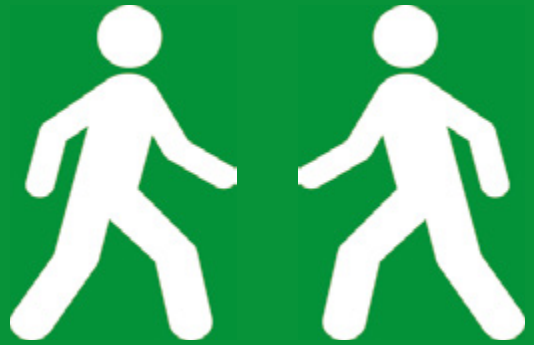
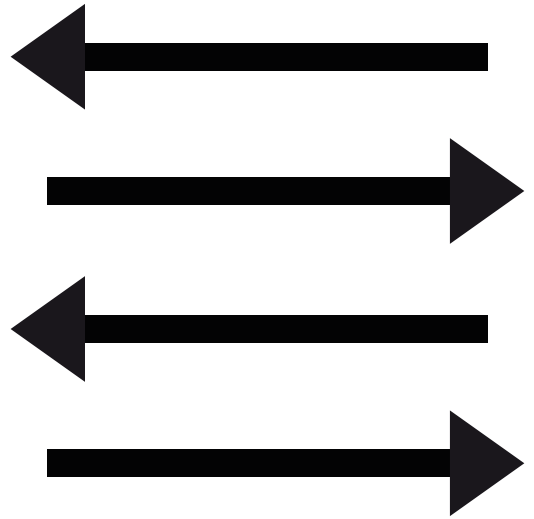


KLAXON 4



EIFAS



KLAXON 4

La ville est à nous !

(quand l'art vit en ville)

AUTOROUTE URBAINE

La ville est à nous !

Antoine Pickels & Benoit Vreux

ARTÈRE CENTRALE

Liturgies de l'impatience

Roberto Fratini

CONSTRUCTION REMARQUABLE

Le « jeu de la vie » de *Domini Públic*

Carmen Pedullà

PROMENADE

Mons Street reView Entre portraits de groupe et droit à l'image

X/tnt

ITINÉRAIRE

Qui puis-je faire pour vous ?

Anne-Cécile prend commande.

Nestor Baillard

CHANTIERS

Le Laboratoire du temps de la gare de Bruxelles-Central

Ljud

VOISINAGES

Nous sommes plus que le lieu où nous vivons

Jordi Duran i Roldós

AUTOROUTE URBAINE

La ville est à nous !

Antoine Pickels et Benoit Vreux

Participer ! Cette invitation qui frôle parfois l'injonction est l'antienne de nombreuses formes d'art d'aujourd'hui, et notamment de celles qui nous intéressent dans *Klaxon* : celles qui investissent l'espace urbain. De fait, nous la voyons à l'œuvre dans la programmation enjouée de « La ville en jeu(x) » conçue par la Fondation Mons 2015, bit.ly/1Slee2t à laquelle ce numéro de *Klaxon* fait avec bonheur écho.

Participer, donc – un mode de relation à l'art qui habite les esthétiques relationnelles, art public et autres pratiques artistiques socialement engagées qui constituent une bonne part des créations contemporaines d'art urbain, au premier chef celles qui opèrent dans l'éphémère de l'art vivant. C'est évidemment, depuis 2009 et les débuts du Cifas sur ce terrain, un mode qui revient fréquemment tant dans les ateliers que nous organisons, les réflexions que nous suscitons ou publions, que dans les œuvres que nous accompagnons. Il se fait que parmi les artistes présents dans ce programme spécifique de Mons 2015, plusieurs ont déjà été nos interlocuteurs ou nos partenaires. Il y avait donc une certaine évidence à faire caisse de résonance au projet, et prolongation via ce numéro.

À travers d'abord la pensée provocatrice et intranquille du philosophe des arts de la scène Roberto Fratini, qui dans *Liturgies de l'impatience*, nous avertit des chausse-trapes présents dans les discours et les pratiques de la participation, notamment par leur caractère irrationnel. À ces « agencements culturels » et ces « liturgies de l'impatience », Fratini oppose une « agence » artistique et un sens de la « patience » à retrouver, et l'idée d'un art qui resterait une béance, y

compris quand il passe par la participation et investit l'espace public.

C'est notamment le cas de deux artistes qui ont pour point commun d'avoir collaboré avec Fratini, et d'être présents dans la programmation de Mons 2015. Le Barcelonais Roger Bernat, dont la jeune chercheuse Carmen Pedullà analyse la subtilité socio-politique à travers le déjà canonique spectacle participatif *Domini Públic*. La Belge Anne-Cécile Vandalem, dont le travail *Que puis-je faire pour vous ?* inscrit le spectateur comme commanditaire de l'œuvre même.

Nous poursuivons la réflexion sur la participation à travers deux témoignages émanant d'artistes, qui tous deux interrogent le changement de paradigmes de l'espace public qu'a induit le développement d'Internet. Le groupe slovène Ljud, également présent à Mons, revient ici sur son expérimentation *The Temporary Time Laboratory* à la gare centrale de Bruxelles, où les outils d'Internet sont détournés pour questionner le temps qui passe dans la gare. Le groupe X/tnt a quant à lui détourné l'outil de la « Street View » pour le transformer en outil de réappropriation de l'imaginaire de l'espace urbain montois, dans un dialogue avec les populations. Sa dramaturge, Antonia Taddei, revient sur la dimension participative de ce spectaculaire travail.

Nous clôturons ce numéro, comme de coutume, par un « voisinage » – ici un peu éloigné géographiquement du Hainaut, puisqu'il s'agit du festival FiraTàrrega en Catalogne, un festival « historique » de théâtre de rue, dont le directeur artistique, Jordi Duran, est en train de modifier le mode de fonctionnement et l'impact citoyen, notamment à travers des formes participatives impliquant les populations les plus ignorées de la « culture » traditionnelle. Un plaidoyer pour une culture « inclusive » qui nous rappelle que les dispositifs participatifs ne doivent pas s'adresser qu'à ceux qui connaissent déjà les règles du jeu...

ARTÈRE CENTRALE

Liturgies de l'impatience

Roberto Fratini

"I was between them, not of them."

Appréciée par les publics, gâtée par les programmeurs, marquée du sceau de la modernité, prisée par les matamores de la dissidence contre l'*art officiel*, et néanmoins chérie par les sacerdotes des politiques culturelles comme modèle socialement capitalisable de démocratie appliquée aux choses de l'art, la participation plaît par plusieurs raisons : elle est poliment orgiaque, immodérément cérémonieuse, encore tiède des utopies et dissidences qui l'ont légitimée il y a cinquante ans et pourtant toujours réchauffable – version prêt-à-porter d'une Révolution heureusement mise à la portée de toutes les poches mentales. Révolution dont le déplacement au régime de la métaphore a épuré l'aspect dérangeant des vraies révolutions : l'irréversibilité. Assouvissement parodique de ce que certains ont souhaité lorsqu'ils parlaient de révolution permanente.

La participation est l'*a priori* idéologique du spectacle, qui ne sait faire usage de la participation que pour parler de la participation comme valeur acquise.

Dans la plupart des cas, la participation est même l'*a priori* idéologique du spectacle, qui ne sait faire usage de la participation que pour parler de la participation comme valeur acquise. L'offrande qu'on fait au spectateur (« veuillez bien être ce que vous êtes venus voir »), d'assumer l'autorité, l'*« autorat »*, l'*« agence »* poétique (au sens espagnol du terme

agencia, déterminant la part active, le faire, le « qui fait quoi »), la responsabilité pratique de l'*expérience* participative tient d'une offre mafieuse : l'invitation, le cadeau qu'on ne peut pas refuser. Le fait est que, généralement, les gens se disent enthousiastes de l'accepter : car aucun dispositif de pouvoir n'est plus sournoisement efficace que celui où la prescription devient extase performante, prise apparente de pouvoir. Combien d'expériences participatives censées réveiller la conscience citoyenne ou politique du public ne reçoivent de celui-ci qu'une réponse émotive : un enthousiasme générique envers les bénéfices cathartiques de la participation plutôt qu'envers son objet, à savoir l'apprentissage de la réalité qui aurait dû, comme à travers toute œuvre d'art, s'en dégager. Être manipulé est toujours plus agréable qu'apprendre en quoi consiste la manipulation. Il faudra donc corriger le constat : la manipulation n'est pas que consensuelle, mais aussi *sensuelle*. Lorsqu'on la pratique, son enjeu risque d'être le tour de magie propre aux formats interactifs de l'industrie des loisirs de masse : recycler comme rhétorique de l'émancipation le *sex-appeal* de la manipulation ; l'effet sur-excitant de *se voir participer*.

La manipulation n'est pas que consensuelle, mais aussi *sensuelle*.

Serait-ce possible d'esquisser un lien scandaleux entre l'évolution progressive de notre notion d'obscénité et celle des conquêtes d'espaces de présence et d'« agence » (au sens évoqué plus haut) dictées par la culture de la participation coûte-que-coûte ? Ne serait-ce pas que la compulsion participative, chantée par la Culture officielle comme la meilleure chance d'une jouissance finalement socialisable, est l'évolution ultime de la bonne vieille obscénité, sa réalisation et domestication haptique ? Et si l'on considère la banalité des découvertes que, dans la plupart des cas, on y offre à un public néanmoins excité de découvrir ou croire découvrir, de dévoiler et se dévoiler, ne serait-ce pas que la Participation est du

porno culturel ? Car l'expérience pornographique est surtout cela : s'exciter outre mesure pour ce qu'on sait depuis toujours. La cérémonie du porno ne serait pas si adonnée à se répéter, si précisément son objet était plus mystérieux que ce qu'il est. La participation tend à exploiter une dynamique libidinale semblable : les obviétés du théâtre font bander lorsqu'on arrive à les voir, telles qu'elles sont depuis toujours, *comme* on ne les a jamais vues : du dedans, en étant de la partie ou de la partouze. Si on la voit hors de ses usages métaphoriques, toute cette participation, avec sa dose rigoureusement homéopathique d'action et de risque réels, tient moins d'une nourriture du geste que d'une voracité du regard : on fait le beau geste de faire en regardant ce qui se passe, comme on *fait le geste* du sexe lorsqu'on se masturbe en regardant du porno. Elle a même quelque chose d'autoptique. Sa généalogie est à chercher dans le zèle pseudo-scientifique qui poussait les foules dominicales du XIX^e siècle à fréquenter les morgues des capitales pour y regarder les cadavres de près. Le cynisme qui niche dans l'industrie culturelle de la Participation et ses bonnes intentions n'est pas en reste : la Culture offre les raisons les plus pieuses pour venir examiner la dépouille mortelle du théâtre.

Le devoir du spectateur d'exercer son droit sur le spectacle est semblable à la manière dont l'esclavage confessionnel se déguise en acte de libération.

D'où la nécessité de se demander quels sont, dans la *mobilisation* du public, les inavouables facteurs de recrutement ; se demander si la dernière docilité du spectateur ne serait pas l'obligation, qu'on lui offre, de revendiquer indocilement les compétences de l'interprète et de l'auteur ; et s'il n'y a pas, derrière la Participation comme dispositif conceptuel, la sublime recette de toutes les religions : le devoir du spectateur d'exercer son droit supposé d'exercer une emprise sur la partie « active » du spectacle est très semblable à la manière

dont, moyennant la liturgie, l'esclavage confessionnel se déguise en acte de libération. On ne pourra parler avec lucidité des poétiques de la participation et de ses potentielles dérives autoritaires tant qu'on n'aura pas relu l'idée même de Culture, *comme macro-dispositif participatif et performatif en soi*, dans le cadre conceptuel plus correct de la critique de la Religion. Le premier symptôme d'infiltration d'un paradigme religieux dans ce qui concerne les protocoles de la Participation est la médusante confusion qui se fait entre la sphère rituelle et la sphère politique : les arguments qui défendent le théâtre de participation sur des bases néo-ritualistes (avec des mots clés tels que *Communauté, Sacrifice, Partage, Fusion...*) coexistent pacifiquement avec les arguments qui le défendent sur des bases politiques (où clignotent glorieusement *la Conscience, le Débat, l'Émancipation*). J'avais toujours cru que les confusions entre religion et politique n'avaient lieu que dans les *temps obscurs* dont Walter Benjamin et Hannah Arendt ont si consciemment élucidé la climatologie. Il faut vraiment que la religion traditionnelle soit usée en tant que religion et que la politique soit hors d'usage en tant que politique pour qu'on prétende que l'art s'occupe de mijoter les restes de l'une et de l'autre, pour le festin de la Culture.

Le deuxième aspect susceptible de justifier la lecture des poétiques de la participation comme succédané religieux est l'intolérance que ces mêmes poétiques ont légitimé : à leurs yeux, le spectateur qui s'abstient de rejoindre la fête participative est coupable d'inhibition, de réaction, de répression, de manque de loyauté envers le *Nouveau*, et encore d'asocialité, de solipsisme, de rénitence à *se mettre en jeu* (qu'est la manière *festive*, une fois de plus, de définir la coaction à jouer le rôle assigné par le dispositif) ; d'un terrible refus du *renoncement à soi qui permet, à lui seul, de vivre l'expérience fusionnelle du partage*. Le mécréant culturel est un antidémocrate et un fourvoyé sexuel : derrière sa mission apparente de libération du corps collectif des pièges de la consommation, et de lutte contre le Pouvoir-qui-exclut, la Participation-qui-inclut n'est pas moins engagée dans des protocoles d'agencement et mobilisation du corps visants à produire, de par l'*activité* de ce corps, l'*auto-évidence d'un consensus* :

les deux, pouvoir et participation, s'appuient sur la visibilité de la conduite des corps dans un dispositif donné ; les deux recherchent et prêchent cette efficacité mesurable, cette « agence » visible qui, tout en tenant lieu de « pensée en acte », sert à pré-juger toute arrière-pensée, toute dissidence secrète, toute abstention, toute chasteté (sinistres analogies à nouveau entre les logiques de réalisation du *participatif* et les logiques de réalisation du porno, dont la règle poétique est qu'on produise, des deux côtés de l'écran, les évidences physiques de la jouissance en cours). Du protocole de la participation on peut déduire, comme de chaque organisation normative de l'usage du corps et de la gestion des plaisirs, un impératif jouissif qui est aussi le dernier et le plus terrifiant des puritanismes : celui qui, tout en fixant l'expérience culturelle comme jouissance obligatoire, proscriit génériquement toute forme de passion qui ne soit pas directement contrôlable à travers l'action qui l'exprime. De celui qui se refuserait à admettre sa jouissance spirituelle, on jugera comme de l'anorgasmique qui parle mal de l'orgie dans laquelle il a été sans en être. On dira qu'il n'a pas joui parce qu'il n'a pas joué.

Le spectateur qui s'abstient de rejoindre la fête participative est coupable.

Le danger esthétique, poétique et théorique est, pour le spectacle participatif, de se prendre pour une solution lorsqu'il devrait s'assumer comme un problème ; et de se croire inconditionnellement *progressiste* lorsqu'il serait plus correct historiquement d'en énoncer les aspects *régressifs* ; or ces aspects ne sont pas le produit d'une distorsion postmoderne : ils ont été là chaque fois que, dans l'histoire récente, les utopies de la Participation ont été proclamées comme la panacée censée soigner tout malheur politique et esthétique : de la fête révolutionnaire (en pleine Terreur), au *Festspiel* wagnérien, au *Thing Theater* Nazi. C'est difficile de ne pas associer à des dérives autoritaires le mysticisme communautaire de la praxis de la participation performative. Ce qui est effrayant

dans la mystique participative des nouveaux régimes, c'est justement la reprogrammation culturelle qu'on y a fait de tout ce qui, en politique ou en religion, ne s'était jamais, jusque là, ni établi ni exécuté ni interprété selon des déterminations esthétiques. C'est l'hallucination des avant-gardes que croire que puisque le théâtre *vient* du rituel, alors il ne peut y avoir du théâtre *absolu* que lorsque le théâtre redevient un rituel.

Difficile de ne pas associer à des dérives autoritaires
le mysticisme communautaire de la
participation performative.

La vraie dérive totalitaire ne commence que lorsqu'on raffine culturellement comme « exhortation à participer » tout ce qui dans les dispositifs participatifs d'antan était dicté par la nécessité, par l'autorité ou par la simple croyance. Peut-il y avoir une opération plus malhonnête que de remettre en place la nostalgie des vieux dispositifs dissuasifs du pouvoir en les reformulant après-coup comme persuasion culturelle ? Il a suffi dans l'histoire que la participation devienne la performance culturellement consciente d'un programme d'appartenance pour qu'elle abandonne tous les territoires religieux et politiques, et qu'elle devienne cette dénaturation à la fois de la religion et de la politique qu'est le totalitarisme. Il suffit, pour que le peuple arrête d'être soi-même, qu'il accepte l'invitation toxique à être auteur, acteur et spectateur à la fois de sa propre représentation comme Peuple. La conséquence en est la perte totale de la conscience de la représentation même en tant que représentation : le peuple joue un rôle monolithique tout en croyant ne pas jouer, alors qu'au contraire, dans cette prestation active, compacte et hautement manipulable, il croit trouver sa vérité en-deça de toute représentation.

Ce qui détermine la qualité « publique » des espaces « communs » est-il le fait qu'ils appartiennent à tous ou qu'ils n'appartiennent à personne ?

Il en va de même pour ce qui concerne le rôle que l'espace public a joué dans toutes ces cultures de la participation. Il s'agit d'établir si ce qui détermine la qualité « publique » des espaces « communs » est le fait qu'ils appartiennent à tous ou qu'ils n'appartiennent à personne. Il faut à cet égard rappeler que, au Moyen-Âge, lorsque commença le phénomène de l'urbanisation que la modernité a terminé de façonner, la conviction de ce que « l'air des villes rend libre » était dictée par le constat que la ville constituait, de par ses espaces ouverts, la seule portion de territoire qui n'avait pas de propriétaire connu ; la définition de liberté y assumait un caractère nécessairement négatif. Si *public* tient, au moins étymologiquement, du mot *peuple*, et que de l'espace public on devrait attribuer la propriété au peuple, la définition même de *peuple* est traditionnellement négative : on est « peuple » dans la mesure où on n'est pas coloré politiquement et religieusement ; on est peuple, jusqu'aux dérives nationalistes postérieures au Romantisme, moins par *appartenance* que par son contraire. Redéfinissons donc le peuple comme *la collectivité qui n'appartient de manière stable à rien dans un espace qui n'appartient de manière stable à personne*. Lorsque cette collectivité « occupe » l'espace public, elle ne le fait, ou ne devrait le faire, que pour le sauvegarder de toute appropriation indue, de toute privatisation ou apprivoisement non souhaitable : on descend dans les rues pour en évacuer les pouvoirs qui les séquestrent lorsqu'on se distrait. On les exproprie pour que personne (pas même le Peuple, qui ne pourrait exister comme entité compacte que dans les rêves des idéologues) ne puisse se les approprier.

Rien à voir avec ce délire de « réappropriation » ou « reconquête » des espaces communs qui habite le discours actuel. Si vous voulez la version postmoderne la plus fidèle de la

réappropriation *positive* de l'espace public comme théâtre d'une identité qui se prétend collective, au point de simuler le caractère aléatoire et spontané de sa performance comme résultat de la libre adhésion de ses participants, regardez n'importe quelle *flash mob*. Là c'est bien un Peuple qui donne et se donne spectacle de son unanimité musicale et gestuelle ; et puisque le peuple ne positivise avec tant d'efficacité l'espace public qu'en devenant son propre personnage fantomatique de *Peuple*, il est emblématique que la flash mob représente finalement l'émergence puissante dans l'espace public du peuple le plus fantasque de tous, celui d'Internet et de la téléprésence.

Si vous voulez la version postmoderne la plus fidèle de la réappropriation *positive* de l'espace public, regardez n'importe quelle *flash mob*.

Il est lassant d'écouter les artistes se plaindre de ce que la ville et ses lois ne soient pas tout le temps en train d'ouvrir l'espace public aux effusions d'un art contemporain qui semble déterminé, dans une inflation constante, à coloniser tous les interstices du réel. Puisque l'objectif est de *positiviser* dans tous les sens la création, il va de soi que l'enthousiasme *artistifiant* réclame à corps et à cris la connivence de l'enthousiasme *légiférant*, dont la performance spécifique a été, ces vingt dernières années, de remplir de régulation chaque zone grise, chaque secteur encore *flou* de l'espace de la vie commune : que les gens ne se voient pas obligés à exercer ce qui reste de leur instinct éthique, s'il y a une loi pour chaque dilemme. Dans cet univers de victimisation potentielle, il faudra façonner juridiquement le charme indiscret de la dissidence artistique, pour que les artistes (ces enfants problématiques, dont l'irrépressible potentiel de création ne peut aucunement être réprimé par l'univers adulte et ses corruptions) ne soient surtout pas les victimes du système et de son carcan, mais qu'ils soient d'entrée mis sous tutelle par la révolution qu'il sont censés déchaîner.

Les zones floues sont le seul territoire où l'art garde une opportunité résiduelle de n'être ni du terrorisme velléitaire, ni de l'obéissance mièvre.

Le débat autour du règlement et dérèglement de l'espace public est très pertinent lorsqu'on parle de dissidence politique. Ce qui par contre fait la spécificité d'une dissidence artistique est le fait qu'elle *insinue* sa forme dans le tissu du réel, profitant du réel comme d'une matière qu'on peut pétrir précisément là où sa qualité est encore plastique. Son but n'est ni de faire ce qu'elle fait là où elle peut le faire, ni de ne pas le faire là où c'est interdit : mais d'élaborer l'astuce qui *détourne* le permis et *invalide* l'interdiction. Les zones floues sont le seul territoire où l'art garde une opportunité résiduelle de n'être ni du terrorisme velléitaire, ni de l'obéissance mièvre. Et pourtant, lorsqu'ils se retrouvent sous le bombardement de phénomènes de la ville, les artistes performatifs font souvent le contraire de ce qu'ils devraient : ils essaient d'attirer l'attention, d'être voyants et surprenants, alors que leur raison pour abandonner la focalisation de l'espace théâtral aurait dû être de *défocaliser* l'index d'événementialité de la performance même.

Il serait également honnête de se demander si le protocole didactique de la participation ne serait pas de l'ordre de la déformation pédagogique qui veut que la vie de l'enfant soit une espèce de manège d'expériences ludiques et formatives qui tourne en rond et ne s'arrête jamais, évitant comme la peste l'abîme d'angoisse existentielle qui pourrait surgir d'un moment soudain d'inactivité ou d'ennui ; se demander si le théâtre de participation ne risque pas de s'unir à cette « nurseryfication » générale du monde adulte que Philippe Muray a analysée si lucidement ; et de se demander si l'insistance des champions de la participation quant à la capacité positive du public de contribuer poétiquement à « l'expérience artistique » ne serait pas le résultat de la constatation fétiche des pédagogues : que les enfants sont tous naturellement artistes.

Et que nous sommes dans les temps pour être tous artistes, pourvu que nous soyons prêts à être des enfants.

Nous sommes dans les temps pour être tous artistes, pourvu que nous soyons prêts à être des enfants.

Revenons à la différence trop ignorée entre « *agence* » *culturelle* et « *agence* » *poétique*. Car si la première se compose de tout ce qui est donné d'avance, en terme de valeurs, de discours, de catégories, de paramètres, et de formats, la deuxième est le constituant mystérieux, le *différentiel* incalculable de toute *formalisation artistique* : tout ce qui insinue dans la création les facteurs qui lui permettent d'être beaucoup plus que l'énième illustration de l'image que son temps se fait déjà de soi-même, beaucoup plus que l'énième application des règles de représentation que ce temps a déjà inscrits au protocole comme Culture. L'« *agence* » *poétique* est, stricto sensu, ce qui devrait permettre aux artistes de ne pas être forcément les soldats du bien commun, ni les opérateurs d'une rupture calculée dont le bien commun a besoin pour cultiver le mythe de son émancipation, de sa démocratisation *in progress* ; en fin de compte, le seul paramètre qui permette de sauver la spécificité de l'art et de le distinguer de la médiation culturelle, revient à l'inéluctable devoir pour l'artiste de déployer *l'astuce souveraine d'une forme*. Ce qui implique, évidemment, qu'on n'est artistes qu'en perdant l'innocence, en renonçant à chatouiller le prétention d'innocence de la collectivité ; et si l'on accepte que le segment « positif » de la création, ce que l'artiste partage d'entrée avec la société, son « *agence* » *culturelle*, ne peut aucunement épuiser la « longitude » de son geste de création ; qu'il restera un segment négatif, où la relation entre artistes et public se fiche de toute médiation ; où l'art redevient une *chose de la vie* et cesse d'être un *fait de l'expérience*.

On n'est artistes qu'en perdant l'innocence, en renonçant à chatouiller le prétention d'innocence de la collectivité.

Or, puisque la bienveillance de la Culture a consisté principalement, dans les dernières années, à censurer l'« agence » poétique de l'artiste pour le transformer en *agent culturel*, on ne doit pas s'étonner de ce que parallèlement on ait emprunté à la correction politique mille arguments de conversion du spectateur, mille manières de le convaincre que son « agence » *culturelle* était déjà en soi une « agence poétique » à part entière. Le résultat frôle le paradoxe : la tendance de beaucoup d'artistes contemporains à réclamer le fait que chez eux le statut d'artiste et celui de citoyen ne sont qu'une seule chose, et que leur réponse aux dilemmes éthiques et politiques ne peut qu'être artistique ; et la tendance à bercer chez la collectivité la conviction que ses comportements sociaux ont un sens si irrésistiblement créatif qu'il vaut la peine de les soumettre à une deuxième consommation esthétique ; ou encore, que le domaine esthétique soit le lieu pour feindre le constat et la correction pédagogique de ce qui ne va pas dans ces comportements.

Le paradoxe : la tendance de beaucoup d'artistes contemporains à réclamer le fait que chez eux le statut d'artiste et celui de citoyen ne sont qu'une seule chose.

Mais puisque l'accent mis sur la faculté d'« agence » poétique du public actif est si fort, il faudra se demander si ce ne serait pas l'occasion de redécouvrir, chez le public, un potentiel poétique qui soit à l'opposé de l'idée d'agence : une patience poétique. Si l'on se tient à sa définition plus philosophique, la patience n'est que la sagesse d'accepter que tout ce dont

l'existence se compose n'est pas de l'ordre de la causalité. Et qu'il faut en accepter les fatalités : les scandaleuses irruptions dans le tissu de la réalité d'un détournement drastique des normes données qui semblaient assurer la compréhension de celle-ci ; bref, une forme des choses qui défie les formats préalables de la réalité et de son auto-représentation. Faut-il ajouter que ces prises de forme imprévues constituent aussi la matière plus exquisément négative de l'existence, et que leur principal enseignement est de repousser comme une tromperie toute tentation de comprendre sur le coup ce qui n'offrira son sens que dans les longitudes, imprévisibles aussi, du temps de l'esprit ? Qu'il faut respecter le vide, la béance du sens qu'elles ouvrent ?

bit.ly/1NqOmDV

BIOGRAPHIE

Roberto Fratini



Roberto Fratini enseigne la théorie de la danse au Conservatoire de la danse et à l'Institut du théâtre à Barcelone, et la méthodologie critique à l'Université de L'Aquila. Il collabore également avec de nombreuses institutions théâtrales et universitaires en Espagne et à l'international. Il dirige des cycles de formation en dramaturgie à La Caldera (Barcelone), à Pôle Sud (Strasbourg), en Suisse notamment à l'Usine (Genève), au Sevelin 36 (Lausanne), à la Dampfzentrale (Berne), et à la Tanzhaus (Zurich). Il a été dramaturge pour les compagnies de Caterina Sagna, Inesperada, Germana Civera, Lanónima Imperial, Juan Carlos García, Silvano Voltolina, General Elèctrica, Roger Bernat... Son œuvre écrite se situe entre poésie, essais et littérature dramatique. Ses poèmes, *Nodo Parlato*, ont été publiés en 2001. Son livre *A Contra-cuento. La Danza y las derivas del danzar* (Cuerpo de Letra) est paru en 2012. Le spectacle *Basso Ostinato* qu'il a mis en scène avec Catarina Sagna a gagné plusieurs prix : en 2009 il a été élu meilleur spectacle de l'année par l'Association des critiques français. En 2013, il a reçu le prix FAD Sebastià Guash pour l'ensemble de son parcours artistique et intellectuel.

Photo : © Silvia Meneghini.

CONSTRUCTION REMARQUABLE

Le « jeu avec la vie » de *Domini Públic*
(du spect-acteur chez Roger Bernat)
Carmen Pedullà

La compagnie FFF (*The Friendly Face of Fascism*) guidée par le metteur en scène Roger Bernat et active dans la ville de Barcelone, siège principal du groupe, est inscrite dans le panorama du théâtre participatif contemporain. Le groupe artistique, né à Barcelone en 2008 avec la réalisation du spectacle *Domini Públic*, s'est présenté dès le début comme l'emblème d'une typologie particulière de théâtre interactif, que l'on retrouvera dans d'autres œuvres parmi lesquelles *La Consagración de la Primavera*, *Pendiente de Voto*, *El Desplazamiento de la Moneda* et *Numax-Fagor-Plus*.

Dans les créations artistiques de Roger Bernat, la participation du public se révèle être un élément central qui, de simple utilisateur du spectacle, le transforme en protagoniste de celui-ci, décrétant la disparition des acteurs professionnels de la scène. En d'autres termes, le participant devient un spect-acteur, le seul réel artifice du spectacle. Un élément indispensable à l'action du participant est l'utilisation de certains dispositifs technologiques (des écouteurs ou une télécommande) qui déterminent la structure et la trame des spectacles en décidant de l'ossature dramaturgique.

Places et lieux publics deviennent les nouveaux lieux
théâtraux dans lesquels Roger Bernat crée
une effervescence collective.

Aucun acteur, aucune scénographie, aucune séparation nette entre la scène et la salle. Aucun lieu qui puisse renvoyer à un espace théâtral au sens conventionnel du terme : la scène et la salle se transforment en un *unicum* spatial. Places et lieux publics deviennent les nouveaux lieux théâtraux dans lesquels Roger Bernat crée ce qu'il aime définir comme une *effervescence collective*, recherchant dans le moment collectif l'énergie perturbante qui bouleversera les dynamiques scéniques conventionnelles. Les spectacles deviennent ainsi l'occasion de vivre des situations participatives, comportant souvent des rappels sociaux et politiques. Places qui se transforment en théâtres donc, ou plutôt théâtres qui deviennent les nouvelles places où se transforme la condition normale des individus, en protagonistes de la scène ?

Comme le suggère le titre lui-même, *Domini Públic* se déroule dans un espace public, habituellement sur une place, en extérieur. Les spectateurs reçoivent des écouteurs qui, une fois mis, servent de guides du spectacle. Les seuls référents scéniques sont les deux panneaux qui affichent respectivement « gauche » et « droite » et qui sont positionnés sur deux côtés de la place. Le spectacle est composé de trois parties distinctes : une première, dans laquelle des questions très simples sont posées au public. Celles-ci servent à diviser les spectateurs en mini-groupes sociaux. Une deuxième, dans laquelle une guerre est déclarée entre la police et les prisonniers avec l'intervention de la Croix-Rouge. Dans la troisième partie, des questions plus intimes, concernant la sphère émotive de l'individu, sont posées. À ce moment précis et pour clore le spectacle, le participant est invité à rejoindre une salle fermée, à côté de la place, dans laquelle il se retrouve à s'observer de l'extérieur, matérialisé par quelques petits pions posés dans une vitrine.

Domini Públic est surtout caractérisé par une composante ludique : comme n'importe quel jeu, il invite les participants à suivre certaines normes de déroulement, comme par exemple le dispositif scénique du spectacle, à travers les écouteurs, qui soumet les individus à différentes interrogations. Les réponses de chaque spect-acteur équivalent à un

mouvement dans l'espace : les participants vivent les réponses, les traversent, elles prennent forme à travers le mouvement de leur corps. Un déplacement qui, par certains aspects, et vu la nature diversifiée des questions, apparaît comme décousu. En réalité, derrière une trame apparemment privée de dessein clair, se cache un projet avec un objectif précis : créer un jeu avec l'identité, dans lequel les spect-acteurs simulent leur propre identité, réelle, fictive ou désirée. Il s'agit en effet d'une suite d'actions consécutives, qui non seulement renvoie à la superposition entre dimension ludique et théâtrale, mais aussi et surtout, divise et identifie les personnes, en les incluant petit à petit dans de vrais mini-groupes sociaux.

Chaque participant se surprend à se refléter comme si c'était la vie elle-même qui était dominée et gouvernée par des règles innées et déjà préétablies.

La logique scénique « question-réponse-mouvement » de *Domini Públic* ne s'éloigne pas tellement du procédé « question-réponse-appartenance » mis au point par l'individu au cours de son existence pour s'identifier lui-même : tout d'abord au niveau familial, puis scolaire, et enfin social. C'est ainsi que se matérialise ce qui devient, en plus d'être un jeu *avec l'identité*, un jeu *avec la vie* : chaque participant se surprend à se refléter comme si, en fin de compte, c'était la vie elle-même qui était dominée et gouvernée par des règles innées et déjà préétablies, exactement comme cela se passe pour les pions d'un jeu.

Le metteur en scène catalan révèle un autre engrenage social : le spect-acteur peut répondre aux questions en mettant d'innombrables masques. C'est ainsi qu'il accepte d'être prisonnier, policier ou membre de la Croix-Rouge. Il vit la possibilité d'être l'autre sans se détacher d'un jeu qui bien qu'étant artificiel, se montre en phase avec un naturel plus vrai que nature, en positionnant à chaque fois l'individu entre l'être

et le *paraître*. Le spect-acteur, en effet, se retire du dispositif scénique et se regarde dans les personnes qui l'entourent, en faisant de l'œil de celui qui le regarde le véhicule privilégié de son auto-représentation.

La place publique conçue par la compagnie catalane se traduit en lieu de la non-appartenance sociale.

Insérer l'individu dans un contexte presque automatisé, tel qu'apparaît le procédé scénique de *Domini Públic*, signifie vouloir en faire une créature semblable à un avatar, en le mettant explicitement en contraste avec le vide de la non-relation : le participant se trouve à l'intérieur du groupe mais n'entre presque jamais en relation directe avec l'autre. La place publique conçue par la compagnie catalane se traduit ainsi en lieu de la non-appartenance sociale avant d'être théâtrale, contenant une critique ironique de l'automatisme dont se nourrit la société contemporaine.

Domini Públic démontre comment le paradigme participatif pensé par Roger Bernat met l'individu face à des doutes et des questions qui l'amènent à la reconsidération de son rôle, dans le temps et dans l'espace. On pourrait dès lors comprendre la participation bernatienne comme une immersion qui ne s'arrête pas à un état tout simplement général (et pouvant être attribué à des logiques festives ou communautaires). Il va plus loin : le spect-acteur a besoin d'une émergence critique, en contraste avec l'automatisme inné des situations et des relations sociales, ainsi que scéniques.

Ce *jeu avec la vie* qui se tient sur la place se révèle être l'image paradigmatique à travers laquelle les spect-acteurs sont appelés, dans le moment scénique, à vivre une *perplexité politique*. Interroger son propre rôle en tant que pion ou *avatar* devient l'action principale pour découvrir de nouveaux sens, jamais réducteurs ni exhaustifs, à ces inexorables identités révélées par le dispositif scénique de *Domini Públic*. Un *jeu*

de pourquoi, pas si éloigné de la scène que nous habitons, souvent de manière inconsciente, et qui ne connaît pas de fin réelle. Il prévoit seulement la possibilité de continuer à s'interroger sur le pourquoi du jeu, en faisant allusion à la nécessité de poser des questions qui restent toujours enveloppées d'un doute.

bit.ly/1SxIL3w

Traduction française : Anne Depasse.



Domini Públic
Roger Bernat / The Friendly Face of
Fascism

Brasília, 2014

© Blenda



Domini Públic
Roger Bernat / The Friendly Face of
Fascism

Brasília, 2014

© Blenda



Domini Públic
Roger Bernat / The Friendly Face of
Fascism

Brasília, 2014

© Blenda



Domini Públic
Roger Bernat / The Friendly Face of
Fascism

Brasília, 2014

© Blenda



Domini Públic
Roger Bernat / The Friendly Face of
Fascism

Brasília, 2014

© Blenda



Domini Públic
Roger Bernat / The Friendly Face of
Fascism

Brasília, 2014

© Blenda



Domini Públíc
Roger Bernat / The Friendly Face of
Fascism

Brasília, 2014

© Blenda



Domini Públic
Roger Bernat / The Friendly Face of
Fascism

Brasília, 2014

© Blenda

BIOGRAPHIE
Carmen Pedullà



Carmen Pedullà est née en 1987, dans un petit village du nord de l'Italie. Après un diplôme en sciences de la communication de l'Université de Bologne en 2010, elle a travaillé pour deux journaux italiens. Elle a alors décidé de poursuivre sa carrière universitaire en études théâtrales. Suite à une période de recherche de six mois à Barcelone, elle a reçu son diplôme de bachelier du département des arts de la scène de l'Université de Bologne en 2014. À Barcelone, elle a étudié en particulier les principales compagnies expérimentales de théâtre, et a décidé de se concentrer sur le théâtre participatif catalan, avec une analyse de l'activité de la compagnie de Roger Bernat. Actuellement, elle poursuit son travail de recherche et d'étude des différents paradigmes interactifs et participatifs dans le théâtre contemporain.

Photo : © DR.

PROMENADE

Mons Street Review

Entre portraits de groupe et droit à l'image

Antonia Taddei - X/tnt

Mons Street Review propose de renouer avec la carte comme représentation artistique d'une ville. Reprenant la technologie immersive Google Street View, cette œuvre réalisée par X/tnt pour Mons Capitale Européenne de la Culture a fait un appel massif à la participation des habitants.

Qui sont les participants à *Mons Street Review* et quel est leur statut ? Qui sont-ils en général, et comment les nommez-vous ? Figurants, acteurs... ?

Ce sont des habitants de la région de Mons, pour une grande part des groupes déjà constitués. Nous avons ainsi travaillé avec « les amis des aveugles »... ou encore avec un groupe de rugby féminin. C'est important pour nous de travailler avec des groupes ou des associations, aussi parce que cela donne une visibilité à leurs actions. Il s'agit de faire un portrait de la ville avec ses habitants, donc il ne s'agit certainement pas de figurants. Un figurant... figure quelque chose qu'il n'est pas nécessairement. Nous avons par exemple travaillé avec d'anciens mineurs : travailler avec des figurants aurait signifié demander à des jeunes gens de « rejouer » le passé – alors qu'ici ce sont d'anciens mineurs âgés de plus de quatre-vingt ans qui agissent. Vu que les mines sont aujourd'hui fermées, on leur a proposé d'extraire autre chose, en l'occurrence des plumes.

Les participants se représentent eux-mêmes, dans des propositions où ils sont parfois mis en scène, dans la mesure où ils ont le désir de jouer. Ainsi, pour revenir aux « amis des aveugles », nous leur avons proposé d'équiper leurs cannes

blanches de pinceaux pour qu'ils réalisent une œuvre de *street art* – dans une ville qui pour eux est assez impraticable, avec ses pavés et son caractère accidenté... Et quand on regarde l'œuvre peinte qu'ils ont créée dans la rue, on réalise, par la construction, de quel sens de l'espace exceptionnel ils disposent.

Entre portrait et autoportrait, qui apporte quoi ? Quel est le protocole de la création ?

Nous sommes passés la plupart du temps par les étapes suivantes : d'abord, rencontrer les groupes et échanger avec eux – comprendre ce qui était important pour eux. Après la rencontre et l'échange, nous faisons une proposition artistique au groupe. Nous n'avons eu aucun cas de refus.

Si je reprends l'exemple des mineurs, il nous ont demandé qu'il y ait une scène de grisou – nous avons donc représenté une scène d'explosion, avec évacuation de quelqu'un en civière... Mais dans la mesure où il sont en train de procéder à l'extraction de plumes, cela produit un nuage de plumes.

Est-ce que cela pourrait être comparé à ces portraits de guildes de marchands, ou d'associations d'armateurs, qui dans la peinture hollandaise du XVII^{ème} siècle, demandent à être représentés en groupe, parfois avec leurs attributs symboliques ?

C'est effectivement comparable, sauf qu'ils ne sont pas directement les commanditaires... Bien qu'il s'agisse d'une commande publique, et que l'argent public appartenant à tous, ils sont bien, indirectement, commanditaires... Mais il y a quand même une différence. C'est aussi comparable parce que ce travail est finalement plus proche de la peinture – et même des polyptiques – que du cinéma. Un film, ce sont des images qui se déroulent dans le temps, or dans *Mons Street Review*, ce sont des images qui se déroulent dans l'espace.

Comment avez-vous géré les questions de droit à l'image ?

Nous avons été stricts, très rigoureux... et peut-être même trop, finalement. En faisant systématiquement signer à tout le monde des papiers pour qu'ils cèdent leurs droits, en fait nous avons été excessivement pointilleux. Dès lors qu'on est dans l'espace public, quand quelqu'un n'est pas au centre de l'image, il n'y a pas d'autorisation à demander. Mais comme nous voulions absolument jouer avec l'idée d'une réappropriation de cet espace public qu'est le *streetview*, nous l'avons fait – même si, en droit, nous étions autorisé à « voler » l'image des passants.

Ce projet est donc habité par la question du droit, comme l'est aussi le « code de la déconduite » sur lequel vous travaillez à présent...

Absolument. Il faut se réapproprier la question du droit. Les gens la vivent la plupart du temps sur le mode répressif, mais il y a beaucoup à gagner en considérant le droit comme constitutif de nos rapports sociaux, et donc comme quelque chose que nous pouvons changer quand il est tordu... puisqu'il doit être droit !

bit.ly/1S9iuYA

bit.ly/1MicojA

Propos recueillis par Antoine Pickels.



L. Nobileau, ami des aveugles. Défilé des participants au Carré à Mons, le 15 mars 2015.

Mons Street Review
X/tnt

Mons, 2014-2015

© Alessia Montu



Les amis des aveugles. Photo de tournage.

Mons Street Review
X/tnt

Mons, 2014-2015

© Bram Goots



Distribution des derniers accessoires. Défilé des participants au Carré à Mons, le 15 mars 2015.

Mons Street Review
X/tnt

Mons, 2014-2015

© Alessia Montu



Participants de l'Adeps (Administration de l'Education Physique et des Sports) ;
Photo de tournage.

Mons Street Review
X/tnt

Mons, 2014-2015

© Bram Goots



L'amicale des mineurs. Photo de tournage.

Mons Street Review
X/tnt

Mons, 2014-2015

© Nathalie Maury



L'amicale des mineurs au défilé des participants au Carré à Mons, le 15 mars 2015.

Mons Street Review
X/tnt

Mons, 2014-2015

© Alessia Montu



Le BAM (Beaux-Arts de Mons). Photo de tournage.

Mons Street Review
X/tnt

Mons, 2014-2015

© Bram Goots



Le BAM au défilé des participants au Carré à Mons, le 15 mars 2015.

Mons Street Review
X/tnt

Mons, 2014-2015

© Alessia Montu



Pascal Forlet, membre de l'équipe de Mons 2015.

Mons Street Review
X/tnt

Mons, 2014-2015

© Nathalie Maury



Pascal Forlet, participant.

Mons Street Review
X/tnt

Mons, 2014-2015

© Nathalie Maury



Surfeuses urbaines. Photo de tournage.

Mons Street Review
X/tnt

Mons, 2014-2015

© Nathalie Maury



Wendy et les hallebardiers. Photo de tournage.

Mons Street Review
X/tnt

Mons, 2014-2015

© X/tnt

BIOGRAPHIE

X/tnt



La compagnie X/tnt, dirigée par Antonia Taddei et Ludovic Nobileau, s'est fait une spécialité des actions éphémères de rue, des interventions coups de poing dans l'espace public, comme de la recherche de nouveaux formats pour l'expérimentation théâtrale. Ses opérations « Stress free », par exemple, visant à éradiquer le stress en ville comme une première nécessité écologique, mettent en place des actions d'interventions artistiques éphémères, proches du concept de flash mob (mobilisation éclair). X/tnt a ainsi déroulé, en quelques minutes, un passage piéton mobile et humain sur la Place de l'Étoile à Paris, pour permettre aux piétons de traverser sans emprunter le souterrain. Autour de ces actions participatives et hors normes dans l'univers urbain, X/tnt revendique une réappropriation de l'espace public et une réinvention de la ville. En 2014-2015, X/tnt était en résidence à Mons pour réaliser *Mons Street Review*, 10 kms de rues, mises en scène avec les habitants... et captées par une caméra à 360 degrés.

bit.ly/1ReBF2k

Photo : © Ludovic Alessi pour X/tnt.

ITINÉRAIRE

Que puis-je faire pour vous ?
Anne-Cécile Vandalem prend commande
Nestor Baillard

En hommage à Françoise G.

« Que puis-je faire pour vous ? » bit.ly/1I9Rqh7 est un projet d'actions et d'expérimentations artistiques mené par Anne-Cécile Vandalem depuis mai 2014⁰¹ et qui a connu un développement particulier dans le cadre du programme d'événements publics « La ville en jeu(x) » bit.ly/1E51R6O proposé par Mons 2015, capitale européenne de la Culture.

01. Partie 1 (Shopshop, Bruxelles) du 19 mai au 21 septembre 2014. Partie 2 (Liège, gare des Guillemins), du 11 octobre au 12 novembre 2014. Partie 3 (Mons, café Europa), du 27 avril au 23 mai 2015, dans le cadre de « La ville en jeu(x) » – Mons 2015.

Au départ de la question performative « Que puis-je faire pour vous ? », ce projet propose au citoyen d'être le commanditaire d'une œuvre artistique vivante qu'Anne-Cécile Vandalem réalisera en collaboration avec lui.

Avec cette question à la fois naïve et embarrassante, *Que puis-je faire pour vous ?* interroge, en le mettant à l'épreuve de la création partagée, le contrat tacite qui lie l'artiste et son commanditaire pour le transformer en moment poétique. Anne-Cécile Vandalem décrit ainsi son idée première :

« Ce dispositif a pour ambition de permettre à tout un chacun de ne plus être le témoin passif d'une pratique qui le dépasse ou l'exclut, mais d'en devenir un acteur à part entière. Sans prétendre que l'art doive se réduire à satisfaire le désir de chacun, ce projet vise à ouvrir un dialogue démocratique dans lequel citoyens et artistes collaborent de façon libre et responsable à l'élaboration d'une œuvre commune. »

Il ne faut pas se laisser détourner par l'apparente candeur (ou fourberie ?) de cette idée de participation directe à l'élaboration d'une œuvre commune. En effet, Vandalem et ses équipes sont bien conscientes que derrière chaque mot, chaque étape du processus – de sa communication première à sa réalisation finale –, le terrain est miné de bonnes (et moins bonnes !) intentions. C'est donc avec patience et précision, deux termes importants pour la compréhension générale du travail de Vandalem, que le processus s'est construit.

La force du dispositif tient, en effet, dans le fait que le protocole, à chaque étape de son développement, est démonté, précisé, mis en questions, poussé dans ses derniers retranchements dialectiques. Il s'agirait en réalité d'inventer un jeu de société (démocratique ?) dont le but et les règles seraient précisément l'élaboration du but et des règles du jeu, un jeu de découverte mutuelle qui viserait à découvrir dans la simultanéité la vie à laquelle l'art permet d'accéder et le chemin qui y conduit, puisque l'une (la vie) et l'autre (le chemin) sont, au moment de créer, inconnus ou incertains. Cette indécision du processus mettrait les protagonistes du jeu en train de se définir – commanditaires et artistes –, devant l'obligation, plus ou moins formelle, de prendre position sur leur propre rapport à la création artistique et ses présupposés tacites.

Prenons l'exemple de la définition qu'Anne-Cécile Vandalem et son équipe proposent de la « commande » :

« On appellera COMMANDE l'opération verbale (voire, normalement, le dialogue) de par lequel un sujet payant, particulier ou bien public (qu'on appellera COMMANDITAIRE) charge un artiste (ou son équipe) d'une prestation artistique qui correspond aux habilités spécifiques que l'artiste déclare posséder ou que le commanditaire lui attribue par connaissance ou par méconnaissance.

Le commanditaire est historiquement le sujet qui fournit les moyens économiques de réalisation de l'œuvre et qui en demeure le propriétaire (quoiqu'il puisse choisir de n'en être pas le seul usager). Par conséquent, on considère

qu'en démocratie le citoyen contribuable fait figure de commanditaire public. Dans ce cas, il pourra choisir d'exercer son pouvoir de commande en tant que commanditaire particulier ou bien au nom de la collectivité dont il est membre. »

Derrière cette définition opérationnelle, par laquelle s'amorçait le dialogue, toute une série d'interrogations pointent leur nez : l'artiste est-il détenteur, ou prétendu tel, d'une habilité particulière ? Agissons-nous dans l'espace public en tant que sujet individuel ou comme être social ? Restons-nous propriétaires des moyens que nous déléguons, par le paiement de nos impôts, à la puissance publique, notamment pour subventionner la culture ? La contribution de 6,27 € moyens par belge (Belgique : 11 239 755 habitants au 1er janvier 2015) pour constituer le budget global de Mons 2015 (70 486 744 €) correspondent-ils au prix individuel de chaque commande⁰² ?

02. Ce calcul est établi à partir du fait que l'Union européenne a à l'origine désigné la Belgique comme pays pouvant avoir une capitale de la Culture en 2015.

Et plus généralement, si j'accepte de jouer un jeu dont je ne connais pas encore les règles, y-a-t-il un contexte qui délimite ma liberté par le fait même que le jeu s'inscrit dans un environnement artistique ? L'art comme expression sensible et individuelle de l'artiste est-il mis à mal dans ce détournement productif, ou, au contraire, n'apparaît-il pas plus indéracinable encore de la singularité de l'artiste confronté au crash-test de la commande ?

Agissons-nous dans l'espace public en tant que sujet individuel ou comme être social ?

En effet, au départ du désir formulé par le citoyen et discuté au cours d'une conversation d'une durée fixée arbitrairement à une demi-heure, Anne-Cécile Vandalem et son équipe proposent une réponse artistique sous forme d'une création artistique, individuelle ou collective, secrète ou publique,

performative ou plastique, qui a le devoir de tenir compte de la volonté du commanditaire en termes de contenu, et le pouvoir de maintenir son droit poétique dans l'élaboration de la réponse artistique. En réponse à ce pouvoir, le commanditaire a le droit de rester anonyme (cette liberté ne sera jamais utilisée dans le projet présenté).

Un exercice de la démocratie vue comme un processus participatif, avec ses procédures d'organisation des pouvoirs, ses formalités négociées, ses modalités coopératives ou représentatives.

Que puis-je faire pour vous ? est donc avant tout un exercice de la démocratie vue non pas comme un état ou une condition, mais comme un processus participatif, avec ses procédures d'organisation des pouvoirs, ses formalités négociées, ses modalités coopératives ou représentatives. À titre d'exemple, voici brièvement présentées, deux commandes et leur réalisation.

Une des vingt commandes réalisées émanait de Julien, un étudiant en science politique :

- Bonjour.
- Bonjour.
- Enchanté.
- Enchantée. Julien j'aurais une première question à te poser : Que puis-je faire pour toi ?
- Eh bien, c'est faire tomber le gouvernement belge.
- Faire tomber le gouvernement belge.
- Oui, le gouvernement Michel.⁰³
(Elle écrit) Faire — tomber — le — gouvernement —
- Michel...
- Je pourrais te demander ce qui te pousse à passer cette commande ?
- Ce qui me pousse à ça c'est qu'un peu partout en Europe et aussi ici en Belgique, il y a une contestation sociale qui gronde, à la fois dans les mouvements syndicaux

⁰³. Du nom du premier ministre belge, Charles Michel.

traditionnels, mais également dans la population contre les politiques d'austérité qui sont mises en place. Et donc je trouverais intéressant qu'il y ait aussi un relais artistique, que des artistes puissent incarner cette volonté de faire tomber le gouvernement. Je trouvais intéressant de passer commande à un artiste afin que cette contestation, ce grondement social soit aussi pris en main par les artistes.

— OK. Je pourrais te demander qu'est-ce que c'est qu'un artiste pour toi ?

— ...⁰⁴

04. Retranscription partielle de l'enregistrement de Julien, accueilli par Julia.

La conversation s'est poursuivie durant une demi-heure suivant les règles prescrites, et, en fin de dialogue, la commande s'est finalement formulée ainsi : demander aux citoyens comment faire tomber un gouvernement.

La proposition artistique qui en résulta fut la suivante : pendant deux jours l'équipe de Vandalem a arpenté les rues en demandant aux personnes rencontrées de proposer une méthode, légale ou pas, pour faire tomber un gouvernement. Les propositions écrites – sur papier bleu pour les méthodes démocratiques, sur papier orange pour les autres – étaient chiffonnées sous forme de boulettes de papier et mélangées aux autres dans un caddie, transformé en chariot de foire ou urne. Le dimanche, jour d'affluence sur la Grand-Place de Mons, les propositions ont été lues en public, par les comédiens de l'équipe de Vandalem, accrochées à une structure métallique avant d'être enfumées sous des feux de Bengale multicolores.

Autre commande, de Françoise G., une personnalité connue dans le milieu culturel montois pour son dynamisme et sa joie de vivre. Elle ne rate aucun spectacle, aucune exposition. Elle souhaite participer à une performance sur la beauté. L'équipe de Vandalem lui a demandé d'apporter dix objets de chez elle. Cinq tables de conversation ont été installées dans divers endroits emblématiques de la ville et les passants ont été invités à discuter avec Françoise de leur ressenti esthétique vis-à-vis des objets apportés – une pierre polie,

un nain de jardin en plastique, un dessin de son petit-fils Merlin, une toile achetée sur une brocante, une amulette africaine... Les conversations, d'une durée fixée à une heure, n'avaient pas pour fonction d'établir une cartographie de la beauté, mais plus simplement de mettre des mots sur un sentiment partagé par tous, mais souvent indicible avec les mots limités de la conversation.

Un appel prioritaire à une réappropriation du monde sensible comme espace poétique, un vivre ensemble qui prendrait le temps et les formes d'appréhender l'autre.

Peu de commandes seront ouvertement politiques, la plupart se situant d'emblée dans le champ de l'embellissement du quotidien et des relations humaines⁰⁵. Sans doute le cadre artistique de production et sa présence dans l'année culturelle européenne montoise ont-ils influencé les commanditaires. Plus profondément, on pourrait y voir un appel prioritaire à une réappropriation du monde sensible comme espace poétique, un vivre ensemble qui prendrait le temps et les formes d'appréhender l'autre comme un sujet à part entière, malgré ou même à cause de la dissymétrie de la relation. Pour que le jeu à jouer ensemble ne se transforme pas en passe-temps à somme nulle.

05. Commandes réalisées : commanditaire 1, Françoise V. : *Faire entendre (un peu) à cinq cent personnes (ou plus) les problèmes de la maltraitance infantile.* Commanditaire 2, Carine M. : *Émettre une hypothèse sur le changement de la tradition du Doudou.* Commanditaire 3, Françoise G. : *Être actrice d'une performance sur la beauté.* Commanditaire 4, Pascal D. : *Donner à entendre l'amour dans le jardin du Beffroi.* Commanditaire 5, Sérène P. : *Me faire chanter en public.* Commanditaire 6, Marie-Ange D. : *Créer un impact dans la rue des Capucins ou plus particulièrement dans mon commerce.* Commanditaire 7, Lisbeth V. et Alexa G. : *Sans titre.* Commanditaire 8, Sarah B. : *Offrir quelque chose d'extraordinaire à ma cousine pour son mariage.* Commanditaire 9, Martine R. : *Créer un objet qui procure de l'espoir.* Commanditaire 10, Mathias B. : *Mettre en scène la première scène d'une pièce que j'ai écrite.* Commanditaire 11, Julien N. : *Faire tomber le gouvernement Michel.* Commanditaire 12, Barbara M. : *Redécorer mon balcon.* Commanditaire 13, Laurent B. : *Me redonner le sourire.*



Commande *Être actrice d'une performance sur la beauté* (Françoise G.).

Que puis-je faire pour vous ?
Anne-Cécile Vandalem

Mons, avril-mai 2015

© DR



Commande Être actrice d'une performance sur la beauté (Françoise G.).

Que puis-je faire pour vous ?
Anne-Cécile Vandalem

Mons, avril-mai 2015

© DR



Commande Être actrice d'une performance sur la beauté (Françoise G.).

Que puis-je faire pour vous ?
Anne-Cécile Vandalem

Mons, avril-mai 2015

© DR



Commande *Faire tomber le gouvernement Michel* (Julien N).

Que puis-je faire pour vous ?
Anne-Cécile Vandalem

Mons, avril-mai 2015

© DR



Commande *Faire tomber le gouvernement Michel* (Julien N).

Que puis-je faire pour vous ?
Anne-Cécile Vandalem

Mons, avril-mai 2015

© DR



Commande *Faire tomber le gouvernement Michel* (Julien N).

Que puis-je faire pour vous ?
Anne-Cécile Vandalem

Mons, avril-mai 2015

© DR



Commande *Faire tomber le gouvernement Michel* (Julien N).

Que puis-je faire pour vous ?
Anne-Cécile Vandalem

Mons, avril-mai 2015

© DR



Commande *Faire tomber le gouvernement Michel* (Julien N).

Que puis-je faire pour vous ?
Anne-Cécile Vandalem

Mons, avril-mai 2015

© DR



Commande *Donner à entendre l'amour dans le jardin du Beffroi* (Pascal D.).
Avec Émilie Flamant

Que puis-je faire pour vous ?
Anne-Cécile Vandalem

Mons, avril-mai 2015

© DR



Commande *Offrir quelque chose d'extraordinaire à ma cousine pour son mariage* (Sarah B.).

Que puis-je faire pour vous ?
Anne-Cécile Vandalem

Mons, avril-mai 2015

© DR

BIOGRAPHIE
Nestor Baillard



Nestor Baillard a étudié l'histoire de l'art et l'anthropologie à l'Université de Kobenhavn (Danemark). Spécialiste des mythologies nordiques, il enseigne actuellement la littérature comparée à U-Mons - Belgique. Sa thèse (*Doudou, mon beau Doudou*, PUM, 1998) portait sur une analyse approfondie des origines rituelles du combat du Lumeçon, et plus généralement sur la place du dragon dans l'imaginaire wallon. Passionné par les cultures populaires et les carnivals, il parcourt les villes d'Europe pour témoigner de l'importance et de la vitalité des fêtes païennes. Dans le cadre de Mons 2015, capitale européenne de la Culture, il a été invité à s'exprimer lors de diverses tables rondes. Son prochain essai, *La culture est-elle soluble dans l'écologie ?*, à paraître aux Éditions de la Liberté, portera sur la gestion de l'art, et ses notions d'excellence, de singularité et de dépenses, à l'heure des enjeux climatiques et environnementaux.

Photo : © DR.

CHANTIERS

Le Laboratoire du Temps de la gare centrale de Bruxelles

Une gare peut-elle fonctionner comme Internet ?

Ljud

Ces dernières années, le groupe Ljud s'est concentré sur l'exploration du potentiel d'événements artistiques interactifs dans l'espace public. Notre participation au programme « Signal » mis en place par le Cifas à Bruxelles en Août 2014 nous a offert l'occasion d'aller un pas plus loin dans l'exploration du rôle de l'artiste comme catalyseur de l'expression créative du public général.

Lors de notre arrivée à la gare centrale de Bruxelles, il est vite devenu clair que le temps passe différemment à cet endroit. Pour certains, il fuit trop vite, et ceux-ci doivent courir pour y arriver ; pour d'autres il se traîne alors que les minutes d'attente semblent des heures. Et puis il y a ceux qui se retrouvent capturés dans une boucle temporelle, répétant la même routine encore et encore, dans des variations infinies d'un même jour. Le temps et notre relation à celui-ci sont vite devenus les thèmes unifiant notre projet – mais comment approcher ce sujet ?

On pourrait défendre l'idée que la participation du public est une part essentielle de toute forme de spectacle qui a joué un rôle vital dans la société.

De notre point de vue, l'« art participatif » n'a vraiment rien de nouveau. On pourrait défendre l'idée que la participation du public est une part essentielle de toute forme de spectacle qui a joué un rôle vital dans la société. Les dionysies, le théâtre

balinais et le Globe de Shakespeare présentent tous un public actif, à la fois profondément impliqué dans le processus créatif et dans ses thèmes.

Depuis au moins l'époque d'Artaud, règne une sorte de soupçon généralisé sur le fait qu'il manque à la société contemporaine certaines sortes de rituels vitaux, que les arts de la scène classiques auraient perdu leur capacité à fournir ceux-ci, et que ce serait notre mission de tenter de redécouvrir la base rituelle (et participative) du théâtre. Des images de gens dansant en cercle, d'états de conscience modifiés et d'expériences communes partagées se présentent immédiatement à l'esprit.

Un processus participatif de création artistique peut s'adresser à des millions de gens, vivant dans une métropole urbaine hétérogène.

Mais le travail du Laboratoire temporaire du Temps nous a emmené sur une nouvelle piste. Non vers ce que la vie moderne nous ôte, mais vers ce qu'elle nous apporte. Le rituel participatif d'aujourd'hui n'a plus besoin d'être à l'échelle d'un petit village de plus ou moins deux cent cinquante habitants, qui se connaissent tous, vivent au même endroit et partagent la plupart de leurs opinions et soucis. Un processus participatif de création artistique peut en revanche s'adresser à des millions de gens, vivant dans une métropole urbaine hétérogène. Bien sûr, chacun d'entre eux ne participera pas activement au processus. En fait, il se peut qu'il n'y ait également que deux cent cinquante participants, mais la différence, cruciale, est qu'ils n'ont pas besoin de vivre au même endroit ; ni de partager les mêmes opinions, le même arrière-plan social, ni même de savoir quoi que ce soit les uns des autres. Ce qui les rassemble est un intérêt commun, une pulsion créative, et ensemble ils peuvent créer une œuvre collaborative réellement pluraliste, qui exprime la richesse

de la société multiculturelle d'aujourd'hui. Cela vous semble familier ? C'est normal. C'est le principe de base d'une collaboration en ligne. Au beau milieu de notre séjour à Bruxelles, nous avons soudain réalisé que nous étions spontanément en train de recréer dans la vraie vie les éléments virtuels des réseaux sociaux sur Internet.

Nous avons mis en place un « mur » où les gens pouvaient écrire/poster ce qu'ils attendaient. Il y avait des endroits où des travaux photographiques sur un même thème s'accumulaient d'une manière très similaire aux galeries de photos qui peuvent être vues à l'aide de hash tags (#) sur Instagram. Progressivement nous commençâmes à voir la gare centrale elle-même comme une analogie de l'Internet – un *hub* de connexions où tous les habitants des différentes parties de Bruxelles pouvaient facilement croiser leurs chemins, se rencontrer et travailler ensemble.

Mais est-ce réellement utile de penser à un projet participatif dans l'espace public selon la perspective de l'époque de l'Internet ? Les arts du spectacle « vivant » ne devraient-ils pas être une alternative à la présence virtuelle, à la gratification instantanée et au « j'aimisme » superficiel associé au monde d'Internet ? C'est vrai, mais cela ne signifie pas que nous devons nous abstenir d'utiliser tous les outils utiles pour créer cette alternative.

Était-ce vraiment du grand art ? Pas vraiment. Mais c'était définitivement de l'« art vivant ».

Quelques exemples : nous avons utilisé le procédé de prendre des photos avec son GSM (une action qui est généralement connectée au fait de ne pas être réellement présent au moment même) comme point de départ d'une exploration continue dans laquelle les participants observaient le passage du temps dans la gare. Le « selfie » communément associé à un narcissisme superficiel a été réadapté pour l'introspection et

la réflexion, avec des participants prenant une photo d'eux-mêmes, puis prenant quelques minutes pour penser à un sujet très intime, et prenant ensuite une autre photo. Sur notre « mur d'attente », des expressions anonymes d'espoir et de désir étaient mêlées à des blagues spontanées, des dessins d'enfants à des slogans anticapitalistes, et un groupe de jeunes skateurs a trouvé le moyen de pirater le mur pour une installation visuelle en 3D, et a aussi dessiné un drôle de pénis avec des jambes. Était-ce vraiment du grand art ? Pas vraiment. Mais c'était définitivement de l'« art vivant ». À la fin de notre séjour, nous avons tous bien senti que nous n'avions mouillé que le bout des orteils, et qu'il restait un océan de possibilités à explorer. Alors pourquoi ne pas plonger ? L'eau est bonne.

bit.ly/1P5xdUw

The Temporary Time Laboratory
Ljud

Signal, Gare Centrale, Bruxelles
Belgique, 2014

© Cifas



Regardez la vidéo sur : bit.ly/1P5xdUw



Une usagère de la gare arrêtant le temps.

The Temporary Time Laboratory
Ljud

Signal, Gare Centrale, Bruxelles
Belgique, 2014

© Katarina Zalar



Une membre de Ljud arrêtant le temps.

The Temporary Time Laboratory
Ljud

Signal, Gare Centrale, Bruxelles
Belgique, 2014

© Katarina Zalar

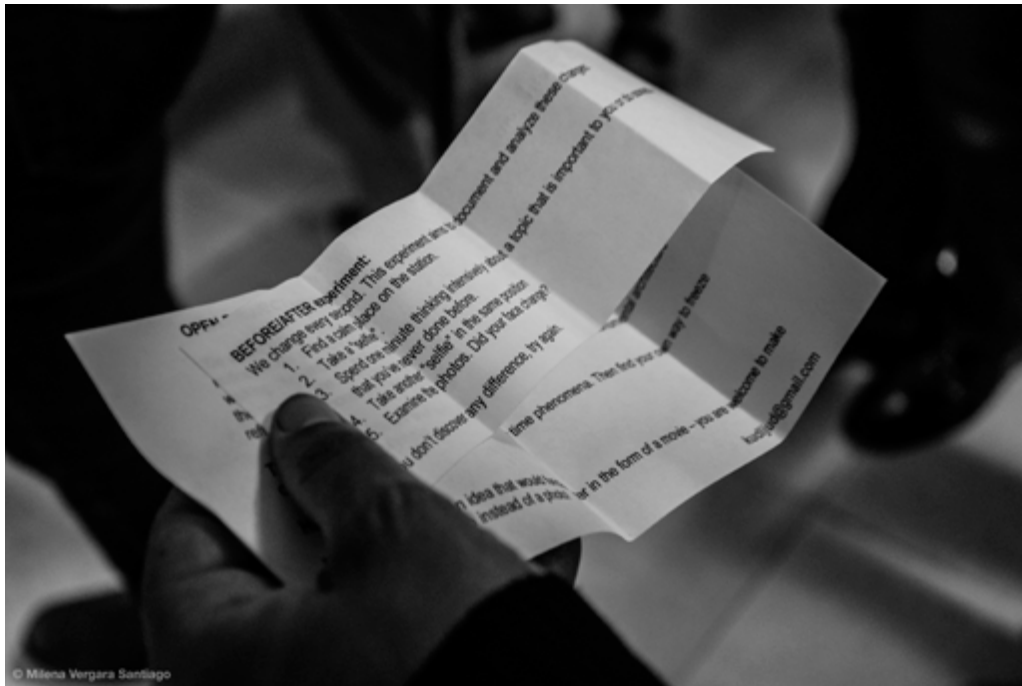


Des skateurs piratent le mur d'attente.

The Temporary Time Laboratory
Ljud

Signal, Gare Centrale, Bruxelles
Belgique, 2014

© Ljud



Protocole du double « selfie ».

The Temporary Time Laboratory
Ljud

Signal, Gare Centrale, Bruxelles
Belgique, 2014

© Milena Vergara Santiago



Entrée vers une « Machine à remonter le temps ».

The Temporary Time Laboratory
Ljud

Signal, Gare Centrale, Bruxelles
Belgique, 2014

© Milena Vergara Santiago



Des spectateurs durant une séance de « cinéma du réel ».

The Temporary Time Laboratory
Ljud

Signal, Gare Centrale, Bruxelles
Belgique, 2014

© Milena Vergara Santiago



Lors d'une action de ralentissement du temps.

The Temporary Time Laboratory
Ljud

Signal, Gare Centrale, Bruxelles
Belgique, 2014

© Kristien Haegdorens

BIOGRAPHIE

Ljud



Ljud est un collectif d'idéalistes de différents horizons qui se sont réunis dans le but de changer le monde à l'aide de l'art. Ils pensent que le théâtre est un phénomène vivant qui doit être en contact direct avec le temps présent. Le jeu entre l'acteur et le public avec et « le quatrième mur » est essentiel pour le groupe qui vise à créer une performance théâtrale qui ait la qualité d'un jeu, un rite ou un événement social. Leur activité principale est de jouer dans l'espace public en combinant des médias, genres et techniques différents, mais ils font aussi de la musique, des films, écrivent, font du DJing, jardinent, jouent aux échecs ou font de la lévitation.

bit.ly/1P5xdUw

Photo : © Ljud.

VOISINAGES

Nous sommes plus que le lieu où nous vivons

FiraTàrrego, un festival en quête d'inclusion

Jordi Duran i Roldós

L'accès à la culture, la culture en majuscules, et pas au simple et parfaitement légitime divertissement, est aujourd'hui ouvert à peu de gens. C'est un fait qui va bien plus loin que les honteux 21 % de TVA que les productions scéniques doivent aujourd'hui payer à l'État espagnol, un fait qui peut s'expliquer si nous faisons l'effort de dévisager la société dont nous faisons partie.

Nous sommes plus que des hommes, que des hommes et des femmes, que des vieilles personnes, que de simples enfants. Nous sommes bien plus que des blancs, que des chrétiens – pratiquants ou pas – ou juste des héritiers de la morale chrétienne qui a dirigé le monde occidental pendant le dernier millénaire. Nous sommes bien plus que nos aptitudes physiques et morales, bien plus que le lieu où nous vivons, plus que notre nation, notre culture et notre langue maternelle. Nous sommes bien plus que notre héritage matériel, notre éducation, notre orientation sexuelle, notre santé et nos maladies. Bien plus qu'une manière de comprendre le monde. Nous sommes tout et rien du tout, nous sommes différents, tous et chacun d'entre nous.

Pourquoi persistons-nous à produire des spectacles écrits en Occident par des occidentaux ?

L'activité culturelle à laquelle nous sommes reliés n'est pas inclusive. Les infrastructures du pays n'intègrent pas assez,

elles ne facilitent pas la citoyenneté, elles n'accueillent pas tout le monde. Si on regarde les programmes des lieux culturels publics dédiés à la création et à la diffusion des œuvres scéniques, on voit que leurs programmes ne reflètent quasiment pas la réalité sociale dans laquelle nous vivons, ni qui nous sommes aujourd'hui, ni ce qui nous arrive. Si une personne sur cinq dans la province de Lleida⁰⁶ est un primo-arrivant, pourquoi persistons-nous à produire des spectacles écrits en Occident par des occidentaux ?

06. C'est dans la province de Lleida, en Catalogne, que se trouve Tàrraga.

Le théâtre privé vise à la base les goûts *mainstream*, et le théâtre public, quand il ne se comporte pas comme une firme privée, tente timidement de représenter chacun, ou plutôt de donner à chacun une opportunité correcte. Néanmoins, l'omniprésence de l'homme blanc mature est pénible, et cela aussi bien en face que derrière la scène et/ou les institutions. J'aimerais voir plus de spectacles signés par et incluant des femmes, des gens de moins de trente ans, des protestants, des arabes ou des juifs, par des gens aux aptitudes différentes. Plus largement, j'ai envie de voir des productions ambitieuses qui incorporent dans le processus créatif des groupes risquant l'exclusion sociale, envisagés comme un véritable atout artistique.

Je ne pense pas que les événements culturels publics ou privés – même si ceux qui sont purement privés sont tout à fait en droit de faire comme bon leur semble – doivent incorporer dans leurs programmations des sections spéciales dédiées à la diversité, selon les coutumes habituelles du marketing. Il ne s'agit pas de proposer des exceptions, ni d'ouvrir autant de fenêtres qu'il y a de groupes auxquels on peut penser. Nous avons besoin de visions panoramiques ! Nous ne pouvons pas jeter des barrières entre nous tous et ensuite lutter pour asseoir tout le monde dans les stalles. C'est pour cela que je ne crois pas aux sections queer, aux sections pour enfants, aux cycles dédiés aux femmes, aux immigrants, ou aux pratiques communautaires, quand ils sont pensés de manière ponctuelle ou en fonction de la mode. Le travail de programmation doit être capable de dépasser l'étiquetage

conventionnel et aspirer à mettre en scène la réalité kaléidoscopique dans laquelle nous vivons, aussi impossible que cela puisse paraître, car ce sera toujours beaucoup plus enrichissant en termes de forme et de contenu que ce à quoi nous sommes habitués.

Nous ne pouvons pas jeter des barrières entre nous tous et ensuite lutter pour asseoir tout le monde dans les stalles.

Le festival FiraTàrrega est un projet complexe qui poursuit plusieurs objectifs. Nous visons à la fois l'étude et la recherche, la stimulation et la promotion des arts de la rue. Nous sommes un marché de théâtre, un festival et une fête populaire pour tous. Jusqu'à il y a peu, ce projet vivait comme détaché de sa ville natale, tournait le dos aux citoyens qui lui donnent sa légitimité, qui voyaient ce festival éclore dans leur ville la deuxième semaine de septembre, comme un champignon. Un festival organisé par quelques personnes qui en savaient long, et qui venaient de l'extérieur de la ville. Je crois profondément que, en dehors des coupes budgétaires, les festivals meurent parce que personne ne les défend. S'ils n'appartiennent pas au peuple, alors, quel sens ont-ils ?

C'est pour cette raison que depuis 2011 nous avons inauguré un processus qui cherche à travailler de manière plus proche avec nos voisins, une lente destruction de notre tour d'ivoire dans laquelle nous nous abritons toute l'année, isolés, à l'époque où nos activités étaient moins visibles et partagées.

Aujourd'hui Tàrrega accueille un Master en création en arts de la rue, un diplôme international pionnier, qui est une collaboration entre FiraTàrrega et l'Université de Lleida, et transforme tous les deux ans cette ville de presque 17 000 habitants en un campus universitaire. Chaque jour, des répétitions en plein air, les allées et venues des professeurs, l'énergie

des étudiants qui les pousse à suggérer des activités de rue, et à les partager avec le peuple de la ville. Sans trop détailler, la promotion 2015 a ainsi lancé un festival dédié à la création artistique dans des restaurants et bars, nommé *Brew Fest*, un vrai succès local, faisant de la ville un foyer culinaire, combinant nos missions et l'idée que les habitants se font de la culture en général.

Les artistes ne sont pas des martiens, et l'art est utile et nécessaire.

En outre, on peut dire que la ville a un nouveau programme d'activités culturelles liées à FiraTàrrega qui s'étend de mars à septembre. C'est un projet culturel lié à l'activité propre de la ville, dans le but d'ouvrir aux citoyens les processus créatifs que nous organisons. L'objectif est très clair : les artistes ne sont pas des martiens, et l'art est utile et nécessaire.

Le public de Tàrrega n'a pas seulement l'opportunité de participer à des répétitions publiques et de suivre un projet qui sera créé lors de FiraTàrrega, mais peut aussi profiter d'un espace où il peut suivre de près le discours d'un créateur, et se l'approprier ; apprendre à le connaître et développer une relation à ce projet, dans une proximité à laquelle aucune des deux parties n'est habituée. Les membres de l'équipe se rappellent avec une affection particulière la première édition du programme de soutien à la création de FiraTàrrega, en 2011, et le fait que les premiers filages des compagnies qui y participaient étaient bondés de spectateurs locaux. Des spectateurs, avertis par leurs amis, arrivaient pleins de curiosité à telle ou telle première, comme celle de La Veronal et leur inoubliable *Pájaros Muertos (Oiseaux morts)*. Peu à peu, ceci est devenu part du processus normal d'un projet.

Par ailleurs, une grande part du matériel que nous utilisons exploite le lieu comme un atout artistique en soi. Nous essayons de créer des zones de dialogue avec nos voisins qui

ailent plus loin qu'une figuration comme extras ou bénévoles. En fait, c'est une pratique qui est intimement liée aux arts de la rue (le type d'art sur lequel FiraTàrrega s'est bâti). Art qui repose sur deux éléments essentiels : l'espace de monstration et l'assistance, qui est un élément constitutif du spectacle.

Dans une première phase, nous avons envisagé l'ouverture des projets aux citoyens à travers le travail avec des écoles, des associations locales et des groupes de théâtre amateur de la région. Cependant, il y a des groupes de citoyens moins visibles qui sont sans connexions avec ces écoles ou associations, des citoyens aux moyens limités, ou d'âges qui rendent le contact avec l'autre difficile : des gens que souvent nous ignorons. Travailler avec ces groupes est plus difficile, car il s'agit d'un collectif non-collectif, sans représentant désigné par un conseil ou un comité, qui parlerait pour eux.

Nous avons également travaillé avec des personnes en situation de risque d'exclusion et avec les services municipaux en charge de veiller sur eux, comme l'association Alba, ou le « Bureau de soutien à l'initiative culturelle ». *Som*, par le collectif Amantis, bit.ly/1YdCyfZ ou *Close Encounters of the Different Kind*, bit.ly/1N7fw8E par le Hongrois Martin Boross, en sont de bons exemples. Ce sont des expériences scéniques où les participants ne sont pas instrumentalisés, et qui vont plus loin qu'une fonction simplement thérapeutique ou d'intégration.

Un autre accent de notre travail a été mis sur des gens ou des collectifs liés de près à un lieu signifiant, comme le projet que nous avons fait en 2012 avec ce qui avait été l'usine de machines agricoles Cal Trapat, et la compagnie de théâtre Amebeu Teatre. Cet espace que ceux qui vivent ou travaillent à Tàrrega partagent comme un témoignage de ce que nous fûmes, et donc sommes toujours, est une des principales obsessions du projet en cours. Nous voulons lire les restes du paysage urbain et rural du Comté d'Urgell à travers les histoires créées par des créateurs venus de partout, et montrer une Tàrrega différente à chaque festival, tant pour les habitants que pour les visiteurs.

Nous cherchons à offrir des expériences qui renforcent nos spectateurs-acteurs, et qui nous améliorent tous, ensemble.

Aujourd'hui nous travaillons à essayer de tout prendre en compte, cherchant un équilibre entre les thèmes et les formes, l'art et le divertissement, le degré de risque et d'implication ou de participation. Nous cherchons à offrir des expériences qui renforcent nos spectateurs-acteurs, et qui nous améliorent tous, ensemble. Nous devons avouer que nous faisons des erreurs : alors nous recommençons et avançons. Rien n'est sûr, ni éternel. Nous travaillerons aussi longtemps qu'on nous laissera faire, ou tant que nous serons capables de continuer avec l'énergie et le désir que la ville, le secteur et l'institution méritent.

Notre objectif est de contribuer à la création d'un projet plus incluant, qui reflète l'implication de notre travail, implication à laquelle correspondent de nombreuses œuvres de rue que nous programmons.

Les arts de la rue sont synonymes de célébrations et de fêtes, mais aussi de la réunion de citoyens qui discutent une série de préoccupations qui naissent d'un thème artistique spécifique. Nous envisageons l'art comme un outil de changement, un espace de développement social, et nous envisageons le travail culturel comme un espace d'échange, de « commerce », capable de créer des spectateurs par l'usage de pratiques plus inclusives.

bit.ly/1riaVFH



Los Pájaros Muertos
La Veronal

Tàrrega, 2011

© Jesús Vilamajó (archives FiraTàrrega)



Ferro Colat
Amebeu Teatre

Tàrrrega, 2012

© Francesc Rosell (archives FiraTàrrrega)



El Rei Gaspar
Foradelugar

Tàrrega, 2014

© Martí E. Berenguer (archives FiraTàrrega)



Som
Amantis

Tàrrega, 2014

© Martí E. Berenguer (archives FiraTàrrega)



Close encounters of a different kind
Martin Boross

Tàrrega, 2014

© Martí E. Berenguer (archives FiraTàrrega)



Chicken Legz
Animal Religion

Tàrrega, 2014

© Martí E. Berenguer (archives FiraTàrrega)

BIOGRAPHIE

Jordi Duran i Roldós



Jordi Duran i Roldós (Sant Antoni de Vilamajor, 1974) est diplômé de l'Université de Girona où il a étudié l'Espagnol et le Catalan. Il a également étudié la mise en scène et la dramaturgie à l'Institut del Teatre de Barcelone. Il a été l'assistant du metteur en scène Xavier Alberti et a fait partie de l'équipe de production du théâtre Liure (Barcelone) sous la direction de Josep Montanyès. Il a aussi été directeur de la compagnie de théâtre de l'Université de Girona pendant six ans. Il est actuellement directeur artistique du festival FiraTàrraga, co-dirige le Master en arts de la rue de FiraTàrraga (Université de Lleida) et est professeur au sein du Master en gestion culturelle organisé par l'Université internationale de Catalogne.

Photo : © Martí E. Berenguer.

Klaxon **(quand l'art vit en ville)**

Directeur de la publication : Benoit Vreux.

Rédacteur en chef : Antoine Pickels.

Secrétaire de rédaction : Charlotte David.

Réalisation graphique/mise en page : Jennifer Larran

Maquette originale : Émeline Brulé.

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

Avec l'aide de la Commission communautaire française de la région de Bruxelles-Capitale et de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Ont collaboré à ce numéro :

Nestor Baillard, Jordi Duran, Roberto Fratini, Ljud, Carmen Pedulla, Antoine Pickels, Antonia Taddei pour X/tnt, Benoit Vreux.

Crédits photographiques et vidéographiques :

Roberto Fratini : Silvia Meneghini. *Le « jeu avec la vie »* de Domini Públic : Blenda. *Carmen Pedullà* : DR. *Mons Street Review* : Bram Goots, Alessia Montu, Nathalie Maury, X/tnt. *X/tnt* : Ludovic Alessi. *Que puis-je faire pour vous ?* : Das Fraulein Kompanie. *Nestor Baillard* : DR. *Le Laboratoire du temps* : Katarina Zalar, Milena Vergara Santiago, Kristien Haegdorens. *Vidéo Laboratoire du temps* : Charlotte David pour le Cifas. *Ljud* : Ljud. *Nous sommes plus que le lieu...* : Jesús Vilamajó, Francesc Rosell, Martí E. Berenguer. *Jordi Duran i Roldos* : Martí E. Berenguer. Traduction française *Le « jeu avec la vie »* : Anne Depasse.

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

ISSN : 2295-5585



Partenaire

MONS 2015
CAPITALE EUROPÉENNE
DE LA CULTURE
