

À bras le corps : Entretien avec Bénédicte le Pimpec et Émile Ouroumov, accompagnés de Céline Bertin, autour de l'exposition « Théâtre des opérations », présentée au Théâtre de l'Usine (TU), Genève, janvier 2015

http://www.abraslecorps.com/pages/magazine.php?id_mag=258

<http://www.theatredelusine.ch/spectacle/thea%CC%82tre-operations-exposition-thea%CC%82tre/>

À bras le corps : Pouvez-vous revenir sur les origines de ce projet curatoriale ? Ce n'est pas la première fois que vous travaillez ensemble.

Émile Ouroumov : Ce projet a été initié suite à une invitation de la programmatrice du Théâtre de l'Usine, Laurence Wagner, qui voulait ouvrir le lieu à des pratiques plus transversales — la danse, la performance, les arts plastiques — et qui nous a proposé une carte blanche.

Bénédicte le Pimpec : Émile et moi avons commencé à travailler ensemble lors de l'exposition « **Le Principe Galápagos** » (avec Maxime Bondu et Gaël Grivet), présentée dans le cadre de la saison **Nouvelles vagues** au Palais de Tokyo en 2013. Ce projet, spatialement et temporellement disséminé au sein et à l'extérieur du Palais de Tokyo, soumis à des rythmes et durées différentes, a d'ailleurs plusieurs similitudes avec le « **Théâtre des opérations** ».

ABLC : Quelles ont été les lignes de force de l'exposition que vous avez réalisée au Théâtre de l'Usine ?

BLP : Nous voulions imaginer un projet d'art contemporain pensé pour un théâtre — dans ce cas particulier, celui de l'Usine. La question du contexte dans lequel nous allions intervenir et de la temporalité propre au théâtre nous ont semblé être des points cruciaux dans la manière d'amorcer ce projet.

ÉO : Nous avons invité des artistes, mais aussi des curateurs et un metteur en scène. Nous étions intéressés par la problématique des codes respectifs de l'art contemporain et du théâtre. Nous étions à la recherche d'un format qui ne soit pas celui du festival, en tant que série de performances, ni celui de l'exposition matérielle et statique. Le choix des œuvres a été déterminant.

BLP : L'idée était de réfléchir l'exposition en fonction de la nature des œuvres. Certaines d'entre elles ont dessiné les lignes de base du projet, comme celle de William Anastasi, qui se déroule pendant trois soirées et qui a structuré la temporalité du « Théâtre des opérations ».

ABLC : De quelle manière ce projet curatoriale a-t-il activé l'imaginaire du théâtre ? Quels échos, quels désirs a-t-il soulevé ?

ÉO : Dans un premier temps, il s'agissait de nous confronter à quelque chose qui est réglé de manière très précise, à un fonctionnement contraint. Nous voulions sortir des habitudes que nous pouvions avoir développées dans les centres d'art. Les caractéristiques du lieu entraînent directement en ligne de mire : c'est un espace noir de type *Black Box* et non pas un *White Cube*, avec des éléments qu'il fallait prendre en compte, tels que l'éclairage et les gradins.

BLP : Cette configuration typique du théâtre, avec les spectateurs qui, depuis les gradins, regardent tous vers la scène, nous intéressait, mais nous voulions la déconstruire afin de proposer un agencement différent. Nous avons donc démonté les gradins pour éclater ce rapport frontal propre au spectacle. Nous avons investi l'intégralité de la salle, mais aussi les loges, le foyer et les abords du bâtiment de l'Usine où se situe le théâtre. Concernant l'éclairage, nous voulions une lumière neutre et diffuse, d'autant plus que ce paramètre faisait partie du protocole d'une

des pièces qui occupait la totalité de l'espace. Nous avons donc décidé d'utiliser les néons de service pour l'intégralité de la black box, ce qui permettait d'éviter une hiérarchisation des espaces (gradins/scène) par la lumière.

ÉO : En effet, mis à l'état de chantier par la proposition de **Vincent Roumagnac et Aurélie Pétreil** [NDLR : évoquée plus loin], le théâtre nécessitait un éclairage de chantier. Cela contribuait à renforcer un point essentiel : dans l'espace ainsi reconfiguré, il n'y avait pas une direction du regard imposée. Les modules composant les gradins ont été séparés et disposés dans la salle en tant que socles ou assises, ou encore ils ont été intégrés par les artistes dans leurs œuvres, dans une logique globale d'utiliser le moins d'éléments venus du monde extérieur et en particulier de celui de l'art.

ABLC : Pourquoi avoir choisi ce titre : « **Théâtre des opérations** » ?

ÉO : Nous l'avons envisagé comme un *Ready-made*. Le premier sens qu'il soulève est militaire, en évoquant une zone de conflit entre deux adversaires. La transposition de ce terme pour interroger le rapport entre le champ des arts plastiques et celui du théâtre nous semblait intéressante. Nous nous sommes attachés au terme *opérations*, en rapport direct avec les interventions prévues et les modifications qu'elles allaient « opérer » dans l'espace. « Performances », « interventions » ou « actions » n'étaient pas toujours des termes pertinents pour désigner l'ensemble des propositions.

Nous avons aussi fait un détour par la traduction anglaise de l'expression où nous avons rencontré la référence à des opérations chirurgicales, performées en tant que spectacle payant devant un public, depuis le Moyen Âge et jusqu'au début du XX^{ème} siècle. C'était une manière pour les personnes démunies de se permettre une opération, le médecin étant payé en tant qu'acteur du spectacle. Seuls les plus fortunés pouvaient s'offrir des opérations en privé. Nous avons pris cette image comme une métaphore, nous invitant à considérer cette exposition comme une table d'opération : nous disséquions les éléments de l'édifice.

BLP : Le projet a pris assez tôt une ampleur importante, mobilisant plus de trente artistes. Aussi, nous avons décidé de le réaliser en plusieurs étapes, dont la première a eu lieu en janvier à Genève. D'où la présence d'un sous-titre : « **Phase 1: Reconnaissance** ».

ÉO : Ce dernier terme est également un hommage à **Yvonne Rainer** et à son œuvre *War*, une chorégraphie créée à partir du vocabulaire utilisé par l'armée américaine lors de la guerre du Vietnam.

BLP : Une simultanéité d'« opérations » se déroulait au même moment dans l'exposition, à l'intérieur comme à l'extérieur de la black box. Nous avons ainsi pris le parti de privilégier une circulation des visiteurs entièrement libre, en gardant toujours ouvertes les portes entre les différents espaces.

ÉO : Cela dans l'optique de rendre le lieu vivant, y compris en assumant les possibles perturbations des processus à l'œuvre.

ABLC : Comment se sont agencées les différentes temporalités des œuvres ?

BLP : Il y avait des œuvres accessibles de manière continue lors des horaires d'ouverture (de 14h à 22h), ainsi qu'un programme d'activations qui revenait, sous une forme toujours différente, pendant les trois jours. Ce programme n'a pas été communiqué au public à l'avance, car l'idée était que l'on assiste à un ensemble de situations en train de se dérouler et pas seulement à une pièce en particulier. Nous voulions absolument éviter le modèle spectaculaire et un système de rendez-vous avec le public.

ÉO : La temporalité était également déterminée par la façon dont nous avons géré l'espace. Nous pouvons évoquer quelques pièces parmi la vingtaine qui composaient l'exposition, pour donner une idée plus précise.

BLP : Par exemple, *Théâtre (theatre) #2 différé (postponed)*, l'installation à protocole que le duo **Vincent Roumagnac et Aurélie Pétreil** a imaginée pour le Théâtre de l'Élysée à Lyon, mais qui n'a pas pu être entièrement réalisée à Genève. Il s'agissait de peindre la *Black Box* du théâtre en blanc pour une saison ou encore comme œuvre permanente, et de poser ainsi la question des codes du spectacle vivant par rapport à ceux de l'art contemporain, s'agissant notamment de la neutralité de l'environnement. Les discussions ont été ardues avec l'équipe du Théâtre de l'Usine, le blanc étant censé être adopté pour toutes les pièces jouées à la suite de notre projet dans la saison. Finalement, les artistes nous ont fait une nouvelle proposition dans cette logique de « **Phase 1 : Reconnaissance** » : bâcher intégralement l'espace comme s'il allait être peint en blanc.

ÉO : Cette dimension latente de la pièce nous intéressait d'ailleurs beaucoup, dans la mesure où elle a une véritable portée critique : protéger l'espace, le rendre indemne à la fin des trois jours, sans aucune trace. Toujours dans cette idée de latence, les artistes ont réalisé des images de la maquette du théâtre peint en blanc, tirées ensuite en négatif sur des plaques en plexiglas. Les images ne devenaient visibles que lorsque Vincent Roumagnac les déplaçait, de manière intempestive, plusieurs fois par jour. C'était une pièce qui nous échappait complètement, car nous ne savions pas quand il allait l'activer, ni où il allait entreposer ces plaques.

Il en allait un peu de la même manière avec l'intervention de **Sébastien Rémy** qui avait à sa disposition un panneau LED, comme ceux que l'on utilise dans les opéras pour sur-titrer les pièces jouées en langue étrangère. Nous avons proposé à Sébastien Rémy de lui déléguer la médiation artistique du projet sur ce dispositif. Il a composé des textes à forte composante subjective avec des références bibliographiques et théoriques sur les différentes pièces. Installé en régie, il avait également la possibilité d'intervenir en direct tout au long de la journée.

BLP : Par ailleurs, deux pièces étaient montrées à l'extérieur de l'Usine en permanence. La première, celle de **Julien Bismuth**, a été installée dans l'enseigne lumineuse du théâtre. Une source de lumière y clignotait selon un code morse signifiant « erreur de transmission » (une séquence elle-même diffusée avec des erreurs), œuvre précédemment activée à la Ferme du Buisson à Noisiel. Il s'agissait d'activer l'enseigne lumineuse du théâtre avec ce code d'erreur pour indiquer que quelque chose de singulier s'y déroulait.

ÉO : Quant à la seconde pièce, nous avons pensé à l'une des œuvres de **Jens Haaning** conçue dans années 1990, *Turkish Mercedes*. Pour des raisons à la fois conceptuelles et pratiques, le projet a été repensé. La Mercedes immatriculée au Kosovo diffusait, pendant les horaires d'ouverture du « **Théâtre des opérations** », de la musique turbo-folk de cette région des Balkans, chose significative dans le contexte urbain du bâtiment de l'Usine, qui est l'un des derniers bastions de la culture alternative à Genève (ville qui de surcroît abrite de nombreux réfugiés kosovars).

BLP : Dans le théâtre, **Quentin Lannes**, jeune artiste issu de la Haute école d'art et de design de Genève, a décidé de réutiliser les modules de gradins pour redéfinir un espace d'activation dans lequel deux comédiens reprenaient des dialogues de films de Michael Mann. L'artiste était intéressé par la question de la lumière au théâtre en rapport à celle utilisée au cinéma. À chaque fois qu'un effet de halo apparaît au second plan dans les films de ce réalisateur, il en extrait les dialogues

correspondants. Ces extraits mis bout à bout forment ensuite un nouveau dialogue joué par deux comédiens, investissant à deux reprises l'espace pendant une trentaine de minutes.

ABLC : Pouvez-vous revenir sur la pièce qui a donné son rythme et sa temporalité à l'ensemble du projet ?

Céline Bertin : Il s'agit de *You Are : Three Evenings with William Anastasi*. Lors de son exposition au Clocktower (New York) à la fin des années 1970, **William Anastasi** a invité le compositeur John Cage, le plasticien Les Levine et l'écrivain Carl Keilblock à décrire en temps réel le public présent chaque soir. Tournant le dos au public, John Cage s'est intéressé uniquement à ce qu'il entendait dans l'espace ; sa description était notée par une sténographe. Les notes sténo étaient ensuite transcrites par une dactylographe. Sortant de la machine à écrire au fur et à mesure, ces feuilles étaient accrochées aux murs par une troisième personne. Ces différentes étapes, avec leurs erreurs et spécificités, donnaient sa singularité à l'œuvre.

C'était un défi technologique que de proposer la réactivation de cette pièce de William Anastasi en 2015, alors qu'elle n'avait jamais été reconduite sous sa forme d'origine depuis les années 1970.

Les deux premières soirées se sont déroulées de manière relativement proche au format original de l'œuvre, avec cette idée que le public pouvait avoir accès en différé à sa propre description tout en assistant au processus d'écriture, ici assuré par une sténotypiste et une éditrice.

Le premier soir, l'artiste Dove Bradshaw a commencé par retracer l'historique de la pièce, tout en utilisant une lumière théâtrale qui plaçait *You Are* étonnamment et à rebours dans le registre du spectacle. Le deuxième soir, le compositeur Emanuel Pimenta a souhaité utiliser une très grande police de caractères, ce qui démultipliait le nombre de feuilles au point de recouvrir les murs et permettait au public de les emporter. Par ailleurs, il s'exprimait en quatre langues. Maîtrisant uniquement l'anglais, la sténotypiste s'est trouvée dans l'obligation de produire une transcription phonétique donnant lieu à des onomatopées. William Anastasi est intervenu le dernier soir et a choisi une approche différente.

BLP : La pièce d'**Émilie Parendeau**, activée uniquement lorsqu'une intervention avait lieu, revenait comme un « astérisque » se confondant et se superposant aux autres activations. Il s'agissait de deux seaux d'eau transvasés jusqu'à ce l'autre intervention prenne fin ou qu'ils soient complètement vides. L'artiste s'intéresse à la re-contextualisation des œuvres historiques, notamment issus de Fluxus, à l'image de cette même proposition pensée à l'origine par Tomas Schmit en 1962 (*Zyklus pour seaux d'eau ou bouteilles*). Au Théâtre de l'Usine, l'une de ses autres références était le ballet *Relâche* de Picabia, Satie et René Clair, dans lequel intervient un pompier qui fume constamment des cigarettes – comme un pompier – et transvase de l'eau d'un seau à l'autre. La figure du pompier présent dans le bâtiment dès qu'un spectacle commence, fait d'ailleurs toujours partie du dispositif théâtral. Cette pièce fonctionnait comme un bruit de fond, une clepsydre à eau, une mesure du temps, obéissant à un principe d'interdépendance.

ÉO : C'est en réaction à cette intervention que le dernier soir, William Anastasi a choisi de prendre place derrière une table et de décrire l'audience directement en prenant des notes sur une feuille de papier, ce qui a court-circuité les différentes étapes de la pièce *You Are*. La « machine » a été parasitée et s'est en quelque sorte retournée contre elle-même : la sténo décrivait l'éditrice et l'artiste, ou

encore transcrivait des bouts de commentaires des visiteurs. Les deux intervenantes se sont ainsi retrouvées dans une posture de voix active à l'intérieur de la pièce, plutôt que de voix mécanique enregistrant le discours d'autrui. Nous avons d'ailleurs longuement discuté avec William Anastasi des particularités de cette réactivation lors d'un entretien-fleuve qui fera l'objet d'une publication.

ABLC : Comment fonctionnaient les espaces de l'Usine dans le cadre du « **Théâtre des opérations** » ?

ÉO : Une pièce faisait la transition entre l'extérieur et l'intérieur, ***A Study of Relationship Between Inner and Outer Space***, film de **David Lamelas** réalisé en 1969 pour le Camden Arts Centre à Londres. L'artiste y analysait les espaces : les prises électriques, l'éclairage, le personnel dans l'institution, puis il procédait à une sorte de zoom arrière impliquant une recontextualisation dans la ville, décrivant les alentours, les réseaux de transport urbains, etc. Il se lançait ensuite dans un micro trottoir à partir de la Une des journaux de ce jour : les premiers pas de l'homme sur la Lune. La pièce accomplissait ainsi une connexion de l'institution avec sa situation, son temps et la marche du monde. Nous aurions souhaité refaire cette œuvre *in situ*, mais elle implique une production assez conséquente. Le film fonctionnait donc comme une référence, et sa projection sur grand écran a d'ailleurs marqué le coup d'envoi des « opérations ».

BLP : **Florence Jung** a investi les loges du théâtre avec une pièce activée chaque jour par des personnes différentes. L'artiste était intéressée par la culture squat et alternative, très importante à Genève jusqu'aux années 1990, mais aussi par l'environnement urbain du bâtiment de l'Usine, désormais entourée de boutiques liées au soin et au bien-être individuel (massages, ongles, fitness...). Pendant les trois jours du « Théâtre des opérations », des « nail artistes » sont intervenues dans les loges, proposant leurs services aux visiteurs qui avaient le choix de la couleur, mais pas de la nature du contenu qui était extrait de l'ouvrage d'Henri Lefebvre, ***Le droit à la ville*** (1968). Ce livre, qui définit l'espace urbain en tant qu'espace politique, était retranscrit sur les ongles des visiteurs — une lettre par ongle ; geste qui servait également de prétexte pour ouvrir un espace discursif. Plus il y avait de monde, plus nous avançons dans le texte et dans sa dissémination au sein et en dehors du théâtre.

ÉO : La vidéo de **Jesse Ash**, ***Opérations***, fonctionnait presque comme un communiqué de presse de l'exposition. Elle s'approprie le langage utilisé pour les noms de code des opérations de l'armée américaine depuis la guerre du Vietnam et jusqu'en 2003, année où la pièce a été produite. Le procédé est simple et efficace, à l'image d'un générique : un écran sur lequel des titres apparaissent en succession, devenus abstraits et poétiques une fois extraits de leur contexte.

Le deuxième volet du « Théâtre des opérations » sera plus orienté vers l'échange avec le public et accueillera des pièces activables. Pour la première phase, « Reconnaissance », ce sont essentiellement les objets en tissu de **Franz Erhard Walther** des années 1960 qui pouvaient être manipulés par les spectateurs. Il est intéressant d'activer ces œuvres dans un théâtre — elles mettent en avant une dimension antithéâtrale, ainsi que l'idée d'un public actif. En sous-texte, il y a une volonté de créer une communauté ou une connivence entre les personnes présentes dans l'espace. C'est déjà une préfiguration de la deuxième phase.

ABLC : Quel type de relation au public appellent justement les pièces du « Théâtre des opérations » ?

BLP : Il s'agissait de sortir du rapport frontal, unidirectionnel et passif qui peut être

celui du théâtre, mais aussi de la mise à distance propre à l'expérience des arts plastiques. Nous voulions opérer une certaine dédramatisation du rapport aux œuvres. Privilégier une liberté de mouvement, une liberté de gestes d'activation, une multitude de possibles et de choix. Il s'agissait aussi de lancer une invitation à passer du temps dans l'exposition : la plupart des visiteurs y sont restés trois, voire quatre heures. Il n'y avait pas de hiérarchie, pas de parcours préétabli. Les choses intervenaient de manière soudaine et imprévisible. Une certaine transparence était également de mise – par exemple les périodes de reconfiguration de l'espace étaient complètement visibles et assumées dans l'exposition. Une médiatrice était également présente, afin d'aider les visiteurs à activer les objets de Franz Erhard Walther et l'œuvre *The Imprint* de **Nina Beier & Marie Lund**. Selon le protocole de cette pièce, nous lui avons décrit trois œuvres qui ne pouvaient pas être présentes dans l'espace pour diverses raisons : *Good Feelings in Good Times* de **Roman Ondák**, qui consiste en une file d'attente qui se forme à l'extérieur dans un espace public pour ensuite se dissoudre, la pièce de Pétrel & Roumagnac, qui visait initialement à blanchir le théâtre et une autre pièce de Beier & Lund, *The History of Visionaries*, dont le protocole implique une personne récemment convertie au socialisme, présente dans l'espace d'exposition pour parler politique avec les visiteurs, et repérable à son pantalon assorti à une veste accrochée au mur.

ABLC : **Pierre Bal-Blanc**, commissaire d'exposition et ancien directeur du CAC Brétigny, était également cité parmi les intervenants.

ÉO : Pierre Bal-Blanc a présenté sa candidature pour la Biennale de Berlin en 2010. Devant le jury, il a performé une série de gestes, des œuvres sur instruction d'une douzaine d'artistes dont la dernière, *Very slowly turn whatever you are doing into its opposite* de Cornelius Cardew l'amène à prononcer un long texte en anglais, des notes pour un discours sur le clivage entre les figures du public, du curateur et de l'artiste, la démarche étant d'imaginer une manière différente de cohabiter. Par la suite Pierre Bal-Blanc a repris ce protocole sous le titre *Draft Score For An Exhibition* et l'a confié, entre autres, à un médiateur, à un militaire de la Garde d'honneur suédoise et à un Escort Boy pendant une foire d'art, autant de figures de la « délégation ». Il s'agissait pour nous d'une exposition dans l'exposition : le jury, le curateur, l'artiste et le spectateur définissent une sphère à reconfigurer.

ABLC : Dans le même sens, n'avez-vous pas eu comme curateurs le désir de vous mettre en scène ou d'avancer à découvert, de vous exposer, par exemple dans le cadre de l'activation de *Draft Score*?

BLP : Nous, ainsi que la plupart des artistes, étions en permanence dans les espaces pour préparer les activations et discuter avec le public, une présence physique au sein du projet qui pourrait être vue comme une forme de médiation spontanée.

ÉO : *Draft Score* de Pierre Bal-Blanc a été activé les trois soirs de suite et nous avons décidé de le déléguer une première fois à la programmatrice de l'Usine, en tant que personne responsable des choix artistiques qui se trouve ainsi physiquement confrontée à ces mêmes choix, une deuxième fois à une interprète qui assure des traductions en simultané pour les Nations Unies — métier qui exige une fidélité maximale au discours d'origine — et le troisième soir, à une caissière, figure du travail répétitif, ce qui nous permettait d'évoquer la délégation et la dépersonnalisation dans le champ de la société de spectacle et de consommation, ainsi que le passé industriel, donc ouvrier, de l'Usine.

ABLC : Ces répétitions nous reconduisent à la question des différents régimes de présence des œuvres.

BLP : Les œuvres revenaient d'un jour à l'autre différemment : des répétitions jamais effectuées à l'identique. Le projet n'a pas cessé d'évoluer pendant les trois jours.

ÉO : C'est aussi un commentaire sur le principe de reprise inhérent à la diffusion des spectacles dans le domaine théâtral. Le « Théâtre des opérations » se proposait ainsi d'expérimenter avec ces temporalités différentes, qui ne sont pas celles du théâtre ou d'une exposition, de mélanger deux types d'expérience, ce qui a des effets assez intéressants.

BLP : C'était une façon de mettre en œuvre une certaine transdisciplinarité mais aussi de surligner de véritables frictions entre les manières de faire du théâtre et de l'art contemporain tant au niveau de l'utilisation des espaces que dans la mise en œuvre et la conduite sous-jacente des projets.

ÉO : Certaines pièces ont d'une certaine manière unifié l'ensemble, créé une zone active sur laquelle intervenaient les autres propositions, un contexte déjà signifiant. Chaque activation était différente, non seulement du fait du contenu de l'œuvre, mais aussi compte tenu de la situation d'ensemble, mobile et dynamique.

BLP : L'idée était de créer les conditions d'une cohabitation, d'une circulation entre les différentes œuvres.

ÉO : Souvent, on constate que la temporalité des œuvres est instrumentalisée dans un registre contemplatif ou spectaculaire. Il en va de même pour la manière de nier la porosité physique ou intellectuelle des œuvres, et par extension d'exclure, de mettre à bas le corps du visiteur, que ce soit au théâtre ou dans un musée. Le « Théâtre des opérations » se laissait appréhender en tant que flux, tout en préservant l'identité propre à chaque pièce. Par ailleurs, nous avons fait le choix d'inviter des jeunes artistes sans pour autant négliger les œuvres historiques, qui rappellent que les questions abordées ne sont pas nouvelles. Les rapports entre le théâtre et les arts plastiques, entre l'audience, le performeur et le curateur sont en discussion depuis longtemps, mais pourtant la mise en pratique de ces discussions est à poursuivre.

Paris, 2015