

Jordi Galí

Saison 2022-23



© Jean Rochenau

Vous avez commencé comme interprète auprès de chorégraphes aux langages très affirmés, comme Wim Vandekeybus, Anne Teresa De Keersmaeker ou encore Maguy Marin. Pour trouver votre propre écriture, vous dites qu'il vous a fallu oublier les différents vocabulaires qui s'étaient inscrits en vous, afin de retrouver des strates plus anciennes. Pouvez-vous nous dire de quoi sont faites ces couches du passé ? Entrent-elles en résonance, sinon en conflit, avec votre parcours de danseur ?

Chez moi, la pratique de la danse arrive très tôt : je démarre tout d'abord dans un cadre amateur, vers cinq ou six ans. Je vivais dans un petit village à côté de Barcelone, ainsi, dès mes quinze ans, j'ai intégré le conservatoire de la ville, qui proposait un parcours en danse contemporaine. Puis, à dix-sept ans, j'ai commencé à faire mes premières représentations au sein d'une compagnie professionnelle. Alors que je résidais encore chez mes parents et que j'étais un tout jeune étudiant, je faisais des tournées et j'allais à l'étranger. Cela m'a ouvert les portes, à dix-neuf ans, de la compagnie Wim Vandekeybus à Bruxelles. C'était un rythme très intense, mais j'avais une énergie incroyable après toutes ces années passées au conservatoire. À la suite d'une audition, je suis entré dans la compagnie de Anne Teresa De Keersmaeker. Mes débuts sont donc marqués par le vocabulaire très puissant de ces deux chorégraphes. Mon corps de danseur s'est constitué concrètement par les pratiques, par les langages : d'abord celui, très classique, du conservatoire qui forme des techniciens de la danse ; ensuite celui, plus singulier, d'artistes. Cependant, durant mon apprentissage au conservatoire, et entre les créations pour lesquelles j'étais interprète, je fabriquais des pièces, des petits solos. J'ai donc découvert très tôt le plaisir de la création. C'est une constante chez moi : le désir, par-delà l'interprétation, de faire advenir quelque chose qui m'est propre et qui donne à voir quelque chose du monde. Mon chemin d'interprète a peu à peu décliné : aujourd'hui, je ne danse plus, y compris dans mes propres pièces. Initialement, pour créer, j'ai beaucoup travaillé et cherché seul : je régurgitais, pour ainsi dire, toute l'intensité accumulée chez Wim Vandekeybus, Anne Teresa De Keersmaeker. En 2005, je connais un point de bascule grâce à la rencontre de Maguy Marin. Avant cela, à chaque fois que je cherchais un vocabulaire personnel, tout ce qui ressortait ne m'appartenait pas complètement. Il y avait une poésie, mais qui n'était pas la mienne, même si, et c'est là tout le paradoxe, le langage de ces chorégraphes s'est aussi nourri du langage de leurs interprètes. Chez Maguy Marin, j'ai découvert une situation nouvelle vis-à-vis de la direction des interprètes. C'est une personne qui ne craint pas d'être conflictuelle, dont le travail est très fort, mais qui est extrêmement honnête dans son processus de création. Pour la première fois dans mon parcours, je suis en face d'une chorégraphe qui partage son cheminement, son propos, ce qu'il essaye de construire. Maguy Marin questionne la discipline : elle utilise les ressorts de la danse pour l'interroger. Pour moi, c'était comme un choc, comme une révélation fondamentale : ce qui est important, c'est ce qu'on fait, comment on le fait et les raisons pour lesquelles on le fait. Cette exigence, vis-à-vis de sa propre discipline, implique une construction qui a du sens, mais aussi une application, un effort pour faire au mieux. L'appartenance à une discipline comme la danse ne justifie rien : ce n'est pas parce qu'on fait de la danse que c'est bien ou mal. Si ce qui est proposé est dense, cohérent, significatif, alors le fait de dire que ce n'est pas de la danse n'a pas vraiment d'importance. Pour moi s'est ouverte une possibilité : j'avais conscience d'avoir un langage du corps, une esthétique, mais il me fallait comprendre ce qui me touchait, ce que je pouvais partager. Le travail de l'objet, l'architecture, la relation entre le corps, la matière, c'est tout cela qui s'est épanoui dans mon travail. Apparemment, cela m'éloigne de la danse, mais je crois que c'est juste un effet d'optique, car au fond les outils que j'utilise sont ceux de quelqu'un qui travaille avec les danseurs, qui évolue dans le milieu chorégraphique. D'ailleurs, la reconnaissance des pairs et des institutions, comme ICI—CCN ou encore le CDCN de Grenoble, démontre que le champ chorégraphique est celui dans lequel je crée. Je cherche à faire exister quelque chose qui n'existait pas avant, à créer de la danse.

Vos pièces se situent la plupart du temps dans l'espace public, tout en assumant une certaine dimension monumentale. Qu'est-ce qui vous intéresse particulièrement dans cette situation hors les murs ? Pourquoi recourir à un rapport d'échelle aussi vertigineux ?

Aujourd'hui je peux dire que j'ai, aux côtés de Vania Vaneau, une compagnie de danse structurée, je travaille avec une équipe, je bénéficie de co-productions pour faire des pièces et des projets de transmission. En revanche, à l'époque où j'ai créé la compagnie, je n'avais

aucun financement : j'étais un danseur qui essayait de faire de la création sans vraiment avoir de répercussion dans le monde. Je n'avais pas de producteur, pas de diffuseur, personne ne s'intéressait à ce que je proposais. Les objets que je fabriquais étaient jugés irrecevables, car on me disait que ce n'était ni du cirque ni de la danse. Pendant une dizaine d'années, je n'ai pas touché de public et de professionnels du spectacle. Paradoxalement, cela m'a permis de travailler et d'expérimenter, presque par défaut, car j'ai cherché des alternatives au studio de manière très pragmatique, très empirique. Il n'y avait pas d'attente, ce qui m'a permis de faire des tentatives un peu intuitives, de suivre un plaisir enfantin : le plaisir de jouer avec les choses, voir quelqu'un faire quelque chose avec ses mains, avec son corps, avec des outils. La sortie des théâtres n'était donc pas un choix politique ou esthétique, ce n'était pas une rupture ou une critique des institutions. Simplement, ce que je produisais ne fonctionnait pas sur le plateau. Je faisais mes recherches, je travaillais avec de l'eau, avec des bras mécaniques, avec des petites échelles, avec des balais : je récupérais beaucoup de matériaux dans des poubelles, dans des chantiers, mais aussi dans l'ancienne menuiserie de RAMDAM, où j'étais accueilli. C'était contextuel : j'étais à Lyon, je venais de traverser une expérience très forte auprès de Maguy Marin et j'avais envie de comprendre ce qui se passait avec mon corps lorsque je tirais, poussais, tournais une poutre. La prise de conscience qu'un travail de création peut se faire en dehors du plateau s'opère par accumulation de gestes : je me rends compte que je suis un ouvrier du spectacle qui peut assumer les contraintes de l'espace public, urbain et paysager. Ces espaces permettent des choses que le plateau ne permet pas et vice-versa. La subtilité du silence que l'on peut trouver sur un plateau ne peut se trouver dans l'espace public qui regorge de vivants, de sons et de lumières. C'était une véritable découverte pour moi, une découverte qui m'a permis de rencontrer le réseau des arts de la rue. Ce dernier s'attache moins à une discipline qu'à un contexte où différentes disciplines évoluent. Grâce à lui, mes créations ont rencontré une curiosité, qui m'a permis très concrètement de générer une économie, de travailler de manière plus structurée et de prendre conscience de mes choix : après cela, je n'ai plus jamais fabriqué de pièces pour le plateau.

En empruntant ce chemin, j'ai découvert des rapports d'échelle différents, car la ville, la nature sont peuplées par des objets immenses : les arbres, les immeubles, les bâtiments, etc. Le contexte est très différent de celui d'un plateau, aussi grand soit-il. En extérieur, je peux faire des pièces qui grimpent jusqu'à quinze mètres de haut, j'ai un système d'éclairage phénoménal grâce à la lumière naturelle, il y a une vie qui oblige à penser le travail autrement, car on ne contrôle pas tout. La manière dont le regard du spectateur se pose sur ce que l'on fait est différente : la sensation du temps et de son déploiement n'est pas identique à celle que l'on peut éprouver à l'intérieur d'une salle de théâtre. Au départ, je cherchais de façon assez intuitive à élever des choses, à avoir cette puissance. Je me suis rendu compte, au moment de la création, que la dimension de la chose met en vibration une conscience de soi. Par exemple, devant un paysage, on a la sensation d'être petit : ce n'est pas seulement un rapport d'échelle, c'est une expérience de notre finitude, de nos limites. Par ailleurs, j'utilise des petits moyens, du bricolage, une sorte de *low-tech* : c'est la façon de faire les choses qui peut révéler intelligence du geste. Dans ma dernière création, *Anima*, il y a une grande complexité technique, mais cela reste du « fait maison ». Nous avons une puissance en nous, une puissance que l'on peut se réapproprier, car cela passe par le toucher, par les gestes, par le corps, par la compréhension des efforts et des forces.

Votre travail, tant plastique que chorégraphique, met à l'honneur la dimension artisanale, l'économie de moyens et la richesse des rapports qui se nouent entre le corps et la matière. Or ces relations n'ont rien d'instrumental, la manipulation d'objet ou de structure n'est jamais chez vous synonyme d'une prise de pouvoir de l'homme sur l'environnement, mais au contraire d'une transformation mutuelle et permanente. Cette transformation est-elle le fruit de ce que vous nommez « l'intelligence du geste » ?

J'aimerais faire à nouveau le lien avec le travail de Maguy Marin, car à mes yeux elle explore quelque chose que je creuse par d'autres biais : c'est l'exigence que l'on a vis-à-vis de l'interprète. Le mur sur lequel le spectateur se fracasse trop souvent, c'est la personne de l'interprète : ce qui importe ce n'est pas qui ont est, mais ce que l'on fait. De nos jours, il est vrai que l'identité est souvent au cœur de nombreuses performances. C'est un choix, mais pour ma part je m'enracine dans des techniques plus traditionnelles, notamment celles développées dans l'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba, comme les efforts extra-quotidiens. Ces techniques traditionnelles organisent un contexte de contrainte autour de l'interprète, de sorte que quelque chose de l'ordre du poétique du sensible puisse transiter entre celui qui fait et celui qui reçoit. Ce que je cherche dans la composition chorégraphique c'est la création de situations où l'interprète devient un véhicule de l'attention. C'est pourquoi j'aime beaucoup le dispositif que propose la marionnette : l'interprète est celui qui donne la sensation de vie et d'action, mais il n'est qu'un passeur. Quelque chose devient possible lorsque l'on n'est pas confronté à l'égo de l'interprète. À partir de là se pose la question de ce que l'on donne à voir : lorsque l'on décide de travailler dans l'espace public, dans les paysages et hors de la neutralité conventionnelle que propose le plateau, on cherche à dilater la perception du spectateur. Je ne cherche pas à captiver ou à divertir le public, mais à suspendre son jugement, à aiguïser son regard, sans abolir la conscience qu'il a de sa présence et de tout ce qui gravite autour de lui. Je ne peux pas annuler toutes

ces informations, c'est pourquoi je fabrique des dispositifs qui permettent de redécouvrir, de contempler. L'écriture est extrêmement minutieuse, rythmée, avec des éléments de composition qui semblent très simples : c'est une fiction, un artefact qui s'apparente aux gestes du travail, aux gestes du chantier. Mes pièces sont très stables, les structures que je présente sont millimétrées : ce sont de véritables horlogeries humaines. Ce sont des partitions d'espace, de regard, de geste et de matière, qui transforment le regard que l'on porte sur l'environnement. La question que je me pose aujourd'hui c'est celle de la fabrication d'objets que l'on produit et que l'on cherche à diffuser pour générer une économie et en produire de nouveaux. Peut-être faudrait-il, comme en architecture, questionner le génie du lieu et se demander ce qui lui manque, ce qu'il propose, afin d'y poser un acte fort.

Vous dites que vos créations sont des « architectures faites par des corps qui pensent ». D'après vous, quelles peuvent être les pensées d'un corps lorsqu'il s'attèle à la construction, à la fabrication ? Y a-t-il des conséquences, des marques, des empreintes de ces pensées sur l'objet produit ? Et, si oui, viennent-elles influencer sa finalité, ses usages éventuels ?

Il y a une intelligence, une texture, une sonorité, une tonalité des gestes. Le corps pense au sens où il a une compréhension des rythmes, un discernement de l'effort nécessaire. C'est quelque chose d'extrêmement complexe : de ce fait, dans le travail que je fais avec les interprètes, je cherche l'efficacité. C'est une notion qui est mal connotée, car on a l'impression qu'elle se rapporte à l'économie, à la moindre dépense. À mes yeux l'efficacité c'est plutôt le chemin juste. Lorsqu'une goutte d'eau tombe, elle suit son chemin, elle ne triche pas, elle cherche le point le plus bas. Pour le corps, c'est la même chose : il cherche les creux, les cheminements justes. J'utilise le terme « architecture », car cela appartient à ma mythologie personnelle : je suis petit fils de maçon et fils d'architecte, mais je sais qu'il y a une ambiguïté dans l'usage que j'en fais. Car une architecture ce n'est pas un bâtiment, une architecture c'est les usages d'espace, de circulation, de rapports de corps et de lumière qu'un bâtiment permet. Mais, pour moi, la construction c'est aussi une manière de matérialiser une dramaturgie. La structure permet aux corps d'avoir une raison d'être. Certaines de mes constructions demeurent dans le temps et l'espace, mais c'est rare. Fondamentalement, je me perçois comme un danseur, comme un chorégraphe, quelqu'un qui réfléchit à la capacité qu'a le geste, le corps de nous parler de ce que nous sommes ou ne nous sommes pas. Je ne me suis jamais considéré comme un plasticien ou comme un architecte. Ce qui m'intéresse c'est ce qui se passe avec le corps, ce que le corps permet comme territoire poétique. Fabriquer des structures éphémères, fournir tous ces efforts de manière presque absurde, cela rejoint les efforts extra-quotidiens dont parle Eugenio Barba : c'est un don supplémentaire d'énergie qui n'est pas celui de la vie courante, un don qui fait exister quelque chose qui n'existait pas avant. Je travaille avec des vivants et devant d'autres vivantes, cela produit un moment hors du quotidien.

La question de la transmission est l'un des moteurs de votre compagnie. En parallèle de vos créations, vous avez initié de nombreux laboratoires, ateliers et groupes de réflexion. Comment définiriez-vous, aujourd'hui, l'acte de transmission ?

Le projet de compagnie, aux côtés de Vania Vaneau, c'est ce que l'on fabrique, c'est les créations, mais très vite la question de l'adresse et du partage se pose. La demande politique, qui consiste à réclamer que l'art, la culture, la création soient en interaction avec tout le monde, me semble légitime. Et cela d'autant plus si cette interaction est réciproque. Concrètement, nous savons faire de la création, notre « expertise » c'est la danse. Peut-être qu'alors la transmission, ce n'est pas seulement le partage d'une pratique, mais aussi celui de l'acte de création. C'est à cet endroit que des transformations sont possibles, tant pour nous que pour le public. N'importe qui peut s'emparer de cela : se dire que l'on a la capacité de faire advenir des choses avec ses moyens et sa sensibilité, c'est quelque chose qui peut avoir un impact dans la vie d'une personne, d'une communauté, d'un pays. Dans un contexte qui le permet, chaque personne peut dire, déployer et faire voir des choses nouvelles, qui sont belles et qui ont du sens. On essaye d'inventer des projets qui permettent à la compagnie d'exister, en travaillant avec des professionnels extrêmement bien formés et outillés, tout en essayant d'impliquer des personnes qui n'ont peu ou pas d'outils, qui ne se posent pas la question de l'artistique, du culturel. Il s'agit de communiquer la puissance de l'acte de création, c'est quelque chose de compliqué, mais de fondamental. Si on fait l'effort de se déporter un peu, on peut partager beaucoup de choses, même si on ne change pas le fait que de nombreuses personnes ont encore peur de rentrer dans les théâtres... Mais on a tous un corps, on a tous une sensibilité, il faut dépasser les projections, les idées reçues sur ce qu'est la danse et qui peut en faire.