

Entretien avec Pol pi à propos de *daté.e.s*
Propos recueillis par Wilson Le Personnic

Suite aux annonces gouvernementales du 28 octobre 2020, les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis ont dû annuler une nouvelle fois leur édition après seulement deux semaines de festival. Pour palier l'annulation des spectacles programmés en novembre et décembre, le festival a souhaité donner la parole aux artistes initialement invités. Le chorégraphe Pol Pi aurait dû présenter sa nouvelle création *daté.e.s*. Nous avons eu la chance d'assister à des répétitions et de nous entretenir avec lui. Rencontre.

Vous racontez que *daté.e.s* est né de réflexions apparues pendant l'été 2018, durant la campagne électorale de Jair Bolsonaro. Pouvez-vous revenir sur cette période en particulier ?

La pièce n'est pas réellement née à ce moment, je dirais plutôt qu'elle s'est transformée à ce moment-là. A cette période, je me questionnais sur mon année de naissance, 1982, avec une envie de comprendre dans quelle monde je suis né et en quoi ce moment précis dans le temps m'a constitué en positif ou en négatif (d'ailleurs, ce projet s'appelait initialement 1982, ndlr). Lorsque j'ai commencé à conceptualiser cette pièce, je souhaitais travailler avec des personnes nées la même année que moi. J'étais à un moment de ma vie où pour la première fois je sentais appartenir à une génération. Et je pense que cette crise que traversait le Brésil à cette période (et de laquelle le pays est loin de s'en sortir) a rendu plus aiguës ces questions. En discutant sur place avec beaucoup d'amis de ma génération, je me suis rendu compte que personne autour de moi n'avait réellement cru que cette situation pourrait arriver, malgré les évidences. Beaucoup étaient choqués et démuni face à ce qui était en train de se passer. Notre génération – née dans les années 80/90 et donc lors de l'ouverture démocratique du pays après 20 ans de dictature militaire – a grandi dans une perspective de progrès et dans un milieu où l'on pensait aller vers un avenir meilleur. Face à ce choc produit par un pays totalement divisé, inondé par des discours de haine et d'extrême droite qui n'étaient pas visibles dans la sphère politique il y a quelques années, intuitivement je me suis intéressé aux mouvements très inventifs des lycéens dans les écoles au Brésil, très actifs à ce moment-là, ainsi qu'au vécu des personnes plus âgées que moi qui avaient pu vivre la dictature militaire entre 1964 et 1985. Je me suis demandé concrètement pour la première fois comment elles·ils avaient pu vivre dans un monde soudainement envahi par la censure, la peur, la violence. Je me suis donc tourné vers celles et ceux qui sont venu·e·s avant et après moi pour essayer de comprendre comment avancer. Ce contexte a clairement déclenché mon envie d'aller vers des personnes d'autres générations que la mienne, qui ont vécu d'autres histoires et contextes politiques, pour comprendre d'autres points de vue sur la situation, élargir les horizons. C'est de ces réflexions-là que naît le désir de créer un trio avec une personne plus jeune et une plus âgée que moi.

Comment cette expérience au Brésil a-t-elle fait basculer votre recherche ?

A mon retour en France, j'ai senti qu'il était nécessaire de partager ces réflexions avec d'autres personnes, d'autres générations que la mienne. Ce sont des questionnements partagés et partageables par n'importe qui, je regarde cette situation bien sûr à travers le prisme d'où je viens mais je crois qu'actuellement, avec toutes les crises que nous traversons, on se pose toutes et tous la question de "comment on fait maintenant" ? Pour ce projet en particulier, j'ai conscience que c'était une prise de risque de travailler avec des danseur·euse·s de générations différentes de la mienne et

avec qui je ne partage pas de références communes. Mais je crois que c'est ce que je cherchais ici : m'entourer de personnes qui sont différentes de moi, qui ont d'autres âges, d'autres parcours et d'autres points de vue que le mien. Je n'ai pas envie de réfléchir seul, mais avec l'altérité. À un moment, je me suis beaucoup interrogé sur l'origine des interprètes avec qui je pouvais collaborer, vu que je savais déjà qu'on allait travailler avec des archives de nos années de naissance respectives et que cette matière changerait évidemment selon les lieux de naissance de chacun·e. Mais petit à petit, en partageant ces réflexions autour de moi, je me suis rendu compte que ces réflexions prenaient forme partout, aussi bien au Brésil qu'en France, que ces questions traversent toutes les sociétés occidentales, car toutes en crise.

Pouvez-vous revenir sur la genèse de travail avec vos deux partenaires de plateau, Solen Athanassopoulos et Jean-Christophe Paré ?

Avant de commencer le travail en studio, je misais beaucoup sur la question des archives. J'ai beaucoup cherché, regardé des vidéos, j'ai consulté énormément d'archives sur l'année 1982, à la Médiathèque du CND et à la Bibliothèque nationale de France, mais je ne trouvais rien qui m'excitait. J'étais un peu perplexe car c'était mon projet initial... Il n'y avait rien qui me mobilisait, sans doute parce que j'étais en France et que toutes les archives auxquelles j'avais accès étaient d'origine française, ça ne me parlait pas... Toute cette histoire de la danse en France, ce n'est pas mon histoire... En parallèle de cette recherche, j'ai commencé le travail avec Jean-Christophe Paré qui est un ancien premier danseur du Ballet de l'Opéra national de Paris et qui a dansé avec beaucoup de chorégraphes contemporains dans les années 80 et 90, puis plus tard avec Solen, danseuse hip-hop qui sortait tout juste du lycée. J'étais toujours dans l'expectative, puis lors du premier jour de répétition avec Jean-Christophe, tout m'est apparu comme une évidence lorsque je l'ai regardé s'échauffer. Tout était déjà là, je n'avais plus besoin de chercher des archives. Tout était très concret : il y a tellement de choses qui transpirent de notre histoire dans la façon dont on s'échauffe. Cette nouvelle donnée a ainsi ouvert de nouvelles portes de réflexions, sur comment notre mémoire est présente derrière chaque geste qu'on répète quotidiennement, et comment ces choses témoignent d'une histoire collective qui nous dépasse. Après coup, travailler avec Solen et Jean-Christophe vient une nouvelle fois confirmer un leitmotiv dans mon travail que je n'avais pas conscientisé ici : celui de l'entre-deux. Je suis entre ces deux générations, entre ces deux genres, entre ces deux esthétiques. Ces différences ont d'ailleurs été le moteur de notre travail, sur comment apprendre à parler entre nous pour se mettre au diapason. Nous n'avons pas les mêmes références, il fallait donc trouver un vocabulaire commun... Au final, la pièce ne parle que de ça aujourd'hui, de ces relations possibles entre nous, entre les générations, les esthétiques, tout ce qu'on porte dans notre chair et notre mémoire.

Pouvez-vous revenir sur le processus de travail ?

Je me suis rendu compte qu'avec des interprètes de ma génération, lors d'un processus de création, nous n'avons presque pas besoin de parler ou d'expliquer les choses, on a presque le même terreau. Le processus de ce projet a donc été un questionnement sur comment travailler ensemble et développer un langage commun. Lors des premières répétitions j'ai proposé à Jean-Christophe et Solen un protocole de mise en récit, mise en abîme, de nos échauffements. On s'allongeait au sol et je leur demandais de raconter les histoires qui leur était venues à l'esprit pendant cet échauffement. J'ai découvert cette pratique pendant le processus de mon précédent projet Alexandre, avec la communauté Xavante au Brésil. Lorsque les Xavantes se réunissent pour parler, ils s'allongent sur

le dos. La parole n'est pas adressée à l'autre mais à l'espace. Il y a une véritable libération de la parole dans cette position. Un peu comme chez certain·e·s psychologues (rire).

Vous avez travaillé à partir de trois personnalités populaires, Lauryn Hill, Fred Astaire et Elis Regina. Comment ces trois figures sont-elles arrivées dans le processus de création ?

L'arrivée de ces figures populaires dans le processus a été comme beaucoup de choses dans cette pièce, très intuitive. L'idée initiale était de travailler sur des pièces de danse créées lors de nos années de naissance. A l'époque, j'étais curieux de voir si une pièce pouvait parler – ou pas – de son temps, de son contexte de création. Mais en regardant les archives datées de 1982 à la Médiathèque du CND, j'avais la sensation d'un hermétisme et que ces documents n'allaient pouvoir toucher qu'un public d'initié·e·s, j'avais le sentiment qu'il allait être difficile de pouvoir partager cet univers de travail en dehors d'un cercle restreint de spectateur·ice·s... Puis j'ai présenté une sélection d'archives de 1957 issues des collections du CND à Jean-Christophe. Il a aussitôt réagi lorsque le nom de Fred Astaire est apparu et j'ai aussitôt senti que cette figure allait le mobiliser à un endroit où il n'avait pas l'habitude d'évoluer. De mon côté, il n'y avait aucune archive de 1982 qui me donnait envie, exceptée une que j'avais trouvé sur internet : le dernier concert d'une chanteuse brésilienne, Elis Regina, star qui était très présente lorsque j'étais enfant. En repensant à la réaction de Jean-Christophe face au nom de Fred Astaire, j'ai senti que le plus important – pour moi – était de travailler de manière plus sensible sur ce que ces archives nous faisaient, c'est-à-dire que ça m'intéressait plus de donner à voir nos façons de nous approprier une archive que l'archive en soi... C'était comme une forme d'évidence ; dans mon cas, je sentais une connexion avec Elis, sa façon de se mouvoir, ses chansons, sans savoir d'où cette empathie et cette curiosité venait exactement. Et je crois que cette approche de l'archive, cette dimension affective, produit un rapport différent au document. Lorsque Solen est arrivée dans le processus je lui ai proposé de travailler sur une figure de la culture populaire et elle a aussitôt proposé la chanteuse Lauryn Hill. Étonnement, comme pour Jean-Christophe et moi, Solen avait choisi une célébrité dont la carrière était à son paroxysme lors de son année de naissance à elle, Solen, c'est-à-dire 2001. J'ai tout de suite trouvé excitant de travailler sur ces figures, j'ai comme l'impression que ces personnalités concentrent d'une certaine manière leur époque, les années 50, 80, 2000... matérialisent dans l'imaginaire commun une période bien spécifique. Et en me penchant sur nos années de naissance, j'ai constaté étrangement que ces personnalités avaient quasi l'âge que nous avons aujourd'hui lorsque nous sommes né·e·s ! Avec du recul, je crois que nos choix n'ont pas été anodins... Ces figures populaires ont la particularité d'avoir été très présentes lors de notre enfance et de peupler l'imaginaire de beaucoup de gens. De plus, ces trois personnalités ont des gestes fondateurs très proches des nôtres : une façon de prendre l'espace, un type de corps et de regard, une façon particulière d'organiser les mouvements, etc. Étrangement, ces personnes nous ressemblent, ou plutôt nous leur ressemblons.

Comment ces archives vous ont-elles mis au travail ?

Je crois que le concept d'archive s'est ouvert ici à d'autres dimensions, inattendues et plus personnelles. Dans un premier temps je leur ai proposé de travailler sur des postures extraites de nos échauffements, qu'on s'est ensuite transmises sur le principe du moulage. Je savais aussi depuis le début que je ne voulais pas travailler l'archive de la même manière que pour *Ecce (H)omo*, ma première création en France, à partir de danses de la chorégraphe allemande Dore Hoyer. Plus que d'être dans la précision d'un mouvement, je souhaitais essayer d'attraper un élan, une énergie. J'ai proposé à Jean-Christophe et Solen de travailler sur des bribes de nos archives respectives, de porter

notre attention sur des gestes furtifs, de saisir les micro gestes, d'attraper le flux, l'intention... Puis la logique de chacun a permis d'avoir des propositions très personnelles. Je me suis rendu compte aussi, avec ce travail de mimesis, que nous portions chacun une histoire de la danse, une esthétique, une façon de bouger propre à nos époques. C'est-à-dire que j'ai pris conscience que ma propre façon de me mettre en mouvement était aussi datée ! Accueillir ces modes de présence ou d'improvisation était pour moi parfois très surprenant.

Comme pour vos précédentes créations, la parole a également été l'un des moteurs de travail...

En effet, j'ai enregistré toutes les mises en récit dont je t'ai parlées après nos échauffements et dès le début je savais que ces récits allaient être présents dans la pièce. Nous avons également travaillé sur un texte de la loi européenne des archives qui m'a beaucoup interpellé lorsque je l'ai découvert. Ce texte vient définir ce qu'est une archive aux yeux de la loi. Nous avons beaucoup travaillé sur ce texte en essayant de le malaxer, le rendre moins froid, plus subjectif, jusqu'à avoir envie de le chanter ! Puis dans la dernière partie de la pièce, nous avons travaillé sur une archive étatique : nos actes de naissance. Cette archive immuable est le document à la fois le plus personnel mais aussi le plus éloigné de nous, qui nous a été assigné à la naissance et qui nous suit ensuite tout le long de notre vie. J'avais envie de toucher aussi à la part de violence et de désidentification que contient la notion d'archive.

La scénographie et les costumes sont signés par une même personne, Rachel Garcia, avec qui vous collaborez depuis trois projets. Pouvez-vous revenir sur le travail entrepris sur le dispositif et les figures successives qui occupent le plateau ?

Nous sommes passé·e·s par plusieurs étapes... Le dispositif est né d'un questionnement sur le sol, sur le tapis de danse qui vient aplatir les choses, sur notre besoin de danser sur du lisse. C'est comme si nous avions découpé le tapis de danse, qu'on l'avait élevé et qu'on dansait en dessous, comme sous le tapis. Pour donner à voir des choses qui ne sont pas habituellement sur la scène, toutes ces choses de l'ordre de l'intime et de l'interprète au travail, à la recherche plus que dans une forme aboutie. Cette bâche en plastique au-dessus de nous renvoie aussi aux archives qui sont toujours plastifiées et protégées, voire parfois inaccessibles... Et elle apparaît à la fin de la pièce sur nos corps, transformée en costume. Les costumes, quant à eux, sont nés des archives de nos échauffements et de références liées à nos esthétiques... Il y a le justaucorps pour Jean-Christophe, des vêtements qui portent les codes du hip-hop pour Solen, et un costume qui rappelle les vêtements du groupe de théâtre physique avec lequel j'ai travaillé et les maîtres du butô. Nous avons également travaillé à partir de nos archives vidéos, nous avons fait des essais pour voir si les vêtements pouvaient nous aider à incarner davantage les figures sur lesquelles on travaille, et c'était tellement incroyable pour nous de voir la transformation de nos corps par nos vêtements que nous avons décidé de les garder et de les adapter en cohérence avec la dramaturgie de la pièce.

***daté-e-s* aurait dû être présenté en juin dernier puis en décembre aux Rencontres chorégraphiques avant l'annulation du festival à cause de la crise sanitaire. Comment la pandémie a-t-elle affecté le processus de *daté-e-s* ? Comment cette crise sanitaire a-t-elle impacté votre pratique ou fait émerger de nouvelles réflexions dans votre recherche ?**

Si la pièce a bougé dès la première rencontre avec les interprètes, la pandémie a aussi fait dévier le projet de son chemin initial. Le processus de création a été coupé dans son élan, avec une pause de 8 mois hors des studios. À ma surprise, cette gestation a été bénéfique et a permis de comprendre et

de laisser vivre les matériaux qu'on venait à peine d'expérimenter. Sur un plan plus large, cette crise sanitaire a créé énormément de réflexions, sur comment travailler avec une équipe en tant que chorégraphe par exemple : le système en France est tellement basé sur la figure du·de la chorégraphe qui fait que cette personne centralise toutes les pressions mais aussi toute la visibilité et les enjeux de pouvoir. Cela n'aide pas l'évolution d'un projet qui est forcément fabriqué en équipe. Il est de plus en plus difficile de faire des projets collectifs ainsi que d'envisager des formes qui sortent de la production de pièces et du système institutionnel. Qui dira avoir du temps pour une recherche à long terme ? C'était aussi très violent de constater que la plupart des institutions n'ont pas convié les artistes à réfléchir sur la crise sanitaire et les solutions à imaginer dans le milieu du spectacle. De ce manque de dialogue découle qu'on doit faire face désormais à une baisse des prix de cessions ayant pour justification les jauges restreintes liées à la pandémie, comme si c'était aux compagnies d'éponger les déficits et non pas aux institutions de se battre pour avoir plus d'aide de l'état et des tutelles. Justement là on pourrait, nous les compagnies, se battre aux côtés des institutions si le dialogue était ouvert. Et en même temps, ces derniers mois je n'ai fait que penser au Brésil, aux artistes qui étaient dans une situation extrêmement précaire avec la pandémie, certain·e·s ne pouvaient même plus payer leur loyer. Je mesure donc la chance que nous avons, les artistes vivant ici en France, avec l'intermittence, le chômage partiel, les lieux qui ont honoré les cachets pour les dates annulées... Ce qui ne veut pas dire fermer les yeux aux problèmes que je viens de nommer. Même si c'est aujourd'hui très difficile de construire des projets outre Atlantique, j'ai un grand désir de pouvoir développer quelque chose là-bas, au Brésil, en lien avec le pays où j'ai décidé de me baser, la France.

Conception et chorégraphie : Pol Pi. Création et interprétation : Jean-Christophe Paré, Solen Athanassopoulos et Pol Pi. Scénographie et costumes : Rachel Garcia. Création sonore : Julia Robert. Création lumières : Rima Ben Brahim. Dramaturgie : Johanna Hilari. Assistante : Laura Dat-Sénac. Photo © Valérie Archeno.