Agôn

Revue des arts de la scène

6 | 2013

La Reprise

« Travailler contre des fantômes »

Boris Charmatz, la danse contemporaine et la re-prise de son histoire

Laure Fernandez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2799>

DOI : 10.4000/agon.2799

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Laure Fernandez, « « Travailler contre des fantômes » », *Agôn* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 22 février 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2799> ; DOI : 10.4000/agon.2799

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

« Travailler contre des fantômes »

Boris Charmatz, la danse contemporaine et la re-prise de son histoire

Laure Fernandez

Remerciements à Boris Charmatz et Fatima Rojas au Musée de la danse.

Être en débat avec ce qui s'est fait et se fait, sans chercher forcément à penser en termes de « sortie de » ou d'« après », pire, de « synthèse ». Choisir des affinités dans le passé, en repenser les forces et les formes à partir d'autres modes de travail. Se situer et se démarquer : on existe en se confrontant à autrui, en s'exposant à l'autre, en discutant intérieurement avec d'autres figures et travaux. Cette attitude n'est pas portée par une obsession du repoussoir : ces « autres » sont assumés comme des fictions stimulantes¹.

Boris Charmatz

- ¹ En 2009, Boris Charmatz et Jérôme Bel engagent une correspondance, commande du Théâtre de la Ville alors que l'institution parisienne réfléchit à une programmation pour les quatre-vingt-dix ans de Merce Cunningham. L'idée est d'accompagner le travail en cours des deux chorégraphes d'un processus réflexif auquel le spectateur peut accéder, afin de mieux saisir les rouages d'un exercice tout à fait particulier. Car l'enjeu est de taille : rendre hommage à l'un des plus grands chorégraphes du 20^e siècle, qui plus est au moment même où celui-ci réfléchit activement à la question de l'après, de son répertoire, de ce qui devrait rester et restera de son œuvre. Bel souhaite donner la parole à Cédric Andrieux, ancien danseur du maître², sur un mode similaire à celui adopté pour la danseuse du corps de ballet de l'Opéra de Paris Véronique Doisneau en 2004 ; Charmatz, quant à lui, décide de partir d'un ouvrage de photographies, *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse* de David Vaughan³, expérimentation initialement engagée en 2008 sous le titre *Flip Book*. Les chorégraphes se prennent rapidement au plaisir de la confrontation et de la reconnaissance, du va-et-vient entre leurs deux points de vue sur ce qu'implique un tel acte, à tel point que l'échange, qui durera une année, aboutit finalement, en 2013, à une publication papier⁴. Hasard funeste : alors que la réflexion de Bel et Charmatz, partie

d'une interrogation sur la *manière de rendre hommage* à une œuvre toujours en cours (Cunningham prépare lui aussi une création pour cet anniversaire), tournant de façon récurrente autour de la question de la référence, de la culture, de ce qui construit et constitue un artiste – un homme pensant et actant, plus largement –, la danse contemporaine enterre en peu de temps les figures emblématiques que sont, dans des registres fort différents, Pina Bausch, Michael Jackson, Vincent Druguet, Odile Duboc, Kazuo Ohno... et Merce Cunningham lui-même. Basculant de l'hommage à l'élégie, le projet, même s'il reste identique à ce qui était initialement prévu, prend dès lors et malgré lui une toute autre ampleur, nouant affect et distance, introspection et volonté de transmission de cette modernité qui appartient (de plus en plus) au passé. Face à la disparition, à la perte, le désir de s'inscrire dans une *grande* histoire, de réfléchir ou de comprendre sa propre place semble d'autant plus nécessaire.

- 2 Une telle expérience ne fait pas exception dans le champ chorégraphique actuel, qui a vu ces dernières années se développer des créations semblant vouloir penser, par la *praxis*, la mémoire vive de leur discipline (mais le terme de mémoire est certainement problématique pour décrire le travail de Charmatz, nous le verrons), et par là même, leurs propres processus, en refaisant, réactivant, par des modalités parfois radicalement opposées, les actes fondateurs d'un passé récent, d'une histoire contemporaine qu'il s'agit d'écrire sur un mode performatif ; des performances⁵ qui proposent un point de rencontre original entre acte et pensée – une théorie en mouvement, une pratique réflexive, pourrait-on dire. Il s'agira, dans le temps de cet article, et autour de la figure singulière de Boris Charmatz, de s'intéresser à ces chorégraphes qui, par la scène (que celle-ci se trouve dans une institution théâtrale ou muséale), travaillent l'histoire récente de leur art, en la parcourant corporellement, en l'incarnant. En quoi de telles démarches dépassent-elles le simple statut de document ? Comment deviennent-elles des créations à part entière ? En quoi ce que nous pourrions nommer la *re-prise* d'une altérité proche, cet autre – « ce qui s'est fait et se fait » – que Charmatz décrit comme « fiction stimulante » et qui nous constitue autant qu'il nous différencie, permet-elle d'interroger plus largement l'acte même de performer et de créer aujourd'hui ?

Reprendre sans vérité : « une chorégraphie 'totale', mais complètement fausse »

- 3 Revenons un moment au projet qui, chez Charmatz, a été le point de départ de la réflexion sur l'œuvre de Cunningham et qui fait l'objet des échanges avec Bel évoqués en introduction. En 2008, le chorégraphe crée le polymorphe *Flip Book*, qu'il décrit comme « une pièce que l'on pourrait qualifier de *méta*-Cunningham, une chorégraphie 'totale', puisque [le travail de Cunningham] y est *représenté*, mais complètement *fausse*⁶ ». Il en existera trois versions : *Flip Book*, donc, avec des danseurs professionnels ; *Roman Photo*, avec des amateurs ; *50 ans de danse*, avec des interprètes de Cunningham. Dans cette pièce sont rejouées, tels des tableaux vivants, toutes les photographies de l'ouvrage *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, y compris, d'ailleurs, celles issues du quotidien du chorégraphe américain, depuis son plus jeune âge, ou servant à illustrer certaines de ses références. En performant ce qui se présente comme les archives de cinquante années d'une création unique, Charmatz réactive le principe, cunninghamien s'il en est, du combinatoire hasardeux pour l'écriture d'une chorégraphie qui dépasse, dès sa conception, le simple hommage. Par ailleurs, l'emploi du terme « faux » pour décrire sa

création montre bien, nous y reviendrons, combien l'idée même d'une fidélité à une œuvre originale semble peu intéresser Charmatz.

- 4 Ce que révèlent de façon prégnante les échanges épistolaires entre Charmatz et Bel, c'est à quel point l'un et l'autre considèrent leur pratique de spectateur comme fondamentale et fondatrice de leur pratique de chorégraphe. C'est d'ailleurs en tant que tel que Bel se présente lorsqu'il crée les *solì* pour Véronique Doisneau ou Cédric Andrieux. Dans les spectacles éponymes – tautologie qui permet d'éviter toute ambiguïté : Véronique Doisneau est Véronique Doisneau, et Andrieux, Andrieux ; leur parole est convoquée comme subjective – Bel invite des interprètes, sur une scène nue, sans décor, à raconter leur parcours, histoire individuelle inscrite au sein d'institutions de taille (émouvant de voir la danseuse à l'aube de sa retraite entrer seule en scène et en tenue d'échauffement, tutu sous le bras, sur le plateau de l'Opéra débarrassé de ses appareils). Ce n'est pas la voix d'une 'étoile' ou d'un chorégraphe de renom que l'on entend dans ces formes courtes, mais bien celle d'interprètes de haut niveau, souvent pourtant perçus comme interchangeables (dans le cas de Doisneau en particulier), et dont le quotidien est lui-même rythmé par les reprises de rôles des pièces du répertoire. Jérôme Bel explique à Boris Charmatz :

En fait, j'ai toujours su que tout ce que je pouvais faire dans mon travail n'était possible que grâce au travail de certains collègues et prédécesseurs. Il n'y a pas d'essence de Jérôme Bel, il n'y a qu'une construction de ce sujet, et cette construction s'est d'abord faite, pour moi, dans les salles de théâtre. Donc, les *solì* des 'danseurs-témoins', qui évoquent leur expérience professionnelle, sont selon moi des tentatives pour essayer de comprendre comment certaines pratiques chorégraphiques peuvent être constitutives du sujet spectateur. Il est évident que ce que racontent ces danseurs est ce que je voudrais raconter, mais ils disposent d'une légitimité à laquelle je ne pourrais pas prétendre : je n'ai ni dansé à l'Opéra de Paris comme Véronique Doisneau, ni pratiqué la danse royale thaïlandaise comme Pichet Klunchun, ni dansé avec Merce Cunningham comme Cédric Andrieux, pas plus qu'avec Pina Bausch comme Lutz Förster. Ils servent de porte-parole au spectateur que j'ai été de ces danses⁷.

- 5 Parce qu'il a été spectateur de ces monuments que sont les ballets de l'Opéra de Paris ou les œuvres de Cunningham, et parce qu'il sait combien ceux-ci l'ont constitué en tant que chorégraphe – alors que, comme danseur, ce sont des expériences qui lui sont étrangères (il n'a pas de formation classique) –, Bel ne semble que plus désireux de revoir des moments-clés (parce que difficiles, marquants, heureux, terriblement ennuyeux) de la carrière de ces interprètes. Le choix du terme « témoin » pour les qualifier montre bien leur statut de référence. Bel réorganise ainsi un dispositif où lui-même se revêt comme spectateur – un spectateur d'autant plus conscientisé qu'il se trouve face à une reprise dégagée du spectaculaire, comme dans ce fameux extrait du *Lac des Cygnes*, répétitif et minimaliste, composé uniquement de poses immobiles d'une trentaine de danseuses du corps de ballet chargées de mettre en avant les 'étoiles', et que Doisneau danse ici seule, rendant évidente la fonction purement décorative qu'exercent dans ces moments une partie des interprètes classiques (« Pour nous », dit-elle d'une voix neutre, « c'est la chose la plus horrible à faire⁸ »).
- 6 Mais si Bel et Charmatz s'entendent sur l'importance de leur activité de spectateur, c'est à peu près ici que la comparaison s'arrête quant à leur façon d'envisager l'hommage dans leur fonction de chorégraphe. Bel souligne, dans un de ses emails :

[C]'est sans doute une chose qui nous différencie : tu travailles la danse, moi pas. Et, donc, je me préoccupe peu du vocabulaire dansé. Es-tu d'accord avec moi que c'est

délicat : tu t'adosses à un paradigme traditionnel du chorégraphe (produire un langage dansé) et, en même temps, ta production (les pièces) n'est pas traditionnelle du tout, il s'en dégage une pensée nouvelle de la danse.

Et d'ajouter plus loin :

Ce qui m'étonne, c'est la manière dont tu gardes un pied dans chaque paradigme : tout en te préoccupant (toujours !) du mouvement, tu arrives à produire des opérations conceptuelles. Il a fallu que je sacrifie la danse, ou disons plutôt le mouvement – car mon travail entretient toujours un rapport à la danse, mais il est principalement discursif – pour que les opérations, que j'ai produites, puissent être visibles⁹.

- 7 D'un côté (Bel), la reprise invite le danseur au témoignage, à l'autoréflexivité, envisageant l'histoire au prisme d'un récit individuel, d'une expérience effective et personnelle qu'il s'agit de relater et de rejouer ; comme une manière aussi, pour le public dont Bel fait partie, de voir enfin un peu de l'envers (plus justement : *de l'intérieur*) du décor, une façon de relire l'histoire du point de vue de ceux qui l'ont activement faite, mais depuis la hauteur de leur discrétion (non les 'oubliés', mais les 'petites mains', avec tout ce que cette désignation contient de respect¹⁰). De l'autre (Charmatz), elle s'affirme dans une traversée physique de l'altérité, assumée comme telle (distante et proche à la fois), comme l'écriture *par le mouvement* de cette histoire récente que Charmatz connaît certes parce qu'il en a été spectateur, mais qui l'intéresse surtout en ce qu'elle informe sa qualité même de danseur et de chorégraphe, aujourd'hui. Il ne s'agit pas de *refaire*, ni de donner à *revoir* autrement, mais bien, comme il l'exprime lui-même, d'être « en débat avec ». Dès lors, c'est bien aussi autour de cette question de vérité que la démarche des deux artistes diffère – rappelons-le : les danseurs de Bel sont « témoins », ils sont porteurs d'une « légitimité » (c'est aussi vers une réactivation que tendent ces reprises commentées), là où la chorégraphie de Charmatz s'affirme comme « fausse ». Car si Bel envisage les danseurs de ses *solis* comme des porte-parole du spectateur qu'il est, si c'est la mémoire et le témoignage qui l'intéressent (une subjectivité toute objective), Charmatz, quant à lui, se place avant tout comme *choré-graphe* lorsqu'il envisage la reprise d'un répertoire qui n'est pas le sien, et l'usage des termes « méta », « représenté » et « fausse », alors qu'il décrit son travail 'avec' l'ouvrage de Vaughan (avec ce qui est déjà une représentation de l'œuvre de Cunningham¹¹), montre qu'il ne s'agit pas pour lui de reprendre avec fidélité une pièce originale, ni, comme chez Bel, de relire l'histoire avec ses témoins (quête d'une *autre* vérité). Ce que Charmatz écrit, par la dramaturgie de sa danse, c'est une *fiction* (en tant que construction tant imaginaire que structurante) du *mythe* Cunningham (en tant que l'artiste à la fois pour *ce qu'il est* et pour *ce qu'il représente*), depuis sa place à lui, laissant sa propre créativité émerger aussi dans les interstices entre les images-reprises des photographies qui composent la structure chorégraphique de la pièce (le livre de Vaughan), dans ces respirations et courses qui permettent de passer d'une pose à une autre¹², brouillant évidemment, par ce geste, le statut de l'auteur.

Écrire et habiter le temps : l'exposition comme processus

- 8 Dans l'ouvrage qu'elle consacre à la spatialité en danse contemporaine, Julie Perrin rappelle que si le Boris Charmatz danseur « connaît bien les scènes traditionnelles » (il a été formé à l'Opéra de Paris et a travaillé avec Régine Chopinot et Odile Duboc), le chorégraphe, quant à lui, s'est tourné rapidement vers d'autres espaces :

S'il n'explore pas les lieux alternatifs ni ceux non directement destinés à l'art, il construit des dispositifs, propres à chacun de ses projets, qui conduisent à reconsidérer l'espace de déploiement et de présentation de sa danse, et agencent alors la relation au public en orientant au préalable la perception¹³.

- 9 Or, on sait bien, depuis la création du Musée de la danse à Rennes¹⁴, que c'est notamment dans la pensée de la pratique muséale que le chorégraphe a trouvé un terrain de prédilection pour réfléchir à la « présentation » de la danse et, partant, de sa perception, de son histoire, de la façon de l'écrire, déplacement qui lui permet en retour de toujours plus reconsidérer la fonction de la scène, comme lieu actif d'émergence, de réflexivité, de réflexion et comme dispositif du regard. Du musée, le chorégraphe semble vouloir emprunter la fonction de conservation autant que le caractère 'temporaire' et renouvelé que permet le principe de l'exposition, mais en insufflant à cette dernière une durée propre aux arts de la scène. Par ailleurs, par ces jeux de transferts, l'exposition semble devenir un espace ouvert au processus, à une dynamique du *work in progress* qui est habituellement le propre des formes performatives.
- 10 L'exemple de *Moments. A History of Performance in 10 Acts* est en ce sens intéressant. Présentée au printemps 2012 au ZKM de Karlsruhe en Allemagne, cette exposition revenait sur l'histoire de la Performance, sans chercher à en écrire une histoire ou à en présenter une approche chronologique, ni même thématique. Le choix des trois commissaires (Boris Charmatz, donc, mais aussi Sigrid Gareis et Georg Schöllhammer) s'est porté sur un corpus éclectique d'artistes, certaines très connues, d'autres moins, ayant interrogé la porosité des frontières entre *Performance Art*, danse et arts visuels depuis les années 1960. Dix femmes, figures historiques toujours actives, comme autant d'actes, délimitant chacune un espace : Marina Abramović, Graciela Carnevale, Simone Forti, Anna Halprin, Reinhild Hoffmann, Channa Horwitz, Lynn Hershman Leeson, Sanja Iveković, Adrian Piper et Yvonne Rainer. *Moments* est une exposition dont la genèse est similaire à celle d'un spectacle : un espace vide, pensé comme une durée à investir et composé de plusieurs scènes ; un espace non neutre pour autant, qui se trouvera peu à peu habité par des présences de différents types : passées (les performances de ces artistes, les archives qui les documentent, le moment de travail collectif des acteurs de l'exposition avant même son ouverture au public...), présentes (les entretiens publics, les *open-lab* avec des interprètes réunis par Charmatz), et futures (formes de paroles filmées, enregistrées, écrites : un documentaire, ayant par ailleurs presque plus une valeur artistique qu'archiviste, et un catalogue d'exposition), c'est-à-dire de relais qui seront offerts au public une fois l'exposition terminée et serviront à leur tour de traces pour les générations à venir. Au moyen de documents d'archives écrits, sonores, visuels, de *reenactments*¹⁵ et d'invitations lancées à des artistes, étudiants et théoriciens, c'est tout un pan d'une histoire récente qu'il s'agissait de démêler dans l'espace muséal, mises en abîme qui redonnaient corps à la complexe question de la temporalité et de la présence dans l'art de la Performance, offrant en quelque sorte un véritable parcours dans les différentes typologies de la reprise (travail sur la mémoire, sur les documents, à partir d'entretiens avec les artistes, exercices d'appropriation physique des œuvres) dont la Performance ne cesse de mettre en crise les mécanismes. Au cœur de la proposition des commissaires, la question, brûlante, des formes muséales à inventer pour exposer les pratiques dites 'vivantes' – dont on a bien souvent rappelé, parfois au risque de la simplification, le caractère éphémère – se trouve ici investie par un travail sur la durée (l'exposition évolue au cours de ses cinquante-deux jours ; les termes « moments », « history » et « acts » apparaissent déjà dans son seul titre) et par l'interdisciplinarité de

l'approche. Le vocabulaire utilisé renvoie tout autant à la représentation qu'à l'exposition, montrant bien l'inscription de la Performance à la croisée de ces deux pratiques ; la scénographie elle-même était construite comme autant de petites scènes ou espaces de répétition et de représentation dans lesquels les documents et les acteurs prenaient place, comme en témoigne cette photographie de Felix Grünschloss prise dans les premiers jours de l'exposition.

Photo 1

Un des espaces vides qu'il s'agissait d'investir tant par les archives que par les performances, dans le temps de l'exposition. Le glissement de l'espace muséal à l'espace théâtral devenait plus frappant encore quand on découvrait l'installation depuis l'étage supérieur du musée, vue surplombante qui permettait de considérer pleinement le basculement opéré par le scénographe Johannes Porsch, transformant les traditionnelles cimaises de l'exposition (verticales) en scènes (horizontales), jouant ainsi sur la dualité entre la cimaise comme espace de l'exposition et la scène comme espace de l'action.

ZKM / Felix Grünschloss (www.gruenschloss.net)

- 11 *Moments* comportait quatre phases, dont les noms renvoient eux aussi à des temporalités et des pratiques différentes. La première, « *Act - Stage and Display* » (on retrouve dans ces termes l'articulation entre la scène et la cimaise, la performance et l'exposition), était consacrée à l'organisation générale, moment de rencontre entre les dix performeuses et le groupe constitué par Charmatz. Il s'agissait d'agencer, devant les yeux du public, les documents disponibles et choisis par les dix artistes elles-mêmes (textes, photographies, vidéos) tout en s'entretenant avec chacune d'entre elles (nous pourrions désigner cette première phase comme une phase de recherche théorique dans laquelle l'archive n'a pas de statut muséal, de valeur d'objet à exposer, mais bien de matériau). La deuxième, « *Re-Act* », correspondait à une phase-laboratoire de deux semaines pendant laquelle Charmatz et ce groupe, composé de praticiens et de théoriciens, s'approprièrent les documents et œuvres en improvisant, en reconstituant certaines des Performances, en travaillant à

partir d'elles (nous pourrions désigner cette deuxième phase comme une phase de recherche pratique). Boris Charmatz insiste sur la volonté et la nécessité de dissensus dans ce temps : le projet n'était pas de proposer une réponse performée aux archives par le groupe, mais de provoquer autant de réactions que ce dernier regroupait de personnalités, venues elles-mêmes de pratiques différentes – un moment d'échanges et de circulations d'idées.

Photo 2

Performance de Sophie Osburg, Art. Handling with Reinhild Hoffmann, 28 avril 2012. Cette performance témoigne d'un geste d'appropriation de l'œuvre de Reinhild Hoffmann par l'une des artistes invitées. Comment créer en relation avec les traces du travail d'une autre artiste ? Comment trouver dans cette relation la liberté permettant de produire un geste qui reste néanmoins personnel et créatif ?

ZKM / Felix Grünschloss (<http://gruenschloss.net/>)

- 12 La troisième phase, « *Post-Production* », concernait directement le travail de l'artiste-vidéaste Ruti Sela, en charge de la réalisation d'un film, *The Witness*, conçu tout au long de l'exposition et s'inscrivant, comme le reste de sa production artistique, au point de rencontre entre documentaire et fiction. La dernière, enfin, « *Remembering the Act* », était l'objet d'étudiants d'universités et d'écoles d'art de tous pays, présents sur le site de l'exposition comme médiateurs pour le public et comme témoins de son évolution. Pour Boris Charmatz, il s'agissait ainsi de « court-circuiter l'apparente facilité qu'a le musée à digérer une histoire qui reste à bien des égards indigeste¹⁶ », s'inscrivant ainsi dans un tournant entrepris plus largement ces dernières années par les institutions muséales, qui, à l'instar de certaines initiatives de la Tate Modern de Londres, du MoMA de New York, ou encore du Palais de Tokyo à Paris, tendent non seulement à réintégrer l'histoire de la Performance et les formes performatives elles-mêmes dans l'espace d'exposition, mais aussi à précisément réarticuler les dichotomies réifié/vivant, immédiateté/durée pour mieux s'en dégager et réactiver les discours :

Ces quatre phases ont été une manière de présenter la complexité nécessaire à l'approche de l'histoire performative. Nous voulions que les artistes organisent

elles-mêmes leurs archives, et il aurait été très dommage de ne pas voir ces personnalités hors-normes au travail dans la première partie de l'exposition. Ensuite je ne voulais surtout pas faire une chorégraphie d'étudiants présents pendant toute la durée de l'exposition, travaillant à 'animer' le musée et l'histoire ; c'est pourquoi nous avons proposé le *lab*, qui invitait des personnalités non-consensuelles autour de la question performance-histoire-féminisme : une confrontation active plutôt qu'un jeu classique d'appropriation, *re-enactment* ou reconstruction... qui plus est réalisée avec des gens dont les points de vue s'opposent à bien des égards. La vidéaste Ruti Sela a été choisie pour que ce travail de *lab* soit aussi une manière d'ajouter de l'archive plutôt que d'apporter la part vivante dont le musée contemporain se nourrit aujourd'hui. Enfin, les étudiants d'art présents sur toute la durée pouvaient ajouter leurs propres œuvres à cette exposition *in progress*, afin que leur rôle soit le plus ouvert et le plus puissant possible, puisqu'ils avaient en quelque sorte le dernier mot¹⁷.

Traversée : l'altérité comme expérimentation de l'identité

- 13 *Flip Book* et *Moments*, l'une dans l'espace du théâtre, l'autre, du musée, sont deux tentatives exemplaires d'un mouvement croissant de réflexion sur les liens entre archive, documentation et performance, et dont le principe récurrent de la reprise, dont nombre de modalités sont explorées par nos contemporains¹⁸, est peut-être le nom – ou du moins, le symptôme. À propos de *Flip Book*, conçu dans un délai très court qui lui confère peut-être la force de son insolence, Boris Charmatz écrit :

Travailler en l'absence du maître – S'essayer au « do it yourself » – Considérer que la chorégraphie est entièrement préécrite et qu'elle gît, là, dans un livre – Détourner le face-à-face des danseurs et des chorégraphes par l'introduction d'un tiers (le livre) – Faire des gestes qui ne nous appartiennent pas, mais qui nous laissent entièrement libres de notre propre saisie – Ne pas choisir une compagnie de danseurs pour fabriquer et tourner une pièce, mais essayer un processus avec n'importe qui, des ex-danseurs de la compagnie de Cunningham aux non-danseurs de Rennes, en passant par les étudiants en danse ou en ébénisterie – Faire de l'histoire de la danse à la fois une pédagogie, un rapt, un happening jouissif – Oser ces grands battements, ces sauts de bison, ces mouvements si beaux et intimidants, si cauchemardesques aussi, si l'on veut¹⁹...

- 14 L'engagement du groupe dans la reprise, travail à plusieurs ou en plusieurs versions que l'on retrouve à la fois dans *Moments* et dans *Flip Book*, cette interdisciplinaire et intergénérationnelle réunion autour d'une figure/idée forte semble être un moyen privilégié pour confronter des points de vue qui, bien que concomitants, sont nécessairement différents, et bien que partagés, personnels : praticiens, théoriciens, amateurs de tout âge, « n'importe qui ». Cette invitation au 'faire' allait jusqu'à englober, pendant l'exposition au ZKM, les visiteurs, qui pouvaient composer leur propre livre d'histoire avec des pages à ramasser qui remplaçaient les cartels et opérer ainsi un parcours similaire (un exercice de construction, plutôt que de reconstitution) à celui des performers et chercheurs réunis par Charmatz. Le catalogue lui-même a été conçu comme une sorte de *work in progress*, publié uniquement une fois l'exposition terminée – un document presque performé là encore, puisqu'il ne pouvait s'élaborer qu'au fur et à mesure du déroulement de l'exposition, « aventure éprouvante », selon Charmatz, en ce qu'elle « visait à maintenir l'histoire dans la sorte de 'brouillon' qui l'avait fait naître. La performance est maintenue dans notre contexte comme un objet de dissensus, voire de

bataille²⁰ ». Ainsi, au-delà de l'expression d'un *do it yourself* revendiqué par Charmatz, ces invitations au passage à l'acte sont aussi, semble-t-il, un moyen de ne pas figer, ou en tout cas de le faire le plus tard possible, mais surtout d'envisager l'action de la reprise comme une potentialité de mouvements, comme des possibles en mouvement (et il est important de rappeler que le mouvement, au sens propre, est le moteur de Charmatz, là où c'est le discours guidait Bel), et non comme un modèle clos qu'il s'agirait de répéter, c'est-à-dire comme une injonction à un acte dès lors indéniablement créateur. Evoquant son incursion vers l'espace du muséal avec *Moments* – une expérience de *curator* qu'il engage et envisage depuis son statut de chorégraphe –, Boris Charmatz explique :

L'histoire artistique, et en particulier l'histoire de la performance, n'est qu'une des lignes fractionnées que ce musée nouveau doit parcourir. Car, d'une certaine manière, puisque les corps d'aujourd'hui, informés, sont les vecteurs et les activateurs de révolutions du passé, il n'est pas toujours nécessaire d'insister sur l'historicité des actes. On a besoin aussi de projets forts, de grande envergure, qui organisent un travail collectif penché autant sur des questions contemporaines dont l'aspect historique n'est pas forcément premier. Pour le dire plus simplement : si les musées se sont jusqu'à aujourd'hui appuyés sur l'histoire de la performance pour inventer les nouvelles formes de leur économie esthétique, il est temps aussi de sortir de *Moments*, en quelque sorte, en imaginant les projets qui laissent s'épanouir en absolue sauvagerie l'art des artistes d'aujourd'hui. C'est ce que nous tentons de faire avec les projets comme *expo zéro*, *sessions poster* ou encore *brouillon* : la digestion-indigestion de l'histoire est là mais ne représente qu'une des lignes de définition des projets. Au fond : après la réinvention de la notion de collection (car il est clair aujourd'hui qu'on peut collectionner des protocoles d'actions, des chorégraphies, des idées, des mouvements, des œuvres dites immatérielles), il reste à penser le musée comme espace de problématisation du travail, un travail en train de se faire. La danse peut dans ce cadre apporter plus que 'la vie', 'l'animation', 'la sensation du présent'. Elle peut incarner le goût du risque, l'effacement des catégories, le brouillage de la notion d'œuvre et d'auteur, la redéfinition du 'visiteur'. Le musée de demain est là, non²¹ ?

- 15 Ne pas chercher une fidélité, donc (à quoi d'ailleurs ? – ce fameux « d'après » que Charmatz rejette depuis longtemps, tout comme il rejette l'idée de synthèse), ni une reproduction la plus identique possible à-ce-qu'on-dit-qu'a-dû-être une pièce donnée, mais *traverser* une œuvre (un verbe qui désigne à la fois le franchissement et le parcours, l'espace et le temps) pour mieux la comprendre (au sens étymologique de saisir ensemble), soit en dialoguant avec les créateurs (il était important, pour les commissaires de *Moments*, que les performeuses soient encore vivantes et que ce soient elles qui rassemblent les matériaux – manière, pour elles aussi, de se ressaisir de leur œuvre), soit comme on tourne les pages d'un livre d'images, regard déjà subjectif sur une pratique longue et complexe (Vaughan), soit, et presque toujours chez Charmatz, en confrontant (des points de vue, des contextes, des époques, des styles, des pratiques) – on se souvient de *Herses* (*une lente introduction*) où des corps nus, atemporels, jouaient à la fois les figures marmoréennes de l'histoire de l'art et les utopies communautaires de la danse postmoderne, chères au chorégraphe, ou encore des textes de Tatsumi Hijikata, père du butô, qui accompagnaient *La danseuse malade*, avec Jeanne Balibar. Dès lors, la reprise, chez Charmatz, si elle respecte infiniment ce à quoi elle se réfère, s'affirme néanmoins dans le non respect, la non fidélité à telle ou telle création originale, puisque l'envie est de s'emparer non d'une œuvre en particulier, mais bien de l'œuvre d'un artiste, c'est-à-dire d'un esprit, d'un style, d'une ligne de force – forme de pédagogie sauvage s'il en est qui correspond bien au goût du chorégraphe pour les grands projets, pour les *monuments*

auxquels il aime se confronter (« Je veux tremper les mains dans ces mots chargés que sont l'école, les institutions, les concours, les musées²² », écrit-il à Jérôme Bel). Dans les cas de *Flip Book* et de *Moments*, la pensée de l'histoire qui apparaît (et c'est bien de l'œuvre qu'elle semble émerger, et non le contraire) n'est, chez Charmatz, jamais éloignée de celle de l'hommage, mais un hommage qui se fait collage-montage singulier. Ainsi, dans le programme du Festival d'Automne accompagnant l'événement-Cunningham organisé par le Théâtre de la Ville, Charmatz explique :

Je ne suis pas un fanatique des hommages. Je dirais que le monopole historique, le fait que l'Histoire de la danse telle qu'elle est apprise se résume à trois noms [...] me gêne. Non pas que ces trois noms ne soient pas importants, mais ce ne sont pas les seuls. Si j'avais à choisir un chorégraphe du XXe siècle sur lequel travailler, je ne suis pas certain que je choisirais Cunningham... Dans cette pièce, je crois qu'il y a non pas UNE histoire, mais DES histoires. Je suis d'accord avec Yves Godin, qui a signé la lumière pour la version du LIFE à Saint Nazaire, lorsqu'il dit : « On ne voit pas l'histoire de la danse seulement parce que c'est Merce Cunningham, mais aussi parce qu'on observe chaque interprète en train d'essayer de rentrer dans cette danse étrangère ; on suit l'histoire de chacun. On voit le chemin qu'il faut parcourir pour y arriver, ce que chacun trimballe²³ »...

- 16 Il n'y a d'ailleurs qu'à regarder les titres des créations – toutes se référant à l'objet livre – pour retrouver cette idée de traversée personnelle : *Flip Book*, soit une succession d'images fixes qui ne prennent vie que si on les fait défiler à toute allure ; *Roman Photo*, vision imaginaire et fantasmée, loin de toute idée de patrimonialisation. Seul le titre de la version avec les anciens interprètes du maître, *50 ans de danse*, se réfère directement à l'ouvrage dont les mouvements sont tirés (« J'aime beaucoup l'idée qu'au milieu de ces milliers de gestes, certains sont les leurs – et qu'ils vont se réinterpréter eux-mêmes », écrit Charmatz dans le programme du spectacle).

Reprendre et redonner prise : le rapport à l'histoire

- 17 Si le rapport de Boris Charmatz à l'original, au document, à l'archive et plus largement au passé se veut irrévérencieux, c'est que sa lecture de l'histoire n'est pas linéaire. Les jeux de tensions et les échos créés entre les époques, les styles et les pratiques ne cherchent pas à retracer une lignée au bout de laquelle le chorégraphe s'inscrirait ; mais la réinvention de l'histoire n'est pas non plus l'objet de la création (nous sommes loin, par exemple, des expériences de Trajal Harrell, François Chaignaud et Cecilia Bengolea lorsqu'ils imaginent la rencontre non advenue entre le *voguing* et la danse postmoderne dans la série des *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church*²⁴). Ce dont il s'agit avant tout, ce n'est pas de reconstituer, de réactiver ou de réifier les grandes heures de la modernité, ni même de mettre en scène ses propres références, mais bien de travailler la contemporanéité dans laquelle le chorégraphe s'inscrit, c'est-à-dire, pour le formuler avec Agamben, de « revenir à un présent où nous n'avons jamais été²⁵ », à un inactuel.

Photo 3

Boris Charmatz, commissaire, chorégraphe et danseur, manipulant des documents d'archives lors de l'exposition *Moments*.

Franz Wamhof, ZKM. Center for Art and Media Karlsruhe

- 18 En explorant l'histoire de son art par la traversée de l'œuvre de certaines des figures plus ou moins mythiques qui l'ont composée, via des expériences comme le projet Cunningham, l'exposition du ZKM ou, de façon plus permanente, la redéfinition d'un centre chorégraphique en musée, Charmatz montre également un intérêt pour les institutions qui portent et sont responsables de celle-ci. Ce sont ces institutions qu'il choisit d'investir pour écrire (*graphier*), par le corps et le mouvement (*choré*) non une histoire de la danse et de la Performance, mais une *histoire sur la manière dont cette histoire s'écrit* :

J'ai tendance à simplifier mes différentes activités par le désir de danser, et parfois de danser autrement, radicalement autrement : je me définis en tant que danseur, et j'ai l'impression que le danseur est cette chose indéfinie qui permet de modifier les attendus des fonctions de commissaire, de directeur, de chorégraphe, d'écrivain... La place sociale du danseur est peu valorisée, floue, fragile. Dans le même temps, les danseurs développent aujourd'hui des savoirs complexes entre parole et mouvement, théorie et pratique, histoire et improvisation... Dès lors, il est fort possible qu'un danseur 'écrivain', un danseur 'dirigeant' une institution culturelle, un danseur accomplissant sa journée de travail dans le musée d'art contemporain, produisent un déplacement de techniques qui influent durablement sur la manière dont ces fonctions sont envisagées. C'est donc avec ce 'dancing gender' que je me suis mis à parler, écrire, organiser des événements, etc²⁶.

- 19 Ainsi, au-delà d'offrir une réponse aux récurrents discours sur le caractère éphémère des arts vivants, la reprise, chez Charmatz, si elle ne peut être dissociée de ce sur quoi elle s'appuie, semble surtout permettre une *nouvelle prise* avec l'histoire – peut-être d'autant

plus que, à la différence de chez Jérôme Bel, cette dernière n'est jamais le *sujet* premier de l'œuvre.

- 20 Analysant le travail de l'artiste anglais Jeremy Deller, dont l'œuvre *The Battle of Orgreave* (2001) est exemplaire de l'intérêt actuel des arts visuels pour le *re-enactment*²⁷, Christophe Kihm écrit :

[La reprise est] une opération qui 'redonne une prise' sur le passé – et cela dans un sens presque physique, puisque cette prise est matérialisée dans l'espace par un signe qui fait revenir le passé dans le présent. On pourrait encore marquer ce qui, dans la reprise telle qu'elle est ainsi déterminée par le jeu du passé dans le présent, crée les possibilités de l'émergence d'un nouvel acte et potentiellement d'un nouvel événement²⁸.

- 21 On sait que Charmatz a participé aux travaux de reconstitution du Quatuor Albrecht Knust²⁹, qui s'interroge sur la manière de transmettre des œuvres passées. Dans sa démarche personnelle, néanmoins, le chorégraphe dessine, plus qu'une historiographie, une véritable épistémologie, semblant affirmer après Paul Veyne que « les vérités sont déjà des imaginations³⁰ » et que l'histoire ne peut s'écrire que comme un roman, un « roman vrai³¹ » – un des symptômes étant probablement, nous l'avons dit, le goût prononcé du chorégraphe pour un *do it yourself* qui ici invite les artistes à confronter leurs différents points de vue, là offre au spectateur la possibilité de composer son propre livre. Dès lors, le travail du chorégraphe se rapproche moins de ces pratiques de *re-enactment*, dont l'enjeu premier, nous l'avons dit, est la reconstitution en vue d'une relecture des faits (celles-ci lui servant néanmoins d'étape de travail dans *Moments*, de point de départ et d'argument dans *Flip Book*), que de celui de ces plasticiens que l'historien de l'art Arnauld Pierre désigne comme des « archéomodernistes », c'est-à-dire des artistes dont la démarche, loin d'être nostalgique, s'affirme dans un futur antérieur, un travail sur les « derniers mythes de la modernité » :

Tous, à des titres divers et de différentes manières, approchent la modernité par son archéologie et embarquent dans le moderne non seulement ce que l'histoire en a retenu, mais aussi ce qui n'a pas eu d'avenir, ce qui n'a pas débouché³².

Dès lors, selon Pierre :

Ce qui est alors en jeu, on le sent bien, n'est pas tant le futur ni le passé en eux-mêmes que leur fonction dans la constitution du sentiment d'habiter sa propre contemporanéité. On peut supposer qu'aucun des artistes ici sollicités ne déclarerait vivre sa situation comme la ressentait son homologue de l'avant-garde à la haute époque du modernisme. Mais tous ont intuitivement compris quelque chose de l'ordre de ce que dit Agamben lorsqu'il affirme que l'on ne peut penser la contemporanéité qu'à condition de la scinder en plusieurs temps, et qu'est contemporain 'celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps³³'.

- 22 Et c'est bien d'une mythologie moderniste (un ensemble de croyances, de récits constitutifs du monde artistique contemporain) qu'il est question chez Charmatz, quand les figures convoquées sont les monstres Cunningham, Abramović, Forti, figures marquantes tant pour leur actes effectifs que pour ce qu'elles représentent au sein de cette histoire – une histoire, une fois encore, qui n'est pas conviée comme une fin, ni un outil, ni un moyen de l'œuvre, mais envisagée comme une véritable intrigue, et si la question de la mémoire est bien là, reprendre n'est pas forcément se remémorer. Car la reprise induit nécessairement une temporalité composée de plusieurs strates simultanées : ce qui a été, ce que l'on en fait, ce qui reste et restera.

Photo 4

Photo 5

Représentation de *Flip Book* au MoMA de New York, dans le cadre de la Biennale *Performa* (novembre 2013, photographies personnelles) : l'usage de l'académique, le caractère frontal de la scène allié à la multiplicité des directions des corps des interprètes, la formalité des lignes sont autant d'éléments qui ont composé le vocabulaire de Cunningham tout en participant à l'élaboration de sa représentation dans l'imaginaire collectif. Des éléments que l'on retrouve et identifie dans la chorégraphie de Charmatz, avec toute la dissemblance nécessaire à faire de la pièce une pure création.

- 23 Lors de l'édition 2010 du Festival d'Avignon, une idée revenait, telle un fil conducteur, dans la bouche (et les créations) de plusieurs des artistes associés (Marthaler et Cadot) et invités : être contemporain, ce serait, après Walter Benjamin, trouver une façon de *faire exploser le passé dans le présent*. Boris Charmatz lui-même, lors d'un entretien radiophonique avec Pascal Paradou, s'y référa pour expliquer la démarche employée pour *Flip Book*, présenté cet été là, et sa décision de transformer le Centre Chorégraphique de Rennes en un Musée de la danse, afin de montrer que « la danse est beaucoup plus large que le chorégraphique ». Dans les notes déjà citées qui accompagnaient la création de *Flip Book*, Charmatz posait ce qui pourrait être une définition de la reprise : « Faire des gestes qui ne nous appartiennent pas, mais qui nous laissent entièrement libres de notre propre saisie ». Comme Cantarella fait le Gilles³⁴, partageant avec Charmatz le goût de l'apprentissage par le faire et l'imitation (voix pour l'un, corps pour l'autre), de la « pédagogie sauvage » dans un contexte saturé d'archives qui invite à remobiliser mémoire et histoire pour créer, Boris Charmatz s'amuse à *faire le Merce, faire la Marina, faire la Simone...* mais sans les effets de réel provoqués, même si non nécessairement *recherchés*, par le metteur en scène rejouant les cours de Deleuze. Par le biais de démarches différentes, tous deux se font néanmoins le signe d'une contemporanéité qui ne nous invite plus à faire 'du neuf', d'une création qui ne passe plus par la table rase. Ainsi, à propos de l'improvisation, pourtant souvent considérée comme la forme ultime de création 'immédiate' en danse, Charmatz écrit, partageant avec Jérôme Bel, après la mort d'Odile Duboc et Vincent Druguet, ce que ces figures tutélaires lui ont appris :

Tout d'abord, l'idée que l'improvisation peut être entièrement nourrie et guidée par un travail de mémoire. Au lieu d'essayer de faire du nouveau, on peut se laisser flotter au gré d'une mémoire (ici sensorielle et littéraire) pour donner libre cours à l'improvisation. Dès lors, l'improvisation n'est pas un instantané posé sur la page vierge mais, au contraire, une archéologie au présent, une fouille qui réarticule le passé du corps à son écriture en temps réel. C'est ce qui m'a instantanément plu dans ce travail : sortir de la contemporanéité mystique pour réarticuler passé, présent et futur à l'occasion d'un geste qui embrasse large. La mémoire comme ferment de l'improvisation, y compris la plus débridée. L'improvisation-archéologie

³⁵.

- 24 Il y a, chez Boris Charmatz, quelque chose qui ressemble à une volonté presque enfantine de la *prise*, au sens physique du terme, et si possible la *prise* de quelque chose qui échappe, offrant une forme de grande liberté cadrée – les manques, les intervalles, les interstices, comme ceux qui existent entre deux images du livre de Vaughan ou dans la documentation parcellaire d'une Performance des années 1960. Dans tous les textes que nous avons cités ici, en effet, nous retrouvons l'idée d'une nécessaire opposition à ce qui à la fois confronte et attire, constitue et différencie, qu'on ne peut *saisir* qu'en le *prenant*. Travailler, comme l'affirme Charmatz au sujet de ses pièces 'de jeunesse' avec Dimitri Chamblas « contre des fantômes personnels ou des obsessions, des points de rejet ou des réserves qui posent problème³⁶ », c'est-à-dire dans la pleine conscience de ce qui nous forme, nous informe et nous déforme – il faudrait lire également '(tout) contre des fantômes'.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages Poche, 2006
- Bel Jérôme et Charmatz Boris, *Emails 2009-2010*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013
- Bourriaud Nicolas, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du Réel, 2003
- Charmatz Boris et Launay Isabelle, *Entretenir. A propos d'une danse contemporaine*, Pantin/Dijon, CND/Presses du Réel, 2003
- Fernandez Laure, « De la dramaturgie en danse contemporaine : pistes et interrogations », suivi d'un « Entretien avec Boris Charmatz », dossier *Dramaturgie* coordonné par Joseph Danan, in *Registres. Revue d'Études Théâtrales*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, hiver 2010, p. 84-93.
- Fernandez Laure, entretien avec Boris Charmatz, in *Performa Magazine* [En ligne]. URL : <http://performamagazine.tumblr.com/post/69121264491/in-conversation-boris-charmatz>
- Gareis Sigrid, Schöllhammer Georg et Weibel Peter, *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*, Karlsruhe, ZKM, 2013
- Kihm Christophe, « Une politique de la reprise : Jeremy Deller », in *Multitudes*, hors-série n° 1, 2007. Accessible en ligne sur la plateforme Cairn : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=MULT_HS01_0245

Montazami Morad, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », in *Images Re-vues* [En ligne], n° 5, 2008. URL : <<http://journals.openedition.org/imagesrevues/334>>

Pierre Arnould, *Futur Antérieur. Art contemporain et rétrocipation*, Paris, M19, 2012.

Sebillotte Laurent, « Les archives d'Albrecht Knust », document téléchargeable sur le site du CND. URL : <http://mediatheque.cnd.fr/textes/knust.pdf>

Veyne Paul, *Comment on écrit l'histoire*, suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1979.

Veyne Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.

ANNEXES

Pour plus d'informations sur le Musée de la danse : <<http://www.museedeladanse.org/fr>>

Et sur l'exposition Moments et le ZKM : <http://moments.zkm.de>

NOTES

1. Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretenir. A propos d'une danse contemporaine*, Pantin/Dijon, CND/Presses du Réel, 2003, p. 19.
2. Pour plus d'informations sur ce spectacle, voir le site internet de Jérôme Bel : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=13&ctid=1>
3. David Vaughan, *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*, Paris, Editions Plume, 1997.
4. Jérôme Bel et Boris Charmatz, *Emails 2009-2010*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.
5. Nous utiliserons le terme 'performance' sans majuscule chaque fois qu'il s'agit d'un synonyme de 'création', de 'spectacle' ou de 'faire' ; avec majuscule lorsqu'il s'agit de désigner la pratique artistique du même nom (Performance Art).
6. Boris Charmatz, entretien avec Laure Fernandez, in « De la dramaturgie en danse contemporaine : pistes et interrogations », suivi d'un « Entretien avec Boris Charmatz », dossier *Dramaturgie* coordonné par Joseph Danan, in *Registres, Revue d'Études Théâtrales*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, hiver 2010, p. 84-93, p. 92. Je souligne.
7. Jérôme Bel, in Jérôme Bel et Boris Charmatz, *op. cit.*, p. 11-12
8. La vidéo du spectacle peut être regardée en ligne sur le site Youtube. Première partie : <https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PIInFs> ; deuxième partie : https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM ; troisième partie : <https://www.youtube.com/watch?v=L10LLVPE-kg> ; quatrième partie : <https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA>
9. Jérôme Bel, in Jérôme Bel et Boris Charmatz, *op. cit.*, voir respectivement p. 51 et p. 53.
10. Présentant la série des soli, Bel écrit ainsi : « Chaque artiste y produit un discours qui relate le plus simplement possible les conditions de travail propres aux différents contextes où il intervient. Discours singulier, discours minoritaire aussi, *puisqu'il s'agit de reconnaître aux interprètes leur statut de créateur* afin de les situer dans le cours de l'histoire. Ce parti-pris permet en effet de faire jouer un principe d'égalité face aux catégories de discours validées par la culture, qu'il s'agisse de celui des historiens, des critiques ou des chorégraphes. L'enjeu de ces pièces repose ainsi sur des témoignages qui permettent d'attester une subjectivité au travail distincte et complémentaire des discours habituellement produits vis-à-vis des pratiques artistiques constitutives de l'histoire chorégraphique. » (je souligne). Jérôme Bel, présentation du spectacle

Cédric Andrieux, site internet du chorégraphe : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=13&ctid=1>

11. « 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 toute entière de l'œuvre d'une vie devenue livre, transformée à son tour en une pièce élaborée par une poignée de danseurs ». Site internet de Boris Charmatz : <http://www.borischarmatz.org/en/savoir/piece/50-ans-de-danse-flip-book-roman-photo>

12. Notons que cette idée de parcours d'un point à un autre est d'autant plus un espace de 'création' qu'elle est un des éléments qui définit la contemporanéité de la danse, et notamment celle de Cunningham. Ainsi, dans un entretien avec Gilles Amalvi, Charmatz explique : « En apprenant les photos, et alors même que notre intention était de surtout ne pas fixer une série de poses, nous avons très vite constaté que nous marquions des poses. Sur les photos, le mouvement est arrêté, certes, mais on sent bien qu'il est en cours. Ce sont des photographies d'actions, qui en disent beaucoup sur la place du corps dans l'espace. Tout est affirmé, très volontaire. Pas de place pour le micromouvement, l'informel que l'on retrouve beaucoup aujourd'hui. Du coup, nous avons dû « forcer le passage » : pour aboutir à une image de saut, il fallait sauter. Plus que des images, nous reproduisons des actions. Une citation de Cunningham – que je n'ai jamais retrouvée – dit que la chorégraphie fixe des positions dans l'espace, mais que la danse, la liberté du danseur, est d'aller d'un point à un autre. Pour lui, la liberté de l'interprète ne résidait pas dans la possibilité de faire le bras rond ou tendu, mais dans la façon d'aller de l'un à l'autre ». Voir site internet de Boris Charmatz : http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/2009-12-07_Festival_dAutomne-itv_CHARMATZ_AMALVI.pdf

13. Julie Perrin, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012, p. 167.

14. Alors qu'il prend la direction du Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne en 2009, Boris Charmatz propose de le transformer en un « musée de la danse », soit, comme le présente le site de l'institution, « un paradoxe qui tire sa dynamique de ses propres contradictions : un espace expérimental pour penser, pratiquer et élargir les frontières de ce phénomène qu'on appelle la danse ; et une opération qui s'actualise à chacune de ses manifestations ». Pour plus d'informations, voir : <http://www.borischarmatz.org/node/287>

15. Désignant une *re-représentation*, la notion de *re-enactment*, qui induit des problèmes de traduction en langue française, se situe entre l'idée de *reconstituer*, de *rejouer* et d'*historiographier*. Dans son usage premier, elle désigne ces pratiques de reconstitutions historiques en costumes, dont l'un des enjeux est de repenser les oubliés.

16. NDLR : le lien auquel se référerait l'auteur de l'article (<http://www.museedeladanse.org/lemusee/presentation>) n'est plus actif.

17. *Idem*.

18. Voir notamment à ce propos, pour ce qui est des arts visuels, l'idée de « postproduction » développée par Nicolas Bourriaud. Empruntant au vocabulaire technique du cinéma, de la télévision et de la vidéo, Bourriaud réunit sous ce terme un panel d'artistes qui, dès le début des années 1990, sont dans une production tertiaire, opérant différents traitements sur des sources préexistantes comme un DJ joue avec les samples. Il s'agirait désormais non de dépasser, mais de mettre en scène une imagerie culturelle commune, d'« inventer des protocoles d'usage pour les modes de représentation et les structures formelles existantes ». Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du Réel, 2003.

19. Boris Charmatz, in Jérôme Bel et Boris Charmatz, *op. cit.*, p. 39-40.

20. Boris Charmatz, entretien avec Laure Fernandez, *op. cit.*

21. *Ibidem*.

22. Boris Charmatz, in Jérôme Bel et Boris Charmatz, *op. cit.*, p. 224.

23. Site de Boris Charmatz : http://www.borischarmatz.org/sites/borischarmatz.org/files/images/2009-12-07_Festival_dAutomne-itv_CHARMATZ_AMALVI.pdf
24. (M)IMOSA *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* (2011) : 7 septembre 2013, Short Theatre, Rome ; 28 octobre 2013, Jena Kultur-Volksbad, Iéna ; 30 janvier 2014, Festival Tendence Europe 2014, Maison de la culture, Amiens ; 31 Janvier-1er Février 2014, Festival Dress Codes avec le FRAC Lorraine, Metz.
25. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages Poche, 2006, p. 36.
26. Boris Charmatz, entretien avec Laure Fernandez, *op. cit.*
27. Dans l'article qu'il consacre à cette question, Morad Montazami cite pour exemple les expositions *History will repeat itself. Strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance* (Hartware MedienKunstVerein de Dortmund, 9 juin – 23 septembre 2007), *Ahistoric Occasion. Artists Making History* (Mass MOCA, Massachusetts, 27 mai 2006 - 22 avril 2007), *Life, Once More, Forms of Re-enactment in Contemporary Art* (Witte de With, Rotterdam, 27 janvier - 27 mars 2005) et *Performa 05* (New York, Biennale des arts visuels et de la performance, 3 - 21 novembre 2005) où étaient notamment re-performées des œuvres de Acconci, Abramovic et Nauman. Morad Montazami précise : « [Le terme] est donc passé d'une tradition, celle de la reconstitution historique à diverses échelles spectaculaires et dans divers contextes culturels que ce soit, à une autre tradition, celle de la performance dans l'art contemporain disons post-conceptuel et post-minimaliste ». Voir Morad Montazami, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », in *Images Re-vues* [En ligne], n° 5, 2008. URL : < <http://journals.openedition.org/imagesrevues/334>>
28. Christophe Kihm, « Une politique de la reprise : Jeremy Deller », in *Multitudes*, hors-série n° 1, 2007. Accessible en ligne sur le plateforme Cairn : <http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=MULT_HS01_0245>
29. Le collectif a été fondé par Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet et Christophe Wavelet suite au « désir commun de se confronter à des trajectoires chorégraphiques [...] fondatrices de la modernité en danse » en cherchant à « retrouver un 'accès' aux œuvres du répertoire historique grâce au système de notation du mouvement ». Sur le Quatuor Albrecht Knust et sur Knust lui-même, voir Laurent Sebillotte : « Les archives d'Albrecht Knust », document téléchargeable sur le site du CND : <http://mediatheque.cnd.fr/textes/knust.pdf>
30. Paul Veyne, *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris, Seuil, 1983, p. 12.
31. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, suivi de *Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Seuil, 1979, p. 10.
32. Arnaud Pierre, *Futur Antérieur. Art contemporain et rétrocipation*, Paris, M19, 2012, p. 9.
33. *Ibid.*, p. 49.
34. Je me réfère ici à la performance de Robert Cantarella, *Faire le Gilles* (2011), dans laquelle le comédien et metteur en scène rejoue les séminaires de Gilles Deleuze, redonnant voix au philosophe dont il imite, grâce à une oreillette, les moindres intonations. NDLR : voir aussi, dans ce dossier, l'entretien avec Robert Cantarella réalisé par Julie Sermon : URL : <http://journals.openedition.org/agon/2747>
35. Boris Charmatz, in Jérôme Bel et Boris Charmatz, *op. cit.*, p. 178-179.
36. Boris Charmatz, in Boris Charmatz et Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 19.

RÉSUMÉS

En 2008, Boris Charmatz crée *Flip Book*, projet polymorphe que le chorégraphe décrit comme « une pièce que l'on pourrait qualifier de méta-Cunningham, une chorégraphie 'totale', puisque [le travail de Cunningham] y est représenté, mais complètement fausse ». Dans cette pièce, Charmatz reprend, avec plusieurs interprètes, toutes les photographies de l'ouvrage *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse* de David Vaughan, respectant le principe du combinatoire hasardeux pour l'écriture d'une chorégraphie qui ne peut plus se concevoir comme un simple hommage. Une telle expérience ne fait pas exception dans la création chorégraphique actuelle, qui a vu se développer des créations semblant vouloir penser, par la praxis, la mémoire vive de leur discipline, et par là même, leurs propres processus, en refaisant, réactivant, par des modalités parfois radicalement opposées, les actes fondateurs d'un passé récent, d'une histoire contemporaine qu'il s'agit d'écrire sur un mode performatif. À travers la figure singulière de Boris Charmatz, je m'intéresse à ces pratiques qui, par la *scène* (que celle-ci se trouve dans une institution théâtrale ou muséale), travaillent l'histoire récente de leur art, en la parcourant corporellement, en *l'incarnant*. En quoi de telles démarches dépassent-elles le statut de document ? Comment deviennent-elles des créations à part entière ? En quoi ce que nous pourrions nommer la re-prise d'une altérité proche – cet *autre* que Charmatz décrit comme « fiction stimulante » et qui nous constitue autant qu'il nous différencie – permet-elle d'interroger plus largement l'acte même de performer et de créer aujourd'hui ?

INDEX

Mots-clés : Bel (Jérôme), Charmatz (Boris), combinatoire, Cunningham (Merce), document, reconstitution, histoire, mémoire