

**Claudia Triozzi
et Vera Mantero
au CN D**

Entretien avec Vera Mantero

Gilles Amalvi *Lors de cette programmation au CN D, vous allez montrer trois pièces, datant respectivement de 1991, 1993 et 1996, et qui n'ont cessé d'être montrées depuis. Dans une économie du spectacle vivant où les œuvres ont souvent une durée de vie assez courte, quelle est la valeur de ces pièces pour vous : un repère, une façon de voir où vous en êtes ?*

Vera Mantero Au départ, il n'y avait pas d'intention particulière ou de plan derrière la longévité de ces pièces. Je ne me suis pas dit : je vais continuer à les faire pendant quinze ans. Cela s'est fait naturellement. Il y a d'une part les circonstances qui font qu'elles ont continué à être programmées, mais il y a aussi – et surtout – le fait que j'ai toujours eu des choses à faire dedans. Ça ne s'est pas épuisé, je suis restée occupée par ce que ces pièces proposaient, ce qu'elles engageaient pour moi. Et puis c'est du travail – c'est important de le rappeler. On doit jouer pour travailler et travailler pour vivre. Une autre raison tient aux conditions spécifiques de l'art chorégraphique. Les arts vivants n'ont pas la même durée de vie que les livres ou les tableaux. Ça me plaît que ce soit possible, que ces œuvres puissent continuer à être vues par des publics différents, et dans des conditions relativement similaires aux conditions d'origine. J'ai la chance que mon corps me permette de continuer à les danser. Ces pièces n'ont pas été montrées à Paris depuis un certain temps, ça va être intéressant – aussi bien pour ceux qui les ont déjà vues que pour ceux qui vont les découvrir.

G.A. *Dans le cas de Perhaps she could dance first and think afterwards, un lien très fort se tisse entre la danse et la répétition du morceau de Thelonious Monk, Ruby, My Dear. L'état de rupture, de contraste que produit le corps dans cette pièce correspond assez bien aux dérives mélodiques de Monk. Comment est intervenue la musique dans le processus de création ?*

V.M. Au départ, cette pièce devait être une pièce de groupe, mais ça n'avait pas abouti. J'en ai donc fait un solo, mais même avec cette forme solo, je rencontrais beaucoup de difficultés. C'est donc un projet qui accumulait les problèmes ! Il se trouve que cette période correspond à la mort de Miles Davis, en 1991 : c'est un musicien que j'aimais beaucoup, et que j'avais vu plusieurs fois en concert. Le jour de sa mort, je suis restée chez moi à écouter des disques. Du Miles Davis, et d'autres choses. Je suis retombée sur cet enregistrement de *Ruby, My Dear*. Ça a été une illumination : d'un seul coup, cela m'offrait la possibilité de bouger avec ce thème. J'ai mis la caméra dans le salon et j'ai mis cette musique plusieurs fois, et je me suis mise à danser. Ça m'a un peu sauvé la vie je dois dire, ça a décoincé beaucoup de choses...

G.A. *Cette pièce est donc le résultat d'une série d'échecs. Est-ce qu'elle a continué à opérer sur ce mode-là – comme quelque chose qui rate – ou est-ce que votre façon de l'interpréter s'est modifiée avec le temps ?*

V.M. C'est une pièce qui a été dure à créer, qui porte la trace d'une souffrance, d'un effort. Maintenant c'est une pièce à l'intérieur de laquelle je m'amuse beaucoup. Je la danse avec un esprit beaucoup plus léger, lumineux. Elle est devenue ludique. Je crois que j'ai découvert dans les méandres de ces mouvements beaucoup d'ironie, d'humour, de jeu. Ça s'est fait au fur et à mesure. Cela fait maintenant vingt-cinq ans que je la danse ! C'est très étrange de penser que je fais cette pièce depuis tant de temps ! Celui ou celle qui a parcouru le temps ne le ressent pas de la même manière qu'un observateur extérieur, pour lequel le chiffre de vingt-cinq ans reste un nombre abstrait. Dans les années 1980, je me souviens que je lisais des choses, j'essayais de me documenter sur les années 1960. Ça me paraissait terriblement loin, c'était un autre

temps – un autre monde. Et puis il n'y avait pas les mêmes modes d'accès à l'information – internet n'existait pas – ce qui accroissait cette impression de distance. Il y a là un paradoxe lié au temps que j'ai du mal à expliquer. Ce qui est sûr, c'est qu'une pièce de vingt-cinq ans est beaucoup plus actuelle pour quelqu'un qui a parcouru ce temps avec elle que pour quelqu'un qui la voit de loin.

G.A. *À l'origine de one mysterious Thing, said e.e.cummings*, il y a la figure de Josephine Baker, à laquelle s'est ajoutée la figure du Faune, puis le texte... Là aussi, il s'agit d'une pièce entre plusieurs temps, plusieurs univers...*

V.M. Quelque chose me frappe aujourd'hui à propos de *one mysterious Thing said e.e.cummings**, qui a à voir avec cette histoire de temps, et avec ce que dit le texte – texte qui ne dit que des choses terribles... C'est un texte dépouillé, aride, sévère. Mais ce n'est que très récemment que j'ai commencé à m'étonner de ce texte – de sa tonalité. Actuellement, le Portugal est dans un moment de crise – politique, économique. Les choses ne vont pas bien. Dans le milieu des années 1990, lorsque j'ai fait cette pièce, le Portugal était dans un moment de renouveau économique et culturel – à l'inverse de la morosité actuelle. Il y avait un certain enthousiasme dans l'avenir. Ce n'est que maintenant que j'entends ce texte avec étonnement, et que je comprends rétrospectivement l'étonnement qui a dû être celui des spectateurs à l'époque : pourquoi une femme de trente ans vient avec ce texte là, à ce moment-là ? Avec ce texte qui ne cesse de répéter le mot atroce. Ce texte au fond renvoie des sens différents en fonction de l'époque dans laquelle il résonne. Maintenant il a l'air d'être fait pour aujourd'hui. Le sens – et l'essence de ce texte – est de se plier aux situations qui l'actualisent.

G.A. *Olympia fait résonner le texte de Jean Dubuffet, Asphyxiant culture, à l'intérieur d'un cadre performatif qui expose la figure du tableau d'Édouard Manet. À quelle situation, politique autant qu'esthétique,*

correspondait cette prise de position ?

V.M. À l'origine, j'ai fait ce solo pour un événement précis, à Lisbonne. À l'époque, il n'y avait pas encore de ministère de la Culture, ce dernier a été créé juste après, en 1995. Cet événement était à la fois une manière de donner une visibilité au petit groupe de danseurs et de chorégraphes qui étaient actifs à l'époque, et une manière de revendiquer plus de moyens, de vraies conditions de travail. Du coup, il y avait quelque chose d'un peu paradoxal à participer à cet événement en lisant un texte qui prenait position contre l'idée d'un art subventionné. Je ne m'en suis pas vraiment rendu compte sur le moment, ça m'est apparu après. Mais c'est une question tortueuse, complexe. Il ne faut pas oublier que pendant quatre ans, le gouvernement d'austérité au Portugal a supprimé le ministère de la Culture pour faire des économies. La critique radicale, jusqu'au boutiste formulée par *Asphyxiant culture* me touchait beaucoup. On peut encore voir aujourd'hui les problèmes soulevés par une culture très établie, professionnalisée. Mais il est impossible de voir les choses en noir et blanc.

G.A. *Il y a évidemment un paradoxe intéressant à lire la critique que Jean Dubuffet adresse à l'art en le superposant à ce tableau qui reprend les codes de la tradition picturale classique, tout en les détournant. Comment s'est imposé le choix du tableau d'Édouard Manet ?*

V.M. Pour cet événement, je voulais absolument lire le texte de Jean Dubuffet. Mais je me suis dit que je ne pouvais pas seulement le lire devant un micro. Ça aurait été trop peu. Et j'aurais donné l'impression de vouloir donner une leçon. Très vite m'est venue l'idée qu'il fallait le lire nue : me mettre à nu pour ne pas adopter une position surplombante, ou arrogante. Mais il manquait encore un décalage. Très vite j'ai eu le tableau de Édouard Manet à l'esprit, mais j'avais un peu peur de me frotter à un référent culturel aussi imposant. J'en ai parlé avec André Lepecki, écrivain spécialiste de la performance, qui était aussi un ami de

longue date ; et il a pensé à la même chose que moi ! Il a soutenu mon choix, en me disant : « vas-y, fonce, fais ce que tu veux avec ce tableau ». Du coup, tout s'est emboîté par couches de problèmes successives : il y a le texte, mais ça pose un problème ; introduisons un nouvel élément, la nudité. À son tour, elle pose un nouveau problème. Alors ajoutons le tableau, mais ça pose un nouveau problème : est-ce que je ne fais que reproduire le tableau, en restant allongée pendant vingt minutes ? Non, ça ne va pas. Du coup, j'amène le lit sur scène. Mais il faut aussi faire bouger Olympia, trouver un moyen de l'animer, ça fait plus d'une centaine d'années qu'elle est là sans bouger, la pauvre, il faut qu'elle puisse se dégourdir un peu. J'aime bien cette manière de procéder par série de problèmes. Je ne le fais pas très souvent, mais dans ces circonstances, ça s'est fait très naturellement. Et puis au départ, c'était censé n'être qu'une performance unique. Ce n'est que six ans après qu'on m'a proposé de la refaire dans le cadre d'une rétrospective de mon travail ; suite à ça, j'ai continué à la faire.

Entretien réalisé pour le CN D.