



© CCNCN

Dans vos travaux de recherche, dans vos spectacles, dans vos textes vous aimez confondre l'art et la vie. Vous vous inscrivez ainsi dans le tournant affectif de la critique, tout en déployant un savoir résolument situé. Mais qu'est-ce que vous recherchez spécifiquement dans cette alliance ? En quoi vous semble-t-elle importante d'un point de vue politique et esthétique ?

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à la critique en danse, je ne savais pas encore ce que je pourrais faire sur un plateau. Je me percevais plutôt comme une spectatrice et c'est en regardant des spectacles que j'ai eu le désir d'en faire à mon tour. Ce rapport, j'ai tenté de l'explorer dans le cadre de ma thèse. Progressivement, mon intérêt pour les théories féministes, et pour tout ce qu'elles peuvent changer dans nos vies, en tout cas dans la mienne, s'est accru. Quand on est assignée femme, quand on est lesbienne, cela peut être un véritable tournant. En tant que chercheuse, il me fallait regarder le monde avec d'autres lunettes. Ce qui m'a beaucoup inspiré c'est justement l'idée que le personnel est politique ou encore que l'art et la vie sont confondus, pour reprendre l'expression de Robert Filliou. Lorsque je vais regarder ou créer un spectacle, je ne peux ni me couper de ma vie intime, ni du monde. C'est un questionnement que j'ai d'abord déployé dans mon travail universitaire, puisqu'il y avait un désir de ma part de renverser les attentes que l'on peut avoir à l'égard de la critique d'art. Je voulais aller à rebours de l'idée selon laquelle la critique reste extérieur à l'œuvre, ce qui lui permet d'adopter un point de vue neutre. C'est un *a priori* auquel je ne crois pas du tout. C'est pourquoi je me pose toujours cette triple interrogation : que me font les œuvres ? Qu'est-ce que je leur fais ? Comment cette relation se construit-elle ? Peu à peu, je n'ai plus écrit sur des pièces de danse, j'ai préféré leur répondre en dansant. Mais en définitive, la danse est toujours quelque chose que je questionne beaucoup par la parole, par la mise en scène, etc.

Dans mon projet en cours, où surgissent des questions intimes, liées à mon histoire familiale et à certaines violences patriarcales que j'ai pu subir enfant, le fait de ramener la vie sur scène est essentiel. Par exemple, lors de la fenêtre sur résidence à ICI—CCN, la présence de ma chienne sur le plateau, comme l'invitation que je fais aux spectateur-riche-s de venir, à la toute fin, si iels le souhaitent, casser une planche. C'est une manière de nous rappeler collectivement que si nous sommes dans une institution culturelle, nous ne sommes pas coupé-es du monde.

Jill Johnson, qui est une critique américaine de danse, performeuse et féministe lesbienne des années 60-70, occupe une place privilégiée dans vos recherches universitaires et artistiques. Quelle voix singulière et quelles ressources cette figure oubliée de l'histoire de la danse vous a-t-elle apportées ?

Mon projet sur la critique de danse Jill Johnson vient de se clore. Son œuvre était absente des récits que l'on pouvait tenir sur les avant-gardes artistiques aux États-Unis, alors qu'elle était en réalité une personnalité centrale. J'ai souhaité entreprendre un travail de réhabilitation ou, plus simplement, de diffusion de sa parole dans les cercles qui l'avaient mise au placard. Je me demandais pourquoi une lesbienne très connue, militante et critique de danse, soit tombée si rapidement dans les limbes de l'histoire. Elle avait un parcours de danseuse, du coup lorsqu'elle a commencé à écrire sur la *post-moderne danse*, elle était elle-même impliquée dans les performances qu'elle analysait. Elle n'était pas reconnue comme chorégraphe, mais son écriture et son geste performatif ne faisaient qu'un. Du journal à la scène performative de New York, il y avait une continuité qui m'intéressait. Sa position de critique de danse n'était pas neutre, mais engagée dans la pratique. Par ailleurs, elle était très proche des artistes qu'elle commentait, comme Lucinda Child dont elle a été l'amante. C'est un moment de révolution personnelle pour elle : elle fait son *coming-out*, elle quitte l'hétérosexualité (elle était mariée et mère de deux enfants). En parallèle, elle quitte le champ de l'art pour rejoindre des cercles plus militants : son écriture se transforme progressivement. Au milieu des années 60, ses textes critiques véhiculent des questions telles que : qu'est-ce que se laisser contaminer par des œuvres ? Comment l'écriture s'imprègne-t-elle de ce qui se passe sur scène ? Ce sont des interrogations très inspirantes pour moi, même si c'était des questions que je mettais déjà en pratique. À travers son écriture, le lesbianisme devient presque chorégraphique : c'est une écriture très vivante, très musicale, drôle et pleine de gestes. Sa formation en tant que danseuse et son passage dans les avant-gardes chorégraphiques sous-tendent son engagement de militante féministe.

La langue brisée (1) ainsi que votre pièce à venir, « Mille Shake », convoquent des expériences personnelles extrêmement fortes du point de vue émotionnel. Comment travaillez-vous l'adresse d'expériences intimes et/ou traumatiques aux spectateurs ? Quelle écoute souhaitez-vous susciter chez ceux/celles qui assisteront à vos performances ?

La langue brisée (1), c'est une pièce coming-out : j'ai pu parler de mon coming-out en tant que lesbienne, mais aussi en tant qu'artiste. C'était une sorte de geste inaugural, une amorce performative qui venait se glisser dans mon travail de thèse. Il y avait toute une polysémie autour d'une œuvre dont j'étais tombée amoureuse, je jouais sur l'ambivalence du pronom « elle », jusqu'à révéler qu'il s'agissait d'une pièce, assez peu connue, de Jennifer Lacey : *Two Discussions of an Anterior Event*. Je voulais questionner la place de l'affect amoureux en tant que spectateur-ice, tout en déplaçant le curseur : non pas sur la notoriété de cette chorégraphe, mais sur la relation avec un objet que peu de gens connaissent. Je m'inspirais à ce moment-là de l'autrice Monique Wittig et du corps qu'elle donne à son écriture.

Avec *Mille Shake*, c'est la première fois que je me lance dans un travail si personnel, même si dans *La langue brisée (1)* je me référais à mon coming-out, je pouvais m'abriter derrière un discours. Pour *Mille Shake*, j'avais envie d'une adresse beaucoup plus frontale, d'essayer une forme de « stand-up triste ». J'ai vu une pièce de théâtre de Laurène Marx, *Pour un temps sois peu*, où elle parle de sa transidentité, de la transphobie. C'est à elle que j'emprunte l'expression stand-up triste : j'étais très frappée par cette forme, par son adresse à la fois très directe et très simple. J'étais très touchée par ce spectacle, cela m'a donné de la force pour aborder l'inceste que j'ai subi. Dans ces dernières semaines de travail au CCN de Montpellier, j'ai essayé de travailler une parole crue, tout en restant ouverte et en laissant la place à l'humour. Cela me met toujours un peu mal à l'aise, car j'ai l'impression de prendre les spectateur-ices en otage avec ce type de sujet. Jusqu'à quel point les personnes peuvent se sentir libres de partir. Je cherche à créer un dispositif où les spectateur-ices peuvent être avec moi, sans être prisonnier-es. Je me demande aussi comment parler d'une expérience traumatique sans rejouer le trauma. Ce que j'aimerais continuer de travailler, c'est tout ce qui peut venir altérer cette histoire : je fais des parallèles avec le fait d'être sur scène, d'être regardée par des gens, d'être objectivée et de comment y échapper. Je souhaite questionner un système, tous les endroits de domination, y compris ceux dans le champ de l'art et du travail. Je tiens également à prolonger la recherche sur les pratiques féministes, à tisser des liens. À travers l'écoute du public, quelque chose se joue de l'ordre de la réparation, mais je ne cherche pas pour autant à produire un espace thérapeutique.

Pour « Mille Shake », vous dites vouloir restituer à la danse et à la littérature le pouvoir émancipateur de la fiction. Quelles sont (ou pourraient être) les opérations propres à la fiction que vous souhaiteriez réinjecter sur scène et dans l'écriture ?

Ce projet s'accompagne d'une écriture, d'une autofiction sur laquelle je travaille encore actuellement. Je souhaite apporter quelque chose de beaucoup plus polyphonique, de sorte que le « je » que l'on perçoit sur scène devienne bien plus trouble. Dans le livre, je travaille davantage avec la fiction, je souhaite aborder cette histoire avec d'autres personnages, à la manière d'un roman. Sur scène, j'ai recours au Drag King, c'est aussi une manière de se mettre dans la peau d'un autre. Par ailleurs, je suis en train de me former à la pratique Feldenkrais, ce qui me porte vers des écritures en lien avec le corps, qui décroche presque du réel et vient compléter ou documenter autrement cette histoire traumatique.

C'est très important, à mes yeux, d'amener ailleurs les spectateur-ices et de décaler, de transformer les sources.

À la suite d'une résidence à Honolulu, vous écrivez dans une publication collective : « Je pense souvent à quitter l'art ». Qu'est-ce que qui suscite cette pensée et qu'est-ce qui vous aime suffisamment pour que vous y résistiez ?

C'est une question que je me pose toujours. Ce qui me fait rester, pour le moment, c'est la possibilité d'entremêler l'art et la vie et d'arriver à faire des objets hétérogènes pas trop déconnectés du monde dans lequel je vis. Mais je vois bien les écueils du champ de l'art qui me pousse à être toujours loin de chez moi pour des périodes de travail intensives qui isolent toujours un peu (même quand je travaille en équipe). L'apolitisation du monde de la danse m'effraie souvent. J'essaie de me dégager du temps pour de l'organisation collective, donc ça me demande de réévaluer mes priorités, de renoncer à faire une « carrière » au sens institutionnel du terme et peut-être à prendre plus de chemins de traverse. Ce n'est pas forcément le plus confortable mais c'est ce qui fait le plus sens pour moi aujourd'hui.