

« Une plongée dans le présent » : à propos de *Voronia*

Entretien avec Marcos Morau
par Romain Bionda et Mariana Camargo

Mariana Camargo : Depuis sa création en 2005, la compagnie La Veronal a créé de nombreux spectacles. *Voronia* (2015) semble s’inscrire dans une suite de spectacles dont les titres ont un rapport avec des lieux – *Suecia* (2009), *Maryland* et *Finlandia* (2010), *Russia* (2011), *Islandia* (2012), *Siena* et *Portland* (2013) – ou avec la topographie : *Equal elevations* (2016) et *Vals* (2017). *Voronia* est en effet le nom de la cavité souterraine la plus profonde au monde, localisée en Géorgie. Pourriez-vous nous parler de ce rapport à la géographie que nous trouvons dans votre parcours ?

Marcos Morau¹ : Au début, quand j’ai voulu faire fusionner la géographie et la danse, je pensais faire quelque chose de nouveau. Mais pas du tout, parce que je me suis rendu compte, au moment où je créais *Suecia* et *Finlandia*, que Romeo Castellucci et Pina Bausch avaient déjà travaillé sur ce sujet.

Je ne voulais pas faire une pièce sur un lieu avec ses habitants ni le portrait d’un lieu, mais plutôt trouver un prétexte pour parler des choses qui m’intéressent et ensuite développer une idée. Je ne voulais pas faire un travail de documentariste, c’est-à-dire expliquer au public les aspects

¹ Directeur du collectif artistique La Veronal, composé d’artistes venus de la danse, du théâtre, du cinéma, de la littérature et de la photographie. Entretien réalisé à la Comédie de Reims le 26 janvier 2019 lors du festival Reims Scènes d’Europe et dans le cadre du colloque « Le présent au cœur du théâtre » organisé par Joseph Danan et Catherine Naugrette (IRET).

géographiques ou sociaux d'un lieu. Quand on parle d'un lieu, on se confronte à un imaginaire collectif. L'idée était donc de travailler sur cet imaginaire, sur le rêve des gens par rapport à ces lieux, de trouver un prétexte pour travailler sur ces rêves-là. Il y a un rapport avec le travail autour du rêve dans mes œuvres.

Romain Bionda : En fond de scène, il y a un ascenseur. Sa porte s'ouvre pour faire voir plusieurs situations et, dans la seconde partie du spectacle, c'est par là qu'entrent les danseurs qui plus tard s'attablent. C'est aussi par là qu'ils sortent. Il y a un voyant lumineux qui indique toujours le bas, sauf à la dernière scène où l'ascenseur remonte. Doit-on comprendre que l'ascenseur relie la scène à la cavité – la scène serait donc située à la surface – ou la relie-t-il à la surface, et alors la scène est la cavité ?

M. M. : Pour parler du mal, et c'était assez ambitieux de vouloir illustrer la place du mal dans notre quotidien, je me suis inspiré de toutes ces mythologies où, que ce soit en Grèce, dans les Évangiles, chez Dante, *etc.*, l'enfer est au plus profond de la terre. L'exemple de la cavité en Géorgie était un prétexte pour parler du mal. Donc l'ascenseur descend à travers toutes ces couches de la terre, vers un endroit où tous les maux seraient réunis. Pour moi, on n'a pas besoin d'aller très loin, très profond. Le public lui-même voit qu'il est déjà dans cet endroit. L'enfer, c'est nous. Nous l'avons construit au fur et à mesure de toutes ces années. La descente dans cet ascenseur est un voyage très rapide vers notre réalité.

M. C. : Vous avez déjà abordé la question de la religion dans votre spectacle *Rothko Chapel* (2016). Au sujet de cette pièce, vous avez dit : « Je crois que l'art et la religion se retrouvent quand les mots disparaissent. » Cette exploration du lien entre art et religion se retrouve dans *Voronia*, où il est apparemment question du catholicisme et de son rapport avec l'enfer. Pouvez-vous nous en dire plus ?

M. M. : Une des choses les plus importantes dans mon parcours, c'est que j'ai reçu une éducation religieuse, dans une école catholique – comme Pablo Gisbert, dramaturge du spectacle *Voronia*. Cela me construit en tant que personne, en même temps que cela crée un rejet chez moi. Mais

malgré ce rejet, c'est quelque chose qui m'a énormément influencé dans ma construction personnelle et artistique. Dans ma pratique artistique, je cherche à créer un autre monde que celui qui m'a été inculqué. Très vite, j'ai trouvé des relations entre l'art et la religion, dans le sens où ce sont deux espaces qui permettent d'imaginer autre chose que notre monde : quelque chose au-dessus.

R. B. : Il y a de nombreuses figures d'ordre ou de pouvoir dans cette pièce : des policiers, des médecins, des hommes d'Église. Quel serait le rôle de ces figures d'autorité ? Et quel est leur rapport, s'il en existe un, avec les figures de nettoyeurs qui ouvrent le spectacle et qui, à plusieurs reprises par la suite, balaient le sol, le brossent ou l'aspirent. Qu'avez-vous voulu raconter ?

M. M. : Les nettoyages sur scène cherchent à signifier le fait que même si tu nettoies constamment, ça restera sale pour toujours, parce que la situation actuelle ne peut pas être complètement nettoyée, ou sauvée. Les figures de pouvoir viennent quant à elles montrer qu'en dernière analyse, qu'on subisse le pouvoir ou qu'on l'exerce, cette dynamique de pouvoir ne fait qu'empirer la situation actuelle. Les figures de pouvoir et les nettoyeurs détournent le regard du vrai problème, des situations problématiques avec les autres danseurs sur scène. Ces danses simultanées participent de la création d'une tension autour du fait que l'on a un problème, mais que les personnes autour n'en font rien. Cela illustre une certaine violence passive, qui est celle de l'immobilité, de la non prise de décision, et qui se reflète dans notre génération : une sorte de passivité installée dans les corps. Cela reflète l'état d'esprit actuel : une passivité s'est installée chez les jeunes générations et il est difficile que les choses bougent à nouveau.

R. B. : Après la scène de nettoyage du début, un enfant reste seul sur la scène. Puis il échange sa place avec un adulte situé en fond de scène. Alors l'adulte donne l'impression de se débattre tout seul. S'agit-il du même personnage ? En fait, on peut avoir l'impression que la pièce propose une manière de focalisation sur un personnage qui serait cet enfant. Qu'en diriez-vous ? Et plus généralement peut-être, qu'est-ce qui vous a intéressé dans ce rapport entre les différentes générations de danseurs ?

M. M. : Les générations et les histoires des différentes générations intéressent beaucoup les trentenaires. Ils ont l'impression d'être en milieu de vie. Donc ils sont intéressés par les générations passées et futures. Dans cette pièce, l'enfant se trouve dans un espace un peu indéterminé : un hall d'hôtel, une salle d'attente, *etc.* Il est toujours dans la marge. Il est hors de ce monde, hors du monde des adultes. Est-ce que cet enfant est protégé du mal ? Est-ce qu'il peut être en contact avec le mal, ou seuls les adultes le peuvent-ils ? La présence de l'enfant, notamment à la fin, est un contrepoint à la honte des adultes face à ce qu'ils peuvent produire. À la fin, l'enfant prend l'ascenseur et remonte à la surface comme pour dire : « Je n'appartiens pas à votre monde, pas encore ». L'enfant est la figure de l'innocence face aux autres, comme peuvent l'être les animaux – comme le gorille au moment où il apparaît et reçoit un câlin de l'enfant... C'est la présence innocente. J'ai aussi voulu refléter ma propre enfance dans ce travail.

M. C. : À plusieurs reprises, les corps des danseurs de *Voronia* semblent contester, douter, résister – et prendre sens dans le cadre de situations dramatiques. Je fais référence notamment à la scène du repas sur la grande table, d'où certains danseurs se décolent pour faire des gestes qui se déploient dans des directions opposées. La création des mouvements de vos chorégraphies part-elle d'une situation, ou bien est-ce votre recherche formelle de chorégraphe qui demande d'en construire une ? En d'autres termes, comment naissent les gestes de vos chorégraphies ?

M. M. : Je ne suis pas danseur et c'est pour cela que je me considère assez libre face aux styles ou aux mouvements. Je ne veux pas être tributaire d'un style. Dans ma compagnie, j'essaie de générer des codes avec les danseurs, de développer des langages uniques dans chaque pièce. Dans *Voronia*, par exemple, beaucoup de gens vont reconnaître le flamenco, en parallèle de toute une pluralité de signes qui sont assez liés à la religion. Dans mon travail, j'essaie de construire une organicité avec un mouvement qui n'est pas du tout organique : rendre le mouvement plus complexe, pour toujours trouver des solutions dans le mouvement. Après, rien n'est laissé au hasard. La chorégraphie est à 95 % construite, mais chaque jour est différent. Il y a une part de variation dans le mouvement du danseur qui se laisse affecter

par la lumière, le son, la relation à la salle. Le mouvement est abstrait, mais les tableaux sont figuratifs. C'est un peu comme dans une peinture de Francis Bacon, on y reconnaît les figures, mais pas les formes. Les formes sont perverties par rapport à leur aspect réel.

M. C. : Vous avez enquêté sur l'iconographie du flamenco avec votre pièce *Manolita Chen* (2017) et, la même année, vous avez aussi montré de l'intérêt pour le folklore et l'ancestralité dans *Oskara* (2017), pièce créée en hommage au Pays basque. Quelle est la place des danses traditionnelles et, plus spécifiquement, de l'ancestralité dans votre travail ?

M. M. : La tradition est très présente dans mon travail. J'aime beaucoup revisiter ces danses, qui sont loin de la contemporanéité, pour mieux comprendre les situations d'aujourd'hui. J'ai une obsession pour le folklore, même si ça n'a pas vraiment de sens aujourd'hui. Je suis attiré par son mystère...

R. B. : Dans *Voronia*, du texte est projeté à certains moments, comme des surtitres, et les spectateurs deviennent pour de courts moments des lecteurs. D'où ce texte provient-il ? Ce sont des citations ?

M. M. : Il y a différents textes dans l'œuvre. Ils sont principalement issus de l'Ancien Testament et des Évangiles. La pièce s'ouvre avec ce palindrome : « *In girum imus nocte et consumimur igni* » (« Nous faisons des tours dans la nuit et nous sommes consumés par le feu »). Il illustre la fugacité de notre existence. La parole ou le texte ne servent jamais à renforcer le mouvement ou à le compléter, mais plutôt à ouvrir une autre dimension, comme pourraient le faire la lumière ou la musique. Cela permet de créer une nouvelle perception de l'œuvre chez le spectateur.

R. B. : Plus généralement, quel rôle le texte joue-t-il dans l'expérience qui est proposée au spectateur de danse aujourd'hui ? En particulier, que pensez-vous du rapport que certains chorégraphes entretiennent aujourd'hui avec lui ? On peut penser à *PLAZA* d'El Conde de Torrefiel, mais aussi à *El Triunfo de la Libertad* (2014) de La Ribot et à *PLACE* (2014) d'Adina Secretan (La Section Lopez). Dans *El Triunfo de la Libertad*, il n'y

a pas de danseurs : simplement du texte qui défile sur plusieurs écrans, à un rythme différent, irrégulier et parfois plutôt rapide. Le texte est polyphonique : on a l'impression qu'il est une manière de dialogue, mais celui-ci ne donne pas le nom des personnages ; cela demande une certaine concentration. Chez Adina Secretan, un texte est projeté en majuscules en fond de scène – texte par moments assez virulent contre les autorités et le monde des arts vivants en Suisse romande, par rapport au statut des artistes, des subventions, *etc.* – pendant que des danseurs, lorsqu'ils ne dansent pas, sont enfermés dans une voiture remplie de fumée. Chez El Conde de Torrefiel, le texte défile pendant que l'action se déroule. Bref. Comment vous situez-vous parmi ces trois usages assez différents du texte écrit ? Et qu'en pensez-vous de manière générale, dans la danse d'aujourd'hui ?

M. M. : La beauté de la parole ou du mot pour les créateurs, c'est qu'elle signifie quelque chose, contrairement aux formes : elle veut dire quelque chose. Elle permet de comprendre, plutôt que de percevoir. La parole a quelque chose de très tranchant. C'est pour cela qu'elle peut être dangereuse, car elle peut enfermer. Il faut donc arriver à la dominer quand on l'utilise dans des arts comme la danse, qui a quelque chose de liquide, qui laisse percevoir plein de choses différentes alors que la parole est pesante, très présente et monolithique. Dans mon travail je cherche, avec la parole, à ouvrir plutôt qu'à expliquer quelque chose. Le spectateur doit pouvoir avoir différentes perspectives intellectuelles, émotionnelles, *etc.*

M. C. : Vous vous êtes également formé en dramaturgie. *Pasionaria*, votre prochain spectacle, va être joué au Théâtre de Chaillot au mois d'avril 2019, et en voyant les vidéos, nous avons l'impression que la dramaticité – c'est-à-dire des esquisses de situations, une ébauche d'histoire, des effets de personnage, *etc.* – est encore plus manifeste que dans *Voronia*. Comment concevez-vous la dimension dramatique de votre travail ?

M. M. : La dramaturgie dans ces spectacles consiste à penser à une structure, à un squelette. Je suis très conscient du fait que l'ordre des tableaux, de la narration mise en place, fait beaucoup varier la perception de l'œuvre. Il s'agit donc de penser à tous les possibles de perception, pour parvenir à une narration complexe. Je ne cherche pas à établir un ordre clair, pour

que les spectateurs puissent en quelque sorte réorganiser l'action selon leur propre ordre narratif, selon leur propre réflexion dramaturgique. Dans *Pasionaria*, les spectateurs trouvent des objets du quotidien sur le plateau – une maison, des éléments volés à la réalité tels qu'un escalier ou une fenêtre. L'idée est de donner une autre dimension théâtrale à cette maison, pour en favoriser une perception différente : prendre des éléments appartenant à un imaginaire réaliste, mais pour leur donner une autre signification. Par ailleurs, nous parlons toujours des mêmes thématiques sur un plateau, encore et encore. Alors, autant essayer d'en parler de manières différentes. J'essaie de trouver une nouvelle forme de narration qui appartiendrait à notre siècle.

M. C. : Combien y a-t-il de présents dans *Voronia*? Quels sont les temps que vous évoquez : temps mythiques, aujourd'hui... ?

M. M. : Il y a plusieurs lieux pour faire de la politique à l'heure actuelle, et le plateau en est un. Ma façon de faire, c'est de traduire le monde sur le plateau – d'y traduire un présent.

Pierre Longuenesse (dans la salle) : Est-ce que vous parleriez, à propos de votre travail, de narrativité de la danse, ou penchez-vous plutôt du côté de la performativité du geste dansé ?

M. M. : Je n'ai pas envie de choisir entre les deux, qui sont tout aussi importants. La narrativité est importante parce qu'on est toujours en train de raconter quelque chose, et il faut travailler la performativité des gestes. Le travail de la compagnie est vraiment un parfait mélange entre les deux. L'idée est de montrer comment on présente un problème, comment on lui trouve une solution ou pas, comment on lance des questions sur le plateau. L'interprète est un canal pour l'expression. Il y a un travail séparé : d'un côté la dramaturgie, qui appartient au chorégraphe, de l'autre le geste qui appartient à l'interprète, qui peut avoir conscience ou pas de faire partie d'un ensemble dramaturgique.

Cyrielle Dodet (dans la salle) : Votre compagnie est composée d'artistes venant de plusieurs disciplines. Avez-vous travaillé ensemble pour *Voronia* ?

Et sinon, pour une autre création ou un autre projet, comment travaillez-vous ensemble ?

M. M. : Le principal, c'est de savoir clairement ce dont je veux parler au début du processus de travail. Pour *Voronia*, c'était le thème du mal. Je prends cette décision thématique, puis je m'ouvre à mon quotidien et à tous ses éléments qui viennent nourrir ladite thématique. Petit à petit, j'ouvre la discussion avec mon équipe. C'est donc une sorte de monstre qui se développe. C'est important de m'exprimer à voix haute avec les autres. Mais la prise de décision est individuelle. Elle passe par moi. Tout doit passer par un esprit, même si le partage avec les autres professionnels est important. Le fait d'être entouré permet même de créer des tensions, des sortes de crises qui peuvent être constructives. Tout cela dépend des spectacles, et c'est ce qui rend la réflexion vivante.

Joseph Danan (dans la salle) : Il m'a semblé voir dans le spectacle pas mal de références au cinéma de Buñuel : *L'Ange exterminateur*, par exemple. Ces références présentent une Espagne du XX^e siècle, ou même d'avant, une Espagne de l'époque franquiste, notamment. Quel sens cela a-t-il pour vous, aujourd'hui, de présenter sur un plateau ces références qui me paraissent renvoyer à une autre Espagne que l'actuelle ?

M. M. : Le franquisme est encore une plaie ouverte. Ce n'est pas terminé, ni résolu. C'est toujours présent, et cela poursuit les créateurs. Quand je parlais de mon éducation catholique, c'était une preuve du fait que je suis un enfant du franquisme. Ces idées-là renaissent actuellement en Espagne. Cela rend les créateurs très en alerte vis-à-vis de ces problématiques. Pour ce qui est des références à Buñuel, cela n'était pas forcément volontaire. Mais ce sont des références tellement ancrées en moi, qui appartiennent tellement à mon imaginaire, qu'elles ressortent inévitablement. Quand je vois ses films, je ressens les mêmes désirs que je peux avoir dans ma création, même si les conditions de la liberté d'expression sont très différentes aujourd'hui. On peut avoir l'impression que la liberté actuelle noie les artistes. Il ne s'agit pas de dire qu'on a besoin d'une dictature pour avoir de bonnes idées et créer de bonnes œuvres artistiques, mais travailler dans un climat trop favorable ne donne pas tout son potentiel à l'art – surtout

politiquement. Ne pas être content permet la rébellion, et favorise l'émergence de nouvelles formes.

Entretien traduit par Carla Gauzès