéraire.

Je suis passée par des lieux névralgiques de l'histoire récente de la ville en brandissant le mot d'ordre *Lutte pour la Paix*, lequel, depuis les actes terroristes du 22 mars de la même année, y a pris des résonances particulières, délicates et symboliques, surtout à Molenbeek (d'où provenaient quelques-uns des terroristes qui ont attaqué Paris l'année précédente.)

Ce mot d'ordre, rédigé en quatre langues, visait la diversité culturelle et nationale soumise à tension de la Belgique. Parmi ces quatre langues, l'arabe a pu frapper la majorité d'entre nous par son écriture énigmatique. En arabe, le mot lutte se dit « yihada », terme et mot d'ordre-clé pour une faction extrémiste de l'islam, laquelle prône un jihadisme belliqueux. Ce terme, si souvent répété dans le contexte idéologique du supposé *conflit entre civilisation*

occidentale et fondamentalisme religieux musulman, est devenu synonyme d'une altérité menaçante pour le monde civilisé. Certes, fruit des préjugés et d'une propagande idéologique, en premier lieu, son contenu belliqueux est projeté sur tout musulman qui devient alors danger latent. Mais s'il y a conflit idéologique, la réalité n'est ni aussi manichéenne, ni aussi lisse qu'on le dit. C'est précisément là, dans ce manteau de la réalité idéologique, que l'artiste a l'habitude de travailler, en en défaisant partiellement la trame, en réinventant ou régénérant le tissu vital des relations humaines.

Traduit du castillan par Yves Cantraine.

bit.ly/2sDiEE5

Lutte pour la paix
Elvira Santamaría

SIGNAL, Bruxelles, 2016
Image: Samuel Volson

© Cifas



Regarder la vidéo ici: bit.ly/2s4YCSb



Lutte pour la paix
Elvira Santamaría

En face de « La Bourse »

SIGNAL, Bruxelles, 2016

© Béatrice Didier



Lutte pour la paix
Elvira Santamaría

Dans une rue de Bruxelles

SIGNAL, Bruxelles, 2016

© Béatrice Didier



Lutte pour la paix
Elvira Santamaría

Dans une rue de Molenbeek

SIGNAL, Bruxelles, 2016

© Marie-Françoise Plissart



Lutte pour la paix
Elvira Santamaría

Rencontre dans une rue de Bruxelles

SIGNAL, Bruxelles, 2016

© Béatrice Didier



Lutte pour la paix
Elvira Santamaría

Rencontre dans une rue de Bruxelles

SIGNAL, Bruxelles, 2016

© Béatrice Didier



Lutte pour la paix
Elvira Santamaría

Au « Petit Château » (centre pour demandeurs d'asile)

SIGNAL, Bruxelles, 2016

© Béatrice Didier



Lutte pour la paix
Elvira Santamaría

Dans une rue de Molenbeek

SIGNAL, Bruxelles, 2016

© Marie-Françoise Plissart



Lutte pour la paix
Elvira Santamaría

Dans une rue de Molenbeek

SIGNAL, Bruxelles, 2016

© Marie-Françoise Plissart



Lutte pour la paix
Elvira Santamaría

Dans une rue de Molenbeek

SIGNAL, Bruxelles, 2016

© Marie-Françoise Plissart

BIOGRAPHIE
Elvira Santamaría Torres

Elvira Santamaría Torres est née en 1967 à Mexico City. Elle a étudié l'art à l'ancienne « Esmeralda » de Mexico City, et à la School of Art and Design de l'Université d'Ulster à Belfast. Depuis 1993, Elvira Santamaría a montré son travail artistique dans des festivals, centres d'art, galeries, musées et espaces publics au Mexique, en Europe, Amérique du Nord, Amérique latine et Asie. Santamaría est membre du groupe d'art performance Black Market International depuis 2000. Elle a organisé et été la commissaire de différents événements d'art performance. Depuis 2010, elle est membre du comité de « Bbeyond », en Irlande du Nord. Son travail a fait l'objet de publications dans des livres, catalogues, revues et sur l'Internet, notamment dans *Inter. Art Actuel*, Le Lieu, Québec, 2011 ; *Efímera*, Accion!MAD, Madrid, 2011 ; *Art & Agenda. Political Art and Activism*, Gestalten, Berlin, 2012 ; *Double Exposures*, Live Art Development Agency et Intellect Books, Londres, 2014 ; *Performance: Un Arte del Yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, Siglo Veintiuno, Mexico, 2015, et *Arte-acción y performance en los muchos Méxicos*, Secretaría de Cultura/INBA/Citru/University of San Francisco/La Jaula Abierta, Mexico, 2016 (ces deux derniers livres de Jozefina Alcazar).

bit.ly/2sDiEE5

bit.ly/2s54FWU

bit.ly/2ruWpR7

Photo : © Brian Patterson

ITINÉRAIRE

Anna Rispoli

Donner une voix à l'espace public

Martina Angelotti

S'il est vrai que le potentiel des espaces publics est fondé sur la dualité lieu / population, il n'en reste pas moins que les pratiques artistiques sous-jacentes à ce potentiel s'inspirent de ces deux aspects et doivent assumer une certaine responsabilité, qu'il n'est pas toujours aisé de transférer.

L'œuvre d'Anna Rispoli, une artiste italienne établie en Belgique depuis dix ans, résulte d'un effort d'analyse des limites et du potentiel d'une démarche artistique à évaluer la complexité sociale et politique de son environnement. À force de performances et de pratiques participatives, ses recherches l'ont menée à l'intersection marquant la frontière entre sphère publique et privée. Au cours de ce processus, elle n'a cessé de réévaluer les principes de la démocratie, qu'ils soient en crise ou non avendus.

Ouvrir de nouvelles voies

Rispoli « occupe » cet espace depuis la période qui vit l'Italie agitée de manifestations contre la mondialisation. Dans une ville telle que Bologne, ce n'était pas une surprise. Le mouvement autonome italien y opérait depuis les années 1970 : les post-opéraïstes ouvrirent la voie pour ceux actifs à partir des années 1990, une décennie marquée par les occupations massives d'espaces abandonnés et par l'autogestion des classes dans les universités, deux phénomènes qui furent de véritables symboles du *genius loci* bolonais. Dans l'œuvre de Rispoli, occuper l'espace public revient à se pencher sur le besoin de reconceptualiser le cadre qui le définit. Cette étape est nécessaire pour tracer une voie qui échappe à ce même cadre, afin d'en générer un nouveau et de se baser sur celui-ci pour repartir de zéro. Plutôt que l'espace physique, Rispoli s'approprie l'espace émotionnel, via la pratique, l'implication et la puissance du visuel. Elle affranchit l'espace public de son aliénation et le redonne à la ville en y ayant réinsufflé sa vocation originale, celle d'un bien commun. Récemment, à Abu Dhabi, une performance dont l'auteur de cet article a conçu la dramaturgie, *Five Attempts to Speak to an Alien* [Cinq tentatives de communication avec un extraterrestre]²⁰, tendait vers cet objectif. Nous sommes ici en présence d'une ville où la démocratie n'a jamais existé, où la « crise » de la modernité a déjà été court-circuitée par le postmodernisme futuriste, d'une cité qui se reflète sur les spectaculaires façades d'hôtels, sur les vitres des voitures ainsi que sur les eaux du golfe Persique, sans conserver aucune espèce de réalité apparente.

²⁰. *Five Attempts to Speak with an Alien*, Abu Dhabi 2016, performance participative durant laquelle les façades des gratte-ciel de la corniche d'Abu Dhabi furent plongés dans l'obscurité. Commandé par le Festival Durub Al Tawaya IV, sous commissariat de Tarek Abou El Fetouh.

Affranchir l'espace public de son aliénation et le redonner à la ville comme un bien commun.

L'espace public et son architecture jouent ici un rôle crucial en matière d'aliénation. Lors de la performance *Five Attempts to Speak to an Alien*, le public parcourt le front de mer de la ville à bord d'un bateau et participe à cinq exercices collectifs destinés à stimuler la reconnexion: réapprendre à voir, à écouter, ou à demeurer silencieux au pied de l'architecture éloquente du front de mer d'Abu Dhabi. Une architecture incontestablement humaine, mais dont le charme semble toutefois appartenir à un autre monde. Pendant la performance, cette architecture est plongée dans l'obscurité d'un *black-out*, pour nous rappeler qu'Abu Dhabi, une métropole dont l'activité de construction s'étend au-delà du littoral, nous appartient également – et pas seulement aux entreprises, aux forces économiques et gouvernementales, ni aux cheikhs, ni aux Américains.

Le public, équipé d'un dictaphone jouant le rôle de capsule temporelle, était en mesure d'enregistrer des messages individuels. Cette action fut l'occasion de créer une nouvelle version du *Voyager Golden Record*, différente de celle envoyée dans l'espace en 1977. Un disque dont les sons témoigneraient, enfin, de la détresse, de la souffrance, du rejet et des réalités intentionnellement dissimulées à la vue d'extraterrestres inconnus, dans la version édulcorée mise en orbite par les États-Unis. Cette première mouture visait à donner aux habitants de l'espace l'image d'une Terre en harmonie et en paix. Comme si l'humanité, immunisée contre la haine et l'adversité, se résumait à des « bonnes vibrations ».



Five Attempts to Speak to an Alien
Anna Rispoli

Vue sur le bateau.

Durub Al Tawaya, Abu Dhabi, 2016

© Anna Rispoli



Five Attempts to Speak to an Alien
Anna Rispoli

Préparation d'une barge des pêcheurs avant la performance. Pendant le spectacle un de ces bateaux apparaissait et les pêcheurs entamaient une conversation gestuelle avec le public.

Durub Al Tawaya, Abu Dhabi, 2016

© Anna Rispoli



Les Marches de la Bourse
Anna Rispoli

Vue de la Bourse de Bruxelles avant la performance.

KunstenFestivaldesArts, Bruxelles, 2015

© Anna Rispoli



Les Marches de la Bourse
Anna Rispoli

KunstenFestivaldesArts, Bruxelles, 2015

© DR

Représentation du malaise

La science-fiction nous l'enseigne, imaginer le futur n'est pas un remède contre le temps, mais plutôt un outil efficace pour exprimer un malaise. S'il faut donner une représentation concrète du malaise, la performance *Les Marches de la Bourse*,²¹ créée en 2015, nous vient sans aucun doute à l'esprit. Ici la tension performative générée par les gestes artistiques est devenue un puissant vecteur. Le nouveau plan d'urbanisme approuvé par la ville de Bruxelles en 2015 envisageait diverses actions destinées à améliorer l'attraction touristique de la ville. Cependant, ce plan visait aussi à interdire une tradition profondément ancrée dans l'histoire de la cité : la tenue de manifestations publiques sur les marches de la Bourse, l'ancienne place boursière située au centre de l'agglomération. Cette performance, conçue pour protester contre cette mesure controversée, consistait en une reconstitution de vingt-cinq manifestations organisées sur les marches de la Bourse entre 1963 et 2015. D'anciens manifestants furent invités à se rendre sur les marches pour faire prendre corps à cet événement : ceux qui avaient manifesté contre la fermeture des mines de charbon, contre le nucléaire, contre le troisième mandat du président du Burundi Pierre Nkurunziza, en solidarité avec les réfugiés, etc.

21. *Les Marches de la Bourse*, Bruxelles 2015, commandé par le festival Kunstenfestivaldesarts

Des voix et des époques diverses superposées, rassemblées sous les bannières originales, afin de mettre au présent ces causes du passé, avec des objectifs différents : empêcher la transformation de la Bourse en un site touristique, faire campagne pour préserver l'identité contestataire de ce lieu, et sauvegarder cette manifestation presque physiologique et nécessaire de la vie urbaine et des habitants de Bruxelles. La représentation artistique de pratiques « résistantes » et d'un savoir-faire spécifique prend ici une nouvelle forme, de commissariat artistique anarchiste, en contraste saisissant avec la logique du profit et de la normalisation sociale. C'est comme si l'on se demandait : qu'oublions-nous d'important ? Comment influencer l'avenir en choisissant ce qu'il ne faut pas oublier ? Est-il ainsi possible de ne pas sous-estimer le conflit, et de l'intégrer dans nos efforts pour construire la justice sociale ? Dans *Les Marches de la Bourse*, les participants prirent le risque de n'être qu'un élément d'une synthèse réunissant art et activisme, qui ne garantissait ni identité, ni sentiment d'appartenance à une cause identifiable. Cette performance, en équilibre entre spectacle et véritable manifestation, offrait une hypothèse alternative à l'agonisme politique (tel que le définit la philosophe Chantal Mouffe). Une manifestation n'occupe pas l'espace public, elle génère de l'espace public par le biais de son hétérogénéité.

Comment influencer l'avenir en choisissant ce qu'il ne faut pas oublier ?

Dans cette optique, la recherche menée pour *Your words in my mouth* [Tes mots dans ma bouche]²² marque une étape supplémentaire. Sept personnes furent invitées à comparer leurs expériences intimes et leurs croyances biopolitiques antagonistes. Une physiothérapeute qui aide les personnes en situation de handicap à faire l'amour ; un activiste allemand d'extrême droite prônant des positions anti-islam ; un musulman syrien ; un pasteur protestant ; un gérant d'un club libertin « résistant à l'amour », et un ancien membre d'un kibboutz qui pratique le polyamour se retrouvèrent autour d'une table. L'objectif étant de discuter de la façon dont leurs conceptions personnelles de l'éthique, de la morale, de la religion et des pratiques sexuelles devraient influencer, dans une certaine mesure, le débat politique. En fin de compte, ils parlent d'amour, d'une forme d'amour qui transcende le romantisme du couple pour devenir une puissance éthique et politique. Dans un contexte européen où la coexistence

22. *Tes mots dans ma bouche*, Hanovre, Nyon, et Bruxelles 2017, créé en collaboration avec Lotte Lindner et Till Steinbrenner, transcription d'une conversation entre sept personnes qui ne se connaissent pas, distribuée à sept spectateurs afin de procéder à une reconstitution collective.

est de plus en plus remise en cause, et où la crise de la démocratie devient un fait systémique, comment pouvons-nous concilier les divergences d'opinions, de valeurs, de programmes et de besoins ?

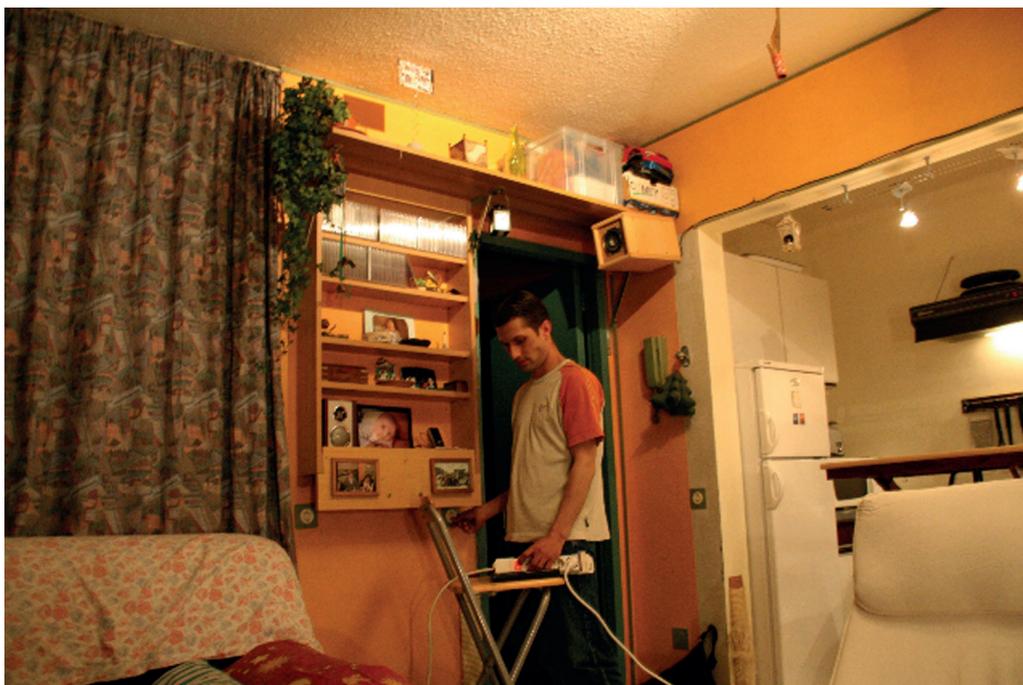
Le public fut invité à se confronter aux sept protagonistes. Ceux-ci, bien que physiquement absents, étaient présents via des transcriptions fidèles de leurs prises de parole, qui furent distribuées pour être lues collectivement. La divergence entre les convictions des participants à la phase de recherche et celles du public fut parfois si flagrante que ce dernier ressentit le besoin d'aborder ces thèmes à l'issue de l'expérience.

Idéalement, lorsqu'une expérience artistique met un pied dans le réel, l'œuvre suscite des réactions qui se produisent en dehors de la scène, hors du champ temporel du spectacle. À la suite d'une éphémère sensation d'euphorie, la perception de notre mode de vie se trouve modifiée; nous prenons conscience de certains besoins seulement après avoir vécu une situation étrangère à notre expérience du quotidien.

Dans le cadre de *J'aimerais vraiment rentrer à la maison*,²³ un spectacle en collaboration avec les résidents de l'immeuble du Foyer bruxellois Brigittines-Visitandines, dans le quartier des Marolles,²⁴ Rispoli a imaginé une forme d'utopie simple et directe: les fenêtres d'une tour résidentielle furent transformées en un clavier lumineux actionné par les résidents. Pendant plusieurs minutes, les habitants de la tour éteignirent et allumèrent les lumières dans les pièces donnant sur l'extérieur, transformant ainsi leurs espaces de vie en une source de code alphabétique pouvant communiquer avec la rue, le public et la ville environnante de Bruxelles. Une communauté non spécifique fut impliquée dans un processus d'introspection, dont l'apogée fut le concert de lumières domestiques. Le public jouait un rôle central, celui de miroir pour les résidents participants. Le regard des autres nous aide à percevoir des choses qui, en règle générale, nous échappent. Ainsi, nous sommes en mesure d'emprunter délibérément un chemin de vie qui nous transforme.

23. *Vorrei tanto tornare a casa (e che questo volesse anche dire tornare dove sei tu) [J'aimerais vraiment rentrer à la maison (et cela pourrait signifier te rejoindre)]* 2009-2016, Bruxelles, Riga, Gwangju, et Paris.

24. Les Marolles (De Marollen) est le plus ancien quartier populaire de Bruxelles.



Vorrei tanto tornare a casa...
Rémolition 2009-2016
Anna Rispoli

Participation à l'intérieur du Foyer bruxellois des Visitandines, Bruxelles

KunstenFestivaldesArts, Bruxelles, 2015

© Anna Rispoli



I really would like to come back home...
Anna Rispoli

Ouverture du Asian Arts Center, Gwangju, 2013

© DR



I really would like to come back home...
Anna Rispoli

Staro Riga, 2010

© Alexis Porzakis



Dein Wort in Meinem Mund
[Tes mots dans ma bouche]
Lotte Lindner, Till Steinbrenner et Anna Rispoli

Theaterformen, Hanovre, 2017

Création de mythes

Faire s'exprimer un espace incommode à ceux qui y vivent, y passent et s'y introduisent. Le *storytelling*, selon la formule de Donna Haraway,²⁵ est un exercice qui permet d'imaginer des solutions pour rester au cœur des choses. Les performances de Rispoli, qui intègrent populations et architectures, fonctionnent comme des matrices de narrations. Si ces histoires touchent la corde sensible, elles se diffusent telles des légendes et accèdent à l'éternité. Dans le travail de Rispoli, ce processus de mythopoeïa (ou création de mythes) urbaine a connu divers aboutissements.

25. Voir le documentaire de Fabrizio Terranova, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival* (2016).

À Hanovre, un bâtiment érigé pour l'Expo 2000 se tient encore debout: une tour silencieuse, éveillée en 2015 par la performance *L'invention de l'ascenseur*,²⁶ une visite guidée de la structure abandonnée, proposée durant plusieurs jours, toujours au coucher de soleil. Si la norme revient à considérer que le patrimoine est une simple préservation de traces du passé, nous nous privons trop souvent de concepts alternatifs, tels que le patrimoine en tant que « pratique créatrice d'avenir » ou en tant qu'activité conciliant des mondes passés, présents et futurs qui rendent tangibles le temps, mais aussi les hommes et les femmes de ce temps.

26. *The Invention of the Elevator*, Hanovre 2011, créé en collaboration avec Lotte Lindner et Till Steinbrenner. Une performance architecturale explorant le pavillon néerlandais de l'Expo 2000, un exemple typique de l'ambition techno-écologique de la fin des années 90

« Désormais, petit humain, tu es sur mes épaules. Je t'en prie, monte à bord. Et dans l'ascenseur, observe ce chiffre : 2 800 000. C'est le nombre de visiteurs qui sont venus jusqu'ici pour savourer un avant-goût du futur. »
(cf. *L'invention de l'ascenseur*, Hanovre, 2015).

Traduit de l'italien par John Barrett et de l'anglais par Kieran Robin.



The Invention of the Elevator
Lotte Lindner, Till Steinbrenner et Anna Rispoli

Theaterformen, Hanovre 2011

BIOGRAPHIE
Martina Angelotti



Curatrice et critique d'art, Martina Angelotti travaille en particulier sur des projets et expositions en lien avec l'art public et participatif, le film et la performance. Elle est la directrice artistique de Careof, une association pour l'art contemporain basée à Milan, et est fondatrice et curatrice de ON, un projet d'art public qui explore les relations entre l'art et l'espace urbain à travers interventions artistiques, performances et ateliers. Elle travaille actuellement à une édition spéciale de ON à Gênes, sur les connexions entre ville, logistique et travail, à travers l'extension du port et de l'arrière-port. Elle a conçu des expositions et des programmes de film, et récemment a été co-curatrice de la version italienne de *Grand Domestic Revolution* en collaboration avec Casco (Utrecht). Maître de conférences en art contemporain à l'Università Cattolica, également impliquée dans la conception et l'organisation de séminaires et de workshops, elle écrit pour *Domus Magazine*.

bit.ly/2ruO0gE

Photo : © DR

CHANTIERS

La Part de L'Autre Le Moindre Geste de Selma et Sofiane Ouissi

Ophélie Naessens

Au printemps 2016, le duo de chorégraphes, danseurs et performeurs Selma et Sofiane Ouissi est invité en résidence au 49 Nord 6 Est (FRAC Lorraine) dans le cadre du projet européen « *Manufactories of Caring Space-Time* ». ²⁷ Ils décident de partir à la rencontre de différentes communautés présentes sur la localité messine (demandeurs d'asile, personnes âgées, malentendantes, étudiants). Les différentes étapes de travail (interview, « danse atomique », observation, performance du geste) se dérouleront ensuite sous forme d'expérimentations collectives articulées autour d'une situation d'échange. Le projet des Ouissi s'inscrit ainsi dans le contexte plus large des pratiques participatives et relationnelles pour lesquelles le thème du don est devenu un motif récurrent. ²⁸ À partir d'une question inaugurale : « Comment créer du commun à travers le geste quotidien ? », *Le Moindre Geste* esquisse un processus artistique fondé sur la complexité des gestes de donner et de recevoir, d'inviter et d'accueillir l'autre. ²⁹

Comment créer du commun à travers le geste quotidien ?

²⁷. Ce texte a été rédigé dans le cadre de rencontres avec Selma et Sofiane Ouissi lors des premières phases de travail pour *Le Moindre Geste* au FRAC Lorraine à Metz. Le projet a ensuite été présenté sous sa forme finale au *KunstenFestival des Arts* de Bruxelles et au MSK à Gand, en mai et juin 2017.

²⁸. Voir à ce sujet Roger Sansi, *Art, Anthropology and the Gift*, Londres, Bloomsbury Academic, 2015.

²⁹. Rappelons que dans le célèbre *Essai sur le don*, Marcel Mauss décrit celui-ci comme un système d'échange total, impliquant la triple obligation de donner, recevoir et rendre. Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année sociologique*, seconde série, 1923-1924. Repris dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1993 (1950).

Au FRAC Lorraine, l'atelier proposé par Selma et Sofiane Ouissi se présente comme un espace aménagé pour devenir scène de parole. Un lieu radicalement autre mais pourtant réel, ³⁰ un ailleurs incarné, un espace à expérimenter qui bousculent nos repères. Dans la vie quotidienne, il est rare d'être convié à se raconter, au-delà des paramètres restreints qui régissent habituellement les échanges verbaux. Davantage, le grand âge, le handicap, une langue étrangère au territoire dans lequel on évolue, sont autant de situations susceptibles de générer un cloisonnement dans des situations de non-parole. Le dispositif d'entretien filmé conçu par Selma et Sofiane Ouissi pour recueillir les récits est avant tout un espace de liberté.

Dans le cadre de celui-ci, la parole est donnée à des individus auxquels celle-ci est bien souvent confisquée, ou évanouie dans le bourdonnement communicationnel des médias. Aussi, des points de rupture dans l'existence ont parfois distendu le fil des récits qui fondent l'identité. La brisure de l'exil ou de l'exclusion a souvent laissé place aux silences, et certains participants sont parvenus – mais au prix de quels sacrifices ? – à effacer des pans entiers de leur histoire. Chacun arrive pourtant devant la caméra les valises emplies de souvenirs, d'images et d'ombres. La scène de parole permet alors de redonner une valeur à chacun à travers l'écoute de son histoire. Dans l'entretien, des parcelles de vie resurgissent, des fulgurances illuminent la masse brumeuse des non-dits. Le récit qui émerge laisse apparaître un autre qu'on ne saurait dévoiler ailleurs. L'atelier devient le lieu où l'on est libre d'être soi-même, hors des codes culturels, des discours préétablis et des attentes sociétales ; un lieu où l'on redécouvre sa propre histoire. De cet espace de liberté peut ainsi affleurer une accession nouvelle à soi-même qui naît de la rencontre avec l'autre.

³⁰. Les scènes de parole construites par les artistes renvoient dans cette perspective aux hétérotopies telles que formulées par Michel Foucault, des « lieux réels hors de tous les lieux ». Michel Foucault, *Le Corps utopique. Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 24.

A contrario de la vie quotidienne durant laquelle le temps presse, Selma et Sofiane proposent aux participants un temps de récit affranchi des contraintes temporelles habituelles. Prendre le temps d'être à l'écoute du récit d'autrui, et de la puissance qu'il porte en lui. Durant l'interview, la temporalité s'étire de quelques minutes à plusieurs heures, les artistes laissent à chacun le loisir d'éprouver le temps subjectif de son discours, sa propre temporalité narrative. La distension du temps produit une forme d'abandon, lorsque les individus sortent du rôle auxquels ils sont habituellement assignés, du territoire qui leur est communément alloué. Cet étirement temporel entraîne également celui qui se meut devant la caméra à occuper progressivement la scène de parole, à l'habiter. L'entretien filmé dans ces conditions autorise l'émergence d'une parole et d'une présence qui ne sauraient advenir en d'autres circonstances, fonctionnant alors comme un révélateur de récits, de postures et de gestes. Imprégnés d'une culture logocentrique, nous avons parfois peine à reconnaître à sa juste valeur le rôle de l'écoute faisant pourtant pleinement partie de la connaissance discursive. Dans le cadre de leur dispositif filmique, les Ouissi offrent à leurs invités une écoute attentive à l'autre, laquelle devient la pierre fondatrice de la fabrication d'un en-commun, en nous révélant à nous-mêmes, tout en nous positionnant et en nous affirmant dans la société. L'attention extrême à l'autre est aussi ce qui autorise une formulation de la pensée – à un moment donné –, une formulation qui ne saurait exister hors de cet espace.

Prendre le temps d'être à l'écoute du récit d'autrui, et de la puissance qu'il porte en lui.

Si les Ouissi offrent aux participants un espace de liberté à investir, Abdunasser, Nicolas, Wajdan, Yves et leurs partenaires livrent quant à eux une partie d'eux-mêmes à travers le don de leur parole, ils se donnent en donnant, pour paraphraser Marcel Mauss.³¹ Ils investissent la proposition en y insérant leur vécu, leurs mots et représentations. Comme le soulignait l'ethnologue, le don est un phénomène qui se déploie dans la réciprocité, et le processus déployé dans *Le Moindre Geste* n'échappe pas à cette logique en dessinant une chaîne de dons/contre-dons sous la forme d'un contrat d'échanges successifs. Pour les deux artistes, la réciprocité est la condition *sine qua non* du travail, pensée comme une forme de mélange: « On mêle les âmes dans les choses; on mêle les choses dans les âmes. On mêle les vies et voilà comment les personnes et les choses mêlées sortent chacune de sa sphère et se mêlent: ce qui est précisément le contrat et l'échange ».³² Les Ouissi invitent chacun à entrer dans un dialogue au cœur duquel la parole est comprise comme don: don de son image, de son récit et de sa subjectivité. Au-delà du récit confié à l'artiste devenu dépositaire, les individus filmés livrent face caméra une image d'eux-mêmes. Leur récit est traversé par les gestes qui accompagnent et portent la parole à l'adresse de celui qui filme, et de celui qui sera prochainement devant l'image. La gestuelle spécifique à l'acte de se raconter, laquelle mêle étroitement présentation de soi et échange avec l'interlocuteur, se découvre tout à la fois profondément ancrée dans une culture commune, et révélatrice de l'identité personnelle. Chacun se réfère à l'autre et s'ajuste, tout en occupant la scène proposée; en l'emplantant pleinement de sa présence, ou en découpant dans l'espace une bulle aux frontières invisibles.

31. « On se donne en donnant ». Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *op. cit.*, p. 227. Avec cette expression, l'ethnologue souligne que la personne sociale n'est pas seulement un esprit solitaire dans un corps solitaire, mais qu'elle est constituée d'un assemblage d'éléments pouvant être physiquement détachés les uns des autres, sans que l'intégrité de la personne soit menacée.

32. *Ibid.*, p. 174

Pour les deux artistes, la réciprocité est la condition *sine qua non* du travail, pensée comme une forme de mélange.

Dans nos sociétés contemporaines, les échanges se soustrayant au cadre de l'économie capitaliste perdurent, notamment dans les milieux médicaux et caritatifs. Ces pratiques

actuelles du don sont communément liées à un échange de denrées ou d'objets, sans gage de réciprocité. Depuis les années 1990, des artistes créent à leur tour des situations basées sur l'échange et le partage, invitant les visiteurs d'exposition à s'emparer de friandises, vêtements et autres bibelots mis à leur disposition, jouant ainsi les phénomènes de consommation version démonétisés.³³ En délaissant l'objet pour choisir l'échange conversationnel, Selma et Sofiane Ouissi remettent la parole et ainsi la subjectivité des acteurs au cœur du processus transactionnel. Non plus des biens à emporter, toucher ou manger,³⁴ mais une parole à écouter, un corps à regarder. En cela, les artistes insistent sur l'aspect personnel du don, « car, accepter quelque chose de quelqu'un, c'est accepter quelque chose de son essence spirituelle, de son âme [...] »³⁵

À travers l'alliance d'une infinie concentration individuelle et d'une extrême attention à autrui, une communauté émerge.

Nous identifions habituellement le discours à travers l'association d'une langue avec un ensemble de significations communément partagées, et ainsi avec un système hégémonique et fixe, estompant les spécificités – personnelles et culturelles – des sujets parlants. L'absence de son dans les interviews filmées souligne la gestuelle subjective qui accompagne le récit de soi. Prenant le parti de se concentrer sur « le moindre geste », les artistes esquissent une pensée du discours comme processus de dialogue engageant pleinement le corps, une esthétique discursive qui se dévoile à travers gestes et postures. À l'occasion des workshops publics, nous prenons place face à la projection. À l'image, les protagonistes se succèdent, relatant en silence leur parcours personnel, leur corps entier traversé par le récit engagé. Face à eux, nous sommes invités à un travail d'interprète consistant à reproduire en miroir la chorégraphie narrative. Après quelques minutes de mimétisme maladroit, nos mouvements se calquent peu à peu sur ceux du personnage à l'écran. Les corps alors réunis reproduisent à l'unisson la chorégraphie du souvenir. La transition de ce dernier de l'individu au collectif passe par la mouvance des corps, et nous convie à éprouver une certaine perte de nous-mêmes, indispensable à l'accueil de l'autre. D'une perception initialement distanciée de l'autre, nous sommes progressivement infiltrés par sa présence, empruntant ses gestes, affecté par son trouble. La performance du geste induit ainsi une traversée du corps de l'autre. À travers l'alliance d'une infinie concentration individuelle et d'une extrême attention à autrui, une communauté émerge, telle une rumeur sourde, une vague de corps qui disent « je » à l'unisson. Par ailleurs, sans avoir accès au sens des mots, les intuitions de chacun dessinent en filigrane les contours d'une poétique du déplacement et de la perte. De ce collectif d'individus qui traduisent ensemble un récit en gestes, se dégage une forme de langage universel, et, peut-être, de militantisme; une marée humaine constituée d'une somme d'uns qui manifestent l'autre. En replaçant l'expérience corporelle et émotionnelle au cœur du processus transactionnel, *Le Moindre Geste* nous invite à accueillir – effleurer – la part de l'autre en nous.

Texte commandé par le MSK (Musée des Beaux Arts) de Gand, pour le catalogue de l'exposition « *Factories of Caring Space-Time* », Juin 2017.

bit.ly/2uBbfm3

bit.ly/2tgU6yD

33. Selon la classification des « pratiques artistiques du don » proposée par Ted Purves, celles-ci relèveraient de la première catégorie des « gift sculptures »; des situations d'échange inscrits dans le cadre d'expositions en contexte artistique et consistant à donner ou disperser les éléments de la pièce artistique. Ted Purves (ed.), *What We Want Is Free: Generosity And Exchange In Recent Art*, New York, SUNY Press, 2005. Voir aussi à ce sujet l'exposition « Take me. I'm yours » commissariée par Hans-Ulrich Obrist en 1995 à la Serpentine Gallery de Londres et rééditée à La Monnaie de Paris en 2015.

34. Nous renvoyons entre autres ici aux figures emblématiques de l'esthétique relationnelle que sont Félix Gonzáles-Torres et Rirkrit Tiravanija. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

35. Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *op. cit.*, p.160-161.



Le Moindre Geste
Selma et Sofiane Ouissi

Processus de création: danse atomique

49 NORD 6 EST - FRAC Lorraine, Metz, 2017

© Abdunasser Salim



Le Moindre Geste
Selma et Sofiane Ouissi

Processus de création: observation des récits de vie.

49 NORD 6 EST - FRAC Lorraine, Metz, 2017

© Abdunasser Salim



Le Moindre Geste
Selma et Sofiane Ouissi

Processus de création: extraction du geste.

49 NORD 6 EST - FRAC Lorraine, Metz, 2017

© Abdunasser Salim



Le Moindre Geste
Selma et Sofiane Ouissi

Processus de création: analyse du geste.

49 NORD 6 EST - FRAC Lorraine, Metz, 2017

© Abdunasser Salim

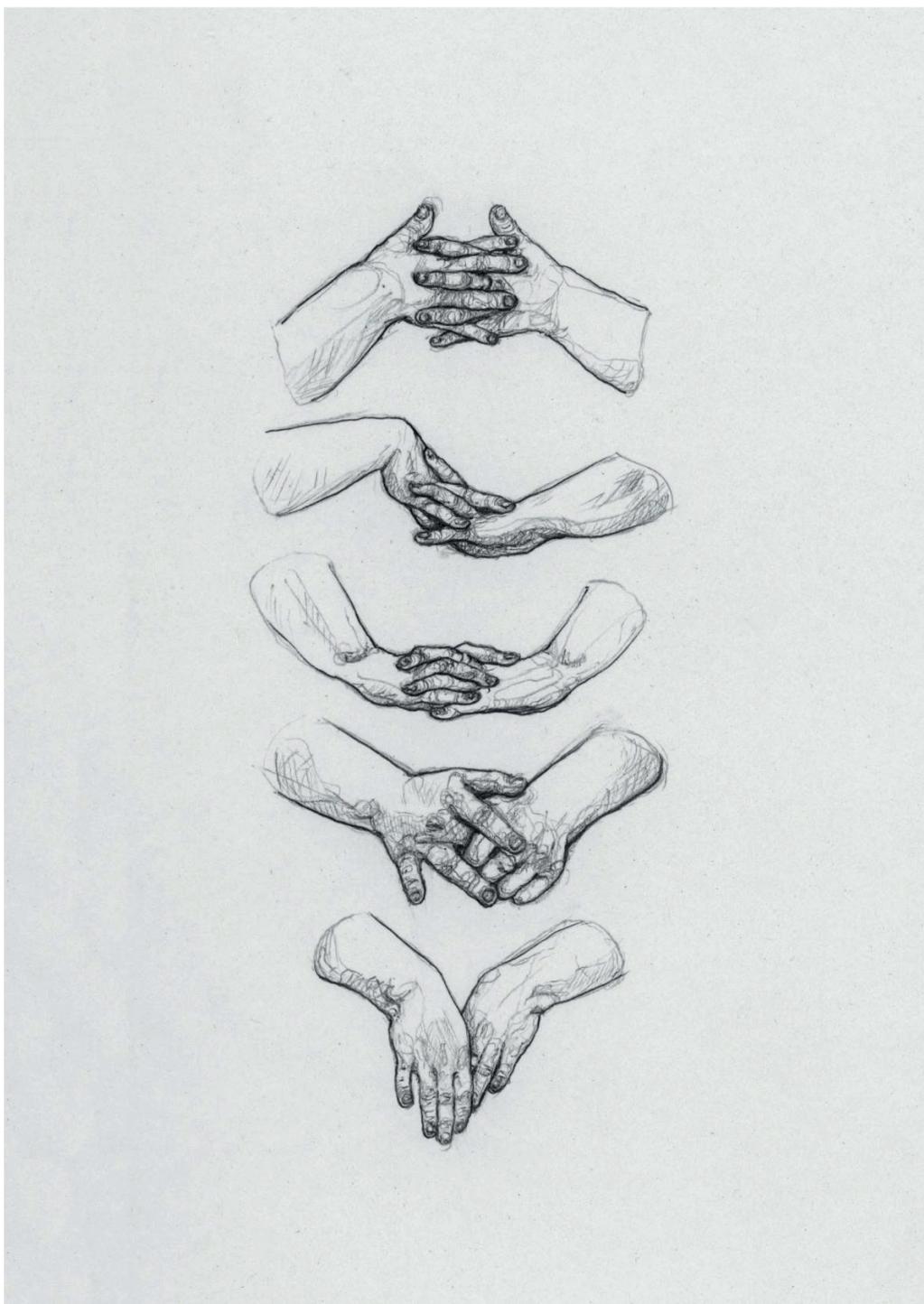


Le Moindre Geste
Selma et Sofiane Ouissi

Processus de création : le geste comme partition.

49 NORD 6 EST - FRAC Lorraine, Metz, 2017

© Abdunasser Salim



Le Moindre Geste
Selma et Sofiane Ouissi

Dessin de Koen Cassiman issu du processus

MSK, Gand, 2017

© Koen Cassiman



Le Moindre Geste
Selma et Sofiane Ouissi

Dessin de Koen Cassiman issu du processus

MSK, Gand, 2017

© Koen Cassiman



Le Moindre Geste
Selma et Sofiane Ouissi

Dessin de Koen Cassiman issu du processus

MSK, Gand, 2017

© Koen Cassiman



Le Moindre Geste
Selma et Sofiane Ouissi

Lors d'une représentation

KunstenFestivaldesArts, Bruxelles, 2017

© Els de Nil



Le Moindre Geste
Selma et Sofiane Ouissi

Lors d'une représentation

KunstenFestivaldesArts, Bruxelles, 2017

© Els de Nil



Le Moindre Geste
Selma et Sofiane Ouissi

Lors d'une représentation

KunstenFestivaldesArts, Bruxelles, 2017

© Els de Nil

BIOGRAPHIE
Ophélie Naessens



Ophélie Naessens est maître de conférences en arts plastiques à l'Université de Lorraine. Elle a soutenu en 2013 une thèse intitulée *Des Portraits des Histoires - La parole vivante dans les pratiques artistiques des années soixante-dix à nos jours*. Ses recherches théoriques et artistiques actuelles portent sur les modalités de représentation d'une parole donnée à travers des processus d'enquête et la création d'espaces de parole/espaces d'écoute, ainsi que sur l'échange discursif pensé comme forme artistique (« dialogical art »).

Photo: © DR

VOISINAGES

Rencontres, ou d'autres choses à la place

À Budapest, PLACCC investit les usines Csepel

Andrea Rádai

Arrêtés sous les énormes voûtes sombres de l'entrée d'une usine, nous sommes les membres occasionnels d'un orchestre. Auparavant, notre «guide touristique», Dániel Makkai, a mis à notre disposition des objets – tube en plastique, balle de tennis, tambour – pour pouvoir expérimenter l'acoustique réellement incroyable du lieu.

Tout est en bonne voie, le groupe est spontanément discipliné et prêt à collaborer: conformément au plan donné, on alterne le rôle de percussionniste avec celui d'observateur, notre concentration est telle que ce chahut produit même une sorte de simple harmonie rythmique: nous remplissons le vide, l'autrefois, avec quelque chose. Je marche sur une canette de bière: cela émet un son ample et merveilleux, j'ai trouvé un nouvel instrument.

Ensuite, la lumière vacillante d'une lampe de poche apparaît dans le lointain – le gardien de nuit de l'usine s'approche. Il n'est apparemment pas averti. Il est comme figé d'indécision, on ne peut nous ranger dans aucune catégorie: nous ne sommes ni des intrus, ni non plus des pillards, ni des animaux errants, ni des enfants jouant au mauvais endroit (quoique), mais on sent chez lui une sorte d'assurance découlant du fait que lui se sait à la maison.

C'est qui... votre... votre... votre souteneur? – demande-t-il à notre guide, il cherche longuement ses mots, il veut évidemment savoir à qui on a graissé la patte, qui nous a donné l'autorisation.

Qui est ici l'intrus? Y a-t-il un espace commun?

Qui est ici l'intrus? Y a-t-il un espace commun? Y aura-t-il une rencontre? Est-ce que nous nous rapprochons, ou nous éloignons-nous les uns des autres? Comment se décrit, ou se révisé, l'expérience esthétique du réel?

Il existe toute une variété de rencontres possibles, et je crois qu'indépendamment même du résultat, de son succès, la rencontre en soi est importante, afin que de nouveaux murs ne s'élèvent plus – cela signifie déjà beaucoup, c'est une étape importante, que de survivre à l'existence des murs.

PLACCC, un rôle crucial dans l'espace public

Nous nous trouvons sur un site spécifique, à l'usine Csepel, au cœur d'une action artistique, dans le cadre de *Picture Europe: Budapest / Østfold*, avec la participation d'artistes hongrois et norvégiens, en avril 2017. C'est l'un des projets les plus importants de PLACCC à ce jour.

Les festivals PLACCC sont organisés par l'Association Artopolis, fondée en 2008 par Fanni Nánay et Katalin Erdódi (Fanni Nánay reste la seule active aujourd'hui), dans le but de promouvoir des activités artistiques inspirées par des lieux spécifiques. À l'époque en Hongrie, ces lieux spécifiques accueillait principalement des représentations théâtrales, et il n'y en avait pas beaucoup d'ailleurs – aussi le profil de PLACCC à ses débuts était-il plutôt théâtral et performatif. Grâce à PLACCC, de nombreux budapestois sensibles aux innovations ont pu voir pour la première fois des représentations théâtrales *in situ*, que ce soit dans des centres commerciaux, des gares, ou des appartements privés; ils pouvaient rouler à vélo, visiter la ville en portant des casques audio, tout en suivant des instructions; ils ont pu observer comment différentes réalités de l'espace public se confondaient avec des actions performatives. Des passants trébuchaient dans des performances, dans des installations, sur les places les plus fréquentées (les plus laides et les plus aimées) de la ville.

En fait, PLACCC a joué un rôle majeur auprès d'un cercle plus large d'intellectuels pour faire démarrer la réflexion sur les espaces publics, pour que le plus grand nombre puisse dépouiller l'espace public – et sa vision elle-même – de sa nature évidente et explicite en soi. Je me souviens avec quels sentiments de fraîcheur, de libération, d'optimisme, et d'être à la pointe, ces initiatives nous ont marqués au début: nous sommes en Europe de l'Est, quatre ans après l'adhésion à l'Union européenne.

Si on a transféré l'art dans la rue, alors il faut aussi le déplacer hors des quartiers privilégiés.

À côté du profil théâtral initial, on vit une tendance de plus en plus prononcée pour un certain type d'installations – plutôt que des performances – plus difficilement classifiables, elles se situaient dans un rayon limité de l'espace urbain, mais ces interventions, ces manifestations passionnantes étaient le résultat du travail d'associations ou de groupes d'action momentanée. Différentes places publiques et d'anciens bâtiments prestigieux furent réinterprétés par nombre de jeux et d'installations urbaines dans le cadre du festival PLACCC, ils ciblaient de plus en plus les passants sans méfiance autant que les consommateurs de culture avertis. Parallèlement à cela, les événements du festival délaissaient de plus en plus souvent le centre-ville. « Si on a transféré l'art dans la rue pour lui enlever son caractère élitiste, alors il faut aussi le déplacer hors des quartiers privilégiés et du centre-ville », disait Fanni Nánay lors de l'interview réalisée avec elle à l'occasion de cet article.

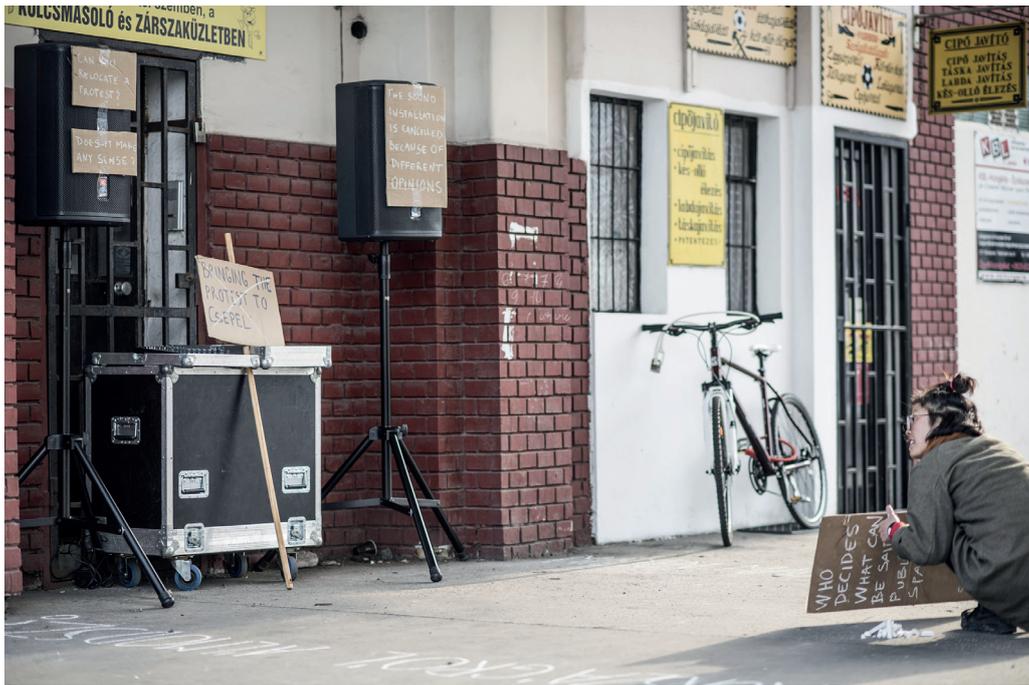
C'est ainsi que l'endroit récurrent des événements du festival devint les Industries Csepel: des usines situées dans une périphérie de Budapest, qui employaient jadis 35 000 personnes. Le vide qu'ont laissé les usines à Csepel après l'effondrement du socialisme, rien ne le montre mieux que le chemin de fer de banlieue (HéV) reliant Budapest et Csepel; dans les années 1980, il amenait à Csepel la masse voulant travailler, maintenant il les emporte vers la ville.



PICTURE / Budapest-Østfold

PLACCC, Budapest, 2017

© Attila Balogh



Bringing the Protest to Csepel
Naja Lee Jensen

PLACCC, Budapest, 2017

© Attila Balogh

L'enjeu de Csepel

Nous sommes accueillis à l'entrée de l'usine par du bruit et une musique assourdissante – c'est l'installation de Naja Lee Jensen, dont le titre est Bringing the Protest to Csepel (Amener la protestation à Csepel) – celle-ci me fait immédiatement penser à mon enfance, quand dans l'esprit du socialisme, d'énormes haut-parleurs faisaient crépiter l'hymne soviétique et Vive le premier mai. C'était le moment où nous pouvions entrer dans l'usine sans carte d'accès, elle était pour l'occasion décorée de lanternes, de compositions de fleurs coupées, de guirlandes de papier crépon, afin que le socialisme ait réellement l'air d'une forteresse prospère.

Maintenant, c'est une autre sorte de musique qui sort des haut-parleurs, et après un certain temps, on comprend clairement qu'il s'agit d'un enregistrement réalisé pendant une récente manifestation: «Orban, fous le camp!», scandé la foule. Ce même Orban qui, il y a plus d'un quart de siècle, s'est activement impliqué dans le démantèlement de ce socialisme-là, celui dont les guirlandes mensongères pendaient aux entrées des usines sentant l'huile de vidange et sur les murs fissurés. Ce même Orban, qui aujourd'hui, en tant que premier ministre, mène des actions anti-démocratiques dans le pays, tout juste comme s'il reconstruisait le socialisme d'antan.

Cette expérience créée avec des moyens modestes contenait déjà plusieurs strates, mais le tout fut encore plus étrangement mis en lumière par l'incident qui conduisit à l'arrêt de l'installation, incident dont j'ai aussi partiellement été témoin. Sortant d'un café, quelques hommes au crâne rasé apparaissent, menaçants ils élèvent la voix, ils semblent être en désaccord avec la masse de manifestants du centre-ville. Après quelques prudentes et hésitantes invitations à l'expérience du dialogue (une partie de l'installation consiste précisément à poser des questions comme «Quels sont vos désirs?», le texte de ces questions est projeté sur le sol), les organisateurs éteignent les haut-parleurs, ils ne veulent pas assumer plus de responsabilités. Jensen plie bagage, et cet échec qui n'en est pas un devient aussi une partie de l'installation.

De nos jours, le complexe industriel ressemblent un peu à une partie de ville abandonnée, habitée de fantômes.

De nos jours, le complexe industriel ressemblent un peu à une partie de ville abandonnée, habitée de fantômes – envahie de mauvaises herbes et pleine de bâtiments détériorés déclarés dangereux – la vie y a fait naître des petites îles, car, en particulier près de l'entrée principale, plusieurs petites et moyennes entreprises font fonctionner des usines, des entrepôts, et il y a aussi des foyers de travailleurs, des supermarchés, des bars, nombreux d'ailleurs. Un passé jamais glorieux et un présent post-industriel romantique se prêtent parfaitement à la formation d'une identité, mais simultanément ils y font aussi obstacle. Csepel est l'un des plus grands et l'un des plus pauvres arrondissements de Budapest, les habitants aimeraient que les gens n'aient pas que l'usine et le prolétariat à l'esprit quand il est question d'eux.

C'est ce à quoi s'attellent ensemble le PLACCC et le HéV (un regroupement d'associations locales dont le nom joue sur le sigle des trains de banlieue et les initiales de «défense d'intérêts locaux», en hongrois), qui se sont rencontrés il y a quelques années, justement sur le territoire des usines, dans le cadre du festival lancé alors le plus souvent sans connexions locales. C'est à cette époque que pour PLACCC la recherche de partenaires internationaux devint primordiale (puisque'il ne reçoit à l'heure actuelle aucune aide de l'État en Hongrie), de sorte qu'en association avec les habitants de Csepel, il s'est présenté au programme Tandem Europe, qui permet à deux organisations partenaires européennes de se pencher sur un problème pertinent en termes de vie culturelle. Le partenaire du PLACCC est Creative Scene, au Royaume-Uni. Leur projet conjoint examine les possibilités de participation locale,

ils partent de l'idée qu'en incluant une participation locale non-artistique dans des projets culturels – tout en gardant la qualité artistique à l'esprit –, les communautés locales se sentiront beaucoup plus impliquées dans ces événements, auront un plus grand sentiment de fierté pour leur lieu de résidence, et voudront plus résolument prendre part aux décisions, aux processus qui les concernent. Dans le rapport aux populations civiles locales, Creative Scene amène une expertise pertinente, qui complète l'expérience de PLACCC en termes de collaboration avec des artistes – eux souvent non locaux.

Tout cela s'est reflété dans le cadre du programme *Redessiner*, dans l'un des lieux de rencontres les plus importants de Csepel, le centre commercial Plaza, quand, par exemple, dans le but de « redessiner » le quartier, la population locale, sous la conduite d'artistes locaux, a projeté des dessins, réalisés avec différentes techniques, sur les murs d'un parking du Plaza. Pendant les projections, un groupe de danse populaire local, Tamariska, a dansé, rendant les dessins encore plus intéressants par la lumière projetée sur leurs visages, leurs corps, leurs mouvements. Un autre des projets clés du Festival PLACCC au cours de la période récente.



Purpose of Shaping
Jonas Bjerketvedt

PLACCC, Budapest, 2017

© Attila Balogh



Purpose of Shaping
Jonas Bjerketvedt

PLACCC, Budapest, 2017

© Jaszay Tamas

Les danseuses de Tamariska ressurgissent ensuite dans Picture Europe en intervenant dans l'installation audiovisuelle Purpose of Shaping, de Jonas Bjerketvedt. Dans la salle d'un bâtiment vide et décrépi de plusieurs étages, cinq écrans suspendus dans l'ancien centre médical de l'usine. Cinq danseuses, cinq boucles vidéo. Les roulements se font à des rythmes différents et cinq sons différents indiquent la fin des séquences. La silhouette des danseuses se reflète aussi dans le plafond craquelé. Curieusement, c'est presque apaisant de voir comment, dans ce site « stalkerien », ce temps infini et étendu remplit l'espace post-industriel romantique.

Les deux projets de PLACCC, la collaboration avec HéV et celle avec Østfolddal, se sont croisés ici aux Industries Csepel, dans le cadre du programme de Picture Europe. Dans la lignée de l'expérience de Creative Scene, Fanni Nànay considère également que dans la création d'événements culturels, il importe d'impliquer les populations locales dans leur participation à des manifestations artistiques de qualité. Les membres de HéV ont visité tous les sites de Picture Europe et ses installations, et d'après leurs dires, ceux-ci ont fait grande impression sur eux. Et peut-être que dans l'avenir on pourra jeter un coup d'œil au projet de Dániel Makkai, dans l'autre partie de Factory Playground...

Actuellement, sur le site des usines, on trouve encore des foyers de travailleurs – ces foyers se situent au plus bas de la hiérarchie immobilière de Hongrie. Beaucoup de familles, avec leurs enfants, habitent ces foyers. Pour eux, l'usine, c'est une aire de jeux. Une semaine avant la présentation de Picture Europe, c'est justement la période des vacances de Pâques dans les écoles, et les créateurs de Factory Playground la mettent à profit: ils inventent un jeu pour les jeunes vagabonds; il consiste à être capturé par l'Esprit de l'usine, Manfred Weiss (celui qui fonda l'usine au XIX^e siècle). Pour se libérer, ils doivent prouver à l'Esprit qu'aujourd'hui aussi, il y a de la vie dans l'usine. Nous sommes informés de tout ceci par un documentaire, qui nous impressionne dès le début, tant par la créativité des enfants que par leur jeu. Ils se sentent clairement chanceux de vivre à un endroit où ils peuvent jouer. Et nous les adultes, aussi.

Traduit du hongrois par Andrea Bardos.

bit.ly/2s5zvi8



Factory Playground

PLACCC, Budapest, 2017

© Attila Balogh



Factory Playground

PLACCC, Budapest, 2017

© Attila Balogh



Factory Playground

PLACCC, Budapest, 2017

© Attila Balogh

BIOGRAPHIE
Andrea Rádai



Andrea Rádai (Budapest, 1979), est diplômée de l'Université Eötvös Loránd, en hongrois, anglais et études néerlandaises. Elle a commencé à s'intéresser au théâtre en voyant les spectacles de Krétakör, ce qui l'a amenée à suivre la formation de deux ans « Hajónapló », un atelier parallèle pour potentiels critiques de théâtre. Elle a été membre du Conseil de l'Association des critiques hongrois, organisant des événements professionnels tentant de faire écho à la reconsidération du rôle de la critique. Elle est à présent rédactrice en chef de la version internet du périodique *Színház*, et traductrice de livres pour l'enfance et la jeunesse.

Photo: © DR

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: Andrea Bardos (hongrois), John Barrett (italien), Kieran Robin (anglais et néerlandais), Yves Cantraine (castillan)

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:

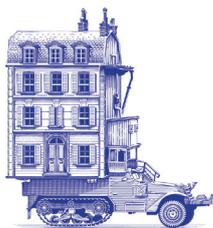
Martina Angelotti, Ophélie Naessens, Antoine Pickels, Andrea Rádai, Myriam Sahraoui, Elvira Santamaría Torres, Joan Tronto, Benoit Vreux.

Crédits photographiques, sonores et vidéographiques:

Joan Tronto: DR. *Zina:* Marie-Françoise Plissart, Zina. *Myriam Sahraoui:* Zina. *Lutte pour la paix:* Béatrice Didier, Marie-Françoise Plissart. *Vidéo Lutte pour la paix:* Samuel Volson/Cifas. *Elvira Santamaría Torres:* Brian Patterson. *Anna Rispoli:* Anna Rispoli, Alexis Porzakis. *Martina Angelotti:* DR. *La Part de l'autre:* Abdunasser Salim, Koen Cassiman, Els De Nil. *Ophélie Naessens:* DR. *Rencontres, ou d'autres choses à leur place:* Attila Balogh, Jaszay Tamas. *Andrea Rádai:* DR

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