

Les Empreintes du temps

Conversation entre Ulla von Brandenburg, Laure Fernandez et Yoann Gourmel

Laure Fernandez — Nous venons de regarder les maquettes préparatoires de ton exposition au Palais de Tokyo. La première chose dont tu as parlé, c'est du revêtement du sol, ce bruit de plancher qui viendra « activer le spectateur ». Il est souvent question du caractère incertain de la position du spectateur dans ton œuvre, alors qu'il me semble plutôt que tu proposes des traversées d'expériences.

Ulla von Brandenburg — La question se pose toujours pour moi de savoir ce qu'est l'art. Quelle distance, quelle relation a-t-on avec lui ? J'essaie de déhiérarchiser, de flouter les définitions : est-ce qu'on peut toucher, utiliser ou même détruire cette chose en face de nous ? Cette fragilité de l'art, mais aussi celle de la vie. J'aime faire des pièces qui invitent les gens, même si j'ai un problème avec l'art dit « participatif ». Au centre de l'exposition se trouvent cinq espaces en tissu contenant des objets, qui représentent différents aspects de nos vies. Des performances s'y déroulent chaque samedi, faisant de l'exposition une pièce de théâtre pénétrable : il n'y a plus de distinction entre visiteur et acteur, œuvre et accessoire. Je souhaite que les acteurs produisent une attraction par des regards, des paroles, tout en laissant

aux spectateurs le choix de l'endroit où ils veulent être. C'est la même chose pour l'interprétation : il n'y a pas *une* histoire, mais des propositions, des associations, des rêveries que l'on peut suivre ou non. Il y a aussi ces objets un peu absurdes, parce que agrandis – des craies, des nasses à poissons. J'aime cette question du changement d'échelle, qui est une question de hiérarchie. Dans un décor de théâtre, on a une perspective fixe – de façon exagérée dans le baroque, où tout est organisé pour le roi. L'exposition est une œuvre totale : on peut voir à 360 degrés. Peut-être même qu'on entre par l'envers et sort par l'endroit. Changer les perspectives m'intéresse.

Yoann Gourmel — Dans ton travail, tout se fait dans une continuité, en écho. Au Palais de Tokyo, l'exposition se compose de quatre parties : à l'entrée, des rideaux suspendus au centre évidé, comme un passage préliminaire ; une scène qui se déploie en cinq environnements colorés, dessinant ce que tu nommes des cabanes dans lesquelles se tiendront des performances ; le film tourné au théâtre du Peuple, situé à Bussang dans les Vosges ; enfin, une installation labyrinthique avec des projections de films sous-marins. Ces œuvres sont enchâssées, avec des jeux de

réurrences d'accessoires, d'objets ou de gestes. Comment en as-tu pensé l'articulation et quel a été le point de départ? Tout vient-il de la découverte de ce théâtre?

UB — Le point de départ n'a pas été le théâtre de Bussang, mais l'envie de faire entrer le rural et le marin dans un environnement urbain, d'essayer de créer un monde aux antipodes du Palais de Tokyo. Changer les valeurs, la perception que l'on peut en avoir. Benoît Résillot, un de mes collaborateurs, m'a parlé de Bussang. Ce « théâtre du peuple » à la campagne, porté par les habitants, m'a interpellée. Et évidemment il y a son fond de scène s'ouvrant sur la forêt, qui devient elle-même un décor artificiel. Cette jonction entre nature et culture, cette inversion des mondes, c'est ce qui m'intéresse pour le Palais de Tokyo.

YG — Les éléments que tu présentes – nasses, meules de foin, cannes à pêche – font aussi référence à des activités humaines, au travail en particulier.

UB — À un travail qui nourrit. Des choses qui ont servi et servent encore, mais qu'on perd de vue. De quoi a-t-on besoin? De dormir: les *quilts* servent de couverture; de boire et de manger: les bols; d'écrire: les craies; de se soustraire au regard et de se transformer: les nasses agrandies considérées comme des « cages de transformation ». L'espace principal est composé de cinq environnements qui correspondent à cinq types d'activités: action, figure, rituel, nuit, habitat. Dans une perspective d'œuvre totale, j'écris le texte, la musique, je cherche une histoire. Il ne s'agit pas d'une œuvre

totale au sens wagnérien. Je ne crois pas au génie individuel. Je conçois toutes ces facettes en collaboration. Tout comme j'aime travailler avec des choses qui reviennent, j'aime travailler avec des gens qui reviennent, réapparaissent d'œuvre en œuvre, vieillissent comme moi je vieillis, et comme les œuvres vieillissent. Tout ça vit. Comme pour mon film, *It Has a Golden Sun and an Elderly Grey Moon* (2017), on fait beaucoup d'improvisations. On note, on filme, puis on écrit avec ce qui se dégage des répétitions. Si on travaille ensemble, on peut multiplier les forces humaines, les capacités mentales, même si la question de l'auctorialité se pose à la fin.

LF — Me viennent deux questions. D'une part, sur l'organisation de ces temps, entre la création du film à Bussang et le travail des performances au Palais de Tokyo: sont-ils dissociables? D'autre part, sur la question de l'homogénéité. Dans un entretien, tu as dit chercher à « rendre homogène », ce qui m'a étonnée parce que j'ai l'impression qu'au contraire, il y a un travail sur l'hétérogène, sur différents matériaux trouvés ou proposés par les performeurs. Est-ce lié à cette idée d'une totalité?

UB — C'est vrai ce que tu dis sur l'hétérogénéité: j'aime réunir des matériaux, des choses qui viennent de différents contextes. Ici, on a le théâtre, les paysans, les pêcheurs. L'homogénéité est davantage liée à l'image, à l'usage que je fais du film 16 mm qui agit comme un filtre.

LF — Ça n'a donc pas à voir avec la façon dont tu assembles les éléments?

UB — Je ne veux pas qu'on ait le sentiment de choses qui ne seraient pas liées. Elles proviennent de différents domaines, mais créent un univers. Il y a une histoire qui résonne. C'est aussi ce qui est exprimé avec les collages de tissus, les patchworks.

LF — Et pour la première question : dissocies-tu les temps de travail avec les acteurs entre la création du film et l'élaboration des performances ? Ou pensez-vous les deux dans un même mouvement ?

UB — Pour l'instant on se concentre sur le film. On a imaginé le déplacement de la caméra dans le théâtre, qu'on a montré aux acteurs. Et il y a l'histoire : celle d'une microcivilisation qui vit dans ce théâtre à Bussang, coupée de l'extérieur, avec son économie, les choses qu'elle fabrique. Jusqu'au jour où un rituel est interrompu et les portes du fond de scène sont ouvertes. Et là, il y a la forêt. Le film interroge aussi la situation dans laquelle on est : veut-on en changer ? Existe-t-il d'autres possibilités de vie ? Que faut-il faire pour ça ? À la fin du film, les membres du groupe emportent des objets et font une procession dans la forêt, puis disparaissent pour réapparaître dans le Palais de Tokyo. Ils vont y vivre, occuper pour un moment cet espace. Dans ce film, on retrouve des éléments de mes films précédents – comme *Chorspiel* (2010), où une famille vit dans une forêt jusqu'à ce qu'un vagabond arrive et change le fonctionnement de cette famille qui ne savait pas qu'il y avait un monde extérieur, ou *Die Strasse* (2013), une rue théâtrale, comme un décor avec des façades blanches, dans laquelle

un personnage découvre les coutumes d'un village. Il ne comprend pas bien ce à quoi il assiste, cherche à intervenir pour aider les habitants, mais échoue à chaque fois : les problèmes sont ceux de la communauté, pas les siens.

LF — Cette figure qui arrive de l'extérieur, souvent présente dans ton travail, n'est pas perçue comme une menace. C'est plutôt une ouverture vers un ailleurs ou un redoublement du spectateur qui découvre une communauté sans en avoir les codes.

UB — Exactement. C'est à nouveau cette question des points de vue qu'on adopte pour voir le monde différemment.

YG — Tes films intègrent souvent des effets de distanciation, comme une façon de dévoiler l'illusion. Ce groupe que tu filmes est aussi une mise en abyme de ton processus de travail.

UB — Le groupe, c'est aussi nous. Je n'ai jamais joué dans mes films pour des raisons pratiques, mais là, j'aimerais que les personnes qui accompagnent ce projet apparaissent à l'image. Que le film offre un miroir, qu'on se demande ce qu'est l'histoire, parce que c'est quand même une fiction, mais pas uniquement.

LF — Et pour toi, cette fiction articule tout, au-delà du film ?

UB — Cette fiction se poursuit dans l'exposition qui est en quelque sorte le deuxième chapitre, mais que le visiteur découvre en premier. Il y a plusieurs choses liées à ces différents temps dont on n'a pas encore parlé.

Premièrement, la présence de shruti-box, un instrument de musique derrière lequel il y a une histoire coloniale, puisqu'il est une adaptation par les Indiens des harmoniums des colons anglais. On entend le son des shruti-box dans le film, mais j'aimerais qu'elles soient visibles dans l'espace d'exposition, qu'elles jouent de façon automatisée, surtout quand les acteurs ne sont pas là, pour faire entrer différentes temporalités jusqu'à ce qu'on arrive au film. Deuxièmement, le fait que les acteurs vont avoir des doubles – des poupées en tissu qui les représentent – quand ils ne sont pas physiquement dans l'espace. Cette idée est venue d'un livre de Monika Ankele sur la psychiatrie autour de 1900¹. Elle y décrit des femmes internées qui confectionnaient des doubles d'elles-mêmes ou d'hommes à taille réelle. Le livre parle aussi d'une femme, Marie Lieb, responsable du linge à l'hôpital psychiatrique de Heidelberg. Elle volait des draps, les déchirait en rubans et s'en servait pour créer des formes, des mots. Je souhaite que l'espace d'exposition se transforme dans le temps sur ce même principe. Nous allons constituer un catalogue de signes pour recouvrir le sol : des symboles, des lettres. Ces rubans posés pousseront chaque samedi comme des champignons. Le ruban, qui est, comme dans le baroque, une miniature du rideau, est un élément récurrent de mes films et de mes installations.

YG — L'imaginaire de tes films est intemporel. On se trouve face à des actions codifiées qui s'apparentent à des archétypes, des rituels. Quel rôle jouent ces rituels pour toi aujourd'hui ?

UB — Nous n'avons pas assez de rituels dans notre société. Cela me manque, et j'essaie d'en inventer pour donner du sens à la vie, comprendre ce qui se passe entre la naissance et la mort. Des rituels existent dans toutes les cultures pour marquer des étapes. Ceux dont nous disposons en Occident sont faibles ou liés à la religion. Il est difficile de voir le sens de cette vie, parce que seules certaines transformations sont nommées ou ritualisées. La question des vêtements s'y rapporte également : quel habit, quel chapeau porter ? Pour quelle occasion ? J'aime les rituels traités comme des choses du quotidien. Il ne s'agit pas seulement de les répéter mais de les questionner.

LF — C'est une manière d'articuler la solitude et le groupe, le rituel comme outil pour recréer des liens. Je lisais le livre sur le théâtre de Bussang². L'une des difficultés de ce théâtre « du peuple » a été de traverser un siècle avec deux guerres mondiales. Il y a eu une perte de croyance en l'homme et en sa capacité à faire groupe.

UB — Qu'est-ce qu'une communauté ? Le peuple en soi n'existe pas. Je crois qu'on est tous assez seuls aujourd'hui. Autour de quoi les groupes existent-ils ?

¹ Monika Ankele, *Alltag und Aneignung in Psychiatrien um 1900. Selbstzeugnisse von Frauen aus der Sammlung Prinzhorn* (Böhlau Verlag, Vienne, 2009).

² Bénédicte Boisson et Marion Denizot, *Le Théâtre du Peuple de Bussang. Cent vingt ans d'histoire* (Actes Sud, Arles, 2015).

Du sport, d'idées, d'intérêts communs. Mais il y a d'autres liens, des communautés qui essaient de vivre une autre vie, même si ça ne fonctionne pas toujours.

YG — Ce rapport que tu as aux rites, aux rituels, n'est-ce pas une manière de critiquer la société techniciste ou technologique, cette croyance en l'émancipation individuelle et collective par la machine, le progrès ?

UB — Ma critique porte sur le fait que c'est le visible qui compte, la chose qu'on peut prouver. Dans notre société technocrate néolibérale, chacun doit apporter sa part pour être valable. Mais qu'est-ce que cela signifie « être valable » ? On vit dans une société de peur et on se jette dans un système fonctionnaliste pour ne pas poser de questions.

YG — J'ai assisté à ta première rencontre avec les performeurs. Tu leur as parlé d'Aby Warburg et de son étude du rituel du serpent chez les Hopis - qui lui permet par ailleurs d'échapper à l'internement.

UB — Pour vaincre leur peur, les Hopis font un *reenactment* de ce qui les effraie, et Aby Warburg fait exactement pareil : revivre sa propre histoire devant un public. Ce moment de catharsis est un moment clé du théâtre. Pourquoi le théâtre existe-t-il ? Pour revivre quelque chose. Rejouer est le fondement du théâtre. On rejoue quelque chose qui nous fait peur pour pouvoir la dépasser.

LF — Envisages-tu les performances hebdomadaires au Palais de Tokyo comme quelque chose qui serait

justement de l'ordre de la reprise, d'actions rejouées chaque samedi ?

UB — Les performances se construisent autour de trois modules de dix minutes qui s'enchaînent. Il y a aussi des actions manuelles : déchirer des tissus, les rouler, les dérouler. J'aime cette idée d'un rituel dans la manipulation.

LF — Qui me semble aussi être un rituel parce qu'il s'agit de refaire, d'être dans une mémoire du geste. Tu expliquais que vous cherchiez actuellement avec les performeurs un vocabulaire gestuel ou chorégraphique. Ce vocabulaire vient-il aussi des manipulations d'objets, et donc d'une mémoire corporelle ?

UB — Le travail manuel est important pour moi. Le corps et la main fabriquent. C'est ce que dit Richard Sennett dans *Ce que sait la main* : il explique que la tête, le corps et la main sont aujourd'hui séparés³. On montre dans le film tout ce que l'on fabrique, par exemple les poupées en tissu, doubles des acteurs, que j'évoquais précédemment. Il y a aussi des mouvements abstraits qui viennent de la danse et peuvent raconter une autre histoire.

YG — Cette mémoire des gestes s'accompagne, dans l'exposition, de la mémoire des objets que tu utilises, mais aussi des matériaux, notamment ces pans de tissus recyclés qui ont un vécu par rapport à l'histoire de tes

³ Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Pierre-Emmanuel Dauzat (trad.) (Albin Michel, Paris, 2010).

anciennes pièces. Le tissu comme élément modulable, transformable fait partie de ton vocabulaire, mais j'ai l'impression que c'est la première fois que tu pousses aussi loin le réemploi.

UB — Le tissu est la matière la plus adaptée pour conserver les empreintes du temps parce que, dans les fibres, les informations, même génétiques, peuvent pénétrer profondément. La lumière défait les couleurs des tissus. Une vibration se transpose, invisiblement. Je crois à l'empreinte du passé, de l'histoire sur les objets : ils voyagent, sont manipulés, passent dans de nombreuses mains.

LF — Tes expositions ne sont pas juste des scénographies, mais une expérience « dramatisée » de l'espace, où plusieurs temporalités viennent s'entrechoquer.

UB — Je dis souvent que mes installations ne sont pas des expositions, mais des mises en scène d'espaces. J'aime l'idée du cirque : le chapiteau dans des boîtes, la troupe va de ville en ville. Je rêverais de faire des expositions comme ça, arriver avec les tissus, la tente que tu peux plier et déployer. Faire des mises en scène là où tu es, aucune exposition ne ressemblant à une autre, comme un spectacle installé pour trois mois. C'est une économie qui m'intéresse.

YG — Cette économie est aussi une relation que tu as avec la production de ton propre travail quand tu recycles, réemploies des pièces existantes, découds, recouds. Comme si un sculpteur venait défaire sa sculpture, puis la refaire. Tu travailles sur le même matériau mais de manière différente, comme une nouvelle composition.

LF — Tu parles de composition. Ça résonne avec la pensée d'anthropologues comme Philippe Descola ou Tim Ingold et l'idée de « composer des mondes »⁴. C'est quelque chose qui pourrait s'appliquer à ton travail, composer à partir de l'existant, reprendre prise. Tu parles de déhiérarchiser, de mettre sur un même plan petit objet et grande référence. Tu évoques de petites mises en scène : est-ce qu'elles seraient un moyen de réunir, de recomposer ? La scène au sens structurel et symbolique, au sens de ce que tu fais émerger.

UB — Mais surtout une scène où les spectateurs sont invités. Tout se passe sur la scène. C'est reconnaître où l'on est et quel passé l'on a. Se dire : nous sommes comme ça et nous vivons ici comme ça parce que cette histoire a eu lieu. Ne pas se dire je réinvente le monde : le monde est là, je suis un produit de ce monde et je montre mon regard sur ce monde.

YG — Les mondes que tu produis sont des mondes *entre* parce que le dispositif et/ou les conventions du théâtre font partie des codes que tu emploies. En tant que visiteur, on est en mesure de les reconnaître. On se trouve au sein d'un dispositif qui permet l'invention de ce monde tout en offrant une distanciation par rapport à celui-ci. Par exemple, c'est ce qui se passe dans la traversée des rideaux à l'entrée de l'exposition : franchir ces rideaux revient symboliquement à entrer sur scène, à pénétrer dans une fiction. Pourtant, une fois qu'ils sont

⁴ Philippe Descola et Tim Ingold, *Être au monde. Quelle expérience commune ?* (Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2014).

franchis, on se trouve face à des objets du quotidien, d'où cet état de trouble quant à la nature de ce que nous voyons.

UB — Il y a aussi la question du regardé et du regardeur. L'état idéal serait de n'être ni objet ni sujet, mais les deux en même temps. Les rôles ne sont plus distribués.

LF — Pour revenir sur cette notion de *l'entre*: sans être dans un essentialisme, tu travailles quelque chose du théâtre mais pas au théâtre, du photographique mais sans photographie, de l'image mouvante mais avec des tableaux vivants...

UB — Je me suis demandé si cela m'intéresserait de faire une mise en scène dans un théâtre. Les règles y sont déjà établies et ce que je veux faire, c'est justement montrer un nouveau fonctionnement, une nouvelle façon d'aborder les espaces. Au Palais de Tokyo, je ne souhaitais pas utiliser les murs, mais plutôt traiter le sol et l'utiliser pour faire émerger, « pousser » des formes. Comme une île, créer une chose autonome qui ne réponde pas forcément à l'architecture, un principe qu'on pourrait imaginer n'importe où, comme une critique du *white cube* dont la neutralité est un leurre. Chaque lieu a une histoire. Soit on joue avec et on l'inclut dans le récit, soit on se dit: peu importe où je suis, j'ai ma tente de cirque que je monte là où je veux, là où je peux. Une façon de proclamer des espaces et de camoufler l'institution.

LF — Qu'est-ce qui fait qu'il y a toujours cette tentation de travailler quelque chose d'un médium par un autre biais ?

UB — J'ai fait beaucoup de silhouettes et avec la silhouette, c'est exactement ça: je fais des sédiments, des formes presque abstraites qui restent. Ta question évoque un peu la même chose: comment montrer au mieux la photographie? Évidemment pas avec la photographie parce que nous sommes dans des fonctionnements, des mécanismes de regard habituels et qu'il faut dépasser l'habituel pour voir clair. Ça rejoint ce que tu disais sur la temporalité; c'est une raison pour laquelle j'utilise le film 16 mm: pour perdre la temporalité.

YG — Ton travail s'inscrit dans une histoire des formes. Les rideaux colorés font bien entendu référence à une histoire du théâtre, mais on peut les inscrire dans une histoire de la peinture monochrome ou de l'art brésilien des années 1960. Les formes que tu génères dans les films ou les aquarelles s'inscrivent dans des conventions, mais en proposent des traductions. Les rideaux percés deviennent une métaphore de l'optique photographique, de la fabrication d'un cadre en même temps qu'ils invitent à un engagement du corps.

UB — Ce n'est pas avec l'histoire de l'art que je travaille mais avec l'histoire. Par exemple, les trous dans les rideaux présentés à l'entrée du Palais de Tokyo, c'est l'histoire de la photographie, de la caméra, de l'optique, mais aussi de Verner Pantone, du design des années 1970. Il n'y a aucune hiérarchie entre les sources.

LF — C'est également un jeu avec des systèmes de représentation.

UB — Une sorte de collage.

YG — J'aimerais qu'on aborde pour finir la dernière partie de l'exposition. Après les rideaux, après les cabanes – ces scènes qui forment des mondes clos même s'ils sont poreux –, après le film tourné au théâtre de Bussang, on pénètre dans un labyrinthe de tissus bleus délavés, face à une série de films sous-marins dans lesquels il n'y a plus de présence humaine, seulement des objets qui coulent et font référence au corps – une chaussure, une robe, un miroir. Comme si on arrivait après le naufrage, face à des objets livrés à eux-mêmes.

UB — Ces signes, ces objets qui nous entourent sont lâchés dans la mer. Ils plongent, ont une autre manière de bouger dans cet environnement. Ce sont des signes de notre existence.

YG — Tous les objets présentés dans les cabanes ont une potentialité d'usage. Ces films suggèrent que les objets qui sont lâchés dans l'eau n'en auront plus. Après les objets comme outils à même de fédérer des activités communes, l'exposition se termine sur quelque chose de plus onirique dans notre relation à ces objets, qui disparaissent et qu'on ne pourra plus utiliser.

UB — Il s'agit pour moi de leur donner une deuxième vie, autonome, qui puisse ouvrir sur de nouvelles histoires.

LF — Penser toutes les articulations, ne pas mettre l'homme au-dessus du reste. Ici la vie continue par quelque chose d'autre que l'humain.

UB — C'est une sorte de lâcher prise : on n'a pas tout dans les mains,

ça glisse et ce n'est pas fini. Il y a peut-être une mélancolie, un côté inquiétant, mais pour moi c'est aussi une grande curiosité, la mer profonde, ces choses qu'on ne voit pas. Plonger dans l'invisible comme dans notre inconscient. La mer comme une forme de quatrième mur que l'on traverse, un monde impénétrable, inaccessible où d'autres règles s'appliquent, que l'on ne comprend pas forcément.

Paris, le 18 novembre 2019

Laure Fernandez est chercheuse en arts du spectacle. Son travail – à la croisée de l'esthétique, de l'histoire et de la théorie des arts – porte sur les scènes contemporaines et les transferts artistiques. Associée au laboratoire Thalim (CNRS), elle codirige le groupe de recherche NoTHx (Nouvelles Théâtralités), dont le séminaire a été accueilli par le théâtre Nanterre-Amandiers.

Yoann Gourmel est commissaire d'exposition au Palais de Tokyo. Il est le commissaire de l'exposition personnelle d'Ulla von Brandenburg.