

Les Inrockuptibles - 18 au 24 octobre 2017



Ces 10 000 gestes, les interprètes se les accaparent à raison de quelque 400 "consignes" uniques par personne et non reproductibles

En corps et encore

Bouillonnement virtuose, la nouvelle création de **BORIS CHARMATZ** affole les règles chorégraphiques. Une offrande gestuelle à l'intensité maîtrisée.

LE HANGAR 5 DU TEMPELHOF, L'ANCIEN AÉROPORT DE BERLIN, est juste habillé d'un plateau de danse et d'un gradin imaginé par Francis Kéré. Le vent glaçant n'a pas découragé la centaine de spectateurs conviés. A *Dancer's Day* se veut une journée autour et avec les interprètes réunis par Boris Charmatz pour ce projet. Un après-midi durant, chacun peut alors jouer les observateurs ou les participants.

Pris au jeu, on va se glisser dans la foulée de Régis Badel, danseur bondissant. Quarante-cinq minutes d'échauffement plus tard – et dégoulinant de sueur – votre corps se révèle un formidable réceptacle à sensations. De quoi oublier la fatigue naissante. Ce groupe improvisé – le nôtre donc – aura exploré le rapport à l'autre dans une certaine proximité.

Une utopie berlinoise ? Peut-être. A *Dancer's Day* va ainsi dérouler son programme entre workshop, avec

Charmatz au micro et *The Streets* en bande-son, ou sieste. A ceci près que le somme est bercé par les voix des danseurs. Quant au pique-nique, il prendra la tournure d'une performance. Un nudiste, le danseur Frank Willens, interprète de ce *(Sans titre)* (2000), pièce-mémoire de Tino Sehgal habitera le hangar de sa seule présence irradiante.

Depuis quelques saisons, le Musée de la danse de Rennes voyage et se repense, que ce soit avec *Fous de danse* ou avec cette approche autour d'une création, *10 000 gestes* en l'occurrence. Dans l'une et l'autre proposition, il s'agit de composer avec une "communauté dansante éphémère qui transforme l'espace public de l'intérieur", selon Charmatz. Une conquête de tous les possibles.

Ce projet berlinois, A *Dancer's Day*, piloté par la nouvelle équipe de la Volksbühne voit la question de l'altérité se faire jour – mais à la tombée de la nuit.

19h30 : chacun regagne les gradins. *10 000 gestes* commence et cela ressemble à un départ de feu. Une soliste, Johanna-Elisa Lemke, costume rouge, allume le plateau, vite rejointe par une vingtaine de danseurs. Le chorégraphe évoque une forêt de gestes à propos de cette création. Surtout, qu'est-ce qu'une partition de danse ?, semble nous dire *10 000 gestes*. Et d'apporter une tentative de réponse sous la forme de ce précipité de corps. Ces *10 000 gestes*, les interprètes rassemblés, des fidèles et des nouveaux dans la galaxie Charmatz, se les accaparent à raison de quelque 400 "consignes" uniques par personne et non reproductibles.

Le titre ment-il ? On met au défi quiconque de se lancer dans une improbable comptabilité. D'ailleurs, qu'importe. La première impression s'avérera durable : au-delà de la virtuosité requise surgit un bouillonnement à l'intensité maîtrisée. On repense alors à cet échauffement au démarrage de A *Dancer's Day*. Régis Badel, notre guide-danseur, évoquait une lave en fusion. Elle se fait ici matière vivante magnifiée par les solistes de *10 000 gestes*. Une foule de danseurs avide, certains finissant même par envahir les rangées et emporter un ou deux spectateurs dans l'élan.

La contamination chorégraphique selon Charmatz est affaire de souffles et de cris, de sauts et de mots. Alors que de nombreux chorégraphes actuels redécouvrent l'unisson en danse, le directeur du Musée de la danse propose une sorte de technique inverse : une structure "dé-coordonnée". Les traversées XXL sur le plateau du Hangar 5 sont superbes, le passage sous forme de défouloir avec invectives un peu moins tenues. Le temps d'un sol celui de Samuel Lefeuve découvert au sein des Ballets C de la B, *10 000 ges* devient une offrande gestuelle.

Il fallait bien le *Requiem en ré mineur KV:626* de Mozart pour magnifier cette houle de gestes. Les 60 minutes affolée semblent contenir une grammaire du mouvement connue, ici un corps à corps extrait de *Dances de nuit*, là un étirement souvenir de la pièce *Régi*. Comme aura de souvenirs volés au répertoire même de Charmatz. Après les saluts – et avant un DJ set –, le Hangar 5 semblait vibrer d'une toute nouvelle énergie. La beauté du geste sans doute. **Philippe Noiset**

10 000 gestes Chorégraphie Boris Charmatz dans le cadre du Festival d'automne, du 19 au 21 octobre, Théâtre national de Chaillot, Paris XVI^e; les 24 et 25 novembre, Théâtre national de Bretagne, Rennes

SCÈNES



10 000 GESTES

DANSE
BORIS CHARMATZ

Avec ses vingt-cinq danseurs débridés, Boris Charmatz parvient à électriser un immense espace vide. Un tour de force euphorisant.

11

On a découvert ce spectacle à la mi-septembre dans un incroyable cadre : un hangar de Tempelhof, aéroport désaffecté construit par les nazis qui, au cœur de Berlin, a permis le pont aérien de 1948-1949... L'espace y est sidérant de vide, entre sol de béton et

hauts fûts métalliques. Et l'on s'est demandé comment les danseurs – furent-ils vingt-cinq – allaient habiter un tel désert. Le chorégraphe Boris Charmatz a pris la question de front et avec humour. C'est de l'extérieur et en claquant la porte qu'elle a déboulé telle une fusée. Elle ? La danseuse rouge (Johanna-Elisa Lemke). En juquette de lamé scintillant, elle s'est imposée telle une tornade de mouvements irrépressibles : petits déhanchés, grands lancers de jambes, mains vibronnantes et frémissements fugaces. Début fracassant de ces *10 000 Gestes*, pièce dont le titre est à la fois un programme et un défi, car Boris Charmatz y fait le pari un peu fou

d'un catalogue pléthorique de postures chorégraphiques.

À l'arrivée, il signe une pièce de groupe à l'énergie euphorisante. Loin de la douce mélancolie d'*Enfant*, créé au Festival d'Avignon en 2011 ; ou de *Danse de nuit*, son avant-dernière pièce qui enfermait chaque soliste dans une solitude énigmatique, cette nouvelle création est une épopée. Quand toute la cohorte débarque à son tour, le rectangle brillant de la scène se transforme en champ de bataille gestuelle. Les brillants solistes de Charmatz sont identifiables dans leurs costumes disparates (caleçon graphique, tuniques spirales, justaucorps à perruques, simples jeans ou funestes combinaisons à cagoules noires). Stimulés par le *Requiem* de Mozart coulant de tous côtés en vagues sonores, ils sculptent leur singularité corporelle de manière foisonnante. Leur dépense physique est débridée, joyeuse, enfantine. Leurs rassemblements tiennent à un fil : un bout de pied posé sur l'autre, une main à rebrousse-poil, un bras s'accrochant de manière chaotique. Ils semblent sortis des tableaux de Jérôme Bosch où l'humanité explose en figures grotesques. Il y a d'autres belles surprises encore. Mais les raconter toutes serait les gâcher... – **Emmanuelle Bouchez**

11 | Du 19 au 21 octobre, Festival d'automne, Théâtre de Chaillot, Paris 16^e, tél. : 01 53 65 30 00 ; les 24 et 25 nov., festival Mettre en scène, Rennes (35), tél. : 02 99 31 12 31.

Une tornade de mouvements et des figures grotesques, comme issues d'un tableau de Jérôme Bosch.



Boris Charmatz

Chorégraphe et danseur, Boris Charmatz est depuis 20 ans une figure majeure de la scène contemporaine française. Alors que sa première création vient d'entrer au répertoire de l'Opéra de Paris, il partage son regard avisé sur les mystères de l'écriture chorégraphique et ce « petit brin de folie en plus » qui fait la qualité d'un interprète.

Par Ainhoa Jean-Calmettes & Léa Poiré

Dans le studio de répétition perché sous les toits de l'Opéra de Paris, le rendez-vous semble pensé pour le symbole. En 1986, le jeune Charmatz entra à l'école de danse de cette institution parisienne. 31 ans plus tard, *À bras-le-corps*, sa première création coécrite avec Dimitri Chamblas, entre au répertoire de l'Opéra. Une boucle semble alors se boucler pour le chorégraphe.

Danseur-interprète pour Odile Duboc, Tino Sehgal ou Anne Teresa de Keersmaeker, signataire du Manifeste du 20 août pour une refonte radicale des institutions de la danse ou auteur d'une réflexion féconde sur la curation en danse : Boris Charmatz a été un acteur et un observateur privilégié d'une scène contemporaine en pleine évolution. Pour *10 000 gestes* - création hyperactive à son image d'insatiable explorateur du geste dansé - 25 danseurs enchaîneront un « *minimum de 10 000 mouvements différents* ».

Vous êtes chorégraphe mais vous continuez de danser pour d'autres, notamment Anne Teresa De Keersmaecker ou Tino Sehgal. Qu'est-ce qui vous plaît dans le fait d'être « seulement » interprète ?

« Ça me libère. Je peux faire des choses que je ne suis pas obligé de signer en tant qu'auteur. J'aime être danseur sans avoir des problèmes d'esthétique générale, les costumes, la musique, les lumières. Quand j'étais petit, je n'ai jamais rêvé d'être chorégraphe mais de danser pour Dominique Bagouet, Jean-Claude Gallotta, Trisha Brown, Cunningham... Être sur le plateau, ça me faisait vraiment rêver. C'est peut être faux mais j'ai dit pendant longtemps que si je ne gardais qu'une seule chose, ce serait ça : être danseur-interprète.

Vous préférez le terme danseur à celui d'interprète ?

« Être danseur-interprète c'est vraiment différent du fait de danser ses propres danses. Il faut une mentalité particulière, savoir se mettre au service d'une écriture chorégraphique qui n'est pas la sienne. Travailler pour d'autres chorégraphes nous met dans d'autres situations, nous entraîne dans des domaines différents, ça m'évoque plus Gérard Depardieu qui bosse avec Claude Régy et qui, à côté, peut faire un film comme *La Chèvre* (rires).

Gérard Depardieu est un bon exemple, justement, car sous la direction de n'importe quel réalisateur, il reste Gérard Depardieu...

« Oui ! De la même manière, le danseur interprète créé en partie l'écriture chorégraphique. Quand j'étais interprète pour Odile Duboc, j'ai écrit moi-même des duos et des solos, mais elle était la seule auteure de ses chorégraphies, parce que je l'ai fait sous son regard, à son impulsion et à partir de son travail. Je n'aurais jamais créé ces parties seul, donc je sais bien tout ce que je lui dois. Et en même temps, c'est aussi *ma* danse. C'est une danse qui a transformé mon corps, et ce sont aussi des mouvements que j'ai « donné » à ce répertoire-là. C'est compliqué pour un danseur-interprète, il donne tout à William Forsythe ou à Bagouet et quand il commence son propre travail, on dit : "Ça ressemble un peu à Dominique Bagouet !" Les danseurs de Bagouet ont beaucoup souffert de ça, ils ont donné leur corps à Bagouet, c'est eux qui ont fait Bagouet ! De l'autre côté, on reproche peu aux chorégraphes de continuer à travailler sur des gestes qui leur ont été donnés par des danseurs-interprètes. En ce qui me concerne, j'en ai pris mon parti. Je trouve que c'est une grande force d'avoir dans le corps des répertoires variés, des gestes très contrastés, des savoirs différents qui nous ont aussi construits. Le danseur de l'Opéra de Paris ressemblera toujours au danseur de l'Opéra de Paris. On a le corps fabriqué par les gestes qu'on a fait. C'est à la fois horrible et génial.

L'écriture chorégraphique est-elle nécessairement collective ?

« Ça dépend. Nijinsky travaillait tout seul face à un miroir double qu'il avait inventé. Il définissait ses positions puis les transmettait à des danseurs qui, peut-être, allaient les transcender. C'est lui qui s'est dit, tout seul, qu'il allait casser le poignet par exemple.

Dire cela des chorégraphes aujourd'hui, c'est beaucoup plus compliqué. Je suis devenu chorégraphe en acceptant que c'était une position bâtarde et qu'on n'y avait jamais les pleins pouvoirs. Les corps des interprètes ou les gestes des chorégraphes sont bâtards : on croit les inventer mais ils sont hérités, on essaie d'inventer et on y arrive pas. La peinture de Richter on est à peu près sûr que c'est lui qui en est l'auteur. Le geste en danse, pour être sûr qu'il appartient vraiment à Trisha Brown, c'est soumis à beaucoup de questions. Quel contexte, quel corps ? Qui fait quoi ? Le danseur fait-il bien ce qu'on lui a dit de faire ? Comment ? C'est un domaine que je trouve passionnant, notamment dans le cadre des musées. On peut mettre un cartel devant une pièce de danse si on veut, ça ne restera jamais aussi clair qu'une œuvre plastique.



Photo : écoute chérie pour *Mouvement*

Aujourd'hui, de nombreux interprètes sont aussi chorégraphes. Maud Le Pladec ou Olivia Grandville avec lesquelles vous travaillez, notamment.

« Oui, c'est vrai, aujourd'hui, très peu de danseurs ne sont « que » danseurs-interprètes, alors qu'il y a 25 ou 30 ans, quand on devenait chorégraphe, on arrêta de danser pour d'autres. Quand on a commencé avec Dimitri Chamblas, c'était rare, en tout cas peu habituel d'essayer d'être les deux. On était encore étudiants, on faisait des stages, notre première pièce [*A bras le corps*, récemment entrée au répertoire de l'Opéra de Paris - Nda] et on avait envie de maintenir ces écarts. Et ce n'était pas seulement un petit hobby du dimanche, on y croyait à cette pièce ! On avait envie de la danser encore 25 années plus tard, et c'est le cas ! Ca nous permettait aussi de n'avoir aucune pression économique, puisqu'on vivait de notre métier d'interprète. À l'époque, beaucoup d'amis

chorégraphes, devaient faire une pièce, voire deux par an, ils devaient faire une première, répondre à des projets, etc. Cette pression était financière mais aussi sociale.

Comment expliquez vous ces évolutions ?

« C'est un ensemble de chose. Avant, il y avait plus de compagnie semi-permanentes : on travaillait avec un chorégraphe, et quelque part « ça suffisait ». Il y a des raisons économiques, et puis il y a une question de temps aussi. Quand on faisait un gros projet avec un chorégraphe, c'était une année ou deux de tournée assurées. On avait un peu de temps libre pour créer des projets légers à côté, mais pas tellement. Après je trouve que c'est aussi une liberté : tel danseur n'est plus nécessairement l'interprète de tel chorégraphe exclusivement. À l'époque le chorégraphe disait « mes danseurs ». Aujourd'hui, j'espère qu'on dit davantage : « les danseurs qui travaillent avec moi. » Cela peut être pour 20, 30, 40 ans, toute une vie, mais ils ne m'appartiennent pas.

En danse contemporaine, contrairement au classique ou au hip-hop, il est peut-être aussi plus facile d'être reconnu dans le milieu et par le public en étant chorégraphe qu'interprète ?

« La première fois que j'ai été cité dans un article de journal en tant que danseur-interprète, c'est après avoir fait des chorégraphies. C'est un peu pervers. Peut-être que le danseur-interprète de contemporain souffre de quelque chose qui est finalement positif : la suppression du star system. C'est aussi la valeur de la danse contemporaine, d'avoir dit que ce n'était savoir faire 15 tours sur sa tête qui faisait de nous un bon interprète. Mais la figure du danseur-star existe toujours. Ici, à l'Opéra, les gens viennent voir Sylvie Guillem, pas le chorégraphe.

Vous avez travaillé avec des danseurs pro, des enfants et des amateurs. Comment choisissez vous ces interprètes et quelles qualités recherchez-vous chez eux ?

« Ça dépend vraiment de chaque projet. Les choses ont beaucoup changé pour moi au moment de Bocal, notre projet d'école. On était une sorte d'équipe d'enseignants pour les visiteurs qui passaient et on travaillait à inventer des choses avec n'importe qui. Ça m'a donné plein d'idées et le désir de travailler avec des interprètes très différents, des enfants, des amateurs, mais toujours autour de projets particuliers. Ce projet autour de l'ouvrage *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, j'avais commencé à le penser pour des étudiants. Finalement j'en ai fait plusieurs versions, pour des amis grands professionnels, pour des danseurs parfois très âgés de Cunningham (*Flip Book*). Et puis je me suis dit : la meilleure version c'est peut-être de le faire avec des gens qui ne danseraient jamais Cunningham (*Roman Photo*). Ce travail est peut être plus fort parce qu'il y a un tel écart entre ce qu'ils pensent pouvoir faire, ce qu'ils pensent faire ! Le danseur de Cunningham sait faire ces sauts donc c'est très beau, très haut, mais celui qui ne pensait pas y arriver et qui prend un vrai risque en sautant, peut-être que finalement, c'est beaucoup plus spectaculaire.

Faire des spectacles « participatifs », travailler avec non-professionnels ou des amateurs est très en vogue actuellement. Que pensez-vous de cette « mode » ?

« Il y a en effet une mode autour de la participation. Cela vient peut-être d'un fort désir d'assemblée, de commun, de partage. Face aux critiques virulentes d'élitisme, d'intellectualisme, notre société est partagée. Il y a l'envie de réparer cela ou d'enlever ces barrières qui n'ont pas lieu d'être. L'art le plus contemporain, ou le plus conceptuel peut parfois devenir le plus populaire, simplement parce qu'on change notre manière de travailler. J'ai l'impression d'avoir lu 60 fois que mon travail était affilié à la non-danse, qu'il n'était pas pour le public, et tout d'un coup, faire de l'art contemporain avec un grand A et un grand C, avec des enfants, des amateurs, permettait de sortir de ce cadre qu'on s'était nous-même construit. J'ai adoré le livre *Artificial Hell* de Claire Bishop dans lequel elle retrace l'histoire de la participation en art, depuis le théâtre politique, la révolution russe, les années 1960, le futurisme, etc. Aujourd'hui, on travaille avec des prisonniers, des familles, des immigrés. C'est super, mais est-ce que tous les projets se valent ? Est-ce que si je travaille avec 500 enfants c'est mieux qu'avec 100 ? Quel regard et jugements esthétiques peut-on porter sur ces pratiques qui sont aussi néo-sociales et culturelles ? Je ne crois pas que travailler avec des enfants, ou des amateurs soit une garantie de quoi que ce soit, mais moi, ça m'a permis de faire des projets que je n'aurais jamais fait sinon et ça m'a transformé.



Photo : écoute chérie pour *Mouvement*

Considérez vous ces amateurs comme des interprètes ?

« Oui. Ils n'étaient pas dans la position ambiguë de figurant dans un spectacle professionnel. Dans la pièce de Castellucci, c'est plus compliqué : peut on dire des enfants qui s'amuse, enfermés dans un cube de verre sur scène, qu'ils sont les comédiens de Castellucci ? Les enfants d'*Enfant* ont vraiment dansé dans la Cour d'honneur du Palais des papes à Avignon, et les amateurs de *Roman photo* se sont vraiment emparés du répertoire de Cunningham. Ils étaient tous danseurs, sans hésitation. Ce qui était intéressant, c'était ça : les mettre dans cette position de danseur-interprète, plutôt que de partir de ce qu'ils pouvaient faire. J'ai préféré les emmener ailleurs, vers des choses parfois compliquées : être manipulé en gardant les yeux fermés, faire des mouvements très techniques, dangereux, etc.

Qu'est-ce qu'un bon interprète selon vous ?

« Je n'ai pas d'image typique, ça se discute. La technique ne résume pas la réussite d'un danseur, même à l'Opéra. Toutes les étoiles maîtrisent la technique nécessaire, mais parfois, c'est un brin de culture en plus, une dimension intellectuelle ou une folie en plus. Quelque chose qui fait que c'est cette personne là et pas une autre. Il y'a les spécificités de ce qu'on ose faire sur un plateau, comment on est, notre présence. Les cordes qu'on a à son arc sur scène sont très variées et toujours à inventer.

Souvent, on pense que le bon interprète est celui qui peut tout faire. Je crois que c'est surtout celui qui fait des choix. J'ai failli travailler 20 ans pour Angelin Preljocaj mais j'ai finalement préféré travailler avec Odile Duboc. Il m'a raccroché au nez parce qu'il ne comprenait pas que je puisse dire non, parce qu'on dit toujours oui à Angelin Preljocaj. C'était il y a 30 ans, et beaucoup de gens, y compris des amis, m'ont dit que j'étais fou. Et en fait je n'ai pas été le seul à faire ce choix : plus de 20 danseurs qui ont travaillé avec Odile Duboc sont ensuite devenu des chorégraphes : Rachid Ouramdane, Julie Nioche, Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh... c'est du lourd !

Le milieu est de plus en plus compliqué, il y a peu d'auditions, moins de places que de danseurs. Est-il toujours possible de faire des choix, quand parfois cela se résume à travailler ou ne pas travailler ?

« Les politiques culturelles sont un peu fragiles en ce moment mais je continue de penser qu'il faut faire des choix. La création des CCN, l'établissement du statut d'intermittent, c'était un signal quand j'étais enfant, pour me dire que j'allais pouvoir devenir danseur contemporain sans mourir de faim. Ce signal est moins facile aujourd'hui, c'est dur de vivre de la danse et je ne jette la pierre à personne. Mais si on regarde, plus de personnes vivent de la danse aujourd'hui qu'il y a 30 ans. Et il faut considérer que c'est possible, sans quoi... quand on lit Patti Smith, c'est loin de la danse contemporaine, mais dans sa jeunesse, son entourage vivait avec que dalle, ils n'avaient quasiment pas de quoi manger, mais ils faisaient leur art. Je pense qu'on peut et qu'on doit quand même faire des choix. Même si ce choix c'est : ok pendant 2/3 de mon temps je travaille avec Preljocaj, mais le soir je lis Foucault...

La baisse des subventions publiques ne s'est pas encore traduite par la diminution des vocations en danse ou en théâtre. Seulement, plus de personnes se partagent moins d'argent ...

« Dans les arts visuels, il y a un nombre incalculable d'artistes au RSA qui tirent le diable par la queue, et quelques millionnaires. En danse pour le coup, entre un danseur qui se débrouille, travaille un peu, arrive à être intermittent et un super danseur qui bosse tout le temps, la différence de salaire est beaucoup plus faible, peut être du simple au double ou au triple. Pour les chorégraphes, c'est pareil. Un directeur de CCN gagne un peu plus qu'un danseur-interprète mais il a un poids administratif en plus. C'est quand même un métier très collégial. On peut aussi regretter qu'il n'y ait pas de danseurs millionnaires, ça ferait peut être naître des vocations (rires). »

> **10000 gestes**, du 19 au 21 octobre au Théâtre national de Chaillot, dans le cadre du Festival d'automne à Paris

> **Fous de danse**, le 1er octobre au Centquatre, Paris, avec le CN D, la fondation Hermès et le Musée de la danse, Rennes

10000 Gestes
de Boris Charmatz.
PHOTO URSULA KAUFMAN



age 29 au milieu du , lorsque des réformes civi- t un outil de promotion de Lumière et d'unification de contrées de langues alle- aut y remonter pour com- odèle de théâtre municipal é, de troupe («l'ensemble») ire, l'Allemagne présentant i un paysage qui serait, o, celui d'une France s'enor- d'une mini Comédie-Fran- ne kyrielle de grandes villes. rd'hui, les choses les plus in- produites en Allemagne ne le r ce système-là, juge Müller- isant l'écho d'un sentiment partagé. *Tout le théâtre dit tique, les expériences entre ts genres, sont développés tème très précaire.»*

E À ÉVÉNEMENTS
e étant-que Frank Castorf et rse Matthias Lilienthal, dé- a Kammerspiele de Munich, ent justement le modèle du nicipal dans les années 90, mpagnies de danse, organi- anifestations et rencontres, la Volksbühne une agora en scène d'avant-garde. «*Mais soufflé, ajoute Müller-Schöll. 'hui, on remet en question le ditionnel du théâtre munici- uoi l'art oratoire, pourquoi la rs que cela coûte si cher et pros- souvent des choses moyen- otera ici en passant que Claus qui dirige le Berliner Ensem- a cogné bien fort sur Dercon, de vouloir faire de la Volks- : «boîte à événements», lui qui nnu pour être un fan de Cas-*

sbühne, 214 employés ont rester (sur un total de 232), s Dercon regrette que les my- etteurs en scène habitués du ristoph Marthaler, René Pol- bert Frisch, Christoph Schli- aient pas souhaité reprendre pièces du repertoire, comme avait proposé. «*Le travail de t Castorf, c'était beaucoup plus tstalgie", bien plus intéressant fixation identitaire sur les ten- Ouest», juge-t-il. Lorsqu'on lui : s'il compte continuer dans la lémique d'un Castorf, Chris are le coup en avançant sa pro- ion, il faut dire alléchante. «Je e les images de Mette Ingvar- xtes et les images de Susanne [désormais directrice associée] as confortables non plus. Mais , il y a une différence entre poli- déologie. Je crois au politique, royen de négocier. L'idéologie, forme de croyance. Ça ne mène*

Quatre à Paris le 1^{er} octobre.

Boris Charmatz: «10000 Gestes» pour célébrer l'éphémère

Pour ouvrir la saison de la Volksbühne, le chorégraphe a présenté une pièce d'une rare incandescence, collection de mouvements voués à ne jamais se répéter.

Ca serait la fin du monde et on ferait une dernière danse. Une danse où on ne s'interdirait pas de chanter, de gueuler même, d'embrasser, de frapper, d'accoucher, de sauter, de faire un doigt, de faire absolument tout, en fait – et vite, et sur le *Requiem* de Mozart, tant qu'à faire. Un truc moins désespéré qu'urgent, moins élégiaque qu'absolument glorieux: une descente en flammes, une apothéose au sens propre. Voilà à quoi l'on pense, dans le gros hangar de l'aéroport de Tempelhof plongé dans la pénombre à Berlin, les seules lumières venant de l'extérieur des grandes verrières, alors qu'on observe, saisie, une simili petite répliquante (Johanna-Elisa Lemke) s'agiter dans une bourrasque de mouvements sur un immense carré réfléchissant, vêtue d'un costume à paillettes rouges.

Humanité grouillante. Elle souffle, chantonne dans sa barbe, enchaîne les gestes à une allure furieuse – solo d'air guitar, bonds – bientôt rejointe par les 22 autres danseurs de *10000 Gestes*, dernière pièce du Français Boris Charmatz dans laquelle aucun danseur n'exécutera la même séquence que le voisin, ne façonnera le même mouvement. Dix mille gestes (et sûrement quelques milliers de plus) qui se déploient devant nous à la vitesse de l'éclair pendant une toute petite heure, aussitôt exécutés aussitôt jetés, voués à ne jamais se répéter. Pas le temps de se lamenter, pas même le temps de les attraper

tous – on en saisit au vol, celle-là en position lotus, celui-ci en chandelle, et eux qui se lèchent les orteils, et lui en moonwalk, et ceux-là qui s'embrassent à l'arrière-scène, poignants, pour le dernier baiser de l'univers, alors que les autres se massent au devant. Toute une humanité grouillante, vivante, riante, agonisante, qui prend la forme d'un tableau de Jérôme Bosch avant d'envahir les gradins, d'invectiver les spectateurs, se coucher sur eux, leur murmurer à l'oreille, et repartir aussi sec. Le chorégraphe l'a voulue «collection impossible, antimusée chorégraphique». C'est savoureux lorsqu'on connaît son parcours, sa proposition d'inventer un «musée de la Danse» lorsqu'il est nommé au Centre chorégraphique national de Rennes en 2009, mais *10000 Gestes* reste fidèle au projet de départ: ne pas ériger de sanctuaire. Le répertoire de formes s'emballe, échappe, coule entre les doigts, impossible à retenir. La notion même de signature chorégraphique, de patrimoine, se retrouve démonétisée. D'autant que la pièce s'est construite intégralement sur les propositions des danseurs (comme on aimerait pouvoir les citer tous! Djino Alolo Sabin, Nadia Beugré, Dimitri Chamblas, Noé Pellencin, Frank Willens...) chacun formulant sa partition sur des thèmes

donnés. Quand bien même Charmatz a t-il méticuleusement mis en forme – car le résultat est, sans conteste, une pièce de Charmatz, qui en rappelle d'anciennes, autant que la toute récente *Danse de nuit*: même urgence, même travail autour du collectif, même invite à bouger.

Disparition. «*Qu'est-ce qui est vraiment éphémère en danse?* interroge le chorégraphe. *On crée un geste, il disparaît: c'est un classique de la danse. Même si finalement il ne disparaît pas tant que ça. On peut nous filmer en pirate, comme l'a fait un type, et poster les images sur YouTube, et c'est super beau. Mais il y a quand même cette chose: on fait un geste, et ça y est, il n'est plus là. Il est dans la tête, le corps, mais il n'est plus dans l'espace.»*

Les fantômes s'évanouissent aux quatre coins de la scène, nous laissant pantelants. Cela aurait pu être juste un grand bordel, c'est une symphonie magnifique. Et, par un hasard de programmation, une réponse détournée à la polémique qui agite la Volksbühne (*lire pages 28-29*), dont Boris Charmatz – artiste associé – et les danseurs inaugurent la nouvelle saison. Car *10000 Gestes* se lit aussi comme la revendication d'une disparition, le manifeste de l'impermanence de tout ce qui se déroule sur une scène et s'y est jamais déroulé. N'est-ce pas cette impermanence qui, toujours, a rendu ce qui s'y trame si beau? Le déployer de cette manière est un magistral remède à la mélancolie.

ÉLISABETH FRANCK-DUMAS (à Berlin)

Le répertoire de formes s'emballe, échappe, coule entre les doigts, impossible à retenir. La notion même de patrimoine se retrouve démonétisée.

10000 GESTES de BORIS CHARMATZ
Les 19, 20 et 21 octobre au Théâtre de Chaillot, 75016 dans le cadre du festival d'Automne à Paris, puis les 24 et 25 novembre au Festival TNB, Théâtre national de Bretagne, Rennes (35).