Entremêlements

Entretien avec Boris Charmatz, par Catherine Wood

Boris Charmatz et Catherine Wood

Traducteur : François Boisivon

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/20432>

DOI : 10.4000/perspective.20432

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2020

Pagination : 87-106

ISBN : 978-2-917902-90-5

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Boris Charmatz et Catherine Wood, « Entremêlements », *Perspective* [En ligne], 2 | 2020, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 30 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/20432> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.20432>

Entremêlements

Entretien avec Boris Charmatz,
par Catherine Wood

Dans « La fonte de l'individu », un texte de deux pages écrit en 1999, Boris Charmatz proposait un exercice : « Une fonte à partir de la posture verticale jusqu'à l'étalement le plus lourd. Du debout au couché, comme d'habitude, mais cette fois sans habitus, et dans une durée exceptionnellement longue. L'idée – écrit-il – est de laisser venir des circulations imprévues, en insistant sur les passages les plus délicats : il ne faut pas nier les déséquilibres potentiels, les difficultés, la fragilité de celui qui, les yeux fermés, ne sait plus quand son genou va toucher le sol¹. » Le texte se conclut par l'inscription de l'exercice dans une réflexion plus générale sur la pédagogie telle qu'elle est institutionnalisée : « Jean-François Pirson écrit [...] : "Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'architecture du banc et les injonctions du maître constituaient un ordre préalable à tout enseignement de la matière." À l'opposé de cette pédagogie du redressement, on pourrait trouver dans cet affaissement assumé une réelle ouverture aux mouvements anarchiques de la vie². »

Cet exercice de dix minutes, simple en apparence, esquisse dans ses grandes lignes, si l'on peut dire, la pratique de Charmatz : l'expérience intime de son propre corps, la définition du mouvement par ses coordonnées spatio-temporelles (durée de l'exercice, axes horizontal et vertical des positions) et les institutions qui encadrent la danse, que ce soit lors de son apprentissage ou du spectacle qu'elle donne. Le terme « conceptualisme » décrit mal cette extension du volume de l'attention – qui permet au vocabulaire de la danse de rencontrer celui de l'exploration brute du faire, du spectacle, du voir et de la perception – parce que Charmatz tente de se mouvoir dans les écarts entre l'« idée » et l'« expérience ». Son exercice se livre à une pensée latérale, qui s'oppose à la verticalité habituelle de la figure en laissant émerger de la propre représentation qu'on peut avoir de soi-même d'autres strates de l'éducation, du savoir, de la tension, de la fragilité ou de la répression³. Et si cet exercice est physique, son titre, « La fonte de l'individu », connote paradoxalement l'excès émotionnel, un état dans lequel toutes les normes du comportement social pourraient être temporairement et involontairement laissées de côté. Dans le travail de Charmatz, cet abandon, cette anarchie, ou plutôt cette incursion hors des limites se tapit derrière l'idée

de chorégraphie comme contrôle. À la fin des années 1980, avant de s'orienter vers la danse contemporaine, Charmatz a été formé au ballet de l'Opéra national de Paris, une institution qui incarne la grande tradition et la discipline de la forme, qui en est une sorte de musée vivant et sophistiqué. Depuis, nombre de ses pièces reconsidèrent, dans leur chorégraphie, les hypothèses qui président aux relations des figures sur scène et à la forme sociale qu'elles construisent.

Charmatz présente la première pièce qu'il ait chorégraphiée, *À bras-le-corps*, avec Dimitri Chamblas, rencontré au ballet de l'Opéra national de Paris, en duo, au début des années 1990 (fig. 1), et son travail fut assimilé à celui d'une génération de chorégraphes européens (parmi lesquels Jérôme Bel, Eszter Salamon, Xavier Le Roy, ainsi que l'artiste Tino Sehgal) alors qualifiés de « conceptuels ». Si les artistes en question peuvent rejeter cette étiquette, leurs pratiques, divergentes, n'en manifestent pas moins des préoccupations communes qui, à l'instar de l'art conceptuel, mettent en avant l'importance des idées à l'œuvre plutôt que la forme de l'œuvre. En déconstruisant les notions de « chorégraphie » et de « danse », notamment pour ce qui concerne la construction de la subjectivité, ce type de chorégraphie a ouvert un champ important et nouveau mais aussi rappelé à notre attention les travaux historiques de Steve Paxton, Simone Forti, Yvonne Rainer et tant d'autres, en accordant une place à une langue et à des formes *ready-made* du mouvement, souvent empruntées à la culture populaire, aux sports voire à la vie même du chorégraphe, tout comme aux boucles de communication dont usent aujourd'hui les nouveaux médias, plutôt qu'en continuant de se concentrer sur l'invention de vocabulaires abstraits du mouvement. À l'instar de la question du *ready-made*, posée par Marcel Duchamp aux « beaux-arts », ces travaux incitent souvent à se demander : est-ce de la danse ? Charmatz, s'il est un des protagonistes de la conversation ainsi engagée, affirme qu'il en revient toujours à la pratique, au « faire », comme point de départ. Au cours des vingt dernières années, son travail n'a eu de cesse d'interroger le corps physique comme territoire *princeps* de l'expérimentation, mais un corps inévitablement entremêlé de mots, d'images et de concepts.

À cet égard, il faut souligner que le travail de Charmatz n'est guère marqué par la croyance en une authenticité essentialiste du corps, frappée rétrospectivement d'une certaine naïveté, qui a inspiré les travaux des artistes performeuses et performeurs qui pratiquaient le *body art* dans les années 1960 et 1970. Charmatz ne traite pas le corps comme lieu d'expression d'une identité ou d'une symbolique, mais bien comme lieu d'exploration, fouillant dans ses pulsions et impulsions, explorant ses capacités, ses limites, ainsi que ses points possibles de contact, de conflits avec d'autres corps et d'autres esprits. Se définissant à la fois comme danseur et chorégraphe, il mobilise contre les structures physiques et conceptuelles que fait surgir le mot « danse » une énergie anarchique et prodigue. Il rejette l'idée que des codes disciplinaires donnés puissent déterminer les positions du sujet, et préfère imaginer à l'inverse comment les positions de ce sujet peuvent construire une discipline, puis des structures institutionnelles. À cet égard, le corpus issu du travail que Charmatz mène depuis vingt ans est plus qu'une série d'*objets* chorégraphiques : il représente une tentative d'imaginer et de créer de nouveaux espaces pour la danse. L'impulsion est plus constructive que déconstructive, et elle a débouché sur des projets ambitieux, avec un esprit de générosité qui crée non seulement les cadres de sa propre chorégraphie et de sa propre danse, mais aussi de celles des autres, comme le montrent éloquemment son Musée de la danse (2009-2018) et le projet *terrain*, en construction depuis 2019, expérimentant tous deux comment l'espace même où la danse se produit, comment ses limites aussi peuvent être fondamentalement repensés.

[Catherine Wood]

– **Catherine Wood.** Lorsque nous nous sommes rencontrés pour la première fois, à Paris, en 2008, juste avant que vous ne preniez la direction, à Rennes, du Musée de la danse que vous étiez en train de créer, je me souviens que vous disiez vouloir construire un musée qui fonctionne « comme un cabaret ». Et c’est parce que vous y introduisiez l’idée d’un *rythme*, d’une sorte de répétition, comme une forme alternative à la permanence, que j’avais bien aimé votre proposition. Mais à quoi pensiez-vous, vous-même ?

1. Dimitri Chamblas et Boris Charmatz (chorégraphie et performance), *À bras-le-corps*, 2019, Vienne, Leopold Museum.

– **Boris Charmatz.** Nous voulions proposer un musée, mais qui ne fonctionne pas d’une façon traditionnelle – ce qui aurait impliqué, par exemple, une ouverture quotidienne du mardi au dimanche, de dix heures à six heures, comme pour la plupart des musées. Ce que nous voulions dire, c’est qu’au contraire, un musée pouvait *avoir lieu* tous les samedis soir. Au début, dans le manifeste que j’ai écrit pour le musée, l’idée était de n’ouvrir *que* le samedi soir – de l’après-midi, par exemple, jusque tard dans la nuit –, mais pas de diriger le musée comme un cabaret⁴. Nous ne savions pas exactement ce que signifierait faire vivre ce musée de la danse, mais nous pensions qu’il n’ouvrirait que le samedi et devait être une action permanente. Nous voulions qu’il ait lieu toutes les semaines et toute l’année – c’était du moins notre première idée. Je dois admettre que c’est ce que nous avons écrit et que, lorsqu’il s’est agi de passer aux choses concrètes, nous avons rapidement abandonné l’idée, car nous avons réalisé que nous ne pourrions jamais nous occuper de cinquante-deux premières par an, non seulement parce que nous n’avions pas l’argent, voire les idées, mais également parce que nous serions en tournée.

Aussi, très souvent, nous ne serions pas là le samedi, du moins je ne serais pas là, et nous ne pourrions même pas lancer le musée. Cette sorte de régularité était trop difficile

à mettre en place. De plus, nous nous installions à Rennes, et il n'était pas question que l'équipe du centre chorégraphique, travaillant habituellement du lundi au vendredi, de neuf heures à cinq heures, soit mobilisée le samedi soir.

Je crois que ce qui est intéressant dans cette idée, c'est que la permanence ne résulte pas d'une extension d'horaires ou de la récurrence d'une ouverture quotidienne, mais bien d'un rythme et d'une régularité. Et j'aime toujours le principe de quelque chose qui ait lieu le samedi soir : on peut y venir, et on sait qu'il y aura toujours de l'art. Il y a toujours quelque chose à boire. Il y a toujours de la danse, et ça peut être Anne Teresa De Keersmaecker ou Tino Sehgal, ou un ou une artiste plus jeune en fin de résidence.

Même si cette idée ne s'est pas matérialisée en tant que telle, elle a contribué à donner confiance aux personnes qui ont choisi ce projet, pour Rennes. C'était une façon de dire, n'ayez pas peur, ce ne sera pas l'annexe d'un musée d'art moderne comme les autres. Ce sera complètement différent.

– **Catherine Wood.** Oui. Le projet était de donner la priorité au hasard et à la rencontre sur l'idée d'une *disponibilité* constante qui est celle de la galerie ou du musée. Mais d'une certaine façon, avec *terrain*, votre nouveau projet, vous proposez l'idée d'une sorte de lieu de rencontre permanent.

J'aime l'idée de cabaret car elle est plus ancrée dans le temps que dans l'espace. Peut-être cette idée était-elle au cœur de la proposition ?

– **Boris Charmatz.** Il y avait cette récurrence du samedi soir, évidemment, mais nous voulions aussi affirmer que le modèle du musée pouvait être adapté, transformé. À ce moment-là, de façon très claire,

2. Boris Charmatz, *If Tate Modern was Musée de la danse?*, 2015, échauffement du public dans le Turbine Hall, Londres, Tate Modern.

beaucoup de nos collaborateurs, danseurs ou non, étaient invités dans des musées, pour se produire au moment du vernissage, par exemple, ou prendre en charge le commissariat d'une exposition. Tino Sehgal avait déjà commencé à travailler. Mais il fallait presque cesser de dire : « Je suis danseur ou je suis chorégraphe » pour remplir la tâche de l'artiste dans un musée et faire une exposition qui dure trois mois, ou pour s'adapter soi-même au modèle du musée. Et je pensais vraiment qu'il y avait beaucoup, beaucoup de musées très différents. Et si nous faisons ce musée de la danse, cela voulait dire que nous devons choisir notre propre horloge, notre propre environnement. Bien sûr, il faut une collection pour un musée. Mais ici, quelle collection ? Il nous fallait une muséologie, mais qu'est-ce qu'une muséologie de la danse ? Ce sont des questions qui restent ouvertes.

Alors, en disant que chaque samedi soir nous tiendrions un cabaret, nous tentions d'être certains que ce que nous allions faire demeurerait une question ouverte. Qui serait le commissaire du Musée de la danse ? C'était une question à laquelle il nous fallait répondre. Mais nous nous en sommes bien gardés. Nous voulions conserver une ouverture maximum.

– **Catherine Wood.** Beaucoup de performances, dans les années 2000, se sont adaptées à l'exigence muséale d'une disponibilité permanente, du respect des heures d'ouverture, comme à une façon de bouleverser les conventions disciplinaires et d'obtenir une reconnaissance. J'aime vraiment la façon dont vous avez renversé la question en disant : « Comment pouvons-nous adapter au temps de la danse ce qu'est un musée ? », et c'est pour cette raison que je tenais à vous inviter à l'expérience *If Tate Modern was Musée de la danse?* (fig. 2).

Ce qui est vraiment intéressant, c'est qu'il est resté de ce projet des questions nombreuses – comme dans les nouvelles directions de recherche que prend la Tate sur la pratique autochtone, l'appréhension transnationale de l'art ou le fait de collectionner des œuvres de différents pays –, similaires à celles que pose la nature matérielle ou immatérielle de l'art : où range-t-on les gestes du corps – dont le corps est le siège – par rapport aux objets ou aux textes ? Ces questions sont perceptibles et, d'une certaine façon, votre proposition nous a aidés au cours de cette évolution, dans cette transition institutionnelle.

– **Boris Charmatz.** Oui. Mais on pourrait dire, finalement, que j'avais déjà cette idée concernant le théâtre, ou même l'école. Ce n'est pas en raison de l'histoire propre au musée ou à son environnement, à sa symbolique particulière, que nous avons besoin de faire tout cela.

C'est Bocal⁵ qui nous a conduits au Musée de la danse. Sans Bocal, je n'aurais pas fait le Musée de la danse. Bocal était le nom donné à une école d'art / école de danse nomade, d'une durée d'un an – treize mois (juillet 2003-juillet 2004). La proposition partait de ce que devait être une école de danse. J'étais censé diriger un studio de danse : on doit sélectionner les étudiants selon une procédure précise, puis on délivre un diplôme, etc. Et nous avons dit, non, on va brûler la structure de l'école ! Et nous sommes repartis de zéro. Donc, qui en fait partie, qui n'en fait pas partie ? Avons-nous des professeurs ? Peut-être pas. Les professeurs doivent-ils nourrir l'école, la faire grandir, en amenant à l'intérieur des éléments de l'extérieur ? C'est ce qu'on fait d'habitude : on invite des professeurs qui viennent délivrer leur savoir. Mais dans Bocal, ce que nous voulions, c'était sortir pour aller chercher le savoir, dans l'idée d'une école mentale, assister à des conférences à l'École des hautes études en sciences sociales, par exemple... Nous allions au festival international de danse ImPulsTanz, à Vienne, à un énorme atelier de danse, et nous voyagions, nous apprenions. Nous hantions ces lieux, ou presque (fig. 3).

– **Catherine Wood.** Le principe est donc celui du désir d'aller apprendre ailleurs, et non d'une sorte de réception passive ?

– **Boris Charmatz.** Oui. Et c’est aussi d’inventer nos propres règles. Au lieu de décréter que l’école, ce n’est pas bien parce qu’on y va pour un diplôme, parce qu’on en fait des cauchemars, nous sommes partis de l’idée que l’école, avec ses cauchemars, était un formidable territoire pour la pédagogie, une île exotique, un lieu extraordinaire qu’il fallait explorer. Et c’est peut-être la même chose avec un musée.

Évidemment, le Musée de la danse représentait une nouvelle direction. C’est très bien, le musée. Je n’ai rien contre le fait que le musée soit ouvert de dix heures du matin à six heures du soir. Je suis très content d’aller dans des musées, des musées d’art. Mais nous nous sommes servis du musée pour inventer notre propre corpus de règles.

– **Catherine Wood.** Vous dites que vous n’avez rien contre le musée. Ce n’est pas tout à fait vrai, n’est-ce pas ?

– **Boris Charmatz.** Si. Franchement. Parce que je pense, enfin, je crois qu’un danseur doit accepter les règles du musée – faire des projets qui durent trois mois, se plier aux règles de l’amplitude horaire de l’ouverture quotidienne, à celles de la répétition, de la permanence – *ou bien* les critiquer. J’aime la critique institutionnelle. J’aime l’idée de critiquer le musée. Je pensais que nous pourrions faire une critique du musée. Mais ce n’était pas notre désir le plus fort. Ce n’est pas pour cette raison que j’ai fait le Musée de la danse. Simplement, en tant que danseur, je pense que nous manquons pour la danse d’espaces publics, nous n’avons pas assez d’institutions différentes pour la danse, donc, allons-y, créons un musée pour la danse ! Par conséquent nous devons en établir les règles et non pas reprendre celles d’un musée d’art moderne. Il s’agit plus, à l’origine, d’une construction institutionnelle que d’une critique institutionnelle.

Peut-être peut-on voir toute l’idée du Musée de la danse comme une critique de la façon dont on construit, habituellement, une collection, de la muséologie, de la conception des expositions, même si ces expositions sont consacrées à la danse. On peut considérer le Musée de la danse comme un contre-exemple à l’exposition *Danser sa vie*⁶ du Centre Pompidou. On pourrait dire que tout le projet est une critique de *Danser sa vie*. On peut effectivement le lire comme ça. Mais, à dire vrai, ce n’était pas notre but principal.

– **Catherine Wood.** Il me semble qu’il y a là deux choses. D’abord, la critique institutionnelle fut conçue, comme vous le savez, en rupture avec la neutralité ou la transparence prétendue de ce qui se passait pendant les années 1960 et 1970 dans les galeries ou dans les musées, par des artistes comme Michael Asher ou Hans Haacke aux États-Unis. J’ai l’impression que votre approche est emblématique de votre – de notre – génération, qui vient après et qui insiste sur la *faire*, sur la construction, plutôt que sur la déconstruction et la mise à nu des éléments et des structures de pouvoir. D’un autre côté, il y a le mot « musée » comme espace de pensée, comme espace mémoriel ou mémorialisant, à certains égards passif, voué à la réflexion. Tout cela a changé et continue de changer avec l’importance qu’ont prise dans l’art l’installation et la participation. Mais l’idée d’un musée comme un lieu où l’on peut s’extraire de l’activité quotidienne et regarder quelque chose, cette idée persiste. À ce moment-là, vous avez osé utiliser la danse dans le musée comme un verbe actif : le musée où l’on danse, avez-vous dit, et vous l’avez appelé le *dancing museum*, en anglais.

– **Boris Charmatz.** Les choses ont un peu changé, désormais, mais il est certain qu’avant ce projet, l’archive n’avait dans la danse pas la moindre importance. Il n’y a pas si longtemps, on n’aurait jamais lu dans une école de danse un livre de danse. Ce qui paraît fou.

– **Catherine Wood.** Vraiment ? C'est pourtant ce que vous avez toujours fait ?

– **Boris Charmatz.** Oui. Et non. Car si Merce Cunningham, par exemple, était important dans les années 1980, nous étudions la technique de Cunningham ; nous avions des leçons consacrées à sa technique physique, mais on ne nous donnait pas à étudier les vraies pièces dansées qu'il avait faites, sa philosophie. On ne lisait pas ce qu'il écrivait. Et je parle ici du département de danse contemporaine. À l'école de l'Opéra national de Paris, on se fichait complètement de Cunningham. Les livres ne faisaient pas partie de notre pratique, qui était fondée sur l'atelier puis sur le plateau, mais on ne prenait pas en compte la façon dont l'histoire informait l'improvisation. L'histoire était un domaine mort, putréfié, de l'école de danse et de la culture de la danse. C'est pour cela que j'ai voulu l'intégrer comme une part vivante de l'école de danse : l'histoire, la mémoire, et se poser des questions du genre : comment fait-on *Giselle*⁷ aujourd'hui ?

Le ballet de l'Opéra national de Paris – on pourrait dire que c'est une sorte de musée – donnait *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Claude Debussy, 1892-1894) dans une reconstruction de la version de Serge Lifar, mais en écrivant que c'était celle de Vaslav Nijinski, sans avoir jamais même regardé la partition écrite par Nijinski... pour une création de 1912. Dans un musée, lorsqu'on expose un peintre, on tâche de présenter l'original. On ne présentera jamais une œuvre dont on ne puisse confirmer qu'elle a bien été signée par son auteur, dont l'authenticité est certaine.

En danse, on en a le parfum, d'une certaine façon. Vous avez déjà la musique, premièrement. C'est donc *Le Sacre du printemps* (Igor Stravinsky, 1913) ou *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Puis vient la danse. Ah ! Ça change. Ainsi *Giselle* change, et probablement danse-t-on toujours (et encore) le ballet du XIX^e siècle, dans la version de Rudolf Nouriev. C'est intéressant de donner une reprise de Nouriev, mais on peut aussi se demander pourquoi il n'en va jamais autrement.

– **Catherine Wood.** Pourquoi ce choix, donc ?

– **Boris Charmatz.** C'est assez compliqué de comprendre pourquoi, parce que la tendance première était de ne pas regarder en arrière, précisément, vers l'histoire ; on n'avait aucun désir d'aller regarder les versions originales de *Giselle* ou de *Sylphide*⁸. Produire une nouvelle version coûte très cher, et comme Nouriev l'a peut-être fait, on reprend aujourd'hui sa version en y ajoutant quelques changements...

3. César Vayssié, *Tarkos Training*, film 16-9 couleur, 40 min 30 s, 2005. Dans le cadre du projet Bocal, les participants s'entraînent dans le col du Semnoz (Haute-Savoie) à partir de la lecture de « Hauteur » de Christophe Tarkos (*Oui*, Al Dante, 1996).

De sorte qu'au départ, j'avais l'idée d'ouvrir ce musée au sein même du ballet de l'Opéra national de Paris. Mais ce n'est qu'une façon parmi d'autres d'approcher l'historiographie. Il y a tant de choses à explorer dans la pratique artistique individuelle, mais aussi dans la danse. Sans parler des questions de l'archive vivante, de la reconstruction, du fait même de redonner une pièce. Ramener une œuvre à la vie ouvre un champ très vaste de possibilités. J'y ai vu un lieu où investir beaucoup d'énergie.

– **Catherine Wood.** Je parlais avec Faustin Linyekula – un artiste avec qui vous avez déjà travaillé –, il disait au contraire, pour ce qui est de l'histoire, que depuis la République démocratique du Congo, où il est né, tout ce qui est écrit ou archivé relève essentiellement de l'histoire coloniale, et donc, en tant que danseur venant de ce lieu-là, il s'intéresse à ce qui réside dans le corps, et qui n'est pas écrit, pour des raisons politiques. Qu'est-ce qui peut remonter du corps ? En posant cette question, votre Musée de la danse adopte en quelque sorte une attitude décoloniale.

Lorsque vous parlez de musée où l'on danse, vous vous montrez particulièrement respectueux de la notion d'histoire en invoquant l'archive, dont devrait tenir compte l'Opéra national de Paris pour être un « bon musée », au sens archivistique du terme. Mais aimez-vous aussi cette sorte de résistance à l'archive ? Votre pratique apparaît d'autant plus complexe qu'elle utilise des livres et des objets d'art qui s'entremêlent au mouvement.

– **Boris Charmatz.** Cela vient peut-être de mon enfance. Je danse non seulement parce que j'aime danser en studio, mais aussi parce que j'ai vu telle ou telle pièce, lu tel ou tel livre. Je crois que le désir de danser vient aussi de ce qu'on peut lire, et c'est cela que je voulais intégrer à notre pratique et même à notre pensée.

– **Catherine Wood.** Lire quel genre de choses ?

– **Boris Charmatz.** Eh bien, toutes sortes de choses, c'est certain, mais en relation avec la danse, relire Cunningham ou Rudolf von Laban. Je pense d'abord aux livres écrits par des chorégraphes, dont certains à propos de la notation : comment noter, comment écrire les choses, comment inventer un système qui convienne à la mise en partition de la danse. À la lecture, cela peut sembler un échec, parce que nous ne nous sommes jamais mis d'accord sur un système, à la différence de ce qui s'est passé pour la musique. Dans la musique classique, tout le monde, peu à peu, s'est accordé sur une façon d'écrire et aujourd'hui, partout dans le monde, on peut lire une feuille de musique. Dans la danse, nous n'avons jamais été capables de faire ça.

La notation de Laban est très importante, mais nous avons aussi d'autres systèmes. Que chacun de ces chorégraphes ait tenté d'inventer un système d'écriture constitue en soi un bon moyen de s'interroger sur leur et notre pratique : qu'est-ce qu'on veut dire ? Comment s'y prend-on ? Comment garde-t-on en mémoire ? Je me demandais dans quelle mesure la valeur de l'écriture dépend de sa capacité à créer un bon système de notation ou bien de la facilité avec laquelle d'autres vont l'employer. Même si personne ne s'en sert, elle témoigne de la façon dont chorégraphes et danseurs envisagent leur pratique, dirais-je, comment ils la pensent, la traduisent, évidemment. Et c'était à mes yeux la raison pour laquelle nous devions étudier ces livres.

Nijinski s'est acquis une telle renommée qu'on peut presque dire que son journal fait partie de l'histoire de la littérature, mais on considère encore que c'est un livre de danseur. Et, dans le monde de la danse, on ne pense pas que cela fasse partie de son travail, parce qu'il n'est pas un écrivain, il est un danseur, et ce qu'il écrit, c'est comme s'il l'avait volé à la danse...

– **Catherine Wood.** Que voulez-vous dire lorsque vous parlez du monde de la danse ? Quelle image avez-vous de l'autorité dans le monde de la danse ? Qui l'exerce ?

– **Boris Charmatz.** C'est vrai, je suis peut-être trop vague. L'autorité dont je parle est peut-être celle qu'exercerait une sorte de savoir commun. Lorsque j'étais élève, j'entendais tout le temps : Ne pense pas, danse ! C'est l'attitude générale : tu dois être dans ton corps, tu penses trop. Je crois évidemment que c'est une bonne chose de développer ses instincts, d'être sur son pied plutôt que dans son cerveau, pourquoi pas ? Mais dire tous les jours, pas tous les deux jours, à une classe entière, arrêtez de penser, *faites-le*, un point c'est tout, arrêtez de penser, ne soyez pas si cérébraux, c'est aussi leur dire que tout le temps qu'ils passent à étudier les mathématiques, la philosophie, la littérature française, à aller au cinéma, que tout ce temps, c'est du temps perdu.

Et même le temps passé à regarder des spectacles de danse était considéré comme inutile. C'est ça qui était fou. Lorsque j'étais à l'école de danse de l'Opéra national de Paris, je pensais que j'étais dans l'école de ballet la plus célèbre au monde, et le ballet était au cœur de cette école. C'était presque comme si nous inventions le ballet, comme si nous avions les clés.

– **Catherine Wood.** Comme si vous en étiez les gardiens ?

– **Boris Charmatz.** Oui. Comme si nous étions le ballet classique.

Quand nous allions à New York voir répéter le New York City Ballet, ce n'était pas de la danse, ou presque pas. La danse, c'était ce que nous faisions. Ce que faisaient les autres, leurs façons de bouger, c'était quelque chose d'autre. J'ai pourtant passé trois ans et demi à l'école de ballet de l'Opéra national de Paris et, durant tout ce temps, nous ne sommes jamais allés assister à une seule représentation de l'Opéra national de Paris.

– **Catherine Wood.** Vraiment ? Pourquoi ?

– **Boris Charmatz.** Parce qu'il y avait cette idée qu'il vous faut être vraiment capable de faire une glissade, un pas de bourrée, un grand jeté, d'en acquérir le style en studio. Plus tard, quand vous serez dans le ballet, vous aurez tout le temps de danser *Giselle* toute votre vie, pendant des années, alors maintenant, vous n'en avez pas besoin. Parce qu'il y a cette idée que regarder la danse n'est pas danser, comme si vous perdiez ainsi votre temps, ou presque. J'espère vraiment – et je sais – que les choses ont changé. J'ai connu cette école voici trente-cinq ans. Il y a bien longtemps.

Mais il y a toujours cette tension, dans la danse, comme je l'ai dit, entre la pratique en studio et la scène. Cette distinction semblerait folle dans une école d'arts plastiques où vous n'étudieriez pas intégralement Marcel Duchamp. Nous seulement vous disposez de livres pour l'étudier, mais voir des œuvres devient presque le plus important, parfois trop important... Dans la danse, au contraire, vous risqueriez presque de perdre le travail en studio, le travail fondé sur la pratique.

– **Catherine Wood.** J'essaie d'imaginer l'équivalent, une école d'art académique où l'on pratiquerait le dessin d'après nature, la copie... la copie des maîtres anciens.

– **Boris Charmatz.** Le musée du Louvre a d'abord joué ce rôle ; on y venait pour copier les maîtres. Dans la danse, on pourrait dire qu'on copie le maître, qu'on imite les mouvements

4. Eva Hesse, *No title*, 1969-1970, latex, corde, ficelle, et fil de fer, dimensions variables, New York, The Whitney Museum of American Art.

montrés par le maître de ballet. Mais on n'en voit pas le résultat, les spectacles. C'est fou.

– **Catherine Wood.** J'imagine que dans le cadre du ballet, on n'est pas destiné à devenir chorégraphe, n'est-ce pas ? C'est à cet égard différent de ce qui se passe dans une école d'art, où l'on est censé inventer sa propre forme. Et l'image que j'ai du ballet de l'Opéra national de Paris est celle d'une extrême rigueur. Mais je me demande à quel point son enseignement est strict, et à quel point le cadre dans lequel vous avez travaillé vous limitait. Était-ce productif ?

– **Boris Charmatz.** Ça l'a été. J'ai souffert, là-bas, mais ce fut certainement productif, parce que, d'une certaine façon, vous passez toutes vos journées avec des gens qui consacrent toute leur vie à la danse ; c'est fou, mais c'est aussi fantastique. Vous pouvez passer des heures entières à vous demander comment tenir votre bras, pourquoi le porter d'une certaine façon, en demi-couronne, ou... alors que passer tant de temps à penser à cela, disposer de ce temps – que recèle-t-il, ce bras, finalement ? – est un luxe.

Je me battais intellectuellement, mais aussi physiquement. J'avais beaucoup de colère, mais aussi un grand désir de parvenir à quelque chose, d'avancer, d'être nu dans le studio, de me battre, mais avec cette rigueur, toujours. Car bien sûr, ce que vous apprenez là-bas, c'est la pratique quotidienne ; c'est très, très exigeant. C'est presque un entraînement militaire, une éducation d'élite – et vous avez beau vous opposer à l'élitisme, cela vous donne aussi quelque chose.

– **Catherine Wood.** C'est une question d'excellence...

– **Boris Charmatz.** Oui. Et c'est comme si vous passiez chaque jour une audition ; chaque jour est une compétition ; chaque jour, vous pourriez être mis à la porte. C'est affreux. Mais lorsque vous revenez à une vie normale, bien sûr, vous réussissez. Passer une audition, pour un danseur, ou obtenir un diplôme, c'est un jeu d'enfant.

– **Catherine Wood.** Quels indices ou quels signaux pouviez-vous à ce moment relever ? Que saviez-vous, hors du ballet de l'Opéra, de ce que vous pouviez faire dans la danse contemporaine ? Étiez-vous conscient, malgré le labeur, que le ballet était une parenthèse pour vous ? Quels ont été les pas concrets qui vous ont amené à la danse contemporaine en retournant au Conservatoire national supérieur de musique et de danse, à Lyon ?

– **Boris Charmatz.** Peut-être était-ce, effectivement, mon problème : je n'étais que de passage à l'école de ballet de l'Opéra national de Paris. Parce que ma culture était la littérature générale, les arts visuels des années 1980, les films d'animation tchèques, *Stalker* d'Andreï Tarkovski,

Théorème de Pier Paolo Pasolini – avec le père qui marche sur le volcan –, ou, pour le dire ainsi, l'art moderne, le XX^e siècle (**fig. 4**). Je savais donc que le ballet n'était qu'un passage.

Je pense que j'ai été formé comme danseur... et comme artiste. Je me formais avec ce que je voyais le soir ou le week-end. À l'âge de treize ans, j'étais déjà un admirateur de Tarkovski et de Pasolini. C'est à cette époque que j'ai vu la Biennale des jeunes artistes d'Europe et de Méditerranée, et je passais mes vacances à Berlin où j'assistais à des représentations de théâtre contemporain. Ce fut aussi ma formation.

Conceptuellement, travailler dans la danse contemporaine n'a pas représenté un changement d'orientation. Au niveau pratique, j'avais participé à des ateliers. Ce fut très important pour moi. Alors que j'étais encore à Grenoble, j'ai participé à un atelier avec Dominique Bagouet qui était, dans les années 1980, l'un des plus grands chorégraphes français. Il est mort du Sida en 1992. J'avais toujours voulu performer, danser pour lui. Il avait aussi une formation classique de ballet. Il a travaillé avec Christian Boltanski pour une pièce célèbre intitulée *Le Saut de l'Ange*⁹ (Montpellier Danse, cour Jacques Cœur, 24 juin 1987). J'avais beaucoup aimé. Je connaissais le travail de Boltanski ou d'Annette Messager, avant Bagouet. J'étais vraiment un admirateur. J'avais été voir beaucoup d'expositions avec mes parents, et j'aimais ça.

Concrètement, j'étudiais le ballet à l'Opéra, mais je sortais pour faire des stages avec Bagouet ou avec des danseurs de Cunningham... J'aurais adoré danser pour Trisha Brown par exemple, et avec toute la génération d'Yvonne Rainer, de Steve Paxton et de Simone Forti, que j'ai véritablement découverte plus tard, mais quand j'étais petit je rêvais de danser dans la gare du Nord comme les danseurs de Jean-Claude Gallotta ou de travailler justement avec Dominique Bagouet, dont la finesse d'écriture et d'interprétation me fascinait. Et encore une fois, même si c'est vraiment la danse qui m'excitait totalement, j'avais une passion pour toute l'avant-garde, du dadaïsme à la poésie sonore, du théâtre allemand au cinéma expérimental...

5. Boris Charmatz, *Flip book*, 2013, dans le cadre du cycle « Three Collective Gestures », New York, MoMA, atrium Donald B. et Catherine C. Marron.

Mais le mouvement le plus concret fut tout simplement de quitter l'école de ballet de l'Opéra national de Paris pour entrer dans la section de danse contemporaine du Conservatoire de Lyon, même si je n'ai suivi que six mois des trois années qui mènent au diplôme, parce que j'ai eu un engagement et commencé ma carrière professionnelle. On pourrait donc dire que l'essentiel de ma formation en danse contemporaine fut assuré par les spectacles que j'avais vus, les expositions que j'avais vues, les livres que j'avais lus, les ateliers auxquels j'avais participé, mais assez peu par la danse... bien que l'école ait été très importante.

– **Catherine Wood.** Cette façon personnelle de construire votre éducation, d'en rassembler les morceaux, a-t-elle influencé la façon dont vous avez construit Bocal ?

– **Boris Charmatz.** Oui, et c'est aussi comme ça que je suis devenu chorégraphe. C'est pour cette raison que j'aime *Flip book* (2008, Life Saint-Nazaire, **fig. 5**), qui est un travail sur un livre d'archives photographiques consacré à Cunningham¹⁰. C'était comme travailler avec un professeur ou un chorégraphe qui n'était pas là (Cunningham est mort en 2009), comme un enseignement par correspondance. J'aime bien cela. Je pense parfois que je n'ai jamais pu travailler avec Bagouet parce qu'il est mort. Ce fut très triste. Mais ce fut aussi, peut-être, ma chance, car sinon, je n'aurais peut-être fait que danser avec lui... J'adorais ce qu'il faisait. J'imagine que j'aurais chorégraphié, mais je n'en sais rien. Qui sait ? Lorsque j'étais adolescent, je rêvais vraiment de danser, mais pas de devenir chorégraphe.

6. Boris Charmatz (chorégraphie), *Levée des conflits*, 2010.

7. Boris Charmatz et César Vayssié, *Levée*, film numérique couleur, muet, 14 min 22 s (en projection) ou présenté en boucle en continu, 2014.

– **Catherine Wood.** À quoi pensiez-vous ? De quoi rêviez-vous ?

– **Boris Charmatz.** J'aime aussi danser sur scène, et je voulais le faire.

– **Catherine Wood.** Vous avez dit, et même récemment, qu'il y a une liberté à danser la chorégraphie de quelqu'un d'autre.

– **Boris Charmatz.** Oui, j'aime danser pour les autres. Mais c'est aussi contre l'idée générale (et je me demande d'où elle vient) qu'en dansant pour quelqu'un d'autre vous devenez comme un outil dans les mains d'un autre, ou un objet de l'attention parce que vous êtes sur scène, vous êtes en représentation, à la différence du chorégraphe... Vous êtes conçu pour cela, et à la fin vous en souffrez, parce que votre corps est façonné par les techniques d'un autre, le style d'un autre. Et si vous dansez des années pour William Forsythe, c'est dur, très dur, d'y échapper. C'est très difficile d'échapper au ballet. Je

pense pourtant que nous sous-estimons la liberté à l'intérieur du système. Vous évoluez dans l'univers chorégraphique de quelqu'un d'autre, mais, à la vérité, vous le créez vous-même.

Si des danseurs n'avaient pas apporté leur expérience somatique et certaines pratiques, comme la technique de Susan Klein ou celle de Frederick Matthias Alexander à Trisha Brown, par exemple, son travail, j'entends sans cette équipe-là, aurait été très différent. Parfois, ce que nous identifions à William Forsythe ou à Trisha Brown est en réalité un mélange du génie de Brown – parce que je ne sous-estime pas son génie ni celui de Forsythe – et d'une pratique collective où beaucoup de gens différents apportent beaucoup de savoirs, d'exercices et d'expériences différentes : c'est grâce à cela que le travail de Trisha Brown a pu évoluer. Sans elle, il n'y a bien sûr ni compagnie Trisha Brown ni chefs-d'œuvre signés Trisha Brown, mais sans Diane Madden ou sans telle danseuse, tel danseur, nous n'aurions pas non plus la Trisha Brown que nous connaissons.

– **Catherine Wood.** Êtes-vous en train de dire que le chorégraphe est aujourd'hui comme un jardinier, qui plante les bonnes plantes aux bons endroits afin qu'elles grandissent par elles-mêmes ?

– **Boris Charmatz.** Vous savez que vous êtes chorégraphe, mais vous rencontrez John Cage ou Stravinsky, et l'on pourrait dire que John Cage fait Cunningham, que Stravinsky fait Nijinski, ou l'inverse. Dans les Ballets russes, Serge Diaghilev choisit de faire travailler ensemble cet artiste et cet autre. Aujourd'hui, nous pensons, à juste titre probablement, que ce n'est pas un producteur qui dirige mon travail et me dit, Boris, tu devrais travailler avec tel plasticien, tel musicien. C'est moi qui choisis. Mais nous pourrions dire aussi que nous sommes dans l'entre-deux, et je pense que c'est possible, comme dans la musique, notamment dans la musique rap, que des producteurs aient une grande influence.

– **Catherine Wood.** Dans tout votre travail, il semble que vous mettiez en place des systèmes ou des paramètres au milieu desquels vous permettez que quelque chose survienne d'une façon presque organique, qui dépasserait ce que vous avez provoqué...

– **Boris Charmatz.** Oui, mais ordinairement, le chorégraphe demande une tâche ou livre une notation que le danseur doit exécuter ou interpréter. Pour moi, il s'agit d'être à l'intérieur, et non dans un extérieur qu'occuperait l'auteur / chorégraphe : la danse comme une extension de la manière dont nous travaillons ou pensons, comme une extension d'elle-même. Il s'agit aussi de créer un environnement. Lorsque j'ai commencé, je me plaçais à l'intérieur de mes propres pièces. Pour les danseurs, je crée un contexte et ce qu'il va produire demeure incertain.

La tâche ou l'écriture ne sont pas des prétextes pour diriger – ou se laisser diriger. L'important n'est pas d'édicter des règles, et l'on ne regarde pas les danseurs avec lesquels on travaille comme une sorte de composition graphique. Je préfère trouver une chorégraphie qui s'entremêle à la pratique de la danse elle-même. Ce n'est pas un modèle projeté sur un corps ou des corps. Je préfère penser de l'intérieur : comment la chorégraphie, l'ontologie, la musique peuvent-elles être produites de l'intérieur ? Les mots et les histoires sont aussi contenues dans des individus. *La Vie des plantes*, d'Emanuele Coccia parle de cela¹.

– **Catherine Wood.** Comment ou pourquoi avez-vous mis en place des motifs ou des stratégies récurrentes qui marquent formellement votre chorégraphie : votre goût du mouvement engendré par l'élan du corps lui-même, votre préférence pour la désorientation ou l'enchevêtrement des corps (dans *herse*), vos méthodes de notation (fondamentales dans *Levée des conflits* [fig. 6, 7], *10 000 gestes*, *Flip book*) ? Ces images, ces impulsions, ces méthodes

8. Boris Charmatz (chorégraphie), *Aatt enen tionon*, 2018, Pantin, Centre national de la danse.

portent une « signature », même si vous avez toujours eu des réticences à l'égard d'un « style chorégraphique ». Pouvez-vous dire quelque chose de leur origine ? Elles semblent plus en lien avec une logique déductive qu'avec l'affirmation

d'un langage de formes et de gestes que vous auriez inventé, dont vous seriez l'auteur...

– **Boris Charmatz.** Dans *Aatt enen tionon* (fig. 8), nous sommes trois danseurs, mais nos corps sont (dé)coupés parce que nous portons un T-shirt, ainsi que par le mouvement engendré, par les trois plateformes. Les possibilités du mouvement sont différentes selon qu'on danse en haut, au milieu ou en bas.

Après toutes ces années, je n'ai jamais eu l'intention de créer un « langage », mais d'une certaine façon, c'est ce que j'ai fait.

J'aime les « courts-circuits » : entre quelque chose de conceptuel et d'expérimental, qui est mental, et quelque chose qui agit ou qui se passe sur le corps lui-même. J'aurais beaucoup « mieux » fait *Flip book* si la pièce avait été une idée, menée page après page, minutieusement, mais j'ai délibérément voulu travailler vite, créer un court-circuit avec une pure idée intellectuelle appliquée de manière très brute et rapide. De même, dans *manger*, nous mangeons, et nous tentons de comprendre comment nous pouvons danser pendant que nous mangeons, mais cela semblait trop simple, alors nous avons essayé de chanter aussi. Plutôt que d'emprunter l'« autoroute » de la danse (répéter, sourire au public, se présenter face à lui), nous en sortons pour trouver des choses dans un coin, dans la poussière, dans l'oublié, l'étrange, des espaces qui ne sont pas si faciles ni plaisants...

Le mot « brouillon » (qu'il désigne un carnet, un dessin, délibérément flou, quelque chose qui n'est pas nécessairement déchiffrable, même pour moi) convient à ma méthode. J'aime le chaos, les montages complexes, l'improvisation ; j'aime que le sens soit multiple, les entremêlements et la contradiction. Cela traduit mieux notre temps que ce qui aurait l'apparence de la cohérence. Nous vivons des temps de confusion et de conflit, des temps chaotiques.

Les gens me demandent pourquoi j'utilise des mots – pour *danse de nuit*, par exemple, les danseurs parlent. Je ne fais pas de la « danse-théâtre », pas plus que je ne cherche à réunir la littérature et la danse. Il s'agit plutôt de montrer le cerveau comme une partie du corps. Dans *infini*, les danseurs comptent à voix haute, alors que dans les années 1950, ils le faisaient mentalement, tout en effectuant des mouvements pleins de grâce, et en prétendant penser à autre chose (fig. 9a-b). Je tente de renforcer la présence de la danseuse ou du danseur et pour moi, parler à haute voix, c'est ajouter quelque chose qui est déjà présent. Les textes et les mots font autant partie du corps que les mouvements des bras et des jambes. C'est le même principe qui est à l'œuvre dans *À bras-le-corps*, où nous permettons délibérément que l'effort soit visible. Cela peut sembler archaïque : on est loin du mouvement en douceur, moderniste, propre, on est dans l'effort et la réalité d'un corps dont l'histoire est ancienne.

Pour ce qui concerne l'enchevêtrement, dans une pièce comme *herse*, je voulais faire des nœuds. Comment nouer cinq corps ensemble ? Comment pouvons-nous atteindre une position de laquelle nous ne puissions plus bouger ? Mais alors, c'est toute la masse des corps qui bougeait, roulait comme un tout.

– **Catherine Wood.** Je voulais vous poser la question (qui fâche ?), évoquer vos collaborateurs, votre milieu, votre génération et vos pairs. On vous classe toujours, vous le savez, avec Jérôme Bel, Xavier Le Roy et, bien sûr, Tino Sehgal. Vous considérez-vous comme un membre de ce groupe et dans ce cas, ou même dans le cas inverse, que croyez-vous que cela vous ait apporté ? Et que voudriez-vous changer ou rejeter de cet héritage ?

– **Boris Charmatz.** J'ai toujours tenté de décroisonner. Et bien sûr, j'ai toujours été en rapport étroit avec chacun d'entre eux, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Tino Sehgal... eux, mais d'autres aussi. J'aime penser que l'histoire de la danse est une action collective réalisée par des foules de gens... Je suis un garçon, mais si l'on remonte à cette époque, Jennifer Lacey, Emmanuelle Huynh, Claudia Trozzi jouaient un grand rôle dans ce qu'on a nommé le mouvement de la non-danse. La danse au XX^e siècle, et même dans toute son histoire, est faite de dix ou vingt noms. Alors que dans les arts visuels, ce serait complètement fou de donner *vingt noms pour le XX^e siècle*. Mais dans la danse, on ne retient bien souvent que deux noms tous les dix ans, et encore. Et j'aime l'idée que c'est quelque chose de beaucoup plus collectif, et qu'il nous faut quelques milliers de noms. Je me considère donc comme très proche de ces artistes, mais aussi différent ; il y a des liens entre nos travaux, mais aussi certaines tensions.

Lorsque j'ai commencé, j'adorais la danse contemporaine portugaise : Vera Mantero, João Fiadeiro, Francisco Camacho. Et j'ai participé à des ateliers avec des partenaires portugais que

9a-b. Boris Charmatz (chorégraphie), *infini*, Montpellier Danse, juillet 2019.

j'aimais beaucoup, notamment des femmes chorégraphes, qui furent, dans ma pratique, plus importantes pour moi. Travailler avec Odile Duboc, Meg Stuart, Fanny de Chaillé, ou avec Isadora Duncan grâce à Elisabeth Schwartz, avec Nijinski grâce au Quatuor Knust... m'aura peut-être plus influencé que d'avoir connu Xavier Le Roy ou Tino Sehgal... Il m'arrive souvent de penser que mes attaches vont, c'est du moins ce que j'aimerais, d'Isadora Duncan à Vito Acconci pour ses performances, de Charlie Chaplin, même s'il n'est pas considéré comme un danseur, à Pasolini, même s'il n'est pas considéré comme un chorégraphe... Leur travail a beaucoup compté dans mon désir de faire de l'art, pour le dire ainsi. Mais les pairs sont très importants, bien sûr. J'aime mes pairs.

Nous avons commencé plus ou moins en même temps et très souvent nous étions mis dans le même panier. Mais en réalité, nous avions des points de départ très différents. J'étais un vrai danseur, et Jérôme pensait que les meilleurs danseurs étaient Madonna et Prince, ou Michael Jackson, que nous n'avions donc plus à danser et que nous ferions mieux de faire autre chose. Je n'ai jamais vu les choses comme ça. Je n'ai jamais considéré ainsi la danse et la chorégraphie... parce que ce n'est pas une compétition, il n'y a pas de médaille d'or à gagner. Il faut juste beaucoup travailler. Mes points de départ étaient aussi complètement différents de ceux de Xavier, qui était un scientifique avant de commencer à danser. Mais on nous a tout de même réunis.

– **Catherine Wood.** N'était-ce pas un effort partagé, plus ou moins comme on l'a dit ?

– **Boris Charmatz.** Je ne crois pas. Des quatre, j'étais vraiment l'*outsider*. Ils sont un peu plus âgés, sauf Tino, qui peut-être a presque mon âge, et je pense qu'à cette époque, Tino, Xavier et Jérôme étaient très, très proches, ils se parlaient tous les jours. Et je n'étais pas avec eux. Ils n'étaient pas encore mes amis. Ils le sont réellement devenus plus tard, curieusement.

Mais évidemment, lorsque je vois *Jérôme Bel* par Jérôme Bel (création le 1^{er} septembre 1995, à Bruxelles, au festival Bellone-Brigittines), la première de ses pièces que j'aie vue, je suis soufflé. Je sais que c'est un défi à mon propre travail. J'ai fait *Aatt enen tionon* avant d'avoir vu le travail de Jérôme Bel, mais nous avons à peu près créé nos premières pièces au même moment et nous avons entendu parler, lui et moi, de ce que faisait l'autre. Nous partageons aussi la conscience d'un savoir qui n'est pas seulement celui de la danse, de la danse contemporaine, de la France des années 1980. Nous nous intéressons aussi bien aux questions sociales et politiques qu'à l'histoire de l'art au sens large, à l'art visuel, à la performance, à la musique, au structuralisme, c'est dans l'ADN, pour le dire ainsi, de ce que nous pensons. Mais à partir de là, chacun de nous est différent... suit sa propre route, recourt à des outils, à des pratiques différentes. Quelque chose nous rapproche et quelque chose rend nos travaux complètement indépendants.

– **Catherine Wood.** À la question « qu'est-ce que la danse », vous répondriez différemment de Jérôme ? Comment y répondrait-il ?

– **Boris Charmatz.** De manière complètement différente. Parce qu'autant que je puisse m'en souvenir, on nous réunissait encore plus parce que nous donnions des pièces nues. Xavier était nu dans *Self Unfinished*, Jérôme avait des projets nus, j'avais des projets nus... C'est donc assez facile de faire un paquet et de lui coller une étiquette : la non-danse avec du nu. Mais en réalité, je pense que l'histoire du nu n'est pas seulement une question d'expressivité, de violence ou de démesure ; c'est la marque de l'histoire de l'art, d'une réflexion, et peut-être aussi de l'art conceptuel. Et la nudité est plus forte que notre histoire de l'art, que l'art conceptuel, la nudité est plus forte que...

– **Catherine Wood.** ... la performance ?

– **Boris Charmatz.** La nudité est une chose politique, elle a une histoire, elle a un contexte et se dénuder est évidemment un geste qui s'inscrit dans l'histoire. Ce n'est pas seulement le fait que je sois nu, maintenant, ce sont des strates, nombreuses. Cela nous a rapproché, alors que c'est, bien sûr, complètement différent. Le corps est nu dans ma pièce *Aatt enen tionon*, mais nous portons un T-shirt qui le coupe en deux. Nous dansons à moitié nus « contre » l'idéal d'un corps édénique, entier et sanctifié : le contraire de notre costume n'est pas le corps vêtu des spectateurs, mais le corps nu sur scène du danseur entièrement « libre ». Cela crée des tensions physiques et mentales qui sont très éloignées, je crois, des actes que Jérôme Bel ou même Alain Buffard posent sur scène au même moment.

– **Catherine Wood.** Comment percevez-vous la prochaine génération ? Que vont-ils prendre de ce que vous avez mis en place avec le Musée de la danse ? Je pense qu'il a joué un rôle important dans le déplacement des valeurs : du matériel vers le social ; l'éphémère, le précaire attirant l'attention, acquérant un statut ; une remise en cause des frontières disciplinaires que maintiennent les institutions occidentales...

– **Boris Charmatz.** Eh bien, ce que je sais, c'est qu'avec le Musée de la danse, tout comme, évidemment, avec ce que vous faites vous-même à la Tate, avec ce que tentent de faire toutes sortes de gens, s'est créé un nouvel espace qui ne se restreint pas au travail pour la scène, aux festivals de danse ou aux lieux consacrés à la danse. L'idée était de dire qu'on peut être un danseur ou un chorégraphe et travailler presque exclusivement dans les galeries d'art, dans l'art visuel... Il existe au moins quelques personnes qui ne font que cela. Il existe au moins un nouvel espace pour danser, qui est un espace mental. Ce n'est pas uniquement un espace économique.

Lorsque je travaillais au projet du Musée de la danse, on me posait des questions sur le musée, sur l'argent dans le musée, l'argent privé, et sur la contrainte des heures d'ouvertures, sur le *white cube* de l'espace muséal, etc. Et ce que je répondais était écrit noir sur blanc, car la chose la plus importante que j'ai apprise en travaillant au Museum of Modern Art, ou à la Tate, c'est que vous ne publierez jamais quoi que ce soit sans me demander d'abord si je suis d'accord pour que cela soit écrit de telle ou telle façon. C'est pour vous une pratique naturelle, normale.

Mais si vous venez du monde de la danse, vous ne pourrez jamais voir vos textes publiés de la façon dont vous le souhaitez. C'est fou.

– **Catherine Wood.** Pourquoi ? Parce que les mots n'ont pas d'importance ?

– **Boris Charmatz.** Parce que les mots sont généralement conçus pour faire la publicité du spectacle et que la publicité est du ressort du producteur du lieu, pour le désigner ainsi, ou du théâtre. Et si l'artiste y touche, les gens ne viendront pas voir « son » art. Les mots sont là une chose absolument différente, et ont un rôle absolument différent...

Si on lutte pour avoir ses propres mots, c'est que l'on considère le texte de la danse, ou sur la danse, comme n'étant pas de la danse. Un artiste visuel sait que ce qu'il écrit fait partie de son art. C'est presque – ce n'est pas plus important que ce que l'on dessine –, mais, depuis quarante ans, *presque* plus important. Il faut donc faire attention à ce qui s'écrit, à ce qu'on écrit, et en travaillant avec les musées, on comprend vraiment que c'est important. Voilà qui nous ramène aux livres et à l'écriture comme part importante de ce que nous pouvons faire. Lire, écrire, parler, échanger... Et je crois qu'un nouvel espace mental s'est ouvert. Ce n'est pas

seulement l'espace du musée ou celui de l'art qui s'ouvre à la danse, c'est bien plus important, et je dirais que cela concerne aussi ce qu'est l'histoire de la danse.

– **Catherine Wood.** Vous le croyez vraiment ? Je comprends que c'est une partie d'une question bien plus vaste, mais jusqu'à quel point croyez-vous qu'existe une frontière qui sépare ces choses comme étant de l'art ou bien de la danse ? Est-ce important ? Car je me méfie un peu, en un sens, du nombre de jeunes danseurs et de jeunes chorégraphes qui veulent travailler dans une galerie sans raison précise. Je pense pour ma part qu'il ne peut être intéressant d'y travailler que si l'on est conscient que l'espace est rempli des fantômes de l'art. Et non parce que c'est un bel espace de briques nues ou de béton.

– **Boris Charmatz.** Pour revenir à l'Opéra national de Paris, j'en aime la spécificité, j'en aime la discipline, et qu'il soit au service de celle-ci. Mais, curieusement, je me fiche de savoir si c'est de la danse, de l'actionnisme ou quelque autre nom qu'on donnera. Je suis en contradiction sur ces questions. Et j'ai aussi des doutes. Mais je me souviens que lorsque j'ai commencé, dans les années 1990, au début des années 2000, très souvent, on nous disait que nous étions trop intellectuels, voire que nous étions de faux intellectuels. La pire de toutes les critiques...

– **Catherine Wood.** Qui vous disait cela ?

– **Boris Charmatz.** *Le Monde.* Le journal *Le Monde* a écrit ça. Comment se battre contre ça ? C'est comme si en travaillant avec des galeries d'art, avec le musée, il apparaissait que d'une façon ou d'une autre, nous n'étions pas assez intelligents pour y avoir notre place. Je crois vraiment que l'intérêt pour la performance, manifesté au cours des dernières années par le MoMA, la Tate ou d'autres musées, permet aux chorégraphes de fréquenter d'autres lieux que les festivals de danse à la mode et de voir que ces lieux sont vraiment vivants. On peut être enseignant dans une école d'art visuel et n'en être pas moins un merveilleux artiste.

J'y crois beaucoup. Je ne dis pas que c'est toujours vrai, mais du moins, un réseau de couloirs plus diversifié s'est mis en place, que l'on peut emprunter pour parvenir à faire de l'art. Et c'est très important. De mon point de vue.

– **Catherine Wood.** Oui. Vous avez toujours dit que vous vouliez ouvrir les portes à la danse, qui étaient trop étroites.

– **Boris Charmatz.** Et j'espère profondément que non seulement des espaces se sont désormais ouverts où l'on peut performer et danser – galerie, théâtre, prairie ou forêt –, mais aussi ce qui ressemblerait à un espace mental. Si l'on veut écrire, écrire et encore écrire, ce n'est pas un problème. On peut être danseur et écrire, écrire, écrire encore, je le crois. Il me semble qu'on devrait pouvoir faire une thèse fondée sur la pratique. On peut être curateur, être danseur et aussi curateur, ce qui n'existait pas autrefois.

– **Catherine Wood.** Et quelle est pour vous la prochaine étape, après le Musée de la danse ? Comment continuez-vous de répondre à votre premier désir d'« ouvrir les portes » de la danse ? En avez-vous terminé ?

– **Boris Charmatz.** Non ! Je dégonde la porte. J'enlève le toit. Je fais tomber les murs. Et je me tiens sur la terre nue. Le titre de travail de ce projet est *terrain* (fig. 10). Je veux lancer une nouvelle institution chorégraphique urbaine et écologique, qui n'aura plus ni toit ni

murs... Seulement des toilettes et finalement des loges seront peut-être nécessaires. Nous avons nommé notre nouvelle structure de travail en hommage à un projet d'Yvonne Rainer (28 avril 1963, New York, Judson Memorial Church) et pour traduire ce désir de mettre en place et de lancer un tel lieu dans le long terme. C'est l'idée d'un espace vert chorégraphique. Un terrain de danse. Un projet d'architecture humaine, où les corps en mouvement forment le visible, architecture mobile d'une nouvelle institution.

10. *terrain* / Boris Charmatz, *Un essai à ciel ouvert* / *Ein Tanzgrund für Zürich*, Zürich, Zürcher Theater Spektakel, août 2019.

La ville contemporaine est confrontée à de multiples défis, qu'il s'agisse du climat, de la société, de l'urbanisme ou de l'esthétique. Plutôt que de construire un nouveau théâtre, une nouvelle fondation privée ou un musée permanent, *terrain* s'engage dans des actions humaines, dans leurs mouvements et leurs gestes éphémères. Il est conçu comme une institution gestuelle, une institution qui fonctionne sur le mouvement. Un « terrain de danse ».

Public et artistes s'y présenteront dans le froid, le vent, la pluie, le soleil et seront exposés à l'air de la ville. Ils intégreront les mouvements des passants, des usagers, des plantes et tous les mouvements non humains qui occupent l'espace extérieur. Le geste initial est à la fois ancestral et moderne. Et l'on y dansera à ciel ouvert. Et la danse sera comme un rituel démocratique et laïc, mais traduira aussi l'anthropocène, le féminisme, les réseaux sociaux et la numérisation. L'idée est de faire de *terrain* un lieu durable qui réunisse un vaste public, ancré dans un contexte local précis, pour une période de trois ans.

terrain est par définition un projet local, né d'un contexte spécifique. Mais son ADN, puisqu'il vient après le Musée de la danse, est le produit d'un nomadisme chorégraphique, et j'espère qu'il poursuivra son mouvement, son voyage, dans différents lieux...

L'entretien de Boris Charmatz par Catherine Wood a été traduit de l'anglais par François Boisvion.

NOTES

1. Boris Charmatz, « La fonte de l'individu », dans Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*, Dijon, Les Presses du réel, 2011, p. 47.

2. *Ibidem*, p. 48.

3. Dans un courrier électronique de mai 2014, Charmatz m'écrivait : « Le ventre, par exemple, peut devenir plus gros ; quand on est enfant, on ne retient jamais son ventre comme le font les adultes pour avoir l'air plus sveltes. Ça peut vraiment changer la façon dont on se déplace après – pas parce qu'on a inventé un nouveau mouvement, mais à partir de cette recherche que je conçois comme une fouille archéologique ou culturelle. C'est aussi important dans la mesure ou dans l'effondrement on trouve non seulement son propre corps, mais les nombreuses couches de la société, des constructions sociales, etc. [...] en partant du corps, on touche au politique. »

4. « En premier lieu, un musée peut "avoir lieu" tous les samedis. (Un Centre chorégraphique national se tient aussi comme on tient un cabaret, un bal monté ou un *dance floor*. Ou encore comme on tient un siège. On peut le tenir contre vents et marées parce qu'une sorte de foi vous anime.) », dans « Manifeste pour un musée de la danse », en ligne, URL : <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse.html> (consulté le 10 décembre 2020).

5. Boris Charmatz a créé le projet Bocal, école nomade et provisoire dans le cadre d'une résidence de recherche et de création de trois ans au Centre national de la danse, développé à partir de 2002. Voir <http://www.borischarmatz.org/?bocal> (consulté le 10 décembre 2020).

6. Christine Macel et Emma Lavigne (dir.), *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*, cat. exp. (Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne, 2011-2012), Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2011.

7. Livret de Jules Henry Vernoy de Saint-Georges et Théophile Gautier, musique d'Adolphe Adam, création du 28 juin 1841, Paris, Académie royale de musique, chorégraphie de Jean Coralli et Jules Perrot.

8. Création : 12 mars 1832, Paris, Académie royale de musique, Filippo Taglioni, livret d'Adolphe Nourrit, musique de Jean Schneitzhoeffer.

9. Voir aussi la captation, par Charles Picq, de la recreation, en hommage à Dominique Bagouet, les 22 et 23 juin 1993, par la compagnie Bagouet, pour le festival Montpellier Danse : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/le-saut-de-lange> (consulté le 12 décembre 2020).

10. Le projet est inspiré du livre de photographies de Melissa Harris (dir.), *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, David Vaughan (chronique et commentaires), Denise Luccioni (trad. fr.), Paris, Éditions Plume, 1997 [éd. orig. : Merce Cunningham, *Fifty Years*, New York, Aperture, 1997]. Pour en savoir plus sur ce sujet, voir : <http://www.borischarmatz.org/?flip-book> (consulté le 13 décembre 2020).

11. Emanuele Coccia, *La Vie des plantes : une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivages, 2016.