

Entretien avec Cuqui Jerez par Quim Pujol / avril 2020

Quim Pujol: Ta sœur María a présenté *The Stain* lors de l'édition 2019 du *far°*. Vous collaborez ensemble depuis votre enfance et il y a d'innombrables croisements entre vos pièces au long de votre carrière. En même temps, vos travaux ne paraissent jamais réitératifs et ils gardent toujours une forte singularité. Comment décrirais-tu votre "singularité commune", spécialement au cours des dernières années?

Cuqui Jerez: Ça a toujours été ainsi. Ma pratique artistique et celle de María commencent en même temps lorsqu'on est petites et cette conversation n'est pas encore finie. Nos chemins se rapprochent et se séparent sans cesse. Souvent ce n'est pas accordé, on est simplement perméables l'une à l'autre. Cette porosité se traduit parfois à travers la parole, ou par une sorte de contamination, d'autres fois encore, par une inspiration; mais on communique toujours sur notre évolution artistique, que l'on collabore ou non ensemble dans un projet. Dans les cas de *The Stain* et *Las Ultracosas* nous n'avons pas suivi le processus artistique de l'autre comme nous le faisons d'habitude, mais on a souvent parlé. Nous venions toutes deux de travailler avec des choses et des matériaux: María avec *Blob* et *Jabba* et moi avec *The Dream Project*. Ces conversations nous ont donné des pistes, nous nous sommes aidées l'une l'autre, nous avons découvert des concepts ensemble, que nous avons appliqués chacune de notre côté avec les singularités dont tu parles. C'est le cas de *The Stain* et *Las Ultracosas*, mais c'est arrivé un peu à chaque fois. Il s'agit d'interdépendance. Nos pratiques ne seraient pas les mêmes si on n'apprenait pas ensemble. Avec María, nous sommes un peu comme deux cerveaux qui ne font qu'un. Et ce cerveau commun s'entremêle parfois à d'autres entités. À un autre moment, nous l'avons vécu avec Cris Blanco et Amaia Urra. Aujourd'hui, c'est avec Javi Cruz, Óscar Bueno et Anto Rodríguez qui travaillent tant avec María qu'avec moi, que je nous le vivons – de façon que notre porosité se propage à d'autres personnes. Sans les autres, nous ne sommes rien : moi je ne veux pas être indépendante, je veux être interdépendante.

QP: Le concept de "communs singuliers" peut se mettre en rapport avec la tension entre différence et répétition de tes pièces entre 2001 (*A Space Odissey*) et 2012 (*Crocodiles and Alligators*), où la variation jouait un rôle très important. Dans *Las Ultracosas* on voit réapparaître la notion de variation mais de façon plus complexe.

CJ: La plus grande complexité se produit à différents niveaux. Le principe fondateur de la pièce est le tableau vivant: un tableau avec des milliers de possibilités et plein d'objets et de costumes où l'on voit toujours les mêmes éléments, dans des séries dramaturgiques d'accumulation. Il y a énormément d'éléments qui se mettent en rapport dans plein de combinaisons différentes. Comme tu dis, c'est ce qui se passait dans *Crocodiles and Alligators*, mais en plus compliqué. *Las Ultracosas* est aussi beaucoup plus chaotique. Il y a plein de choses en jeu à la fois qui ne s'adressent pas au spectateur avec une dramaturgie du regard. Le public regarde des choses différentes à chaque moment. En fait la notion de variation est toujours présente dans mon travail, car la répétition et la variation sont les

bases de la chorégraphie. Il y a toujours quelque chose de fascinant là-dedans. *Las Ultracosas* est un tableau vivant de 5 heures qui se transforme sans cesse. Il serait inconséquent de construire une scène, puis la transformer complètement, pour en construire une autre, et ainsi de suite. La variation est justement ce qui révèle cette transition dans l'espace-temps entre une chose et une "presque autre chose". En fait dans *Las Ultracosas* on a parlé plus de fragmentation que de variation, mais une chose implique l'autre car il s'agit d'une petite déviation qui révèle ce qui était et ce qui est. Il s'agit de la différence, qui est pour moi la base de toute pratique chorégraphique. C'est dans ce décalage qu'a lieu l'évènement vivant.

QP: Lorsque tu préparais *Las Ultracosas* tu m'as expliqué que tu allais travailler avec des "bas niveaux de sens" pour circuler entre sens, absurdité, la suspension du sens et le manque de sens. À quel point as-tu maintenu cet objectif? Comment as-tu travaillé l'aspect sémiotique?

CJ: Il a été très important de rester focalisé sur ce thème et de ne pas se laisser séduire par d'autres problématiques. Nous avons compris d'une façon très riche ce que cette question pouvait produire aux niveaux performatif et chorégraphique. Par rapport au sens, on a découvert la quantité d'informations dont on avait besoin, ce qui nécessite aussi de comprendre combien de signes, de sens, nous produisons à chaque instant. Lorsqu'il y a trop peu de sens il n'y a pas de tension, alors que s'il y en a beaucoup ça devient une scène avec une narration. Or, comme nous composons un tableau vivant, celui-ci doit être presque une scène. Nous avons développé plusieurs stratégies et pratiques pour comprendre cet aspect. Nous parlons d'une table de mixage où il y aurait un interrupteur qui nous permettrait de monter ou baisser le sens. Chaque interprète utilise ses propres stratégies, elles sont différentes. Quelques-unes se rapprochent plus du sens et d'autres s'en éloignent tout naturellement. Elles n'ont pas besoin d'être au même niveau non plus, car il y a une multiplicité d'éléments. La question est toujours la même mais il y a beaucoup de stratégies différentes qui parfois conduisent à des endroits très difficiles à nommer. On a parlé de séduire le langage, mais de ne pas consommer le désir. Il s'agit de rester dans la séduction. On a aussi parlé de la sensualité et la sexualité de la performativité de la pièce. Parce qu'il y a quelque chose qui est toujours là et ne te lâche pas. Je crois qu'on pourrait parler d'une sensualité du jugement. De la même façon que nous suspendons le sens, on attend que le public suspende le jugement.

QP: *Las Ultracosas* semble s'aligner avec des positions proches de celle de Jacques Rancière et les enjeux politiques de la distribution du sensible. Comment lis-tu le potentiel politique de ce travail en particulier?

CJ: Le potentiel politique est l'ouverture d'un espace pour se rassembler de façon différente. Il se trouve aussi dans la suspension du jugement. On propose une non-position qui est le pouvoir politique de l'imagination, la possibilité d'imaginer d'autres façons d'être ensemble qui ne passent pas forcément par le jugement. Il y a une part qui est liée au sensible comme mode de nous mettre en rapport. C'est un endroit abstrait et difficile à nommer, mais il est important d'habiter ces autres espaces où se mettre en rapport

avec les autres. Par exemple, pendant le processus de création, on a parlé d'être au bord du ridicule. Lorsque quelque chose devient ridicule on est déjà en train de la nommer et de la clôturer. Mais, qu'est-ce qu'il y a juste avant du ridicule? C'est la possibilité de regarder le ridicule sans le juger, sans savoir encore comment se placer par rapport à ça. Lorsque tu ne sais comment te placer, tu cherches à te situer et tu te rends compte que tu essaies de prendre une position. Au cours de notre recherche, lorsque les choses devenaient trop reconnaissables, on reculait. On veut que les gens ne sachent pas comment lire la pièce: nous-mêmes ne savons pas comment la lire. Là il y a une couche relationnelle qui normalement passe inaperçue dans notre façon d'être en rapport et de nous positionner et qui est liée à la distribution du sensible. Il s'agit de stimuler une couche transversale dans notre vie qui est peut-être l'expérience même. Cette expérience traverse le langage et notre façon de communiquer, mais c'est une perception non conceptualisée. Qu'est-ce que notre vie dans cette sphère? Bien sûr on est prisonniers du langage mais, qu'est-ce que cet espace qui traverse tout? Est-ce qu'on peut lui prêter attention?

QP: La chorégraphie crée une communauté entre les gens qui la regardent mais aussi entre les individus qui la pratiquent. Cette individuation collective implique en même temps des règles de gouvernance. Par exemple, dans *The Neverstarting Story* (2007-2008) avec Cris Blanco, Amaia Urrea et María Jerez vous avez expérimenté avec un système où chacune était chorégraphe de son propre projet, à la fois qu'elle se mettait au service des projets des autres. C'était une méthode pour travailler en commun sans perdre votre singularité. Comment expliquerais-tu ce processus d'individuation collective avec les interprètes de *Las Ultracosas* et quels modes de gouvernance ont émergés de cette expérience?

CJ: En termes de gouvernance, c'est le projet le plus intéressant auquel je n'ai jamais participé. Je sortais d'une crise personnelle importante – ma situation personnelle a influencé ma façon d'aborder ce travail. L'écroulement que je vivais à un niveau personnel m'a placé dans une grande fragilité à laquelle je me suis abandonnée. Cela m'a fourni une écoute très vivante envers tout ce que mes collaborateurs proposaient (Óscar, Cécile, Gilles, Javi, Jorge, Louana, et Anto). Il est aussi vrai que le projet m'a tiré hors de cette crise. J'ai recommencé à ressentir du désir, le bonheur d'être à nouveau obsédée par quelque chose... Ça a été vraiment été comme tomber amoureuse de toutes celles et ceux qui participaient au projet. J'avais des papillons dans le ventre chaque fois qu'ils disaient ou faisaient quelque chose. Mon rôle était de canaliser, d'inclure tout ce qu'ils proposaient, mais en même temps je me laissais porter. Le mode de gouvernance a été l'amour. Il est vrai aussi que le processus de création a duré un an et demi: il y a eu plusieurs étapes différentes. J'ai utilisé mon expérience, mais je me sentais dans un terrain très neuf. Ils ont fait confiance en mon intuition. J'ai énormément appris à travers elles et eux.

QP: En regardant *Las Ultracosas* il est facile de penser aux nouveaux matérialismes qui questionnent la scission entre sujet et objet et soulignent l'agentivité des choses. Qu'est-ce que les choses nous font faire?

CJ: La chose m'affecte et j'affecte la chose. Tout tourne autour de la relation, qui rend floues les limites entre corps et objet. C'est "entre": entre la tasse et moi. Il y a des moments où l'on peut être seul sur scène mais nous devons nous mettre en rapport avec quelque chose. Pour produire du sens il faut ce rapport. Le minimum c'est un regard vers quelque chose: il y a une relation de dépendance avec les choses. Beaucoup de questions se sont posées au participe passé: en regardant des sculptures, des êtres inanimés. Dans la salle d'exposition on active l'oeuvre avec le regard, mais l'oeuvre est au participe passé: quelqu'un l'a construite et l'a laissée là. Moi je ne suis pas capable de laisser quelque chose et puis partir, sans lui donner du temps. Donc je parle du participe présent et c'est là où le corps apparaît: je commence à mettre en rapport les choses avec des corps.

QP: Les nouveaux matérialismes proposent parfois des modes non linéaires de comprendre le temps. Dans *Las Ultracosas* tu sembles revisiter tout ce que tu avais travaillé dans ta carrière jusqu'à maintenant. D'autre part, les éléments de la pièce reviennent sans cesse dans des configurations différentes au cours du spectacle. Quel est le lien entre *Las Ultracosas* et ces autres modes de penser le temps?

CJ: Après *The Dream Project* je voulais faire une pièce pour apprendre à appliquer tout ce que j'avais fait jusqu'à présent d'une façon nouvelle. C'est comme si j'avais fait passer ma vie par la pièce, en la tripotant. Ce n'est pas une rétrospective. Puis il y a la durée: il faut insister pour arriver à un autre endroit. C'est important pour que la perception du temps commence à produire ce dont l'on parle. Ça génère aussi quelque chose d'émancipateur pour le public. Tu ne juges plus, tu n'attends plus: simplement tu es. Par rapport au jeu avec la mémoire, le rôle de Jorge est capital. Jorge nous apporte la mémoire et nous fournit la possibilité de voir ces objets que nous connaissons déjà dans d'autres relations. Il ramasse, transforme, modifie... Des choses qui viennent, vont, reviennent... Il y a en permanence une sorte de séduction avec différents degrés du passé. Le rôle de Jorge est aussi une façon de modifier le temps à travers l'espace. Avec la transformation de l'espace que je peux générer une certaine perception du temps et jouer avec celle-ci. C'est la disposition des choses dans l'espace qui me fait percevoir le temps d'une façon ou d'une autre. Ça dépend de si on insiste sur quelque chose ou pas, de si on fait apparaître quelque chose, de si on laisse quelque chose se construire... C'est un temps fabriqué à travers la chorégraphie, qui est le rapport entre l'espace et le temps.