

35<sup>e</sup>  
édition!

**LA BÂTIE!**  
Festival de Genève 2 au 17 sept 2011 [www.batie.ch](http://www.batie.ch)  
022 738 19 19

Dossier de presse  
**danse 1<sup>re</sup> suisse**



**BORIS CHARMATZ (FR)**

**ENFANT** création 2011 

**Théâtre de Carouge**  
**ve 2 sept 19h, sa 3 sept 21h**

durée : env 80 minutes

CHF 33 (tarifs réduits 22 /15)

*Le 2 sept à l'issue de la représentation,  
Boris Charmatz rencontrera le public pour discuter de son travail.*

**BOLÉRO 2**

**SUR UNE CHORÉGRAPHIE D'ODILE DUBOC**

**Musée d'art et d'histoire**  
**sa 3 sept 14h & 15h**

durée : env 20 minutes

CHF 10 (tarifs réduits 7 /5)

**ÉÂTRE-ÉLÉVISION**

**LiveInYourHead**  
**du 2 au 17 sept (relâche les lundis)**

ve 2, ma 6, me 7, ve 9, ma 13, me 14, je 15, ve 16 sept à 17h15, 18h30, 19h45  
sa 3, di 4, je 8, sa 10, di 11, sa 17 sept à 11h, 12h15, 13h30, 14h45, 16h, 17h15,

18h30, 19h45

durée : 52 minutes

CHF 15 (tarifs réduits 11 / 7)

**Billetterie**

[billetterie@batie.ch](mailto:billetterie@batie.ch)

[www.batie.ch](http://www.batie.ch)

Dès le 23 août:

Salle Communale de Plainpalais

52, rue du Carouge

1205 Genève

+4122 738 19 19

Contact presse

Sarah Margot Calame - [presse@batie.ch](mailto:presse@batie.ch) +4122 908 69 52 +4178 756 25 48

## BORIS CHARMATZ, UNE BIOGRAPHIE

---

Boris Charmatz est l'Invité de la 35<sup>e</sup> édition de La Bâtie-Festival de Genève.

Danseur, chorégraphe, directeur du Centre chorégraphique de Rennes et de Bretagne depuis janvier 2009 - qu'il a transformé en un Musée de la danse d'un genre nouveau, il a signé une dizaine de pièces qui ont connu un succès national et international. Il est considéré comme l'un des « chefs de file de la nouvelle vague française » et du mouvement de la non-danse né au milieu des années 1990. Artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon, Boris Charmatz prépare différents projets pour cet été, dont *enfant* qu'il créera pour la Cour d'honneur du Palais des papes, et coproduit par La Bâtie.

Né en 1973 à Chambéry.

Formé à l'École de Danse de l'Opéra de Paris puis au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, Boris Charmatz est engagé par Régine Chopinot pour *Ana* (1990) et *Saint-Georges* (1991). En 1992, il est sollicité par Odile Duboc et rejoint la compagnie pour *7 jours/7 villes* (1992), *Projet de la Matière* (1993), *trois Boléros* (1996). Il participe en outre à la création de *K de E* d'Olivia Grandville et Xavier Marchand (1993).

En 1992, il fonde l'association edna avec Dimitri Chamblas. Ensemble, ils écrivent et interprètent le duo *A bras-le-corps* (1993), puis *Les Disparates* (1994), solo bicéphale pour un danseur et une sculpture de Toni Grand. Boris Charmatz présente ensuite *Aatt enen tionon* (1996), pièce verticale pour trois danseurs, puis *horses (une lente introduction)* (1997), quatuor pour cinq danseurs et un violoncelliste sur des musiques d'Helmut Lachenmann. En 1999, il chorégraphie *Con forts fleuve*, sur des textes de John Giorno et des musiques d'Otomo Yoshihide.

En 2002, il conçoit une pièce chorégraphique en forme de poupées russes *héâtre-télévision*, spectacle réduit à un film, lui-même contenu dans un téléviseur présenté au sein d'une installation à l'attention d'un seul spectateur à la fois ([à voir du 2 au 17 sept, Live In Your Head](#)).

Quatre ans plus tard, il propose avec *Quintette cercle* (2006), une tranche de ce spectacle en version live. En 2006, il signe le trio *régi* qui réunit sur scène Julia Cima et lui-même autour de la figure de Raimund Hoghe. En 2008, *La danseuse malade*, en duo avec Jeanne Balibar, met en scène les textes de Tatsumi Hijikata, père fondateur de la danse butô. En 2009, un dispositif chorégraphique voit le jour à partir du livre *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse* de David Vaughan. Conçu à la manière d'un flip-book chorégraphique, le livre en est sa partition. Elaborée en quelques jours, la performance adopte un titre différent suivant les équipes concernées : *Roman Photo* (étudiants, amateurs ou non danseurs), *Flip Book* (danseurs professionnels), *50 ans de danse* (anciens interprètes de la Merce Cunningham Dance Company).

A partir de 1997, aux côtés d'Angèle Le Grand, il développe des projets très variés au sein de l'association edna. Ces propositions ont pour vocation de dessiner un espace ouvert à des essais multiples : sessions thématiques, réalisation de films (*Les Disparates* de César Vayssié, *Horace Benedict* de Dimitri Chamblas et Aldo Lee, *Une lente introduction* de Boris Charmatz), programmes *Hors-série* proposés par l'équipe d'edna (*La chaise* et *Visitations* de Julia Cima, *Jachères* de Vincent Dupont), production d'installations (*Programme court avec essorage*), organisation d'expositions (*Complexe*, *Statuts*), et de projets transdisciplinaires (*Ouvrée - artistes en alpages*, *Entraînements-série d'actions artistiques*, *Facultés*, *Education*).

Si Boris Charmatz signe une série de spectacles qui feront date, l'ensemble des projets produits au sein de l'association edna rencontre également un large public au niveau national, européen et international.

De 2002 à 2004, dans le cadre d'une résidence au Centre national de la danse à Pantin, il développe le projet *Bocal*, école nomade et éphémère. Professeur invité à l'Universität der Künste (Berlin), il collabore à l'élaboration d'un nouveau cursus en danse qui voit le jour en 2007.

Boris Charmatz participe régulièrement à des soirées d'improvisation (notamment avec Médéric Collignon, Saul Williams, Archie Shepp...) et poursuit son activité d'interprète, avec Odile Duboc, Fanny de Chaillé, Pierre Alféri et Meg Stuart.

Après avoir cosigné avec Isabelle Launay : *Entretiens à propos d'une danse contemporaine* (coédition Centre national de la danse/ Les Presses du Réel/ 2003), Boris Charmatz signe «*Je suis une école*» aux Editions Les Prairies Ordinaires.

Directeur du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne depuis janvier 2009, Boris Charmatz propose de le transformer en un Musée de la danse d'un genre nouveau. Un manifeste est à l'origine de ce musée qui a déjà accueilli les projets *préfiguration*, *expo zéro*, *héliogravures*, *rebutoh*, *Grimace du réel*, *Service commandé*, *brouillon* et s'est déplacé à Saint Nazaire, Singapour et Utrecht.

En novembre 2010, au Festival Mettre en scène à Rennes puis au Théâtre de la Ville à Paris dans le cadre du Festival d'Automne, il a créé *Levée des conflits*, une œuvre pour vingt-quatre danseurs aux confins du spectacle et de l'installation plastique, continuant ainsi de questionner la danse et sa capacité de déploiement.



© Caroline ABLAIN

## Notes d'intention

---

Dans l'avant-propos de son ouvrage *L'inhumain*, le philosophe français Jean-François Lyotard écrit :  
« Dénué de parole, incapable de station droite, hésitant sur les objets de son intérêt, inapte au calcul de ses bénéfices, insensible à la commune raison, l'enfant est éminemment l'humain parce que sa détresse annonce et promet les possibles. Son regard initial sur l'humanité, qui en fait l'otage de la communauté adulte, est aussi ce qui manifeste à cette dernière le manque d'humanité dont elle souffre, et ce qui l'appelle à devenir plus humaine. »

Adeptes des croisements, des reprises mutantes, Boris Charmatz triture la matière chorégraphique pour en révéler les paradoxes sous-jacents, déplacer les certitudes du regard. Danse d'après photos, danse-sculpture, trou de danse – chacun de ses projets tente un rapprochement entre formes plastiques et mouvement des corps. Après *Levée des conflits*, spirale de silhouettes entraînées dans une circulation sans fin, sa nouvelle création soumet la multitude à une autre question : comment produire des frictions, des événements physiques sans utiliser l'énergie musculaire ? Poursuivant les recherches initiées avec *régi* autour des machines, il propose une chorégraphie pour corps inertes – une zone de transit traversée par un élément perturbateur nommé *enfant*.

*enfant*, comme une matière malléable, fragile et incontrôlable. Une charge de réel bouleversant l'équilibre de la scène. Transportés, déposés, manipulés par des danseurs, les corps d'enfants envahissent l'espace, l'agrandissent, le sculptent. De leurs relations naît un jeu de tension et de relâchement qui conjugue force d'inertie et processus de transformation. Un étrange ballet engourdi se déploie, où se forment des îlots, des amas mobiles ; d'où émergent des rencontres instables, des morphologies hybrides – images suspendues entre le repos, le rêve et la ronde... Progressivement, les rapports s'inversent, la frontière entre grands et petits, professionnels et amateurs, animé et inanimé se dénoue, laissant place à une masse en devenir, une nuée impétueuse qui emporte tout : envahissement ou récréation – qui redonne aux enfants leur place d'inconnue esthétique et politique dans l'équation de la représentation.

Gilles Amalvi

« Dans la pièce appelée *régi*, nos corps sont mus par des machines qui les entraînent dans une valse de l'inertie. Les machines deviennent à la fois les chorégraphes et les ressorts mentaux qui animent le théâtre. La pièce dessine une sous-chorégraphie, où les mouvements seraient moins le fait des muscles et de la volonté, que le fait de moteurs qui provoquent le transport des corps inertes, leur rencontre, leurs glissements, leurs chocs. Câbles, grue, rouages, soulèvements mécaniques, pente courbe d'un tapis roulant qui crée la chute perpétuelle de qui s'y dépose.

En regardant la cour d'honneur, et son inestimable rapport au pouvoir, j'ai eu envie de remettre en chantier ce travail de chorégraphie pour corps en grève, et de l'ouvrir à l'espace et au public d'Avignon. Il y avait dans le travail initial de *régi* un rapport dramatique et enfoui à l'enfance, et je voudrais que cette dimension prenne toute sa place ici, par la création d'une chorégraphie pour des enfants inertes. Les enfants amènent souvent dans les spectacles la vie et le jeu, symbolisent l'élan vital et la joie libre, et il n'en sera probablement pas autrement dans cette pièce, mais nous commencerons par imaginer la danse d'enfants qui ne dansent pas, la danse des endormis et des abandonnés.

En voyant *Schutz vor der Zukunft* de Christophe Marthaler, présenté à Avignon l'an dernier, le désir de cette création s'est imposé : comme si notre projet était la version dansée et muette du spectacle qui a si magistralement ramené le souvenir des enfants sacrifiés sous le nazisme, comme en écho à toute politique de fermeture identitaire. En ce sens, les lettres éditées par Réseau Education Sans Frontières et adressées au Ministère de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire constituent l'une des trames possibles de ce spectacle. Ces lettres-témoignages de simples citoyens français interpellent le Ministre sur la situation d'enfants, de familles faisant l'objet de procédures d'expulsion. Elles ne seront pas citées mais nous accompagneront pour ce spectacle.

Ce qui nous guide reste pourtant en suspens : nos liens, nos moteurs, nos ressorts intimes restent non référencés et libres. Si cette danse pouvait manifester quelque chose, ce serait la vitale perméabilité des corps, leur contagion nécessaire, leur tissu commun qui propage le mouvement. Un appel de circulation et d'ouverture. Cette danse se manifeste pour ceux qui ne dansent pas, elle a lieu pour tous, sur le terrain de l'esthétique de la cour, avec, juste dessous, le roc à nu et les ruines des fondations de la cité des papes. Nous dansons sur la scène, mais nous n'oublions pas le réel sur lequel elle se construit. »

Boris Charmatz

## Entretien avec Boris Charmatz

à propos de *enfant*  
Par Gilles Amalvi - Extraits

Quel rapport au « réel » entretient cette création ? Par où le réel affleure-t-il ?

En fait, la réflexion sur cette pièce part d'une autre pièce, *régi*, qui date de 2005, et dans laquelle nos corps étaient déplacés par des machines. Dans *régi*, il y avait beaucoup de choses réelles, mais qui apparaissaient en filigrane, par en dessous. Pour cette pièce, j'ai envie d'une part de reprendre *régi*, et d'autre part, de mettre les enfants au centre du dispositif. Par exemple, avec l'idée de travailler sur des textes de RESF – Réseau Éducation Sans Frontière. Il y a certaines lettres de parents, issues d'un recueil publié par RESF qui me touchent énormément. Bien entendu, il ne s'agirait pas de représenter la lutte des enfants sans-papiers, mais plutôt d'avalier ce matériau, de le digérer, de l'incorporer, de l'amener ailleurs : montrer des enfants endormis, des machines... tout en conservant un rapport avec le réel.

*enfant* se tient au cœur d'un réseau d'influences croisées – avec *régi* comme point d'ancrage, lieu à réinterroger ; les enfants comme principe de réactualisation, et la situation politique actuelle que vous venez d'évoquer avec RESF. Comment ces différents points sont venus se rencontrer ?

J'ai choisi de partir de *régi*, qui représente peut-être l'aspect le plus intime de mon travail en me disant que ça pouvait être une manière de lancer le processus. J'ai toujours eu envie de retravailler *régi*. Le travail m'avait laissé en partie insatisfait – entre autres parce que les tournées s'étaient arrêtées brutalement. Et j'aime beaucoup l'idée de séries. Je suis fasciné par les trois versions de *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé. On considère toujours la dernière version – mais en fait, chacune a sa propre autonomie, exprime des choses différentes. L'idée de « retravailler » a souvent une connotation d'insatisfaction – alors que chaque version peut valoir pour elle-même. Pour moi, le point de départ, c'était d'imaginer un « *régi 2* ». Après, il faut voir comment ouvrir cette proposition. Tout d'abord, j'ai pensé au son : comment l'ouvrir musicalement ? Le travail de *régi* était très fermé : seulement des machines – le son des machines et la voix de Michael Jackson. Le deuxième principe d'ouverture, c'est la présence d'enfants, comme une manière de « dévoiler » *régi*.

Les titres, là encore, sont témoins des étapes de réflexion : au départ j'avais pensé à « un enfant », mais ce qui ne me plaisait pas, c'est que ce titre pouvait induire un rapport à la famille. Avec « un enfant », la connotation est plutôt du côté de la famille que de la politique : « l'enfant », « un enfant » – alors que enfant, au fond, c'est plus abstrait. Ce n'est pas une histoire, ce n'est pas « cet enfant-là », ce ne sont pas « les enfants ». Beaucoup de titres conjuguent « l'enfant » – par exemple « L'enfant et les sortilèges » de Ravel. *enfant* tout court, ça ne dit rien. Et c'est en même temps le titre le plus simple que j'ai jamais trouvé. Le plus ouvert.

L'enfance mobilise forcément des représentations, des clichés, des fantasmes. Comment voulez-vous aborder le « matériau » enfant, quel réseau de sens se forme pour vous autour de ce signifiant ?

Je crois que les connotations ont beaucoup évolué autour de ce mot. Il y a 30 ans, quand on disait « enfant », on entendait plutôt « chansons, jeux, innocence ». Aujourd'hui, c'est encore le cas, mais on peut aussi entendre « menace sur l'école, pédophilie, peur du chômage, pollution »... La question de « l'enfance »

et de la « jeunesse » ne cesse de se déplacer, et j'ai l'impression qu'elle se politise de plus en plus. En 68, c'étaient les étudiants qui manifestaient, aujourd'hui, les lycéens, voire les collégiens. On peut penser à la lutte de RESF. On peut penser aux policiers qui viennent arrêter des enfants à l'école. Et il y a une vraie récupération politique autour de cette question. On ne cesse d'agiter des spectres terrifiants. On se sert des peurs – comme la peur de la pédophilie – pour mieux agir sur les enfants. Ça passe par la publicité, l'enfant-consommateur, la pression sur les familles, le fichage, l'abaissement de l'âge pénal...

La mise en accusation du regard artistique porté sur l'enfance participe de cette hypocrisie, de ce double-discours. Est-ce que votre manière d'aborder cette pièce inclut une stratégie de déplacement vis-à-vis des projections sur l'enfance, ou des éventuelles polémiques qui pourraient en découler ?

Il ne faut pas oublier que dans les années 80, dans une de ses pièces, Jean-Claude Gallotta avait littéralement déversé des enfants sur scène. Des enfants nus, seulement vêtus de leurs chaussures et de leurs chaussettes. C'était dans *Hommage à Yves P.* il me semble. A l'époque, ça ne posait de problème à personne. Aujourd'hui, non seulement ce serait impossible – nous serions interdits immédiatement – mais je me suis rendu compte que même la photo de ce spectacle – dans un livre consacré à Gallotta – était reproduite en tout petit. Ça dit quelque chose, je crois, de l'évolution de nos représentations. Les enfants ont droit à la nudité, jusqu'à un certain âge – ils sont à poil sur les plages. Et ce droit est remis en question – non pas parce que ce serait un problème pour eux, mais plutôt parce qu'ainsi, ils s'offriraient au regard d'adultes, qui, eux seraient nécessairement pervers. Ce regard les saliraient, les mettraient en danger. Là, c'est le regard social qui prime sur l'enfant lui-même. Et du coup, cela limite également le champ d'exploration artistique, dont le regard est justement au centre.

Pour ce qui est des projections sur la pièce, je crois que j'ai renoncé à prédire ou à me préoccuper de ce que les gens allaient projeter sur mon travail. J'aime la position de l'artiste « aveugle » – qui propose des choses sans présupposer de leur réception. Quoiqu'il en soit, je n'ai pas envie que l'aspect politique – et que cette question du regard sur l'enfance soit le seul angle d'attaque. Ce sont des réflexions qui sous-tendent le projet, mais c'est avant tout une pièce chorégraphique.

Quels sont les principes chorégraphiques, les sensations, les états que vous aimeriez travailler avec les enfants ?

J'aimerais aborder le thème du sommeil – un jeu entre l'inertie, l'inerte et le sommeil. Lorsque je parle aux enfants de la pièce, le sommeil est une notion qu'ils comprennent bien, dont ils saisissent les différents niveaux – l'étrangeté, la peur, le relâchement... « Inerte » recouvre un large réseau de signification, qui comprend « sommeil, drogue, mort, rêve, masse, poids »... Et l'inerte est une question que je pose souvent dans mon travail : au Musée de la danse par exemple, le mobile et l'immobile sont régulièrement impliqués. L'inerte, je crois que c'est encore autre chose. Un objet inerte n'est pas nécessairement immobile, il peut être mis en mouvement. C'est justement sur cette nuance que je voudrais jouer avec enfant.

Les corps d'enfants seront agi par des mécanismes, des forces extérieures, un peu à la manière de principes inconscients. Peut-on y voir une valeur allégorique ?

Là encore, j'espère que tout va rester ouvert. Les machines ne représentent pas le pouvoir, l'état ou les règles manipulant de pauvres corps inertes. Pour moi, il s'agit aussi – d'un point de vue presque utopique – d'une chorégraphie pour des corps qui n'auraient plus besoin de dépenser aucune énergie musculaire. Des corps de science-fiction ou des corps de fête foraine – emmenés, emportés. En fait, il s'agit davantage d'un mouvement mental. Les machines qui manipulent les corps sont autant les émanations mentales des danseurs que du chorégraphe ou des spectateurs. Ce qui est intéressant avec ces machines – autant dans régi que dans cette pièce – c'est qu'on ne sait pas qui les dirige. Cela peut-être les corps sur le plateau, le régisseur, le chorégraphe – ou les spectateurs finalement... Pour un spectateur, il y a un effet d'action à distance – comme si il voyait son propre cerveau agir sur d'autres corps. Cela m'évoque les recherches actuelles en neurosciences : avec certains implants, on peut bouger un bras à distance. L'action pensée devient action réalisée.

Sur [www.batie.ch](http://www.batie.ch)

découvrez les photos, vidéos et autres informations en lien avec le spectacle

Des photos libres de droit, pour publication médias sont à télécharger sous [www.batie.ch/presse](http://www.batie.ch/presse)

## **Distribution**

---

**Pour ce projet, Boris Charmatz réunira à la Cour d'honneur du Palais des papes une équipe artistique de 9 danseurs professionnels européens (France, Grèce, Portugal...) ainsi que 27 enfants résidant à Rennes. Un groupe réduit d'enfants, une dizaine, suivra les tournées avec les danseurs adultes.**

**Chorégraphie** Boris Charmatz

**Interprétation** Eleanor Bauer, Nuno Bizarro, Matthieu Burner, Olga Dukhovnaya, Julien Gallée-Ferré, Lénio Kaklea, Maud Le Pladec, Thierry Micouin, Mani A. Mungai et un groupe d'enfants de Rennes : Eliott Bourseau, Marguerite Chassé, Tikal Contant-Ricard, Noé Couderc, Sasha Goasduff-Langlois, Salomé Lebreton, Louane Mogis, Lou-Andréa Paulet, Emma Perreau, Raphaëlle Piechaczyk

**Lumière** Yves Godin

**Son** Olivier Renouf

**Assistant** Julien Jeanne

**Machines** Artefact, Frédéric Vannieuwenhuysse

**Régie générale** Alexandre Diaz

**Costumes** Laure Fonvieille

**Travail voix** Dalila Khatir

**Cornemuse** Erwan Keravec

**Régie son** Antoine Guilloux

**Régie plateau** Max Potiron

**Production** Musée de la Danse / Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne, direction Boris Charmatz. Association subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles / Bretagne), la Ville de Rennes, le Conseil régional de Bretagne et le Conseil général d'Ille-et-Vilaine. L'Institut français contribue régulièrement aux tournées internationales du Musée de la danse

**Coproduction** Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville-Paris / Festival d'Automne à Paris, Internationales Sommerfestival Hamburg et Siemens Stiftung dans le cadre du projet SCHAUPLÄTZE, Théâtre National de Bretagne (Rennes), La Bâtie-Festival de Genève, Kunstenfestivaldesarts Bruxelles

**Soutien** Rennes Métropole, Institut français

En collaboration avec la ligue de l'enseignement

**Remerciements** Or Avishay, Pierre Mathiaut

En collaboration avec le Théâtre de Carouge, avec le soutien du CRFG

**Date de création** 7 juillet 2011 - Festival d'Avignon, Cour d'honneur du Palais des papes

## **A visiter**

---

### **Le site de l'artiste**

[www.museedeladanse.org](http://www.museedeladanse.org)

### **Le manifeste pour un Musée de la danse**

[www.museedeladanse.org/lemusee/manifeste](http://www.museedeladanse.org/lemusee/manifeste)

### **Boris Charmatz, un agitateur?** (vidéo)

[www.dailymotion.com/video/x9nhfu\\_boris-charmatz\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x9nhfu_boris-charmatz_news)

### **Qu'est-ce qu'un auteur?** (vidéo)

[www.dailymotion.com/video/x9nhik\\_boris-charmatz-questce-quun-auteur\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x9nhik_boris-charmatz-questce-quun-auteur_news)

# BOLÉRO 2

---

## Quelques notes

---

Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh reprennent *boléro 2*, duo naguère dansé par eux-mêmes, extrait d'une des trois variations chorégraphiées en 1996 par Odile Duboc autour de la musique de Ravel. Ce duo tourne à nouveau depuis 2007, dans les théâtres et musées.

« Les deux danseurs se frôlent dans un duo aux yeux clos sur la version de Célibidache (...) Odile Duboc a su apprivoiser au fil du temps une sorte de musicalité organique qui ne craint pas de se confronter à une partition aussi connue que celle de Ravel. Evitant le poncif, la respiration charnelle de la danse circule à l'intérieur de l'oeuvre-Boléro comme un fluide électrique à charge lente. »  
J.-M. Adolphe

« Ainsi le *Boléro* de Ravel (..) renaît mille et une fois de ses cendres jusqu'à la modulation finale en mi ; mais l'hypnose, puis le vertige que cette monotonie provoque tiennent à la progression magique du mouvement stationnaire. L'exaltation née de ce ressassement cache une sorte de crescendo réprimé, un crescendo contenu et retenu qui monte irrésistiblement, comme une marée, à l'intérieur du mouvement uniforme, tout en restant sur place. C'est ce qui rend fascinante l'immobilité obsessionnelle du *Boléro*... »

Vladimir Jankélévitch («*Quelle part dans l'inachevé*»)

« La lecture de cette réflexion de Vladimir Jankélévitch à propos du *Boléro* m'avait suffisamment interpellée pour provoquer en moi un désir nouveau, celui de chorégrapier à partir d'une musique qui me porte et m'invite au mouvement. Mais à travers les mots choisis - plus qu'à travers les constats - et dans la description des sensations qu'apporte cette musique, Jankélévitch me révélait ce qui implicitement fondait mon désir : il n'y a pas une, mais de multiples possibilités d'évoluer sur cette musique. Ma décision était prise : je chorégrapierai cette musique. Et ce n'était pas un, mais deux et même plusieurs *Boléro(s)* que je désirais mettre en danse.

Trois versions m'étaient alors apparues essentielles.

(...)

Dans le deuxième *Boléro*, la danse de Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh oppose une résistance puissante à l'expansion musicale progressive. Ce duo, concentré en un point de la scène, se laisse envelopper par la musique sans jamais être envahi. Il sculpte avec lenteur une matière commune qui tient de l'abandon et de la douceur, de l'attirance, du désir, de la fusion et de l'arrachement. »

Odile Duboc

## Distribution

---

**Conception** Odile Duboc, Françoise Michel

**Chorégraphie** Odile Duboc

**Interprétation** Emmanuelle Huynh, Boris Charmatz

**Musique** M. Ravel (Orchestre symphonique de la RAI de Milan sous la dir. de S. Celibidache)

**Coproductions** Contre Jour - Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort, La Filature - Scène nationale de Mulhouse, Théâtre de la Ville - Paris, Centre Jean-Renoir - Scène nationale de Dieppe, La Coursive - Scène nationale de La Rochelle

**Soutien** Institut français

En partenariat avec le Musée d'art et d'histoire

**Date de création** 1996

## EMMANUELLE HUYNH, UNE BIOGRAPHIE

---

Emmanuelle Huynh est danseuse, chorégraphe, directrice artistique du Centre national de danse contemporaine d'Angers. Collaborant avec des artistes plasticiens, proposant des performances dans les musées, elle est également engagée dans la formation des danseurs contemporains. Ses pièces sont régulièrement accueillies au Festival d'Automne à Paris et son travail, qui dépasse le strict cadre de la danse contemporaine, est salué par la critique.

Née à Châteauroux, Emmanuelle Huynh a fait des études de philosophie et de danse. Elle a participé en tant qu'interprète aux projets de Nathalie Collantes, Hervé Robbe, Odile Duboc, Catherine Contour, le Quatuor Knust. Collaboratrice de la revue *Nouvelles de Danse*, elle a mené, depuis 1992, une série d'entretiens avec Trisha Brown, qui seront bientôt publiés. En 1994, elle bénéficie d'une bourse Villa Médicis hors-les-murs pour un projet au Viêt-nam, et crée à son retour, le solo *Múa*, avec l'éclairagiste Yves Godin et le compositeur Kasper T.Toeplitz. Elle poursuit son travail chorégraphique en 1997 avec *Passage*, en 1998 avec *Tout contre* puis *Distribution en Cours*, pièce pour 6 danseurs et un astrophysicien, en 2000.

Elle collabore régulièrement avec des artistes plasticiens (Erik Dietman pour la performance *Le modèle modèle, modèle* ; Frédéric Lormeau pour *Vasque fontaine/partition Nord* ; Fabien Lerat pour *Visite guidée/vos questions sont des actes* ; Nicolas Floc'h pour *Bord, tentative pour corps, textes et tables*, projet chorégraphique sur des textes de Christophe Tarkos ; *Numéro, Heroes* et *La Feuille*) et propose des performances dans des musées. *A Vida Enorme/épisode 1*, duo à partir de textes du poète portugais Herberto Helder, est créé en novembre 2003. En juillet 2004, elle est directrice artistique du festival Istanbul Danse, projet de coopération entre artistes turcs et artistes français regroupant tout à la fois diffusion, pédagogie et débats.

*Heroes*, pièce pour sept danseurs et un musicien sur les figures héroïques de notre enfance et notre engagement quotidien, est créée en mai 2005 ; *Le Grand Dehors*, conte pour aujourd'hui, créé en 2007, s'est attaché aux « danses perdues », danses que l'on abandonne durant un travail chorégraphique, et qui témoignent cependant d'un état du monde.

En mars 2008, elle a chorégraphié le duo *Futago* (« Jumelle » en japonais) dans le cadre de Monster Project, dialogue d'écritures chorégraphiques créé à Kyoto avec le chorégraphe japonais Kosei Sakamoto, sur le thème du monstre. *Cribles, légende chorégraphique pour 1000 danseurs*, évoquant les danses rituelles à travers la forme de la ronde est créée en juin 2009 au festival Montpellier danse.

Emmanuelle Huynh travaille également un duo avec Madame Seiho Okudaira, maître Ikebana : *Shinbaï, le vol de l'âme*, créé à Angers à l'automne 2009 puis présenté dans le cadre du Festival d'Automne à Paris 2009.

Depuis février 2004, Emmanuelle Huynh est directrice artistique du Centre national de danse contemporaine d'Angers (CNDC), elle y met en œuvre son projet pour ce centre chorégraphique national qui est aussi une école supérieure exclusivement dévolue à la danse contemporaine. Les deux formations de l'école sont destinées à de jeunes artistes chorégraphiques, interprètes (Formation d'artiste chorégraphique) et auteurs (ESSAIS). Emmanuelle Huynh accompagne ainsi les artistes émergents, notamment à travers le festival *Schools*, rencontres internationales des écoles de danse, dont la première édition a eu lieu à Angers en mai 2009.

## Extraits de presse

---

« Ils sont divins. Lui, à la manière d'un ange, étrangement caché dans son mètre quatre-vingt-cinq, bien charpenté. Elle, plus terrienne, plus enracinée, incarne davantage une sensualité qui tente de résister, sans réussir, au désir mystique de son compagnon. Ce *Boléro* d'amour s'achève en parfaite communion. (...) »

*Le Monde*, Dominique Frétard, mars 1996

« (...) Les spectateurs ont traversé le Louvre vide, ce qui est en soit une belle et rare expérience, avant de rejoindre le salon Denon aménagé avec des gradins pour la circonstance. En ce lieu décalé, deux danseurs, Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh sont apparus au lointain dans le rayon de lumière venant d'une autre salle des peintures, pour danser une chorégraphie d'Odile Duboc, *boléro 2*, sur la musique du Boléro de Ravel dirigé par Sergiu Celibidache. Un court instant de grâce et de délicatesse. (...) »

*Théâtredublog.fr*, Jean Couturier, 10 décembre 2010

« (...) Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh (dont on ne dira jamais assez, même s'ils sont attirés par la création, qu'ils sont parmi les plus grands interprètes) se collent l'un à l'autre et ne se quitteront plus. On assiste donc à un pas de deux, au sens fort du terme, une incantation lente comme le destin amoureux, qui laisse le regard comme épuisé quand la musique, elle-même fondue, sans gradation, étale, s'amuit. La mer, un grand lé de soie flottante, les emporte. Le bruit de la vie, une tempête intense, recouvre le silence. (...) »

*Les Saisons de la danse*, Philippe Verrière, avril 1996

« (...) Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh n'effectuent aucun déplacement dans l'espace, comme s'ils étaient rivés au sol. A partir de là, ils développent une danse qui pèse de tout son poids, pour ne pas se laisser embarquer contre son gré dans un balancement jubilatoire. Tels des statues, ils ne livrent que les lignes de tension qui décident de la forme. Pas d'enlacement pour se tenir debout à deux, simplement une idée fixe et une incroyable résistance à l'appel du mouvement. Cela n'est évidemment pas qu'une intention formelle, mais aussi une réponse poétique de la danse aux sollicitations multiples d'une société de la vitesse, une résistance aux embrigadements de toutes sortes, une invite à tenir bon là où l'on est. (...) »

*Libération*, Marie-Christine Vernay, 15 mars 1996

« (...) Côté jardin s'avancent un garçon Boris Charmatz, et une fille Emmanuelle Huynh. Le plateau, immense, se vide. L'oreille saisit, frissonnante, les premiers coups assourdis de la caisse claire. Le chef Celibidache donne au Boléro un tempo lent, solennel. Pendant les vingt minutes que dure la danse, les deux interprètes s'enroulent l'un autour de l'autre, statues serpentine de l'extase amoureuse. Elle, pourtant, tente des dégagements qui la laissent les bras soudain ballants. Lui, tel l'aveugle, reste les mains tâtonnantes sur son absence, en attente de son retour qui jamais ne tarde. (...) »

*Le Monde*, Dominique Frétard, 13 mars 1996



©Agathe Poupeney

## Quelques notes

---

*héâtre-élévision* que l'on pourrait qualifier d'installation, offre à un unique spectateur, couché sur un faux piano à queue, le spectacle d'une chorégraphie filmée. Cette installation en forme de poupées russes (une chorégraphie dans un film, dans une télévision, dans une installation) vient d'être présentée à la Triennale de Nagoya au Japon. Une expérience hypnotique et déroutante.

« Pour suppléer à l'absence de spectacle vivant, ou plutôt pour rendre cette absence cruciale, les fantômes des artistes présents à l'écran prendront corps dans la tête du spectateur, trouvant là un nouvel espace de projection, infiniment plus ouvert qu'il n'y paraît. Il est peut-être temps d'être explicitement ailleurs que dans la danse moderniste aux visages contrôlés ou gris, ailleurs que dans ces visages de ballerines écartelées entre l'effort et le charme, ailleurs que dans ces danses de théâtre affiché où le visage montre ce qu'il faut penser du reste et délivre un sens prédéterminé à l'expérience.

Nous entendons ici venir désœuvrés, soutenus seulement par une danse qui ne s'arrête pas à son incarnation. Une danse qui ne remplit pas automatiquement l'espace mais qui résonne de plus en plus clairement avec les champs politiques, sémantiques et sociaux, une danse qui sait bien que les schémas, les normes, les relations de pouvoir sont déjà là en le corps, et qui n'en pense pas moins. Une danse enfin, déjà bien insaisissable, mais qui risque de paraître là totalement étrange(re ?).

Autant dire, en préjugant absolument du résultat, qu'il s'agira bien de théâtre et de télévision, contre toute attente, et au-delà de l'apparent canular : de nos jours, la danse étend sa boue jusque-là, sans effort, et sans perdre l'âme qu'elle a depuis un certain temps abandonnée au profit de concepts autrement plus articulés de langage. Ici, du théâtre en son drame de corps absenté que l'on ranime par simulacre. Ici, de la télévision, pouvoir délégué à des danseurs à distance dont l'influence n'est pas directe (au contact entraînant des masses à la danse) mais hypnotique. Quel désir masochiste trouve à danser dans ces espaces si confinés ? »

Boris Charmatz

©Anna van Kooij- Springdance



### Espaces imbriqués

L'espace appelé par le projet est celui de boîtes imbriquées les unes dans les autres, celle de l'objet télévision laissant la place à toute une série d'espaces filmés. Boîte noire de grand théâtre, ou boîtes plus réduites, la chorégraphie a toujours lieu dans l'intérieur symbolique d'une télévision, mais les échelles ne cessent de changer radicalement.

#### *Hypnose*

On vient à *héâtre-télévision* un par un, mais on y trouve tout le confort d'une fumerie d'opium. On a le droit à un demi-sommeil mérité et qui ne nuit pas au processus. Le déclencheur hypnotique, on l'emprunte au vocabulaire télévisuel marginal : la mire. Cible et gri-gri, c'est l'objet fixant idéal. Cet objet sera la couche récurrente du spectacle, signalant l'aspect hors-programme. L'alternance de séquences dansées et de mire conduira l'attention flottante du dormeur spectateur.

#### *Rythme*

Un rythme russe archaïque et irrégulier qui nous empêche de sauter quand on ne l'a plus.

#### *Le nœud*

Je sens bien sans pouvoir préciser que *héâtre-télévision* appelle un nœud de danse qui n'a pas encore été trouvé, défini, écrit. Tant qu'à risquer pour la danse l'hermétisme d'un lieu clos, le théâtre et la télévision, amenons-la tout proche de ce qui la menace a priori physiquement : visage et main à l'expression univoque, sièges trop habituels de la dramaturgie occidentale.(...)

#### *Soin*

Notre poste de télévision fera l'objet de soins inhabituels.

L'objet télévision n'est d'habitude là que pour bombarder d'images, à moins qu'il ne traîne dans les espaces d'expositions, à l'abandon. *héâtre-télévision* organise au contraire une scénographie pour l'objet et le spectateur est convié à une séance individuelle.

La « représentation » a un début et une durée, même si le spectateur est bien entendu libre de sortir, étouffant de solitude, appelant d'autres soins.

#### *Danseurs*

Vous voyez souvent des danseurs à la télé, vous ?

#### *Couches*

De chorégraphies recouvrant d'autres chorégraphies recouvrant la mire des sons persistants de chorégraphies recouvertes

De sons résonnant déjà des gestes à venir des chorégraphies allant apparaître bientôt sur l'écran

Au milieu de chaque couche, une nouvelle couche

Une scène se remplit, se vide, un corps tire sur un bloc de terre cubique, on chante une musique russe moderne, on danse sur cette musique russe moderne, écrite pour contrebasses, piano et maillets, on s'éclate avec l'aide de nos visages (c'est là le théâtre en occident).

...

#### *Mire*

La mire plutôt que le miroir ! Cela aurait pu être le titre, au nom du rôle principal... « Mire » ou la danse en orbite. Mais *héâtre-télévision*, voilà qui sonne encore plus vide, on sent bien le vide poétique, que le jus de danse va teindre. On n'annonce rien de ce qui fera la personnalité du projet ; on ne se doute pas que le projet est particulier, greffé sur la norme.

#### *Gravitation*

L'idée de se coucher vient du fait qu'il est impossible de regarder un western quand on est couché : on ne s'identifie pas bien au cavalier sur son cheval. A moins de coucher aussi le cavalier et le cheval, ce que *héâtre-télévision* propose.

Et alors ?

(Le cavalier fait moins le fier.)

Je ne sais pas si j'ai le droit de dire de ce projet éprouvant qu'il continue les explorations des pièces précédentes, les ramasse et les projette en une lumière crue sur des visages et des mains dont on sait sans savoir pourquoi qu'ils sont le théâtre extrême du corps.

J'entends la forge et les déformations de nos têtes mangées par les pantalons de *Con forts fleuve*. Nos visages d'interprètes doivent être investis de questions absolues (cruciales), au moment où l'on peut replacer l'expressivité, que nous avons diffusée dans le corps, là où elle était censée apparaître. Nous sommes peut-être assez mûrs pour accrocher à nos visages des tiraillements, des désirs, des rapports de puissance testés par nos danses. Laissons venir à leur suite des traces vocales et des réactions physiques.

Boris Charmatz

## Distribution

---

**Conception** Boris Charmatz

**Avec** Nuno Bizarro, Boris Charmatz, Julia Cima, Benoît Lachambre, Mathilde Lapostolle, Myriam Lebreton et Philippe Bailleul

**Lumière** Yves Godin

**Coordination artistique** Dimitri Chamblas

**Montage** César Vayssié

**Image** Madjid Hakimi

**Travail voix** Dalila Khatir

**Mixage, montage son** Olivier Renouf, avec des musiques de Galina Ustvolskaya : Composition n°1, Dona Nobis Pacem (1970 / 1971) et de Philippe Bailleul

**Prise de son** Claire Thiébault

**Conseil audiovisuel** Isabelle Tat

**Photographe** Stéphanie Jayet

**Direction technique** Jean-Michel Hugo

**Régie générale** Fred Fournel

**Construction** Christian Borger, Christophe Couzon, Christian Giordano, Laurence Rossignol

**Stagiaire** Marie-Lou Burger

**Figurants** Silvia Allroggen, Clotilde Amprimoz, René Arnold, Jean-Baptiste Audolleut, Elisabeth Bardin, Olivier Benoit, Lise Bilien, Suzanne Bodak, Claire Bottéro, Stéphane Bottéro, Hélène Bouquin, Judith Cahen, Eve Cavaciuti, Sarah Clenet, Anne Collod, Emilie Combet, Sophie Couineau, Agnès Dahan, Lionel Dejean, François-Xavier Delarue, Blandine Delcroix, Eve Delugeau, Cyril Desclés, Makissa Diabate, Henri-Emmanuel Doublier, Damien Dreux, Isabelle Droin, Vincent Druguet, Chloé Dutilh, Anne Duval, Hélène Exbrayat, Cerise Farthouat, Catherine Fontana, Hideaki Fuwa, Mélanie Gambie, Anne Gerschel, Mireille Guimbretière, Florian Goetz, Camilla Gotta, Antoine Gropsiron, Célia Houdart, Julie Jameron, Bruno Joliet, William Jouve, Katerina Kanelli, Matthieu Kavyrchine, Dalila Khatir, Nicole Klein, Céline Kraus, Joris Lacoste, Isabelle Launay, Aude Lavigne, Goulmara et Xavier Le Torrivellec, Sophie Lecomte Berrué, Johanna Levy, Marina Ligeron, Axelle Locatelli, Emna M'Rabet, Ange Macias, Laure Massias, Mathilde Mazaud, Patrick Mazeirat, Sabine Mit, Pascale Montenay, Delphine de Noray, Rigize Noui, Lise Paillet, Catherine Pavet, Fanny Pentel, Carole Perdereau, Mickaël Phelippeau, Catherine Plaisance, Emeline Ponchel, Martial Prévert, Benoît Raguenet, Natalija Rajak, Juliette Rime, Petra Sabisch, Diniz Sanchez, Flora Sans, Adrienne Saulnier Blache, Caroline Schneider, Izabel Stewart, Fanny Tanous, Li-Ping Ting, Misuzu Totsuka, Muriel Touaty, Fabrice Vincent, Natasha Young.

**Production** Association edna; Musée de la danse / CCNRB

Musée de la danse / Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne, direction Boris Charmatz. Association subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles / Bretagne), la Ville de Rennes, le Conseil régional de Bretagne et le Conseil général d'Ille-et-Vilaine. L'Institut français contribue régulièrement aux tournées internationales du Musée de la danse  
Culturesfrance contribue régulièrement aux tournées internationales du Musée de la danse.

**Coproduction** Centre Pompidou, Centre National de la Danse, Centre Chorégraphique National de Tours (accueil studio), Bonlieu Scène Nationale (Annecy), Festival d'Automne à Paris, Montpellier Danse, Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon, Hebbel Theater (Berlin), Siemens Arts Program

**Soutiens** DICREAM (aide à la réalisation), compagnie DCA - Philippe Decouflé, Iris Caméra, Locaflash, Institut français

*héâtre-télévision a été réalisé dans le cadre d'une résidence à La Chaufferie (Saint-Denis).*

**Remerciements** Centre National de la Danse, Théâtre National de Chaillot, Dieppe Scène nationale, Le Rayon Vert (Saint Valery en Caux), La Chaufferie (Saint-Denis), Théâtre de la Ville, Bonlieu Scène Nationale (Annecy), Public, La Muse en circuit, IFOB (Ile de France Opéra Ballet), Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (Paris), Edinburgh International Festival, Les Grandes Traversées (Bordeaux), CDC (Toulouse), Espace des Arts (Châlon-sur-Saône), Artservice International, Jérôme Bel et Rebecca Lee, Danys Bruyère et l'équipe de TSF, Yves-Marie Rinjard des pianos Paul Beuscher

En partenariat avec la Haute école d'art et de design (Head)

**Date de création** 2002