

Gwendoline Robin, entretien avec Tania Nasielski

Elle a commencé par l'objet. Objet dans l'espace, souvent translucide, jouant du volume et de la lumière. Peu à peu l'objet a été remplacé par le corps dans l'espace, son propre corps, de plus en plus mobile, jouant avec le feu, rendant plus intense cette lumière qui ne la quitte pas, qui est son matériau de travail. A présent Gwendoline Robin associe l'objet au corps et à l'espace pour créer des installations et des performances de plus en plus complexes, où l'objet répond à l'espace, le mouvement au feu, la lumière au son de l'explosion, et où le corps de l'artiste peut déambuler, performer, danser avec le danger et la poésie du feu.

Il y a dans le travail de Gwendoline Robin une immédiateté, un rapport à l'instant présent donné par la soudaineté de l'explosion, l'essence même du feu, l'évanescence de la fumée. On y est confronté à la surprise, à la peur, au danger, au soulagement, à l'émerveillement aussi, et à l'humour décalé que provoque l'artiste par la dérision.

Depuis quelques années, Gwendoline Robin élargit le spectre de ses performances : collaborations musicales avec Garrett List, chorégraphiques avec Marian Del Valle, discursives avec Alexandre Wajnberg. Elle enrichit son langage par ces associations multidisciplinaires, et se produit internationalement dans des festivals de performance, de théâtre et de danse. Son dialogue avec le feu se prolonge d'une recherche multiforme qui passe par le dessin, l'installation, la vidéo, l'édition, et le langage du mouvement.

Le feu et les explosifs, c'est en quelque sorte le corps, la matière de ton travail. Tu m'as dit que depuis l'enfance tu avais toujours des pétards en poche. Quand as-tu commencé à les utiliser dans ton travail ?

Je suis allée à Valence pendant mes études. Là, j'ai découvert les fêtes « Las Fallas ». Pendant un an, les corporations de la ville construisent chacune une sculpture en papier mâché. Début mars, tu te promènes dans la ville et tu découvres les sculptures montées sur les places publiques. Le 19 mars, pour célébrer la fin de l'hiver, on les brûle. Cela vient des charpentiers qui à l'époque faisaient brûler leurs restes de bois : ils construisaient des théâtres de marionnettes puis brûlaient tout. Avant le 19 mars la tension monte. On sait que toutes les sculptures vont prendre feu. Il y a des explosions partout dans la ville. Ça sent la poudre, l'odeur est très forte. J'aimais ce rapport entre le travail de construction et de préparation pendant un an pour une minute où tout prend feu. Cette expérience m'a marquée, et j'ai voulu aussi travailler avec ce rapport-là, de construction puis de mise à feu. La tension avant le feu, qui réunit les gens autour d'un travail. Et puis rendre vivant ce rapport au public. Une sculpture, on la regarde en silence, mais un feu d'artifice, il y a des 'oh', des 'ah', les gens ont envie de parler entre eux, c'est un rapport au travail moins sacralisé. Ceci dit, la performance re-sacralise. C'est une contradiction qui m'intéresse. J'essaie de désacraliser, mais la performance a quelque chose du rituel. C'est pour détourner cela que j'y mets de l'humour, du dérisoire.

On qualifie souvent ton travail de pyrotechnique.

C'est un moyen, une technique qui m'amène à créer des moments éphémères. J'utilise la pyrotechnie pour communiquer quelque chose, mais ce n'est pas cela qui me définit. Je ne me considère pas pyrotechnicienne. Je fais de la performance et de la sculpture. Mes performances sont des sculptures éphémères.

Ton rapport au feu ?

Lorsque je construis un projet, d'abord l'idée m'habite petit à petit, et l'objet m'appartient. Lorsque je livre au feu le projet, il ne m'appartient plus, je le perds. C'est très important de pouvoir perdre, se déposséder. C'est comme si le projet avait sa propre autonomie et, du coup, redevenait vivant. Car même si l'objet est abîmé par le feu, il n'est pas détruit, il est transformé. Je perds le contrôle et c'est le feu qui prend le relais. Il y a en même temps l'excitation à l'idée que le feu va créer une surprise, et la crainte que la performance puisse rater. Cette crainte mêlée au plaisir est intimement liée au feu.

Qu'en est-il de ta responsabilité ?

La question de la responsabilité par rapport au feu est importante. Il y a ma responsabilité à moi, et, bien entendu, je fais en sorte qu'il n'y ait pas de dégâts – mais il arrive qu'il y en ait, ça fait partie du travail, ce sont des traces, des cicatrices qui m'intéressent. Sur mon corps aussi j'ai des traces et des cicatrices, et elles font partie de ma vie.

Il y a aussi la responsabilité et l'attitude des responsables du lieu : comment ils envisagent d'éventuels dégâts. Dans certains lieux les matériaux peuvent être abîmés, dans d'autres non. Et puis il y a la responsabilité du public – doit-il intervenir s'il voit le feu se répandre à tel ou tel endroit précis de l'espace ou de mon costume ? Le plus souvent les gens ont un respect instinctif du travail et n'osent pas intervenir tant qu'il n'y a pas de réel danger pour les personnes. Je trouve intéressant qu'ils se posent la question « est-ce qu'on intervient ou pas ? ». Le public sait qu'il y aura une explosion - il sait aussi qu'en principe je contrôle la situation.

As-tu peur quand tu allumes la mèche ?

C'est ambigu. D'une part il y a la peur que le feu ne s'allume pas, et d'autre part la peur de l'inconnu, que le feu soit incontrôlable. Je suis de nature anxieuse, et, du coup, je crée des performances pour approcher le danger et m'y confronter. Je joue avec la limite entre la peur et le contrôle. Jouer avec le feu, c'est en quelque sorte prouver que je suis bien vivante, que je résiste.

Si le feu est ton matériau, peut-on dire que ton corps est le médium qui porte la performance, qu'il est lui aussi ton matériau de travail ?

Pour moi le corps n'était d'abord qu'un outil, un support sur lequel je plaçais des explosifs. Au fur et à mesure qu'il subissait les tensions et les explosions, je me suis rendu compte de la réalité de la présence du corps en tant que tel. Cette présence peut paraître évidente au premier abord, mais elle se construit au fur et à mesure. Plus tu fais des performances, plus tu fais connaissance avec la présence de ton corps. Je suis divers stages de danse, de mouvement, de voix. Je participe à un cours de Nô aussi, pour tenter d'approfondir ma propre conscience du corps, dans le sens d'une justesse de la présence *ici et maintenant*. Etre présent sans être démonstratif, ne pas faire du théâtre ou de la danse pour *montrer* quelque chose à un public mais être là, faire des gestes comme on les fait pour soi, communiquer cette présence au public presque malgré soi. A Berne en octobre dernier j'ai assisté à au festival de performance BONE IX. J'ai eu l'occasion d'y découvrir des performeurs plus âgés, qui ont entre 60 et 80 ans, et c'était magnifique. Tu les vois performer et tu sens qu'il s'agit du travail de toute une vie. C'est étonnant comme leur simple présence était forte. Ils étaient là avec quasi rien, une justesse dans leurs mouvements, leurs gestes, leur contenance.

Comment te situes-tu par rapport à des performeurs qui utilisent leur corps comme Marina Abramovic, Gina Pane, Chris Burden ? Eux aussi jouent avec la limite de la peur et du danger...

Dans le travail de Marina Abramovic, le rapport au corps et au danger m'intéresse. Comme pour Chris Burden ou Gina Pane, c'est un rapport très physique. Ils vont jusqu'aux limites de la douleur dans un esprit de confiance dans la vie et dans la force du corps. Dans mon travail le danger est détourné par une pointe d'humour ou d'absurde, là où il y a chez eux quelque chose de plus fondamental vis-à-vis de la limite. Travailler la douleur, l'endurance, la blessure était important à l'époque dans une démarche artistique. Aujourd'hui cela n'a plus le même sens. Ces gens sont des références, des moteurs bien sûr mais mon travail s'en distancie. J'ai l'impression d'être plus légère. La douleur et la blessure ne font pas partie de mon vocabulaire, même si mon travail questionne les frayeurs collectives : l'explosion, le feu, la peur d'être brûlé. Je crée une situation absurde en me mettant en danger, un peu comme eux, mais là où eux créent une transformation par la douleur ou l'épuisement, dans mon travail c'est le moment de l'explosion qui provoque un changement par le soulagement après la tension.

Ton corps était immobile dans tes premières performances et petit à petit il s'est mis en mouvement. Comment cela s'est-il passé ?

Au départ mon corps était comme les objets que je construisais. Une de mes premières performances se passait à l'espace 251 Nord à l'invitation de Michael Dans. A l'époque j'avais construit une structure en métal qui portait un corps en papier mâché, une femme guerrière que j'ai appelée Gwendorak. C'était une sculpture, raccordée à moi par une mèche explosive. Moi j'étais en combinaison avec cette mèche. Je me suis allumée, il y a eu une explosion puis le feu a voyagé jusqu'à la sculpture qui a explosé à son tour et brûlé presque entièrement. C'était comme un passage, puisque après cela j'ai arrêté de faire des sculptures et commencé à me faire exploser moi-même, mais toujours dans une posture assez immobile. C'est en travaillant avec Garrett List que je suis devenue plus mobile. Le son amène la durée et donc le mouvement, et du coup j'ai commencé à créer des parcours dans lesquels le corps peut évoluer. Là intervient un travail de préparation et de chorégraphie, entre autres pour prévoir le parcours avec Garrett. Ce travail de préparation m'a intéressée et amenée à l'inclure dans les performances qui ont suivi.

Est-ce le début d'un travail de chorégraphie ?

Peut-être, mais qu'est ce que la chorégraphie ? Pour moi c'est écrire avec son corps. Je tente de la réduire à des gestes naturels et nécessaires au travail, les plus simples possibles, sans réelle mise en scène. Jusqu'ici les gestes de préparation sont restés très techniques. J'aimerais trouver la liberté de créer des actions moins techniques et plus poétiques, dans lesquelles il y ait une gestuelle nécessaire pour effectuer un mouvement mais qui crée une autre tension, pas forcément liée à l'explosion mais plutôt aux gestes et aux attitudes du corps. Par exemple, verser une ligne de poudre noire sur 10 mètres, c'est fonctionnel, mais cela peut devenir un mouvement qu'on a envie de regarder pour la beauté du geste. Je côtoie de plus en plus de performeurs qui me font découvrir cette liberté de gestes et d'actions pas utiles à priori, mais d'une beauté qui fait intrinsèquement partie de l'humain. C'est cela que je cherche, quelque chose qui soit lié à autre chose qu'au seul feu. Si par exemple je suis en équilibre et que tout mon corps se tend pour allumer une mèche placée en hauteur, c'est le mouvement qui ouvre sur un autre langage.

C'est ce langage que tu cherches ?

Oui. C'est comme un enfant qui joue seul, qui s'invente des langages, c'est magnifique parce que tout se joue sur le moment, l'instant. Dans certaines performances que j'ai vues c'est cela qui se passe, quelque chose de « primaire », et la liberté d'oser le faire.

Tu m'as dit ne pas vouloir créer d'effets de mise en scène. Lorsque l'on voit tes performances il y a une tension dramatique, et le costume, nécessaire à ta protection, y contribue. Comment travailles-tu avec ces éléments de costume et de mise en scène ?

Le côté rigide de la mise en scène me dérange. Si je parle de mise en scène, il s'agit d'une structure plus ou moins ouverte dans laquelle je peux évoluer et m'orienter en fonction du moment dans lequel je suis. Le costume aussi me donne une structure, un maintien, une présence. Mais il suffit que le feu se répande plus sur tel ou tel point du corps ou de l'espace, et tout change, je peux devoir enlever le costume, bouger, courir...

Le déroulement de la performance est imprévisible. Le début est prédéfini mais la fin ne l'est pas. Une mise en scène où tout est défini d'avance ne m'intéresse pas. Le danger fait que je ne joue pas, je suis forcément moi-même. Je ne veux pas jouer de personnage.

Lorsque l'on performe, le rapport à l'autre change, une distance s'installe de fait. Le costume renforce cette distance, au fond il est à la fois une protection contre le feu et contre le public. Cette question du costume me préoccupe. Comment arriver à ce qu'il soit une protection sans créer un « personnage » ? La salopette, le casque, les lunettes, tout cela fait un peu cosmonaute. Je voudrais essayer de changer cela, porter une tenue plus anodine. Par contre le manteau blanc qui m'enveloppe pour porter la fumée m'intéresse. Il amène une présence poétique. Tu m'as posé la question du corps – ma conscience du corps et de sa présence transforme mon rapport au costume et à ma manière de le porter. Petit à petit, je choisis quand et comment je le porte.

La place de l'humour dans ton travail ?

Dans toutes mes performances il y a le rapport entre la dérision et le danger. Détourner le danger vers autre chose. Le public me pose souvent la question du lien entre mon travail et les événements de l'actualité à l'étranger, les attentats, les kamikazes, la guerre. Le côté humour/dérision est important pour casser ce rapport. Je n'ai absolument pas la prétention de parler de cela, ce n'est pas mon propos, je vis une autre réalité ici en Belgique. Le rapport à l'explosion pour moi c'est surtout le rapport au temps, au moment présent. Après l'explosion souvent il y a des rires, c'est important le soulagement par le rire après la tension.

Quelques exemples ?

Aux Bains de Forest j'ai fait exploser des pastèques. Ce peut être une métaphore de la bombe, ou du sang puisque c'est rouge - mais ça reste une pastèque, et cet élément banal et comestible du quotidien qui nous fait imaginer autre chose crée un décalage avec la réalité.

Au festival Danse en vol à la Bissectine j'avais accroché une fusée à chaque pied de la chaise sur laquelle j'étais assise. Bien sûr la chaise ne peut pas s'envoler, mais je crée l'intention de l'envol avec les fusées. Elles explosent en provoquant un nuage de fumée autour de la chaise et on peut imaginer que la chaise a décollé...

Quelle importance les traces du travail ont-elles pour toi ?

C'est étrange, la trace commence à m'intéresser. Avant c'était juste un document témoin : comme je travaille seule je filme et photographie ce que je fais pour voir comment améliorer certains effets pyrotechniques ou la présence du corps. Certaines de ces vidéos « test » ont acquis un autre statut, comme *Pauvre Gwen*, qui était d'abord une manière de tester une idée et puis est devenue une vidéo à part entière qui passe dans des festivals.

Je ne m'intéresse pas à la trace si c'est du « fabriqué ». Par contre je me suis rendu compte que certaines traces peuvent avoir une importance en tant que telles. Je garde des photos ou vidéos de certaines performances, et même des combinaisons que je portais et sur lesquelles demeure la trace de l'explosion. J'ai gardé aussi une paire de bottes brûlées. Il y

avait pour moi en ces bottes quelque chose de l'ordre de la présence-absence. Comme si une fois enlevées, les bottes gardaient en elles la présence du corps.

D'autres traces sont liées au paysage, ou au processus de travail. Je fais des essais dans la campagne, et les photos que je prends sont autant une trace du paysage que du processus de travail, de ce qui se passe avant ce moment spectaculaire de l'explosion. Des photos de l'ambiance de l'atelier aussi, car elles évoquent la recherche, les objets qui ont brûlé, ceux qui vont brûler, la poudre noire... mon univers en somme. Ces traces contribuent à construire mon univers et à donner une image plus complète de mon travail.

Tu as réalisé quelques publications, notamment *Les nuits de Gwendoline*, où l'humour désamorce l'angoisse. Peux-tu parler de ce travail d'édition, d'écriture ?

Ce sont comme des jalons dans mon travail. Après le temps de préparation, le moment de la performance est instantané, il passe. Par contre quand je crée un livre je vis avec lui pendant plus longtemps, je travaille le texte, les images, je cherche, je reviens dessus, je travaille le montage... C'est une durée qui n'existe pas dans la performance. Cela permet aussi au public de découvrir le travail autrement : il peut ouvrir le livre à tout moment, il ne doit pas être présent au moment précis de la performance.

J'ai écrit *Les nuits de Gwendoline* à un moment particulier de ma vie où la peur de la mort m'habitait. Pour qu'elle me quitte il fallait faire ce livre, et que ce soit l'humour qui prédomine. Les autres publications, *First Alert*, consistent en quatre séquences cinématographiques, ce sont des images qui se succèdent comme sur une pellicule de cinéma. Quatre actions découpées en images fixes et qui se déplient en accordéon.

Tu as récemment exposé des dessins. De quelle manière le dessin fait-il partie de ton travail ?

Je n'ai pas une grande production de dessins. Certains sont des schémas préparatoires, qui me servent d'aide-mémoire dans le processus de travail. D'autres sont des dessins que je fais après la performance pour me souvenir de moments précis. C'est aussi une manière de prolonger le moment de la performance. Je ne fais des dessins que pour préparer ou prolonger des performances. Cela me permet de recréer un rapport à l'atelier aussi qui est important. Souvent je loue un atelier pour ces moments de travail qui ont quelque chose de reposant : je suis seule avec moi-même et avec mon travail, ce n'est pas public comme la performance. Il y a quelque chose de dur dans l'après-coup, une fois que le moment de la performance est passé c'est fini et on est seul et dispersé, il y a comme un désarroi, on se sent démuni. Du coup le travail du dessin me permet de me réunir avec moi-même. Comme les photos ou la vidéo, ou même l'écriture, c'est une manière d'être seule avec le travail, qui permet de se recentrer, d'accueillir des idées nouvelles. Cela donne une raison d'être aux dessins, puisque au départ je ne les fais pas pour les montrer. Mais je les accroche chez moi et c'est une preuve que la performance a bien eu lieu. C'est une trace, comme les photos et les vidéos, qui permet de rester avec le travail une fois la performance terminée.