

MERCE



CUNNINGHAM

C'est avec une immense tristesse que nous avons appris la disparition de Merce Cunningham le 26 juillet 2009. Par la création de *Nearly 90²* et par celles de Jérôme Bel et de Boris Charmatz, le Théâtre de la Ville et le Festival d'Automne à Paris voulaient fêter les 90 ans de l'incomparable éclaircur. Cet hommage prend aujourd'hui la forme d'un adieu.

Du vivant de Merce Cunningham, le Théâtre de la Ville et le Festival d'Automne à Paris avaient dessiné avec lui un projet pour les trois années à venir. *Nearly 90²* est le premier temps de ce programme qui s'achèvera à l'automne 2011.

MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY p. 4 à 15

Nearly 90² – Création

2 – 12 décembre au Théâtre de la Ville

BORIS CHARMATZ p. 16 à 21

50 ans de danse – Création

8 – 12 décembre aux Abbesses-Théâtre de la Ville

JÉRÔME BEL p. 22 à 25

Cédric Andrieux – Création

14 – 16 décembre au Théâtre de la Ville

Entretien Jérôme Bel / Boris Charmatz

p. 26 et 27

Théâtre
de la
Ville
P A R I S
DIRECTION
EMMANUEL
DESMAISON
MOTA

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
38^e édition

MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY

Nearly 90²

Du 2 au 4 et du 8 au 11 décembre 20h30

Samedis 5 et 12 décembre 15h et 20h30

Dimanche 6 décembre 15h

La Merce Cunningham Dance Company, le Théâtre de la Ville et le Festival d'Automne à Paris dédient les représentations de *Nearly 90²* à Alain Crombecque.

Chorégraphie, **Merce Cunningham**

Musique, composition réarrangée par John Paul Jones et Takehisa Kosugi

Costumes, Anna Finke

Lumière, Christine Shallenberg


Musiciens *live*, John King et Takehisa Kosugi


Danseurs, Brandon Collwes, Dylan Crossman, Julie Cunningham, Emma Desjardins, Jennifer Goggans, John Hinrichs, Daniel Madoff, Rashaun Mitchell, Marcie Munnerlyn, Silas Rienner, Jamie Scott, Melissa Toogood, Andrea Weber

Nearly 90² est la dernière création de Merce Cunningham, une version de *Nearly Ninety*.

Nearly Ninety a été créé à l'Académie de Musique de Brooklyn le 19 avril 2009.

Coproduction Brooklyn Academy of Music; Barbicanbites10, Londres; Comunidad de Madrid-Teatros Canal; Festival Internacional Madrid en Danza; Théâtre de la Ville, Paris; Festival d'Automne à Paris

Avec le concours d'AV France 

En partenariat avec France Inter 

Nearly 90²

Merce Cunningham, grand maître de la danse contemporaine

Le 16 avril 2009, Merce Cunningham dévoilait aux New Yorkais sa dernière création, *Nearly Ninety*. C'était le jour même de ses 90 ans. Nous y étions, de l'échauffement de la compagnie à la barre, pendant que le public cherchait sa place dans l'immense salle de la Brooklyn Academy of Music, à la standing ovation finale pour ce grand maître de la danse contemporaine. Aux saluts, sourire humble et cheveux d'ange en bataille, Merce Cunningham s'est avancé sur l'avant-scène. Autour de lui, ses quatorze danseuses et danseurs, académique bleu cobalt et blanc crème, se sont mis en ligne. Main dans la main, ils ont plongé la tête au sol.

Révérance à Mister C. qui les a une fois encore chorégraphiés au-delà du possible et de l'imaginable. Révérance au public, ébloui par cette traversée spectaculaire de près de deux heures. Lorsque les danseurs se sont redressés, il y avait des perles de sueur sur leurs lèvres, leurs yeux étaient encore hallucinés du voyage, leurs jambes sous le choc de ce que fut cette danse, si exigeante et complexe. Et pourtant tendre, sensuelle.

Une rêverie poétique

On peut théoriser à l'infini sur les procédés d'écriture aléatoire du chorégraphe, sur la dissociation de la musique et de la danse, sur le découpage de l'espace et sur ses multiples perspectives. Il y a

tout cela dans *Nearly Ninety*. Mais pour jouir de cette danse, il faut glisser dans une rêverie poétique. Les *solis legato* traversent le plateau, avec ce flux de mouvements propre à Cunningham et qui donne l'impression d'un long zoom au ralenti. Les danseurs n'ont pas le souci apparent de l'autre, mais leur seul but semble n'être pourtant que celui-ci : rejoindre l'autre. Les couples sont lunaires, magnétiques dans leur portés désynchronisés avec une grâce irréaliste. Les duos évoluent comme dans *La Ronde* de Schnitzler : le suivant chasse le précédent et chaque entrée et sortie est un événement en soi. Les équilibres tendus des trios dessinent une architecture inédite. Des grappes de danseurs

se doublent, se triplent et se diffractent, leurs accélérations sont surréalistes. Comme des enfants pris par leurs jeux, leurs visages sont concentrés et leurs regards sont joyeux. La chorégraphie est absolument imprévisible. Qui sait jusqu'où ce torse pivotera, quelle direction cette tête prendra ?

Nearly 90²

Comme un écho à cet impérieux besoin de Cunningham d'être dans l'exploration et l'innovation, la pièce d'origine a déjà fait peau neuve depuis le printemps dernier. Le 25 septembre au Centre Krannert pour le Spectacle Vivant à Urbana, dans l'Illinois, a eu lieu la première représentation de la nouvelle version, *Nearly 90²*, sans la sculpture de Benedetta Taglia-

bue, gigantesque tour métallique de huit tonnes, ni les projections vidéos qu'elle supportait dans sa charpente. Cette version est celle de la tournée mondiale qui suit la disparition de Merce Cunningham. Le *sound designer* Takehisa Kosugi, et John Paul Jones, ancien bassiste du groupe Led Zeppelin, ont composé la partition qu'ils interprètent sur scène. Mais à Paris, John Paul Jones sera remplacé par John King. La chorégraphie, elle, est identique à la version new-yorkaise. Elle reste le terrain fertile d'une danse qui offre un formidable support à l'imaginaire.

Anne Davier

Tournée 2009/2010

12 – 14 novembre : Charleroi / Danses, Charleroi
17 – 22 novembre : Dance Theatre Mercat de les Flors, Barcelone
26 – 28 novembre : Association for Contemporary Dance, Genève
17 – 19 décembre : Grand Théâtre de Provence, Aix-en-Provence
26 – 27 mars : Cal Performances, University of California, Berkeley
17 – 18 avril : Monaco Dance Forum, Monaco
3 – 5 juin : Disney Hall, Los Angeles
18 – 20 juin : Festival Montpellier Danse, Montpellier





Merce Cunningham (1919 – 2009)

Pendant soixante-dix ans, Merce Cunningham est demeuré à la pointe de l'avant-garde américaine et du monde. Il est généralement considéré comme l'un des plus grands chorégraphes de notre temps. Pendant une grande partie de sa vie, il a aussi été l'un des plus grands danseurs américains. Il s'est distingué par un sens constant de l'innovation en repoussant non seulement les frontières de la danse mais celles des arts plastiques et du spectacle vivant. Au fil de ses collaborations avec des artistes de toutes disciplines, il a constitué un corpus unique en danse, en musique et dans les arts visuels.

De toutes ces rencontres artistiques, c'est son compagnonnage avec John Cage, à partir des années 1940 jusqu'à la mort de ce dernier en 1992, qui a le plus influencé sa danse. On doit au tandem qu'ils formaient un grand nombre d'innovations radicales. La plus célèbre et la plus controversée concerne la relation entre la danse et la musique : les deux formes coexistent dans le même temps et le même espace tout en étant créées indépendamment l'une de l'autre. Tous deux ont aussi abondamment eu recours aux procédés aléatoires en abandonnant non seulement les formes musicales mais aussi la narration et tous les éléments conventionnels de la composition chorégraphique – la relation de cause à effet, l'acmé et la chute. Pour Merce Cunningham, le sujet de ses danses était la danse.

Né à Centralia, dans l'État de Washington, le 16 avril 1919, Merce Cunningham commence sa carrière de danseur professionnel à l'âge de 20 ans. Il passe alors six années comme soliste dans la compagnie de Martha Graham. En 1944,

il présente son premier récital en solo et fonde en 1953 la Merce Cunningham Dance Company pour donner corps à sa vision artistique. Au fil du temps, Merce Cunningham a signé plus de 150 chorégraphies et de 800 *Events*. Au nombre de ses anciens danseurs, qui ont ensuite poursuivi leur propre démarche, on compte Viola Farber, Steve Paxton, Jeff Slayton, Douglas Dunn, Charles Moulton, Karole Armitage, Foofwa d'Immobilité, Jonah Bokaer...

Ayant eu toute sa vie la passion d'explorer et d'inventer, Merce Cunningham a aussi été un précurseur en matière d'applications artistiques des nouvelles technologies. Dans les années 1970, il entreprend d'étudier les possibilités offertes à la danse par le film et, à partir des années 1990, il se sert pour chorégrapier d'un programme informatique intitulé d'abord "LifeForms" puis "DanceForms". Il se sert de la "capture du mouvement" pour le décor de *BIPED* (1999) ; son intérêt pour les nouveaux médias a débouché sur la création de *Mondays with Merce*. Cette série diffusée sur internet expose sous un jour inédit le travail de la compagnie et l'enseignement de Cunningham à travers les cours de technique, des répétitions, des images d'archives et des entretiens avec des chorégraphes, des collaborateurs et des membres anciens ou actuels de la compagnie.

Chorégraphe actif et guide spirituel pour le monde de l'art jusqu'à sa mort à l'âge de 90 ans, Merce Cunningham a bénéficié des plus hautes récompenses, notamment la National Medal of Arts (1990) et un MacArthur Fellowship (1985). Ainsi, il a reçu la Jacob's Pillow Dance Award en 2009, un Prae-

mium Imperiale au Japon en 2005, la Laurence Olivier Award en Grande-Bretagne en 1985 et, en France, il a été élevé à la dignité d'officier de la Légion d'honneur en 2004. La vie et la vision artistique de Merce Cunningham ont fait l'objet de quatre ouvrages et trois expositions importantes. D'autres compagnies ont repris ses créations, notamment le Ballet de l'Opéra de Paris, le New York City Ballet, l'American Ballet Theater, le White Oak Dance Project et la Rambert Dance Company de Londres.

Merce Cunningham s'est éteint chez lui à New York le 26 juillet 2009. Toujours en avance sur son temps, il avait peu auparavant mis au point un *Legacy Plan* inédit qui prévoit le devenir de sa compagnie et garantit la préservation de son héritage artistique.

Deux portraits de Merce Cunningham

TACITA DEAN

Merce Cunningham performs STILLNESS

Installation de 6 films au CENTQUATRE

25 novembre – 4 décembre

CHARLES ATLAS

Films inédits consacrés

à Merce Cunningham

à la Cinémathèque Française

13 décembre

16h : *Suite for 5* (25 min) / *Sound-*

dance (19 min) / *Crises* (23 min)

18h : *Torse* (55 min) – projection

sur deux écrans

"*With Merce*" (55 min)

La Merce Cunningham Dance Company

La Merce Cunningham Dance Company (MCDC) exerce depuis sa création en 1953 une influence profonde sur les avant-gardes artistiques à travers le monde. Dans le droit fil de l'approche radicale de Merce Cunningham en matière d'espace, de temps et de technologie, la compagnie s'est forgé un style unique, qui reflète la technique mise au point par le chorégraphe tout en faisant ressortir les possibilités quasi illimitées offertes au mouvement humain. Pendant plus de cinquante ans, les collaborations de la MCDC avec des artistes à la pointe de l'innovation dans toutes les disciplines ont redéfini pour le public l'expérience des arts plastiques et des arts vivants.

La MCDC naît au Black Mountain College avec les danseurs Carolyn Brown, Viola Farber, Paul Taylor et Remy Charlip et les musiciens John Cage et David Tudor. Les quelques années qui suivent sont entrées dans la légende. C'est l'époque où les tournées se faisaient en minibus Volkswagen conduit par John Cage, un véhicule offrant tout juste assez d'espace pour les six danseurs, les deux musiciens et le régisseur, généralement Robert Rauschenberg. Lors de sa première tournée internationale en 1964, la MCDC se produit en Europe de l'Ouest et de l'Est, en Inde, en Thaïlande et au Japon. C'est un tournant pour la compagnie qui se retrouve désormais invitée régulièrement à travers les États-Unis et le monde. Depuis cette époque, les spectacles toujours aussi innovateurs de la MCDC inspirent tout autant les artistes et les spectateurs.

Outre son influence sur le monde de la danse, la MCDC a fait la part belle à la musique contemporaine en commandant un nombre remarquable de créations à des compositeurs. Son répertoire va d'œuvres de John Cage et Christian Wolff à Gavin Bryars et Radiohead. John Cage est resté jusqu'à sa mort en 1992 le

conseiller musical de la compagnie. David Tudor lui a succédé dans cette fonction. Depuis 1995, la direction musicale de la compagnie est assurée par Takehisa Kosugi.

La compagnie a également accumulé les collaborations avec des plasticiens et des artistes visuels. Robert Rauschenberg, dont les célèbres *Combines* reflètent la manière d'échafauder les scénographies de nombreuses créations de la MCDC des premiers temps, a été le plasticien attiré de la compagnie de 1954 à 1964. Jasper Johns lui a succédé en tant que conseiller artistique de 1967 à 1980, suivi par Mark Lancaster de 1980 à 1984. William Anastasi et Dove Bradshaw ont été en 1984 les derniers à se voir attribuer ce titre et cette fonction. D'autres plasticiens ont collaboré avec la MCDC, notamment Tacita Dean, Rei Kawakubo, Roy Lichtenstein, Bruce Nauman, Ernesto Neto, Frank Stella, Benedetta Tagliabue, Andy Warhol...

La MCDC a très souvent travaillé pour l'image (film et vidéo) avec des chorégraphies de Merce Cunningham filmées d'abord par Charles Atlas, puis par Elliot Caplan. Grâce au soutien de The Andrew W. Mellon Foundation, Charles Atlas poursuit sa collaboration avec la MCDC, réalisant *Views on Camera* et *Views on Video* en 2004-2005 et, à l'automne 2008, filmant les représentations d'une œuvre épique, *Ocean* (1994), donnée par la compagnie dans une carrière enfouie à trente mètres de profondeur – la Rainbow Quarry [la carrière de l'arc-en-ciel] – près de Minneapolis, accompagnée par les 150 musiciens du St Cloud Orchestra. Le film que Charles Atlas a réalisé de *Split Sides*, chorégraphie présentée pour la première fois en 2003 à la Brooklyn Academy of Music (BAM), pour le cinquantième anniversaire de la compagnie, vient de sortir en DVD sous le label ARTPIX.

La MCDC a donné l'ultime création de Merce Cunningham, *Nearly Ninety*, à la BAM le 16 avril 2009 – le jour même de ce quatre-vingt-dixième anniversaire. En mai 2009, elle a achevé une résidence de deux années à Dia:Beacon, où elle a donné des *Events*, ces "collages" chorégraphiques élaborés *in situ* par Merce Cunningham, dans les galeries de Richard Serra, Dan Flavin et Sol LeWitt notamment. Entre autres événements récents et mémorables, on peut citer la première en 2007 de *XOVER*, dernière collaboration de Cunningham avec Rauschenberg. La compagnie a beaucoup tourné à l'étranger, se produisant régulièrement tant au Théâtre de la Ville à Paris qu'au Barbican de Londres.

La MCDC organise actuellement une ultime tournée mondiale en l'honneur de la vie et de l'œuvre de Merce Cunningham, qui s'est éteint le 26 juillet 2009. En accord avec le *Legacy Plan* de la Cunningham Dance Foundation, élaboré par Merce Cunningham pour assurer la conservation de son héritage artistique, cette *Legacy Tour* de deux années offrira au public du monde entier non seulement la reprise d'œuvres essentielles, mais aussi l'occasion de rendre hommage à Merce Cunningham et à la succession d'innovations éclatantes qu'a été sa vie.

Merce Cunningham Dance Company

Chorégraphe, Merce Cunningham (1919–2009)
Directeur musical fondateur, John Cage (1912–1992)

Directeur musical, Takehisa Kosugi
Assistant chorégraphie, Robert Swinston
Directeur exécutif, Trevor Carlson
Directeur financier, Lynn Wichern
Directrice des relations institutionnelles, Tamba Dillon
Directeur de la production, Davison Scandrett
Manager compagnie, Geoffrey Finger
Ingénieur du son et coordinateur musique, Stephan Moore
Directrice lumière, Christine Shallenberg
Responsable costumes, Anna Finke
Directeur de projets, Kevin Taylor
Archiviste, David Vaughan
Comité musique, David Behrman, John King, Takehisa Kosugi, Christian Wolff

Merce Cunningham au Théâtre de la Ville – Paris et au Festival d'Automne à Paris

Principaux soutiens de la Merce Cunningham Dance Company pour 2009-2010: American Express Company; Bloomberg; Booth Ferris Foundation; Carnegie Corporation of New York; Sage & John Cowles; Molly Davies; Adelaide de Menil; Leading for the Future Initiative, a program of the Nonprofit Finance Fund, fondé par the Doris Duke Charitable Foundation; Judith R. & Alan H. Fishman; JCT Foundation; Pamela & Richard Kramlich; Dorothy Lichtenstein; Low Road Foundation; Ruth Lubowe+; The Andrew W. Mellon Foundation; Jacqueline Matisse Monnier; the New England Foundation for the Arts; the New York State Music Fund – Rockefeller Philanthropy Advisors; the O'Donnell-Green Dance and Music Foundation; the Prospect Hill Foundation; Robert Rauschenberg+; The Fan Fox & Leslie R. Samuels Foundation; The Shubert Foundation; Patricia & Jeff Tarr; avec les fonds publics du Lower Manhattan Cultural Council; du National Endowment of the Arts; du New York City Department of Cultural Affairs; du New York State Council on the Arts, a state agency

L'utilisation de tout enregistreur audio ou vidéo et la prise de photographies avec ou sans flash sont strictement interdites.

Fondation Merce Cunningham

Nancy Bright, administratrice comptable / Mary Lisa Burns, directrice de l'enseignement / Trevor Carlson, directeur exécutif / Tandra Dillon, directrice des relations institutionnelles / Jeff Donaldson-Forbes, responsable contrats et tournées / Jordan Elkind, responsable du développement / Pepper Fajans, assistant technique / Geoffrey Finger, manager compagnie / Anna Finke, responsable costumes / Alice Helpert, coordinatrice programmes internationaux / Layton Hower, chef de bureau / Patricia Lent, directrice des cessions et licences chorégraphiques / Stephan Moore, ingénieur du son et coordinateur musique / Davison Scandrett, directeur de la production / Christine Shallenberg, directrice lumière / Robert Swinston, assistant chorégraphie / Kevin Taylor, directeur de projets / Carol Teitelbaum, maître de conférence / David Vaughan, archiviste / Lynn Wichern, directeur financier / Christopher Young, directeur technique studio

Mondays with Merce, nouvelle série en ligne sur www.merce.org, dévoile des images de Merce Cunningham dirigeant des classes et des répétitions de la Compagnie, avec des films d'archives et des interviews des anciens et actuels danseurs, membres, collaborateurs de la Compagnie. Trevor Carlson, producteur exécutif / Nancy Dalva, productrice et auteur / Christopher Young, opérateur système, vidéaste et monteur / Nic Petry, travail caméra

Administration européenne: Bénédicte Pesele, Julie George / Assistante de production, Daniela Goeller
Représentation Amérique et Asie: David Lieberman Artists Representative

1964 Lecture démonstration dans le studio de Françoise et Dominique Dupuy des Ballets modernes de Paris et présentation de la compagnie Merce Cunningham au Théâtre de l'Est Parisien.

1966 La compagnie danse au Théâtre des Champs-Élysées dans le cadre du Festival international de danse de Paris dirigé par Jean Robin.

Merce Cunningham

au Théâtre de la Ville – Paris et au Festival d'Automne à Paris

oct. 72 *Landover* (72) – *TV Rerun* (72) – *Canfield* (69)

oct. 79 *Roadrunners* (79), création en France au Théâtre de la Ville – *Fractions* (78) – *Tango* (78) – *Locale* (79) – *Souddance* (74) – *Summerspace* (58) – *Exchange* (78) – *Rune* (59) – *Inlets* (77) – *Travelogue* (77)

déc. 88 *Points in space* (87) – *Five stone wind* (88) – *Doubles* (84) – *Eleven* (88) – *Pictures* (84) – *Rainforest* (68) – *Shards* (87) – *Septet* (53) – *Fabrications* (87)

sep. 90 *August Pace* (89) – *Field and figures* (89) – *Inventions* (89), création en France au Théâtre de la Ville – *Fabrications* (87) – *Polarity* (90) – *Pictures* (84)

sep. 91 *Native Green* (85) – *Loose Strife* (81) – *Beach Birds* (91) – *Neighbours* (91) – *Trackers* (91), création en France au Théâtre de la Ville – *Exchange* (89)

nov. 96 *Rondo* (96), création en France au Théâtre de la Ville – *Ground Level Overlay* (95) – *Crwdspcr* (93) – *Windows* (95) – *Sounddance* (75)

nov. 99 *Biped* (99), création en France au Théâtre de la Ville – *Summerspace* (58) – *Rune* (59) – *Crwdspcr* (93) – *Pond ways* (98) – *Windows* (95)

nov. 01 *Way Station* (2001), création en France au Théâtre de la Ville – *Interscape* (2000) – *Biped* (1999) – *Rain Forest* (1968)

déc. 03 *Fluid Canvas* (2002), création en France au Théâtre de la Ville – *Split Sides* (2003), création en Europe

déc. 07 *eyeSpace* (2006), création en France au Théâtre de la Ville – *Crises* (1960) – *Crwdspcr* (1993)

Merce Cunningham au Théâtre de la Ville – Paris

juin 84 *10's with Shoes* (81), création en France au Théâtre de la Ville – *Galloped* (81) – *Channels/Inserts* (81) – *Duets* (80) – *Pictures* (84) – *Quartet* (82) – *Roadrunners* (79)

mai 87 *Points in space* (87) – *Shards* (87) – *Grange Eve* (86) – *Fabrications* (87) – *Arcade* (85), création en France au Théâtre de la Ville – *Duets* (80) – *Channels/Inserts* (81) – *Quartet* (82) – *Pictures* (84) – *Doubles* (84) – *Septet* (53)

Merce Cunningham au Festival d'Automne à Paris

1973 *Un jour au deux*, Merce Cunningham, John Cage, Jasper Johns, à l'Opéra de Paris

1977 *Inlets*, *Travelogue* au Théâtre des Amandiers

1982 *Events* au Centre Pompidou; Soirée répertoire aux Champs-Élysées

1992 *Enter* à l'Opéra de Paris

En 2008, le Théâtre de la Ville et le Festival d'Automne à Paris signent avec la Merce Cunningham Dance Company un accord pour les trois saisons à venir.





Merce Cunningham, un demi siècle de danse* de David Vaughan

Lecture démonstration au Dance
Deck d'Ann Halprin (13 juillet 1957)
Extraits*

Passages

d'un monde à l'autre, d'un équilibre à l'autre

Danser est un acte de concentration qui prend ainsi forme visible d'une manière impossible autrement. C'est sa propre nécessité. C'est un art ancien, et c'est une manifestation de l'activité humaine.

Elle a évolué, de même que l'homme a peuplé le monde et que ses habitudes ont évolué. Pourtant elle reste inchangée. Et d'une partie du globe à son antipode, la danse offre des similitudes. J'ai observé des danses folkloriques au Mexique l'été dernier et j'ai vu que les danseurs se déplaçaient en utilisant les côtés de leurs pieds, y compris pour de grands sauts, ce qui m'a immédiatement rappelé certains sauts déchaînés du Kathakali en Inde.

[...] Le danseur part de ses deux jambes, ce qui révèle deux principes élémentaires du mouvement: l'équilibre, quelle que soit la position donnée, et le passage d'un équilibre à un autre. Autrement dit, comment conserver un équilibre assez flexible pour autoriser divers mouvements dans des intensités différentes. Mais comment explorer cet équilibre, et ces changements d'équilibre, et comment le faire fonctionner dans notre propre corps? Pour commencer, le corps humain a des limitations précises et définies. Nous ne pouvons pas bouger comme les serpents, et de plus nous ne pouvons pas comprendre vraiment comment ils bougent, ce qui est l'une des raisons de la peur qu'ils nous inspirent (comme dit Emily Dickinson, c'est une créature qui a mis « l'os à zéro »); nous ne pouvons pas non plus bouger comme les antilopes, les éléphants ou même les

chiens qui habitent notre monde familier. La structure du corps humain permet certaines actions circonscrites. Leurs espèces sont limitées mais, à l'intérieur de chaque espèce, elles varient à l'infini.

Temps flexibles

Quand se rejoignent mouvements et souvenirs

(1^{re} démonstration de danse : « At Random » extrait de *Suite for five*)
La danse est un mouvement du corps humain dans le temps et l'espace. Des deux, le temps et l'espace, c'est le premier que je trouve le plus flexible.

[...]

(3^o démonstration de danse Untitled)
La continuité est l'ordonnance dans le temps. Exemple : ce matin je me lèverai, je prendrai une tasse de café, puis je descendrai pour voir si le courrier est arrivé ; ensuite je me raserai et j'irai prendre un cours de technique, puis je déjeunerai. Ou encore un souvenir personnel : à dix ans, j'ai été grondé par la religieuse parce que je n'avais pas disposé l'autel correctement ; lorsque j'ai servi la messe à nouveau, je me suis tellement appliqué que j'ai mis le feu à mon surplis et j'ai fui en toute hâte dans la sacristie pour le retirer ; puis j'ai eu le plus grand mal à expliquer à ma mère qu'elle devrait m'en racheter un. Ceci est une continuité dans la mémoire. Et l'histoire en étant l'histoire n'est qu'une seule grande continuité.

Alors dans la composition d'une danse, lorsque vous construisez sa continuité, la procédure consiste à découvrir comment vous sentez ou

pensez qu'un mouvement devrait succéder à un autre mouvement. Ce que le mouvement prend comme sens dans son contexte.

Maintenant on peut envisager la continuité différemment. En peinture et en musique contemporaines, l'une des avancées les plus intéressantes a été l'autonomie de chaque élément, tous bien séparés les uns des autres et sans autre lien que d'exister dans le même temps et le même espace.

Dans mon travail, j'ai essayé de trouver le comble de la liberté en oubliant mes sentiments, directement, ou ma mémoire de continuités et d'idées sur l'enchaînement des mouvements et j'ai utilisé le tirage au sort pour déterminer la continuité. Dans la chorégraphie même, le hasard dicte quel mouvement va suivre n'importe quel autre mouvement donné ainsi que, logiquement, son temps et son espace, c'est-à-dire la durée, la division d'un mouvement et sa place.

Ma conception de la continuité en danse est venue de la vision que la vie change et se modifie constamment, que nous vivons dans une société démocratique où les individus et leurs environnements sont à la fois indépendants et reliés les uns aux autres.

Quatre événements (19 septembre 1994)*

La musique de John Cage, la force du hasard, le défi de l'image, l'éternité d'une mémoire.

Dans mon travail en danse, quatre événements m'ont conduit à de grandes découvertes.

La première découverte est survenue dès les débuts de ma collaboration avec John Cage, pour mes premiers solos, lorsque nous avons commencé à séparer la musique et la danse. C'était à la fin des années quarante. Nous utilisions ce que Cage nommait une « structure rythmique », c'est-à-dire certaines durées de temps, décidées ensemble, comme départ et fin de rencontres fixées par la structure entre la musique et la danse. Nous avons travaillé séparément sur la chorégraphie et la composition musicale. Cela a donné à la musique et à la danse une indépendance entre les points de rencontre fixés par la structure. D'emblée, cette manière de travailler m'a donné un sentiment de liberté dans la danse, me libérant de la dépendance du processus note à note auquel j'étais habitué. J'avais une notion très claire à la fois du caractère distinct et de l'interdépendance de la danse et de la musique.

Le deuxième événement s'est produit lorsque j'ai commencé à utiliser des procédés aléatoires pour chorégrapier, dans les années cinquante. Je me suis servi de différentes méthodes qui impliquaient en principe d'élaborer un grand nombre de phrases de danse, chacune séparément, puis d'appliquer le hasard pour trouver dans quel ordre les enchaîner : quelle phrase suit quelle phrase, comment fonctionne un mouvement donné dans le temps et le rythme, combien et quels danseurs vont être impliqués, à quelle place et dans quelle répartition. Cela a conduit, et continue à conduire, vers de nouvelles découvertes sur les transitions entre les mouvements, d'une

manière qui dépasse presque toujours l'imagination. Je continue à chorégrapier avec des procédés aléatoires, trouvant pour chaque danse de nouvelles manières de l'approcher.

Le troisième événement, dans les années soixante-dix, découle de notre travail pour la vidéo et le cinéma. L'espace de la caméra présentait un défi. Il impose des limites claires, mais il donne aussi des possibilités de travail qui n'existent pas sur scène. La caméra prend un point de vue fixe, mais elle peut être déplacée. Il y a la possibilité de passer « cut » à une seconde caméra et, en changeant la taille du danseur à l'écran, on joue sur le temps et le rythme du mouvement. La caméra montre aussi la danse comme il est impossible de la voir sur scène : elle révèle des détails qui n'apparaissent pas dans le cadre plus large de la salle de spectacle. Travailler avec la vidéo et le cinéma m'a aussi permis de repenser certains éléments de la technique. Par exemple, à cause de sa vitesse avec laquelle on capte une image à la télévision, j'ai introduit dans ma classe différents tempos qui ajoutent une nouvelle dimension à notre attitude globale dans le travail.

Le quatrième événement est le plus récent. Ces cinq dernières années, j'ai eu accès à un ordinateur de danse, LifeForms, fruit de la collaboration des départements de danse et de sciences de la Simon Fraser University en Colombie-Britannique. Il sert entre autres comme outil de mémoire : un professeur mettrait en mémoire des exercices donnés à ses élèves, et ceux-là pourraient ensuite les consulter lorsqu'ils auraient besoin de précisions. J'ai déjà mis en mémoire un petit nombre d'exercices précis que nous utilisons dans la classe. Mais mon intérêt principal réside toujours dans la découverte de l'inconnu. Avec le personnage animé nommé Sequen-

ce Editor [modificateur d'ordre], on peut inventer des mouvements, les mettre en mémoire et ensuite construire une phrase. Il est possible d'observer ce personnage sous tous les angles, y compris du dessus, ce qui est à l'évidence une bénédiction lorsqu'on crée une danse pour la caméra. De plus, ce logiciel ouvre des potentialités qui existaient déjà en photographie, où une figure peut être captée sous un angle que notre œil n'a jamais vu auparavant. Sur l'ordinateur, le tempo est modifiable, ce qui permet de voir au ralenti la façon dont le corps passe d'une forme à une autre. Évidemment, il produit parfois des formes et des transitions irréalisables pour l'être humain, mais comme avec la structure rythmique, avec l'emploi de procédés aléatoires, puis avec le travail à la caméra, et maintenant avec l'informatique, je découvre une fois de plus des possibilités nouvelles qui ouvrent de nouvelles voies.

Mon travail est un processus continu. À la fin d'une danse, j'ai toujours l'idée, même mince au début, de la suivante. C'est pourquoi je ne vois pas chaque danse comme un objet, mais plutôt comme une pause le long de la route.

Merce Cunningham

* Les textes des pages 12 à 15 sont tirés de *Merce Cunningham, un demi siècle de danse* de David Vaughan, Ed. Plume (version française, traduction Denise Luccioni), 1997 (épuisé)
Édition originale : *Merce Cunningham: Fifty years*, Ed. Aperture, 1997.

L'art impermanent (1955)*

De naissance et de tout temps, ce sont les jambes qui savent.

La discipline du danseur, rituel quotidien, se résume ainsi : permettre à l'esprit de circuler dans ses membres et de se projeter dans l'espace, en toute liberté et selon sa propre nécessité. Je ne suis pas plus philosophe que mes jambes, mais

elles me font comprendre un fait : elles sont pleines d'une énergie qui peut être lâchée dans le mouvement (sembler immobile est son propre mouvement enivrant) et la forme adoptée par le mouvement dépasse la pénétration de ma pensée analytique mais elle parle à mes yeux et à mon imagination. Autrement dit, un homme est une créa-

ture à deux jambes, plus essentiellement et plus intimement que quoi que ce soit d'autre. Et ses jambes en disent plus qu'elles ne « savent », comme toute la nature. Alors si vous dansez vraiment, avec votre corps et non par un effort mental, l'esprit se manifestant par votre torse et vos membres prendra inévitablement la forme de la vie. Nous don-



nons de nous-mêmes à chaque instant. Nous n'avons donc pas à *essayer* de le faire. Notre mémoire atavique, présente dans notre « ça » et notre « moi » (quoi que cela veuille dire), est bien là. Si c'est là, c'est là ; nous n'avons pas besoin de faire semblant de le placer là. J'ai chorégraphié récemment un solo, *Untitled Solo*, en utilisant des procé-

dés de « hasard ». Pourtant, telle qu'elle est dansée, cette danse me semble avoir une indéniable intensité dramatique, dans la moelle pour ainsi dire. Cette caractéristique me semble avoir été « autorisée » plutôt que « forcée ». Cette « tranquillité » de l'acteur ou du danseur me semble essentielle, parce qu'elle lui permet d'être détaché et de *présen-*

ter librement et généreusement. Faisant de lui-même l'espèce de marionnette de nature qu'il est, dansant au bout de son fil, qui est comme un cordon ombilical : mère nature et père esprit faisant bouger ses membres, en excluant la pensée.



BORIS CHARMATZ

50 ans de danse

Du 8 au 12 décembre 20h30

Création

Conception, **Boris Charmatz**

Interprétation, Thomas Caley, Ashley Chen, Foofwa d'Imobilité, Banu Ogan, Valda Setterfield,

Gus Solomons, Cheryl Therrien

Lumière, Yves Godin

Son, Olivier Renouf

Production Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne - Boris Charmatz (direction) - 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 de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris ; Tanzquartier Wien

Avec le soutien de l'ADC Genève et de la Ménagerie de Verre

Remerciements au LiFE (St Nazaire), Hüz (Berlin), Centre de développement chorégraphique (Toulouse)

Un event méta-Cunninghamien

Le nouveau projet du chorégraphe Boris Charmatz tire son origine d'un livre: Merce Cunningham, un demi-siècle de danse – somme photographique qui retrace le parcours de ce monument de l'histoire de la danse. Parcourant en lecture rapide près de cent-cinquante de ses pièces, ce spectacle revisite les mouvements du précurseur, avec John Cage, des jeux de hasard et de combinatoires dans le champ chorégraphique.*

« Dans l'ouvrage *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse**, tout Cunningham est inclus : des photographies de chaque pièce, et de Merce lui-même, depuis l'âge de cinq ans... En lisant ce livre, l'idée m'est venue que cet ensemble d'images ne rassemblait pas seu-

lement la presque intégralité des projets qu'il a signés à ce jour, mais qu'elle formait aussi en elle-même une chorégraphie, proche en cela des processus que Cunningham met en œuvre pour créer : la danse a lieu entre deux postures, deux positions. Je suppose ainsi qu'il est possible d'inventer une pièce à partir de cette partition d'images, performée du début à la fin. D'un côté, il s'agirait d'une pièce purement "fake Cunningham", mais de l'autre, je pense que si nous y parvenons, c'est au contraire réellement d'une pièce de Cunningham qu'il s'agirait, un *event* méta-Cunninghamien avec un aperçu de toute sa vie et de son œuvre...

Je considère que cette expérience est partie intégrante de notre recherche, de notre intérêt spéci-

fique pour la question de l'archive, de l'histoire et des partitions, qui pourrait ici rencontrer sa dimension tumultueuse : l'histoire toute entière de l'œuvre d'une vie devenue livre, transformée à son tour en une pièce élaborée par une poignée de danseurs. »

Boris Charmatz

* *Merce Cunningham, un demi siècle de danse* de David Vaughan, Ed. Plume, 1997 (version française, traduction Denise Luccioni) / *Merce Cunningham: Fifty years*, Ed. Aperture, 1997 (édition originale)

Tournée 2009

3 – 4 déc. Tanzquartier Wien
17, 18 déc. Théâtre des eaux-vives,
ADC Genève



Boris Charmatz © Caroline Ablain

Boris Charmatz

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 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 *Abas-le-corps* (1993), puis signent

Les Disparates (1994). Boris Charmatz présente ensuite *Aatt enationon* (1996) et *herses (une lente introduction)* (1997). En 1999, il chorégraphie *Con forts fleuve* sur des textes de John Giorno et des musiques d'Otomo Yoshihide. En 2002, il conçoit *héâtre-élévision*, 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 cerle* (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. Sa dernière création *La danseuse malade*, en duo avec Jeanne Balibar, met en scène les textes de Tatsumi Hijikata. A partir de 1997, aux côtés d'Angèle Le Grand, il développe des projets très variés au sein de l'association edna : sessions thématiques, réalisation de films (*Les Disparates* de César Vayssié, *Horace Benedict* de Dimitri Chamblas et Aldo Lee, *Une lente introduction* de Boris Charmatz), 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*). 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 et poursuit son activité d'interprète, avec Odile Duboc, Fanny de Chaillé, Pierre Alféri et Meg Stuart. Il a cosigné un livre avec Isabelle Launay : *Entretenir/à propos d'une danse contemporaine* (co-édition Centre national de la danse / Les Presses du Réel/2003) et a publié "*Je suis une école*" aux Prairies Ordinaires en avril 2009. 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* et s'est déplacé à Saint Nazaire et Singapour. Plus d'informations sont disponibles sur www.museedeladanse.org.

“Un livre que l'on m'a offert à Noël”

Entretien avec Boris Charmatz

Les photos contenues dans le livre *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse* constituent une sorte d'archive figée de l'œuvre immense de Merce Cunningham. Avec cette pièce, vouliez-vous « remettre en mouvement » ce que l'histoire de la danse a déposé ? Réinterpréter, remettre en circulation ce qui pourrait devenir une forme de « classique » ?

Le point de départ de ce projet n'est pas explicitement historique. Tout est parti de l'ouvrage *Merce Cunningham : Fifty Years of David Vaughan*. C'est un livre que l'on m'a offert à Noël. Je ne l'ai pas lu tout de suite, mais deux ans plus tard, en le feuilletant, je me suis dit : tout y est ! Le livre a un aspect systématique : il couvre l'ensemble des pièces de Cunningham depuis 50 ans, de façon chronologique. A cela s'ajoutent quelques photographies de jeunesse, des portraits de groupe avec Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg, etc...

Traduit en français, le titre est devenu *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*. Il a une connotation un peu plus « pesante » qui correspond à la manière dont Cunningham a été très vite perçu en France : comme un maître à penser, le père putatif de la nouvelle danse française.

Le projet n'est pas tant né de l'idée de travailler sur l'histoire de la danse – avec Cunningham comme référence centrale de cette histoire – que de la spécificité de cet objet livre. J'ai immédiatement eu l'impression que la succession des photographies recréait de la chorégraphie. Que l'enchaînement des images renvoyait au processus de composition des pièces

de Cunningham – et qu'une chorégraphie qui suivrait le fil de ces photos ressemblerait sans doute elle aussi à du Cunningham. La façon-même dont le livre est construit renvoie à la spécificité du travail du chorégraphe. Parmi les idées centrales de Cunningham, on retrouve en effet le hasard, les jeux de combinatoires. La danse qu'il a développée n'est pas organique, elle n'est pas inspirée de mouvements naturels, ce sont des combinaisons de positions. Je me suis dit qu'en montant un projet à partir de ces photographies, il était possible de créer un « meta-Cunningham », un objet qui contiendrait tout Cunningham – tout en étant un « faux Cunningham » – puisqu'il n'a jamais pensé cette chorégraphie là. L'écart entre le « tout » et le « pseudo » me paraissait permettre une grande liberté.

Utilisez-vous la méthode de combinaisons aléatoires propre à Cunningham pour vous repérer dans le livre, ou suivez-vous le développement chronologique ?

Nous suivons exactement l'ordre du livre, mais l'aléatoire fait partie intégrante de la démarche, particulièrement en ceci : nous nous mettons devant les images, et choisissons de manière assez « sauvage » : qui fait cette image, qui fait celle-là ?

En danse contemporaine, la notion d'auteur est très importante : le chorégraphe et ses assistants sont généralement seuls à transmettre le flambeau d'une écriture. On travaille assez peu sur partition, ou à partir d'archives. Dans le cas présent, la pièce se fait en l'absence de chorégraphe. Le dispositif a un aspect *do-it-yourself* : la chorégraphie est déjà faite –

dans un sens absurde, car issue d'une logique éditoriale plutôt que chorégraphique. C'est donc un travail brut, dont j'assume pleinement l'aspect « en kit » et passe partout. Il peut être créé avec des étudiants, des non-danseurs, aussi bien qu'avec des ex-danseurs de la Merce Cunningham Dance Company. C'est un projet très vivant, qui a maille à partir avec la pédagogie et l'histoire de la danse, mais qui est avant tout une véritable performance. L'absence de l'auteur autorise une liberté qui ne réside pas tant dans le fait de modifier la chronologie des images que dans la mise en place de nouveaux rapports de travail.

La première fois que j'ai monté ce projet, c'était avec les étudiants du HÜZ Tanz à Berlin. Le fait d'être à 16 autour d'un seul livre posait des problèmes d'organisation, qui ont débouché sur une libération des relations de travail. Il y a autant de rôles que de danseurs dans les images – et aucune hiérarchie, aucune star. Le livre reproduit environ 300 photographies, et cela fait environ 1300 « rôles » ou mouvements instantanés à répartir...

Ce rapprochement entre les pages du livre, le processus photographique, et les procédures formelles d'un artiste ouvre également de nombreuses pistes conceptuelles...

Oui, c'est presque une pièce conceptuelle, dans le sens où le principe de départ est très simple : une vie et une œuvre sont condensées dans un livre. Nous en apprenons les photos par cœur, et ensuite, nous travaillons pendant cinq jours en studio pour en faire une chorégraphie de trente minutes. Nous ne sommes pas très

loin d'un principe comme celui de *Three chairs* de Joseph Kosuth : une chaise en photo, une chaise réelle, et sa définition dans le dictionnaire.

Les photos sont une forme de partition un peu particulière. Il n'y a pas de rapport d'objectivité possible. Comment avez-vous effectué le « transfert » des photos aux corps ?

L'expansion de la photographie et celle de la danse moderne sont très liées. Il est donc très tentant de remonter un projet de cette époque « d'après photos ». J'ai eu l'occasion de visionner un documentaire dans lequel on voit Charles Jude et une équipe de spécialistes face aux photos de *L'après-midi d'un faune* de Nijinsky, en train d'essayer de reconstituer la danse. Mais ils n'y parviennent pas. Il y a des trous entre les photos, qu'ils n'arrivent pas à combler. À l'époque, les photos avaient été faites en atelier, et la pose était réalisée pour l'appareil photographique. Du coup, elles ne recourent pas du tout ce qui est écrit, et montrent des positions qui n'existent pas dans la chorégraphie notée.

Pour *50 ans de danse*, la frontalité que nous adoptons est celle de l'appareil photo – et non pas celle de la « scène » à laquelle renvoie la photo. Ce choix est de l'ordre de l'évidence car le travail de Cunningham est toujours resté assez frontal. Même s'il a travaillé à exploser l'espace de la perspective, il a principalement utilisé un mode frontal – excepté pour *Ocean* et certains « events ». Donc, en gros, les danseurs qui sont devant sur la photo se retrouvent devant sur scène, et ceux qui

sont à l'arrière plan se retrouvent derrière. Je dis en gros, parce que c'est comme une recette de cuisine : il faut que ça prenne.

Comment ces différentes images immobiles sont-elles reliées les unes aux autres pour créer du mouvement ?

En apprenant les photos, et alors même que notre intention était de surtout ne pas fixer une série de poses, nous avons très vite constaté que nous marquions des poses. Sur les photos, le mouvement est arrêté, certes, mais on sent bien qu'il est en cours. Ce sont des photographies d'actions, qui en disent beaucoup sur la place du corps dans l'espace. Tout est affirmé, très volontaire. Pas de place pour le micro-mouvement, l'informel que l'on retrouve beaucoup aujourd'hui. Du coup, nous avons dû « forcer le passage » : pour aboutir à une image de saut, il fallait sauter. Plus que des images, nous reproduisons des actions. Une citation de Cunningham – que je n'ai jamais retrouvée – dit que la chorégraphie fixe des positions dans l'espace, mais que la danse, la liberté du danseur, est d'aller d'un point à un autre. Pour lui, la liberté de l'interprète ne résidait pas dans la possibilité de faire le bras rond ou tendu, mais dans la façon d'aller de l'un à l'autre.

On pourrait croire que notre liberté consiste à écrire le chemin permettant de passer d'une position à l'autre. Mais j'ai plutôt envie d'inventer *a minima*. Exemple : sur une première photographie, deux personnes sont au sol ; dans l'image d'après, elles sont quatre à sauter : est-ce que ce sont ces deux-

là qui vont se mettre à sauter ? Combien doivent-elles faire de pas pour réussir le saut tel qu'on le voit ? Voilà les questions que nous nous sommes posées. Et de fait, la pièce bouge tout le temps. Nous avons choisi de la présenter en 30 minutes à Paris, mais nous en avons donné une version de plusieurs heures à Rennes – cela participe d'un choix de tempo. On pourrait imaginer une version de plusieurs années...

Le processus de travail est très simple, mais vient poser à chaque moment du processus de production des questions qui font retour sur la place de l'auteur, la hiérarchie entre danseurs... Est-ce que ces questions se posent différemment en fonction du contexte ?

Oui, je crois. Pour le moment, j'ai fait ce projet avec les étudiants de Berlin et du Centre de développement chorégraphique de Toulouse, avec des danseurs professionnels au LiFE à Saint-Nazaire, et j'ai travaillé avec des non-danseurs pour la préfiguration du Musée de la danse à Rennes. Maud Le Pladec a également élaboré une version avec des étudiants de l'Université Rennes 2 et Anne-Karine Lescop avec ceux de Paris 8. La prochaine étape aura lieu à Paris, au Théâtre de la Ville, puis aux Abbesses avec des ex-danseurs de la compagnie Merce Cunningham. Avec les étudiants de Berlin, nous avons commencé par une journée de discussions, autour de ce que chacun savait de Merce Cunningham et John Cage. Nous étions seize, et nous nous occupions nous-mêmes de la lumière et du son, contrairement à Saint-Nazaire, où nous n'étions que sept, et où nous n'avions pas le temps de

nous consacrer à autre chose qu'à la danse. La temporalité peut également changer. Par exemple, pour la version présentée à Rennes avec les non-danseurs, nous avons répété dix jours, et non pas cinq. Et ils étaient vingt-deux. Le rapport entre ces différents paramètres fait que la pièce est toujours différente. Dansée par des étudiants, elle restera toujours une pièce d'étudiants, et si des interprètes actuels de la Compagnie Cunningham la reprenait, en un sens, ce serait une pièce de Cunningham. Ce qui fait une pièce de Cunningham, ce sont aussi les corps qu'il met en scène. Pour le moment, c'est une pièce de recherche. Quand nous aurons l'impression d'avoir trouvé la « bonne formule », il sera peut-être temps d'arrêter.

Pour poursuivre cette recherche, on pourrait presque imaginer un processus d'entropie : une version de cette pièce serait photographiée, et ces photographies serviraient à construire la version suivante...

Oui. Le projet tient en une ligne, mais ouvre beaucoup de possibilités. On pourrait recréer une notation chorégraphique. On pourrait remettre toutes les images à niveau pour faire un *flip-book*. Et on pourrait en faire une pièce canonique, bien travaillée. J'aime beaucoup les procédés de transformation et de perte. Dans *"Je suis une école"* (éditions Les Prairies ordinaires), je décris un système de déperdition chorégraphique que j'ai beaucoup aimé utiliser : le principe consiste à partir d'une danse écrite, à l'apprendre très rapidement, puis à la transmettre à quelqu'un d'autre, qui la transmet ensuite à quelqu'un

d'autre, et ainsi de suite. Cela permet de voir comment chacun se réapproprie une danse, et ensuite devient le pédagogue de cette danse. La déformation induite par cette succession de transmissions produit par ailleurs des effets assez comiques qui ne sont pas pour me déplaire...

Le ballet a son mode de transmission, la danse contemporaine a le sien – et puis il y a des travaux qui cherchent à opérer une démarche transversale, une coupe dans cette histoire, ses filiations. On peut penser au travail du Quatuor Knust, à Véronique Doisneau ou au Dernier spectacle de Jérôme Bel, à Gisèle de Xavier Le Roy.

Oui, il y a eu des projets très intéressants ces dernières années. Ceux que vous avez cités, mais également *Histoire(s)* d'Olga de Soto. Elle a retrouvé des spectateurs du *Jeune homme et la mort* de Roland Petit, créé en 1946. On voit ces gens – certains ont 90 ans – re-fabriquer le spectacle, avec les trous de mémoire, les contradictions d'un spectateur à un autre. Cette histoire de la danse est par ailleurs prise dans l'Histoire du XX^e siècle. Certains spectateurs expliquent que c'était la première fois qu'ils retournaient au théâtre après l'occupation.

Je crois pouvoir dire que ces projets se sont développés en « réaction » aux années 80, à l'invention de la nouvelle danse française, et au discours qui l'accompagnait : « nous sommes des inventeurs, des défricheurs ». Au moment où j'ai commencé à danser, la doxa était : si tu veux devenir chorégraphe, tu dois fabriquer ton style ! Ta signature. Il fallait pouvoir dire : ça c'est du Decouflé, ça du

Bagouet. Et puis s'est construit un autre discours, qui disait : être chorégraphe, ce n'est pas seulement inventer son style : il y a des gestes, une histoire de ces gestes, dont certains nous habitent, nous hantent. Le corps n'est pas seulement le lieu d'effectuation des inventions, c'est aussi le lieu de projections de fantasmes, de fantômes... Il faut ouvrir les notions de présent, de passé, de futur à un travail contemporain, sans être obsédé par la table rase.

Vous avez dansé dans *D'un faune (éclats)* du Quatuor Knust, un projet traitant l'histoire de la danse sur un mode critique, et qui interrogeait la part imaginaire convoquée par Nijinsky. Est-ce que cette dimension critique dans la manière d'aborder la transmission est présente dans ce projet?

Après avoir feuilleté le livre de David Vaughan et eu l'envie d'en faire une pièce, je me suis demandé d'où venait cette idée, qu'est-ce qu'elle sous-entendait ? De fait, ce rapport non-conventionnel à l'histoire a été beaucoup travaillé par le Quatuor Knust – avec *L'après-midi d'un faune* notamment. Pour interpréter cette pièce – avant même que l'on nous transmette la chorégraphie – nous avons d'abord effectué un travail préparatoire – sur le fantasme, les projections que nous pouvions faire autour de la chorégraphie de Nijinsky. La danse nous était également transmise voilée – sans voir les visages, ni pouvoir déterminer qui était homme ou femme. La partition seule, sans projection psychologique. Nous n'avions que les informations les plus techniques : par exemple, pour un bras, un angle à 90 degrés. Cet abord

permet un décloisonnement des styles. De la même manière, j'ai adoré travailler des danses d'Isadora Duncan, et j'aime beaucoup voir d'autres corps s'en saisir. Mon rêve serait de voir Benoît Lachambre danser Isadora Duncan. Pas seulement pour créer un contraste – mais parce qu'il me paraît important de ne pas limiter le travail d'Isadora Duncan aux spécialistes. C'est la même chose pour le Butô – présent dans *La danseuse malade* – ou pour Merce Cunningham... Nous avons tendance à trop cloisonner l'histoire de la danse, à créer des familles, des filiations inconciliables. Ce projet sur Cunningham permet typiquement de court-circuiter cela.

À propos de décloisonnement, ce projet est un objet-frontière : il part de la photo, crée de la danse. Est-ce que ce n'est pas un projet symptomatique de la création du « Musée de la danse » ?

C'est effectivement un dispositif qui brouille les frontières et n'interdit pas les collisions : archive, fixité, mouvement, livre, spectacle, film... Le Musée de la danse accueillera des spectacles, des installations, des cours, des conférences, bien entendu. Mais je me dis que cet espace n'a pas été inventé pour être une école ou un théâtre. Il peut les inclure, mais c'est un tiers-espace, qui doit offrir la possibilité de monter des projets à la frontière du pédagogique, des médias, de la création, de la recherche... De brasser des choses et des personnes *a priori* inconciliables. Aujourd'hui, c'est ce qui m'importe.

Pour la pièce qui sera présentée au Théâtre de la Ville, il risque d'y avoir des croisements intéressants pour les anciens danseurs de Cunningham : ils vont se retrouver en face d'eux-mêmes sur certaines photos, et reproduire des gestes qu'ils ont déjà parcourus...

Forcément. J'aime beaucoup l'idée qu'au milieu de ces 1500 gestes, il y en a un qui est le leur, et qu'ils vont se « ré-interpréter » eux-mêmes.

Est-ce que vous pensez que cette pièce sera lue d'une autre manière, étant présentée lors d'une soirée d'hommage à Merce Cunningham ?

Je pense que le projet a tout à fait sa place dans ce cadre là, avec les anciens danseurs de Cunningham.

En même temps, cet angle de « l'hommage à Cunningham » me gêne un peu – parce que ce n'est pas du tout sous cet angle que la pièce a été inventée. Je ne suis pas un fanatique des hommages. Je dirais que le monopole historique, le fait que l'Histoire de la danse telle qu'elle est apprise se résume à trois noms – à l'époque où j'étais étudiant, il s'agissait de Merce Cunningham, Maurice Béjart et Pina Bausch – me gêne. Non pas que ces trois noms ne soient pas importants, mais ce ne sont pas les seuls. Si j'avais à choisir un chorégraphe du XX^e siècle sur lequel travailler, je ne suis pas certain que je choisirais Cunningham... Dans cette pièce, je crois qu'il y a non pas UNE histoire, mais DES histoires. Je suis d'accord avec Yves Godin, qui a signé la lumière pour la version du *LiFE* à Saint-Nazaire, lorsqu'il dit : « On ne voit pas l'histoire de la danse seulement parce que c'est Merce Cunnin-

gham, mais aussi parce qu'on observe chaque interprète en train d'essayer de rentrer dans cette danse étrangère ; on suit l'histoire de chacun. On voit le chemin qu'il faut parcourir pour y arriver, ce que chacun trimalle... ».

Lorsque l'on travaille avec des amateurs, d'habitude, on essaie de partir de « ce qu'ils savent faire ». Là, nous avons choisi de partir de l'impossible ! Impossible d'arriver au niveau de cette danse réputée virtuose en 5 jours, impossible de faire 50 ans de danse en 30 minutes... Une mission impossible, ça me paraît assez bien résumer cette pièce.

Propos recueillis par Gilles Amalvi (juin 2009)

JÉRÔME BEL

Cédric Andrieux

Du 14 au 16 décembre 20h30

De et par Cédric Andrieux

Avec des extraits de pièces de Trisha Brown (*Newark*), Merce Cunningham (*Biped, Suite for 5*), Philippe Tréhet (*Nuit fragile*), Jérôme Bel (*The show must go on*)

Concept, **Jérôme Bel**

Répétiteurs, Jeanne Steele (Merce Cunningham), Lance Gries (Trisha Brown)

Coproduction Théâtre de la Ville, Paris; Festival d'Automne à Paris; Philadelphia Live Arts Festival, Philadelphia, USA; R.B. Jérôme Bel, Paris avec le soutien du Centre National de la Danse (Paris), de La Ménagerie de Verre (Paris) dans le cadre des Studiolabs, Baryshnikov Arts Center (New York) Remerciements Yourgos Loukos, Trevor Carlson et Thérèse Barbanel

R.B. reçoit le soutien de la direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France – ministère de la Culture et de la Communication en tant que compagnie chorégraphique conventionnée, et de Cultures France - ministère des Affaires Étrangères pour ses tournées à l'étranger

À la croisée d'une histoire et de l'histoire de la danse

Cédric Andrieux est un solo pour le danseur éponyme Cédric Andrieux. Dans cette pièce il pose un regard rétrospectif sur sa carrière, tout d'abord son apprentissage de danseur contemporain à Brest, puis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de la ville de Paris, ensuite en tant qu'interprète de Merce Cunningham à New-York et récemment au sein du Ballet de l'Opéra de Lyon.

Cédric Andrieux s'inscrit dans une série initiée en 2004 avec le solo pour la danseuse du corps de ballet de l'Opéra de Paris *Véronique Doisneau*. En 2005, c'est *Isabel Torres*, ballerine du Teatro Municipal de Rio de Janeiro, et *Pichet Klunchun and myself*, duo conçu

avec le chorégraphe et danseur de Khôn* Pichet Klunchun à Bangkok. *Lutz Förster*, enfin, est un solo pour l'interprète de Pina Bausch, Bob Wilson, et de la José Limón Dance Company.

Toutes ces productions mettent l'accent sur l'expérience et le savoir de certains artistes ayant tous connu une carrière significative d'interprètes. Ces artistes sont aussi des danseurs, dont les pratiques s'inscrivent dans différentes traditions : ballet classique, danse classique Thai, *Modern Dance* américaine et *Tanz Theater* allemand. Chacun de ces interprètes est à ce titre impliqué dans une pratique distincte de celle des historiens d'art, des critiques et des choré-

graphes. Par ailleurs, dans chacune des pièces qui construisent cette série, c'est à la première personne que s'énonce leur expérience de courants constitutifs de l'histoire chorégraphique occidentale ou asiatique. Chacune a donc pour titre les patronymes de ceux qui les interprètent. Constituée de soli, à l'exception du duo *Pichet Klunchun & myself*, c'est donc à la croisée d'une histoire et de l'histoire de la danse que se déploient les différents *opus* de cette série.

Chaque artiste y produit un discours qui relate le plus simple possible les conditions de travail propres aux différents contextes où il intervient. Discours singulier, discours mino-



© Tony Dougherty

Way Station, présenté au Théâtre de la Ville / Festival d'Automne à Paris en 2001
Cédric Andrieux, Derry Swan (Merce Cunningham Dance Company)
Décors, Charles Long / Costumes, James Hall / Lumière, Aaron Copp

ritaire aussi, puisqu'il s'agit de reconnaître aux interprètes leur statut de créateur afin de les situer dans le cours de l'histoire. Ce parti-pris permet en effet de faire jouer un principe d'égalité face aux catégories de discours validées par la culture, qu'il s'agisse de celui des historiens, des critiques ou des chorégraphes. L'enjeu de ces pièces repose ainsi sur un montage fait de témoignages, qui permet d'attester une subjectivité au travail distincte et complémentaire des discours habituellement produits vis-à-vis des pratiques artistiques constitutives de l'histoire chorégraphique.

Au-delà de cet aspect historique, chaque pièce, chaque discours

révèle un contexte politique et social inhérent au projet artistique qui caractérise ces différentes pratiques. Il s'agit ainsi de montrer le rapport de solidarité qui se joue entre contexte et perception, au regard de ces pratiques. Ce qui est décisif pour moi dans ce travail, c'est d'essayer d'analyser dans quelle mesure tel ou tel de ces projets artistiques, de ces esthétiques, produit une aliénation ou une émancipation de l'interprète en tant que sujet historique, social, et en tant que travailleur. Ce coefficient d'aliénation ou d'émancipation, chaque interprète en est le vecteur. En retour, je tiens que c'est ce dont chaque spectateur est amené à faire l'expérience, l'interprète étant – comme son nom

l'indique – le traducteur, le passeur dont le travail intervient entre celui de chorégraphe et du public.

Jérôme Bel

*danse traditionnelle de Thaïlande

Cédric Andrieux

Né en 1977 à Brest, Cédric Andrieux commence la danse à l'âge de douze ans, puis entre au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Danseur dans la Merce Cunningham Dance Company de 1999 à 2007, il a intégré depuis le Ballet de l'Opéra de Lyon.

Tournée 2009 : 1^{er} – 4 déc. Genève



“articuler ce qui résiste au langage”

Entretien avec Jérôme Bel

Quelles sont les coordonnées singulières qui vous ont fait choisir cet interprète : Cédric Andrieux ? J'ai donné *The show must go on* au ballet de l'Opéra de Lyon, et j'y ai rencontré Cédric Andrieux. Je ne choisis pas les interprètes. C'est le hasard des rencontres. Il se trouve qu'il avait travaillé avec Merce Cunningham, chorégraphe qui a été déterminant pour moi ; je lui ai donc proposé de travailler

sur une pièce pour lui, sur le modèle de *Véronique Doisneau*.

Chacune des pièces de cette série aborde un genre, ou un aspect de l'Histoire de la danse. Le ballet classique avec *Véronique Doisneau*, la danse traditionnelle thaïlandaise avec *Pichet Klunchun & myself*. Cédric Andrieux, lui, a traversé différents genres. Est-ce qu'avec cette pièce, vous voudriez

interroger la manière dont un corps s'approprie différents types d'enseignements, de styles ?

Cédric Andrieux est un danseur dit « contemporain ». Il a traversé différentes esthétiques, mais qui sont principalement contemporaines ou modernes ! Ce qui m'intéresse principalement, c'est de mesurer le degré d'aliénation ou d'émancipation produit par ces différentes esthétiques. Le danseur étant le premier « cobaye » de cette expérience dansée, le spectateur le second. Donc : cette danse que je regarde m'émancipe-t-elle ou non ?

Faut-il envisager Cédric Andrieux comme la poursuite du travail inauguré avec *Véronique Doisneau* – comme une « variation sur le thème » – ou est-ce que chacun de ces projets est pour vous, dans la manière de les aborder d'un point de vue dramaturgique et théorique, différent du précédent ?

Non c'est un travail qui s'inscrit dans une série, où différents interprètes suivent la logique qui a été mise en place avec *Véronique Doisneau*. Chaque interprète, de par sa propre pratique – qui est différente de celles des autres interprètes de la série – produit un discours différent. Mais il est hors de question de penser que leur discours peut rendre compte de l'Histoire. Leur discours est énoncé à la première personne du singulier, c'est pour cela que les titres des pièces portent leurs noms.

Est-ce que l'ensemble des codes, des histoires qui se dévoilent à travers l'interprète posent des problématiques qui assignent à chacune de ces pièces des directions différentes ?

C'est ce qui est en jeu pour moi : essayer d'articuler à travers leurs expériences ce qu'ont produit ces différentes pratiques artistiques,

pour l'interprète et pour le spectateur.

Comment la place du spectateur est-elle pensée dans votre travail ? J'essaie juste de mettre l'accent sur le travail qui lui revient. J'essaie de faire en sorte que jamais il n'oublie qu'il est un spectateur. Qu'il est en train d'interpréter ce qui se passe sur scène. Qu'il est en train de regarder le spectacle mais sans qu'il perde de vue l'ensemble des conditions qui influencent sa réception.

Comment fonctionne le « dispositif » qui met la personne « en exercice » ? Vous procédez à partir de questions ? Peut-on dire que le danseur se sert du dispositif interprétatif de Jérôme Bel pour donner une interprétation de Cédric Andrieux ? Est-ce que l'un de ces spectacles, appartenant à la série des portraits, pourrait donner lieu à une suite, abordée sous un angle différent ? « Cédric Andrieux 2 » ?

Oui je questionne continuellement le performer. Le travail est d'abord une longue discussion, et je vois ce qu'il/elle a comme difficultés à articuler certains points cruciaux. C'est toujours là où il se passe quelque chose d'intéressant. Je travaille avec le danseur à articuler ce qui résiste au langage. Ensuite, lorsque le texte est établi, je le mets en scène, le plus simplement possible. Il est probable que si l'interprète faisait ce type de solo avec quelqu'un d'autre, le résultat serait différent. Car les questions que je pose, évidemment, impliquent certaines réponses. Pourquoi pas « Cédric Andrieux 2 » ? Il est impossible de résumer une vie en 60 minutes.

Votre travail interroge des notions qui sont peu travaillées dans le champ chorégraphique. Qu'est-ce qu'un support ? Qu'est-ce

qu'une copie, une signature ? Qu'est-ce qu'un discours ? Quelles sont ses conditions de possibilité ? Est-ce que vous essayez de réactiver et de transformer ces questions dans le champ chorégraphique ?

Oui, effectivement, le champ chorégraphique est bien conservateur sur ce type de questions. Le paradigme de l'artiste romantique y règne en maître. Il serait temps que ça change, non ?

Est-ce que chaque nouvelle production nécessite pour vous de repartir à un « point zéro », en repensant l'état de votre propre pratique et du champ dans lequel elle s'inscrit ?

Non, il n'est pas question de repartir à zéro, voilà encore une position bien trop romantique à mon goût. Doucement, par plateaux, les projets changent de nature, mais ils appartiennent à une réflexion globale qui sous-tend toutes les pièces.

Christophe Wavelet écrit, à propos de Véronique Doisneau : « Car il n'y a pas de mots sans corps. Il n'y a jamais de noms qui soient les noms de rien, ou de personne. » Quelle est, finalement, la place du corps dans votre travail ?

Dans ces pièces, j'utilise à la fois du discursif et du performatif, pour souligner l'articulation du corps et de la parole. Le corps soi-disant muet des danseurs est en fait toujours un corps parlant. Et sa pratique est sous-tendue par un certain discours. C'est ce discours qu'il s'agit de mettre en évidence grâce à certaines opérations dramaturgiques.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

Jérôme Bel

Jérôme Bel vit à Paris et travaille internationalement. Sa première pièce, *nom donné par l'auteur* (1994), est une chorégraphie d'objets. La seconde, *Jérôme Bel* (1995), est basée sur la totale nudité des interprètes. La troisième, *Shirto-logie* (1997) met en scène un danseur portant plusieurs dizaines de T-shirts. *Le dernier spectacle* (1998), citant un solo de la chorégraphe Susanne Linke, mais aussi *Hamlet* ou André Agassi, essaie de définir une ontologie du spectacle vivant. La pièce *Xavier Le Roy* (2000) est signée par Jérôme Bel mais entièrement réalisée par le chorégraphe Xavier Le Roy. *The show must go on* (2001) réunit vingt interprètes, dix-neuf chansons pop et un DJ. En 2004, invité par le ballet de l'Opéra de Paris, c'est *Véronique Doisneau* (2004), sur le travail de la danseuse du corps de ballet, Véronique Doisneau. *Isabel Torres* (2005) pour le ballet du Teatro Municipal de Rio de Janeiro est la version brésilienne de la production de l'Opéra de Paris. *Pichet Klunchun & myself* (2005) est conçu à Bangkok avec le danseur traditionnel thaïlandais Pichet Klunchun. En 2009, sont produits *Lutz Förster* (2009), interprète pour Pina Bausch, la José Limon Dance Company et Bob Wilson, et *Cédric Andrieux* (2009), danseur dans la Merce Cunningham Dance Company puis au Ballet de l'Opéra de Lyon. En 2010, il signe avec Anne-Teresa De Keersmaeker *Abschied* à partir du *chant de la Terre* de Gustav Mahler. Jérôme Bel a reçu un Bessie Award pour les représentations de *The show must go on* à New York en 2005. En 2008, Jérôme Bel et Pichet Klunchun ont été récompensés par le Prix Routes Princesse Margriet pour la Diversité Culturelle (Fondation Européenne de la Culture).

Boris Charmatz et Jérôme Bel Entretien (emails) été 2009

Jérôme Bel :

Cher Boris, nous participons tous les deux à l'événement "Nearly 90" pour le 90^e anniversaire de Merce Cunningham. Qu'est ce que l'œuvre de Merce Cunningham représente pour toi ?

Boris Charmatz :

Enfant, je m'étais patiemment construit une sorte d'"image" de son œuvre, une image triple, écartelée entre le livre *Le danseur et la danse* qui m'a longtemps nourri, la perception de ses spectacles (que je regardais avec quelque distance), et ma passion pour Merce le danseur, le libre bougeur. Puis j'ai vu *Rain Forest* et *Ocean*, et ma "représentation" de l'œuvre de Merce a explosé. Je n'essaie même pas de reconstruire les bouts, mais j'ai eu l'impression ensuite d'être très libre de danser avec cela, cet entrelacs d'idées, de concepts, de technique corporelle... Si je ne me représente plus rien, je circule entre les postures de spectateur, de lecteur, de danseur, de chorégraphe, de regardeur de films... et je crois que son œuvre permet cela ! ?

Jérôme Bel :

Ce qui a été le plus formateur pour moi dans l'œuvre de Merce Cunningham est la constellation artistique qui l'entoure, les collaborateurs, en premier lieu John Cage, bien sûr, mais aussi Bob Rauschenberg ou Jasper Johns, Andy Warhol (à qui Merce avait demandé s'il pouvait utiliser ses coussins argentés remplis d'hélium pour la scénographie géniale de *Rain Forest*) jusqu'à Marcel Duchamp. L'intérêt que je portais à la danse et à Merce Cunningham, et grâce aux livres que tu as raison de mentionner (je te recommande le livre au-

tobiographique récemment écrit par une des premières danseuses de la compagnie, Carolyn Brown : *Chance And Circumstance*), bref, ce sont les spectacles de Merce qui m'ont fait découvrir les idées les plus stimulantes de John Cage, les tableaux les plus radicaux de Bob Rauschenberg (*erasing de Kooning*, ou les « white paintings » qui ont inspiré l'inégalable 4'33 de John Cage).

Oui, tu as raison, j'ai aussi « circulé », comme tu dis, entre différentes pratiques, spectateur et danseur (l'apprentissage de la technique dite « Cunningham ») bien sûr, mais aussi lecteur, auditeur ou visiteur de musée. C'est tout à fait unique et réjouissant.

Jérôme Bel :

Je viens d'apprendre que Merce est en train de mourir...

Boris Charmatz :

Merde. A quoi penses-tu ?

Jérôme Bel :

Oh c'est con, je me mets à chialer quand je me dis que s'il n'avait pas fait ce qu'il a fait je ne serais pas la personne que je suis.

Boris Charmatz :

Alors, on devrait peut-être parler de la mort. Je viens de voir *Ode Maritime* de Fernando Pessoa mis en-scène par Claude Régy, et il semble que la mer, les bateaux, les marins sanglants du poème devenaient les vecteurs de la mort du poète, mais aussi de la mort non advenue, de la mort pensée de Claude Régy. Que l'acteur, Jean-Quentin Châtelain, s'adressait à nous spectateurs, mais aussi à lui le metteur-en-scène, pour lui signifier ce que le texte embrasse.

Et je ne peux pas m'empêcher de penser que Merce n'est pas un chorégraphe de la mort, lui, qu'on ne peut presque pas s'interrompre de penser, d'écrire, de danser pendant qu'il meurt, s'il meurt. Parce qu'il n'est pas le chorégraphe de l'interruption et du drame, mais au contraire l'artiste des pousses, des yeux ouverts sur ce qui bouge quotidiennement, encore, toujours, à découvert. Je crois que marquer le silence en nous figeant ne convient pas, même si je ne vois pas bien non plus comment continuer en sachant cela, que "Merce est en train de mourir". Dans le livre de David Vaughan, page 155, il y a une photo que nous appelons "la mort de Merce". Je n'ai pas le livre sous les yeux, mais il s'agit de la pièce *Place* (1966) ; il est enroulé dans un plastique transparent et il semble s'effondrer. Mais bien sûr, l'instant d'après, la page d'après, la photo d'après, il est au mur pensif et droit, avant que les corps se remettent à bouger dans les pages suivantes, pleins de couleurs et d'espace fulgurants traversés, sans s'attarder sur cet étrange moment. A quoi penses-tu ? Est-ce que tes œuvres, et ton rapport aux autres œuvres que tes pièces touchent, de Suzanne Linke aux danses que les témoins-danseurs évoquent dans tes récents soli, sont aussi une manière de conjurer le sort ? Est-ce que tu veux volontairement ou involontairement emporter avec toi la culture qui t'a fait être ce que tu es ?

Jérôme Bel :

Je pense parfois que l'art sert à se préparer aux 5 dernières minutes avant notre mort. C'est comme si, en tant que spectateur, l'art nous permettait de faire une répétition

de ce dernier moment, de nous apprendre à savoir ce qu'il faudra faire ou penser à ce moment ultime. Le travail extraordinaire depuis quelques années de Régy étant l'exemple parfait de cette spéculation. Merce, tu as raison, est le chorégraphe du présent, il n'y a que ça en jeu, pas de passé, pas de futur. Dans ce solo que j'ai fait avec Cédric Andrieux qui a dansé 8 ans chez Merce, à un moment, il raconte qu'après les spectacles Merce n'a jamais donné une seule note ou correction. Je n'en croyais pas mes oreilles ! La plupart des chorégraphes et des metteurs en scène essaient d'améliorer le spectacle en continuant à « diriger » les danseurs ou acteurs après les représentations (bon, toi tu danses dans tes pièces, je me demande comment tu fais d'ailleurs ?), c'est quand même la chance des « arts de la scène », que d'un soir à l'autre, on peut changer des choses dans le spectacle, eh bien non ! Pour Merce ce qui s'était passé s'était passé, et on n'en parlait plus. J'ai trouvé ça merveilleux. Pas de jugement ! Cela vient de la pensée cagienne issue du Zen. C'est du Zen appliqué à la danse.

En tous cas, Merce avait pris, il y a à peine un mois, certaines dispositions quant à son travail après sa mort. A savoir que la compagnie ferait une tournée mondiale de deux ans et que les danseurs seraient payés pendant la troisième année pour entamer une reconversion pour ceux qui le désiraient. C'est tout simplement admirable. Il a été conséquent jusqu'au dernier moment.

Sinon, j'ai toujours su que tout ce que je pouvais faire dans mon travail n'était possible que grâce à

celui de certains collègues prédécesseurs. Il n'y a pas d'essence Jérôme Bel, il n'y a qu'une construction de ce sujet, et cette construction s'est faite pour moi dans les salles de théâtres d'abord.

Donc, les soli des « danseurs-témoins » qui parlent de leur expérience dans les différents champs de la danse sont une manière de comprendre comment certaines pratiques chorégraphiques peuvent être constituantes du sujet spectateur. Il est évident que ce que racontent ces danseurs est ce que je voudrais raconter, mais ils sont plus légitimes que moi : je n'ai ni dansé à l'Opéra de Paris comme Véronique Doisneau, ni pratiqué la danse royale thaïlandaise comme Pichet Klunchun, ni dansé chez Merce Cunningham comme Cédric Andrieux, ou avec Pina Bausch comme Lutz Förster ! Ils servent cependant de porte-voix au spectateur que j'ai par contre été de ces danses. En parlant comme ça, je me dis que moi je suis un chorégraphe du passé... brrrrrrrrrr. Ou alors que mon travail consiste uniquement à essayer d'élucider ce qui s'est passé pour moi d'incompréhensible, assis dans l'obscurité avec quelques autres centaines de spectateurs face à la scène illuminée.

Théâtre de la Ville

DIRECTION
EMMANUEL
DEMARCY-MOTA

P A R I S

Présidente : Dominique Alduy
Directeur : Emmanuel Demarcy-Mota

2, place du Châtelet – 75004 Paris
Métro : Châtelet
RER : Châtelet-Les Halles
Réservation : du lundi au samedi
de 11h à 19h – 01 42 74 22 77
www.theatredelaville-paris.com

Partenaires média
du Théâtre de la Ville



Président : Pierre Richard
Directeur général : Alain Crombecque
Directrice artistique
théâtre et danse : Marie Collin
Directrice artistique musique :
Joséphine Markovits

156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Réservation : du lundi au vendredi
de 11h à 18h, samedi de 11h à 15h
01 53 45 17 17
www.festival-automne.com

Partenaires média
du Festival d'Automne à Paris 2009



“YOU HAVE TO LOVE DANCING TO STICK TO IT. IT GIVES YOU NOTHING BACK, NO MANUSCRIPTS TO STORE AWAY, NO PAINTINGS TO SHOW ON WALLS AND MAYBE HANG IN MUSEUMS, NO POEMS TO BE PRINTED AND SOLD, NOTHING BUT THAT SINGLE FLEETING MOMENT WHEN YOU FEEL ALIVE. IT IS NOT FOR UNSTEADY SOULS.” “IL FAUT L’AMOUR DE LA DANSE POUR TENIR BON. ELLE NE DONNE RIEN EN RETOUR, PAS DE MANUSCRITS À METTRE DE CÔTÉ, PAS DE PEINTURES À MONTRER SUR LES MURS ET À ACCROCHER DANS DES MUSÉES PEUT-ÊTRE, PAS DE POÈMES À IMPRIMER ET À VENDRE, RIEN QUE CET INSTANT UNIQUE ET FUGITIF OÙ L’ON SE SENT VIVANT. LA DANSE N’EST PAS POUR LES ÂMES INCERTAINES.”*

MERCE CUNNINGHAM