



© Tinefrum Berlin

**Pour commencer, pourriez-vous nous donner quelques éclaircissements sur votre manière de travailler : a-t-elle beaucoup évolué dans le temps ? Est-ce que vous avez élaboré une sorte de méthode de travail ? Des protocoles ?**

Il y a des points d'intérêts qui existent depuis le début de ma pratique artistique. J'organise mes créations autour de questions en me plongeant dans une réflexion autour d'un problème. Ce peut être également une relation, quelque chose qui m'intéresse dans mon environnement ou son mode de fonctionnement. Puis, je tente de trouver peu ou prou la traduction physique et scénique de ces questions de manière à ce qu'elles puissent être reposées à chaque instant du spectacle.

Je pense que mes créations sont de nature chorégraphique, même si elles ne sont pas à proprement parler des « pièces de danse ». Je pense à la chorégraphie dans un contexte plus large, en ne réduisant pas l'idée du corps au corps physique producteur de mouvements. Je préfère étendre la notion de corporalité, par exemple à des objets inanimés, à des textes. De même, j'essaie d'ouvrir l'idée du mouvement. Il peut être physique, mais aussi poétique, politique, etc. Cela donne des formes qui sont souvent perçues comme multidisciplinaires, mais en réalité leurs différentes traductions formelles sont la conséquence d'une réflexion éminemment chorégraphique. J'utilise des processus, des éléments chorégraphiques et je place toujours au centre du travail la question de la corporalité. Pourtant, la question que je me pose n'est pas vraiment celle de la discipline : ce qui m'intéresse, ce n'est pas de savoir si je fais du théâtre ou de la danse, mais comment on peut faire bouger certains corps, certaines idées, certaines relations. Une chose qui est également très importante à mes yeux c'est la relation entre l'image et le son. Dans mon travail, la dimension auditive est souvent assumée par le texte, par la qualité des voix, de la narration ou encore de la poésie. La partition textuelle ne raconte jamais ce que l'on voit sur scène : les gestes, les mouvements ne sont pas reflétés par les mots. Dans l'espace entre l'image et le texte, le regard du spectateur écrit sa propre partition, son propre spectacle.

**Qu'attendez-vous, en général, des interprètes de vos pièces et de leurs publics ? Quelles sont les qualités que vous cherchez à cultiver ou à éveiller en eux ?**

Dans mon travail, je m'intéresse beaucoup à la relation aux spectateurs. La question de la place qui lui est accordée et de l'adresse est primordiale. Dès les débuts de la création, je me demande comment l'intégrer, comment en faire un auteur, comment le faire participer. Cela peut même définir la forme du spectacle. Par exemple, j'ai composé des pièces participatives, où seuls les spectateurs étaient interprètes, soit qu'ils lisent un texte ensemble, soit qu'ils reçoivent une série de suggestions, d'instructions ou de questions. Les interprétations de ces suggestions ou les réponses à ces questions peuvent devenir le contenu de la pièce, comme dans la pièce que j'ai faite pour les enfants, *Partituur*. Mais aussi, dans des pièces plus « classiques », comme dans *While We Were Holding It Together*. Cette pièce présente un tableau vivant où le spectateur crée sans cesse des scènes dans son esprit à l'aide de très peu d'éléments scéniques. Il participe ainsi de manière profonde à la création de la pièce qu'il regarde, puisqu'il est devant une seule image, qui est à chaque fois décontextualisée grâce au recours à la phrase « j'imagine ». Les interprètes imaginent où ils sont et ce qu'ils font, tout en partageant leur imaginaire avec les spectateurs : si le public ne fait rien, il n'y a rien qui se passe. De même, dans ma dernière création *slowly, slowly... until the sun comes up*, les spectateurs sont immergés dans la scénographie. Leur ressenti tactile est identique à celui des interprètes, car ils touchent le même tissu et font partie du même environnement. Le dispositif quadri-frontal fait en sorte que leurs réactions, leurs présences déterminent la pièce d'une manière très concrète, tant du point de vue des visages que de l'énergie ou de la chaleur de la pièce.

Bien entendu, les qualités des spectateurs ne sont pas équivalentes à celles que j'attends des interprètes. Par exemple, même si la notion d'écoute est importante des deux côtés, ce sont les interprètes qui organisent l'écoute. Ils activent un mode d'être ou d'agir avec l'espace, avec les autres, avec le texte, avec les gestes, etc. Le spectateur, quant à lui, est dans son contexte, assis dans un gradin ou dans l'espace : sa tâche consiste à imaginer, à se projeter dans les interstices. Dans la construction, il y a beaucoup d'ouvertures, d'espaces qui se finissent et se définissent grâce aux spectateurs. Mes pièces sont très peu didactiques, elles ne racontent pas d'histoires, mais elles sont situées très clairement autour de certaines questions : ce n'est pas une expérience complètement abstraite. Le cadre existe, mais il reste fluctuant, amovible à

travers le regard du public. Ce qui est très important au théâtre, c'est que les personnes décident d'être là, de passer du temps ensemble dans une expérience collective. Une expérience qui offre la possibilité de transformer son point de vue et d'en obtenir de nouveaux. Anthropologiquement parlant, le théâtre propose une expérience collective : c'est une manière pour moi de questionner le commun, le partage. Car ce qui m'intéresse dans le théâtre c'est le questionnement autour du « nous » ou de « l'autre », c'est-à-dire des notions qui ont une dimension politique, sociale. Même lorsque je fais des solos, je parle toujours du groupe.

***Vos créations ne cessent de remettre en jeu la question de la communauté et de l'interdépendance. Quels rôles jouent le corps, le mouvement dans cette interrogation, sinon cette construction du « commun » ?***

Ce qui m'a toujours intéressé c'est de réfléchir et de représenter le corps, mais pas de manière nécessairement esthétique ou décorative. Dans mes pièces, la place du corps, des gestes, de la corporalité est liée à des actions qui vont au-delà des mouvements physiques. Par exemple, dans *Forces de la nature*, il y a cinq protagonistes reliés par des cordes d'escalade. Lorsqu'ils bougent sur scène, leur fonction ne consiste pas uniquement à montrer les forces physiques de la nature, mais à composer un tissage avec d'autres cordes, qui deviennent à la fin une sorte de montagne, à la fois métaphorique et physique. Dans *Forces de la nature*, je me suis demandé comment mettre en question les forces qui agissent sur nos corps, nos relations, tout en produisant quelque chose qui soit la conséquence des mouvements accomplis sur scène. En définitive, cela crée une chorégraphie, un processus de tissage nourri par des mouvements qui sont nécessaires, indispensables. Si les interprètes de *Forces de la nature* ne bougent pas d'une certaine manière, c'est toute la composition du tissage qui est compromise. De même, si l'un/e des interprètes décide de s'éloigner du groupe, il tire tout le monde de son côté. Les relations d'action/réaction et d'interdépendance sont très évidentes, sans devoir faire de présentation didactique. Dans pratiquement toutes mes pièces, je propose comme point de départ une condition physique qui diffère de celle de tous les jours. Elle s'installe durant toute la pièce de manière à être partagée entre les interprètes et le public, car c'est grâce à elle que l'on peut voir le monde différemment et reconsidérer en profondeur des choses qui nous semblent claires, acquises. Par exemple, on réfléchit différemment si l'on bouge au ralenti ou si l'on bouge très vite. On voit le monde différemment si l'on marche, si l'on est assis, si l'on est debout ou allongé. Ce que je tente de faire dans mes pièces, c'est d'amener les interprètes, et parfois les spectateurs, dans une corporalité légèrement décalée de sorte que puissent émerger des points de vue étonnamment différents. Dans *Forces de la nature*, les interprètes entrent sur une scène vide, ils sont rattachés par des cordes d'escalade et n'ont pour seule « ressource de construction » qu'un monticule de cordelettes similaires. Or, de ces trois bouts de ficelles, ils vont construire un voyage, un paysage, une montagne. Ils tissent une narration en quelque sorte. La physicalité de chaque interprète va créer une physicalité collective, car ils sont unis en un corps inséparable, qui va lui-même se relier à la physicalité de l'espace scénique et celle de la salle de théâtre. Les interprètes vont inscrire un corps physique, la montagne, pour la faire apparaître dans un ordre physique, palpable, puis disparaître à la manière d'un mirage qui ouvre un possible, un imaginaire, un symbole.

***Dans Forces de la nature, l'une des questions au cœur de votre recherche était « quelles forces agissent sur nous et comment nous font-elles bouger ? ». Quelles sont les pistes, les découvertes que cette création vous a permis de faire à ce sujet ? Les forces qui nous animent sont-elles toujours issues « de la nature » ?***

Le titre de la pièce contient déjà une multiplicité de questions. Il nous interroge sur ce qu'est la nature. Lorsque l'on pense à la force dans le domaine de la chorégraphie, du mouvement, on le rapporte spontanément aux forces mécaniques. Pendant très longtemps, la danse était considérée comme le fruit de la gravité, de l'inertie, du jeu d'action/réaction, de l'élan. Mais ces forces ne représentent qu'une strate possible de notre engagement dans cette danse, une strate purement physique. D'autres forces nous font bouger, comme les forces politiques, sociales, émotionnelles, spirituelles, etc. Cela même nous questionne sur l'idée de nature : comment l'humain est-il inscrit dans la nature, a-t-il lui-même une nature ? À partir d'un élément en apparence anodin, banal, on construit une conversation, qui pose des questions fondamentales sur la manière dont on s'accroche ou l'on se connecte avec le monde, à l'autre, à nous-mêmes. Alors, on peut commencer à tisser une réflexion complexe, qui s'élabore à travers la réalité physique, visuelle, émotionnelle, sociale ou encore politique. Il faut poser des questions sous des angles peu habituels pour ouvrir des espaces et susciter l'imaginaire, la sensibilité, la réflexion.

***À l'occasion de votre passage au Centre chorégraphique de Montpellier, vous avez exploré la notion de « disparition » auprès des étudiants du master exerce en insistant sur la manière dont une performance, par définition unique et non reproductible, peut agir sur l'art, comme sur la vie. En va-t-il de même de l'expérience onirique que vous interrogez dans votre dernière création slowly, slowly... until the sun comes up ?***

Je me suis intéressée au monde des rêves pour donner suite à ma réflexion sur la question de la liberté. Je me demandais si, dans la vie que nous menons aujourd'hui, il nous restait encore des espaces de liberté. J'ai l'impression que les espaces physiques dans lesquels nous vivons sont de plus en plus surveillés, protégés, codifiés, uniformes. C'est également le cas dans les espaces d'Internet, où nous passons beaucoup de temps. On sait qu'il y a actuellement beaucoup d'instabilité dans l'équilibre mental des gens, les phénomènes d'anxiété, d'inquiétudes, de *burn out* se multiplient. En un mot, la situation n'est pas très apaisée. À mes yeux, l'une des raisons de ce malaise peut s'expliquer par le fait que les gens sont de moins en moins amenés à faire des expériences collectives de perceptions libres. Or, l'art ou la pratique artistique peuvent offrir ce type d'expérience. Ils ouvrent un espace qui est très souvent collectif, mais surtout primordial pour préserver une sorte d'équilibre. Je pense que les rêves offrent également un espace où peut advenir une liberté de réflexion : les logiques sont différentes, les narrations qu'on tisse dans nos rêves aussi. Dans nos rêves, les conséquences ne sont pas les mêmes que dans nos vies de tous les jours, c'est pourquoi ils peuvent être interprétés comme paradigmes ou lieux de liberté et de réparation. L'idée était de créer un endroit où l'on peut faire l'expérience collective de la liberté, à la manière d'un voyage qui ressemblerait au fur et à mesure à un rêve. Cette qualité, je voulais qu'elle existe à travers une sensation presque synesthésique : la relation entre le toucher, le son, la lumière, la proximité des personnes avec qui l'expérience de la pièce est partagée, etc. J'ai commencé à travailler avec des tissus il y a longtemps. J'ai aussi partagé certains aspects de cette recherche auprès des étudiants d'exerce. Pendant l'atelier à exercer, concrètement, j'ai proposé d'utiliser les tissus comme moyen physique et visuel de faire apparaître et disparaître, développant l'idée de la disparition comme un processus de transformation de regard et d'existence. Mais nous sommes restés dans le domaine de la représentation. Mais dans *slowly, slowly*, c'était très différent, car il s'agissait de créer un environnement scénique tactile, c'est-à-dire un paysage physique dans lequel on est immergé, dans lequel on sent. Il y a des strates, des tissus que l'on va creuser pendant la pièce. C'est comme des couches terrestres sous lesquelles se trouvent de nouvelles réalités, de nouvelles qualités qui altèrent la scène. Du point de vue dramaturgique, dans *slowly, slowly* nous avons travaillé avec les différentes phases du sommeil. Par exemple, l'introduction de la pièce correspond au moment de l'endormissement, qui est très ritualisé. Puis vient la phase du sommeil léger, du sommeil profond, du sommeil paradoxal et enfin du réveil. Les spectateurs parlent d'une expérience « *feel-good* », car le spectacle offre une sorte d'apaisement, même lorsqu'il aborde des sujets complexes, parfois violents, c'est presque comme un voyage réparateur. Le public reste très proche des interprètes, ce qui favorise l'intimité, la confiance, et peut-être un certain bien-être. On peut créer des environnements qui prennent en charge la dimension du *care*, de la bienveillance et du soin, sans renoncer à l'exigence artistique. Il ne s'agit pas de proposer des séances de spa au théâtre, mais de construire une conscience, une réflexion, d'autres désirs et formes de concentration. L'apaisement donne la possibilité de réfléchir à l'humanité ou à l'existence sans se projeter dans un futur. Dans les rêves, du reste, il n'y a pas de futur. Or, il me semble nécessaire d'interroger notre culture du regard et notre engagement, qui sont depuis très longtemps orientés vers l'avenir, à tel point que les gens ont perdu le sens du présent. Aujourd'hui, nous ne pouvons pas avoir la même notion du futur que celle d'il y a 30 ans. L'idée de « la promesse » n'est plus durable. Nous n'avons pas les mêmes vies, les mêmes ressources, le même rapport à nos environnements. Comment peut-on construire la notion d'humanité, de l'autre et du soi, sans se projeter dans le futur ? Il me semble essentiel de poser cette question dans un contexte de théâtre qui, depuis ses débuts, interroge et met en performance la question de l'ici et maintenant.

— Propos recueillis par Noémie Charrié, dans le cadre de la saison 2021-2022

