10000 gestes

chorégraphie Boris Charmatz, 2017

BORIS CHARMATZ

terrain

10000 gestes

avec en alternance Or Avishay, Régis Badel, Jayson Batut, Nadia Beugré, Alina Bilokon, Nuno Bizarro, Guilhem Chatir, Ashley Chen, Eli Cohen, Konan Dayot, Olga Dukhovnaya, Sidonie Duret, Bryana Fritz, Julien Gallée-Ferré, Kerem Gelebek, Alexis Hedouin, Rémy Héritier, Pierrick Jacquart, Tatiana Julien, Noémie Langevin, Samuel Lefeuvre, Johanna Elisa Lemke, François Malbranque, Noé Pellencin, Mathilde Plateau, Samuel Planas, Solène Wachter, Frank Willens
assistante chorégraphique Magali Caillet Gajan
lumières Yves Godin
costumes Jean-Paul Lespagnard
travail vocal Dalila Khatir
régie générale Fabrice Le Fur
régie son Olivier Renouf
habilleuse Marion Regnier

matériaux sonores Requiem en ré mineur K.626 de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), interprété par l'Orchestre Philharmonique de Vienne, direction Herbert von Karajan, enregistré au Musikverein (Vienne) en 1986 (1987 Polydor International GmbH, Hambourg) ; enregistrements de terrain par Mathieu Morel à Mayfield Depot, Manchester

durée 1h

production et diffusion Terrain
Une production du Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne (2017)

coproduction Volksbühne Berlin, Manchester International Festival (MIF), Théâtre National de Bretagne-Rennes, Festival d'Automne à Paris, Chaillot - Théâtre national de la Danse (Paris), Wiener Festwochen, Sadler's Wells (Londres), Taipei Performing Arts Center.

remerciements Djino Alolo Sabin, Salka Ardal Rosengren, Mathieu Burner, Dimitri Chamblas, Amélie-Anne Chapelain, Julie Cunningham, Maud Le Pladec, Mani Mungai, Jolie Ngemi, Sandra Neuveut, Marlène Saldana, Le Triangle - cité de la danse, Charleroi Danses - Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles, P.A.R.T.S., Archivio Alighiero Boetti and Fondazione Alighiero e Boetti; Chiara Oliveri Bertola / Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

10000 gestes a été créée le 14 septembre 2017 à la Volksbühne, Tempelhof, Berlin, Allemagne.

BORIS CHARMATZ

terrain

10000 gestes

Note d'intention

Pour ce spectacle j'imagine une forêt chorégraphique dans laquelle aucun geste n'est jamais répété par aucun des danseurs en présence. *10000 gestes* qui ne seront visibles qu'une seule fois- disparus aussitôt que tracés, comme une ode à l'impermanence de l'art de la danse. Cette pluie de mouvements, qui pourrait être un data-projet généré par des listes de paramètres numérisés seront au contraire générés artisanalement, à même le corps des interprètes, de manière absolument subjective. A l'hypnose visuelle de la boulimie de mouvement correspondra un versant méditatif, voire mélancolique : le « don » de mouvements condamnés à la disparition symbolique.
C'est en regardant la version « permanente » de la pièce *Levée des conflits*, dansée au Moma, que m'est venue cette idée : dans la *Levée*, on construit une sculpture qui vise l'immobilité, animée pourtant d'une foule de danseurs qui maintient une présence permanente du mouvement par leur transmission à l'infini. Dans *10000 gestes*, c'est au contraire la fugacité poussée à son paroxysme qui génère le regard et la pensée du spectateur. Le chaos de dépense est tellement parfait qu'il confine à l'immobilité. Dans la lignée des projets du Musée de la danse, *10000 gestes* constitue enfin un anti-musée chorégraphique pour explorer les moyens d'échapper aux instincts et aux stratégies de conservation agissant dans le travail du danseur… il s'agira d'explorer les possibilités qu'un geste ne soit jamais accompli par un autre, et que si 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 25 danseurs entrent en contact, chacun accomplisse néanmoins un geste différencié de l'autre en excluant tout mouvement symétrique : dans cette pièce, il est impossible de se serrer la main. La collection ainsi générée est aussi une anti-collection, car aucun chorégraphe digne de ce nom ne se risquerait à incorporer *10000 gestes* dans son écriture, et que cet ensemble ne se laisse pas saisir autrement que par l'idée qui l'a générée.

Alighiero Boetti, *Tutto* (1987-1988) © Alighiero Boetti by DACS/ADAGP 2017 (détail)

Entretien avec Boris Charmatz
Propos recueillis par Gilles Amalvi, le 27 septembre 2016.

Il y a dans ce titre, 10000 gestes *un aspect « programmatique », ainsi qu'une idée « maximaliste » qui cheminait déjà depuis un certain temps dans votre travail. Quelles étapes ont marqué ce processus, depuis l'idée de produire une « profusion de gestes » jusqu'à la formalisation de cette pièce ?*

Dans mon souvenir, c'est en voyant la version de *Levée des conflits* au Moma que j'ai eu une sorte de flash ; il s'agissait d'une version « continue », qui comprenait les solos, puis la pièce entière, jouée deux fois - l'ensemble durait 4 ou 5 heures. A ce moment-là, je cherchais une idée de pièce chorégraphique pour 100 danseurs - cette création, *10000 gestes*, m'emmène finalement ailleurs - et peut-être que cette idée de création pour 100 danseurs restera un horizon impossible... Parmi les impulsions de départ, il y a un retour que j'ai beaucoup entendu à propos de *Levée des conflits*, à savoir qu'il s'agirait d'une pièce *répétitive*. Pour moi, *Levée des conflits* a peu à voir avec la répétition, dans le sens où chaque geste est constamment en train de se transformer. L'horizon que je cherchais à atteindre était plutôt de l'ordre de *l'immobilité*. De fait, on peut dire que les gestes se répètent - il n'y en a que 25 - mais ce n'était pas ce point précis qui m'intéressait, mais plutôt l'impression d'immobilité qui s'en dégageait, à la manière d'une *sculpture* chorégraphique. Comment mettre en mouvement un groupe de danseurs afin que leurs gestes, paradoxalement, dégagent une sensation d'immobilité - et non d'évolution dramaturgique dans le temps ? Comment inventer un objet fixe alors que les danseurs, eux n'arrêtent pas de bouger, de danser, de transpirer ?

C'est de ce retour sur *Levée des conflits* qu'a émergé l'idée de *ne répéter aucun geste*. C'est vraiment ça le cœur de *10000 gestes* : une pièce sans répétition. Bien entendu, c'est d'emblée une idée de chorégraphie impossible, tout simplement parce cela fait *trop de gestes*. Et puis, avec quelle définition du « geste » ? Où est-ce qu'un geste commence, où est-ce qu'il finit ? Comment vérifier qu'aucun geste n'est identique à un autre - ou n'est pas un dérivé d'un autre geste ? Comme *Levée des conflits*, *10000 gestes* part vraiment d'une idée pure, ouvrant un large champ de questionnement et d'investigation chorégraphique. Des pièces comme *enfant* ou *manger* partaient d'un spectre beaucoup plus large, où de très nombreuses idées - esthétiques, politiques - entraient en friction. Le principe de *10000 gestes*, au contraire, est compris dans son titre. Il ne sera question de rien d'autre que de faire une chorégraphie de 10 000 gestes.

C'est effectivement une proposition très chorégraphique dans la mesure où elle pose d'emblée la question des « limites du geste ». Qu'est-ce qui permet de définir un geste chorégraphique - non pas dans l'absolu, mais dans le cadre spécifique de cette pièce ?

Je pense que la question va se poser, se formuler en tant que telle pendant les répétitions. C'est là que nous allons déterminer quels gestes sont élus, lesquels sont évacués, comment on les compose, à quelle vitesse ? De quel temps un geste a-t-il besoin pour *s'inscrire* ? Dans *Levée des conflits*, il y a 25 gestes, mais après tout on pourrait dire qu'il n'y en a qu'un seul - ou plutôt une seule phrase - décomposée en 25 étapes, comme des points de repère, mais qui ne représentent pas des entités séparées les unes des autres. Ce n'est pas tant chaque geste pris séparément qui importe, mais la manière dont chacun rebondit vers un autre, comment un geste est caché dans le suivant… Dans *10000 gestes*, la grande question va être de trouver comment passer d'un geste à un autre. Plus il y a de gestes, plus il faut les rendre précis, les séparer les uns des autres, affirmer leurs contours, leurs limites. Quand il n'y a que trois gestes, on les repère vite. Mais quand il y en 10 000 ? On ne les voit plus, on ne les *lit* plus. Du coup, une grande partie du travail - au-delà de leur production - va être de les délimiter, de les dessiner, de les écarter les uns des autres ; de travailler la manière dont ils s'opposent les uns aux autres - tout simplement pour qu'on arrive à les voir ! Sinon c'est juste une masse, un tas de mouvements...

D'où vient ce chiffre de 10000 ? S'agit-il, un peu comme 1001 dans les 1001 nuits *- d'une image de l'infini, d'un chiffre qui tend vers l'infini ?*

Pour moi, il s'agit d'un vrai chiffre, élaboré à partir de calculs. Nous allons être 25 danseurs. Si l'on dit qu'il y a 10 000 gestes, cela veut dire que chaque danseur fait 400 gestes. En réalité, j'ai l'impression que 400 gestes est un minimum. Si on fait un geste par seconde environ, la pièce ne dure que 400 secondes - à considérer que l'on danse tous ensemble. Un geste par seconde, ça paraît très rapide - trop rapide peut-être pour que chaque geste s'inscrive. Et il est possible que tous

les gestes ne s'inscrivent pas systématiquement à la même vitesse, que certains soient très rapides et d'autres plus lents. Mais globalement, j'ai envie d'une assez grande vitesse d'exécution. Je songe à une pluie, à un torrent gestuel ininterrompu. Je viens de faire *danse de nuit*, pièce dans laquelle la vitesse est un paramètre important, permettant que les différents éléments coagulent ensemble. Par ailleurs, j'ai fait un stage autour de *10000 gestes* ; j'avais demandé aux danseurs de choisir chacun 20 gestes et de les interpréter. Ils travaillaient par deux, de manière à vérifier qu'il n'y ait pas de gestes en commun. Lors des premières tentatives, je ne voyais pas apparaître l'effet de profusion souhaité : je voyais juste des danseurs en train de bouger. Du coup, j'ai proposé d'accélérer, de faire passer l'ensemble de 4 minutes à 20 secondes. En augmentant la vitesse, quelque chose s'est révélé : je me suis retrouvé face à un précipité de gestes, une multitude d'événements tellement rapides que mon regard n'arrivait plus à suivre : il était happé, désorienté, cherchant à isoler des gestes, des séquences ; mais du coup les gestes que j'arrivais à saisir se dessinaient d'autant plus. J'arrivais peut-être à en saisir *moins* que lorsqu'ils dansaient lentement, mais l'effet, l'impact qu'ils produisaient était beaucoup plus fort. Cela démultipliait le stimuli électrique de mon regard. Mais cela veut dire que si je n'avais pas été concentré, attentif, j'aurais tout aussi bien pu *ne rien voir du tout ;* être juste confronté à une masse indistincte. Cela me paraît être une des clés de cette pièce : par la débauche et la vitesse de mouvements, produire une concentration extrême du regard. C'est ce qui rend ce projet *concret*. Mais c'est aussi ce qui le rend difficile, et qui demande de la précision.

Est-ce que vous comptez utiliser certains gestes de chorégraphes existants, des gestes discernables appartenant à l'histoire de la danse - comme une sorte de collection ?

Non, l'idée est vraiment de *créer* ces 10 000 gestes. Je ne suis pas du tout dans une démarche citationnelle. A la limite, on peut considérer que tout geste chorégraphique est déjà une citation. Les gestes viennent toujours d'ailleurs. Mais je ne souhaite pas faire une collection de gestes historiques, comme Tino Sehgal dans *(sans titre) (2000)*. La démarche se rapproche plus de *danse de nuit*, pièce pour laquelle nous avons travaillé sur le fait de dire n'importe quoi en bougeant n'importe comment. A la différence que dans *danse de nuit*, le vocabulaire est relativement partagé entre les interprètes, alors que dans *10000 gestes*, il est absolument singulier.
La création de 10000 gestes pose la question de la méthode de composition. Comment inventer autant de gestes ? Est-ce que vous allez définir des critères permettant de les distinguer, définir une « base de données » ?

Depuis que l'idée m'est apparue, je me demande comment générer ces gestes... Et ensuite : comment vérifier qu'il n'y a pas de doublons ? La première idée qui vient à l'esprit, c'est de partir d'une série de paramètres et de créer un programme informatique permettant de les générer en très peu de temps. Par exemple des paramètres d'amplitude, d'énergie, de complexité, de virtuosité… J'ai repensé à cela après avoir lu *L'infinie Comédie* de David Foster Wallace : on sent que c'est un roman écrit à l'ère des datas, de l'infinie disponibilité des sources textuelles. Et pourtant c'est un livre écrit de manière artisanale, avec les moyens du cerveau humain. Pour *10000 gestes*, c'est un peu pareil. Le résultat d'une base de données gestuelle générée par ordinateur serait peut-être intéressant. Mais j'aime que cette idée très contemporaine de « datas », d'accessibilité, d'océan de l'information, soit traitée de manière artisanale, sur le plateau, en studio, avec nos corps et notre mémoire.

J'avais eu l'occasion de tester l'idée de cette pièce pendant une *expo zéro*. Un visiteur d'*expo zéro* était en face de moi, assis, les bras en arrière, et il m'a demandé : « quel serait le premier geste de cette pièce ? » ; il m'a dit ça en s'avançant vers moi, en décollant les bras du sol. Et je lui ai dit : le premier geste, c'est celui-là. Je n'ai malheureusement pas pris le nom de ce visiteur, mais je me rappelle parfaitement son geste, et ce sera effectivement le premier. Cette idée correspond bien au type d'artisanat que j'ai en tête. C'est un geste *donné* en quelque sorte, un peu comme Tim Etchells qui avait collectionné des gestes auprès des spectateurs lors de la première *expo zéro*. Beaucoup de gestes seront donnés par les danseurs, qui vont générer eux-mêmes les gestes qu'ils exposeront. J'avais déjà eu cette idée pour *Levée des conflits*, mais ça n'avait pas vraiment fonctionné. J'ai le sentiment que dans ce cas, c'est possible.

Comme vous l'avez dit, c'est une pièce programmatique, qui se prête aux projections imaginaires : c'est presque une « cosa mentale ». Comment passer de cet exercice conceptuel, de ce jeu pour l'esprit à une vraie pièce de danse ?

J'ai l'impression que les deux clés pour que ce projet ne soit pas seulement une idée, sont d'une part la vitesse et d'autre part le *don :* dépense et don. Il y a quelque chose d'un peu mélancolique pour moi là-dedans. Chaque geste serait porteur d'une charge, du fait de n'être fait *qu'une fois*. Ça démultiplie le fond éphémère de la danse, le fait que *ça se passe*, et qu'immédiatement après, *c'est passé*. On pourrait se dire qu'il s'agit d'un projet « positif », puisque reposant avant tout sur une énorme production. Mais le revers, le négatif de cette production, c'est la dépense, la perte, le fait que chaque geste a lieu et qu'il ne reviendra pas. C'est un monument élevé à la disparition en un sens. Du coup, pour reprendre l'exemple de Tim Etchells demandant au public de *donner un geste*, la question qui oriente *10000 gestes*, c'est : « quel geste voudriez-vous donner ? ». Pour autant, cette idée de « don », je ne la pense pas dans un sens… dramatique… inspiré… sacralisé… pas du tout. Le don est une opération sociale élémentaire. Le processus production / don / disparition est un peu le schéma à partir duquel j'ai le sentiment que cette pièce peut être plus qu'une idée. Au fond, c'est aussi une manière d'acter, de *transformer* cette idée assez commune de la danse comme art éphémère - qu'on la prenne dans son sens positif ou négatif d'ailleurs.

A propos de *danse de nuit, vous évoquiez l'idée de faire des gestes pour s'en débarrasser, à la manière d'un exorcisme. Là, vous remplacez en quelque sorte l'exorcisme par le don...*

Dans *danse de nuit*, il y a ce texte écrit très vite, *Charb est mort*, dans lequel la durée de vie des caricatures, de l'humour et du sens transportés par un dessin de presse est comparée avec celle d'un mouvement. Et en un sens, l'humour d'un dessin est plus éphémère encore qu'un geste de danse. Le dessin reste, certes, mais ce qui l'entourait, le contexte qui le chargeait d'un sens est très fugace. *Danse de nuit* et *10000 gestes* sont des pièces assez éloignées, elles ne reposent pas du tout sur les mêmes principes, les mêmes affects. Mais elles partagent une tendance à la vitesse et à la disparition qui produit des échos entre elles.

La création de cette pièce va être une formidable « usine à fabriquer des gestes », avec du coup un aspect presque... industriel...

C'est vrai. Sauf qu'à l'usine, le processus de « chaîne » consiste à fabriquer 10 000 fois la *même* voiture. On retombe sur cette distinction entre production de masse et absolue singularité, génération automatique et fabrication artisanale. Ou alors il s'agit de l'industrie du futur. La massification de la singularité ; la customisation, la personnalisation des marchandises de masse, les imprimantes 3D… On touche là à un champ très contemporain. Ce qui est sûr, c'est qu'il va falloir imaginer une manière d'enregistrer ces gestes, de les reprendre. Comment allier cette absolue singularité avec une forme de conservation ? Un exemple : comment prendre en compte les éventuels remplacements ? Dans un groupe de danseurs, il faut toujours un certain nombre de remplaçants, au cas où un danseur manque, se blesse, etc. Il faut alors transmettre au remplaçant le matériau du danseur qu'il remplace. Là, les rôles sont tous individualisés. Du coup, j'aimerais que chaque danseur remplaçant invente ses propres gestes, sa propre partition, qui viendrait se greffer sur les autres. Si quelqu'un n'est pas là, ses gestes ne sont pas joués. Après, peut-être que certains gestes vont s'avérer indispensables, et qu'ils devront être présents quoi qu'il en soit. Mais j'aime l'idée d'une partition faite « sur mesure », par les danseurs eux-mêmes.

A ce propos, nous avons évoqué le répertoire de chaque danseur, mais comment vont s'organiser les rapports des danseurs entre eux ? Est-ce qu'il y aura des contacts par exemple, où est-ce que chaque « geste » restera isolé, entretenant un rapport de contiguïté avec les autres ?

J'imagine plutôt un rapport de perméabilité, de friction. Parmi les gestes possibles, certains impliqueront un autre corps. C'est pour une part ce que j'avais fait pendant le stage : au sein de leur partition individuelle, je leur avais demandé d'inclure une portion de gestes en contacts, pour voir quelles interactions - et quels accidents - étaient possibles. Par exemple, imaginons : tirer les cheveux, porter, pousser quelqu'un. Du coup, le danseur qui se trouve à côté d'un danseur dont le geste, à l'instant T, est de pousser, va voir son action gênée, compliquée par la présence de l'autre ; cela va produire un résultat très accidenté à l'intérieur d'une structure très écrite. Bien entendu, une pièce comme celle-là ne peut pas être improvisée, puisqu'il faut qu'aucun geste ne soit répété. Au départ, j'avais peur que le principe de *10000 gestes* n'induise un projet un peu solitaire, comme *Levée des conflits*, où chaque danseur est isolé des autres. Du coup je me suis dit que beaucoup de gestes pouvaient se faire en contact. Mais à condition que les deux

danseurs ne fassent pas le même geste - ce qui exclut de facto les gestes symétriques, comme se serrer la main par exemple. Les gestes asymétriques, par contre, pourront permettre des greffes, des emboîtements : à l'intérieur d'un emboîtement, chacun poursuit le cours et le développement de son action. Ce qui pose du coup la question de la composition d'ensemble : est-ce que seules les partitions individuelles seront écrites - les gestes et leur déroulement - laissant une grande part d'aléatoire dans la rencontre de chacune des 25 séries en cours ? Où est-ce que *tout* est écrit ? J'imagine un cas limite, où les 25 danseurs essaieraient tous de s'attraper les uns les autres : ça me paraît impossible à chorégraphier. Du coup je penche plutôt pour la première hypothèse… Écrire les séquences de chaque danseur, et laisser une part de hasard dans les rencontres entre elles. J'ai envie de voir comment le hasard génère des chocs de météorites…

Vous avez évoqué la question de l'enregistrement, ce qui amène à celle de la mémoire : comment les interprètes vont-ils mémoriser une telle quantité de gestes ?

En effet, il s'agit vraiment d'un projet de mémoire. A la fois pour le chorégraphe, qui ne pourra jamais se rappeler de tous les gestes, mais qui doit trouver une manière d'en « prendre soin ». Et pour les danseurs qui doivent réussir à mémoriser une série de 400 gestes - au minimum… Cela n'a rien d'impossible, mais cela implique des danseurs aguerris.

On pourrait imaginer un spectateur très tatillon, comptant chaque geste pour vérifier que le compte est bon…

Il faudrait qu'ils soient toute une équipe alors ! Seul, c'est impossible. Par contre, il pourrait essayer de vérifier qu'aucun geste ne se répète… Évidemment, c'est très subjectif… qu'est-ce qu'un *même* geste ? Qu'est-ce qui différencie un geste d'un autre ? L'un des soucis conceptuels de la pièce, c'est que si on pousse le bouchon trop loin, la pièce devient quasiment impossible à réaliser… Il suffit de considérer que « poser le pied sur scène » constitue déjà un geste. Du coup plus personne d'autre ne peut plus poser le pied. Ou marcher. Ou lever un bras. Il faudra nécessairement ruser avec cette faille, ou ce vice de forme du concept. Il sera possible de se déplacer. De marcher. De courir pour *aller faire* un geste. Les danseurs vont parcourir le plateau, il faut accepter que ce déplacement soit exclu du répertoire des gestes. Si je marche en agitant la main, le geste, c'est celui d'agiter la main. Il faut qu'il y ait une forme de souplesse, sinon le projet est impossible avant même d'avoir commencé…

La plupart de vos projets chorégraphiques entrent en résonance avec ceux menés par le Musée de la danse. Il y a souvent des points de passage entre les deux. Sachant que le projet du Musée de la danse approche petit à petit de son terme, est-ce qu'on peut considérer 10000 gestes *comme une sorte de dilapidation du Musée de la danse ? Un peu comme si on ouvrait le Louvre pour mettre toutes les œuvres dehors...*

Je crois qu'on retrouve ces deux facettes dans *10000 gestes* : c'est en même temps un projet intimement lié au Musée de la danse - comme *Levée des conflits*, dont le projet au départ était de faire une sculpture. Là il s'agit d'une collection - certes impossible - mais d'une collection tout de même. C'est le Louvre, mais sans l'aspect historique : un Louvre immédiat. Et en même temps, c'est effectivement une dilapidation, une disparition, un anti-musée. *danse de nuit* entrait en résonance avec *Fous de danse* : avec la question de l'espace public, le fait de sortir de la scène, d'occuper un autre terrain. Peut-être que *10000 gestes* fait écho à la question de ce qui advient *après* un Musée de la danse. Qu'est-ce que deviennent les gestes, les idées qui y ont été agitées ?

danse de nuit *se situait dans la continuité de* manger*, en reprenant la question de l'oralité, d'une greffe entre le mouvement, le chant, la parole. Est-ce que cette piste va être poursuivie dans* 10000 gestes*, ou est-ce que vous l'avez en quelque sorte « épuisée » ?*

Pour *10000 gestes*, j'ai envie de me concentrer sur le mouvement ; du coup il est possible que tout ait lieu en silence - sans voix, et sans son additionnel. Si on se met à tous chanter quelque chose, ou si un univers sonore unique, le même pour tous, est ajouté par dessus… j'ai l'impression que l'on perd quelque chose de cette exposition de singularités. Pour moi c'est une architecture humaine, sans décor, sans son, qui génère sa propre forme, son propre bruit. Par contre, dans la continuité de *danse de nuit*, la question du costume m'intéresse. J'imagine qu'il pourrait y avoir un vestiaire hétérogène, d'une centaine de pièces, où aucun habit ne serait semblable à un autre. Chaque danseur pourrait avoir environ 4 vêtements ou accessoires à sa disposition. Au fond, peut-être qu'il s'agit d'une pièce pour 25 danseurs, 10 000 gestes et 300 pièces de costume...

10000 gestes

© Tristram Kenton, MIF,

© Gianmarco Bresadola, Volksbühne Berlin, 2018

© Tristram Kenton, MIF,

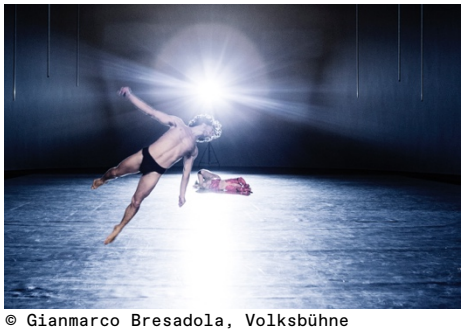
© Gianmarco Bresadola, Volksbühne Berlin, 2018

© Brotherton Lock, Tate Modern Londres, 2019

© Brotherton Lock, Tate Modern Londres, 2019

© Ursula Kaufmann, Volksbühne Tempelhof Berlin, 2017

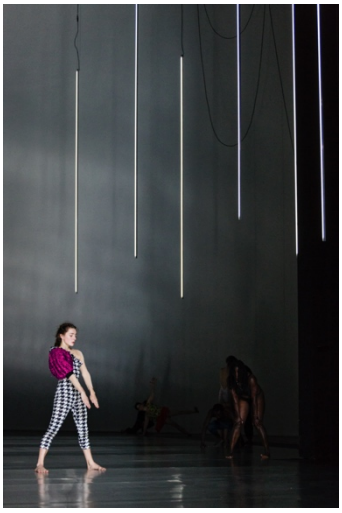
© Brotherton Lock, Tate Modern Londres, 2019



© Gianmarco Bresadola, Volksbühne Berlin, 2018

© Gianmarco Bresadola, Volksbühne Berlin, 2018

© Gianmarco Bresadola, Volksbühne Berlin, 2018



© Gianmarco Bresadola, Volksbühne Berlin, 2018

© Gianmarco Bresadola, Volksbühne Berlin, 2018

BORIS CHARMATZ

terrain

© Duncan Elliott

Danseur, chorégraphe, mais aussi créateur de projets expérimentaux comme l'école éphémère Bocal, le Musée de la danse ou Terrain, **Boris Charmatz** va chercher la danse dans des endroits inhabituels. Soucieux de brancher ses propres questionnements sur l'état des corps contemporains, il conçoit des spectacles et formats hybrides qui, dans des espaces très divers, conjuguent création et répertoire, théorie et transmission.

D'abord élève à l'École de danse de l'Opéra National de Paris puis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, il cosigne en 1993 sa première pièce avec Dimitri Chamblas, *À bras-le-corps* - un duo que les deux interprètes n'ont jamais cessé de danser depuis, entré au répertoire du Ballet de l'Opéra National de Paris en 2017. Il crée ensuite une série de spectacles qui ont fait date, parmi lesquels *Aatt enen tionon* (1996), *Con forts fleuve* (1999) ou *Levée des conflits* (2010), en parallèle de ses activités d'interprète et d'improvisateur (notamment avec Odile Duboc, Médéric Collignon, Anne Teresa De Keersmaeker et Tino Sehgal).

De 2009 à 2018, Boris Charmatz dirige le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne et y déploie le Musée de la danse, paradoxe tirant sa dynamique de ses propres contradictions, espace expérimental pour penser, pratiquer, mettre sens-dessus-dessous les rapports établis entre le public, l'art et ses territoires physiques et imaginaires. Le Musée de la danse articule le vivant et le réflexif, l'art et l'archive, la création et la transmission.
En 2011, il est artiste associé du Festival d'Avignon, et crée à la Cour d'honneur du Palais des papes *enfant*, pièce pour 26 enfants et 9 danseurs. Il y propose également « Une école d'art pour le Festival d'Avignon ».
Invité au MoMA (Museum of Modem Art, New York) en 2013, il conçoit *Musée de la danse: Three Collective Gestures*, projet décliné en trois volets et visible durant trois semaines dans les espaces du musée.
Après une première invitation en 2012, Boris Charmatz retrouve la Tate Modern (Londres) en 2015 avec le projet *If Tate Modern was Musée de la danse*? comprenant des versions inédites de *À bras-le-corps, Levée des conflits, manger, Roman Photo, expo zéro* et *20 danseurs pour le XXe siècle*. La même année, il ouvre la saison danse de l'Opéra national de Paris avec *20 danseurs pour le XXe siècle* et invite 20 danseurs du Ballet à interpréter des solos du siècle dernier dans les espaces publics du Palais Garnier.
En mai 2015, il propose à Rennes *Fous de danse*, une invitation à vivre la danse sous toutes ses formes de midi à minuit. Cette « assemblée chorégraphique » qui réunit professionnels et amateurs, connaît deux éditions supplémentaires à Rennes (en 2016 et 2018) et d'autres à Brest, Paris (au Festival d'Automne en 2017) et à Berlin où Boris Charmatz est artiste associé de la Volksbühne durant la saison 2017-2018.
En 2016, il crée *danse de nuit*, performance nocturne pour l'espace urbain, et en 2017, *10000 gestes*, pièce pour 24 danseurs. A la fin de l'année 2018, Boris Charmatz quitte le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne et crée pour l'occasion *La Ruée* au TNB, performance collective inspirée de l'ouvrage *Histoire mondiale de la France*dirigé par Patrick Boucheron.

En janvier 2019, il lance Terrain, structure implantée en Région Hauts-de-France, projet d'expérimentations chorégraphiques sans mur ni toit, inséré dans la ville et l'espace public. À l'été 2019, le Zürcher Theater Spektakel lui donne carte blanche pour investir le site du festival, au bord d'un lac : *terrain | Boris Charmatz : Un essai à ciel ouvert. Ein Tanzgrund für Zürich* lance ainsi le premier test de ce projet. Pendant trois semaines, tous les jours, par tous les temps, le public assiste à des échauffements participatifs, des workshops, des performances et un symposium.
En 2020-2021, le Festival d'Automne à Paris consacre à Boris Charmatz un Portrait, composé de pièces du répertoire et de nouvelles créations : sont présentés *La Ruée*, *(sans titre) (2000)* de Tino Sehgal, *La Fabrique* (incluant notamment les projets et performance *Session Poster, Ping Pong* et *J'ai failli)*, *Aatt enen tionon*, *20 danseurs pour le XXe siècle et plus encore, 10000 gestes, boléro 2* d'Odile Duboc*, étrangler le temps,* ainsi que *La Ronde,* création pour le Grand Palais, inspirée du texte *La Ronde* de Arthur Schnitzler et *Happening Tempête* pour l'ouverture du Grand Palais Ephémère. En juillet 2021, il ouvre le

Manchester International Festival avec *Sea Change*, une performance dans une rue de la ville avec 150 interprètes amateur·ice·s et professionnel·le·s. En novembre de la même année, à l'Opéra de Lille, il crée et danse le solo SOMNOLE, qui reçoit le prix du Syndicat de la critique pour la meilleure performance chorégraphique.

En août 2022, Boris Charmatz prend la direction du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Il y construit, avec Terrain, un nouveau projet artistique entre l'Allemagne et la France, dédié au développement conjoint de son travail chorégraphique et du répertoire de Pina Bausch. Il présente plusieurs événements dans l'espace public à Wuppertal, parmi lesquels *Wundertal/Sonnborner Strasse* dans une rue de la ville (2023), et *CERCLES* sur un terrain de football (2024).
En septembre 2023, il crée au Mariendom, église brutaliste à Neviges (Allemagne) *Liberté Cathédrale*, sa première pièce réunissant l'Ensemble du Tanztheater Wuppertal et des danseurs de Terrain, élue « Production de l'année » par les critiques réunis par le magazine allemand TANZ. En 2024, il est l'Artiste complice de la 78ème édition du Festival d'Avignon, où il présentera *CERCLES*, atelier en public pour participant.e.s, *Liberté Cathédrale* en plein air, et le projet *Forever (immersion dans Café Müller de Pina Bausch).*

Boris Charmatz est l'auteur de plusieurs ouvrages : *Entretenir/à propos d'une danse contemporaine* (2003, Centre national de la danse/Les presses du réel) cosigné avec Isabelle Launay ; *Je suis une école* (2009, Éditions Les Prairies Ordinaires), qui relate l'aventure que fut Bocal ; *EMAILS 2009-2010* (2013, ed. Les presses du réel en partenariat avec le Musée de la danse) cosigné avec Jérôme Bel. Deux monographies ont été publiées : en 2017 par le MoMA, sous la direction d'Ana Janevski, en langue anglaise ; en 2025, sous la direction de Marietta Piekenbrock, en langue allemande aux éditons Alexander Verlag Berlin.

Il réalise plusieurs films, déplaçant souvent, hors des lieux de spectacle et pour la caméra, des matériaux chorégraphiques tirés de ses pièces. Avec César Vayssié, il signe notamment *Les Disparates* (1999), *Levée* (2014), *Danse gâchée dans l'herbe* et TRANSEPT (2023) ; avec Aldo Lee, *Une lente introduction* (2007) ou *étrangler le temps* (2020), Ces films ont fait l'objet d'une exposition au Frac Sud - Cité de l'art contemporain à Marseille en 2023.

Calendrier

2017
13, 14, 15 juillet : Manchester International Festival, Royaume-Uni
14, 15, 16, 17 septembre : Volksbühne Tempelhof, Berlin, Allemagne
19, 20, 21 octobre : Théâtre National de Chaillot - Festival d'Automne à Paris, France
24, 25 novembre : Théâtre National de Bretagne, Rennes, France

2018
1, 2, 3 février : Volksbühne, Berlin, Allemagne
17, 18 mars : Tanzplattform, Essen, Allemagne
27, 28 avril : Teatro Arriaga, Bilbao, Espagne
9 juin : Israel Festival, Jerusalem, Israel
13, 14, 15 juin : Wiener Festwochen, Vienne, Autriche
5 juillet : Festival de Marseille, France
23 juillet : Bolzano Danza, Bolzano, Italie
30 août et 1er septembre : Zürcher Theaterspektakel, Zurich, Suisse
27, 28 septembre : Crossing the line Festival - Skirball Center, New York, États-Unis
14 novembre : Scène nationale d'Orléans - CCNO, Orléans, France

2019
26, 27 janvier : Nanterre Amandiers, Nanterre, France
8, 9 mars : Mercat de les Flores, Barcelone, Espagne
18, 19 mai : Spring Festival, Utrecht, Pays-Bas
15 juin : La Manufacture CDCN - Théâtre National de Bordeaux Aquitaine, Bordeaux, France
22, 23 juin : Tate Modern, Londres, Royaume-Uni
27, 28, 29 septembre : Kampnagel, Hambourg, Allemagne
25 octobre : Dampfzentrale, Bern, Suisse

2020
4 février : Pharenheit - Opéra de Rouen - Le Rive Gauche, Rouen, France
15, 16 février : Teatro Municipal do Porto - Rivoli, Porto, Portugal
21, 22 février : Culturgest, Lisbonne, Portugal
26, 27 février : Teatros del Canal, Madrid, Espagne
29, 30 mai : HELLERAU, Dresden, Allemagne (Annulé - Covid-19)
12 juillet : Nationaltheater Mannheim, Allemagne (Annulé - Covid-19)
21, 22 août : Helsinki Festival, Finlande (Annulé - Covid-19)
25, 26, 27 novembre : Théâtre National de Chaillot - Festival d'Automne à Paris, France (Annulé - Covid-19)

2021
22, 23 janvier : Théâtre de la Cité - CDN, Toulouse, France (Annulé - Covid-19)
9 avril : Maison de la Culture d'Amiens, France (Annulé - Covid-19)
13 avril : le phénix - Scène nationale de Valenciennes, France (Annulé - Covid-19)
15, 16 avril : Opéra de Lille, France (Annulé - Covid-19)
6, 7, 8 juillet : Parc de la Villette, Paris, France
27, 28, 29 août : Helsinki Festival, Helsinki, Finlande (Annulé - Covid-19)

2022
25, 26, 27 août : Helsinki Festival, Helsinki, Finlande
10 septembre : le phénix, Valenciennes, France
18, 19 novembre : 0péra de Lille, France
9 décembre : Maison de la culture, Amiens

2023
20, 21 janvier : Nantes Angers Opéra, Nantes, France
17 et 18 mars : Taipei Performing Arts Center, Taïwan
24 juin : Montpellier Danse, France

2024
8 et 9 mars : Théâtres de la ville du Luxembourg, Luxembourg
20 et 21 mars : Le Maillon, Théâtre de Strasbourg - Scène européenne, France
17 octobre : L'Arsenal, cité musicale de Metz, France

Terrain

directeur artistique Boris Charmatz

directrice déléguée Hélène Joly
helenejoly@associationterrain.org

directrice des productions Martina Hochmuth
martinahochmuth@associationterrain.org

directeur des productions Lucas Chardon
lucaschardon@associationterrain.org

administrateur de production Briac Geffrault
briacgeffrault@associationterrain.org

www.borischarmatz.org

Terrain est soutenu par le ministère de la Culture - DRAC Hauts-de-France, et la Région Hauts-de-France.
Dans le cadre de son implantation en Hauts-de-France, Terrain est associé à l'Opéra de Lille, au phénix, scène nationale de Valenciennes pôle européen de création, et à la Maison de la Culture d'Amiens- Pôle européen de création et de production. Boris Charmatz est directeur du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch et de Terrain.