



© Johanna Maciejewska

Vous vous êtes formée à l'école nationale de danse classique en Pologne, puis à la Rotterdam Dance Academy et à l'université d'Utrecht. Qu'est-ce que vous gardez et/ou qu'est-ce que vous rejetez de toutes ces années de formation ? Y a-t-il dans vos créations une subversion, un oubli ou une reprise de certains codes ?

Après neuf années de danse classique en Pologne, je me suis formée à la Rotterdam Dance Academy durant cinq ans, où le niveau d'exigence était également assez élevé. Puis, j'ai étudié pendant quatre ans à l'université d'Utrecht, afin de compléter ma formation pratique par un bagage de nature plus théorique. Ces trois formations, aussi différentes soient-elles, m'ont apporté une certaine rigueur. On peut être rigoureusement stupide, rigoureusement conceptuel ou même rigoureusement paresseux... Donc, à mes yeux, ce qui importe c'est moins la forme que l'attitude. Je n'ai pas hérité de codes, mais d'une manière de se soucier et de prendre soin de sa discipline. Grâce à mes différentes formations, j'ai un spectre très large pour aborder l'art de la chorégraphie. J'ai commencé par une formation classique, puis poursuivi mon apprentissage avec une focalisation sur les techniques de la danse, pour ensuite faire des études chorégraphiques à l'université, où j'ai fait des recherches très intenses pour démêler les questions suivantes : « Qu'est-ce que l'on veut dire en tant qu'artiste-chorégraphe ? Quels sont nos outils et nos perspectives ? ». Je pense que j'étais une étudiante assez rebelle : j'étais à la fois très indisciplinée et très disciplinée. C'était très important pour mon parcours professionnel d'avoir une certaine rigueur, mais aussi une certaine assurance pour être capable de réagir, de répondre et de prendre ses responsabilités.

Après toutes ces années de formation pour devenir interprète, j'étais sûre d'une chose : je ne voulais pas que l'on me regarde sur scène comme une danseuse, mais en tant que personne. C'était très clair pour moi, dès le départ : je dispose de corps et de techniques multiples, mais je n'ai pas besoin de les manifester. C'est toujours quelque chose de primordial pour moi de faire en sorte que mon travail ne représente pas ma formation.

Aux sources de vos créations, on retrouve de nombreuses figures de l'avant-garde artistique, telles que Loïe Fuller, Simone Forti ou encore Merce Cunningham. Ces artistes et chorégraphes ont en commun d'ouvrir la danse à l'abstraction, de découpler le mouvement du corps et de faire de l'improvisation ou du hasard de véritables principes de composition. Est-ce également les moteurs de votre démarche artistique ? Quelle place accordez-vous à l'improvisation et/ou au hasard dans vos performances ?

J'ai un parcours en danse assez formel et académique, même si à Utrecht c'était relativement interdisciplinaire. Mais, en tant qu'interprète, je trouvais que ce n'est pas suffisant... C'est pourquoi j'ai entamé des études à l'université. J'y ai découvert des artistes comme Cunningham, Simone Forti, Christian Rizzo ou encore Mathilde Monnier. Ils dessinent un nouveau paysage de la danse contemporaine, issu des avant-gardes, en créant des liens avec les arts visuels, la musique, l'espace du public, le théâtre, etc. Or, c'était très important pour moi de nouer la chorégraphie aux arts plastiques. Je le faisais au départ de manière plutôt intuitive, puis je me suis demandé qui, dans la tradition de la danse, avait été pionnier de tout cela. Et c'est alors que j'ai fait le rapprochement avec les figures de Loïe Fuller, où le corps n'est pas central. La lumière se porte plus sur le mouvement, l'écriture et la matérialité, car le corps n'est qu'un élément parmi d'autres. Avec Loïe Fuller on quitte l'espace déterminé par le corps humain comme dans le dessin de l'homme de Vitruve. Le corps est décentré au profit d'éléments et perceptions matérielles. Mais comment décentrer les figures humaines ? Comment introduire quelque chose d'autre ? On ne danse pas le mouvement, on danse avec le mouvement. En ce qui concerne le hasard, il ne joue pas nécessairement dans mon travail au niveau de la composition, mais il peut surgir grâce aux interprètes qui font des propositions auxquelles je n'avais pas songé. C'est toute la beauté du processus.

Pour *The second body*, nous pensions au départ que la durée de fonte de la glace pourrait déterminer celle du spectacle. Mais, en définitive, ce paramètre n'a pas été retenu. Quoiqu'il en soit, la glace va réagir : elle va fondre et changer de forme. Il n'est pas nécessaire d'attendre qu'elle fonde complètement, car on sait tous que la glace fond : sur scène comme à l'échelle du monde. C'est donc un faux problème, il faut prioriser autre chose et déterminer la durée de la performance par les actions. La glace peut se rompre, elle peut glisser : ce qui laisse place à l'imprédictibilité, c'est une autre manière de décentrer la temporalité humaine. C'est

vraiment très important de montrer qu'il existe différentes formes de temporalités.

Quelle est la raison qui vous a conduit à choisir la glace comme matériau et partenaire chorégraphique ? Est-ce pour vous une manière de tester les limites du corps ?

La raison pour laquelle j'ai choisi la glace vient en réalité de mon étude des *dance constructions* de Simone Forti. Cet objet, c'est quelque chose d'un peu bizarre dans l'histoire de la danse, que l'on retrouve également chez William Forsythe dans ses *Choreographic Objects*. Ce n'est ni une sculpture, ni une scénographie, ni un objet à proprement parler, mais une situation sculpturale. Après dix ans de travail autour des danses serpentines, je peux dire qu'elles ont quelque chose de très spécifique : pour les réaliser, il faut soutenir certains types de formes et de mouvements comme dans un ballet, ou comme dans la vie quotidienne. Je me suis demandé quelles sont les formes déployées par Simone Forti pour ses *dance constructions*, mais surtout par quelles actions elle essaye de les soutenir : ce mot, cette action, c'est grimper. J'ai ensuite initié un dialogue avec un plasticien, Alix Boillot, pour trouver ma propre *dance construction* et pour la soutenir. C'est pourquoi le choix de la glace est lié aux questions d'endurance, de résistance : comment soutenir des situations difficiles ? Comment rester là malgré les difficultés, les potentielles douleurs, les événements imprévisibles ? Nous savons que la glace produit une réaction immédiate de respiration : c'est important de rester calme, de maîtriser le souffle, de continuer et de préserver les choses les plus essentielles.

La pièce que vous présentez à ICI—CCN s'intitule « The Second Body ». Elle emprunte son titre à l'essai de l'écrivaine Daisy Hildyard sur les frontières de l'anthropocène. Pourriez-vous nous dire quels sont les éclairages et les ressources que vous avez puisés dans cet ouvrage ? Quel est ce «second corps» que vous mettez en exergue ?

Le point de départ de *The Second Body* c'est le paradoxe : on peut voir quelque chose d'humain dans le non-humain, on peut deviner le liquide dans le solide. Dans cet essai, Daisy Hildyard met à jour un autre paradoxe. Elle affirme que notre propre corps se double d'un second corps qui, à l'instar des danses serpentines, est comme une extension du premier. C'est un corps fait d'actions et de liens et qui est connecté au monde entier. Sans reprendre la théorie de l'effet papillon, elle montre que toutes nos actions sont reliées, qu'elles s'enchevêtrent les unes et les autres. Mais si l'on pense que l'on a deux corps, comment se déplacer ? Est-ce matériel ? Immatériel ? Le deuxième corps est le fruit de nos interactions, c'est donc à la fois matériel et immatériel. Elle évoque également notre éloignement du monde animal, notamment grâce à aux interviews d'un boucher et d'un douanier, qui témoignent de la distance considérable qui existe entre les animaux et nous. La question qu'elle soulève c'est celle de l'échelle : car nos actions dépassent de loin les limites de notre corps ou de notre entourage immédiat. J'ai découvert ce texte à l'occasion de ma précédente création : pour *The Second Body* j'ai voulu revenir vers cette matière, puisqu'elle thématise la relation et l'action que nous pouvons avoir vis-à-vis de la glace et de sa fonte.

Le second corps est à la fois un corps en extension et en absence. C'est un corps intangible, même s'il est extrêmement connecté avec le monde. C'est une prothèse, mais que nous ne pouvons pas toucher. On peut imaginer ce deuxième corps, le conceptualiser, sans jamais tout à fait le saisir, même si on peut l'éprouver, le ressentir. C'est un peu comme l'expérience du temps présent, dont la complexité est frappante. On touche à un paradoxe, une tension que j'ai essayé de rendre visible dans *The Second Body*. Au fur et à mesure, la forme de la glace se transforme au contact des actions, mais dans l'écriture j'ai voulu poursuivre et faire honneur à sa propre temporalité. En un sens, c'est une adaptation plus qu'une performance.

Vous êtes actuellement en résidence à ICI—CCN pour votre future pièce. Dans cette dernière, vous souhaitez poursuivre la déconstruction et la réinvention des danses serpentines de Loïe Fuller, tout en explorant la tension entre la sculpture et la danse, dont vous dites que le sujet principal c'est l'incarnation elle-même. Pourriez-vous développer ce dernier point et nous préciser quelles pourraient être les formes de cette (ou de ces) incarnation(s) ?

Je suis actuellement au début de la création : nous allons travailler sur l'*embodiment* sans objet tout en le confrontant à la pratique des danses serpentines. Avec les interprètes, on essaye de radicaliser ces deux pratiques, de les pousser au plus loin, car elles partagent la même origine. C'est pourquoi, durant les résidences précédentes, j'ai introduit les interprètes aux danses serpentines. Une fois cela incorporé, je leur ai demandé de travailler sans objet, de sorte que les deux processus puissent être visibles sur le plateau. Pour l'instant, je ne suis pas encore véritablement dans l'écriture de la pièce : j'ai deux interprètes sur cinq, je dois encore organiser des auditions. Après plusieurs pièces en solo ou en trio, j'ai éprouvé le besoin de travailler sur une véritable énergie de groupe, d'ouvrir les danses serpentines à la question du collectif.

Mallarmé disait de Loïe Fuller qu'elle incarnait un feu, une fleur, une lumière. De la même manière, Isadora Duncan a tenté de danser les vagues, et, plus récemment encore, Xavier le Roy

a voulu mettre dans les corps certaines attitudes du chien. Il y a une pluralité de langages et de logiques qui traversent les corps : notre métier d'interprète repose aussi sur la capacité de trouver les moyens de décomposer, décoder, déchiffrer les corporalités. Le processus de l'incarnation, c'est donc véritablement notre sujet. On peut questionner, déconstruire, mais aussi apprendre certains mouvements par la décomposition de leurs qualités et mécanismes. L'outil principal c'est l'incarnation, qu'elle soit humaine ou non humaine, vivante ou non vivante, relevant de la danse ou non. Je souhaite également explorer la tension entre la danse et la sculpture, entre le mouvement et son absence, mais en essayant toujours de faire apparaître les deux choses en même temps. Ce paradoxe m'intéresse, car il pose aussi la question de savoir comment l'inorganique se loge dans notre corps, comment l'humain habite le non humain et réciproquement.

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