

Boris Charmatz

Levée des conflits

Installation chorégraphique pour 26 danseurs
Conception, **Boris Charmatz**
Assisté de Anne-Karine Lescop
Lumière, Yves Godin
Son, Olivier Renouf

Interprétation, Eleanor Bauer, Nuno Bizarro,
Mathieu Burner, Magali Caillet-Gajan, Boris Charmatz, Sonia
Darbois, Olga Dukhovnaya, Olivia Grandville,
Peggy Grelat, Gaspard Guilbert, Taoufiq Izzediou,
Lenio Kaklea, Jurij Konjar, Elise Ladoué,
Catherine Legrand, Maud Le Pladec, Éric Martin,
Naiara Mendioroz, Thierry Micouin, Andreas Albert Müller,
Mani Asumani Mungai, Élise Olandeguy, Felix Ott, Annabelle
Pulcini, Fabrice Ramalingom, Nabil Yahia-Aïssa

Festival d'Automne à Paris
Théâtre de la Ville

Du vendredi 26 au dimanche 28 novembre
Vendredi 26, samedi 27, 20h30
Dimanche 28, 15h

Durée : 1h45

13€ et 24€
Abonnement 13€

Production 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.
CulturesFrance contribue régulièrement aux
tournées internationales du Musée de la danse.

Coproduction Théâtre National de Bretagne
(Rennes) ; Manifesta 8 (Murcia) ;
Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de Bonlieu Scène nationale d'Annecy, de Chassé
Theater/Breda et de Teatro Maria Matos (Lisbonne)
Ce projet bénéficie du soutien de CulturesFrance/Ville de Rennes.
Avec le soutien de l'Adami

Directeur du Musée de la danse, laboratoire dont il se sert pour soumettre la trame chorégraphique à de multiples expériences, Boris Charmatz ne cesse de sonder les contours de sa pratique, d'exposer et d'élargir ses frontières, de jouer avec son histoire. Après 50 ans de danse – œuvre hybride, entre abécédaire des formes de Merce Cunningham et kaléidoscope de gestes récupérés – il propose un nouvel objet-limite, un hologramme méditatif pour vingt-six danseurs.

Pour ce chorégraphe explorateur de la friction des corps, de l'improvisation sauvage et du choc des matériaux, *Levée des conflits* délimite une zone neutre : un moment d'apesanteur, de suspension provisoire de la mêlée. *Levée* – comme une levée du temps, de la tension du sens, des règles organisant la perception. En une ronde hypnotique, un tourbillon circulant de corps en corps, les vingt-six danseurs vont chercher à produire un mirage : une impression subliminale se dégageant d'un enchaînement continu d'états.

Exposée à la durée, sans cesse en train de se nouer et de se dénouer, cette structure à géométrie variable mobilise une attention flottante : ensemble à contempler d'un seul regard, et chorégraphie composée d'une multitude d'évènements qui s'emboîtent, pivotent, coulissent – laissant voir chaque geste en train de se faire ; danse fluide, en apesanteur, qui simplement a lieu, et mécano complexe, en oscillation permanente.

Avec *Levée des conflits*, Boris Charmatz invente un « trou de danse » – trou noir ou vortex – capable de capturer le mouvement dans une image fixe.

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris
Rémi Fort, Christine Delterme
01 53 45 17 13

Théâtre de la Ville
Marie-Laure Violette
01 48 87 82 73

Boris Charmatz

Biographie

Né le 3 janvier 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 signent *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 *herses (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. 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 : *Entretenir/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* et s'est déplacé à Saint Nazaire, Singapour et Utrecht.

www.museedeladanse.org.

Boris Charmatz au Festival d'Automne à Paris et au Théâtre de la Ville:

2008 *La Danseuse malade* (Théâtre de la Ville)
2009 *50 ans de danse* (Les Abbesses)

Boris Charmatz au Festival d'Automne à Paris :

1996 *AATT ENEN TIONON* (Centre Pompidou)
1997 *herses* (Théâtre de la Bastille)
1999 *Con forts fleuve*
(Théâtre de la Cité Internationale)
2002 *héâtre-télévision* (Centre Pompidou)
2006 *Quintette cercle* (Centre Pompidou)

Boris Charmatz au Théâtre de la Ville :

2002 *Con forts fleuve* (reprise)
2006 *Régi* au Théâtre de la Bastille

Levée des conflits

Une compagnie éphémère de trente danseurs répète et interprète une forme inédite de « chorégraphie immobile ».

Bien que tout le monde soit en mouvement, dans une immense ronde oscillante et hypnotique, l'ensemble, lui, ne bouge pas. Chaque danseur est pris dans un mouvement perméable à la fois au danseur qui le précède et à celui qui le suit, pour fabriquer une chorégraphie dont toutes les parties sont vues simultanément. Les corps se remplacent les uns les autres en permanence, de manière à ce que si la structure pivote sans fin, la forme, elle, reste totalement stable. C'est une sculpture. La pièce est donc essentiellement méditative... Elle n'existe pas sans les corps qui l'activent finement, mais elle produit une installation immatérielle pour quelques heures qui « ne passent pas », dans laquelle il n'y a ni début ni fin, pas de drame, pas de dramaturgie. En ce sens, elle est un *dance hole*, un trou de danse, qui m'évoque irrésistiblement cette définition subjective du Neutre selon Roland Barthes : *le neutre comme désir de la levée des conflits*.

Le projet est à la fois minimal et totalement démesuré : minimal parce que l'ensemble de la pièce peut être saisi en un seul coup d'œil, démesuré parce que la troupe est énorme et qu'elle est agitée d'une infinité de gestes respirants.

Cette pièce serait montée comme un opéra, avec très peu de répétitions pour l'ensemble du groupe, et une tournée stricte dans le temps, à l'Automne 2010. Idéalement, elle aurait lieu dans trois types de lieux, grands plateaux de théâtre à nu, hall de musée ou de bâtiment public, place de ville. Dans les théâtres, et pour certains lieux spécifiques, Yves Godin propose de réaliser une œuvre lumineuse très forte qui prendrait appui sur l'immensité des volumes investis.

(On rêve encore de troupes, de compagnies de danse, d'artistes permanents. L'art doit être permanent, mais le Musée de la danse se propose de fonder des compagnies de danse éphémères).

(La pièce n'est pas présentée comme un spectacle, avec une heure de commencement, il s'agit plutôt d'un monstre « disponible » au regard pendant quelques heures).

Boris Charmatz

Entretien avec Boris Charmatz

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

Boris Charmatz : Je trouve très juste l'idée de suspension - d'absence de gravité... J'aurais tendance à dire qu'aujourd'hui, c'est plus dans cette direction que je cherche. Cela fait assez longtemps que j'ai ce titre en tête, et parfois je le trouve un peu pesant - justement à cause du mot « conflit ». La pièce pourrait ne s'appeler que « levée », ce serait plus abstrait. Mais on perdrait une part de ce que cette pièce engage. Une part du paradoxe se trouve là : il y a dans cette pièce la volonté de sortir de la confrontation, de la bataille - alors même que ce sont des affects avec lesquels je travaille ! J'aimerais beaucoup créer un projet qui s'appelle *Bataille*. J'aime l'improvisation sauvage. Mais après des pièces comme *La danseuse malade* ou *Régi* - qui impliquent une dramaturgie très contrastée - je crois que j'avais envie d'une pièce sans dramaturgie, qui ne joue pas sur les tensions, les contrastes. Où l'on ne se pose pas des questions comme : qui va se faire exploser la tête ? Où ? Quand ?

Levée des conflits n'a pas de dramaturgie au sens propre. D'une certaine manière, elle ne comprend pas non plus de *drame* - même si la dramaturgie et le drame ne sont pas exactement la même chose... On pourrait dire que la danse a simplement lieu. Et en même temps, on pourrait presque dire qu'elle n'a pas lieu. Il n'y a pas d'acmé, d'évènement saillant, elle est toujours en train de se faire et de se défaire.

Levée des conflits renvoie également à la manière dont Roland Barthes définit le « neutre ». Dans le livre *Entretien*, que vous avez co-signé avec Isabelle Launay, le chapitre sur « le neutre » développe une critique du « style » neutre en danse. Comment cette pièce se positionne vis-à-vis de ces questions ?

Boris Charmatz : Oui, tout cela est apparu en lisant Barthes - même si ce qu'il développe à propos du neutre est assez différent du mode de création qui était le mien à ce moment-là. J'ai lu *Le neutre* pendant le projet d'école *Bocal*, et celui-ci comprenait des idées telles que « l'épuisement des pédagogues », « le marathon de la pédagogie »... Beaucoup de nos exercices nommaient le conflit, la *disputatio*. Nous voulions remettre la *disputatio* au centre de l'école. Tout cela est assez loin de ce qu'on peut entendre dans le terme *neutre*. Et jusqu'ici, j'avais toujours détesté l'idée du neutre en danse... Cela me paraissait être une recherche vaine ; une partie de mon travail est construite *contre* l'idée qu'il puisse exister un *endroit neutre*. Pour moi au contraire, tout est *contexte*. Ceci dit, Barthes présente le neutre non pas comme « nouvelle loi idéale », mais au contraire comme *désir*... C'est je crois ce qui m'a marqué à la lecture de ses notes. Pour lui, il ne s'agit pas d'une *fin des conflits*. C'est une tentative, un *désir* : un *désir de levée des conflits*. Mais, même si cette lecture a compté, je ne voudrais pas que le « neutre » soit un slogan ou un

effet d'annonce.

Pour revenir à la pièce, je pense que le neutre se joue dans les corps : nous sommes trente. Tous les mouvements faits par ces trente personnes sont vus en permanence – comme un chant en canon tournant. Je voudrais que les corps soient dans un état de perméabilité : un mouvement est donné, on se l'apprend, on se l'échange... sans tension, sans contraste d'opposition entre les protagonistes.

Vous décrivez également cette pièce comme une sorte de sculpture. Est-ce que l'expérience de directeur du Musée de la danse lance des idées dans votre travail chorégraphique, redéfinit leur cadre ?

Boris Charmatz : Oui, le terme de « sculpture » m'est venu en pensant au Musée de la danse. Au départ, l'idée était de faire une pièce en mouvement, mais qui puisse donner le type de perception immobile d'une sculpture. Une pièce à la fois en mouvement et totalement figée – c'est un archétype d'objet à *exposer*, à contempler, disponible au regard... Aujourd'hui, je dirais que c'est plutôt une « image subliminale » qui se dégage qu'une sculpture... C'est peut-être le résultat du travail sur le projet Cunningham, avec les trois cent photos du livre. Pour *Levée des conflits*, il s'agirait d'inventer une photo, et que cette image fixe se dégage d'un ensemble d'activités. Ce mode de passage, d'étirement – répandre, disperser le mouvement – est lui aussi très proche du Musée de la danse, finalement. Il y a une multiplicité de lignes de travail au sein du Musée de la danse.

Parmi les « modes d'exposition » de cette pièce, je me dis qu'on pourrait la proposer sur une place, dans un grand hall de musée, de gare... ou dans un théâtre. J'espère que c'est une pièce qui aura une vraie valeur montrée dans un théâtre. L'idée, c'est d'opérer un geste simple : transformer le théâtre en installation – ou en musée ? Les spectateurs viendront, il y aura un objet sur la scène, et ils pourront rester, le regarder évoluer... Ceci dit, cette idée ne peut fonctionner que si la pièce s'étire dans le temps... et je n'ai pas envie de jouer sur l'épuisement – ce serait « anti-neutre »...

L'idée serait de réussir à « dédramatiser » tous les niveaux du regard porté sur la pièce ?

Boris Charmatz : Oui, et en même temps, j'ai envie qu'il puisse y avoir de vrais jeux physiques à l'intérieur de cette forme, ce qui implique nécessairement une fatigue. Je ne sais pas si la pièce pourra durer plus de deux heures. Mon idéal aurait été quatre heures. Mais si les spectateurs commencent à se demander « est-ce que les danseurs vont tenir ? »... on entre dans un autre type de regard... Je n'ai pas envie d'entrer dans un « marathon », où la danse commence à se désagréger parce que les interprètes sont fatigués. Évidemment, j'aime voir les corps évoluer, se fatiguer – mais il ne faut pas que ce soit la règle...

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

Boris Charmatz : Actuellement, j'ai l'impression que cette pièce oscille entre les deux écritures du mot « polis » : « polis », et « police ». Trente personnes, c'est un groupe important – au sein duquel circule tout un jeu de relations sociales, voire même une certaine image de la socialité. La chorégraphie elle-même passe de corps en corps : quel lien entre ces corps – même si ils ne se touchent pas – comment ils communiquent ? Et ensuite, il faut se demander comment placer la pièce dans la cité, dans des espaces ayant leurs propres règles. Ça, ce sont pour moi des problématiques liées à la « polis ». Et en même temps, dans la forme, il y a une sorte de « police » : si la forme est mal effectuée, alors l'image immobile n'apparaît pas. On voit seulement 30 personnes en train de bouger. La pièce demande une écriture très précise, un contrôle très précis.

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

Boris Charmatz : C'est un travail très formel, qui implique des jeux de timing, de placement dans l'espace. Étant donné que les mouvements sont partagés, ils sont très écrits. Il y a très peu d'improvisation. Actuellement je suis en train de travailler sur ces réglages. Pour que chaque danseur passe d'un mouvement à un autre, je considère qu'il faut une minute. Disons qu'il y a trente mouvements, et une minute entre chaque mouvement – ou chaque position. Chaque danseur ne fait que passer d'un point de repère mental à un autre – pour qu'à chaque moment, dans n'importe quel point de l'espace, il y ait quelqu'un en train d'arriver, et quelqu'un en train de partir. Mais je suis en train d'essayer un décalage : entre les passages des danseurs, il y a un intervalle de 40 secondes, et entre la composition et la décomposition d'un mouvement, 1 minute. Du coup, les mouvements se superposent : alors que le mouvement est en train de se désagréger pour aller ailleurs, il y a déjà un danseur en train de le reprendre. Ce sont ces règles formelles, ces règles d'écriture du temps, de l'espace qu'il faut réussir à résoudre, pour qu'elles soient les plus fluides possibles.

Est-ce que l'idée est d'aboutir à une forme de « mouvement perpétuel », ou est-ce que la pièce inclut la possibilité d'un dérèglement ?

Boris Charmatz : C'est aussi une vraie question. Si tout était parfait, ce serait une sorte de corps de ballet. D'une part, il faut des danseurs entraînés, précis, mais si ça aboutit à une égalisation des corps – c'est raté. Un grand groupe qui devient un corps de ballet, au sein duquel personne ne dépasse parce que tout le monde fait la même chose... ça ne va pas du tout. Actuellement, nous sommes en train d'osciller entre ces questions. Par exemple : au départ, je m'étais dit que l'idéal chorégraphique – et l'idéal du neutre finalement – serait que chacun produise un mouvement. Nous sommes trente, cela fait trente mouvements. Nous nous les apprenons les uns les autres, et la chorégraphie consiste à

passer d'un mouvement à un autre. Ce serait un idéal de mouvement produit par ceux qui le font. Mais : le problème, c'est que l'on ne verrait pas apparaître le mouvement de chacun, on ne verrait pas cet idéal – on ne verrait *que des passages*. Du coup, cela n'aurait pas vraiment d'intérêt. Surtout, je voudrais que la pièce arrive à faire ressortir *une* image. Du coup, c'est à dessiner cette image qu'il faut s'employer. Si cette image n'apparaît pas, si on ne voit que des passages, ça ne marche pas. Après avoir travaillé sur près de 300 images avec le projet Cunningham, là, il n'y en a qu'une seule... Elle ne peut être laissée au hasard, il faut que toutes ses coordonnées soient millimétrées.

Il me semble qu'entre 50 ans de danse et Levée des conflits existe un lien – comme une image en négatif... L'une travaille l'instantané, l'autre l'étirement, l'une le mouvement, l'autre l'immobilité. Est-ce que ces pièces ne cherchent pas toutes les deux une déformation de la trame chorégraphique, par une tension vers un autre média – la photo et la sculpture, l'arrêt sur image et la transformation continue de l'image ?

Boris Charmatz : Oui, c'est amusant, parce qu'en commençant à travailler sur *Levée des conflits*, je me suis dit que les deux projets n'avaient justement rien à voir.... Dans un cas, il s'agit de créer une chorégraphie à partir d'un livre ; le livre contient les photos des spectacles de Cunningham, donc la réflexion entretient également un rapport avec le patrimoine... Et puis on m'a demandé : est-ce que vous allez retravailler sur des images ? Je me suis dit que non, que je n'allais pas retravailler sur un livre, ni sur cette idée de flip-book. Et c'est là que je me suis rendu compte que *Levée des conflits* continuait d'entretenir un rapport – en négatif effectivement – avec la question de l'image. Dans *Levée des conflits*, il n'y a pas d'images pré-existantes, reproduites par le mouvement ; l'image vient au terme du processus, elle se dégage du mouvement d'ensemble.

Lors de l'entretien que nous avons fait à propos de 50 ans de danse, la question du passage était au centre de vos réflexions. Est-ce que l'on ne pourrait pas dire qu'entre les deux pièces, la question du passage est restée centrale, mais tout en se déplaçant ?

Boris Charmatz : Dans *50 ans de danse*, cette question se posait lorsqu'on passait d'une image à une autre : comment effectuer ce passage, à quelle vitesse, à partir de quelle position ? Dans *Levée des conflits*, il n'y a *que* du passage, mais qui ne se lit pas *comme passage*. Le mouvement oscille comme un pendule. D'ailleurs le pendule est une belle image pour décrire la gravité du corps humain. Souvent, on demande aux danseurs de chercher *leur axe*, leur verticalité. Hubert Godard explique qu'il faut arrêter de rechercher son axe ; ce qui compte, c'est de *passer* par son axe. Dans *Levée des conflits*, le mouvement est oscillant, on ne cesse de *passer* par des positions, et c'est à force d'y repasser que, peut-être, l'image pourra s'inscrire. A aucun moment, ce que j'appelle « image subliminale » ne s'arrête. C'est une image arrêtée en mouvement...

Dans le cas de 50 ans de danse, il s'agissait d'images feuilletées, donnant l'illusion du

mouvement. Là, ce serait plutôt un film arrêté sur pause, mais dont l'image continuerait à bouger... Cette pièce invite aux métaphores venant d'autres champs...

Boris Charmatz : Oui, il y a des parallèles intéressants à faire avec l'univers du film – avec l'univers sonore également... On peut retrouver des équivalences. Dans le champ chorégraphique proprement dit, je ne vois pas d'œuvres qui utiliseraient ce procédé. Certaines *Accumulations* de Trisha Brown sont fondées sur des constructions formelles assez proches, mais elles ne visent pas non plus à l'immobilité. Elles montrent le processus de construction de la pièce, mais à l'intérieur d'une structure, d'une dramaturgie qui vise plutôt la répétition. Du coup, je me suis appuyé sur des réflexions liées au champ sonore ou au champ visuel. Beaucoup de compositeurs – Ligeti par exemple – ont travaillé sur des formes qui ne bougent pas. A propos du son, Olivier Renouf m'a dit qu'il avait pensé immédiatement à la pluie. La pluie est faite d'une multiplicité d'évènements – l'action des gouttes qui tombent – mais ce qui se dégage est fixe. Cependant, nous, nous ne faisons pas une « pluie » de mouvements !

Au niveau visuel, nous avons pensé aux photos de Muybridge – avec ces corps arrêtés à différents moments de leur mouvement. Ce que nous faisons, c'est comme un seul grand mouvement qui passerait par tous ces corps – les corps n'étant qu'une étape de ce mouvement-là. Bien entendu, nous ne faisons pas une « chorégraphie Muybridge » – c'est un environnement de pensée. Ceci dit, ce serait pas mal : quelqu'un part d'une position donnée, et chacun des autres danseurs poursuit le mouvement à partir de cette position, exactement comme un Muybridge concret et spatial – le dernier de la file courant à la poursuite du premier, un peu à la manière d'un film d'animation image par image, composé de plusieurs corps. Ce ne seraient que des images arrêtées, montrant le mouvement en train de se faire, d'arriver, d'émerger...

Ce que vous dites sur Muybridge me fait penser à une installation de Thierry Kunzel, The Waves, qui travaille sur cette frontière entre image immobile et image en mouvement. Le dispositif est simple : lorsque le spectateur pénètre dans l'exposition, il voit, au loin, l'image de la mer – mouvement sans cesse changeant. Et lorsqu'il s'approche de l'écran, l'image se fige progressivement, et passe au noir et blanc. Le mouvement et le son ralentissent au fur et à mesure, jusqu'à l'immobilité, jusqu'à la photo.

Boris Charmatz : J'aime beaucoup cette idée. Cela me fait penser au « Trou de danse » – une autre image pour parler de ce projet. Cette image des vagues, c'est un peu comme un trou de danse : les vagues dansent, et lorsqu'on s'en rapproche, l'image se fige. Avec *Levée des conflits*, j'aimerais créer un trou, un trou noir, un vortex, un tourbillon – capturer le mouvement dans une image fixe... Et c'est une pièce qui me donne envie de rassembler d'autres œuvres, d'autres idées. Qui permet d'amalgamer les réflexions. Dans une optique de « musée », je m'intéresse au type de collection que l'on pourrait faire autour de cette pièce..

La manière dont vous décrivez la pièce peut aussi faire penser au pointillisme : une multitude de points colorés indépendants formant une image...

Boris Charmatz Effectivement, comme dans le pointillisme nous essayons de créer un tableau – et il peut y avoir quelque chose d'hypnotique dans cette vision. Sauf que nous sommes des points qui sautons d'un endroit à un autre du tableau en permanence... nous prenons des couleurs différentes mais le tableau reste le même.

Lors de la préfiguration du Musée de la danse a eu lieu un happening au ralenti, Étrangler le temps. Pour *Levée des conflits*, vous parlez de trou noir, de mettre en place un temps « qui ne passe pas ». Est-ce qu'il n'y pas dans votre travail une tension vers une forme qui s'auto-annulerait ?

Boris Charmatz : Je vois *Levée des conflits* comme un circuit bouclé sur lui-même. En fait, on pourrait dire que c'est un solo, de 20 ou 30 minutes. Sauf qu'au lieu de voir se développer le solo – étant donné qu'il y a trente danseurs à différentes étapes du même développement – en une seconde et demie, on a tout vu ! En un sens, c'est une structure qui s'effondre sur elle-même, puisqu'on voit tout instantanément. Tout est fini avant que ça commence. Bon, évidemment, en trois secondes, les spectateurs n'auront pas le temps de comprendre comment ça fonctionne. Mais – de manière subliminale en quelque sorte – ils auront tout vu de ce qu'il y a à voir. Après, reste la compréhension du système. La sensation du temps qui s'installe... La musique peut donner une métaphore : cette pièce est un peu comme un canon – mais à trente ! Et en plus, nous ne chantons pas, disons... « Frère Jacques, Frère Jacques, dormez-vous, dormez-vous ? », mais quelque chose comme : « frrr dooo eeej rmm accc eeez ». Un jeu d'aller-retour qui fait exister *tout Frère Jacques* en une seconde. Les 15 secondes que dure le canon compressées en une, avec un jeu d'oscillation.

C'est une œuvre très méditative finalement...

Boris Charmatz : Oui, parce que le spectateur qui choisit de rester regarder, ne le fera pas pour voir apparaître de nouveaux éléments, de nouveaux développements. S'il reste, ce sera pour s'offrir du temps d'observation. Du temps de compréhension également – parce que finalement c'est assez complexe à saisir. Et puis je crois qu'il y a quelque chose de très empathique à *voir* le mouvement se développer. On suit le rythme – un peu comme les vagues. Et on suit le danseur, on peut voir l'orientation du geste, l'intention, le processus. Le procédé qui fait lever le bras est donné à lire. Et à peine le geste est fait qu'il s'est déjà développé dans une autre direction. Cela crée un jeu assez mental... Et le fait de viser l'immobilité a bien entendu quelque chose d'impossible.

Le point d'impossible, on le retrouve dans les conditions de production. Ça doit être un objet difficile à produire... et à montrer.

Boris Charmatz : Oui, cette pièce joue avec les limites. C'est une sorte d'aberration économique. On ne fait plus ça aujourd'hui – surtout pour une forme contemporaine. C'est le format du corps de ballet. Trente personnes pour faire le *Sacre du printemps*, passe encore – mais pour faire une sculpture... En même temps, c'est presque raisonnable : nous ne répétons que trois semaines. Il n'y a aucune volonté de ma part de faire « exploser les chiffres ».

D'ailleurs, en termes de conditions de représentation, ce sont aussi des questions que posait *héâtre-télévision* : un spectateur à la fois, pas de danseur. Là c'est l'inverse : nous sommes trente, et la pièce peut être montrée à beaucoup de spectateurs. Mais comment les amener à regarder ? Comment se font l'entrée, la sortie ? Comment est-ce que ça prend place dans le fonctionnement habituel d'un théâtre ? Si on ne sait pas par quel bout le prendre, cet objet peut paraître vide. Ça pose des questions à tout le monde : au programmeur, aux spectateurs, aux danseurs, au chorégraphe...

Enfin, la pièce elle-même est une zone de calme, de contemplation, mais qui peut mettre en exergue les tensions qui l'entourent ?

Boris Charmatz : Oui, c'est pour ça que parfois, je me demande si *Levée des conflits* est le bon titre ! Et les « conflits » sont loin d'être résolus. Le conflit dramaturgique dont je parlais est résolu au niveau de la dynamique des corps, mais il reste tout de même la musique, la lumière, et des questions du type : comment commencer la pièce, quels mécanismes se mettent en route... Je me suis dit que la bande-son pourrait être la série des cours de Roland Barthes sur le neutre, les uns après les autres, d'une représentation sur l'autre – et on arrêterait quand on aurait fait le tour. Je rêve également de sons et de lumière auto-générés... Les trente respirations, les grincements des pas – ça peut être très beau aussi. Je ne sais pas encore. L'option du silence peut fonctionner, mais je pense qu'il faut tout de même soutenir les danseurs. Et puis c'est une option un peu brute, et peut-être un peu grave, un peu triste. Je ne voudrais pas que ce soit une pièce grave.

Propos recueillis par Gilles Amalvi
Pour le Musée de la Danse



FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2010
9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE
39^e EDITION

Programme

ARTS PLASTIQUES

Walid Raad

Scratching on things I could disavow: A History of art in the Arab world

Le CENTQUATRE – Atelier 4

6 novembre au 5 décembre 2010

DANSE

After P.A.R.T.S.

Théâtre de la Cité internationale
2 et 3 octobre 2010

Robyn Orlin / Walking Next to Our Shoes...

Intoxicated by Strawberries and Cream, We Enter Continents Without Knocking...

Théâtre de la Ville

5 au 9 octobre 2010

Jefta van Dinther / Mette Ingvarstsen

It's in the Air

Théâtre de la Cité internationale

7 au 11 octobre 2010

Anne Teresa De Keersmaecker / Jérôme Bel / Ictus

3Abschied

Théâtre de la Ville

12 au 16 octobre 2010

Alain Buffard / Tout va bien

Centre Pompidou

13 au 17 octobre 2010

Julie Nioche / Nos Solitudes

Centre Pompidou

27 au 29 octobre 2010

Merce Cunningham Dance Company

Pond Way / Second Hand / Antic Meet / Roaratorio
Théâtre de la Ville

3 au 6 novembre 2010 / 9 au 13 novembre 2010

Mathilde Monnier / Dominique Figarella

Soapéra

Centre Pompidou

17 au 21 novembre 2010

Caterina et Carlotta Sagna / Nuda Vita

Théâtre de la Bastille

17 au 25 novembre 2010

Mette Ingvarstsen / Giant City

Théâtre de la Cité internationale

18 au 20 novembre 2010

Miguel Gutierrez and The Powerful People

Last Meadow

Centre Pompidou

25 au 28 novembre 2010

Boris Charmatz / Levée des conflits

Théâtre de la Ville

26 au 28 novembre 2010

Raimund Hoghe

Si je meurs laissez le balcon ouvert

Centre Pompidou

8 au 11 décembre 2010

THÉÂTRE

Krystian Lupa / *Factory 2*

La Colline – théâtre national
11 au 15 septembre 2010

Compagnie d'ores et déjà /

Sylvain Creuzevault / *Notre terreur*

La Colline – théâtre national - 9 au 30 septembre 2010
La Scène Watteau - 25 et 26 novembre 2010

Nicolas Bouchaud / **Éric Didry**

La Loi du marcheur (entretien avec Serge Daney)

Théâtre du Rond-Point

16 septembre au 16 octobre 2010

Peter Stein / *I Demoni (Les Démons)*

De Fedor Dostoïevski

Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier

18 au 26 septembre 2010

Julie Brochen / *La Cerisaie*

D'Anton Tchekhov

Odéon-Théâtre de l'Europe

22 septembre au 24 octobre 2010

Luc Bondy / *Les Chaises*

D'Eugène Ionesco

Théâtre Nanterre-Amandiers

29 septembre au 23 octobre 2010

Toshiki Okada

Hot Pepper, Air Conditioner, and the Farwell Speech

Théâtre de Gennevilliers

2 au 5 octobre 2010

Amir Reza Koohestani

Where were you on January 8th?

La Colline – théâtre national

5 au 17 octobre 2010

Forced Entertainment / *The Thrill of It All*

Centre Pompidou

6 au 9 octobre 2010

Toshiki Okada / *We Are the Undamaged Others*

Théâtre de Gennevilliers

7 au 10 octobre 2010

Nicolaï Kolyada / *Hamlet*

De William Shakespeare

Odéon-Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier

7 au 16 octobre 2010

Berlin / *Tagfish*

La Ferme du Buisson / festival TEMPS D'IMAGES

8 au 11 octobre 2010

Enrique Diaz / **Cristina Moura** /

Coletivo Improviso

OTRO (or) weknowitsallornothing

La Ferme du Buisson / festival TEMPS D'IMAGES

14 au 17 octobre 2010

Théâtre 71 Malakoff - 20 et 21 octobre 2010

Claudio Tolcachir / **Timbre 4**

La Omisión de la familia Coleman

Théâtre du Rond-Point -

16 octobre au 13 novembre 2010

La Scène Watteau - 10 et 11 décembre 2010

Paroles d'Acteurs / **Marcial Di Fonzo Bo**

Push Up

De Roland Schimmelpfennig

ADAMI / Le CENTQUATRE

21 au 24 octobre 2010

tg STAN / **Franck Verduyssen** / *le tangible*

Théâtre de la Bastille

2 au 13 novembre 2010

Rodrigo García

C'est comme ça et me faites pas chier

Théâtre de Gennevilliers

5 au 14 novembre 2010

Peter Brook / *La Flûte enchantée (titre provisoire)*

D'après Wolfgang Amadeus Mozart

Théâtre des Bouffes du Nord

9 novembre au 31 décembre 2010

Claudio Tolcachir / **Timbre 4**

El Viento en un violín

Maison des Arts Créteil

16 au 20 novembre 2010

Simon McBurney / **Complicite** / *Shun-kin*

D'après Jun'ichirô Tanizaki

Théâtre de la Ville

18 au 23 novembre 2010

Patrice Chéreau / *Rêve d'automne*

De Jon Fosse

Théâtre de la Ville

4 décembre 2010 au 25 janvier 2011

Claude Régy / *Brume de Dieu*

De Tarjei Vesaas

La Ménagerie de Verre

13 décembre 2010 au 29 janvier 2011

MUSIQUE

Pierlugi Billone

Mani. Long pour ensemble
Kosmoi. Fragmente pour voix et ensemble
Alda Caiello, soprano
Ensemble L'instant Donné
James Weeks, direction
Opéra National de Paris / Amphithéâtre
22 septembre 2010

Baithak

Un salon pour la musique classique de l'Inde
Meeta Pandit, chant hindustani
Kamal Sabri, sarangi solo
Vijay Venkat, flûte et vichitra-veena
O.S.Arun, chant carnatique
Maison de l'architecture
24 septembre au 5 octobre 2010

Frederic Rzewski

Nanosonatas, Livres V, VII, VIII pour piano
Création du Livre VIII, commande du Festival
d'Automne à Paris
The People United Will Never Be Defeated
Trente-six variations sur un thème de Sergio Ortega
El pueblo unido jamás será vencido
Opéra national de Paris / Amphithéâtre
1^{er} octobre 2010

Brice Pauset / Ludwig van Beethoven

Alban Berg

Brice Pauset, *Schlag-Kantilene* - Prélude au Concerto de
violon de Beethoven (création, commande Radio
France)
Ludwig van Beethoven, Concerto pour violon et
orchestre en ré majeur, opus 61 (*cadences de Brice
Pauset*)
Alban Berg, Lulu Suite
David Grimal, violon
Agneta Eichenholz, soprano
Orchestre Philharmonique de Radio France
Peter Eötvös, direction
Salle Pleyel
8 octobre 2010

Misato Mochizuki

Gagaku - musique de cour du Japon
Deux préludes
Banshikicho no Choshi
Sojo no Choshi
Misato Mochizuki, *Etheric Blueprint Trilogy*
(*4 D, Wise Water, Etheric Blueprint*)
Mayumi Miyata, sho (orgue à bouche)
Nieuw Ensemble
Jürjen Hempel, direction
Jean Kalman, lumière
Théâtre des Bouffes du Nord
18 octobre 2010

Nikolaï Obouhov / Boris Filanovsky

Valery Voronov / Galina Ustvol'skaya

Nicolaï Obouhov, *Istztuplenie* (Extase), d'après *Le Livre de
vie, Quatre chansons* sur des poèmes de Constantin
Balmont pour soprano et ensemble
Elmer Schoenberger, orchestration
Boris Filanovsky, *Words and Spaces*
pour récitant et ensemble
Valery Voronov, *Aus dem stillen Raume*
(commande de AskolSchoenberg Ensemble,
Concertgebouw d'Amsterdam, Festival d'Automne à
Paris)
Galina Ustvol'skaya,
Composition n°1, Dona nobis pacem, pour piccolo, tuba
et piano
*Composition n°2, Dies Irae pour huit contrebasses,
percussions et piano*
Composition n°3, Benedictus, qui venit, pour quatre
flûtes, quatre bassons et piano
Keren Motseri, soprano
Boris Filanovsky, voix
Askolschoenberg Ensemble
Reinbert de Leeuw, direction
Opéra national de Paris-Bastille/Amphithéâtre
22 octobre 2010

György Kurtág

Transcriptions et sélection de *Játékok*
*Colinda-Balada pour chœur et neuf instruments, opus
46**
Quatre Poèmes d'Anna Akhmatova
*pour soprano et ensemble, opus 41***
(*créations en France*)
Marta Kurtág et György Kurtág, piano
Natalia Zagorinskaia, soprano
Chœur de la Philharmonie de Cluj
Ensemble Musikfabrik
Cornel Groza, direction*
*Olivier Cuendet**, direction*
Opéra national de Paris / Palais Garnier
2 novembre 2010

Johannes-Maria Staud / Jens Joneleit

Bruno Mantovani / Arnold Schoenberg

Johannes-Maria Staud, Nouvelle œuvre (création)
Jens Joneleit, *Dithyrambes* pour grand orchestre en
mouvement (création)
Bruno Mantovani, Postludium (création)
*Arnold Schoenberg, Cinq pièces opus 16, Variation pour
orchestre opus 31*
Ensemble Modern Orchestra
Pierre Boulez, direction
Salle Pleyel
6 novembre 2010

Helmut Lachenmann / Anton Bruckner

Helmut Lachenmann, *Nun* pour flûte, trombone,
orchestre et voix d'hommes
Anton Bruckner, *Symphonie n°3 en ré mineur « Wagner
Symphonie » Version de Nowak 1889*
Schola Heidelberg, ensemble vocal,
Walter Nussbaum, direction
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden & Freiburg
Sylvain Cambreling, direction
Salle Pleyel
12 novembre 2010

**Heinz Holliger / Misato Mochizuki
Pierluigi Billone**

Heinz Holliger, *Rosa Loui*, quatre chants pour chœur a cappella sur des poèmes en dialecte bernois de Kurt Marti

Misato Mochizuki, Nouvelle œuvre. Création, commande du SWR Chor et du Festival d'Automne à Paris

Pierluigi Billone, *Muri IIIb pour Federico De Leonardis*, pour quatuor à cordes

SWR Vokalensemble Stuttgart

Marcus Creed, direction

Quatuor Arditti

Opéra national de Paris / Amphithéâtre

17 novembre 2010

**Frédéric Pattar / Mark Andre /
Pierluigi Billone / Helmut Lachenmann**

Frédéric Pattar, *Délie !*, pour violon

Mark Andre, *iv1 pour piano*

Pierluigi Billone, *Mani. Matta pour percussion*

Helmut Lachenmann, *Got Lost pour voix et piano*

Saori Furukawa, violon

Yukiko Sugawara, piano

Elisabeth Keusch, soprano

Christian Dierstein, percussion

Théâtre des Bouffes du Nord

29 novembre 2010

CINEMA

Alexandre Sokourov

Des pages cachées

Jeu de Paume

Du 19 octobre 2010 au 6 février 2011

Werner Schroeter

La Beauté incandescente

Centre Pompidou

2 décembre 2010 au 22 janvier 2011

Soirée exceptionnelle avec Isabelle Huppert le 13 décembre à 20h

CINÉMATHEQUE DE LA DANSE

Tacita Dean / *Craneway Event*, 2009

La Cinémathèque française

8 novembre 2010

Barbro Schultz Lundestam

Nine Evenings: Theatre and Engineering

La Cinémathèque française

20 et 21 novembre 2010



Le Festival d'Automne à Paris est subventionné par :

Le ministère de la Culture et de la Communication

Direction générale de la création artistique
Sous-direction des affaires européennes et internationales
Le Centre national des arts plastiques

La Ville de Paris

Direction des affaires culturelles

Le Conseil Régional d'Île-de-France

France Culture, France Musique, France Inter, Arte et Le Monde

sont partenaires média du Festival d'Automne à Paris

La Sacem est partenaire du programme musique du Festival d'Automne à Paris

L'Adami s'engage pour la diversité du spectacle vivant

L'ONDA soutient les voyages des artistes et le surtitrage des œuvres

La SACD France et Belgique soutiennent le programme *After P.A.R.T.S.*

Comme pour le dixième anniversaire de P.A.R.T.S., la SACD s'engage aux côtés du Festival d'Automne pour découvrir de jeunes auteurs chorégraphes et accompagne le formidable travail de pédagogie et de transmission d'Anne Teresa De Keersmaecker et de son équipe.

L'Ina contribue à l'enrichissement des archives audiovisuelles du Festival d'Automne à Paris

Le Festival d'Automne à Paris bénéficie du soutien d'Air France, de la RATP, du Comité Régional du Tourisme Paris Île-de-France

Grand mécène

Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent

Les mécènes

Arte

Baron Philippe de Rothschild S.A.

Caisse des Dépôts

Fondation d'entreprise Hermès

Fondation Ernst von Siemens pour la musique

Fondation Clarence Westbury

Fondation Franco-Japonaise Sasakawa

Fondation pour l'étude de la langue et de la civilisation

japonaises agissant sous l'égide de la Fondation de France

Fonds de Dotation agnès b.

HenPhil Pillsbury Fund The Minneapolis Foundation &

King's Fountain

Zaza et Philippe Jabre

Japan Foundation (Performing Arts Japan Program for Europe)

Koryo

Mécénat Musical Société Générale

Pâris Mouratoglou

Nahed Ojjeh

Publicis Royalties

Béatrice et Christian Schlumberger

Sylvie Winckler

Guy de Wouters

Les donateurs

Jacqueline et André Bénard, Anne-France et Alain Demarolle, Aimée et Jean-François Dubos, Jean-Louis Dumas, Sylvie Gautrelet, Ishtar et Jean-François Méjanès, Jean-Claude Meyer, Ariane et Denis Reyre, Aleth et Pierre Richard, Agnès et Louis Schweitzer, Nancy et Sébastien de la Selle, Muriel et Bernard Steyaert Airel, Alfina, Compagnie de Saint-Gobain, Crédit Coopératif, Reitzel France, Safran, Société du Cherche Midi, Top Cable

Les donateurs de soutien

Jean-Pierre Barbou, Annick et Juan de Bei)stegui, Béatrice Bodin, Christine et Mickey Boël, Irène et Bertrand Chardon, Michelle et Jean-François Charrey, Catherine et Robert Chatin, Hervé Digne, The Emory & Ilona E. Ladany Foundation, Susana et Guillaume Franck, Agnès et Jean-Marie Grunelius, Florence et Daniel Guerlain, Ursula et Peter Kostka, Jean-Pierre Marcie-Rivière, Micheline Maus, Brigitte Métra, Annie et Pierre Moussa, Sydney Picasso, Nathalie et Patrick Ponsolle, Pierluigi Rotili, Didier Saco, Catherine et François Trèves, Reoven Vardi



39^e édition

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2010

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE 2010

39^e ÉDITION

Retrouvez les 39 éditions du Festival d'Automne
(programmes de saison, programmes de spectacles, photographies, vidéos)

<http://www.festival-automne.com/fr/archives.php>