

TEXTE TRACE

Ces notes laissent une trace de la résidence en pratique dramaturgique proposée par La Bellone, en juin 2020. Dû au contexte de la pandémie, les temps de travail ont été adaptés et étalés dans le temps. Le temps de réflexion et d'écriture s'est depuis mêlé au temps de création de deux projets de performance: McDonald's Radio University du metteur en scène japonais Akira Takayama et bodies of knowledge de l'artiste, autrice et performeuse Sarah Vanhee. Ces collaborations et les processus de création participatifs qu'elles ont vu naître nourrissent directement les réflexions qui suivent. Celles-ci n'essayent pas de « définir » une pratique dramaturgique qui serait « la mienne » par-delà ces oeuvres, mais d'explicitier des principes génératifs, des points d'attention ou d'inquiétude, des outils ou des expériences qui offrent une place importante à la médiation à l'intérieur du travail artistique.

Un grand merci à l'équipe de la Bellone, en ces temps dilatés.

Merci à K., L., Sarah, Akira, Saki, Anne, Frank, Veerle & Michele.

Nov. 2020

- I. Situation – p 2**
- II. Se laisser apprendre – p 6**
- III. Lettres – p 11**

I. Situation

Ce temps de résidence a vu naître deux envies:

1- Prendre par les cornes cette dénomination de « dramaturge », attribuée à quelques reprises, et plutôt défaut, pour nommer mon rôle au sein d'une équipe artistique.

2- Revenir sur la dimension participative de mon travail qui - les jours de doute comme les jours de d'enthousiasme- continue de motiver une pratique de médiation artistique, qui aimerait créer des ponts entre des initiatives artistiques, citoyennes, associatives, militantes, aujourd'hui profondément fragilisées par le contexte de la pandémie.

1-C'est plutôt une évidence dans le cadre d'une résidence de « pratique dramaturgique », de se définir, au moins dans les grandes lignes, comme une personne qui fait de la dramaturgie une partie de son travail. Ce n'est pas vraiment mon cas. Mais la Bellone est une de ces institutions assez expérimentales et bienveillantes pour inviter des personnes qui ne savent pas toujours se situer eux-mêmes pour laisser une place effective et générative à l'indétermination, à l'intersection, et à la recherche. Bien que soient nombreuses ceux.celles qui ont écrit, pratiquent ou nomment la dramaturgie comme ce qui est toujours spécifique ou en circulation, et ne se laisse que définir à l'intérieur d'un processus de travail particulier, est quand même revenue la nécessité de définir ou de recontextualiser la dramaturgie. A travers un retour réflexif sur les processus de création auxquelles j'ai eu la chance de participer auprès des artistes performeurs.meuses Anne Thuot, Sara Sampelayo, Akira Takayama et Sarah Vanhee, et à travers des lectures théoriques et quelques entretiens, ce sont ces questions fondamentales sur ce que ferait un.e « vrai.e » dramaturge, dans toute son altérité, qui ont ressurgies: *comment définir concrètement une pratique dramaturgique, au sein d'une équipe artistique et par-delà les créations? Quelles sont les sources, références, expériences, contextes, mediums sollicitées pour nourrir le processus de travail? comment élaborer une « vision » de la dramaturgie, en reconnaissant les problématiques récurrentes et leurs liens avec le contexte artistique, politique et social actuel? quelle relation entretenir à cette « fonction de dramaturge » dont beaucoup semblent vouloir se débarrasser tout en la reconnaissant aussi comme un agent de légitimité, de caution intellectuelle, parfois de garantie éthique?*

Ces questions, abordées dans le chaleur solitaire du *cocoon*, juste après le premier confinement, m'ont vite donnée envie de revenir à l'expérience et de repeupler tout ça.

Revenir aux questions qui ont hantées les processus de travail engagés avec les collègues, collaboratrices, amies. Revenir à pourquoi on était au travail, au quotidien. Revenir aux erreurs, aux doutes, aux étonnements et aux réflexions avec lesquelles on rentrait le soir. Aux personnes sans qui aucun dialogue et aucune action ne serait possible. Revenir aux interstices qui font la singularité du processus de création, et où on navigue avec un peu plus d'orientation plutôt par après.

2- C'était alors l'occasion d'identifier la spécificité des projets sur lesquels j'ai travaillé, et de tracer des lignes qui les traversaient. Résumé simplement, ce sont des performances avec:

> une dimension participative où la « matière artistique première » sont les échanges d'expériences avec des personnes qui sont invitées à prendre part au processus, non pas pour leur expérience professionnelles, mais pour leur expérience de vie. On dit « participant.e.s », « non-artistes », « non-professionnels ». Mais aucun mot ne semble correspondre à la diversité et à la singularité de ces personnes qui ne constitueraient un « groupe » que par opposition aux professionnels du secteur.

> des équipes souvent féminines, aux sensibilités féministes et décoloniales, et qui privilégient un mode de travail collaboratif.

> des problématiques qui touchent la question de transmission de connaissances, le témoignage et le partage d'expérience, notamment par des personnes qui sont moins reconnues ou entendues dans la sphère publiques: parce qu'ils.elles vivent une précarisation sociale, culturelle, physique, mentale, financière, légale, et ne répondent pas à tous les critères d'intégration sociale dominants.

> des méthodologies artistiques peu directives, mais plutôt « génératives », où le processus de création est aussi important, sinon plus, que la présentation publique.

> des formes ouvertes et interdisciplinaires qui utilisent la fiction pour intervenir directement dans l'espace public et s'adresser à un public le plus mixte possible.

> des collaborations avec un ensemble d'associations et de groupes citoyens ou militants à Bruxelles.

Ces projets participatifs n'ont jamais reposé un.e « dramaturge » qui graviterait *autour* du processus de création: soit la dramaturgie était une pratique partagée par l'ensemble de l'équipe, soit elle portait sur un travail au cœur du processus de création, c'est-à-dire dans la collecte ou la production directe de la matière artistique (entretiens et actions performatives); soit la référence à la dramaturgie y est délibérément absente,

indissociablement liée à la conception et à la direction artistique. Dans tous ces projets, et pour chacun.e.s de ces artistes, il me semble, je l'écris avec prudence, que la relation auctoriale à l'œuvre et l'attribution de rôles attirés s'est aussi souvent faite par nécessité de diffusion, dans un secteur où l'artiste individuel ou la compagnie restent les modèles de référence. Poser ces dénominateurs communs entre les pratiques de différents artistes est un exercice artificiel et réducteur pour leurs propres univers artistiques respectifs. Mais cela m'a aidé à regarder comment des titres ou fonctions différentes (productrice, médiatrice, « dramaturge locale », « collaboratrice artistique ») me situaient dans un endroit du travail où la médiation a toujours été centrale.

La médiation, comme la dramaturgie, me semble naviguer dans les interstices des mondes dans lequel elle agit. Elle existe simultanément à travers des définitions un peu sèches (« une modalité relationnelle », « mise en lien « d'actants », « processus de communication et vecteur de liens sociaux », « moteur de cohésion sociale ») ou poétiques (« qui saisit l'intermonde », « qui se fonde sur un champ des possible » et qui repose sur une « vie sociale élastique »)¹. Elle renvoie aussi à des réalités professionnelles très concrètes (dans le domaine juridique, familial, social, politique), et bien sûr à un contexte de démocratisation culturelle qui s'est accéléré depuis les années 1960 et justifie depuis l'attention de plus en plus accrue des politiques culturelles.

Si j'étais curieuse de comprendre la professionnalisation d'une pratique relationnelle que nous pratiquons finalement tous.tes dans nos vie quotidiennes, j'ai surtout essayé de voir comment la médiation s'inscrivait dans différentes dimensions du travail participatif, et pouvait venir nourrir des pratiques et des questionnements dramaturgiques.

Cela se jouait pour moi surtout dans la rencontre avec les participant.e.s ou associations impliqué.es dans les projets participatifs. A côté du travail de « médiation des publics », je trouve intéressant de voir comment ce travail de mise en relation est une source de connaissances qui peuvent nourrir le travail artistique: notamment en essayant de comprendre les réalités de travail du secteur social et socio-artistique, des différentes problématiques politiques et sociales dans lesquelles les associations s'inscrivent (par exemple en matière de précarité sociale, de mal-logement, de santé mentale, de discriminations raciales, de genre et de classe), les terminologies et expertises qui y sont développées, les pratiques de dialogue, d'écoute et de communication qui permettent de traduire ou faire circuler des expériences de vie variées.

¹ Philippe Scieur & Damien Vanneste, « La médiation artistique et culturelle : cadrage théorique et approche sociologique », *Repères*, N°6, Observatoires des politiques culturelles, 2015, p13.

Ce qui suit sont des questionnements que des propositions. Ils explorent de manière intuitive des relations possibles entre médiation et dramaturgie au sein de projets participatifs, et proposer d'autres figures, espaces ou pratiques intermédiaires qui pourraient être intéressantes à développer dans le futur. J'ai souhaité aussi m'adresser à des personnes qui ont pris part à *McDonald's Radio University* d'Akira Takayama et *bodies of knowledge* de Sarah Vanhee. Deux lettres proposent un échange d'expériences et un retour réflexif sur leur participation, chose qui est souvent réservée aux artistes, aux dramaturges ou collaborateurs dits « professionnels ». C'est une invitation à continuer le dialogue et l'écoute par-delà la temporalité d'un projet artistique et de son inscription éphémère dans la ville que nous habitons. Pour habiter, écouter, sonder.

II. Se laisser apprendre

Même s'ils sont très différents en de nombreux points, *McDonald's Radio University* (MRU) et *bodies of knowledge* (BOK) sont deux projets de performance qui envisagent la pratique artistique en tant que transmission de connaissances, et qui proposent des dispositifs ou plateformes pouvant accueillir, amplifier ou soutenir des connaissances invisibilisées à Bruxelles. *McDonald's Radio University*² (2017-présent) du metteur en scène japonais Akira Takayama propose une université clandestine au sein de McDonalds, déjà utilisé par beaucoup de réfugiés et transmigrants sur la route des Balkans, comme des endroits pour s'échanger des informations, connaissances, conseils, expériences de vie, pendant leur traversée de l'Europe. Dans la version bruxelloise, 10 professeurs partageront un cours autour d'une connaissance qu'ils n'ont pas ou peu la possibilité de transmettre en Belgique pour des raisons de reconnaissance, de statut social, d'expérience de vie.

*bodies of knowledge*³ (2020-2022) est un projet d'art participatif initié par Sarah Vanhee. Il prend la forme d'une salle de classe alternative où des habitant.e.s de différents quartiers viennent transmettre chaque semaine, dans une tente semi-nomade, des connaissances invisibilisées, sous-exposées ou censurées. Les connaissances qui y sont partagées peuvent nourrir une société plus juste et plus humaine, et sont transmises par des « experts de vie » plutôt que par des « autorités professionnelles ».

Dans une optique politique, je dirais qu'ils prennent tous deux pour horizon une redistribution plus juste des connaissances dans la société (et les pouvoirs d'action et d'organisation qu'elles rendent possible). Et dans une optique dramaturgique, je dirais que le contexte artistique permet d'accentuer la dimension performative de la transmission des savoirs et d'offrir un cadre dans lequel les expériences de vie sont partagées avec d'autres, et prennent une dimension esthétique et collective. Les voix, sujets, formes, registres, tonalités, terminologies qui s'y expriment proposent un *corps de connaissances* alternatif aux discours dominants et redéfinissent les lieux possibles pour la production des savoirs.

Pendant cette résidence, j'ai aimé interroger et *sentir* cette place de l'apprentissage et du rapport au savoir à l'intérieur du processus de création avec les participant.e.s. Pas vraiment parce que c'est le « sujet » artistique de ces deux projets ou qu'il faudrait que les

² www.mru.global et www.kfda.be

³ www.bodiesofknowledge.be.

différentes dimensions de la recherche, du processus de création et de la réception de l'œuvre soient cohérentes les unes avec les autres. Mais parce que si je devais y imaginer un rôle pour la dramaturgie, ce serait de venir faciliter la transmission des connaissances au sein du contexte artistique crée. La *manière* dont elle le ferait, pourrait se situer dans la relation qu'elle travaille entre les artistes, les participant.e.s, les institutions, les associations qui ont été mises en contact avant et pendant les processus de création. Elle naitrait de la rencontre des personnes entre elles. Elle ferait voyager des visions du monde et leurs terminologies. Elle ferait se confronter des expertises et leurs domaines de prédilection. Elle opèrerait un processus de traduction, toujours perfectible et transformable, entre des expériences, proches ou radicalement éloignées.

J'imaginai donc une pratique dramaturgique où la facilitation et la médiation étaient les principes moteurs, laissant l'œuvre et le moment de sa réception à un autre temps de réflexion. J'ai alors aimé mettre en correspondance la figure du dramaturge et celle de l'enseignant.e et m'éloigner de la vision de la dramaturgie comme ce qui viserait à *prendre en charge* (« localiser la responsabilité ») le sens d'une œuvre, notamment par la recherche de cohérence, d'intelligibilité, de structuration ou de hiérarchisation des idées créatrices et de leur réception par le public. Un *package* de valeurs qui n'est pas sans relation avec la recherche d'objectivité et de rationalité qu'on attribue traditionnellement aux sciences occidentales, et à l'acquisition moderne du savoir. Si on imagine une dramaturgie qui circule librement entre les personnes et les choses, sans fixer leur relation ou leur sens, et qui travaille à « ouvrir des espaces où d'autres choses sont possibles »⁴, on pourrait alors aussi l'imaginer comme un contexte d'apprentissage, une sorte de salle de classe radicalement ouverte où personne ne « détient » le savoir, mais tout le monde contribue à sa production.

A travers la lecture de *Teaching to transgress: the practice of freedom* de l'intellectuelle féministe bell hooks⁵ (une référence importante pour Sarah Vanhee pour *bodies of knowledge*), je me suis par exemple amusée à imaginer une permutation des rôles entre professeur et dramaturge. L'enseignement y est abordé comme une pratique performative, qui crée de la place pour la transformation, l'invention et la transgression.

⁴ Sarah Vanhee, *Lecture For Every One*, « A broken bone: facilitating a void where other things can happen : a conversation with Daniel Blanga Gubbay », APE, 2020, p275.

⁵Cet ouvrage est une référence importante dans le travail de Sarah Vanhee qui s'intéresse, dans le cadre de *bodies of knowledge*, aux formats, lieux et pratiques d'échange de connaissances alternatives. L'ouvrage donnera également son titre à une séminaire qu'elle organisera en 2021 en collaboration avec l'Université d'Anvers, ARIA et Het Bos.

L'éducation telle que l'envisage bell hooks devrait avant tout être une « pratique de la liberté », et l'école un contexte d'apprentissage où chaque étudiant.e pourrait travailler à sa propre émancipation (« self-actualization »): par la conscience critique, par la politisation des savoirs, par la conscientisation des structures d'oppression dans lesquelles ils.elles vivent, par l'échange d'expériences qui localisent les dynamiques de genre, de race et de classe, dans leur intersection. Elle écrit: « *The classroom should be a space where we're all in power in different ways. That means we professors should be empowered by our interactions with students. In my book I try to show how much my work is influenced by what students say in the classroom, what they do, what they express to me. Along with them, I grow intellectually, developing sharper understandings of how to share knowledge and what to do in my participatory role with students. This is one of the primary differences between education as a practice of freedom and the conservative banking system which encourages professors to believe deep down in the core of their being that they have nothing to learn from their students.* »⁶ A travers ce retour sur ses années d'enseignement au sein d'universités publiques et privées aux Etats-Unis, bell hooks décrit une pratique pédagogique concrète, difficile mais joyeuse⁷, et qui parvient à la production collective de connaissances libératrices: non en tant qu'accumulation d'informations (« banking system ») mais par l'articulation des dimensions intellectuelle et cognitive, expérientielle, émotionnelle et affective des connaissances qui y sont partagées.

Teaching to transgress offre une réflexion importante pour qui veut faciliter la circulation de connaissances, même en dehors de la salle de classe: quel contexte mettre en place? avec quelles prises de paroles? dans quelle(s) langue(s)? quelle relation instaurer entre les expériences de chacun.e.s? comment travailler l'écoute? quelle place donner au corps? à l'émotion? aux affects? comment transformer le récit individuel en connaissances partageables ? comment se nourrir de ces situations de discussion pour élaborer des méthodologies, pratiques, pédagogies libératrices?

J'aimerais alors situer rapidement ce qui a construit mon propre rapport au savoir, ainsi que quelques écueils qui m'apparaissent importants de reconnaître dans la réalité quotidienne du travail. Je suis blanche, j'ai trente ans, je sus cisgenre, hétérosexuelle, je vis jusqu'ici dans une situation de bonne sécurité physique, financière, mentale,

⁶ bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Routledge, 1994, p152.

⁷bell hooks tente de la replacer la joie au centre de l'expérience d'apprentissage.

alimentaire, familiale... J'ai reçu une éducation en France, à l' « Ecole de la République » : primaire, collège, lycée, école préparatoire, université. J'ai eu l'habitude de changer de contexte d'apprentissage, de milieu social (l'écart entre ces milieux reste relatif bien sûr), et de voir se succéder des corpus, des méthodologies et des institutions (blanches, parfois certaines élitaires) qui *attribuent* ou *spécialisent* le savoir. Ce parcours incite, et notamment au sein de *bodies of knowledge*, à interroger la manière dont on regarde et intériorise le savoir au sein des institutions occidentales modernes. Cultiver une position de médiation entre différents « agents » de connaissances est fondamental dans ces processus de déconstruction, de désapprentissage et de réapprentissage. Dans le travail avec les participant.e.s de MRU par exemple, j'ai essayé d'être la plus alerte possible quant aux savoirs dominants que j'étais susceptible de porter ou d'imposer. Dans leur subjectivité et dans leur pouvoir d'affecter l'autre, mes connaissances⁸ sont un facteur déterminant dans le dialogue. Elles sont susceptibles d'activer, valider, réprimer les connaissances de mon.ma partenaire de discussion, et de construire un cadre d'attentes implicite. Et réciproquement, les connaissances transmises par mes collaborateurs.trices m'affectent et influent, dans la confrontation avec le reste des matières, sur le processus de création dans lequel nous sommes engagées. Cette réciprocité ne me semble ni théorique, ni un principe éthique. Elle est de toute façon déjà à l'œuvre. Et encore plus lorsque l'enjeu de l'apprentissage est placé explicitement au cœur du processus de travail. « Réciprocité » ne signifie pas « égalité » ou « équité ». Elle n'implique pas de mesure ou de rapport strict, elle défie peut-être aussi les identités dans leur assignation. Nommer et valoriser cette réciprocité peut devenir un principe dramaturgique fort et même comporter une dimension expérimentale, où ce qui est « donné » et ce qui est « reçu » viennent créer de nouvelles situations ou de nouvelles productions de savoir sans jamais parfaitement s'imbriquer. C'est aussi imaginer ou vivre des relations qui n'opèrent pas par hiérarchisation, comparaison, ou « extraction » du savoir de l'autre.

La pratique dramaturgique, en particulier au sein d'œuvres participatives, appelle donc à scruter son propre rapport au savoir et les privilèges qui y sont associés. En prêtant son attention à chaque situation relationnelle, elle peut aussi servir d'outil pour soutenir ce qui

⁸ Ou selon bell hooks: « We must return ourselves to a state of embodiment in order to deconstruct the way power has been traditionally orchestrated in the classroom, denying subjectivity to some groups and according it to others. By recognizing subjectivity and the limits of identity, we disrupt that objectification that is so necessary in a culture of domination. », *Teaching to Transgress*, p139.

y peut y être généré en dehors des rapports de pouvoir et des situations de paroles habituelles:

> en essayant d'être consciente des projections ou attentes associées au rôle qu'on joue. Par exemple en essayant de se libérer de la figure « intellectuelle » du/de la dramaturge, qui posséderait les connaissances nécessaires pour contextualiser, convoquer des sources, déchiffrer, « rendre visible » ce qui était jusque-là latent. Ou de celle de la figure de la médiatrice (souvent féminine, effectivement) « neutre et impartiale », « douce et à l'écoute », censée être capable de rendre accessible une parole ou un contenu artistique sans influencer elle-même sur la relation qui rend la transmission possible.

> en essayant d'être consciente des rapports de pouvoir en jeu dans le cadre plus protégé d'un travail participatif, où le dialogue interpersonnel devient parfois une méthodologie de travail.

> en assumant soi-même une position de fragilité, d'exposition, d'ignorance, où l'écoute et le dialogue deviennent des pratiques actives et suspendent le jugement.

Ce travail de conscientisation et de déconstruction du rapport eurocentré au savoir tel qu'il a été imposé par la modernité et le système impérialiste, patriarcal et capitaliste qui l'a porté, est évidemment le chantier d'une vie. Et tout ceci est une évidence pour celles et ceux qui sont loins dans leurs pratiques féministes et anti-racistes. Mais c'était important pour moi, dans le cadre de cette résidence, de pouvoir poser qu'il est légitime d'aborder cette conscience critique aussi à *l'intérieur* de la pratique dramaturgique. Pas seulement comme une responsabilité individuelle, pas seulement comme précaution éthique dont il faut tenir compte au sein de tout projet participatif susceptible d'« exposer » des personnes qui n'auraient pas forcément d'expérience artistique professionnelle, mais comme une condition pour la facilitation des connaissances qui viendront nourrir le processus de travail. A partir de là, cet exercice de conscience critique peut devenir génératif, joyeux, transformateur, pour les projets artistiques et les personnes qu'ils font se rencontrer.

III. Lettres

1. Lettre à K.: Habiter le récit des autres

Juin 2020.

Cher K.,

Je t'écris dans le cadre d'une résidence à la Bellone où j'ai pu prendre le temps de revenir sur *McDonald's Radio University*. Nos échanges m'ont énormément appris, et j'aimerais partager avec toi quelques réflexions sur la manière dont on a travaillé ensemble. Maintenant que notre processus d'écriture est terminé, j'étais curieuse de savoir comment cette expérience avait été pour toi.

Dans ce projet, tu as joué le rôle de « professeur » comme neuf autres personnes qui transmettrons des connaissances qu'ils.elles possèdent mais ne sont pas (ou pas assez reconnues) dans la sphère publique officielle. « Professeur », c'est le terme qu'Akira Takayama, le metteur en scène, a choisi dès la création du projet en 2017 pour appeler les participant.e.s, et on a continué d'utiliser ce terme tout au long du processus de création ici. De mon côté, on a appelé officiellement ma fonction « dramaturge locale », c'est-à-dire une personne qui devrait « traduire » le projet artistique d'Akira dans le contexte de la ville de Bruxelles en accompagnant les professeurs dans l'écriture de leurs cours respectifs. C'est comme ça qu'on s'est rencontrés: d'abord à Doucheflux avec Akira et son assistante Saki, puis, une fois qu'on s'est mis d'accord ensemble sur le sujet de ton cours, pendant différentes séances (je crois huit au total) où on était plus que deux, Akira et Saki étant repartis au Japon. La plupart du travail, on l'a fait pendant le confinement, pendant de longues conversations téléphoniques.

Tu as beaucoup raconté, partagé, expliqué, répété, pour me transmettre les stratégies de survies que tu pratiques dans différentes villes depuis plus de 15 ans, notamment par le squat, le recyclage et la récupération. A travers cette explication, tu as aussi raconté ton parcours de vie, les pays où tu as vécu, ce que tu en as retenu et ce que tu penses serait utile pour d'autres de savoir.

De mon côté, j'ai moins parlé. J'ai posé des questions, j'ai beaucoup écouté, et beaucoup appris et ça avec plaisir (ce serait faux de dire que c'est toujours le cas!). J'ai noté tes idées et tes histoires, parfois tes phrases exactes, parfois des notes que j'ai recomposées ensuite et que je t'ai envoyées ou qu'on a relues ensemble à voix haute. Tu les as modifiées de nouveau, on est arrivés à un texte de quelques pages, que tu as enregistré. Et aujourd'hui l'enregistrement audio d'une quinzaine de minutes est en cours de montage.

Tout ceci, ce n'est qu'une manière très rapide de raconter le processus de travail, en quelques lignes, et tu en as sûrement d'autres.

Mais on a donc été au travail ensemble. Chacun dans notre rôle: toi « le professeur », moi « la dramaturge locale ». On a joué ces rôles le mieux possible, on en a ri, parfois on les a perdus de vue dans des digressions ou des anecdotes. Mais je crois que ces rôles nous ont aidé à faire de manière plus consciente, confiante et affirmée, ce qu'il fallait faire pour faire avancer l'écriture de ce cours. Cette importance des rôles dans le travail, c'est une des choses que j'aimerais garder en tête pour les projets artistiques pour lesquels je travaillerai dans le futur. Ces rôles ne sont surtout pas inscrits dans le marbre et à prendre à la lettre. Mais paradoxalement, ils font qu'on est peut-être plus libre dans ce qu'on dit ou qu'on propose? K. et « le professeur K. » ne diraient peut-être pas tous les deux la même chose? Un autre professeur, M., qui expliquait sa définition de la solidarité, me disait que selon lui, pour faire une société juste, tous les rôles s'inversent un jour, et que la prochaine fois, il serait à ma place, et moi à la sienne, et que c'est ça qui ferait qu'on reste libres et puissants dans nos vies. D'ailleurs, je souris toujours lorsque je pense à la liste des 36 métiers que tu énumères dans ton cours, et je suis convaincue que les personnes qui savent changer de métier, de rôle, de milieu social, de pays, sont des puits de savoirs, et pour moi c'est aussi le rôle de la dramaturgie d'aider à transmettre ces histoires à celles et ceux qui n'ont pas vécu des vies « de contrastes », des vies de « voyageurs » ou des vies de « risque ».

Un métier que tu as rajouté à la fin en riant, c'était *haraaga* « celui qui brûle les frontières » tout seul, sans passeur. Avec MRU, tu l'as fait encore une fois, d'une autre manière. Tu as donné de ton temps, de ton énergie, y compris sur des choses plus intimes ou pas faciles à expliquer. Tu as déposé sur papier ce que tu voulais transmettre aux autres et moi je t'ai aidé à le faire d'une manière qui correspondait au cadre artistique que propose MRU: en

assurant le format texte, en travaillant à rendre l'écriture et la structuration du cours fluide, en te posant des questions qui pouvaient approfondir ou recentrer la matière vers le sujet central. Tu as ensuite redonné vie à tes mots déposés sur papier en en faisant une lecture enregistrée, en studio. On a donc travaillé chacun depuis des positions différentes, mais aussi dans des conditions de vie différentes, avec des rémunérations inégales, avec des motivations et des attentes autres. Je trouve que c'est important d'explicitier ça quand on travaille dans un projet dit « participatif » où les personnes invitées à collaborer le sont plutôt par leurs expériences de vie que par leur formation professionnelle. Il y aurait beaucoup à dire là-dessus et je serais curieuse de savoir ce que tu en penses, toi qui intervies aussi parfois dans les écoles ou associations sous la casquette officielle d' « expert du vécu ».

Maintenant que nos rôles sont en quelque sorte joués, ou en tous cas jusqu'au mois de mai, où MRU sera présenté au public, j'aimerais à mon tour partager ce qu'ai j'appris de notre collaboration et continuer le dialogue, si tu en as envie. Je serais en tous cas curieuse de connaître ta vision sur les deux réflexions qui suivent autour d'un thé chaud, devant ta cheminée.

La première c'est le lien qu'on peut faire entre « habiter » et « raconter », parce ce que c'est deux choses dont on a beaucoup parlé.

On « habite » dans un pays, une ville, une maison ou un endroit qu'on appelle chez soi, pour longtemps ou quelques nuits. On habite des endroits qui nous appartiennent pas forcément, dont nous sommes pas les propriétaires, où on nous a pas forcément accordé le droit d'être. Mais on les habite quand même par nécessité ou parce qu'on a donné du sens à ces endroits.

Marielle Macé, une autrice que j'aime beaucoup, et qui est venue aussi à la Bellone pour parler d'un livre qu'elle écrit et qui s'appelle *Nos Cabanes*, parle de ce que peut vouloir dire « habiter un monde abimé », un monde où il est possible, malgré les précarités (ou précarisations) multiples, de se faire un « chez soi » et imaginer des façons de vivre qui proposent des alternatives aux structures, systèmes, institutions, dans ou avec lesquelles nous vivons et qui détériorent notre planète et nos relations humaines. Elle parle des cabanes et s'inspire des personnes qui militent et vivent dans des « zones à défendre » contre des projets qui menacent la terre et ceux.celles qui y vivent, la travaillent, la

protègent. Elle écrit que la cabane y est un endroit qu'on peut habiter pour survivre mais aussi pour résister à ceux qui disent qu'il n'y pas d'alternatives:

« Faire des cabanes aux bords des villes, dans les campements, sur les landes, et au cœur des villes, sur les places dans les joies et les peurs. Sans ignorer que c'est avec le pire du monde actuel (de ses refus de séjours, de ces expulsions, de ses débris) que les cabanes souvent se font, et qu'elles sont simultanément construites par ce pire et par les gestes qui lui sont opposés. Faire des cabanes en tous genres - inventer, jardiner les possibles sans craindre d'appeler « cabanes » des huttes de phrases, de papier, de pensée, d'amitié, des nouvelles façons de se représenter l'espace, le temps, l'action, les liens, les pratiques. Faire des cabanes pour occuper autrement le terrain; c'est à dire toujours, aujourd'hui, pour se mettre à plusieurs. »⁹

Je me dis qu'en ayant travaillé à expliquer tes stratégies de survie en matière de logement, d'alimentation et de finances, tu as montré comment construire une « cabane » en ville, pour des personnes qui en auraient besoin ou pour des personnes qui ne se rendent pas toujours compte de la force que cela requiert mais aussi que ça peut donner. D'une autre manière, je me dis aussi que le choix que vous avez faits avec les i.m.m.e.n.s.e.s¹⁰ d'inventer un nouveau nom qui permet de se qualifier soi-même et de se représenter dans la sphère politique, selon votre propre terminologie et imaginaire, c'est une cabane. C'est un refuge et un endroit de lutte. Dans un nom. Dans un mot. Tu me diras ce que tu en penses, et si le côté poétique de la chose ne t'es pas trop insupportable ou insensible.

Je crois aussi que les personnes qui écouteront ton cours au McDonald's, pourront imaginer que chez toi c'est effectivement comme une cabane, et qu'ils pourront vivre une expérience qui leur fera sentir que la précarité naît des injustices structurelles, en même temps qu'elle est un endroit de lutte pour l'autonomie, la dignité, la liberté. Ces réflexions, je les garderai précieusement avec moi pour réfléchir comment on peut, à côté du terrain social ou militant, « habiter un monde abîmé » en s'aidant de phrases, de sons, de rencontres, d'expériences artistiques. Comment on pourrait développer notre « expertisme » (comme tu aimes bien dire) en matière de construction de cabanes, quelles que soient les formes qu'elles prennent.

⁹ Marielle Macé, *Nos Cabanes*, Verdier, 2019, p28-29.

¹⁰ Le syndicat immenses (Individus dans une Merde Matérielle Enorme mais non sans Exigences): www.syndicatdesimmenses.be

Bien sûr, je ne sais pas ce que c'est qu'être à la rue ou de vivre le mal-logement. C'est une deuxième réflexion que j'aimerais partager avec toi. Comment a-t-on fait pour travailler ensemble à partir d'une expérience que tu as et que je n'ai pas? Comment est-ce qu'on peut faire en sorte que d'autres aussi, « le public », pourront vivre une expérience à partir de ça?

Akira m'a dit, dans un entretien que j'ai fait avec lui et Saki en juin, et où je leur posais des questions sur le projet et le lien entre la médiation et la dramaturgie, que parfois on arrive mieux à « entendre la voix de quelqu'un » (la voix ici, c'est pas seulement le *son* de la voix, mais aussi la *manière* qu'a chacun.e de prendre la parole, pour soi et au sein de la société¹¹) lorsqu'on ne la comprend pas complètement. Que lorsqu'il y a de la distance entre deux personnes, de par leur vie, leurs rôles, leurs manières d'envisager le monde, c'est plus facile de reconnaître la singularité de l'autre. Il donnait l'exemple de la langue. Il disait qu'en travaillant avec des professeurs dans une langue qui n'était pas leur langue maternelle, il arrivait souvent mieux à les « rencontrer », au-delà de leur statut social ou de leur personnalité. Il arrivait mieux à reconnaître ce qui faisait que cette expérience était la leur, et pas celle de quelqu'un.e d'autre. Il parlait ici bien sûr du cadre bien précis de MRU, et c'est pas aussi simple dans la vie de tous les jours. Mais pour mon travail, je me suis dit que c'était intéressant de penser qu'il ne fallait pas chercher à « tout comprendre » et qu'il fallait pas seulement réduire la distance pour se rencontrer mais aussi la respecter, la valoriser, la réactiver. Quand j'étais médiatrice dans un festival, je me disais toujours qu'il fallait que les personnes se rencontrent et comprennent le point de vue de l'autre. Alors « j'avais bien fait mon travail ». Mais à l'intérieur d'un projet artistique, c'est peut-être différent. En étant conscient de la distance, on écoute peut-être mieux, on tend l'oreille, on prête attention à ce qui coince, à ce qui est problématique, obscur, étranger, difficile, à ce qui résiste. Et on doit travailler à partir de là. Gagner nos confiances respectives, apprendre à s'écouter, apprendre à traduire. Si on est proche, et qu'on entend parfaitement bien, on va peut-être plus vite, on synthétise, on interprète, on s'approprie. Alors comment trouver l'équilibre entre les deux, pour se comprendre de mieux en mieux, mais jamais partir du principe qu'on se comprend tout à fait?

¹¹ Selon bell hooks, « coming to voice is not just the act of telling one's experience. It is using that telling strategically to come to voice so that you can also speak freely about other subjects.» bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Routledge, 1994, p148.

Est-ce que ça te semble compréhensible, justement? Est-ce que tu te souviens d'avoir dû adapter, traduire, expliquer différemment les choses parce que je ne les connaissais pas? Est-ce qu'il y a quelque chose dans la manière dont on a travaillé qui t'as aidé à le faire? Ou qui t'as justement manqué? Est-ce que tu as vu des différences entre la manière dont tu racontes ton expérience dans ton cours et la manière dont tu le fais lorsque tu es invité en tant qu'« expert du vécu » dans les écoles?

De mon côté je me souviens de me dire qu'il ne fallait pas qu'on explique tout en détail, que c'était important de faire apparaître des mots qui revenaient souvent dans les conversations ou que tu avais inventé, qu'il ne fallait pas *justifier* ton parcours de vie au public mais simplement le raconter. Le public ne doit pas lui non plus tout comprendre, mais il doit pouvoir entendre. Qu'est-ce qui fait alors qu'on peut être entendu? Akira disait aussi qu'il fallait créer « un plateau de théâtre » (« find a stage ») pour que chaque professeur puisse être entendu par le public. Ici, il n'y aura bien sûr pas de vrai plateau de théâtre, mais la salle de restaurant avec ses tables et ses chaises, disposées comme d'habitude. Le professeur ne sera pas debout, il.elle ne se laissera pas directement regarder par les autres. Il.elle sera assis à une table à demi-cachée et lira son cours via une oreillette qui retransmet la lecture que les spectateurs peuvent écouter depuis leurs GSM ou des transmetteurs radio. L'idée d'Akira est d'arriver à transformer le cadre habituel du McDonald's en université clandestine. Il y a donc celles et ceux qui écoutent, et celui ou celle qui parle. Chacun joue son rôle le temps d'un cours, et ce rôle n'est peut-être pas celui que nous sommes habitués à jouer dans notre vie de tous les jours, et encore moins au fast-food. Non seulement le public a la possibilité d'apprendre des choses qui ne sont pas souvent transmises dans les écoles, les médias ou les institutions, mais il devient conscient qu'il vit un moment de « transmission »: qu'il y a un.e professeur unique, avec une parole unique, dans un espace-temps différents de celui qui est proposé normalement. Tout ça permet de reconnaître ce moment comme une « expérience ». Si on parvient à le faire en mai, je crois que cette expérience invitera à regarder le McDonald's, et plus largement la ville, comme un endroit rempli de savoirs invisibles ou invisibilisés. Et alors la ville où on habite n'attend que nous pour apprendre à tendre l'oreille.

Voilà. Curieuse de savoir ce que ces réflexions t'évoquent, toi qui te présentes parfois avec un sourire comme un « invisible ». Toi qui connais les trésors de la rue, les associations et les studios de radio. Toi qui connais Bruxelles. En médiateur et *haraaga* des villes.

Merci beaucoup de m'avoir lue, K.

A vite,

F.

2. Lettre à L.: Ecouter

Octobre 2020

Chère L.,

On s'est rencontrées une après-midi Place du Conseil, alors que tu sortais de l'école. Deux amies à toi étaient déjà venues parler à BOK pour donner une session autour de « quoi faire lorsqu'on est témoin d'une agression ou de violence », et vous discutiez avant de rentrer chacune chez vous. Je t'ai proposé d'avoir une courte conversation autour de l'apprentissage, là sur le trottoir. Pour ça, on est parties de quelques questions regroupées dans un petit livret (« le petit livre sur l'apprentissage») qu'on utilise pour inviter des personnes qu'on rencontre dans la rue à venir parler à BOK, la salle de classe alternative initiée par l'artiste Sarah Vanhee, que tu as rencontrée plusieurs fois plus tard, avec mes collègues Nadia et Luisa. Une des questions qu'on a abordée était « qu'est ce que les jeunes peuvent apprendre aux plus âgés? ».

Ce jour-là, on a eu une belle discussion, où tu m'as expliqué comment tu conseillais des personnes, souvent plus âgées que toi, qui avaient des difficultés à un moment donné de leur vie. Tu as accepté de venir donner une session sur ce sujet dans la tente de BOK, installée pour quelques semaines aux Abattoirs d'Anderlecht. J'étais étonnée de voir que tu étais tout de suite partante, confiante et intéressée. Je me disais, elle a 13 ans et elle a peut-être envie de faire autre chose pendant son temps libre? Mais c'était clair que tu voyais ton expérience de « conseillère » comme quelque chose de précieux, qu'elle était « spéciale » et que cette connaissance pouvait servir à d'autres, quel que soit leur âge. Alors tu es venue un jour « donner une session » comme on dit à BOK. Pendant 30min, tu as raconté comment tu as aidé un ami qui était en décrochage scolaire, comment tu t'exerçais à écouter le mieux possible les gens qui se confiaient à toi, parfois des personnes que tu ne connaissais pas très bien ou juste via les réseaux sociaux. Tu expliquais qu'en général, la psychologie et les arts t'intéressaient et que tu voulais en faire quelque chose dans l'avenir. Et beaucoup d'autres choses. Ce jour-là, il y avait une petite dizaine de

personnes venues t'écouter et te poser des questions. Je me souviens que tu m'avais prévenue que tu étais timide quand la parole était à toi. Tu as effectivement parlé à voix basse, le visage un peu caché par ta capuche, mais tu as pris la parole avec certitude. Et pour nous, l'équipe de BOK, c'était un moment très beau, qui nous est resté, pour ce que tu as dit, mais aussi pour la sensibilité avec laquelle tu l'as fait.

Aujourd'hui, on continue à faire ce travail de rencontre comme on a fait ensemble. Et on essaye de comprendre comment, dans des projets artistiques comme BOK ou d'autres, on peut travailler à faire circuler des histoires et des expériences de vie qui sont moins « écoutées » dans la sphère publique. Tu en fais peut-être plus l'expérience que moi, l'âge est souvent une raison qui fait qu'on est moins écouté. A côté de ça, il y a bien sûr aussi le genre, la couleur de peau, la classe, l'éducation, les codes sociaux, etc. D'ailleurs pendant la session que tu as donnée, quelques personnes t'ont plutôt « conseillée », et c'est une chose qu'on remet en question avec Sarah et Nadia. L'idée de BOK est surtout que des connaissances soient transmises et entendues, et pas « commentées », « replacées » ou « expliquées ».

Dans la longue liste de 98 questions de BOK, la numéro 12, c'est « comment écouter davantage et mieux? ». J'ai eu l'impression, quand tu as partagé tes expériences, que c'est aussi ça que tu as adressé. C'est pourquoi j'aimerais partager avec toi des réflexions que j'ai eu depuis notre rencontre, et si tu es d'accord, te poser quelques questions sur l'écoute que tu pratiques en tant que jeune « conseillère ».

Pour moi, ce n'est que récemment que j'ai compris qu'écouter était une pratique active et non passive. Peut-être te souviens-tu des intentions qu'on a lues dans la tente de BOK, une d'entre elles étant « BOK est un lieu pour écouter autant que pour parler », ce qui place ces deux pratiques à la même échelle de valeur. En travaillant avec Sarah, et à travers mes expériences de médiation, je suis devenue consciente de ce qu'on fait tou.te.s plus ou moins naturellement: mettre son attention à la disposition de quelqu'un.e. On peut alors choisir l'intensité avec laquelle on écoute: d'une oreille, les deux, avec la tête, ses autres sens, en prenant en compte seulement ce qui est dit, ou bien aussi ce qui est dit avec tout le reste du corps. On peut écouter le ton de la parole, les gestes, les émotions, l'énergie qui est dans la pièce, les mots qui sont derrière les autres mots. On peut écouter comme ces mots résonnent dans la pièce où on se trouve, ou même par-delà les fenêtres jusque dans la ville. En fait, on peut décider jusqu'à quelle profondeur on s'engage et à quel degré

de disposition on se place pour recevoir et peut-être répondre. C'est peut-être abstrait, mais lorsque je sors d'une discussion où j'ai réellement écouté, je suis remplie et crevée! Je ne peux plus parler. Peut-être toi aussi? Il y a aussi des discussions où l'intensité est tellement haute (ou tellement basse d'ailleurs) que tu as l'impression que tu ne peux pas suivre, ou bien rien donner en retour, parce que ça t'est refusé, ou parce que tu n'as pas la sensibilité, les connaissances, l'énergie en toi. Le rythme, le flux, le ton ou le grain de la voix, tout ça influe sur la capacité à se concentrer, à prendre en considération, à acter qu'« on est là ». Parfois aussi, on ne te laisse pas le temps d'écouter, ou même, ton écoute n'a en réalité pas d'importance. C'est l'expression qui importe ou qui domine. Et il y a des moments où tout le corps est en position d'écoute, mais où on ne retient rien, ça ne s'imprime pas, on se rend compte a posteriori qu'il n'y avait que la posture. Il y a aussi des moments où on laisse trainer nos oreilles, mais ça je crois que c'est autre chose... c'est que la curiosité a précédé l'intention.

Voilà une série de scénarios assez classiques finalement. En tous cas qui remplissent la vie quotidienne. Mais si on commence à observer toutes ces dimensions et toutes ces intensités, ça devient une affaire complexe et passionnante. C'est d'ailleurs souvent de l'oreille que proviennent les vertiges...

On pourrait essayer de comprendre l'écoute en lisant la théorie ou en étudiant le fonctionnement de l'oreille interne, moyenne, externe, le tympan, toutes les terminaisons nerveuses... On pourrait observer d'autres humains ou animaux en action, ou s'entraîner à percevoir le bruit des arbres à côté desquels on passe tous les jours, ou guetter les ondes électromagnétiques qui enveloppent la ville¹². On pourrait s'exercer à écouter un nouveau-né et les germes de la parole qui naissent au fur et à mesure qu'il grandit¹³. On pourrait essayer de reconnaître quand on a de l'empathie pour quelqu'un.e ou non et pourquoi. On pourrait se demander si on «entend» mieux quand on reconnaît quelque chose qu'on connaît déjà, quelque chose qui réactive notre mémoire, ou si au contraire c'est ce qui est radicalement étranger qui s'imprègne le plus. Bref, on pourrait s'exercer à écouter partout et tout le temps. Et puis il y a bien sûr la grande question de qui on écoute et pourquoi.

¹² Pour le faire, voir Christina Kubisch, *Electrical walks*, une série d'investigation électromagnétiques de la ville (2014-2017).

¹³ Pour le faire, écouter Glenn Besnard, *Premiers mots*, France Culture, un podcast diffusé le 4 novembre 2019.

Je suis curieuse de savoir comment toi, dans tes 13 années de vie, tu es arrivée à te dire que tu étais bonne à écouter, que tu aimais ça, et que c'était une connaissance en soi. Toi qui dois déjà beaucoup écouter à l'école, à la maison, dans tes cercles d'amis, parfois par obligation ou devoir. Comment es-tu arrivée à te dire que tu voulais te mettre à l'écoute des autres plus souvent? Comment te rends-tu disponible pour une expérience ce que tu ne connais pas? Comment est-ce qu'on écoute via les réseaux sociaux? Où est-ce que tu portes ton attention? Dans quelles situations est-ce plus facile? Est-ce que tu essayes de mémoriser les choses qui te sont confiées? Et où vont ensuite toutes ces histoires que tu entends ?

Pour moi c'est plus facile d'écouter lorsque je suis engagée dans une conversation seulement avec une personne. Alors j'imagine parfois qu'une forme se met à flotter entre nous deux. Cette forme peut grossir, s'épanouir dans l'air, mais elle est aussi très fragile et peut disparaître d'un coup. C'est une sorte de tension qu'il faut garder vivante et dont il faut prendre soin. Elle n'apparaît pas forcément lorsqu'on comprend ou se *comprend*, mais plutôt lorsqu'on apprend ensemble de cette situation, même si une personne reste en silence, et l'autre non. J'imagine alors les oreilles se muscler, les yeux élargir leur champ visuel, le cœur gonfler légèrement, le système nerveux s'électrifier tranquillement, et le cerveau se reloger sous sa boîte crânienne. J'imagine aussi mon corps se dilater autour de moi et se connecter avec d'autres corps, histoires, expériences qui me font penser à cette conversation. Et puis j'oublie tout de nouveau, pour revenir à cette forme qui heureusement, flotte encore, là.

En t'écrivant j'essaie de t'entendre de nouveau. Je ne me souviens plus de tes mots exacts, mais je me souviens bien de la qualité d'attention qui était dans l'air. Je n'entends pas de sons mais j'entends avec la mémoire. En ces temps de distanciation physique, ou quand on a perdu quelqu'un, je me demande comment on peut continuer d'écouter à travers le temps.

T'écrire, c'était déjà une occasion d'écouter autrement. Je te remercie d'avoir bien voulu me laisser cette occasion.

J'espère avoir le plaisir de te lire ou d'échanger prochainement.

F.

Sources

Glenn Besnard, *Premiers mots*, France Culture, un podcast diffusé le 4 novembre 2019:

<https://www.franceculture.fr/emissions/l'experience-le-podcast-original/premiers-mots>

Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, 2012.

Daniel Blanga Gubbay & Piersandra Di Matteo, « An atlas of invisibilized knowledge » in *Performing Resistance Talk #7*, Atlas of Transitions Biennale 2020, 19 juin 2020:

<https://bologna.emiliaromagnateatro.com/evento/5-pm-daniel-blanga-gubbay-an-atlas-of-invisibilized-knowledge/>

Bruxelles en mouvements, « Où en est l'éducation populaire », N°307, Inter-environnement-Bruxelles, juillet-août 2020.

Wouter Hillaert & Sandra Trienekens, *Kunst in transitie. Manifest voor participatieve kunstpraktijken*, Demos vzw & CALXL, 2015.

bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Routledge, 1994.

Myriam Van Imschoot, « Anxious Dramaturgy », *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, 2003, Issue 26, Vol. 13, No. 2: 57-68.

Marielle Macé, *Nos Cabanes*, Verdier, 2019.

Achille Mbembe, « Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive », 2015, accessible en ligne:

<https://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>

Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, Fayard, 1987.

Collectif Sylloge, *Paroles volées, paroles perdues?*, maelstrÖm reEvolution, 2020.

Sarah Vanhee, *Lecture For Every One*, « A broken bone: facilitating a void where other things can happen : a conversation with Daniel Blanga Gubbay », *APE*, 2020, p271-279.

Philippe Scieur & Damien Vanneste, « La médiation artistique et culturelle : cadrage théorique et approche sociologique », *Repères*, N°6, Observatoires des politiques culturelles, 2015.

PERFORMANCES

Akira Takayama, *McDonald's Radio University*, (2017-présent).

www.mru.global / <http://portb.net/en/>

Sarah Vanhee, *bodies of knowledge* (2020-présent).

www.bodiesofknowledge.be / www.sarahvanhee.com

Anne Thuot, série de performances Lydia Richardson: *Lydia Richardson sous le pont*, *Europe in pieces*, *Lydia Richardson Welcomes You*, *Lydia en Afrique* (2015-2017).

Anne Thuot, Sara Sampelayo & Flore Herman, *You Will Be Missed*, 2018.

www.annethuot.com

Christina Kubisch, *Electrical walks*, une série d'investigation électromagnétiques de la ville (2014-2017).