

Mariana Viana

Saison 2023-24



© Kerem Gabelik

Votre œuvre se développe au contact de différentes disciplines. Elle croise les médiums, sans jamais toutefois abandonner la question du chorégraphique. Est-ce l'un héritage du master exerce ? Quelles sont les rencontres et les découvertes qui vous ont marqué durant ses années de formation ?

J'ai commencé ma formation artistique au théâtre pour migrer vers la danse, avec d'emblée avec une approche interdisciplinaire. Cela provient pour partie de ma formation antérieure, en Communication des Arts du Corps à l'Université PUC São Paulo, et l'expérience au c. e. m — centro em movimento à Lisbonne, où l'interdisciplinarité était très encouragée. Mais c'est vrai que le *master exerce* m'a donné la possibilité de mettre en œuvre cette interdisciplinarité, surtout vers les arts plastiques et visuels, grâce à tous les outils et matériaux mis à disposition. Tout de suite, ma recherche a pris une autre dimension. C'est incroyable la diversité des matériaux qu'on peut trouver dans l'atelier de Tito, le régisseur du CCN. Par exemple, les scénographies de *Matière grise* et de *Faux départ* héritent d'éléments de décor des pièces qui sont passées par là. À Katerina Andreou j'emprunte les parpaings, à Mathilde Monnier j'emprunte les gros ventilateurs... Toutes les planches en bois qui sont devenues les tables de *Matière grise* sont aussi des vestiges des décors antérieurs. Mais, au-delà de la possibilité de matérialiser ou de concrétiser les projets au moyen des supports techniques, l'espace du CCN et du master exerce ouvre de nombreuses possibilités de rencontres. Tous les échanges avec l'équipe de l'exerce et les artistes invités m'ont nourri et encouragé les croisements théoriques-pratiques. J'ai été marquée par le travail de Katerina Andreou, de Jocelyn Cottencin, de Paula Caspão qui déploie une écriture performative, de Pauline L. Boulba, de Valentina Desideri, de Jan Kopp, de Carme Torrent & Nyamnyam (Ariadna Rodríguez et Iñaki Alvarez). D'ailleurs, les Nyamnyam travaillent tout comme moi avec la nourriture.

« Faux départ », que vous venez de présenter au CCN, ainsi que la pièce pour laquelle vous êtes actuellement en résidence ici s'inscrivent dans un projet de recherche au long cours intitulé « Cinéma-catastrophe ». Pouvez-vous nous dire d'où vient ce titre ?

C'est en 2018 que ce titre est apparu. C'était pour moi une année très catastrophique : une multitude de petites catastrophes personnelles couplées à une très grande catastrophe politique, à savoir l'élection au Brésil de Bolsonaro. Pour la culture, pour l'art au Brésil, c'était une réelle chute. À cette époque j'étais au Portugal : c'était une période très triste, mais curieusement c'est à ce moment que l'humour a commencé à émerger dans ma recherche. Auparavant, ce n'était pas prégnant, ce n'était pas vraiment ma ligne de travail. L'humour à mes yeux est très lié à l'absurde, c'est une manière de traverser autrement la tristesse, la peur de l'avenir. En un sens, la catastrophe aussi c'est une expérience absurde qui permet l'interruption d'une logique et l'émergence d'un autre espace-temps. J'envisageais pour ce projet une dimension cinématographique, avec au départ trois volets, même si j'en suis déjà au quatrième ! Le cinéma, c'est comme une porte de recherche sur le temps. Il me permet de mettre en œuvre différentes pratiques qui ouvrent la perception de la temporalité, dans la mesure où il offre d'autres possibilités de temps que celui linéaire. Le cinéma peut dilater le temps, le contracter, jouer sur la durée.

Ces situations performatives forment une série de variations d'un seul et même événement : sous quelles formes se manifeste-t-il ? Est-ce la rencontre entre une matière spécifique et un corps ? L'irruption d'une voix ou d'un phénomène extérieur ?

Cet événement, c'est une immense catastrophe qui s'est déroulée sous nos yeux. Pour *Matière grise*, il y a une note interne qui relate la chute d'un buffle dans un espace où un dîner très important est en train de se préparer. Il faut se débarrasser de ce buffle, car les convives doivent à tout prix être reçus 27 h plus tard. Cette note n'est pas communiquée au public, mais les interprètes savent qu'au moment où les spectateurs rentrent un buffle a été caché dans cette armoire. Pour *Situation 1 décollage*, qui est le premier volet, l'événement c'est, à la fois, une chute frontale, un corps qui tombe la tête la première, et une chute libre d'un avion. La question est : que faire après une chute d'une telle amplitude ? Comment le corps peut-il continuer à vivre, à survivre ? Ces événements changent toujours quelque chose dans notre perception de la réalité, ce sont des situations limites. Dans *Scènes effondrées* l'idée était de développer *Situation 1 décollage*, mais en raison de la pandémie de la Covid-19, la forme est devenue beaucoup plus

fragmentaire. En raison de l'impossibilité de travailler en studio, je me suis plongée dans un processus d'écriture. Puis, je me suis rendu compte que j'étais en train de créer une autre pièce. *Scènes effondrées* c'est presque un effondrement de sens, c'est une liste extensive d'images, des situations de décollage, vol, atterrissage (ou chute). Après j'ai créé *Faux départ* : initialement je ne parvenais pas à identifier la nature de la catastrophe, mais j'avais une obsession pour des blocs de glace. À la suite d'un certain nombre de discussions, j'ai compris quel événement hantait cette création. En 2015, j'ai fait l'épreuve d'une grande catastrophe personnelle : je suis restée durant 17 heures perdue dans une montagne enneigée de Bolivie... C'était la nuit, c'était très éprouvant physiquement. À la levée du jour, un brouillard terrible s'est levé, la descente était très dangereuse... Il y avait un risque vital. Je crois que la dramaturgie de *Faux départ* est issue de cet événement. Mais ce n'est pas une origine psychologique ou un motif qui apparaît dans le spectacle si directement : je ne veux pas que cet événement personnel fasse écran et je préfère que le public soit libre de créer ses propres projections.

Votre future création, « Matière grise », va déployer pour la première fois une temporalité très lente. Qu'est-ce qui vous intéresse particulièrement dans ce ralentissement ? Que change-t-il dans la manière d'activer le corps ?

Ce qui m'intéresse dans la durée c'est les changements dans la perception. Lorsqu'un geste se fait à raison d'un millimètre par seconde, on perçoit très concrètement chaque point de bascule d'un mouvement. Je m'intéresse à ces points d'inflexion : ce sont des états limite qui peuvent atteindre une situation avant de changer sa direction. Par exemple, l'instant où la bouche s'entrouvre, le moment où la sensation de pesanteur devient perceptible, les transitions entre un état et un autre, une situation et une autre. Comme performeuse, cela nécessite d'activer le corps autrement, c'est un état de présence très particulier, presque méditatif je dirais, avec une orientation de l'attention que convoque chacune des cellules du corps pour renouveler la présence à chaque instant. En ce moment je suis en train d'étudier régulièrement la pratique du *body weather*, créé par Min Tanaka et sa compagnie formée par des danseurs et danseuses des différentes parties du monde dans les années 80. Dans le *body weather* il y a tout un travail sur la temporalité, notamment sur la lenteur et la considération du corps comme quelque chose d'inachevé, en constante transformation/déformation. Ma recherche sur le mouvement s'en inspire très fortement. Aujourd'hui, la ferme au Japon où le *body weather* a été développé n'existe plus, mais cette pratique subsiste dans les corps de ceux qui l'ont créée et qui continuent à le transmettre, ainsi que dans les archives déposées à la médiathèque du Centre national de la danse par Christine Quiroaud..

Les gestes du quotidien transparissent dans la plupart de vos créations, quels rôles leur attribuez-vous ? Vous offrent-ils des formes ? Un imaginaire ? Un changement de perception ?

Dans la répétition de ces mouvements quotidiens, on peut percevoir la variété des nuances qui résident en eux, mais aussi la multiplicité des imaginaires qui peuvent apparaître à partir de cela. Par exemple, le mouvement du clignotement : si j'ouvre et ferme mes paupières à grande vitesse pendant que les lèvres se séparent légèrement à une vitesse opposée, cela évoque des dimensions fictives plus complexes que la nature de ce mouvement au départ. C'est une tentative de renouveler le regard sur les corps et sur les choses avec lesquelles le corps est en relation. Je suis plus intéressée par le corps quotidien en mouvement qu'à la danse en tant que discipline.

À l'occasion des soirées topo, vous proposez au public d'assister à un « dîner performatif ». Est-ce une proposition que vous souhaitez intégrer à votre futur spectacle, ou bien le dîner lui-même constitue l'entièreté de la pièce ? Qu'est-ce qui vous intéresse dans la dimension gastronomique et dans la participation du public ?

Au départ, nous ne savions pas ce que cela représentait de cuisiner pour une quarantaine de personnes. À présent, nous avons une idée plus nette, c'est un énorme travail ! La cuisine est un lieu du quotidien, mais aussi un espace très chorégraphique, c'est pourquoi ces savoir-faire de la cuisine m'intéressent tout particulièrement. La gastronomie permet de déployer des actions chorégraphiques, même lorsque l'on cuisine pour deux personnes. Mais, à vrai dire, tout cela a commencé par un désir de *manger la recherche*. Comment manger la montagne ? Le temps géologique ? Le cinéma en noir et blanc ? C'était une sorte de jeu qui petit à petit s'est transformé en projet de création : ce dîner, pour l'instant, constitue l'intégralité de la pièce. C'est la même équipe qui est à l'œuvre pour le dîner et pour la pièce, pour moi ce sont deux choses indissociables. Avant la dégustation à proprement parler, les spectateurs assistent à une scène qui se déroule extrêmement lentement. Cette scène se déroule sur une table sur laquelle sont déposés les ingrédients bruts, comme la farine et le charbon, qui seront ensuite transformés et servis au public. On ne cuisine pas sur scène, la nourriture est déjà prête à servir quand le public arrive. Ces matériaux bruts en mouvement ont une vitesse différente de celle de nos corps en

lenteur, on joue avec cette disparité. Tout comme dans *Faux départ*, ce projet a de nombreuses inconnues : il y a un parcours, mais on ne peut pas tout contrôler... par exemple, le temps que les spectateurs vont prendre pour manger leur repas. On a établi un certain *tempo*, mais il y a toujours des variations. Par exemple, je ne sais pas si les spectateurs vont se permettre de parler entre eux, car les gestes du service seront à la fois quotidiens et étranges. De même, je ne sais pas si tous goûteront à leur repas, car la nourriture est teinte en gris... Cela fait partie du jeu. En même temps, la nourriture a été très soigneusement préparée, nous voulons qu'elle soit délicieuse, de manière à créer un décalage entre la vision et le goût. Nous sommes encore dans une phase d'expérimentation, mais les possibilités sont infinies.

— Propos recueillis par Noémie Charrié, dans le cadre de la saison 2023-2024