

Interview met Katerina Andreou door Mathilde Villeneuve Mei 2024

Mathilde Villeneuve: Katerina, *Bless This Mess* is je eerste groepsvoorstelling. Hoe ben je van je vorige drie solostukken naar dit stuk gegaan?

Katerina Andreou: Voor elke solo definieerde ik een vraag die ofwel heel persoonlijk voor me was – gelinkt aan mijn dagelijks leven en mijn gevoelens – of die de theaterscene in vraag stelde. Mijn manier om deze vraag te interpreteren, mijn performativiteit, mijn aanwezigheid en mijn adem werden steeds belangrijker in de creatie. Maar ik voelde dat wat me in het begin stimuleerde, nu een beperking aan het worden was. Als enige performer van mijn eigen intuïtie werd het pad tussen de twee steeds korter en dit begon me te irriteren. Als reactie hierop verwerkte ik tekst in *Mourn Baby Mourn* (mijn nieuwste solo). Om te onderzoeken hoe woorden op hun beurt een dans konden uitdrukken en worden. Van de eerste solo – *A Kind of Fierce*, waarin ik met mijn hoofd op een microfoon bonkte, niet in staat om een woord uit te brengen, te bang en bezorgd over hun gewicht en betekenis – eindigde ik bij *Mourn Baby Mourn* met een lange tekst waarin ik heel intieme dingen op een directe manier deelde. Daarna wilde ik nog dieper ingaan op de instrumenten voor overdracht en interpretatie die buiten mezelf liggen en kijken hoe door samenwerking met andere performers het spraakgedeelte opgelost werd. Ik miste een dialoog met mensen die bewoond werden door dezelfde denkbeeldige wereld. Er was nog een andere, diepere en meer persoonlijke reden: een emotionele noodtoestand die ik al een tijdje ervaarde en die me te veel was geworden om te dragen tijdens het creatieve proces. Tot dan toe was het een drijvende kracht geweest achter mijn creativiteit en een strategie om verder te geraken in mijn solo's, maar uiteindelijk werkte deze eenzaamheid eerder verlamdend – net als mijn ascetische kant – waardoor ik te veel repeteerde en werkte om het gewenste resultaat te bereiken. Een uitweg was om op zoek te gaan naar handlangers in het leven en op het podium, vrienden met wie ik hetzelfde domein of zelfs dezelfde angst kon delen en dat ik in een speelveld kon veranderen. Spelen is iets om te delen!

MV: Hoe heb je de artiesten gekozen?

KA: Omdat ik geen ervaring had op dit gebied koos ik ze intuïtief. Ik wilde anderen bereiken, mensen leren kennen door middel van creatie. Dus wendde ik me tot mensen die ik niet kende. Ik koos mensen die graag met intensiteit werken omdat dat erg aanwezig is in mijn werk, en ik wilde niet dat ze zich gevangen zouden voelen. Ook mensen die graag naar muziek luisteren en een letterlijke band hebben met muzikaliteit, die graag buiten dansen en feestten voor het plezier van bewegen. Achteraf bleek dat er al een netwerk was van indirecte verbanden tussen hen – een teken dat er al raakvlakken waren. Dit zijn mensen met heel verschillende ritmes – zowel in hun dagelijks leven als op het podium – maar ze zijn allemaal bezig met de realiteit en worden gedreven door de urgentie om te weten hoe ze vandaag overeind moeten blijven, ondanks tegenspoed.

MV: De titel *Bless This Mess* klinkt zowel als een viering van de chaos als van het leed waar je het over hebt. Ging deze intentie om vreugde uit chaos te creëren vooraf aan de ontmoeting met je performers of ontstond het project tijdens en met hen?

KA: Dingen worden altijd geschreven terwijl ik bezig ben, met wat er is. Mijn belangrijkste vraag is hoe ik me voorbereid, welk terrein ik aan het voorbereiden ben. Ik hou een grote mate van vrijheid in het proces, een openheid voor dingen die verschuiven naargelang de inhoud en het materiaal dat eruit voortkomt, de gebaren die we dragen, de gebaren die ons dragen. Aan de andere kant was de titel er vanaf het begin, als een mantra in mijn hoofd. 'Mess' (puinhoop) verwees naar de toestand van wanorde en verwarring die een eerder negatieve betekenis hebben, en deze keer stelde 'Bless' (zegen) ons in staat om ze te omarmen en te vieren. In plaats van te proberen te ontkennen, wilde ik mezelf dwingen te erkennen dat ze heilzaam voor me waren. En de vreugde kwam al snel. De vreugde van het samenwerken, hyperactiviteit, constante opwinding.

MV: Een hyperactiviteit die voelbaar is op de scene!

KA: De titel is een vrolijke collectieve mantra geworden. Onder ons zeggen we constant: Zegene je! Zegen deze vloer! Zegen dit geluid! Het is een zin geworden die ons begeleidt en ons kracht geeft.

MV: Deze mantra heeft ook een politieke weerklank op het podium. Is het een viering van het anarchisme? De figuren zijn zowel afzonderlijk aanwezig als onderling verbonden. Hun gebaren, die tot het moment van uitputting worden herhaald, dragen een zekere kracht of geweld met zich mee die als een golf tussen hen in circuleert. Maar als er geweld is, lijkt het niet tegen hen gericht te zijn. Integendeel, we voelen steun en een grote mate van hoffelijkheid tussen hen. Maar er is een vechtende energie. Over wat voor soort geweld heb je het?

KA: Geweld is altijd deel van mijn werk geweest. De eerste keer dat ik het zag, was ik geschokt. Toen begon ik me erin te interesseren, het van heel dichtbij te observeren, om te zien hoe het resoneerde. Woede is de drijvende kracht achter het schrijven en de interpretatie. Het gevoel dat wordt opgeroepen is een soort spanning die vecht tegen elke verwachting van een finaal besluit: je moet doorgaan. Maar er is geen romantisch verlangen naar eeuwigheid. Met mijn artistieke team hebben we het woord 'hier' veel gebruikt – hier, daar – in het materiaal. We zeggen het ook in het stuk. Dat is wat de kreten oproepen. We zijn hier altijd. Wat er ook om ons heen gebeurt, we blijven werken aan die solidariteit en concentreren ons op de lichamen en de stem die nodig zijn om het in het moment vol te houden. Deze volharding komt voort uit een vorm van woede. Het is alsof we al zo lang verantwoordelijk zijn dat we bijna vergeten zijn waarom, waarom we zo woedend zijn, zo geagiteerd, met zo'n verlangen om door te gaan, onze aandacht gericht op het heden.

MV: Het stuk is aards, met veelvuldige oproepen naar de grond.

KA: Ja, behalve aan het eind waar we proberen te leviteren! Om te voorkomen dat we een sfeer creëren die alleen maar 'gestresseerd' is, hebben we de voorkeur gegeven aan het gebaar van volharding in plaats van paniek. In een lezing die ik samen met Frédéric Pouillaude geef, "Droit dans le mur en sortant du trou", laten we een video zien van een auto die herhaaldelijk tegen een muur botst. Een opzettelijk ongeluk dat me veel hoop geeft! (lacht)

MV: Misschien is het ook het verlangen om de dikte van de grens te verkennen – de materie waar het van gemaakt is – om er steeds weer naar terug te keren in een poging om er telkens dieper in weg te zinken?

KA: Ja, en ik zie het ook als een teken van een punkattitude. Een heel subjectief gebaar. Ik werkte ook met het idee van versterkers. Ik wilde het gebaar vinden dat versterkt, een microfoongebaar. Naast het werken met gezichtsuitdrukkingen, versterkten de attributen de figuren, de verhalen en het denkbeeldige. Misschien is er ook een vorm van heiligschennis die me interesseert door te spelen met enkele codes of tekens of onze eigen beweging.

MV: Op het podium besmetten de personages elkaar voortdurend. Er is ook een vervaging van persoonlijkheden en genres. Alles gebeurt alsof er geen vaste identiteit is, maar dat er aandacht is gegeven aan de relatie, aan wat er tussen hen gebeurt, hoe ze elkaar afwisselen, overlappen, aansteken...

KA: Ja, we hebben het meer specifiek over vermenigvuldiging. Het is altijd belangrijk geweest om genres of leeftijden in mijn werk niet binair vast te leggen. Ik grijp graag terug naar de periode van onbestemdheid die de adolescentie is. Een beetje zoals de filosofe Catherine Malabou die, om het anarchisme uit te leggen, een onderscheid maakt tussen het onbestuurbare (dat wat in zichzelf het project van regeren in stand houdt) en het niet-bestuurbare (dat wat volledig ontsnapt aan de mogelijkheid van regeren). Tijdens de adolescentie is gender heel open, ongedefinieerd, je kunt niet over gender praten, en ik vind dit een heel rijk gebied. We moesten proberen terug te keren naar deze staat van adolescentie, naar de vermenigvuldiging van figuren, werkelijkheden en ook ruimtes. In het decor gebruiken we eenvoudige platforms die een heel scala aan mogelijkheden creëren. Daarmee bouwen we eilanden om territoria af te bakenen. Door alleen maar een pet op te zetten, kun je je op een balkon of een terras bevinden... Architectuur beweegt; een figuur is nooit abstract, je reist veel.

MV: Ja, het feit dat we objecten uit het theater gebruiken opent de deur naar allerlei mogelijke projecties. Je kunt in de zwarte doos projecteren wat je maar wilt. Ik heb zelf straattaferelen, carnivals en demonstraties gezien. Muziek speelt een essentiële rol in *Bless This Mess*. Kun je ons iets vertellen over de muziek die je samen met Cristian Sotomayor hebt gecomponeerd?

KA: Ik luister altijd veel muziek voordat ik aan een project begin. Voor mij is het zonder twijfel het geluid dat me in beweging zet. Ik voelde al snel de behoefte om af te stappen van de elektronische muziek die ik in mijn vorige projecten heb gebruikt. Ik begon na te denken over de verzadiging van muziek, hoe je een universum kunt componeren dat verandert maar nooit stopt, zonder dingen als hoofdstukken uit elkaar te halen. Hoe je een reis creëert en daarbinnen blijft. Het materiaal kwam met ons, daarna hebben we het herschreven. Het klavecimbel uit het werk *Le Vertigo* van Pancrace Royer, uitgevoerd door Jean Rondeau en dat aanwezig is aan het begin van het stuk, vond ik een choreografisch gebaar op zich en ik realiseerde me dat het niet nodig was om het hele wer te behouden, dat we er een deel uit konden halen – de laatste zin – om het meer betekenis te geven. Het Griekse lied van Hatzidakis is erg belangrijk voor me. Het neemt me mee naar de straten van Athene. Het is een populair lied dat over verdriet gaat maar een specifieke dans begeleidt - opnieuw herken ik een context waarin verdriet en feest samenvallen. Bovendien is de zangeres, Sotiria Bellou, een zeer gemarginaliseerde figuur uit de jaren 50, die met haar genrevreemde, elektrische stem de muziek van mijn pubertijd was. En dan de drums, die komen er bij om het gebaar te begeleiden. Ik had ook de behoefte om ieders stem te laten horen. In feite zie ik dit choreografische stuk ook als een muzikaal album. Ik stel me de toeschouwer graag voor als een luisteraar en wil de verbeelding prikkelen door zowel het geluid als de blik.

MV: Hoe heb je de overgangen tussen deze zeer verschillende bronnen of stukken voor elkaar gekregen?

KA: Dat was de uitdaging. Het is de manier waarop het ene met het andere gelinkt wordt, zonder de verbinding te verbreken die onze verbeelding en onze choreografie stuurt.

MV: Het draagt bij aan het vermenigvuldigingseffect, aan het feit dat we ook meervoudig zijn in onszelf, dat we verschillende geluiden en ritmes in ons dragen.

KA: Ja, we hebben veel films van Ben Russell bekeken, waaronder *Trypps*. In een van zijn films zit een psychedelische etnografische scene: de inwoners van een Zuid-Amerikaans dorp, de Malobi, dansen midden op de dag vermomd tussen mensen die niet vermomd zijn. Er is er nog een: een concert van Lightning Bolt waarbij je in slow motion slechts enkele gezichten in het publiek kunt zien. We spraken over het feit dat ieder van ons een menigte is. Als dat eenmaal in gang is gezet, tanken we moed.

Interview de Katerina Andreou par Mathilde Villeneuve Mai 2024

Mathilde Villeneuve : Katerina, *Bless This Mess* est ta première pièce collective. Comment as-tu cheminé entre tes trois précédents solo et celle-ci ?

Katerina Andreou : Pour chaque solo, je définissais une question qui, soit m'était très personnelle, liée à mon quotidien et à mon ressenti, soit interrogeait la scène théâtrale. Ma manière d'interpréter cette question, ma performativité, ma présence, mon souffle, prenaient de plus en plus de place dans la création. Or j'ai senti que ceci, qui précisément me stimulait au début, devenait une limite. Seule interprète de ma propre intuition, le chemin entre les deux se raccourcirait de plus en plus, et cela commençait à m'irriter. C'est pour répondre à cela que dans *Mourn Baby Mourn* (mon dernier solo) j'ai intégré du texte. Pour explorer comment les mots pouvaient à leur tour exprimer et devenir une danse. Je remarquais alors dans mon travail artistique une progressive « prise de parole » : du premier solo, *A Kind of Fierce*, dans lequel je tapais ma tête sur un micro, incapable que j'étais alors d'articuler un mot, trop frileuse et inquiète de leur poids et de leur sens, j'ai fini dans *Mourn Baby Mourn* par élaborer un long texte, dans lequel je partageais des choses très intimes de façon directe. J'ai eu envie après ça d'approfondir encore mes outils de transmission et d'interprétation, au-delà de la mienne, et de voir comment la prise de parole se résolvait à travers la collaboration avec d'autres interprètes.

Un dialogue avec des personnes habitées par le même imaginaire me manquait. Une autre raison, plus profonde et personnelle, un état émotionnel de détresse que je traversais depuis quelque temps, était devenu lourd à porter dans la création. Si j'en avais fait jusqu'à alors un moteur de créativité et une stratégie pour avancer dans les solos, à force, cette solitude devenait paralysante, tout autant que mon côté ascétique, qui m'amenait à trop répéter et travailler pour arriver au résultat escompté. Une manière d'en sortir était d'aller chercher dans la vie comme sur scène des formes de compagnonnages, des amis, avec qui partager le même terrain, voire la même inquiétude, pour la transformer en terrain de jeu. Le jeu est bien quelque chose à partager !

MV : Comment as-tu choisi les interprètes ?

KA : N'ayant aucune expérience en la matière, ça s'est fait de manière intuitive. Je voulais aller vers l'altérité, connaître les gens à travers la création. Donc je me suis tournée vers des personnes que je ne connaissais pas. J'ai privilégié celles qui aiment travailler des formes d'intensité, puisque c'est très présent dans mon travail, et pour pas qu'elles ne se retrouvent piégées. Aussi des personnes qui aiment beaucoup écouter de la musique et ont un rapport littéral à la musicalité, qui aiment danser dehors et faire la fête par plaisir de bouger. Il s'est avéré a posteriori qu'il existait déjà une cartographie de liens même indirects entre elleux - signe qu'il y avait déjà un terrain d'entente.

Ce sont des personnes aux rythmes très différents - tant au quotidien que sur scène - mais toutes sont préoccupées par le réel et sont traversées par l'urgence de savoir comment tenir debout aujourd'hui, malgré les difficultés.

MV : Le titre, *Bless This Mess*, sonne comme à la fois une célébration du chaos et peut-être de la détresse dont tu parles. Cette intention de fabriquer de la joie à partir du chaos a-t-elle précédé la rencontre avec tes interprètes ou bien le projet est apparu pendant et avec eux ?

KA : Les choses s'écrivent toujours au fur et à mesure dans ma pratique, avec ce qui est là. Ma principale question est de savoir comment je me prépare, quel terrain je prépare. Ensuite je garde une grande liberté dans le processus, ouverte à ce que les choses se décalent en fonction de l'esprit et de la matière qui en sortent, des gestes qu'on porte, des gestes qui nous portent. En revanche, le titre était là dès le début, comme un mantra dans ma tête. « Bless » désignait ces états de désordre et de confusion perçus habituellement de manière négative et « Bless » permettait cette fois de les assumer et de les célébrer. Au lieu de tenter de les renier, je voulais me forcer à reconnaître qu'ils m'étaient profitables. Et la joie est arrivée très vite. La joie de travailler ensemble, une hyperactivité, une agitation constante.

MV : Une hyperactivité qui se ressent sur le plateau !

KA : Le titre est devenu un mantra collectif joyeux. Entre nous, on dit constamment : Bless you ! Bless ce praticable ! Bless ce son ! C'est devenu une phrase qui nous accompagne et nous donne de la force.

MV : Ce mantra a sur scène une résonance également politique. Est-ce une célébration de l'anarchisme ? Les figures ont à la fois une présence singulière et sont reliées les unes aux autres. Leurs gestes, qui se répètent jusqu'à l'épuisement, portent une certaine force ou violence, qui circule comme une onde entre elles. Mais si violence il y a, elle n'apparaît pas adressée contre elleux, au contraire on sent un soutien et beaucoup de bienveillance entre elleux. Mais on sent une énergie combattive. De quelle violence s'agit-il ?

KA : La violence a toujours fait partie de mon travail. J'étais choquée la première fois que je l'ai vue débarquer. Puis j'ai commencé à m'y intéresser, à l'observer de très près, à voir comment elle résonnait. La colère est fortement moteur de l'écriture et de l'interprétation. L'affect qui est convoqué est en fait une sorte de tension qui lutte contre toute attente d'une résolution finale : il faut faire continuer sans cesse. Mais il ne s'agit pas d'un désir romantique d'éternité. Avec mon équipe artistique, on a beaucoup utilisé le mot « here », ici, là, dans les matières. On le dit aussi dans la pièce. Les cris appellent ça. En fait on est toujours là en train de continuer à travailler cette solidarité-là, quoiqu'il se passe autour, concentré sur les corps et la voix qu'il faut pour la maintenir sur l'instant. Cette persistance provient d'une forme de fureur. C'est comme si on était chargé depuis si longtemps qu'on en avait presque oublié de savoir pourquoi, pourquoi on est si furieux, si agité, avec tant d'envie de continuer, l'attention tournée vers le présent.

MV : La pièce est terrienne, avec des rappels fréquents vers le sol.

KA : Oui, sauf la fin où on essaie un peu de lévitation ! Pour éviter de créer une ambiance simplement « stressée », on a privilégié le geste de la persistance plutôt que de panique. Dans une conférence que je donne avec Frédéric Pouillaude, « Droit dans le mur en sortant du trou », on montre une vidéo de crash d'une voiture qui fonce à répétition contre un mur. Un accident volontaire qui donne beaucoup d'espoir pour moi ! (rires)

MV : C'est peut être aussi le désir d'explorer l'épaisseur de la limite, de quoi elle est faite, d'y retourner sans cesse pour tenter de s'y enfoncer un peu plus ?

KA : Oui et j'y vois aussi le signe d'une attitude punk. Un geste très subjectif. J'ai aussi œuvré par amplification. Je voulais trouver le geste qui amplifie, un geste-microphone. En plus du travail sur les expressions du visages, les accessoires sont venus amplifier les figures, les récits, l'imaginaire. Il y a peut-être aussi une forme de profanation qui m'intéresse dans le fait de jouer avec quelques codes ou quelques signes ou notre propre mouvement.

MV : Sur scène les personnages en mouvements perpétuels se contaminent les uns les autres. Il y a un brouillage des personnalités, des genres aussi. Tout se passe comme s'il n'y avait pas de fixation identitaire, mais que l'attention était donnée à la relation, à ce qu'il se passe entre elleux, comment iels alternent, se superposent, se contaminent...

KA : Oui, on parle plus précisément de multiplication. Il a toujours été important de ne pas fixer de manière binaire les genres dans mon travail, ni les âges. J'aime en partie explorer le moment de l'indétermination qu'est l'adolescence. Un peu comme la philosophe Catherine Malabou qui, pour expliquer l'anarchisme, fait la distinction entre l'ingouvernable (qui maintient en son sein le projet de gouverner) et le non gouvernable (celui qui échappe complètement à la possibilité de gouverner). A l'adolescence le genre est très ouvert, non identifié, on ne peut pas parler de genre, et je trouve ce terrain très riche.

Il a fallu essayer de revenir à cet état d'adolescence, de la multiplication des figures, des réalités et aussi des espaces. On utilise de simples praticables de théâtre comme décor pour ouvrir à plein de possibles. Avec, on construit des îlots pour définir des territoires. En portant juste une casquette, on se retrouve sur un balcon, une terrasse...L'architecture bouge ; une figure n'est jamais abstraite, on voyage beaucoup.

MV : Oui, le fait d'utiliser simplement des objets du théâtre permet d'ouvrir quelque part à toutes les possibles projections. On projette ce que l'on veut dans la boîte noire. J'ai vu personnellement des scènes de rue, carnaval, de manifestations. Par ailleurs, la musique joue un rôle essentiel dans *Bless This Mess*. Pourrais-tu nous parler de cette musique que tu as composée avec Cristian Sotomayor ?

KA : Pour démarrer un projet j'écoute toujours beaucoup de musique. Sachant que chez moi c'est clairement le son qui me met en mouvement. J'ai vite eu envie de m'éloigner de la musique électronique que j'avais déjà utilisée dans mes précédents projets. Aussi, de penser la saturation de la musique, comment composer un univers qui se modifie mais ne s'arrête jamais, sans désosser en chapitre. Comment créer un voyage et se maintenir à l'intérieur. Des matières nous ont accompagné.ee.s, puis on les a réécrites. Le clavecin d'une étude qui s'appelle *Le Vertigo* de Pancrace Royer, interprété par Jean Rondeau, qui est présent au début de la pièce, je le ressentais comme un geste chorégraphique en soi, j'ai alors compris qu'il n'y avait pas nécessité de garder tout le morceau, qu'on pouvait en extraire une partie - la phrase finale - pour que ça parle mieux. Quant à la chanson grecque de Hatzidakis, elle est très importante pour moi. Elle m'amène dans les rues d'Athènes. Elle est une chanson populaire qui parle du chagrin mais accompagne une danse spécifique - j'y retrouve à nouveau un contexte où tristesse et célébration coïncident. En plus la chanteuse Sotiria Bellou est une figure des années 50, très marginalisée, qui m'a beaucoup accompagnée dans mon adolescence avec sa voix hors genre et électrique. Et puis la batterie, elle arrive pour accompagner le geste littéralement. Par ailleurs, j'ai ressenti la nécessité de faire entendre les voix de chacun. En fait je considère cette pièce chorégraphique aussi comme un album musical. Ça me plait d'imaginer le spectateur comme auditeur et de réveiller l'imaginaire par l'écoute autant que la vue.

MV : Comment as-tu géré les transitions entre ces sources ou morceaux très différents ?

KA : Ça a été tout l'enjeu. C'est la manière de lier l'un à l'autre sans faire de rupture qui guide notre imaginaire et notre chorégraphie.

MV : Ça participe à l'effet de multiplication, au fait qu'on est aussi multiple en soi, qu'on porte des sons et des rythmes différents intérieurement.

KA : Oui. On a beaucoup regardé les films de Ben Russel, dont *Trypps*. Il y a dans un de ses films un épisode ethnographique psychédélique : des habitants d'un village d'Amérique du sud Malobi, qui dansent en plein milieu de journée déguisés au milieu des gens non déguisés, ils se transforment, ils se multiplient sans beaucoup des choses. Il y en a un autre : un concert de Lightning Bolt où on voit seulement quelques visages dans la foule en slow motion. On a parlé du fait que chacun d'entre nous est une foule. Une fois cela activée, on se remplit de courage.

Interview with Katerina Andreou by Mathilde Villeneuve May 2024

Mathilde Villeneuve: *Katerina, Bless This Mess is your first collective piece. How did you go from your three previous solo pieces to this one?*

Katerina Andreou: For each solo, I defined a question that was either very personal to me, linked to my everyday life and my feelings, or that questioned the theatrical stage. My way of interpreting this question, my performativity, my presence, my breath, took on more and more importance in the creation. But I felt that this, which stimulated me at the beginning, was becoming a limit. As the sole interpreter of my own intuition, the path between the two would become shorter and shorter, and this was beginning to irritate me.

It was in response to this that I incorporated text into *Mourn Baby Mourn* (my latest solo). To explore how words could in turn express and become a dance. From the first solo, *A Kind of Fierce*, in which I banged my head on a microphone, unable as I was to articulate a word, too frightened and worried about their weight and meaning, I ended up in *Mourn Baby Mourn* by elaborating a long text, in which I shared very intimate things in a direct way. After that, I wanted to go even deeper into my tools of transmission and interpretation, beyond my own, and to see how speaking out was resolved through collaboration with other performers.

I was missing a dialogue with people inhabited by the same imaginary world. There was another, deeper and more personal reason: an emotional state of distress that I had been experiencing for some time, which had become too much for me to bear in the creative process. Up until then it had been a driving force behind my creativity and a strategy for moving forward with my solos, but eventually this solitude became paralysing, as did my ascetic side, which led me to rehearse and work too much to achieve the desired result. One way out was to seek out companions in life and on stage, friends with whom I could share the same terrain, or even the same anxiety, and transform it into a playground. Play is something to be shared!

MV: *How did you choose the performers?*

KA: As I had no experience in the field, I chose them intuitively. I wanted to reach out to others, to get to know people through creation. So I turned to people I didn't know. I chose people who liked to work with forms of intensity, because that's very present in my work, and I didn't want them to feel trapped. Also people who like to listen to music and have a literal relationship with musicality, who like to dance outside and party for the pleasure of moving. It turned out afterwards that there was already a map of even indirect links between them – a sign that there was already common ground. These are people with very different rhythms – both in their daily lives and on stage – but they are all preoccupied with reality and are driven by the urgency of knowing how to stand up today, despite the difficulties.

MV: *The title, Bless This Mess, sounds like both a celebration of chaos and perhaps of the distress you're talking about. Did this intention to create joy out of chaos precede the meeting with your performers or did the project emerge during and with them?*

KA: Things are always written as I go along in my practice, with what is there. My main question is how I prepare myself, what terrain I'm preparing. Then I keep a great deal of freedom in the process, open to things shifting according to the spirit and the material that come out of it, the gestures we carry, the gestures that carry us.

On the other hand, the title was there from the start, like a mantra in my head. 'Mess' referred to these states of disorder and confusion that are usually perceived in a negative light, and this time "Bless" allowed us to embrace and celebrate them. Instead of trying to deny them, I wanted to force myself to recognise that they were beneficial to me.

And the joy came very quickly. The joy of working together, hyperactivity, constant agitation.

MV: *A hyperactivity that can be felt on the set!*

KA: The title has become a joyful collective mantra. Between us, we're constantly saying: Bless you! Bless this floor! Bless this sound! It's become a phrase that accompanies us and gives us strength.

MV: *This mantra also has a political resonance on stage. Is it a celebration of anarchism? The figures are both singularly present and interconnected. Their gestures, repeated to the point of exhaustion, carry a certain force or violence that circulates like a wave between them. But if there is violence, it doesn't appear to be directed at them; on the contrary, we sense support and a great deal of benevolence between them. But there is a fighting energy. What kind of violence are you talking about?*

KA: Violence has always been part of my work. I was shocked the first time I saw it. Then I started to take an interest in it, to observe it very closely, to see how it resonated. Anger is the driving force behind the writing and the interpretation. The affect that is summoned is in fact a kind of tension that fights against any expectation of a final resolution: you have to keep it going. But there is no romantic desire for eternity.

With my artistic team, we used the word 'here' a lot, here, there, in the materials. We also say it in the play. That's what the cries are calling for. In fact, we're always there, continuing to work on that solidarity, whatever's going on around us, concentrating on the bodies and the voice needed to maintain it in the moment. This persistence comes from a form of fury. It's as if we've been in charge for so long that we've almost forgotten why, why we're so furious, so agitated, with such a desire to carry on, our attention focused on the present.

MV: *The piece is earthy, with frequent calls back to the ground.*

KA: Yes, except at the end where we try a bit of levitation! To avoid creating an atmosphere that is simply 'stressed', we have favoured the gesture of persistence rather than panic. In a lecture I'm giving with Frédéric Poullaude, "Droit dans le mur en sortant du trou", we show a video of a car crashing repeatedly into a wall. A deliberate accident that gives me a lot of hope! (laughs)

MV: *Perhaps it's also the desire to explore the thickness of the limit, what it's made of, to return to it again and again in an attempt to sink a little deeper into it?*

KA: Yes, and I also see it as a sign of a punk attitude. A very subjective gesture.

I also worked by amplification. I wanted to find the gesture that amplifies, a microphone gesture. As well as working on facial expressions, the accessories amplified the figures, the stories and the imaginary. Perhaps there's also a form of profanation that interests me in playing with a few codes or signs or our own movement.

MV: *On stage, the characters in perpetual movement contaminate each other. There's a blurring of personalities and genres too. Everything happens as if there were no fixed identity, but that attention was given to the relationship, to what happens between them, how they alternate, overlap, contaminate each other...*

KA: Yes, we're talking more specifically about multiplication. It's always been important not to fix genres or ages in my work in a binary way. In part, I like to explore the moment of indeterminacy that is adolescence. A bit like the philosopher Catherine Malabou who, to explain anarchism, draws a distinction between the ungovernable (that which maintains within itself the project of governing) and the non-governable (that which completely escapes the possibility of governing). In adolescence, gender is very open, unidentified, you can't talk about gender, and I find this field very rich.

We had to try to return to this state of adolescence, to the multiplication of figures, realities and also spaces. We use simple theatre platforms as a set to open up a whole range of possibilities. With them, we build islands to define territories. Just by wearing a cap, you can find yourself on a balcony, a terrace... Architecture moves; a figure is never abstract, you travel a lot.

MV: *Yes, the fact that we simply use objects from the theatre opens the door to all kinds of possible projections. You project whatever you want into the black box. I've personally seen street scenes, carnivals and demonstrations. Music plays an essential role in Bless This Mess. Could you tell us about the music you composed with Cristian Sotomayor?*

KA: I always listen to a lot of music before starting a project. For me, it's clearly the sound that sets me in motion. I quickly felt the need to move away from the electronic music I'd already used in my previous projects. Also, to think about the saturation of music, how to compose a universe that changes but never stops, without taking things apart in chapters. How to create a journey and stay within it. The material came with us, then we rewrote it.

The harpsichord of a study called *Le Vertigo* by Pancrace Royer, performed by Jean Rondeau, which is present at the beginning of the piece, I felt was a choreographic gesture in itself, and I realised that there was no need to keep the whole piece, that we could extract a part of it - the final phrase - to make it more meaningful. As for the Greek song by Hatzidakis, it's very important to me. It takes me to the streets of Athens.

It's a popular song that talks about grief but accompanies a specific dance - once again I find a context where sadness and celebration coincide. What's more, the singer, Sotiria Bellou, is a very marginalised figure from the 50s, who accompanied me a lot in my adolescence with her out-of-genre, electric voice. And then the drums, they come in to literally accompany the gesture. I also felt the need to let everyone's voice be heard. In fact, I also see this choreographic piece as a musical album. I like to imagine the spectator as a listener and to awaken the imagination through listening as much as seeing.

MV: *How did you manage the transitions between these very different sources or pieces?*

KA: That was the challenge. It's the way of linking one to the other without breaking the connection that guides our imagination and our choreography.

MV: *It contributes to the multiplication effect, to the fact that we are also multiple within ourselves, that we carry different sounds and rhythms inside us.*

KA: Yes, we've watched a lot of Ben Russell's films, including *Trypps*. In one of his films there's a psychedelic ethnographic episode: the inhabitants of a South American village, the Malobi, dancing in the middle of the day in disguise amongst people who aren't in disguise. There's another one: a Lightning Bolt concert where you can only see a few faces in the crowd in slow motion. We talked about the fact that each of us is a crowd. Once that's activated, we fill up with courage.