

# THEATERKRANT

## RECENSIE



### JOIN THE REVOLUTION ACTION ZOO HUMAIN

★★★★☆ TONEEL

9 JANUARI 2016 - ROTTERDAMSE SCHOUWBURG - SPEELLIJST

## DE GENTSE LENTE

Door **Marijn Lems** gepubliceerd 14 januari 2016

**In *Join the Revolution* van het Gentse gezelschap Action Zoo Humain staat de vraag centraal hoe je je als kunstenaar (en ook als niet-kunstenaar) tot sociaal onrecht moet en kan verhouden. Is er vanaf het podium zinvol verzet mogelijk, of blijft het dan onvermijdelijk bij holle symboliek? In een slim geconstrueerd spel zetten de makers zichzelf en het publiek voor het blok.**

Bij de crowdfundingactie waarmee *Join the Revolution* opent voel je de bui al hangen. De te glad geproduceerde videoboodschap die het publiek vraagt om bij te dragen aan het project *Artiesten Zonder Grenzen*, waarmee een Tunesische kunstenaar de kans zal krijgen om een voorstelling in België en Nederland te touren, lijkt de voorstelling onherroepelijk in de hoek van satire te plaatsen; een aanklacht tegen hap-slik-weg-engagement en cultureel messianisme. Als de volgende scène dan echter meteen een solo van een Tunesische artiest ten tonele brengt, wordt die vaststelling aan het wankelen gebracht en als deze wordt onderbroken door een duet uit Purcell's *Dido en Aeneas* is de verwarring compleet: wat moeten we nu als kunst en wat als kitsch lezen?

Action Zoo Humain is gespecialiseerd in dit soort vertwijfeling. In eerdere projecten zocht initiatiefnemer Chokri Ben Chikha al flink de grens tussen fictie en werkelijkheid op. Zo kwam hij met *De ceremonie* met een 'pilotproject [waarmee] we gemeentes en overheden [adviseren] aangaande de herbestemming en re-integratie van koloniale monumenten in onze actuele samenleving' en was *De waarheidscommissie* een rechtszaak waarin de 'zoos humains' op de wereldtentoonstelling in Gent in 1913 (waarin inwoners van Senegal en de Filippijnen in nagebouwde dorpen werden 'tentoongesteld') aan een juridisch onderzoek werden onderworpen.

Ook *Join the Revolution* speelt in op de postkoloniale relatie tussen Europa en Afrika. Na de openingsscène ontaardt de voorstelling langzamerhand in een wijdlopie discussie tussen de makers over de vraag of de goede bedoelingen achter *Artiesten Zonder Grenzen* ten prooi zijn gevallen aan cultureel imperialisme en exotisme, of dat het op zijn minst in ijdelheid en holle symboliek is verzand, een positie die overtuigend door Mourade Zeguendi wordt belichaamd. Aan de andere kant wordt hem anti-intellectualisme en zelfgenoegzaamheid verweten door Ben Chikha. De zwijgende Rochdi Belgasmi, de Tunesische gastkunstenaar, is slechts onderwerp van het retorische haantjesgedrag; zijn beeldende of performatieve bijdrages aan de discussie worden ofwel genegeerd ofwel naar de eigen hand gezet.

De voorstelling is op zijn sterkst als de ambigüiteit op zijn hoogst is. De meer duidelijk satirische elementen, zoals de video in het begin en de racistische

### ELDERS

Nog geen andere recensies

### VERWANTE ARTIKELEN

Geen verwante artikelen

### TAGS

[Action Zoo Humain](#), [Chokri Ben Chikha](#), [Mourade Zeguendi](#), [Rochdi Belgasmi](#), [Zouzou Ben Chikha](#)

symboliek waarmee Rochdi als prijswinnaar tegemoet wordt getreden zijn net iets te dik aangezet om te overtuigen. Het wordt pas echt spannend als de discussie tussen Ben Chikha en Zeguendi tot de kern van de zaak komt: de kunstenaar/salonsocialist aan de ene kant en de activist/populist aan de andere kant, en de kloof van wantrouwen tussen de twee. De discussie wordt nog aangescherpt als Zouzou Ben Chikha, die tot dan toe vooral getracht heeft om de kempanden tot bedaren te brengen, uiteindelijk zelf in een tirade uitbarst over zijn recente vernedering door de Gentse politie. Voorbij alle theoretische verhalen over het strijden tegen internationaal onrecht, is daar dan plots het onrecht extreem dicht bij huis, persoonlijk en urgent.

*Join the Revolution* eindigt op de enig mogelijke manier: zonder conclusie, met hooguit symbolische antwoorden. De ongemakkelijke positie waarin je hiermee als toeschouwer wordt geplaatst is een volmaakte analogie voor hoe we ons tot de mogelijkheid van een daadwerkelijke opstand verhouden: overtuigd van de noodzaak om in verzet te komen tegen maatschappelijk onrecht, maar onzeker over de vorm waarin dat moet worden gegoten. Action Zoo Humain levert zo een scherpe, zelfkritische analyse van postmoderne verlamming en ideologische verdeeldheid, die door het open einde het publiek oproept om zelf de handschoen op te pakken.

Foto: Kurt Van der Elst

1 reactie

Sorteren op

Voeg een reactie toe...



**Jamila Channouf** ·

Gent

Mooie titel maar voor alle duidelijkheid is er geen verband. De Gentse Lente is een beweging van jonge en diverse artiesten, activisten, academici en middenveldorganisaties uit Gent die het denken en handelen rond diversiteit grondig willen vernieuwen. Via de verschillende podia en acties in de publieke ruimte wil de beweging van de Gentse Lente in de eerste instantie plaats maken voor de autonome ontwikkeling van diverse Gentse artiesten. Niet zozeer door hen in te schakelen in projecten maar door ruimte te maken voor hun eigen projecten, ontplooiing en versterking. In die zin is de Gentse Lente een grassroots beweging die wil werken aan een inclusieve samenleving vanuit verbindende culturele praktijken. Vervolgens maakt de Gentse Lente sociale statements via culturele events en staat de beweging voor een radicaal anti-racistische en anti-paternalistische visie.

Vind ik leuk · Beantwoorden  · 18 januari 2016 11:59



**Marijn Lems** ·

Schrijver, Dramaturg, Programmamaker bij Zelfstandig

O! Oeps, stom, geen research gedaan, ik had geen idee dat het ook de titel van een bestaand initiatief was. Excuses voor de eventuele verwarring!

Vind ik leuk · Beantwoorden · 18 januari 2016 16:36

 Facebook Comments Plugin

@Theaterkrant 2016

**LET OP: op deze recensie rust auteursrecht. Voor geheel of gedeeltelijke overname, in welke vorm dan ook, is vooraf toestemming nodig van de uitgever.**

Reportage. Action Zoo Humain buigt zich over menselijke dierentuinen in Antwerpen

# Racismedebat zonder belerend vingertje

De waarheidscommissie buigt zich over de menselijke zoos op de wereldexpo's in Antwerpen, waar Congolezen honderd jaar geleden als attractie voor blanken werden opgevoerd. Belegen geschiedenis om snel te begraven of net razend actueel?

KIM VAN DE PERRE

**D**at de voorstelling van Action Zoo Humain veel meer is dan een theaterstuk laat zich al voelen in de locatie. De donkerhouten beklagdenbank, rode pluche op de vloer, gekruisigde Jezus op de muur. 'De gerechtigheid is de toevlucht van alle standen der samenleving', prijkt boven de ingang van het assisenhof.

Het kostte acteur en regisseur Chokri Ben Chikha en zijn broer Zouzou 2,5 jaar om toestemming te krijgen, maar ze moesten en zouden het stuk opvoeren in het oude Antwerpse justitiepaleis. "Alleen al voor de historische link, en om duidelijk te maken hoe ernstig we dit nemen."

Al kan Chokri Ben Chikha het niet genoeg benadrukken: een waarheidscommissie is geen tribunaal. "Wel een open maatschappelijk onderzoek zonder belerend vingertje: hoe moeten we zoveel jaar later kijken naar de *zoo humans*, de Afrikaanse dorpen op de wereldexpo's in 1885, 1894 en 1930 in Antwerpen?"

Om die vraag te beantwoorden brengt Ben Chikha een diverse groep samen in de rechtszaal: van professionele acteurs (Marijke Pinoy, Dahlia Pessemiers) en schrijvers (Tom Lanoye) tot professoren, Afrikaanse artiesten en sinjoren.

Professor Henk Desmaele (UAntwerpen) vertelt hoe 144 Congolezen als attractie in koud water naar muntjes moesten duiken die het publiek in het water wierpen, bananenschillen naar het hoofd kregen en soms zelfs het leven lieten door de mensonterende leefomstandigheden. Marijke Pinoy roept om eerherstel en schadevergoeding voor de nakomelingen, maar krijgt zelf het verwijt dat zij 'als blanke regisseuse met goede intenties' ook een koloniaal trekje heeft wanneer ze zwarte danseressen met lillende billen opvoert. Congolese afstammelingen Starlette Mathata-Mathas merkt op dat haar voorouders zichzelf wel moesten verkopen als ze wilden overleven, en zij soms nog altijd. Terwijl Antwerpenaar Mark de stem van de straat vertolkt. Moet



Chokri Ben Chikha aan het woord in *De waarheidscommissie*, waar de grenzen tussen theater, performance en realiteit vervagen. © TINE SCHOEMAEKER

ning van een eeuw geleden?

Ze spelen zichzelf, en toch weer niet, en slagen erin om het publiek voortdurend heen en weer te trekken. Want voor elk pleidooi is misschien wel 'iets' te zeggen? Meteen het doel van Ben Chikha, die de grenzen tussen theater, performance en realiteit bewust vaag laat.

## Apartheid

Twee jaar geleden voerde de regisseur al een soortgelijk stuk op in Zuid-Afrika, waar het fenomeen ooit in leven is geroepen naar aanleiding van de apartheid. Ook Gent kreeg in 2013 een waarheidscommissie, over de Senegalese spektakels ten tijde van de expo's in de Arteveldestad. In de nasleep volgden verontschuldigheden van burgemeester Daniël Termont (sp.a).

Deze week kreeg Antwerpse burgervader Bart De Wever (N-VA) de kans hetzelfde te doen in het Eén-programma *Van Gils & gasten*. Hij nam een videoboodschap op. Zonder excuses. Dat hij die spektakels van toen veroordeelde, maar dat we niet blind mochten zijn voor de gunstige veranderingen, noch overgevoelig mochten worden. "Racisme is al lang niet meer normaal."

Het is een reactie die *De waarheidscommissie*

over iets dat meer dan honderd jaar geleden plaatsvond? Maar in het assisenhof wordt al snel duidelijk dat het onderwerp lang niet zo gedateerd is. Zoals de voorzitter van de commissie zegt: "De metalen kooien van de mensentuin zijn weliswaar verdwenen, maar in hoeverre zijn ze nog altijd aanwezig in ons hoofd als ordenende sjablonen?"

Zo merkt geboren Antwerpenaar Mark meer onverdraagzaamheid sinds lang in 'zijn' stad, moet Dahlia zelfs van kennissen horen "dat ze het beu zijn om te betalen voor die vreemdelingen, ook al kan zij er zelf niet aan doen". Inter-cultureel expert Desmaele – blij dat hij als professor even uit zijn ivoren toren mag, beetje

**'Als Bart De Wever komt, kan ik hem rechtstreeks vragen: waarom heeft het Antwerpse stadsbestuur het zo moeilijk met het woord sorry?'**

zenuwachtig dat hij voor een volle zaal moet acteren – heeft het over een dubbel gevoel. "Enerzijds is er een groter bewustzijn omdat er meer over racisme gesproken wordt, anderzijds wordt het ook snel gerelativeerd en verengd. Er speelt een soort superioriteitsgevoel dat Europa de plek van vooruitgang is, wat soms een soort schuldig verzuim in de hand werkt. 'We komen toch al van ver.'"

Een van de hoofdvragen in het stuk 'is naïeve onschuld een excuus of niet' is volgens Ben Chikha daarom vandaag even relevant. "Kijk maar naar de discussie over zwarte piet en hoe velen dat enkel blijven bekijken vanuit een blank perspectief."

Hij heeft De Wever uitgenodigd om naar het stuk te komen kijken, maar wacht nog op antwoord. "Hij is van harte welkom. Misschien kan ik het hem dan rechtstreeks vragen: waarom heeft het Antwerpse stadsbestuur het zo moeilijk met het woord sorry? Het zou, net als destijds terechte excuses kwamen ten aanzien van de joden, ook vandaag voor veel mensen nog veel kunnen betekenen."

De voorstellingen in Antwerpen zijn uitverkocht. Het stuk speelt wel nog van 7 tot en met 9 maart in Mechelen,

CHOKRI BEN CHIKHA  
ACTEUR EN REGISSEUR

Tunesië bruist opnieuw, maar toch vaardigt onze overheid een negatief reisadvies uit. Met grote gevolgen voor de Tunesische economie, legt **CHOKRI BEN CHIKHA** uit.

# Mag de Belgische toerist weer naar Tunesië?

Dat premier Charles Michel samen met zijn Nederlandse en Luxemburgse collega's Mark Rutte en Xavier Bettel dinsdag een economische en politieke missie leidde naar Tunesië, is een goede zaak. Alleen zou het van hypocrisie getuigen als alleen veiligheid en het tegenhouden van migratie hun agenda overheersten, zonder te raken aan het negatief reisadvies.

De Tunesische samenleving is zes jaar na de revolutie springlevend. Dat kon ik eerder deze maand met eigen ogen vaststellen op het theaterfestival Les Journées Théâtrales de Cartaghe, waar ik te gast was. Tientallen voorstellingen reflecteerden in totaal uiteenlopende stijlen de complexe situatie van een door elkaar geschud land. Het publiek was talrijk en jong en vooral heel betrokken. Theater betekent er nog iets. Het is geen vrijblijvend tijdverdrijf, maar de inzet van de hevige strijd over de toekomst van dit land.

De kunstenaars die ik sprak, zijn ook geen afstandelijke observatoren van de recente ontwikkelingen, maar gooien zichzelf volop in de strijd. Tijdens die eerste drie jaar na het vertrek van dictator Ben Ali vreesden we voor een Algerijns scenario. Met een burgeroorlog die tien jaar dood en vernieling zaait. Maar we hebben ons georganiseerd tegen het conservatief islamistisch project en na jaren vergaderen, betogen en vechten, durf ik te zeggen dat we de strijd (voorlopig) gewonnen hebben, vertelde theaterdirectrice Zeyneb Farhat mij.

Zij staat aan het hoofd van het eerste onafhankelijke Tunesische theaterhuis, El Teatro, dat dit jaar zijn dertigste verjaardag viert. De beloftevolle choreograaf Hafedh Zalit zoekt zijn dansers in het diepe zui-

den van het land en leidt hen zelf op. Met een internationale jury (bestaande uit Cees Vossen, Dave Schwab, Meriam Boussemmi en mezelf) bekwamen we hem met de prijs 'Artiesten zonder Grenzen' - een uitloper van de crowdfunding tijdens de voorstelling *Join the Revolution* van Action Zoo Humain. 'Door de economische en politieke problemen gingen de bestaande dansopleidingen verloren. Maar het potentieel is er. Het verarmde en verwaarloosde zuiden van het land is vruchtbare grond voor extremistische groepen. Met dans wil ik die jongeren weer een perspectief geven', zei Hafedh Zalit mij.

## Onaangeroerde souvenirs

De argeloze toerist in Tunis merkt trouwens weinig van de enorme

moelijkheden waar het land zes jaar na de Jasmijnrevolutie mee kampt. De terrassen zitten vol, er wordt geflaneerd als nooit tevoren en de soldaten zijn minder ostentatief aanwezig dan in Brussel of Parijs. Alleen is die argeloze toerist zelf zo goed als verdwenen.

Sinds de twee aanslagen in 2015 raden de websites van Buitenlandse Zaken in Nederland en België alle niet-essentiële reizen af. De gevolgen voor de toeristische sector in Tunesië - goed voor 400.000 banen en 7 procent van het bbp - zijn catastrofaal. De hotels in de populaire badplaatsen liggen er verlaten bij. In de medina van Tunis liggen de stapels souvenirs onaangeroerd te wachten op kooplustige toeristen.

Het aantal reizigers uit België zak- te met 80 procent in elkaar. Enkelin-

gen houden dapper vol, maar dat is moeilijk met dat reisadvies en luchtvaartmaatschappijen die hun vluchten naar Tunesië schraptten. Waarom krijgen Fransen geen negatief reisadvies als ze naar Tunesië willen? Waarom geldt er geen negatief reisadvies voor Frankrijk of Turkije, twee landen die ook hard getroffen werden door terreuraanslagen?

Volgens de Tunesische ambassadeur in Brussel die we vorig jaar spraken, zijn die reisadviezen onderdeel van een diplomatiek steekspel. De Tunesische overheid kan in tegenstelling tot de Fransen of de Turken minder gewicht in de schaal leggen.

## Louter lippendienst

Benelux-excellenties die een economische en politieke missie naar



CHOKRI BEN CHIKHA

**Wie?** Acteur, theatermaker en onderzoeker aan KASK/Hogent  
**Wat?** Hopelijk had premier Michel het in Tunesië niet alleen over migratie en veiligheid.

Tunesië leiden, is prima. Maar het zou niet de eerste keer zijn dat politieke leiders uit het Westen lippendienst bewijzen aan de moedige Tunesische bevolking.

Op de G8 in Deauville meteen na de revolutie tekenden de acht rijkste landen een plechtige verklaring vol lof over de democratisering. Maar liefst 10 miljard dollar werd beloofd aan de Tunesische overgangsregering. Zes jaar later blijkt dat alleen het IMF over de brug kwam. 1,7 miljard kon Tunesië lenen, ver verwijderd van het oorspronkelijk beloofde bedrag. Bovendien hingen er aan die lening strenge voorwaarden vast. De Tunesische overheid moest de subsidies voor voedingsmiddelen verlagen, de prijs voor brandstof verhogen, flink snoeien in de overheidsuitgaven en een reeks overheidsbedrij-

**Terrassen zitten vol, er wordt geflaneerd als nooit tevoren en de soldaten zijn minder aanwezig dan in Brussel en Parijs**

ven op de markt gooien.

Het Tunesische volk verdient beter. Zij maakten van hun land een hoopvolle plek in een barre wereld. Michel en co zouden al kunnen beginnen met het reisadvies aan te passen. Het zou de start kunnen zijn van een economische en culturele samenwerking gebaseerd op evenwaardigheid en respect.



'Theater betekent in het Tunesië van vandaag nog iets, het is geen vrijblijvend tijdverdrijf.'  
© Christophe Callewaert

# Een podium op het puin van een tiranniek regime

Een contrapuntische lezing van het Moussem Cities@Tunis festival

De censuur en de strenge reglementering van het openbare leven tijdens de dictatuur in Tunesië hebben lange tijd de artistieke vrijheid en het culturele leven zo goed als verlamd. De revolutionaire bewegingen die het begin van de 21ste eeuw hoopvol inluidden brachten hier echter verandering in. Moussem Nomadisch Kunstencentrum nodigde in januari 2016 vijf jonge, Tunesische regisseurs uit om hun werk te tonen in de Brusselse BOZAR en het Huis

van Culturen en Sociale Samenhang in Molenbeek. Het festival stelde niet alleen de vraag hoe kunstenaars vijf jaar na datum terugblikken op deze periode, maar ook hoe ze hebben kunnen bijdragen aan de vorming van een nieuw bewustzijn op de ruïnes van een autocratisch regime.

door Joachim Ben Yakoub & Fida Hammami



Mousses Cities@Tunis bracht een fijne selectie voorstellingen waarin revolutionaire bedenkingen en alledaagse desillusies elkaar afwisselden. Opvallend was echter hoe verschillende makers zich verhouden tot de westerse canon om betekenis te geven aan de revolutie. Deze reflex is zeker geen uitzondering in het huidige podiumlandschap, integendeel, maar luidden de Arabische revoluties niet net het eind in van het postkolonialisme? Moest deze historische omwenteling niet de weg plaveien voor een fundamentele herstructurering van de samenleving, ver weg van de historische koloniale en hardnekkige postkoloniale machtsstructuren en archaïsche tegenstellingen zoals die tussen 'The West & The Rest'? In zijn boek *Orientalism* (1978) waarschuwt Edward Said voor de niet te onderschatten gevolgen van een wijdverspreide interiorisering en reproductie van dominante westerse discoursen, die ingebed zijn in de canon. Kan men dus wel een nieuw bewustzijn opbouwen, zoals voorgesteld door het festival, door telkens opnieuw te verwijzen naar eenzelfde normatieve corpus zonder de hierin vervatte historische machtsrelaties over te nemen en te versterken?

In zijn communicatie verwijst het festival bijvoorbeeld veelvuldig naar de 'Tunesische Uitzondering' en de 'Jasmijnrevolutie'. Het laatste label, dat door westerse media werd toegekend—er was al de Fluwelen Revolutie in Tsjechoslowakije, de Rozenrevolutie in Georgië, de Oranje Revolutie in Oekraïne, dus waarom geen Jasmijnrevolutie in Tunesië?—en verwijst naar een niet-gewelddadige democratisering, wordt echter unaniem verworpen door het Tunesische volk. Het verbloemt immers de bloedige opoffering die centraal staat in de zich nog steeds voortzettende strijd voor vrijheid en waardigheid. In dit licht lijkt het voorstel van literatuurcriticus Hamid Dabashi om de huidige historische dynamiek te begrijpen als 'het eind van het postkolonialisme' voorbarig en de uitzonderingsstatus die we in het Westen graag aan Tunesië toekennen deels relatief. In Tunesië kan men alvast vaststellen dat in de nasleep van de 'nationale teleurstelling' na de 'onafhankelijkheid', beschreven door schrijfster Hélé Béji, het postkoloniale het koloniale niet overwonnen heeft' maar dat het dit net heeft verdiept doorheen een systematische ontkenning.

### De macht van de canon

In het theaterstuk *D-Sisyphé*, gebaseerd op het essay *De Mythe van Sisyphus* van Albert Camus, maken we kennis met de nachtelijke existentiële bespiegelingen van Meher Awachri. Wat betekent het voor een jonge Tunesische regisseur om aan de slag te gaan met een werk geschreven voor een Frans publiek, door iemand wiens persoonlijke geschiedenis onlosmakelijk verbonden is met de kolonisering van zijn land? Een eenzame held uit de arbeidersklasse gaat het gevecht aan met de absurditeit van zijn eigen lot slechts 'gewapend' met één houten pilaar, die uiteindelijk zijn trouwste metgezel wordt. De houten pilaar is niet alleen het embleem van zijn zinloze arbeid maar ook van de absurditeit van zijn liefde voor het leven en zijn gezin, de hypocrisie van de samenleving en zelfs zijn aarzelend geloof in Allah. Nadat de pilaar hem bijna het leven heeft

**“ Wat betekent het voor een jonge Tunesische regisseur om aan de slag te gaan met een werk geschreven voor een Frans publiek, door iemand wiens persoonlijke geschiedenis onlosmakelijk verbonden is met de kolonisering van zijn land? ”**

gekost, verandert zijn timmerplank in een trofee die hij moeiteloos boven zich uit tilt terwijl hij een gevoel van voldoening haalt uit zijn dagelijkse strijd om het bestaan. Geconfronteerd met de dood buigt Awachri het existentiële inzicht dat op zijn pad is gekomen om naar resolute vastberadenheid.

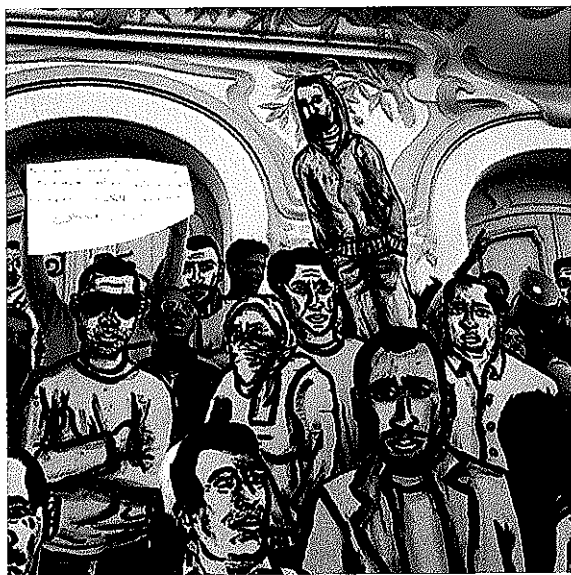
Volgens Edward Saïds kritische beschouwing in *Cultuur en Imperialisme* (1994) is Albert Camus diep doordrongen van de tradities, taal en discursieve strategieën van de Franse koloniale toe-eigening van Algerije en bij uitbreiding van de Maghreb. Om de contouren van deze massieve structuur op te merken moet men Camus lezen als 'een metropolitaanse transfiguratie van het koloniale dilemma'. Vertrekkend vanuit de collectieve subjectiviteit van de Tunesische arbeidersklasse reproducteert *D-Sisyphé* doorheen een op zichzelf gecentreerde ontkenning uiteindelijk niets minder dan het individualistische mensbeeld dat vervat zit in het existentialisme van Camus' essay. En laat dat hegemonische individualisme nu net de ideologische hoeksteen zijn van het (post)koloniale moderne systeem dat de Tunesiërs heeft gebracht waar ze nu staan.

Een meer subversieve bijdrage tot de vorming van een nieuw sociaal bewustzijn op de ruïnes van het autoritaire regime zou er misschien net in moeten bestaan te werken aan hernieuwde vormen van collectiviteit en gemeenschappelijkheid, iets waar Rochdi Belgasmi beter in slaagt. In zijn solo *Zoufri* belicht de kunstenaar de vergeten geschiedenis van rboukh, dé populaire dans in Tunesië. Hij doet dat door in interactie met het publiek de genealogie ervan op te voeren in de foyer van het Molenbeeks cultuurhuis. Uit bekommernis om de folklorisering van de traditionele dans last hij een intermezzo in om de historische context ervan toe te lichten. Teruggaand naar de oorsprong van rboukh als een uitlaatklep in cafés waar de arbeidersklasse kwam zingen en dansen, brengt hij de relatie van de werkmens tot de (post)koloniale bourgeoisie in herinnering. 'Zoufri' is namelijk een Algerijnse en Tunesische verbastering van het Franse 'les ouvriers'. Na decennia van bezetting is de houding van misprijzen van de Fransen tegenover de arbeidersklasse overgenomen in de taal. Ze zit bijvoorbeeld verrat in het woord 'zoufri' dat tot op vandaag verwijst naar de (sjofel geklede, slecht gemanierde, vulgaire) onderklasse. Dankzij de populariteit van de mezoued-muziek die rboukh begeleidt, zo legt Rochdi uit, verspreidde de dans zich in de Tunesische populaire cultuur over klassenverschillen heen.

Door de kloof te dichtten tussen de spontane, alledaagse expressie van rhouk en hedendaagse dans en door een intense, gedeelde, lichamelijke ervaring slaagt Rochdi er niet alleen in de sociaal onaangepaste proletariërs en misdadigers uit de idee van 'zoufri' te rehabiliteren, maar ook om een tegengewicht te bieden voor de algemeen gepercipieerde vulgariteit van de publieke danser in het collectieve bewustzijn van hedendaags Tunesië.

### Nakende verstikking

In het stuk *Sacré Printemps*, gebracht door door Aïcha M'Barek en Hafiz Dhaou van het gezelschap CHATHA, doemt in de Hortahal van BOZAR een handvol dansers op, als een betoging die verschijnt uit een traangaswolk. Een dreunende bas geeft de richting in de duisternis aan. Gespannen tussen individuele en collectieve bewegingen proberen de dansers zich vergeefs een weg naar buiten te manoeuvreren. Hun bewegingen worden gevormd doorheen hun verhouding met een dozijn manshoge kartonnen silhouetten in zwart-wit van op het eerste zicht gewone mensen. De silhouetten zijn echter geïnspireerd door het werk van de Franse straatkunstenaar Bilal Berreni die onder het pseudoniem Zoo Project de martelaren van de revolutie in Tunesië visueel opnieuw tot leven bracht in het heetst van de strijd. Voor hij zijn opdracht voor het gezelschap CHATHA kon afwerken, werd Berreni doodgeschoten in Detroit. In hun choreografie hebben M'Barek en Dhaou het, doorheen de fysieke aanwezigheid van de dansers, dus niet alleen over het leven, maar via hun soms stuntelige interactie met de kartonnen silhouetten ook over de schijnbaar afwezige maar alomtegenwoordige dood die voor velen in Tunesië vandaag dagelijks op de loer ligt. De Franse schrijver en vrijheidsstrijder Frantz Fanon begreep het leven van de gekoloniseerden als een permanente strijd tegen een permanente dreigende dood. Het leven van de meeste Tunesiërs kan, zelfs vijf jaar na de revolutie en meer dan vijftig jaar na de bevrijding van het kolonialisme, nog steeds beschouwd worden als een onophoudelijke strijd om te ontsnappen aan deze nakende verstikking.



(B)

**“ Na één minuut stilte om de martelaren van de revolutie te herdenken, geeft Action Zoo Humain zich over aan een stroom van deconstructies van sterk verankerde oriëntalistische begrippen. ”**

Hoe betekenisvol de spanning en verwevenheid tussen de levendig dansende lichamen en de verbeelde dood ook is, de vraag blijft evenwel wat de verwijzing naar Stravinsky toevoegt, op een leuke woordspeling en een muzikale referentie na. Bij zijn eerste opvoering in het Théâtre des Champs-Élysées in 1913 leidde de subversiviteit van het originele ballet van Nijinsky op muziek van Stravinsky tot niet mis te verstane tumult. *Sacré Printemps* maakt dat historisch potentieel allerm minst waar, maar de re-enactment van revolutionaire bewegingen, inzichten en momenten is *as such* wel heel betekenisvol. Waarom dan toch die nood om het voorgestelde werk te legitimeren via een moeilijk houdbare verwijzing naar Nijinsky? Vreesden de makers dat hun re-enactment als levende herinnering niet overtuigend genoeg zou zijn?

### Het theater als disciplineringsinstituut

Ook de 'Tunesische uitzondering' is een uitdrukking die in het festivaldiscours regelmatig doorsijpelde, maar correspondeert die wel met de realiteit? Tunesië was al een uitzondering in de ogen van het Westen voor 2010 en behield dat predicaat nadat het erin slaagde op een relatief vreedzame manier een nieuwe, weliswaar nog steeds precaire, 'democratische' grondwet te schrijven. Vijf jaar na de start van de omwenteling heeft de beweging haar doelstellingen inzake vrijheid min of meer verwezenlijkt, maar menswaardigheid is echter meer dan ooit een fata morgana voor het grootste deel van de bevolking. Het protest zet zich tot op vandaag dan ook verder, maar wordt door de nieuwe regering klein gehouden en gecriminaliseerd. Sinds de verdrijving van president Zine El Abidine Ben Ali en de val van de regering wordt duidelijk dat het regime dan wel onthoofd mag zijn, maar dat zijn structuur nog steeds aanwezig is. In *Ce que le dictateur n'a pas dit* geeft regisseur Meriam Bousselmi de microfoon, of beter, verschillende slecht functionerende microfoons, aan deze ten val gebrachte autocraat (gespeeld door Lassaad Jamoussi). Hij deelt met het publiek zijn ervaring van de revolutie doorheen een soms moeizame en gefragmenteerde monoloog. De lang uitgerekte narcistische bekentenis daagt het publiek uit door de democratische illusie dat een volk de politici krijgt die het verdient, op de spits te drijven. Ondanks de herhaaldelijke, verstorende live aanwijzingen van de regisseur, verzet de dictator zich tegen de theatertekst omdat hij zich anders zou onderwerpen aan de tirannie van de auteur of aan de verwachtingen van het publiek. De performance

(C)



is meer dan een intrigerende, soms kwellende apologetische monoloog van een ex-dictator; ze ontleedt ook op een nauwgezette, foucaultiaanse manier de machtsdynamieken die in de bekentenissen van een aan de kant geschoven autocraat verankerd zitten. Ze onderstreept de passiviteit van het publiek dat wordt gedisciplineerd tijdens de opgevoerde bekentenis. Via scènes waarbij de theatrale mechaniek wordt verstoord en gemanipuleerd, maakt Bousselmi op een subtiele manier duidelijk dat ondanks haar schijnbare afwezigheid, de macht van de tiran nog altijd present is en inwerkt op het publiek. Door de theaterzaal in een disciplineringsinstituut te veranderen klaagt ze elk bemiddelend instituut aan dat het officiële discours tot waarheid verheft en bestaande machtsrelaties normaliseert. De zelfopoffering van een groenteverkoper kan de geschiedenis toch niet omkeren?

Laat het nu net die hardnekkige machtsrelaties zijn, die het Belgisch-Tunesische collectief Action Zoo Humain met zijn nieuwste stuk *Join the revolution* probeert te deconstrueren. Vertrekkend vanuit de diasporische subjectiviteit van de stichtende leden Chokri en Zouzou Ben Chikha wordt een eerlijke en kritische balans opge maakt van de postkoloniale relatie die de makers zelf belichamen via hun dubbele nationaliteit. Tijdens het stuk wordt het publiek een bevoorrechte getuige van de manier waarop de twee broers hun artistieke praktijk radicaal in vraag stelden na hun eerste postrevoluti onaire reis naar hun 'vaderland'. In een gesprek met een taxichauffeur, dat ze in de voorstelling naspelen, beweert die laatste dat de Nobelprijs die het Tunesische verzoeningskwartet in 2015 kreeg wat hem betreft in de vuilnisbak mag worden gekieperd. Voor de gewone man in de straat brengt ze immers geen brood op de plank. De Ben Chikhas worden als 'buitenstaanders' al gauw geconfronteerd met de grenzen van hun artistiek engagement, dat zich op een louter symbolisch niveau bevindt. Na één minuut stilte om de martelaren van de revolutie te herdenken, geeft Action Zoo Humain zich dan ook over aan een stroom van deconstructies van sterk verankerde oriëntalistische begrippen. De Jasmijnrevolutie, de referenties aan het Romeinse Carthago, de mythologie van Hannibal en zelfs de geplande remake van Henry Purcells

*Dido and Aeneas*—allemaal symbolische elementen waarmee ze aanvankelijk de revolutie trachtten te doorgronden—worden een voor een overboord gegooid. 'A la poubelle!' Het geënceneerde exorcisme wint nog aan stootkracht wanneer Chokri woest het beeldhouwwerk van Hannibals mythische olifant vernietigt. Na de iconoclastische uitbarsting bestaat de enige niet-symbolische optie die overschiet erin om zich aan te sluiten bij de revolutie. De spelers nodigen het publiek uit om het podium te bezetten, maar ook dat voorstel blijft natuurlijk een puur symbolische geste. Toch blijkt ze de avond zelf een reëel effect te sorteren, doordat het publiek verhinderd wordt het optreden van Lotfi Bouchnak bij te wonen. Hij was sowieso een erg omstreden gast omwille van zijn steun aan president Ben Ali tijdens zijn laatste verkiezingscampagne.

### Nieuwe collectieve ruimtes

Enkele voorstellingen op Moussem Cities@Tunis tonen aan hoe de verwijzingen naar de westerse canon vaak overbodig en soms zelfs contraproductief kunnen zijn. Belgasmi bewijst evenwel dat er andere manieren bestaan om met referenties om te gaan. De regisseur gebruikt de oude Tunesische populaire dans rboukh als basis om nieuwe collectieve ruimtes te verbeelden. Action Zoo Humain durft dan weer kritisch de symbolische link met de westerse canon te bevragen. 'Delinking' of het zich loskoppelen van, zoals filosoof Walter Mignolo voorstelt, is een voorwaarde van dekolonisering. Daarmee kan datgene wat stil werd gehouden, opnieuw gehoord worden, wat verduisterd werd, opnieuw verschijnen.

- 
- (A) © Bilel Berreni  
 (B) © Bilel Berreni  
 (C) © Hessene Hamoui
- 

- Beji, Hele, *Le desencantement national: Essai sur la décolonisation*, Maspero, Parijs, 1982.
- Dabashi, Hamid, *The Arab Spring: The End of Postcolonialism*, Zed books, Londen, 2012.
- Frantz Fanon, *A Dying colonialism*, Grove Press, New York, 1965.
- Mignolo, Walter, 'Delinking', *Cultural Studies* 21:2, 449-514..

**Joachim Ben Yakoub** is als pedagoog en sociaal agoog verbonden aan de onderzoeksgroepen MENARG en S:PAM van de Universiteit van Gent. Hij is tevens lid van de Grote Redactie van Etcetera.

**Fida Hammami** is onderzoeker aan het Cairo Instituut voor Studies in Mensenrechten. Zij studeerde Engelse literatuur in Tunis en is vrijwillig actief in het artistieke en culturele leven in Tunis.



# Arab Stages

[About](#) [Current Issue](#) [Past Issues](#) [Resources](#) [Segal Center](#)



Tunis Festival, Sacre Du Printemps by ChatHa Company. Photo Credit: © Blandine Soulage

[Articles](#), [Current Issue](#), [Essays](#), [Volume 4](#)

## A Counterpoint Reading of the Moussem Cities@Tunis Festival

Joachim Ben Yakoub & Fida Hammami

[Download a PDF of this article](#) 

**A Counterpoint Reading of the  
Moussem Cities@Tunis Festival  
By Joachim Ben Yakoub & Fida Hammami**

Arab Stages, Volume 2, Number 2 (Spring 2016)

©2016 by Martin E. Segal Theatre Center Publication

The censorship and strict regulation of the public sphere during autocratic times in Tunisia took their toll on artistic freedoms as they anesthetized most of cultural life. The revolutionary movement however marked the beginning of the 21st century in a hopeful way. Five years later, the Nomadic Art Center, Moussem, invited five young Tunisian directors to show their work on the stages of BOZAR and the “Maison des Cultures” in Brussels. The festival explored how artists look back on this period and tackled the question how artists can contribute to the construction of a new social conscience on the ruins of an autocratic regime.

“Moussem Cities @ Tunis” brought a fine selection of performances alternating revolutionary reflections and everyday disillusionment. Remarkably, many directors engaged with the revolutionary moment through canonical adaptations. This reflex surely is no exception in the present performing art scene, but wasn't the “Arab Spring” supposed to herald the end of post-colonialism? Didn't these historical upheavals pave the way for a fundamental restructuring of society, far removed from historical colonial and persistent postcolonial power structures and archaic oppositions such as “The West & The Rest?” In his study *Orientalism* (1978), Edward Said warns not to underestimate the consequences of a widespread internalization and reproduction of the dominating Western cultural discourses embedded in the canon. Can one thus construct a new consciousness, as proposed by the festival, by referring time and again to a normative body of work and normative concepts without reproducing the entrenched historical power relations?

The presence of predominant tropes such as the “Jasmin Revolution” and the “Tunisian Exception” in the vocabulary of the promotional material of the festival is striking. There was the Velvet Revolution in Czechoslovakia, the Rose Revolution in Georgia, the Orange Revolution in Ukraine, so why not a Jasmine revolution in Tunisia, right? The label, consolidated by Western media, denoting a nonviolent democratization wave, was immediately and collectively rejected by the Tunisian people as a regrettable euphemism, romanticizing the deadly sacrifice central in the—still ongoing and open-ended—struggle for liberty and dignity. In this light the proposition of literary critic Hamid Dabashi to understand the ongoing historical dynamics as “the end of post-colonialism” can look a bit premature and the special status that the West readily attributes to Tunisia partly relative. Following the “national disenchantment” after “independence” as described by novelist Hele Beji, one can for the time being confirm Dabashi's insight that “the postcolonial did not overcome the colonial” but “exacerbated it by negation.”

### **The Power of the Canon**

The theatre piece *D-Sisyphus*, based on ‘The Myth of Sisyphus’ by Albert Camus, introduces us to the nocturnal existential stream of consciousness of Meher Awachri. But let us ask straight away, what does it mean for a young Tunisian director to adapt the writings of a settler, writing for a French audience, whose personal history is inextricably linked to that of the colonization of his own land? A lonely working class hero battles the absurdity of his own fate “armed” with only one wooden pillar, that in the end will become his most loyal companion. The wooden pillar central to the performance is not only the emblem of his meaningless labor but also of the absurdity of his lust for life and the love for his family, the hypocrisy of society and even his ambivalent faith in Allah. After the wooden pillar accidentally nearly kills him, his piece of lumber becomes a trophy he effortlessly lifts over his shoulders as he reaches a sense of fulfillment through his daily struggle for existence. Confronted with death, Awachri diverts this accidental existential insight into resolute determination.



D-SISYPHE. Photo Credit: Ramzi Bejaoui.

According to the critical account by Edward Said in *Culture and Imperialism*, (1994) Camus is deeply rooted within the traditions, languages and discursive strategies of the French colonial appropriation of Algeria and by extension of the Maghreb. To discern the outlines of this massive structure one has to read Camus as “a metropolitan transfiguration of the colonial dilemma.” *D-Sisyphus* starts from the collective subjectivity of working class Tunisia, and through this self-centered denouement reproduces nothing less than the hegemonic individualistic conceptions of society engrained in the existential underpinnings of Camus’ essay. Isn’t that in the end not the same individualism that is the ideological cornerstone of the (post)colonial modern system that brought Tunisians where they are now in the first place?

A more subversive contribution to the construction of a new social consciousness on the ruins of the autocratic regime could be to develop renewed forms of contemporary collectivity and community, as suggested by Rochdi Belgamsi in his solo piece, *Zoufri*. Here the artist sheds light on the forgotten history of “Rboukh,” the popular dance of Tunisia. He does so by performing its genealogy in the foyer of the theater, together with his audience. Worried about the folklorization of the traditional dance, he interrupts his own performance to make the historical context explicit. Going back to the origins of Rboukh as an outlet valve in enclosed cafés where the working class used to sing and dance, he recalls the interiorized relation of the worker to the (post) colonial bourgeoisie. *Zoufri* is an Algerian and Tunisian bastardization of the French *Les Ouvriers*. After decades of occupation, the attitude of disdain of the French towards the working class is appropriated and encoded in the language. Still today the word “Zoufri” designates the (poorly dressed, bad-mannered and vulgar) outcast. Rochdi explains that thanks to the popularity of the Mezouad music that accompanies “Rboukh,” the dance integrated Tunisian popular culture across class differences. By bridging the gap between the spontaneous everyday expression of “Rboukh” and contemporary dance and throughout an intense, shared, embodied experience. Rochdi succeeds in rehabilitating not only the social maladjustment of the proles and thugs contained in the idea of “Zoufri” but also the overall perceived vulgarity of the public dancer in the

collective consciousness of contemporary Tunisia, subsumed in the concept of “Ragass.”

### **Impending Suffocation**

In *Sacré Printemps* by Aïcha M'Barek and Hafiz Dhaou of the ChatHa company, a handful of dancers appear in the Horta Hall of BOZAR, as a swarm of demonstrators rising out of a cloud of tear gas. A pounding bass shows a direction in the darkness. Torn between individual and collective movements, the dancers try in vain to maneuver a way out. Their movements are formed through their relation with a dozen black and white, life-size cardboard silhouettes of apparently ordinary Tunisians. The silhouettes are however inspired by the work of Bilel Berreni, who under the pseudonym of Zoo Project visually brought back to life the martyrs during the heydays of the revolution. Before he could finish his commission for the ChatHa company, the young artist himself was shot dead in Detroit. The physical presence of the dancers in the choreography of M'Barek and Dhaou thus not only speaks of life, but through their sometimes bumbling interaction with the cardboard silhouettes also to an apparently absent but yet inescapable death. The revolutionary philosopher Frantz Fanon understands the life of the damned of this world as a permanent struggle against an omnipresent and ever-menacing death. Life for most Tunisians, can, even after five years of revolution, and more than fifty years after colonial liberation, be regarded as a continuous struggle to find a way out of oppressive suffocation, to breathe.

However significant the performed tension between the lively dancing bodies and an omnipresent and ever-menacing death, it leaves one to wonder what the reference to Stravinsky adds to *Sacré Printemps* besides a nice wordplay and a negligible musical reference. When first performed, in the Théâtre des Champs-Élysées in 1913, the subversivity of the original ballet of Nijinsky nearly caused a riot. *Sacré Printemps* certainly does not live up to this historical potentiality. The re-enacting of revolutionary movements, insights and moments are insightful in and of themselves. What need then to legitimize the performance by a hardly maintainable reference to Nijinsky? Did the directors fear their re-enactment would not be convincing enough as living memory?

### **Theatre as a disciplinary institution**

The “Tunisian Exception” is another expression that trickled into the discourse of the festival, but does it correspond to reality? Tunisia was already an exception in Western eyes before 2010 and it kept this status after it succeeded, relatively peacefully, in writing a new, even though fragile, democratic constitution. Five years after the start of the upheaval, the revolution is still fighting to achieve its goals of liberty and the bulk of the population still has not

gained back its dignity. Protest continues until today, but it is again violently oppressed, criminalized and silenced by the government.



Actor Lassaad Jamoussi in "Ce que le Dictateur n'a pas dit" directed by Meriem Bousselmi.

Since the ousting of the president Zine El Abidine Ben Ali and the fall of the government, it has become clear that while the regime might have been beheaded, its structure is still in place. In *Ce que le Dictateur n'a pas dit* director Meriem Bousselmi hands the mike, or better, several malfunctioning mikes, to the toppled autocrat (played by Lassaad Jamoussi). The dictator narrates *his* experience of the revolution, through a sometimes faltering and fragmented monologue. The long-drawn-out narcissistic confession succeeds in turning normality upside down, by provoking the audience with the democratic illusion that a people really gets the politicians it deserves. Despite the repetitive disruptive live instructions by the theatre director, the dictator resists the prepared text, as he would otherwise be submitting himself to the tyranny of the author or the expectations of the audience. The play is more than an intriguing and apologetic, at times tormenting monologue of an ex-dictator. In a Foucauldian way, the performance meticulously dissects the power dynamics rooted in the confessions of a deposed autocrat. It underlines the passivity of the audience that is being disciplined right here, right now during the performed confession. Through sequences of interruption and manipulation of the theatrical dispositive, Bousselmi subtly reveals that despite his apparent absence, the power of the tyrant still speaks or is spoken about and thus still acts self-evidently upon his audience, the people. Disclosing the black box as a disciplinary institution, she exposes every mediating institution that homogenizes discourse as truth and normalizes power relations. The self-immolation of a vegetable vendor can't reverse history, can't it?

### **New collective Spaces**

Some representations during the Moussem Cities festival demonstrate how

canonical references can be superfluous and even counter productive in touching the sensibilities that would enable us to rethink the reality on the ground and contribute to the consciousness needed to overcome autocratic domination. Belgasmi shows us that it is possible to decenter normative references and contribute to a critical consciousness on the debris of a tyrannical regime. Inviting the audience to join the dance, he demonstrates that a thorough engagement and incorporation of movements from a contentious past facilitates the creation of collective spaces for new present and embodied understandings. As “Action Zoo Humain” demonstrated, bringing the revolution to the stage also means to daring to delink from and revolutionize the canon. Delinking, as suggested by political philosopher Walter Dignolo, is a condition that determines the different directions of possible processes of decolonization. This disconnection is decisive to re-articulate from the bottom up our understandings of and ways of standing in the world. Throughout this process, that which has been kept silent becomes audible, that which has been obscured visible once again. It is a fundamental rethinking of subjectivities that leaves individualism far behind, makes space for new communalities and opens up different ways of re-existence.

This essay first appeared, in somewhat different form, in the Flemish literary journal *etcetera*.

#### Bibliography:

Beji, Hele. *Le Desenchantement National: Essai sur la Decolonisation*. Paris: Maspero, 1982.

Dabashi, Hamid. *The Arab Spring: The End of Postcolonialism*. London: Zed books, 2012.

Fanon, Frantz. *A Dying Colonialism*. New York: Grove Press, 1965.

Mignolo, Walter. “Delinking.” *Cultural Studies* 21, no. 2 (2007): 449-514.

Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 1977.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.

**Joachim Ben Yakoub** associated to the MENARG (Middle East and North Africa Research group and S: PAM research from the University of Ghent, Belgium, where he is doing his PhD research on the intersection of Art and Revolution in Tunisia.

**Fida Hammami** is a researcher at the Cairo Institute for Human Rights Studies. She

studied English literature at Tunis and is active in the artistic and cultural life in Tunis.



Arab Stages

Volume 2, Number 2 (Spring 2016)

©2016 by Martin E. Segal Theatre Center Publications

**Founders:** Marvin Carlson and Frank Hentschker

**Editor-in-Chief:** Marvin Carlson

**Editorial and Advisory Board:** Fawzia Afzal-Khan, Dina Amin, Khalid Amine, Hazem Azmy, Dalia Basiouny, Katherine Donovan, Masud Hamdan, Sameh Hanna, Rolf C. Hemke, Katherine Hennessey, Areeg Ibrahim, Jamil Khoury, Dominika Laster, Margaret Litvin, Rebekah Maggor, Safi Mahfouz, Robert Myers, Michael Malek Najjar, Hala Nassar, George Potter, Juan Recondo, Nada Saab, Asaad Al-Saleh, Torange Yeghiazarian, Edward Ziter.

**Managing Editor:** Meir A. Farjoun

**Assistant Managing Editor:** Nina Angela Mercer

## Table of Content

### Essays

- Khalid Amine & Marvin Carlson – Tayeb Saddiki and the Re-invention of Tradition in Contemporary Moroccan Theatre: An Obituary
- Ziad Adwan – The Local Otherness: Theatre Houses in the United Arab Emirates
- Michael Malek Najjar – Yussef El Guindi’s Arab Spring – Revolutions, Upheavals, and Critical Critiques
- Torange Yeghiazarian – On Ayad Akhtar’s *Disgraced*
- Jamil Khoury – Parsing *Disgraced*: An Assault, A Critique, and A Truce
- Chloë Edmonson – Body Politics in Adham Hafez Company’s *2065 BC*
- Joachim Ben Yakoub & Fida Hammami – A Counterpoint Reading of the Moussem Cities@Tunis Festival