



FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

42^e édition

danse

MARCELO EVELIN

DEMOLITION INC. + NÚCLEO DO DIRCEU

Matadouro

14 > 19 octobre 2013

Avec le Festival d'Automne à Paris

SERVICE DE PRESSE

Théâtre de la Cité internationale

Philippe Boulet • 06 82 28 00 47

philippe.boulet@theatrede lacite.com

Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

assistante: Chloé Cartonnet

tél. 01 53 45 17 13 / fax 01 53 45 17 01

c.delterme@festival-automne.com /

c.willemot@festival-automne.com /

assistant.presse@festival-automne.com

THÉÂTRE DE LA CITÉ

INTERNATIONALE

DE LA CITÉ INTERNATIONALE

Matadouro, Tournée 2013.....

- date > lieu

Théâtre de la Cité internationale

17, bd Jourdan • 75014 Paris
www.theatredelacite.com
administration • 01 43 13 50 60

TARIFS

de 7 € à 22 €

Moins de 30 ans • 13 €

Abonnement • 11€ à 16€

Carte Forever Young • 20 € la carte, puis, quel que soit votre âge, vous bénéficiez du tarif étudiant à 11 €

Pass cité Intégral • 10 spectacles au choix (sauf *Les Rendez-vous de la Lune*) pour 70€, soit 7 € le spectacle

BILLETTERIE

www.theatredelacite.com

Tél. : 01 43 13 50 50 (du lundi au vendredi 13h – 19h, le samedi 14h – 19h)

www.festival-automne.com

Tél. : 01 53 45 17 17

et chez nos revendeurs FNAC, Théâtre on line et billettereduc.com

Le Théâtre de la Cité internationale / Cité internationale universitaire de Paris est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication – direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France, le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche et la ville de Paris. Avec le soutien du conseil régional d'Île-de-France pour les résidences d'artistes. Avec l'aide de l'Office national de diffusion artistique et Arcadi pour l'accueil de certains spectacles.

danse

MARCELO EVELIN

DEMOLITION INC. + NÚCLEO DO DIRCEU

Matadouro

Conception, Marcelo Evelin

Demolition Inc. + Núcleo do Dirceu

De et avec Alexandre Santos, Andrez Lean Ghizze,
Cipó Alvarenga, Cleyde Silva, Datan Izaká, Fagão,
Fábio Crazy da Silva, Izabelle Frota, Jaap Lindijer,
Jacob Alves, Josh S., Layane Holanda, Marcelo Evelin,
Regina Veloso, Sérgio Caddah, Silvia Soter

.....
du 14 au 19 octobre 2013

Avec le Festival d'Automne à Paris

tous les jours à 20h30,
relâche mercredi

durée 1h05

bord de plateau

• Le 19 octobre à 18h30 / Apéro philo / thème : repousser les limites /
animé par Bernard Benattar, philosophe.

.....
Coréalisation Théâtre de la Cité internationale (Paris); Festival d'Automne à Paris *avec le soutien de*
Funarte (2008) et de la Lei de Incentivo Estadual do Governo do Piauí/SIEC/FUNDAC. Spectacle
accueilli en résidence artistique au Hetveem Theater (Amsterdam) et au Centre Chorégraphique de Rio
de Janeiro. *Remerciements* à Christine Greiner, João Pimenta, Judith Schonenveld, Loes van der Pligt,
Marcel Bogers, Renate Zentschnig, Reginaldo Carvalho, Rogério Ortiz, Sérgio Matos, Wilena Weronez,
Yang Dallas • Spectacle créé en novembre 2010 au Panorama Festival de Dança (Rio de Janeiro)

Marcelo Evelin, nom illustre de la jeune danse brésilienne, aura donc adapté trois fois *Hautes Terres* d'Euclides da Cunha. Dans *Sertao*, il s'intéressait aux paysages arides du roman, dans *Bull Dancing* aux hommes qui le hantaient. Dans *Matadouro*, l'action prend le dessus. Ici, le corps devient un champ de bataille, la métaphore de mille conflits : entre centre et marges, sauvagerie et civilisation, territoires perdus et monde globalisé. Sur un quintette de Schubert, les 8 interprètes de *Matadouro* se vouent sans relâche à une lutte infatigable et conduisent leur corps vers un état limite, combat à mort et en rond.



Entretien avec Marcelo Evelin

Après avoir longtemps travaillé en Europe, le Brésilien Marcelo Evelin est revenu en 2006 dans sa ville natale de Teresina, où il dirige désormais le Núcleo de Criação do Dirceu. Pour préparer ce retour, il avait commencé à relire et à adapter *Os Sertões* (1902) d'Euclides da Cunha, roman mythique de la mémoire brésilienne qui médite sur la formation de la République et sur la composition ethnique du pays. Les «sertanejos» (les habitants du Sertao, région pauvre du Nordeste brésilien) sont considérés par les habitants des villes du Sud comme dégénérés, pauvres, racialement inférieurs. Mais dans la guerre qu'elle lance contre eux, l'armée républicaine, qui perdra beaucoup de batailles avant de gagner la guerre, se révèle aussi peu civilisée, aussi irrationnelle, que les paysans pauvres, si bien que c'est la légitimité même de la République qui finit par être ébranlée par ce conflit. Euclides da Cunha était amer. Marcelo Evelin l'est tout autant. Avec *Matadouro*, il clôt la trilogie consacrée à ce roman sur une note sauvage, violente, épuisante. Quand on sait que *Matadouro* signifie «abattoirs», on comprend qu'Evelin n'a pas beaucoup d'espoir sur la capacité de résistance des hommes face aux infinis dangers et systèmes qui les menacent, malgré le doux Quintette à cordes en ut majeur de Schubert qui accompagne la course interminable et tellement intense des interprètes dont même le spectateur sort lessivé.

.....

Qu'est-ce qui vous a donné envie de travailler sur le roman d'Euclides da Cunha? Est-ce une façon de travailler sur le Brésil? Vous sentez-vous un artiste ancré dans la tradition brésilienne?

Euclides da Cunha est un écrivain très important au Brésil. Et puis je viens d'une région très proche du Sertao où se passe son roman. Le Sertao est une région un peu mythologique pour les Brésiliens: un endroit très désert, très pauvre, où la végétation diffère beaucoup du reste du Brésil, une terre distante avec une identité particulière, ses propres mythes, ses démons. Même si j'ai vécu à l'étranger, je reste très attaché culturellement à mon pays et travailler sur ce roman, c'était un moyen pour moi de retisser un lien avec le Brésil. Par exemple, j'utilise la figure géométrique du cercle dans *Matadouro*, qui est une figure très proche de nous dans le Nordeste: pour les jeux d'enfants, les danses, les discussions entre amis, on se met beaucoup en cercle. D'autre part, la guerre de Canudos que le roman raconte, il me semble qu'elle a beaucoup d'échos avec le Brésil contemporain. Le livre raconte l'histoire de gens ordinaires qui luttent contre le pouvoir militaire, qui réclamaient seulement qu'on les laisse vivre selon leur désir. Au moment où j'ai commencé à travailler sur ma trilogie, en 2003, il me semblait que le Brésil qui grandissait, qui se développait, vivait une situation un peu comparable d'opposition entre les très riches et les très pauvres, où les désirs des uns comptaient mais pas ceux des autres.

Vous avez choisi de faire une trilogie de ce roman?

Oui, parce que le roman a trois parties. La Terre qui évoque la géographie; L'homme qui parle des gens du Sertao; et La Guerre. En fait, on dit la guerre, mais c'était plutôt une bataille. Les militaires avaient des armes très technologiques pour l'époque, et les gens en face n'avaient rien, des bouts de bois. Ils ont tous été tués. Personne ne s'est rendu.

Matadouro est donc une chorégraphie de bataille?

Oui et je me demandais comment le faire. Je ne voulais pas représenter une bataille. À ce moment-là, je lisais Giorgio Agamben qui parle beaucoup des corps tuables d'Auschwitz. Des corps qui ne peuvent rien faire que résister. J'étais très impressionné par cette idée de résistance même quand on sait que la situation est perdue. Cette idée nourrit la pièce. On court pendant 57 minutes et on ne court pas n'importe comment: on garde une distance réglée entre nous, on suit la musique, on a de grands couteaux attachés à notre corps qui sont le genre de couteaux utilisés pendant la Guerre de Canudos. Et cette course, littéralement c'est une bataille. Pas contre un pouvoir extérieur, mais contre nous. C'est dur de tenir, physiquement et mentalement. On a l'impression que ça ne va jamais finir, on est soumis au rythme de la musique et pas à son rythme propre.

Pourquoi avoir choisi la musique de Schubert pour régler cette course ?

Il y a plusieurs raisons. D'abord, c'est une musique que j'aime beaucoup, une musique de mort, mais une mort assez belle, une mort d'amour. J'ai découvert après que c'est la dernière musique que Schubert a composée avant de mourir, alors qu'il était déjà malade. Une autre chose, c'est que je voulais avoir un rapport avec l'autre côté du monde. J'aurais pu choisir une musique brésilienne, mais je me serais senti enfermé. Je ne vois pas les choses si séparées entre ce monde-ci et celui-là. Enfin, Schubert était autrichien. Et c'est une façon, un peu en biais, de convoquer la figure d'Hitler, parce que *Matadouro* vient en partie de la réflexion d'Agamben sur Auschwitz.

Pour revenir sur Auschwitz, votre chorégraphie pour Matadouro semble très carcérale : les danseurs courent en rond, ils doivent respecter la distance entre eux, ce n'est pas une course joyeuse et il y a très peu de cassures, de coupures, de libérations.

Oui c'est quelque chose à quoi on n'échappe pas. Je voulais installer une situation sans issue. Ce n'est pas un conflit qu'on va pouvoir résoudre, c'est un conflit qui porte sur le fait d'être humain dans le monde. C'est une résistance sans espoir, littéralement, parce que le monde est un système, un système économique, un système des identités, un système rigide auquel on ne peut pas échapper. Les petites cassures, les petits accidents qu'il y a dans la pièce, ce sont comme de petits soulèvements, un instant, un instant où l'on est libéré de cette force qui nous abat, un petit moment de poésie mais qui ne dure jamais.

Les danseurs sont tous revêtus de masques, est-ce une façon de renouer avec la culture populaire ?

Non pas vraiment. Pendant des années, j'ai acheté des masques, sans savoir pourquoi. Des masques qui viennent d'Amérique du Sud, du Pérou, d'Équateur, mais aussi des magasins SM de Berlin, ou des magasins pour enfants. L'idée du masque, c'est de ne pas donner l'identité du visage : je ne voulais pas avoir à faire à des gens, mais à des corps, à des puissances pour reprendre le mot de Deleuze. Pour moi, cette bataille c'est une bataille des corps, des existences, pas des identités. Quand je vois de la danse, souvent, je vois les visages et ça me gêne — je voulais défigurer, cacher. Et bien sûr, il y a un rapport avec les gens qu'on amène nus devant un mur et dont on bande les yeux pour les exécuter. On dit que c'est pour les empêcher de voir la mort, mais je trouve cela hypocrite : en fait, c'est pour nous empêcher de voir la douleur des personnes.



Justement les danseurs sont nus.

J'aime beaucoup la nudité. Dans mon travail, ça m'a pris du temps d'accepter de demander à mes danseurs d'être nus, et de moi aussi être nu. Oui ça m'a pris du temps d'accepter une nudité pas érotique. La nudité c'est un état de reddition, le corps est dans un état de fragilité, de vulnérabilité. Pendant la guerre de Canudos, les paysans étaient nus. D'un autre côté je pense que la danse c'est avant tout le corps, et je pense que les vêtements donnent un côté culturel au corps dont je voulais me libérer. La nudité nous aide à essayer de devenir nous-mêmes. Ça semble paradoxal mais c'est le paradoxe de la nudité : elle contient une opposition entre la fragilité et la puissance du corps, les deux sont là en même temps.

Il n'y a pas de décor dans votre pièce qu'une tour faite de bric et broc, qui rejoue la pauvreté des paysans.

Je voulais abandonner toutes les lumières classiques, normales, officielles, du théâtre. À chaque fois qu'on joue la pièce dans un lieu différent, on construit une sorte de tour pour faire la lumière avec ce qu'on trouve : des lampes de jardin, de construction, des morceaux de bois et de fer. Cette tour ressemble un peu à la végétation du Sertão — qui fut très importante pendant la bataille. Les gens l'utilisaient pour se cacher ou pour attaquer les soldats. Mais, bien sûr, ça n'a pas suffi à les sauver.

*Entretien réalisé par Stéphane Bouquet
— juillet 2013*



biographie

.....

MARCELO EVELIN est chorégraphe, performeur et chercheur. Il vit et travaille en Europe depuis 1986, où il se focalise sur la danse et le théâtre physique. Evelin collabore avec des professionnels de toutes les nationalités, langues maternelles, origines et disciplines, et réalise des projets incluant de la musique, de la vidéo, des installations, et l'occupation de certains espaces. Il est en résidence avec sa compagnie Demolition Inc. au Hetveem Theater à Amsterdam et enseigne l'improvisation et la composition à l'école du mime à Amsterdam, où il réalise aussi des projets et accompagne les étudiants dans le processus de création. Evelin anime en outre des ateliers et des projets collaboratifs dans différents pays, en Europe, en Amérique du Nord et du Sud et en Afrique. En 2006, il est retourné au Brésil où il est actif en tant que directeur et commissaire d'expositions. Il a mis en place et coordonne une plateforme d'artistes indépendants, Núcleo do Dirceu à Teresina, dans l'État du Piauí, où l'on effectue aussi de la recherche et du développement dans le domaine des arts du spectacle vivant. Núcleo a été récompensé à deux reprises par l'Association des Critiques d'art de São Paulo (APCA) : en 2008, « meilleure politique publique pour la danse », et en 2011, « meilleure production, formation, création et diffusion en matière de danse ». Ses spectacles *Bull Dancing* (2006) et *Mono* (2008) ont tourné au Brésil et à l'étranger. Ensuite, Evelin et Núcleo do Dirceu ont présenté la première de *Matadouro* en novembre 2010 au festival Panorama de Dança à Rio de Janeiro, et dans le cadre des expositions d'art Galpão do Dirceu dans le Piauí et SESC à São Paulo. *Matadouro* conclut la trilogie inspirée de l'écrivain, sociologue et ingénieur brésilien Euclides da Cunha : *Sertão* (2003) abordait la terre, *Bull Dancing*, l'homme, et *Matadouro* s'articule autour du combat. Le spectacle était déjà tourné au Japon, en Belgique, aux Pays-Bas et au Portugal. Ses derniers spectacles *Slaughterhouse* (2010), et *Suddenly everywhere is black with people* (2012) ont été présentés dans divers pays dont au Brésil.

www.nucleododirceu.com.br • source : Kunstenfestivaldesarts

Matadouro

Il est tellement plus beau, le plateau du Teatro Carlos Gomes, débarrassé des pendrillons, sièges et néons. Quand nous entrons dans la salle, Fábio Crazy est déjà sur scène, nu, avec un tambour; un masque d'animal lui couvre la tête, il tourne autour du microphone placé au centre du plateau comme un chat prêt à attaquer sa proie. C'est une image prémonitoire, qui a quelque chose d'une menace belliqueuse, d'une promesse ludique ou érotique. C'est le chat botté (ici, avec des chaussures de course), le lapin qui arrive en dernier, le loup derrière la porte. Tous les spectateurs se sont installés, les lumières s'éteignent, puis se rallument. Sur la scène apparaît un groupe de six hommes et une femme, masqués, vêtus à l'identique; ils forment un rang depuis l'avant vers le fond de la scène, ils retirent vêtements et masques et attendent. Nous aussi nous attendons, nous entendons Schubert et des aboiements de chien, le rythme du tambour de Fábio, et s'installe une sensation d'alerte, quelque chose est sur le point d'arriver, on dirait des cabocles¹ avec leurs rames attachées au corps par des rubans d'emballage, ils vont se retourner et avancer vers le public comme une charge de cavalerie. Mais cette tension est scandée, d'autres instruments rejoignent la fanfare, machettes périlleuses, cuica², chocalho³. C'est comme une cloison de l'avant-scène vers le mur de fond, une sensation de force contenue, le paroxysme des terreiros de candomblé⁴, des bandes de jeunes contrôlés par la police, les noirs du Cacique de Ramos⁵, les travestis de la Glória⁶. L'immobilité de cette situation accentue la distance entre eux et nous, comme une rupture intentionnelle de notre attente et de notre complicité, comme si nous étions en train d'épier une fête (ou un rituel ou un acte de violence) à travers la fente d'une cloison. Les projecteurs qui éclairent cette scène se trouvent autour du plateau, attachés de manière précaire avec ce même ruban d'emballage bon marché sur des socles et supports dont les prolongements ressemblent à des cannes à pêche improvisées, aux fils emmêlés dans d'improbables enchevêtrements. Cela rappelle ces bricolages ingénieux, d'une laideur assumée et fascinante, que nous rencontrons dans les périphéries de Rio de Janeiro, Brasília Manaus, Teresina. Je réfléchis aux raisons de montrer quelque chose qui habituellement n'est que fonctionnel, le choix d'une esthétique qui exhibe sa propre instabilité comme un drapeau, comme un symbole de puissance. Après un temps qui peut paraître long et arbitraire, mais qui est approprié, le groupe abandonne les instruments, remet les masques mais pas les vêtements, et entame une course circulaire autour de la scène. Le groupe se défait progressivement pour former un cercle. Il n'y a pas d'effort expressif ou dramatique dans leur course — ils courent, c'est tout. Et cela dure plus ou moins une heure. Pendant ce temps, de petites variations apparaissent, des images se détachent du cercle et y retournent: un coureur imite un singe, un autre prend des photos, un autre encore court pendant tout un temps avec le bras levé, la femme se tient les seins, l'un d'entre eux montre son visage, un autre esquisse quelques pas de danse. Cuisses et poitrines, sexes et fesses, muscles et chevelures virevoltent de manière vertigineuse, s'imposent, se confondent, comme les chevaux d'un carrousel. Peu à peu, tout doucement, les corps se couvrent de sueur. Chaque coureur acquiert une individualité, une individualité étrange, métissage entre corps et masque, des corps différents et des masques différents, d'animal, de Mexicain, d'arriéré, de dribbleur, de

¹Le cabocle (caboclo en portugais, mot d'origine tupi-guarani) désigne au départ le métis indien/blanc, mais signifie aussi le paysan « fruste » et « provincial » de l'intérieur du pays. Dans la spiritualité umbanda, le cabocle est une entité spirituelle ancestrale indienne.

²Sorte de tambour à friction, utilisé notamment dans la samba.

³Instrument à percussion avec des sonnailles métalliques montées sur un cadre que l'on secoue. Utilisé notamment dans la samba.

⁴Lieu de culte afro-brésilien.

⁵Bloco (un des défilés de rue) du carnaval de Rio de Janeiro.

⁶Quartier de Rio de Janeiro des années 50, où opèrent aujourd'hui les travestis.

démon. On a du temps en suffisance pour regarder chacun des coureurs et distinguer qui est plus âgé, qui est plus gros, qui court de manière étrange, qui a l'air plus à l'aise. C'est une image puissante, humaine, une sensation de voir le Brésil dans ce tourbillon de force et de dépense, dans la course qui se révèle impitoyable, comme ces marathons de danse où les couples se traînent, épuisés, en vue d'un prix improbable. Je vois le Brésil dans l'impulsion brutale d'être en mouvement pour ne pas mourir, dans cette compulsion de faire, de maintenir, de réussir, de gagner, de créer. Cela paraît une insulte pour ceux qui courent, mais il est épuisant pour moi d'assister à ce marathon depuis mon siège, avec la sensation croissante que cette course ne se terminera pas, jamais. J'ai envie de quitter la salle, de me coucher par terre, de boire de l'eau ou un café, de discuter avec les autres spectateurs, de pisser, de regarder d'un autre endroit. J'ai la sensation d'être forcé, poussé, aliéné. J'aurais voulu être en train de courir aussi pour avoir quelque chose à faire, ou simplement ne pas me trouver là. Mais j'ai également la sensation que cette violence, cette fatigue, ce vide me concernent, non pas parce que j'ai fait une erreur, mais parce que je le mérite. En même temps, contrairement aux coureurs, je n'ai pas de pivot qui ancre ma dislocation, ni de notion de fin. Le spectacle semble même remettre en question ma présence ici, avec l'imperméabilité de cette course, l'abîme entre cette scène et mon siège. Je sens que je suis à côté de la plaque, que je suis en train de voir une installation comme si c'était une pièce en trois actes, attendant des conséquences et des conclusions là où il n'y a juste qu'un objet propulsif, qui met au défi d'en extraire un quelconque sens. Dans un des tournants de la course, quasi sans m'en apercevoir, j'ai perdu le groupe qui courait, et j'ai commencé à espérer qu'il en finisse. Déjà que les petites variations et les découvertes de chaque corps ne me disent pas grand-chose sur cette action, sur ces personnes. C'est presque comme les variations le long d'une piste de Formule 1, un paysage qui se répète et qui n'a aucune importance pour le résultat final. Les coureurs se réunissent de nouveau dans leur tournoiement, des mains ils touchent leurs compagnons, ils posent les bras sur les épaules les uns des autres, et je me souviens de nouveau qu'il y a là quelque chose à dire, une construction dramaturgique qui affirme, oriente, discerne. Je pense à un endroit qui n'a rien de cordial ni d'hospitalier, mais où existent des rencontres qui adoucissent cette course de démolition. Je veux comprendre davantage, recevoir plus, mais je n'arrive plus à respirer, et la fin vient comme un soulagement. Je comprends qu'il valait la peine d'avoir assisté à ceci jusqu'à maintenant, d'avoir vu leurs visages sans masque marqués par la fatigue, l'émotion, la certitude, la peur. Je pense qu'on peut trouver encore quelque chose dans cette course, un sens à tant de cruauté envers soi-même et envers les autres (et je dis cruauté non comme quelque chose de mauvais, mais comme un potentiel de réalisation, une preuve de force). Je sors avec la sensation que j'ai vu quelque chose de puissant et d'inachevé, beau et difforme, important et insuffisant. Quelque chose de pas encore tout à fait réussi, comme le Brésil.

— Alex Cassal Traduit par Elisabeth Mareels
In programme du Kunstenfestivaldesarts 2012