



© Deborah Ramos

Tout d'abord, pourriez-vous nous dire comment s'est engagée la collaboration avec Marcelo Evelin ? Est-ce le hasard d'une commande qui vous a réunis ou bien il y avait-il au préalable un intérêt commun, un désir de travailler ensemble ?

On connaissait mutuellement nos travaux sans se connaître personnellement. On s'est croisé lors de festivals et rencontres publiques, mais sans jamais vraiment se rencontrer. Ce sont deux connaissances respectives qui nous ont mis en relation : au regard de nos travaux, ils suspectaient une belle alliance de travail possible ! Ensuite, la conversation s'est engagée très rapidement avec Marcelo. Il m'a invité en Uruguay, où il avait la charge curatoriale d'un festival dans lequel il présentait des projets chorégraphiques de femmes. Il m'a demandé de venir je danser le solo *Écran somnambule* que j'avais composé à partir *La Danse de la sorcière* de Mary Wigman. Dans la foulée, on avait la possibilité de rester une dizaine de jours pour profiter du festival et des rencontres internationales qui s'y déroulaient, notamment axées sur les pays d'Amérique Latine. C'était assez exceptionnel, car cela décentrait les objets politiques, esthétiques, etc. Cela nous a conduits, avec Marcelo, à nous demander comment travailler ensemble. On a tout d'abord partagé des temps de discussions autour des politiques de l'art, en particulier celles d'Amérique latine, puis on a entamé un temps de travail autour d'interrogations toutes simples. On ne voulait pas pré-conceptualiser quelque chose, mais plutôt se poser des questions très ouvertes, très simples : qu'est-ce qu'on a envie de faire en ce moment ? Qu'est-ce qui nous semble nécessaire ? C'était un an avant le début de la pandémie de Covid-19, le contexte était différemment tendu, aiguisé par des problématiques politiques et sociales. On est tout de suite rentrés par cette porte.

Quels sont les points de convergences, les affinités que vous percevez entre votre démarche artistique et celle de Marcelo Evelin ?

Au-delà des œuvres que l'on construit l'un et l'autre, on partage la nécessité absolue d'avoir d'imaginer des contextes pour inviter d'autres artistes. Marcelo vit dans l'est du Brésil : la question de la transmission est primordiale à ses yeux, il s'implique fortement dans formation d'artistes, d'interprètes qui parfois rejoignent ses projets. Pour ma part, bien que dans d'autres cadres, j'attache également beaucoup d'importance à la question de la transmission. Par exemple, à l'occasion d'Extension sauvage qui se passe en milieu rural. C'est un festival que j'ai créé en 2011, mais c'est aussi un projet d'enseignement : il s'agit de faire hospitalité à d'autres artistes qui viennent présenter leurs œuvres. De même, dans le contexte plus urbain de la ville de Rennes, j'ai voulu contribuer un espace de transmission vraiment transdisciplinaire avec le lieu TransCanal. Cela pour dire à quel point Marcelo et moi-même sommes intéressés par la manière de montrer des œuvres autrement, de convier le public à faire l'expérience d'autres formes. Pour notre projet en commun, on ne prétendait pas proposer, comme des *Deus ex machina*, quelque chose dont le public n'aurait jamais fait l'expérience, mais on avait besoin de dépasser l'opposition scène/salle, d'interroger le terme même de spectacle. Bien sûr, tout cela répondait à un besoin à un instant T, ce n'est pas tout une abolition définitive ou l'établissement d'une nouvelle hiérarchie. Très vite, c'est la notion de veillée qui s'est imposée à nous. On cherchait quelque chose susceptible de créer des moments communs, où chaque individu devient protagoniste de la veillée, sans que cela ne devienne participatif. On voulait créer un contexte suffisamment immersif pour que les veilleurs – et non pas les spectateurs – soient partie prenante du processus. L'imaginaire s'est mis en route, il nous importait de nommer un rapport au public. Avec l'arrivée du Covid, la nécessité de veiller, au sens presque de prendre soin les uns des autres et de créer d'autres façons d'être ensemble s'est amplifiée, renforcée. Même si dans le dispositif il fallait revoir quelques éléments pour que ce soit compatible avec les contraintes sanitaires, on a ressenti un grand désir, une nécessité de convoquer des manières d'être ensemble.

Dans *La nuit tombe quand elle veut*, vous vous attachez à la notion de rituel, de cérémonie. Est-ce que cela a déplacé votre/vos pratique(s) chorégraphique(s), notamment à l'égard de la position du spectateur ? Est-ce une manière pour vous d'affirmer la capacité transformatrice, ou initiatrice, de la scène ?

Dès que nous avons décidé, sans aucun jugement de valeur du reste, que la notion de participation ne serait pas notre entrée, les choses se sont à la fois clarifiées et complexifiées. Qu'est-ce qui va faire que le public va s'autoriser à agir au-delà de la question de la réception ?

Car, bien entendu, on agit lorsque l'on est spectateur d'une œuvre ou que l'on écoute un échange. Néanmoins, on souhaitait placer le curseur au-dessus de cette problématique. La notion de rituel compose, pour Marcelo et moi-même, comme une sorte de sous-texte permanent, pour des raisons à la fois biographiques et culturelles. En fait, c'est plus qu'une notion, c'est une sorte de cosmogonie. On n'a pas cherché à le convoquer de façon formelle ou sur le plan de la représentation des idées, car la charge biographique était suffisamment présente, pour que l'inconscient se charge de ce fond-là. On ne s'est donc pas référé à des rites en particulier. En revanche, la voix est très présente sous des modalités différentes : parfois ce sont comme des partitions, parfois ce sont des régimes assez ouverts, avec des expérimentations autour de motifs comme prier, parler, chanter, il y a des comptines, des chants. On a toujours été vigilants aux motifs temporels, spatiaux, pour qu'ils soient inclusifs. Par exemple, si des personnes éprouvaient le besoin de pleurer, on pouvait ouvrir des poches pour accueillir cela. De même, lorsque l'on se plaçait à côté des gens pour siffler, parfois ils nous accompagnaient : la contamination, elle était jouée. On se disait en amont qu'il fallait inventer les conditions pour laisser surgir quelque chose chez les personnes. C'était un pari compliqué, parce que tant que l'on n'avait pas de vrais veilleurs avec nous, on ne pouvait que spéculer. Mais dans nos élaborations des matériaux, c'était toujours à notre esprit. Pour revenir à la question du rituel, on a beaucoup regardé des documents qui font concrètement échos à la question du rituel en danse, dont certains films de Maya Deren. Mais aussi des documents où les maîtres de cérémonie sont très clairement dans des rituels sacrés consacrés au soin. Il y avait des figures principales aux fonctions très spécifiques, ainsi que des situations où les personnes se mettaient à danser. Mais on n'a pas essayé de reproduire cela, car ça ne faisait aucun sens, cela nous a simplement permis d'aiguiser notre acuité sur la manière dont le performatif on peut ouvrir des espaces, créer des états d'hospitalité. Par exemple comment faire pour que le public se sente autorisé à se lever sans lui donner de consignes. Les seules indications qu'on donnait au public c'est qu'il était possible de changer de place et qu'il pouvait se saisir des matériaux lumineux placés sur les assises. C'est un élément du rituel très important et que l'on a beaucoup travaillé avec Nadia Lauro qui a élaboré la scénographie du projet. Elle a imaginé pour nous des figures incandescentes, très lumineuses, très réfléchissantes : or ce matériau est disposé sur les places, les coussins où se trouvent les veilleurs. Cela compte énormément parce que cela fait lien au-delà de l'anecdote, cela créé vraiment du commun, car c'est un élément qui, de par sa matérialité, fait expérience commune. Si les personnes décident d'être comme nous, c'est-à-dire entièrement recouvertes, cela devient très réfléchissant pour ceux qui sont en face : ce sont des éléments qui nous augmentent, à la fois au niveau performatif et imaginaire.

Parmi les matériaux qui ont nourri votre pièce, vous mentionnez un poème d'Olivier Marboeuf, « Ceux qui veillent les images nègres », où il est question du corps comme archive, mais aussi de ceux à qui on ne laisse aucun espace et « des lieux fantômes » qu'ils fabriquent. La danse vous semble-t-elle susceptible de faire droit à la création de « lieux fantômes » ? Est-ce que c'est ce que vous avez cherché à faire avec La nuit tombe quand elle veut ?

Oui, le texte d'Olivier Marboeuf est présent dans la pièce, il est même proféré par lui. Lorsque je lui ai parlé du projet avec Marcelo, il a tout de suite pensé à ce texte et me l'a envoyé. C'était quelque chose de très puissant, un lieu d'imprégnation forte. La question du corps comme archive était déjà présente dans les motifs de nos improvisations, mais elle s'est déployée avec d'autant plus d'acuité. Il y avait de nombreux éléments, dont la langue, qui faisaient ressortir des archives fugitives, inconscientes. Ce n'était pas toujours évident à assumer pour des questions de légitimité ou d'esthétique, car on avait peur que cela ne colle trop à l'idée spontanée que l'on a du rituel. Mais, on s'est dit que l'on devait faire confiance aux matériaux, les assumer. D'ailleurs c'est au CCN de Montpellier que l'on a montré pour la première fois cette forme naissante. Les motifs principaux, parler, chanter, prier, pleurer ont émergé grâce à cette question de l'archive.

Vous reliez votre dernière création à une conjoncture très spécifique, mais il-y-a-t-il des éléments qui continuent à vous hanter, des pistes que vous souhaiteriez poursuivre ou emmener ailleurs ?

Je trouve que c'est assez rare de se demander, en tant qu'artiste : « qu'est-ce que j'ai besoin de faire aujourd'hui ? ». C'est cela que je veux dire lorsque j'évoque la dimension conjoncturelle, bien sûr le spectacle entre en résonance avec un moment de son temps, mais il n'isole pas un fragment de temps. Cette création se connecte à certaines de mes œuvres passées, comme avec *Consul et Meshie* que j'ai fait avec Antonia Baehr, même si la forme est complètement différente. Mais je suis sûre qu'elle va également alimenter d'autres pièces à venir, en un sens, elle a déjà nourri la performance un film que je viens de faire avec Manon de Boer, Ghost party. Depuis *La nuit tombe quand elle veut*, la question de ce qui se mêle, de ce qui fait partage entre les performeurs, les danseurs et le public est devenu plus aiguë. Il n'y a pas de formes précises pour actualiser cela : il suffit, mais c'est déjà beaucoup, que quelque chose ait lieu et que l'on se demande, au sens presque étymologique du terme, comment on peut se toucher ?