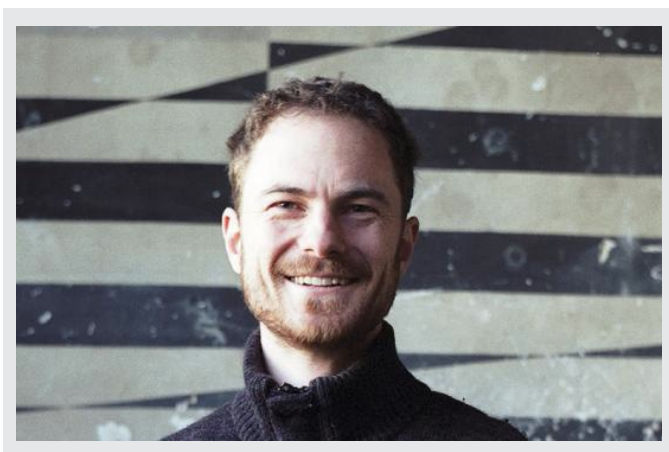


Musée de la danse

de Boris Charmatz

Dossier
des spectacles

Du 11 au 14 juin 2014



© DR

Flip Book

Conception :
Boris Charmatz
Lumière :
Yves Godin
Son :
Pascal Quéneau

Avec :
François Chaignaud
Boris Charmatz
Raphaëlle Delaunay
Olivia Grandville
**Marlène Monteiro-
Freitas**
Christophe Ives

Dates :
Les 11 et 12 juin 2014

Salle Charles Apothéloz

Durée:
50 minutes

Note d'intention

«Dans l'ouvrage *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, tout Cunningham est inclus: des photographies de chaque pièce, et de Merce lui-même, depuis l'âge de cinq ans... En lisant ce livre, l'idée m'est venue que cet ensemble d'images ne rassemblait pas seulement la presque intégralité des projets qu'il a signés, mais qu'elles formaient aussi en elles-mêmes une chorégraphie, proche en cela des processus que Cunningham mettait en oeuvre pour créer : la danse a lieu entre deux postures, deux positions. Je suppose ainsi qu'il est possible d'inventer une pièce à partir de cette partition d'images, performée du début à la fin. D'un côté, il s'agirait d'une pièce purement «fake Cunningham», mais de l'autre, je pense que si nous y parvenons, c'est au contraire réellement d'une pièce de Cunningham qu'il s'agirait, un *event* méta-Cunninghamien avec un aperçu de toute sa vie et son oeuvre... Je considère que cette expérience est partie intégrante de notre recherche, de notre intérêt spécifique pour la question de l'archive, de l'histoire et des partitions, qui pourrait ici rencontrer sa dimension tumultueuse: l'histoire tout entière de l'oeuvre d'une vie devenue livre, transformée à son tour en une pièce élaborée en quelques jours par une poignée de danseurs.»

Boris Charmatz

Présentation

A travers «Flip Book», partition d'images chorégraphiée, Boris Charmatz retrace le parcours artistique et personnel de Merce Cunningham. Sur la base de l'ouvrage photographique *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse* de David Vaughan, le directeur du Musée de la danse réexploite librement l'oeuvre et l'histoire de cette figure majeure de la danse post-moderne américaine. Les images du livre, qui témoignent non seulement de chaque pièce du chorégraphe et de sa collaboration avec le compositeur John Cage, mais aussi de sa vie depuis ses cinq ans, sont réinterprétées en mouvements, pour créer un matériau fidèle à l'oeuvre dansée de Merce Cunningham. Plus qu'un hommage biographique sur un fond sonore «rock'n'roll», «Flip Book» thématise les façons de reproduire un geste. Entre les arts vivants et les arts plastiques, l'animation des corps ou leur fixation, la performance orchestrée par Boris Charmatz se crée à partir de combinaisons de mouvements, fondées elles-mêmes sur des jeux de hasard entre les danseurs, à l'instar des créations de Merce Cunningham. Conçue comme un *event* méta-Cunninghamien, la pièce *ready made* revalorise un patrimoine artistique, le rendant à nouveau vivant grâce à ce qu'il est et transmet : la danse.

Echo de la presse

Boris Charmatz développe sa vision sauvage, espiègle et kaléidoscopique du patrimoine chorégraphique. Pour propulser la danse vers le futur.

Eve Beauvallet, «Magazine du Théâtre de Lorient», 2011

**Entretien avec
Boris Charmatz**

Vous présentez cette année deux pièces au Festival, «Flip Book» puis «La Danseuse malade». Deux pièces très différentes dans leur forme, mais qui, à bien y regarder, ont quelques points communs...

Il y a effectivement un point commun qui consiste à prendre pour origine une lecture de l'histoire de la danse, Tatsumi Hijikata d'un côté, Merce Cunningham de l'autre. Deux fois l'histoire de la danse, deux endroits encore brûlants, deux expériences dont la transmission est délicate. Notre approche de Cunningham est particulière puisqu'elle passe par un livre que l'on déroule, comme un livre d'images, mais des images vivantes, une forme de muséologie en mouvement de la danse. Le plaisir de ce spectacle est collectif et interactif. C'est une pédagogie par les corps où l'on tente de donner accès à tout Cunningham. Ni nostalgie, ni rivalité, ni revanche, mais une forme de modestie par rapport à ce génie, et l'idée de rattraper le temps perdu, ou plutôt de vivre au présent l'hommage que nous pouvons lui rendre. Cela dit, au-delà de l'aspect «histoire sauvage de la danse», et de l'intérêt porté à la lecture, qui relie ces deux spectacles, ils sont aussi quasiment à l'opposé, parce que le travail ultra rapide du flip book est vraiment «rock and roll» !

Ces spectacles participent tous deux d'un même et vaste projet : celui de Musée de la danse, que vous développez au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, que vous avez rebaptisé ainsi.

Ce titre, qui oscille entre le canular et l'institution monumentale, permet de toucher à bien des barrières mentales, qui séparent les arts vivants des arts plastiques, la conservation de la contemporanéité, le mouvement et sa fixation. Ce sont des murs qu'il faut absolument déplacer! Pendant trois ans, nous lançons un chantier sur ce que peut être un musée de la danse, quelle serait la collection, quelle muséologie inventer, etc. Je voudrais notamment concevoir un endroit où l'histoire de la danse s'invente au présent. Dans ce musée, on ne vient pas seulement voir le patrimoine, il n'est pas dans les mains de «conservateurs». L'une des lignes de travail consiste à expérimenter de manière très libre le passé, articulé très précisément à ce qu'il est urgent de faire aujourd'hui. Pour cela, le Musée de la danse peut devenir le lieu rêvé de la danse, son creuset fusionnel. Le Musée de la danse est une sorte de prisme, comme de nouvelles lunettes, qui permet d'impliquer l'architecture, l'écriture, la poésie, le cinéma, le théâtre, les arts plastiques dans un espace symbolique différent. Mais au-delà des disciplines, ce sont les questions contemporaines qui m'intéressent : la ville, l'Europe de la culture, l'économie politique... Pour moi, l'espace propre à accueillir la danse n'est plus seulement l'école de danse ou le théâtre, mais un tiers-lieu, notre lieu, qu'il reste à inventer.

Vous serez l'artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon : une autre aventure ?

Au contraire, le projet de Musée de la danse m'amène directement à Avignon. C'est un projet d'invention d'un nouveau type d'espace public pour la danse. Et la question du musée, pour les arts vivants dans leur ensemble, mais notamment à Avignon, est une question brûlante aujourd'hui. Cet espace symbolique qu'ouvre l'idée étrange d'un Musée de la danse permet peut-être de regarder autrement la communauté de ce festival, sa transmission, la place du public... Avignon prend sens dans ce processus, qui correspondra, en 2011, à la troisième année de mon mandat à Rennes. Cette association est un bon moyen de continuer la discussion, mais je ne sais pas encore ce qui va se passer. Il ne faut pas définir trop vite les choses, les figer : ce projet est suffisamment important pour rester vivant et donc mouvant le plus longtemps possible. Ce sera l'occasion de se confronter in situ à la ville, au festival, à leur histoire. Penser le plein air, le large public, le forum qu'est la ville : autant d'éléments qui restent presque inconnus pour moi. Avignon 2011 sera, dans mon existence et mon parcours, le moment d'une vraie folie heureuse.

Merce Cunningham

Né en 1919 aux Etats-Unis, Merce Cunningham a débuté sa carrière dans l'univers artistique en tant que soliste dans les chorégraphies de Martha Graham. C'est en 1944 qu'il fait ses premiers pas dans la chorégraphie, avec sa première création, qui lui a valu le surnom d'«Einstein de la danse». En 1964, il élabore le concept d'événement, pièces dans lesquels le hasard guide non seulement l'enchaînement et la durée de la représentation, mais aussi le rôle et le nombre des danseurs. Son travail, qui questionne également les notions de centre et de périphérie sur la scène puis marie les nouvelles technologies à la danse, le hisse au rang de figure majeure de la modernité en danse. De plus, ses chorégraphies ont été nourries des compositions de John Cage, lui aussi perçu comme un précurseur dans la musique.

Boris Charmatz
Conception

Formé à l'École de danse de l'Opéra de Paris ainsi qu'au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, Boris Charmatz possède un bagage artistique riche, qui provoque en lui le désir de bousculer les codes et de «faire de la danse autrement». C'est auprès de Régine Chopinot et Odile Duboc, deux sources d'inspiration pour qui il a travaillé comme interprète, qu'il découvre finalement sa propre esthétique. Sa première chorégraphie, «À bras-le-corps», coécrite avec Dimitri Chamblas, voit le jour en 1993. Depuis, d'autres pièces se suivent, dont «Aatt enen tionon» en 1996, «Héâtre-Élévision» en 2002, «La danseuse malade» en 2008, «Levée des conflits» en 2010, et «enfant» en 2011, élaborée pour la 65^{ème} édition du Festival d'Avignon, duquel le chorégraphe a été l'artiste associé. Ses créations suivent toutes un credo similaire, en ce qu'elles mettent en scène de la danse qui interroge ses propres rouages. Dans ce même but de compréhension du mouvement, Boris Charmatz est l'auteur de deux ouvrages théoriques sur la question, «Entretenir». «A propos d'une danse contemporaine», codirigé avec Isabelle Launay (Presses du Réel, 2003), et «Je suis une école» (Editions Les Prairies Ordinaires, 2003), dans lequel le projet pédagogique Bocal – école nomade et éphémère – y est exposé. En 2009, il est nommé directeur du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, puis il fonde le «Musée de la danse», lieu d'expérimentation entre mémoire et création.

Levée des conflits

Conception :
Boris Charmatz

Lumière :
Yves Godin

Musique :
Olivier Renouf

Assistanat à la
chorégraphie :
Anne-Karine Lescop

Pièce pour 24 danseurs

Avec :
Or Avishay
Eleanor Bauer
Nuno Bizarro
Matthieu Burner
Magali Caillet-Gajan
Boris Charmatz
Sonia Darbois
Olga Dukhovnaya
Olivia Grandville
Gaspard Guilbert
Taoufiq Izeddiou
Dominique Jégou
Lénio Kaklea
Jurij Konjar
Elise Ladoué
Catherine Legrand
Maud Le Pladec
Naiara Mendioroz
Thierry Micouin
Andreas Albert Müller
Mani A. Mungai
Felix Ott
Annabelle Pulcini
Fabrice Ramalingom

Dates :
Les 13 et 14 juin 2014

Stade Juan-Antonio
Samaranch (à 250 mètres
du Théâtre)

Durée:
1h40

Production

Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

Coproduction

Théâtre national de Bretagne (Rennes), Théâtre de la Ville-Paris, Festival d'Automne
à Paris, Manifesta 8 (Murcia, Cartagène), ERSTE Foundation

Avec le soutien de

Ministère de la Culture et de la Communication-DRAC Bretagne, Ville de Rennes,
Conseil régional de Bretagne, Conseil général d'Ille-et-Vilaine et l'Institut français

Spectacle créé le 4 novembre 2010 au Théâtre national de Bretagne à Rennes dans
le cadre du Festival Mettre en scène.

Note d'intention

«Chaque danseur est pris dans un mouvement perméable à la fois au danseur qui le précède et à celui qui le suit, pour fabriquer une chorégraphie dont toutes les parties sont vues simultanément. Les corps se remplacent les uns les autres en permanence, de manière à ce que, si la structure pivote sans fin, la forme, elle, reste totalement stable. C'est une sculpture. La pièce est donc essentiellement méditative... Elle n'existe pas sans les corps qui l'activent finement. Cette chorégraphie m'évoque irrésistiblement la définition subjective du neutre selon Roland Barthes: «le neutre comme désir de la levée des conflits». Le projet est à la fois minimal et totalement démesuré : minimal parce que l'ensemble de la pièce peut être saisi en un seul coup d'oeil, démesuré parce que la troupe est énorme et qu'elle est agitée d'une infinité de gestes respirants.»

Présentation

«Levée des conflits», œuvre hybride et enchaînement de gestes sans cesse réitérés, bouscule la pesanteur, suspend la gravité et crée une interaction continue entre vingt-cinq mouvements et vingt-quatre corps. Pour Boris Charmatz, il s'agit ici de représenter la complexité d'une masse mouvante, composée de danseurs qui bougent en son sein, chacun à sa façon. Canon chorégraphique, mosaïque d'actions entremêlées, «Levée des conflits» est une sculpture vivante qui met en relief chaque combinaison de gestes qui la modèlent. Cette matière évolutive repose sur la construction puis la déconstruction de mouvements semblables. Un geste est créé par un danseur, se désagrège et est récupéré par un autre danseur, qui le lègue finalement à un autre corps. Interaction dynamique qui suit la même logique formelle, l'effet d'ensemble brouille le regard, se révélant au premier abord complexe, puis est ramenée à sa simplicité, à la substance même de chaque posture. La chorégraphie ne se fonde sur aucune action dramatique, aucune narration préalable ; elle est édifiée uniquement par le passage des mouvements entre danseurs, cette ronde hypnotique. De cette architecture émane ainsi une impression subliminale de l'expression corporelle, tout en tissant une relation avec le lien social qui existe entre tout individu. Les vingt-quatre danseurs incarnent une mini société qui s'autogère et rappelle l'ambition de Boris Charmatz, directeur du Musée de la danse, d'ouvrir cet art à la collectivité et d'en interroger l'essence.

**Entretien avec
Boris Charmatz**

Le titre de cette pièce contient une gamme polysémique assez riche : on entend la suspension – suspension de la gravité par exemple. Levée peut renvoyer à la «levée des corps». Et il y a le mot conflit. Est-ce une levée du conflit dans le sens, du conflit dans les corps ?

Je trouve très juste l'idée de suspension – d'absence de gravité... J'aurais tendance à dire qu'aujourd'hui, je cherche plus dans cette direction. Cela fait assez longtemps que j'ai ce titre en tête, et parfois je le trouve un peu pesant – justement à cause du mot «conflit». La pièce pourrait ne s'appeler que «levée», ce serait plus abstrait. Mais on perdrait une part de ce que cette pièce engage. Une part du paradoxe se trouve là : il y a dans cette pièce la volonté de sortir de la confrontation, de la bataille – alors même que ce sont des affects avec lesquels je travaille ! [...]

«Levée des conflits» renvoie également à la manière dont Roland Barthes définit le «neutre». Dans le livre «Entretenir», que vous avez cosigné avec Isabelle Launay, le chapitre sur «le neutre» développe une critique du «style» neutre en danse. Comment cette pièce se positionne-t-elle vis-à-vis de ces questions ? Est-ce que le «neutre» tel que l'entend Barthes – comme esquive – n'est pas une réponse au neutre comme genre ?

[...] Jusqu'ici, j'avais toujours détesté l'idée du neutre en danse... Cela me paraissait être une recherche vaine ; une partie de mon travail est construite contre l'idée qu'il puisse exister un endroit neutre. Pour moi au contraire, tout est contexte. Ceci dit, Barthes présente le neutre non pas comme «nouvelle loi idéale», mais au contraire comme désir... C'est, je crois, ce qui m'a marqué à la lecture de ses notes. Pour lui, il ne s'agit pas d'une fin des conflits. C'est une tentative, un désir : un désir de levée des conflits. Mais, même si cette lecture a compté, je ne voudrais pas que le «neutre» soit un slogan ou un effet d'annonce. Pour revenir à la pièce, je pense que le neutre se joue dans les corps : nous sommes vingt-quatre. Tous les mouvements faits par ces vingt-quatre personnes sont vus en permanence – comme un chant en canon tournant. Je voudrais que les corps soient dans un état de perméabilité : un mouvement est donné, on se l'apprend, on se l'échange... sans tension, sans contraste d'opposition entre les protagonistes. [...]

L'idée du neutre chez Barthes contient une forme d'utopie – un mode d'être ensemble, de sociabilité. Est-ce que ce souci se reflète dans «Levée des conflits» ?

Actuellement, j'ai l'impression que cette pièce oscille entre les deux écritures du mot «polis» : «polis», et «police». Vingt-quatre personnes, c'est un groupe important – au sein duquel circule tout un jeu de relations sociales, voire même une certaine image de la socialité. La chorégraphie elle-même passe de corps en corps : quel lien y a-t-il entre ces corps – même s'ils ne se touchent

**Entretien avec
Boris Charmatz**

pas ? Comment communiquent-ils ? Et ensuite, il faut se demander comment placer la pièce dans la cité, dans des espaces ayant leurs propres règles. Ça, ce sont pour moi des problématiques liées à la «polis». Et en même temps, dans la forme, il y a une sorte de «police»: si la forme est mal effectuée, alors l'image immobile n'apparaît pas. On voit seulement vingt-quatre personnes en train de bouger. La pièce demande une écriture très précise, un contrôle très précis

On retrouve là les deux versants de l'utopie : l'apparente harmonie et les règles contraignantes qui la sous-tendent. Comment fonctionnent ces règles dans «Levée des conflits» ?

C'est un travail très formel, qui implique des jeux de timing, de placement dans l'espace. Etant donné que les mouvements sont partagés, ils sont très écrits. Il y a très peu d'improvisation. [...] Pour que chaque danseur passe d'un mouvement à un autre, je considère qu'il faut une minute. Disons qu'il y a vingt-cinq mouvements, et une minute entre chaque mouvement – ou chaque position. Chaque danseur ne fait que passer d'un point de repère mental à un autre pour qu'à chaque moment, dans n'importe quel point de l'espace, il y ait quelqu'un en train d'arriver, et quelqu'un en train de partir. Mais il existe un décalage : entre les passages des danseurs, il y a un intervalle de quarante secondes, et entre la composition et la décomposition d'un mouvement, une minute. Du coup, les mouvements se superposent : alors que le mouvement est en train de se désagréger pour aller ailleurs, il y a déjà un danseur en train de le reprendre. Ce sont ces règles formelles, ces règles d'écriture du temps, de l'espace qu'il faut travailler, pour qu'elles soient les plus fluides possibles.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

Echos de la presse

Magnifique création-palindrome, politique de par son idée d'ouverture et de collectivité, «Levée des conflits» donne à avoir vingt-cinq danseurs interprétant vingt-quatre mouvements simples en canon. Si concept il y a, il s'estompe dans la spirale humaine de gestes. (...) «Levée des conflits» repose sur une idée géniale dans sa simplicité : il y a vingt-cinq mouvements pour vingt-quatre danseurs et donc un mouvement en trop (ou un danseur en moins). Comme le principe des chaises musicales, c'est cette béance qui permet la porosité, la transmission infinie de gestes entre danseurs. La sculpture humaine est sans contours, elle tourne à l'infini et pourrait ne jamais s'arrêter.

Nayla Naoufal, «mmeh», 31 mai 2013.

Une performance radicale. Ce tourbillon mille fois recomposé se déploie dans des répétitions infinies, des variations subtiles dans un ensemble à couper le souffle. (...) Comme le pointillisme des grands maîtres, le canon de Charmatz construit une image vibrante qui s'étire dans le temps et l'espace. (...) Comme le «Boléro» de Ravel et sa mélodie répétitive peuvent transporter un public, cette «Levée des conflits» opère une fascination inébranlable. Chef de file de la non-danse en France, le chorégraphe a voulu effacer toute convention dramaturgique, toute narration, dans ce spectacle où les danseurs n'interagissent jamais directement si ce n'est en tant que partie d'un tout. Pas de dialogue, donc pas de conflit, mais une architecture mouvante.

Catherine Makereel, « mad le soir», 18 avril 2012

Boris Charmatz met en branle, sur le plateau du Théâtre de la Ville, une grande forme chorégraphique, dans un acte qui travaille en profondeur nos certitudes et nos interrogations. Après presque deux heures ardues, et électriques, énorme bouffée d'air frais: tout reste à repenser en danse! (...) Nous sommes happés par ce dancehall en suspension, où naissent des formes insoupçonnées qui, au-delà de toute volonté d'écriture, mettent en jeu une terrible charge humaine. Boris Charmatz a su s'entourer pour ce projet de danseurs d'exception, dont les corps, pris dans une nuée de gestes respirants, sont la mémoire vive et en acte de tant d'œuvres chorégraphiques passées ou à venir. L'expérience, à la fois éprouvante et vertigineuse, nous plonge dans la réalité d'un musée incorporé, provoquant, transgressif, perméable et aux temporalités infiniment complexes.

Smaranda Olcèse-Trifan, «Paris-art», 26-28 novembre 2010

Sans titre (2000)

Conception :
Tino Sehgal

Avec :
Boris Charmatz

Dates :
Les 13 et 14 juin 2014

Salle Charles Apothéloz

Avec :
Frank Willens

Dates :
Les 13 et 14 juin 2014

Pelouse

Présentation

Pour cette nouvelle création, Boris Charmatz renouvelle le solo «(sans titre) (2000)» de Tino Sehgal, artiste d'origine anglaise et vivant actuellement à Berlin. Cette pièce suit le prolongement des précédents travaux de Tino Sehgal, présentés sous la forme de «situations», et plus précisément de séquences chorégraphiées ou mises en mots par des interprètes, au sein de musées ou de galeries. Pour «(sans titre) (2000)», il expose la danse à l'état brut, à travers une déambulation sans décor, ni musique, ni costumes, et retrace une vingtaine de styles de cet art qui ont marqué le XX^e siècle. Jouée en 2000, cette performance symbolise l'achèvement d'un siècle de danse et le début d'une nouvelle ère, propulsant ainsi Tino Sehgal sur le devant de la scène de l'art contemporain. Le Musée Guggenheim lui consacre une exposition monographique en 2012, les grands lieux de l'Art, tels le Centre Pompidou, le Tate Modern ou encore le MoMA, lui offrent leurs murs pour y montrer ses créations et la 55^e biennale de Venise récompense son talent en lui offrant Le Lion d'or en 2013.

Concevant l'art comme une matière vivante perpétuellement en évolution et mu par le désir de dévoiler les processus de création, en se concentrant sur l'expérimentation de séquences produites en *live* qui interagissent avec les spectateurs, il lègue son solo à Boris Charmatz. De cette façon, le chorégraphe français réinvestit le sens de «(sans titre) (2000)» et réactualise l'histoire de la danse en y ajoutant sa connaissance et sa propre touche artistique. Sa performance relate différentes visions du corps et de sa relation au geste, ravivant le passé à travers son propre être en mouvement. Il renforce ainsi son rôle de médiateur entre le public et la danse, en l'exposant par elle-même. De plus, en transmettant à son tour le solo «(sans titre) (2000)» à Frank Willens, il s'inscrit dans la même veine que Tino Sehgal en ravivant une nouvelle fois son œuvre par un autre artiste.

Boris Charmatz
Chorégraphie



Avant d'être danseur, Boris Charmatz était joueur de ping-pong. Entré à l'École de Danse de l'Opéra de Paris il en a conservé le jeu des vitesses et l'art de la feinte. Il commence à danser avec Régine Chopinot (Ana et Saint-Georges), puis rejoint Odile Duboc pour «7jours/7villes», «Projet de la matière» et «Trois Boléros» (1996). Une version ralentie de son duo-boléro avec Emmanuelle Huynh sera présentée lors de l'inauguration du Musée de la danse, 13 ans plus tard. Donc Boris Charmatz est danseur. Dimitri Chamblas aussi. En 1992, ils fondent l'association edna. «A bras-le-corps» (1993) est le nom de leur première pièce ; c'est également leur manière d'attraper la danse. Dans «Les Disparates» (1994), une sculpture de Toni Grand les accompagne, sans danser. Elle pèse 600 kilos. Au fil de ses projets, des choses, souvent, dansent malgré elles : des notes, des mots, des machines. Avec «Aatt enen tionon» (1996), il signe une pièce verticale avec des lettres en trop. «herses (une lente introduction)» (1997), réunit cinq danseurs assez nus ; un violoncelliste ponctue la pièce, sur une musique d'Helmut Lachenmann. En 1999, il pose trois mots - «con forts fleuve» - et des jeans sur la tête des interprètes, pour que la danse s'avance sans visage. Dans «héâtre-élévision», elle est sans scène et sans T. Le corps est dans un téléviseur qui est dans un théâtre. Il est aux mains d'une machine pour «régis» (2006) : la machine régit les actions de Julia Cima et Boris Charmatz, et Raimund Hoghe régit la machine. En 2008, «La danseuse malade» est l'actrice Jeanne Balibar, ou Tatsumi Hijikata, fondateur du butoh - ou les deux. Leur «poitrine est encombrée des épaves de l'époque». Boris Charmatz est un camion, ou dans un camion, ou les deux.

D'ailleurs, Boris Charmatz est danseur. Il invente des cadres et y dépose des idées. Angèle Le Grand aussi. Sous leur impulsion, l'association edna devient un dispositif de recherche et une boîte à outils : edna organise le programme «Hors-série» («La chaise» et «Visitations» de Julia Cima, «Jachères» de Vincent Dupont), des installations qui tournent, comme «Programme court avec essorage», des résidences insolites («Ouvrée, artistes en alpages») ; edna produit des idées, des événements, des films («Les Disparates» de César Vayssié, «Horace Bénédicte» de Dimitri Chamblas et Aldo Lee). De 2002 à 2004, Boris Charmatz élargit le cadre d'une résidence au Centre National de la Danse à Pantin, et active le projet Bocal - une école nomade et éphémère, pour transmettre sans maître. edna, Bocal, puis le Musée de la danse : chacun de ces cadres est l'occasion d'ouvrir les manières de produire, de transmettre et de penser la danse.

En effet, Boris Charmatz est danseur. Avec Isabelle Launay, il cosigne «Entretenir/à propos d'une danse contemporaine» (Centre national de la danse/ Les Presses du Réel/ 2003). «Je suis une école», paru aux éditions Les Prairies Ordinaires est un livre-laboratoire signé au nom de beaucoup. Dedans, il y a Bocal, Roland Barthes, des partitions, des citations, et des écoles en devenir.

Boris Charmatz est aussi danseur. Il improvise régulièrement avec Saul Williams et sa voix, Archie Shepp et son saxophone, Médéric Collignon et sa trompette, ou encore Steve Paxton. Quand il n'improvise pas, il est également interprète pour Odile Duboc, Fanny de Chaillé, Pierre Alféri et Meg Stuart.

Depuis 2009, Boris Charmatz est danseur. Avec des objets, des corps, des lieux, des archives. Nommé directeur du centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, il le transforme en Musée de la danse. Le Musée de la danse est un lieu et une idée : un espace qui peut se déplacer (éditions d'expo zéro à Saint Nazaire, Singapour, Utrecht, New York), et une idée pour abriter du temps (préfiguration), des débats (expo zéro, sessions poster), des expositions (héliogravures), des écritures et des voix (rebutoh), des performances, des projections, des discussions (Grimace du réel), et parfois même, des œuvres (Service commandé, expo brouillon). Mais surtout, Boris Charmatz est danseur. «50 ans de danse», son avant dernière pièce, traverse l'œuvre de Merce Cunningham à toute vitesse. Activée par des danseurs, des amateurs ou des étudiants, elle peut changer de nom («Roman Photo», «Flip Book») sans changer de forme. En 2010 au TNB, Rennes, Boris Charmatz a présenté «Levée des conflits», une chorégraphie qui change de forme sans bouger, et qui bouge sans changer de forme.

Boris Charmatz était aussi l'artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon et y a notamment présenté sa dernière création «enfant», pièce pour 26 enfants, 9 adultes et 3 machines.

Entretien réalisé par
Gilles Amalvi

Tu es en train de préparer une nouvelle création. «Levée des conflits» et «enfant», tes deux précédentes pièces, avaient en commun un nombre assez important d'interprètes et dans les deux cas, tu avais adopté une position d'extériorité, nouvelle pour toi. Est-ce que cette création se situe dans cette ligne?

Je suis un peu dans la «préparation de la préparation» de cette future pièce. Tout est encore à l'état d'ébauche et j'ai envie de prendre mon temps. A vrai dire, j'ai failli enchaîner après «enfant» – rester dans la dynamique engendrée par cette pièce, d'autant que nous avions déjà fait «Levée des conflits» la même année. Cette urgence a été très stimulante – d'habitude je fais plutôt une pièce tous les deux ou trois ans. Mais finalement, j'ai préféré prendre le temps de digérer l'expérience du festival d'Avignon. Ces deux pièces sont effectivement les premières où je suis vraiment resté à l'extérieur; d'ailleurs, je pensais que ça allait être compliqué pour moi – j'aime danser dans mes pièces – mais en fait, c'est comme si ces spectacles avaient été mes premiers en tant que chorégraphe. Ce n'est pas vrai bien sûr, mais le changement de position produit une transformation assez radicale dans la manière de travailler : cela ouvre de tout autres pistes de composition. Du coup, oui, j'ai envie de conserver cette position, mais également de continuer à travailler avec beaucoup de monde. Au point où j'en suis – c'est à dire pas très loin – je voudrais reprendre certaines des qualités, des lignes dramaturgiques apparues avec «Levée des conflits» et «enfant». Il ne s'agit pas pour autant d'une synthèse – ni d'ailleurs de produire une «trilogie». Mais une ligne de pensée court entre ces deux pièces et celle qui est à venir. Des idées de composition que j'ai envie de creuser, d'emmener plus loin.

La première idée, c'est donc de travailler avec encore plus de monde. Pour «Levée des conflits», nous étions vingt-quatre, pour «enfant» vingt-six enfants, neuf danseurs et un musicien, cela fait trente-six. Là je me suis dit : pourquoi pas cent ? Cela peut paraître énorme, mais ce n'est pas complètement gratuit. Il s'agit plutôt de poser un principe amenant à modifier toutes les composantes du spectacle. En premier lieu, cela veut dire penser un autre modèle économique. cent danseurs professionnels, dans des conditions normales de production – comprenant les répétitions, les tournées – c'est impossible. C'est intenable. Inventer une pièce pour cent danseurs, c'est forcément intégrer la dimension économique aux conditions de possibilité esthétiques. Cela dit, cent danseurs, c'est l'impulsion : en l'occurrence, ce ne sera probablement pas le cas. Mais j'aime partir du point où l'équation semble la plus complexe à résoudre. De la même manière, Levée des conflits était au départ conçue comme une installation – c'est à dire une pièce ayant lieu en continu pendant plusieurs heures. Au final, c'est une pièce de deux heures pour un plateau de théâtre. Mais il reste quelque chose de ce postulat de départ dans le résultat final. Au-delà de l'aspect économique, ce qui m'intéresse dans le nombre, c'est l'aspect écosystème du groupe. Pendant «Levée des conflits», le groupe constituait – au-delà même de la pièce et de ce qu'elle montre – un mini-modèle de société. Il peut paraître étrange de s'intéresser autant à la forme, au nombre d'interprètes, à la manière de financer un projet qu'au contenu proprement dit. Mais la question des modèles, des formats – également au centre des préoccupations du Musée de la danse – m'intéresse beaucoup actuellement.

Quand tu parles de matériaux ou de lignes dramaturgiques que tu aimerais reprendre, as-tu des exemples précis en tête ? S'agit-il de structures, de « thèmes » ? De prolonger certains modèles de composition ?

Le modèle «exposition» qui m'avait intéressé pour «Levée des conflits» continue de me trotter dans la tête. Mais surtout, l'idée d'écosystème qui sous-tendait ce modèle pourrait être la base de cette nouvelle pièce : par exemple, penser la gestion d'une journée de répétitions. C'est quoi, la gestion collective d'une journée ? On s'échauffe, on mange, on se repose, on répète... On prépare une pièce, on la fait, on la danse. Lorsqu'on est cent dans un studio et qu'on travaille toute la journée, un certain nombre de paramètres – tout simplement les conditions de possibilité d'un tel travail – deviennent extrêmement visibles. Du coup, je me suis demandé si je ne pouvais pas chorégraphier ces étapes-là. Si je ne pouvais pas chorégraphier une sieste, un repas, une fête, un cours, une répétition... Répéter un mois pour aboutir à une forme qui durerait vingt-quatre heures. Cela dit, je crois qu'après un certain temps de travail sur un projet, les matériaux finissent par être trop «construits», trop élaborés pour pouvoir s'adapter à une forme «installation». C'est le dilemme de ce genre d'idées : la chorégraphie prend le dessus sur l'aspect «conceptuel». Le temps circonscrit – comprenant un début et une fin – permet d'élaborer une dramaturgie spécifique qui disparaît si le public ne fait que passer.

Je crois que je suis fasciné par cette idée de boucle, de dramaturgie infinie qui se referme sur elle-même – c'est un horizon de pensée, cela met en route des idées... mais dans le fond, j'aime travailler avec une dramaturgie précise. J'ai envie de savoir comment ça commence, et j'ai envie que le public puisse voir comment ça commence... Pour cette création, je pars avec l'idée d'une journée, mais peut-être que cela ne peut fonctionner que comme une pièce de deux heures ; auquel cas, est-ce que les spectateurs seront autour, est-ce qu'ils se baladeront, ou est-ce qu'ils seront simplement en position frontale ? C'est quelque chose qu'il va falloir que je décide rapidement. Actuellement, je crois que j'ai envie de faire de la chorégraphie assez précise, et cette précision passe par les cadres du spectacle... Si je voulais chorégrapier huit heures d'activité – même en y passant deux ans, ça ne resterait jamais que des principes bruts.

Est-ce que tu as déjà eu l'occasion d'effectuer des tests, de voir comment pourrait fonctionner cette «journée de travail chorégraphiée»?

J'ai fait un premier stage à Hambourg, avec des étudiants en «performance studies» : ils étudient le champ performatif, à la fois dans ses dimensions théoriques et pratiques. Avec eux, j'ai essayé de prendre une activité, et j'ai choisi de commencer par le repas. Je leur ai dit : faisons un «moving dinner», un dîner mobile – avec l'idée, non pas de faire simplement un repas, mais de manger en bougeant. Nous avons commencé par une discussion, où chacun avait préparé des arguments pour ou contre ce «moving dinner» ; pour cela, nous avions mis en place une sorte de protocole de conférence : la parole circulait d'une personne à l'autre, mais comme si il n'y avait qu'un seul conférencier. En écoutant tous ces arguments, les circonvolutions de la discussion, je me suis dit que ce sujet était très riche. Il y a des dimensions conceptuelles insoupçonnées dans la question de la nourriture – des aspects véritablement chorégraphiques, économiques, politiques. Le premier angle, justement, c'est celui de la danse : si le champ ouvert par le principe «manger» m'intéresse, c'est qu'il questionne la pratique du danseur. La nourriture vient toucher à l'image dans le miroir, à cette obsession d'un corps maîtrisé. Ce n'est pas pour rien qu'il y a beaucoup de danseuses anorexiques... dans le ballet en particulier. La danse est fascinée par un idéal du corps «fin», du corps léger, aérien. Et les danseurs ont en général une alimentation très étudiée – tout comme les sportifs. A priori, danser et manger sont deux activités radicalement séparées. Et en même temps, si on ne mange pas on ne peut pas danser – il y a là tout un équilibre entre légèreté et énergie...

Du coup, ce premier essai t'as orienté vers la question de l'alimentation plutôt que vers d'autres activités comme la sieste ou la répétition...

En fait, je me suis rendu compte pendant ce workshop que les autres temps pouvaient tout à fait être intégrés au «moving dinner» ; que toutes ces activités pouvaient être faites en mangeant. Du coup, l'action d'avaler, d'ingérer, pourrait valoir comme principe général, et absorber l'ensemble de ce que je voudrais faire. J'avais pris des notes il y a un certain temps autour de l'idée de «réel avalé» : danser, c'est digérer, ingérer des choses que l'on a déjà vues. Peut-être qu'il serait possible de faire une pièce très concrète à partir de cette idée : une pièce où l'on ne ferait qu'avaler, une sorte de nutrition permanente, renvoyant à différents types de rapport au monde, de désirs... Mâcher, incorporer, digérer... Dans «enfant», la porte ouverte par le titre renvoyait à une idée très simple, mais «proliférante», renvoyant à des dimensions très hétérogènes. Je me demande si derrière une porte d'entrée comme «manger», il ne serait pas possible d'élaborer un objet de travail aussi «simple» en apparence, et riche de possibilités formelles et conceptuelles. D'autant qu'il y a cette contrainte qui me plaît beaucoup : manger n'est pas du tout une action spectaculaire. En revanche, elle peut facilement devenir démonstrative, très chargée symboliquement : manger salement, en s'en mettant partout, manger jusqu'à en crever comme dans la «Grande bouffe» de Marco Ferreri, manger une banane en accentuant le côté sexuel. Mais l'acte, somme toute banal, de manger, a peu été «mis en forme» d'un point de vue chorégraphique. Tout se passe dans la bouche, puis dans le corps : au fond, il s'agit de faire disparaître des choses. C'est un processus de disparition plus qu'un processus de monstration ou de représentation. Ce caractère «discret», «non-spectaculaire» m'intéresse énormément.

Les deux aspects qui sont le plus souvent traités sur scène – en particulier au théâtre – sont le rapport à la consommation et le débordement, l'orgie, le côté pulsionnel. Mais assez peu l'aspect anthropologique.

Oui, c'est vrai. Les travaux qui se rapprocheraient le plus de l'aspect anthropologique seraient ceux d'Ann Halprin, où les «tâches» de la vie quotidienne, comme manger, sont produites sur scène de la façon la plus simple qui soit – en évacuant la dimension spectaculaire. Pour ma part, c'est je crois plus l'aspect véritablement chorégraphique que j'aimerais réussir à traiter. Qu'est-ce qu'on peut faire tout en mangeant : est-ce qu'on peut toujours bouger, est-ce qu'on peut toujours danser ? Quels types de mouvements sont possibles, nécessaires ou au contraire impossibles ? Je voudrais déplacer la question de la nourriture – la «métaphoriser» dans les corps en un sens.

Je ne veux pas que ce soit uniquement un groupe qui se déplace, se repose, mange, répète, mais plutôt des protocoles complexes pour approcher une chose au fond très commune. Par exemple, à un moment pendant le workshop, les étudiants se sont tous allongés – comme pour la sieste – mais tout en continuant à manger. Là, j'ai vu une entrée, une ouverture vers toutes sortes de croisements : croisements de mots, d'images, d'états.... Manger couché, dormir debout...

Manger est à la fois un problème «atemporel» et ultra-contemporain. Cela renvoie au simple mécanisme de la vie, et aux questions actuelles liées à l'alimentation – la surpopulation, la malbouffe, la surproduction...

Oui, il s'agit d'une porte d'entrée : je la pousse sans trop savoir ce que je vais trouver derrière. Il faut garder la porte entrouverte – sans tout traiter de front. Est-ce que ce qui m'intéresse concerne le fait d'avaler, de mâcher, de digérer, de manger – et à quoi renvoient chacune de ces actions, vers où peuvent-elles nous emmener ? Je ne sais pourquoi mais en disant cela, je pense aux «Objets de grève» de Jean-Luc Moulène – une série de photographies représentant des objets produits par des ouvriers en grève. En réalité, son premier «objet de grève» a été le corps d'un terroriste de la RAF, mort d'une grève de la faim. Le premier objet de grève est un corps – ce «corps mort» comme le produit d'une grève de la faim. Par ailleurs, lors de «Brouillon», au Musée de la danse, nous avons présenté une vidéo de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, «Khiam», qui présente les témoignages d'anciens détenus. Une ancienne détenue raconte qu'elle s'était fixée pour but de marcher quatre km par jour ; elle avait pour cela calculé le nombre de pas qu'il lui fallait faire dans sa cellule pour arriver au compte exact. L'exemple est extrême, mais le fait de se priver de nourriture et le fait de bouger, d'entraîner son corps sont deux stratégies de résistance en milieu carcéral. Bouger pour survivre, ou arrêter de se nourrir pour dénoncer les conditions de détention – comme les deux bouts d'une même chaîne. Je ne vais pas traiter la question carcérale dans ma pièce – c'est une couche souterraine – un peu comme les lettres de RESF que j'avais lues avant de travailler sur «enfant». J'aimerais être nourri par ces problématiques tout en faisant un objet qui ne parle pas, qui ne bavarde pas. Que cette question soit intégrée au mécanisme de la pièce. Qu'elle puisse affleurer mais jamais être au premier plan. Au fond, comment avaler ces problématiques ?

Est-ce qu'il y a un point où se rejoignent ces deux principes pour toi : le collectif, le très grand nombre, et le fait de manger ?

Ce sont des questions centrales pour cette pièce : comment chorégraphier ces questions liées à la nourriture, est-ce que ce type de chorégraphie fonctionne avec septante ou huitante danseurs – et qu'est-ce que le nombre apporte à la question initiale ? Manger est un processus quasi invisible – en tout cas lorsqu'il est effectué de manière non-démonstrative : lors des essais avec les étudiants de Hambourg, on pouvait entendre légèrement le bruit de l'ingestion, de la mastication, sentir quelques odeurs.

Sauf si ce sont huitante personnes qui mastiquent en même temps...

Voilà, comment conserver la même «discrétion», le même caractère non-démonstratif avec un groupe plus important – là nous n'étions que douze. C'est aussi pour cela que je vais faire un stage avec beaucoup plus de monde : pour y voir un peu clair, savoir si c'est le bon «réglage». Ou si au contraire, c'est un processus qui demande plus de subtilité, auquel cas je pourrais ne travailler qu'avec vingt personnes – ce qui reste très important cela dit. L'autre question, c'est de savoir si je vais travailler pendant trois mois – auquel cas, d'un strict point de vue économique, il serait impossible de travailler avec huitante personnes – ou au contraire sur un temps beaucoup plus court avec beaucoup de monde. Est-ce que je privilégie la chorégraphie fine du manger, ou le nombre de personnes ?

Au fond, est-ce que tu arrives à cerner pourquoi cette question du nombre te préoccupe autant ?

Je peux énoncer un certain nombre de raisons objectives – mais il y a sans doute une part subjective plus difficile à cerner... Pour «Levée des conflits», les principes de «sculpture en mouvement» et de canon m'imposaient un nombre important de danseurs : je voulais que toute la chorégraphie puisse être visible en une seconde. Si nous n'avions été que cinq, cela aurait donné une chorégraphie très pauvre. Plus il y avait de monde, et plus les nuances devenaient riches et variées... Après, d'un point de vue plus général, la question du collectif touche aussi au mode de production du Musée de la danse. Ce sont souvent des projets impliquant beaucoup de personnes, qui jouent sur la confrontation de propositions hétérogènes dans un même espace. Enfin, il y a une vraie nécessité politique à ne pas laisser le «nombre» au ballet ; dans le ballet d'ailleurs, le nombre n'est pas un collectif, c'est une masse. On retrouve aussi des chorégraphies avec beaucoup de monde dans les projets amateurs. La danse contemporaine

ne doit pas se cantonner aux soli, aux petites pièces, sous prétexte que le modèle économique l'y oblige. Au contraire, il faut inventer des partitions permettant de travailler aussi finement avec un groupe de cinquante personnes qu'un petit groupe de quatre danseurs, et utiliser le nombre sans que ce soit «la masse», «le chœur».

L'utilisation de la masse sur scène en général, est plutôt là pour produire des effets «impressionnants», «spectaculaires», pour en mettre «plein les yeux». Au contraire, ton utilisation du «nombre» est très mentale, très conceptuelle. Pour «Levée des conflits», il y avait besoin de ces vingt-cinq danseurs pour donner une représentation de la complexité, mais au fond, c'est une équation : c'est un vingt-cinq «mathématique» – qui d'ailleurs, décroît jusqu'au un.

C'est intéressant que tu dises ça parce que j'aimerais justement travailler sur les mathématiques. Pour une autre pièce peut-être... Je viens de lire un livre de David Foster Wallace, «Tout et plus encore» que j'ai trouvé fascinant. C'est un livre d'histoire des sciences sur l'invention des nombres infinis – des ensembles de nombre infinis. Sur le fait qu'il existe des infinis différents. Moi qui n'ai pas fait de maths depuis la terminale, je me suis retrouvé à essayer de résoudre des équations... Ça m'a beaucoup plu...

Ce que tu as en tête tend plutôt vers le fait de déplier les significations liées à la nourriture – dimensions politiques, économiques – ou plutôt vers une logique abstraite – logifier des circuits, poser des inconnues, construire des ensembles ?

Ce que tu nommes, c'est un petit peu : «Levée des conflits» ou «enfant» ? Il est vrai que dans enfant, on trouvait des couches superposées, compressées d'interprétation et de références, et dans «Levée des conflits» quelque chose qui allait plutôt vers la composition abstraite. A vrai dire, j'aimerais trouver une combinaison des deux – ou en tous cas, un équilibre plus subtil des deux. Je voudrais pouvoir utiliser des combinatoires beaucoup plus complexes que dans «Levée des conflits» – qui, au final, reste un objet assez «maîtrisable». Je me dis que l'on pourrait pousser cela plus loin, dans un domaine moins maîtrisable, plus instable, justement parce que travaillé par un réel insistant. Donner une représentation de la complexité sans pour autant renoncer au fil métaphorique, plus souterrain, touchant au réel des corps. Dans «enfant» par exemple, la longue séquence de la fin, pendant laquelle les enfants courent dans tous les sens : elle tient parce qu'elle arrive dans une certaine continuité dramaturgique, comme une acmé ; également parce qu'il y a la cornemuse, induisant une lecture «joueur de flûte de Hamelin». Mais cela pourrait être beaucoup plus composé, beaucoup plus écrit – ça reste une chorégraphie très simple, même si elle est assumée comme telle. Peut-être que le «nombre» m'intéresse pour cela aussi : il permet un travail souterrain d'interprétation, mais demande un grand effort de maîtrise formelle pour ne pas s'effondrer en simple chaos.

On peut du coup relever un autre fil dans ton travail, dont cette «multitude» est un signe intéressant : une tension constante entre volonté de maîtrise, de composition, et tension vers le chaos, l'improvisation, la pure énergie.

Oui tout à fait. Entre un «faire» très long, très réfléchi et un «faire» instantané, à prise rapide. De ce point de vue, je suis très content du Crash Test qui a eu lieu à la fin de la deuxième édition de «Danse Elargie» au Théâtre de la ville. Toutes les équipes ayant participé au concours se sont retrouvées sur scène pour mélanger leurs propositions. C'était un ready-made – une jungle de ready-made ! C'est un peu comme le projet «Tout Cunningham» : une idée, une réalisation, pas de répétitions. On se met sur le plateau et on y va. Mais pour cette création, c'est l'inverse ! J'ai justement envie d'une pièce qui puisse m'occuper pendant deux ans. Je pourrais sans doute résoudre tout ce dont on vient de parler sur un modèle «à prise rapide» ; je pense d'ailleurs qu'il y aura probablement un empilement d'idées «instantanées» dans cette pièce – mais regroupées, retravaillées dans le sens d'une composition extrêmement complexe, polies par de longs temps de répétition. J'ai envie de passer du temps en studio, de creuser la matière, de la laisser reposer.

Dans «Levée des conflits» et «enfant», on pouvait lire une thématization de la fatigue, de l'épuisement. Aller jusqu'au bout de ses réserves. Si vous vous «restaurez» en dansant, ça devient une sorte de processus infini...

La nourriture donne de l'énergie, mais c'est aussi un poids mort, quelque chose qui empêche de danser. Danser en digérant, c'est loin d'être évident. Donc ça peut aussi bien être une pièce infinie qu'une pièce plombée, une pièce où tout le monde s'endort pour faire la sieste. A vrai dire, pour moi, une sieste, des gens à demi-endormis, allongés, en train de manger, un mouvement qui s'éteint progressivement, jusqu'à l'inertie... c'est le sommet en un sens. C'est à ce type d'image, d'état que je voudrais aboutir. Une pièce plombée. Mais il faut que j'amène le public à ce «sommet», que je produise l'ensemble des chemins permettant d'y parvenir. Je ne peux juste montrer des gens en train de somnoler sur scène.

Manger renvoie au registre de l'oralité, dont fait également partie la parole. Est-ce que tu imagines du discours dans cette pièce ? Que les interprètes puissent «parler la bouche pleine»...

Je ne vois pas les danseurs en train de parler. Mais à ce propos, je suis retombé récemment sur un texte de Félix Guattari qui parle de l'oralité. C'est un très beau texte, qui évoque le fait que dans la bouche se croisent du corps et des idées, des mots et de la nourriture... Il parle de l'oralité comme endroit du mélange, de l'impur... Quand on parle, ce sont déjà des bouts de corps qui sont mis en jeu : «les blocs de sensations de l'oralité machinique détachent du corps une chair déterritorialisée». Son texte est axé sur la question de la poésie sonore, mais si on remplace «mots» par «mouvements», on voit apparaître certains des enjeux qui sont ceux de cette pièce. D'ordinaire, un danseur bouge selon l'axe de son regard. Dans «enfant», l'axe est déplacé : les corps sont bougés par d'autres corps. Là, ce serait encore un autre axe : bouger avec la bouche, selon sa bouche, selon son ventre. C'est une autre prise sur le mouvement.

Tu vas bientôt entamer un stage avec septante personnes. Comment allez-vous procéder concrètement ? Chacun apporte sa nourriture ? Les aliments seront partagés ?

Ce stage pose d'emblée de simples questions d'hygiène : septante personnes qui manipulent de la nourriture, ça peut vite devenir horrible. Du coup, l'organisation de ce stage devient une question formelle à part entière. Comment gérer l'espace, comment gérer les temps ? J'aimerais par exemple que le repas de midi soit intégré au processus de travail. J'aimerais également reprendre le principe de «chaîne» que nous avons utilisé lors d'«enfant», mais en se passant de la nourriture au lieu des corps. La nourriture circulerait sans que les corps bougent. Elle pourrait être mangée progressivement, comme une réduction des éléments – ou des aliments – présents dans la chaîne. Et je voudrais voir si on peut à l'inverse chorégraphier des corps se déplaçant avec de la nourriture, former une chorégraphie de fruits pour corps dansant...

Cette idée de chaîne, de partage met le doigt sur une autre question : celle du rapport de la nourriture à la propriété, au corps propre. Ce n'est pas évident de manger un aliment mangé par d'autres.

Oui, on se retrouve tout de suite face aux interdits culturels, personnels. Surtout, je ne voudrais pas trop mettre l'accent sur l'aspect transgressif, basculer dans l'orgie. Mais plutôt sur ce que ça implique. Si on doit manger une pomme à sept, comment est-elle lavée, est-ce qu'elle est lavée entre chaque bouche, est-ce qu'elle est coupée ? Le nettoyage devient également primordial. Est-ce que le nettoyage est intégré au processus ? Dans la mesure où il n'y a pas de mobilier, le sol, c'est la table en un sens. C'est l'espace de déplacement et l'espace de «service», ça devient une pure surface d'échange. Normalement, ces deux espaces ne communiquent pas. Et cette superposition produit déjà du mouvement : soit manger en étant au sol, soit être debout, et devoir se baisser pour ramasser à manger. Cela amène encore d'autres questions : comment on s'habille pour danser en mangeant ? Comment on nourrit l'autre, avec quels gestes ? Très vite on rentre dans une syntaxe minimale de l'organisation – ce qui est déjà une chorégraphie. J'ai envie d'inventer des chorégraphies «appropriées» au fait de manger, mais aussi des chorégraphies pour empêcher de manger, produire des frictions entre ces deux gestes – danser et manger. Manger malgré la danse – ou l'inverse, danser malgré la nourriture. Partir du manger, pour voir ce qu'on peut faire, ce que ça donne comme piste de composition. Et à partir de là, chercher comment empêcher l'un par l'autre. Il me suffit juste d'imaginer les interprètes de «Levée des conflits» le faire en mangeant : qu'est-ce que ça donnerait ? Ce serait sans doute horrible, mais j'aime bien la question.

Ça pourrait presque être une «histoire de la danse» en mangeant – un parcours dans certaines pièces importantes de la danse du XX^e siècle en mangeant...

Oui, c'est vrai ! Mais il faut que je fasse attention... Je commence à être intéressé par tout et n'importe quoi, pourvu que ce soit en mangeant. On voit bien en quoi cette idée est «proliférante», et en quoi elle peut être traitée aussi bien du côté de l'improvisation sauvage que de l'extrême composition. Nous venons déjà d'évoquer beaucoup d'idées intéressantes en tant que telles, mais il faut voir comment elle pourraient se combiner. Avec les étudiants nous avons également évoqué l'idée de danser-manger non-stop – comme dans l'installation de Phil Collins, «On achève bien les chevaux». Le principe étant de danser jusqu'à ce que tout ce qui est dans l'espace soit mangé. Cette idée est tout à fait valable en tant que principe brut ; en tant que pièce composée, il faut alors que d'autres danseurs fassent autre chose à côté, produire un

En y réfléchissant, cette idée de pièce est «monstrueuse». En termes économiques, en termes d'organisation, et en termes de «travail». Parce que ce que tu décris, c'est une pièce où tous les interprètes vont prendre dix kilos...

Oui, c'est vrai, voilà une contrainte supplémentaire : le rapport aux danseurs. Beaucoup de danseurs font des régimes spécifiques, on ne peut pas leur faire manger n'importe quoi ! C'est une drôle de contrainte à inscrire dans le travail : manger. Ça touche au plus intime. A l'interdit. Pour moi, cela veut dire qu'il y aura forcément une partie «grève de la faim» dans la pièce. Une personne qui ne mange pas lorsque tout le monde autour mange, ça devient tout de suite très visible, on ne voit plus que ça... Alors même que personne ne mange habituellement pendant une pièce de danse ! Là, je voudrais qu'il y ait toujours au moins une personne en train de manger.

Contacts

Production / Diffusion / Communication / Technique

Théâtre Vidy-Lausanne

Av. E. Jaques-Dalcroze 5
1007 Lausanne - Suisse

Téléphone:

+41 (0)21 619 45 44

Fax:

+41 (0)21 619 45 10

www.vidy.ch

Direction:

Vincent Baudriller

Production, tournée:

Caroline Barneaud
c.barneaud@vidy.ch
+41 (0)21 619 45 44

Presse & communication:

Sarah Turin
s.turin@vidy.ch
+41 (0)21 619 45 21

Technique:

Christian Wilmart
Samuel Marchina
dt@vidy.ch
+41 (0)21 619 45 81