

Entretien Boris Charmatz / Emmanuelle Huynh

Etrangler le temps

Vous avez créé le duo des Trois Boléros avec Odile Duboc, vous avez dansé la pièce ainsi que le duo seul pendant de longues années, avant de le reprendre sous une forme ralentie, nommée Etrangler le temps. Qu'est-ce qui fait que vous continuiez de revenir à cette matière, à la danser et à la réinterpréter ?

Boris Charmatz : Dans la pièce *Trois Boléros* de Odile Duboc, le duo était déjà un moment à part, en raison de la structure de la pièce, mais aussi parce qu'il a été répété à part ; c'était presque une pièce dans la pièce. Par la suite, nous avons souvent eu l'occasion de danser le duo séparément de la pièce, dans des contextes qui le transformaient : dans une forêt, dans le hall du théâtre Bastille... Pour nous, il a toujours eu ce statut modulable, adaptable. Au moment de la préfiguration du Musée de la danse, j'ai décidé de faire une sorte de happening où toutes les pièces présentées seraient au ralenti. Je me suis dit qu'il pouvait être intéressant d'amener dans ce contexte un duo qui était *déjà* très lent. La question chorégraphique tenait à la possibilité de pousser cette lenteur encore plus loin, sans estomper les qualités sensibles du duo. Pour cela, nous avons commencé par ralentir la musique trois fois – sachant que la version utilisée, celle de Celibidache, est déjà très lente, puisqu'elle fait plusieurs minutes de plus que les versions « orthodoxes ». C'est là qu'est né ce duo étiré, ralenti. Dans le cadre de cette nuit *Etrangler le temps*, l'idée était uniquement de performer le duo plus lentement. Par la suite, c'est Emmanuelle qui a poussé pour qu'on retravaille cette matière, qu'on décompose, qu'on troue le duo, qu'on improvise dans ces trous, pour faire advenir quelque chose *de plus* qu'un travail sur le temps. Le deuxième temps a donc été une réappropriation, consistant à ouvrir de nouvelles pistes de travail, à inventer des passages qui n'étaient pas dans l'original. Les versions que nous avons faite à Rennes et celle que nous avons créée ensuite à Avignon sont très proches, nous n'avons pas tout modifié de fond en comble. Mais c'est vraiment l'initiative de Emmanuelle qui nous a poussés à reconsidérer l'écriture, pour nous donner une plus grande marge de manœuvre à l'intérieur du duo.

Il me semble qu'au moment de la création du duo, Odile Duboc vous avait laissé une assez grande liberté dans l'invention de la matière chorégraphique.

BC : Oui, ça s'est fait à trois. Tout s'est déroulé sous l'œil d'Odile, avec les textes, les lectures, les exercices qu'elle a apporté, son regard sur le mouvement. Mais sur la construction du duo en tant que telle, elle nous a laissé beaucoup de liberté. La pièce a été façonné *sur nous*, à partir de notre danse, de nos corps, de nos improvisations. Odile a accepté que son projet de départ, que sa projection soit *entraînée* par nos propositions. Je dirais que c'était vraiment sa chorégraphie, mais c'est aussi notre danse. Dès le départ.

Emmanuelle Huynh : Odile parlait, à propos de ce duo, « d'œil chorégraphique ». Elle a été très heureuse, comme tu le dis Boris, d'avoir été *entraînée*. Elle nous a mis sur la piste, en nous montrant la valse de Claudel, le Baiser de Rodin, en impulsant des exercices liés à l'air, au *repoussé*, en nous disant d'improviser comme une spirale. Sans jamais qu'elle ne mentionne explicitement un état amoureux, nous nous sommes retrouvés *enlacés* ; de notre côté, nous étions occupés à tout autre chose, à savoir des questions liées à l'unisson : comment sculpter le corps de l'un à travers un unisson, puis se décaler pour se retrouver à travers le corps de l'autre. A travers les références et les exercices proposés par Odile, le fait que nous soyons un homme et une femme, et la machine désirante qui nous organisaient l'un et l'autre, ce qui est *sorti* de tout ça porte une tonalité très sensuelle. Elle nous a amenés vers ce seuil, tout en nous laissant une grande liberté pour explorer ensemble cet espace du désir.

Comment avez-vous rencontré le travail de Odile Duboc, et comment qualifieriez-vous son influence sur votre danse ?

EH : Boris travaillait déjà avec Odile depuis sa pièce précédente, le *Projet de la matière*. Pour le duo, elle cherchait la danseuse qui irait avec lui, en terme de taille, de volume. Beaucoup de très bonnes danseuses dansaient pour elle, mais plus petites, plus fines, qui auraient peut-être donné une image plus « classique » de la relation entre le masculin et le féminin : une image trop explicite de « protection », ou en tous cas un déséquilibre trop important. Elle voulait éviter ce déséquilibre. Je pense que c'est pour cette raison qu'elle m'a choisie.

BC : Emmanuelle a rencontré le travail d'Odile avant moi, elle avait participé au spectacle *Insurrection* en 1989. Moi je suis arrivé en 92, pour les premières répétitions du *Projet de la matière*.

EH : Oui, en 1988, j'ai failli arrêter de danser à cause de douleurs au dos, et Odile m'a proposé de travailler sur *Insurrection*. Avant cela, j'avais fait quelques stages avec elle, et j'avais beaucoup aimé cette approche fondée sur les éléments, « eau, air, terre, feu ». Mais le travail sur *Insurrection* s'est mal passé. Elle avait vu quelque chose en moi qu'elle aimait ; je sortais de Mudra, mais je ne savais pas improviser, et j'avais une présence qui ne collait pas avec ce qu'elle recherchait. Lorsque j'ai vu *Projet de la matière* en 93, je venais de faire *Factory* avec Hervé Robbe, et j'y ai vu un déferlement de d'états de corps inouïs, incroyables. Je suis allée la voir, et je lui ai dit que c'est sur cette pièce que nous aurions dû nous rencontrer... Elle s'est sans doute souvenue de ça lorsqu'elle a commencé à chercher la danseuse qui pourrait physiquement correspondre à Boris pour le duo. Tout ça pour dire que j'ai rencontré Odile avant toi, certes, mais d'une part, ça n'a pas marché du premier coup, et d'autre part, elle n'avait pas encore développé la matière et la pensée qui s'est formalisée pendant le *Projet de la matière* – et qui a eu une très grande influence sur la danse contemporaine. Les Boléros, et tout particulièrement le duo je crois, épaississent cette démarche initiée par *Projet de la matière*. Pour ce qui est de la présence d'Odile dans nos corps, Boris a fait *Herses* l'année d'après, où il est beaucoup question de duos, de *deux* ; et moi j'ai fait *Tout contre*, comme si nous avions été nourris par cette question du deux et du rapport à la peau.

BC : Le *Projet de la matière* m'a énormément marqué en tant que danseur et la matrice du duo a continué à m'habiter. J'ai continué à chercher dans certaines des directions indiquées par ce duo – notamment dans *Herses* en effet. Surtout, nous avons dansé, redansé, et continué à chercher à l'intérieur de cette écriture. Si je ne dis pas de bêtise, nous avons dû danser une centaine de fois la pièce *Trois Boléros*, sans compter la version du duo seul. *Etrangler le temps* se fonde sur toutes ces versions, ces répétitions. C'est sans doute la pièce que j'ai le plus dansée avec *A bras le corps* : ça laisse une marque très profonde. C'est dû aussi à l'extrême simplicité de mise en œuvre, dans les deux cas : deux corps, pas d'artifice. Nous pouvons danser le duo du Boléro n'importe où, sur n'importe quel sol. Pour ce qui est de *Etrangler le temps*, il y a une scénographie et une proposition de lumière de Yves Godin, mais là aussi, on peut malgré tout le jouer n'importe où.

En quoi a consisté le travail de reprise, d'improvisation et de déconstruction que vous avez mis en place dans un second temps ?

EH : Après les versions de Rennes et d'Avignon, je me suis dit qu'il y avait matière à en faire davantage qu'un *one shot*. Nous avons commencé par opérer un travail de démontage de l'ordre des matières, de manière à nous laisser de la place. Cela nous a posé des problèmes de mémoire par rapport à l'ordre des séquences : en ralentissant, on perd ses repères. Je dirais qu'aujourd'hui, ces parties nouvelles, constituées d'improvisation, mais qui s'écrivent progressivement, consistent à rejouer la mémoire des consignes d'Odile, avec l'histoire et

l'archéologie de nos corps depuis 20 ans. Cela nous permet d'activer des choses qui nous ressemblent davantage aujourd'hui. Françoise Michel, la créatrice lumière d'Odile qui gère son héritage, m'a dit, après avoir vu cette version : « on dirait que tu dances du Butoh, ça ne ressemble pas à Odile »... C'est vrai, ça ne ressemble pas à Odile, je n'aurais pas improvisé comme ça à l'époque. Je m'autorise à le faire aujourd'hui, tandis que nous faisons ce geste, cette intervention *sur et à partir de*... Boris lui aussi amène une attitude construite par toutes ses années de danseur et de chorégraphe...

Cette opération d'étirer une pièce lente, qu'est-ce qu'elle engage d'un point de vue chorégraphique, kinesthésique, sensoriel ? En quoi est-elle différente d'un simple « ralenti » ?

EH : Au moment où Boris a proposé de ralentir le Boléro, j'avais déjà commencé à travailler avec Akira Kasai, et je lui avais posé cette question : « Akira, à la différence des autres danseurs de Butoh que je connais, vous dansez *très vite*, trop vite pour moi. Vous êtes une sorte de ballerine gracile, et moi je suis terrienne et lente ». Et il m'avait répondu : « je vais vite pour montrer la lenteur, pour qu'on puisse voir que les choses sont lentes ». Avec Akira, j'ai dû apprendre à aller vite. Dans notre duo, *Spiel*, nous faisons un jeu sur scène, qui est un « jeu Odile Duboc » – tu reconnaîtras Boris – ça s'appelle « le leader sans leader ». Il faut réussir à initier le mouvement en s'appuyant sur celui de l'autre et vice versa. Akira avait appelé ça « la limace rapide ». Ce qui me passionne dans ce ralenti c'est le fait de travailler sur un étirement qui n'est pas juste un *ralenti*. Le ralenti, au fond, c'est un procédé mécanique – le ralenti au cinéma par exemple. Mais qu'est-ce que ça donne *dans des corps* ? Lorsque nous lui avons parlé de ce projet, Odile avait d'ailleurs très peur que nous fassions du *slow motion*. Il y a des moments dans la pièce originale où le duo se gèle, et où l'un des deux en sort, à vitesse dite « normale ». Il faut réussir à garder vivant ce jeu des vitesses ; dans notre version, j'essaie de faire en sorte que chaque moment ait une forme d'entièreté pour lui-même ; de laisser ouverte la possibilité que le mouvement aille ailleurs que là où il était la seconde d'avant. Même si on sait où on arrive à la fin, il est important que chaque moment reste ouvert, comme si la suite n'était pas encore écrite. Ce n'est pas facile. Mais il y a une grande intensité à continuer de danser comme si nous pouvions prendre une autre direction. C'est ce qui se produit dans les temps impartis à l'improvisation. Le ralentissement d'une pièce déjà lente offre cette intensité, cette suspension : essayer de maintenir un présent, à chaque seconde. C'est très différent d'un *slow motion*. Très différent aussi d'une pièce seulement *lente*, ou *longue*. J'aimerais utiliser les trois jours d'atelier au CND pour creuser cela.

BC : Ce que j'aime dans le jeu entre la version originale et *Etrangler le temps*, c'est justement que nous n'avons pas pris une danse rapide pour la ralentir, dans un geste contraire, un peu binaire. Ralentir le duo du boléro, c'est se replonger dans la création de ce duo. Cette idée, « la danse est lente, mais elle n'est pas juste *au ralenti* » faisait déjà partie des questions que nous nous sommes posées avec Odile, et qu'en un sens, nous nous sommes reposées pour *Etrangler le temps*. Comment intensifier, radicaliser encore cette expérience ? Du coup, en nous éloignant du projet d'Odile pour en faire le notre, nous nous en rapprochions.

Ce que j'aime vraiment avec le fait d'être interprète, et ce que j'ai aimé dans le Boléro, c'est justement de traverser des états ou des gestes que je ne ferais pas en tant que chorégraphe. C'est me mettre dans un *autre corps*. Outre le fait que je n'aurais pas travaillé avec Emmanuelle – parce qu'on ne se connaissait pas avant de faire le duo – je crois que ni l'un ni l'autre – et tu m'arrêtes Emmanuelle si je me trompe – n'aurions eu l'idée, ou l'envie, de faire une danse sur la musique du Boléro. Et nous ne nous serions probablement pas mis en scène, enlacés pendant 17 minutes, sur cette musique. Le plaisir de l'interprète tient au fait d'entrer dans d'autres coordonnées sensibles, qui ne sont pas celles de nos propres travaux – même si, en retour, ces expériences d'interprètes peuvent influencer les coordonnées propres de notre chorégraphie.

Cela correspond assez bien à cette phrase que tu avais prononcée, Boris – ou que Christophe Wavelet avait relaté lors de expo zéro au Life de Saint Nazaire : « Le patrimoine, c'est nous ».

BC : D'une certaine manière – et aussi parce qu'entre temps, Odile a disparu – c'est une manière de réintégrer cette danse là – qui est tout de même *aussi* la notre – dans notre propre corpus. Avec cette version, nous nous permettons des choix esthétiques qui n'étaient pas ceux d'Odile : la lumière et la scénographie de Yves Godin par exemple. Le fait d'enlever les costumes d'origine. Le fait de pousser la lenteur sur 50 minutes, qui fait que certains *forte* deviennent quasiment immobiles. Et puis il y a une fragilité de la composition, puisqu'on improvise à l'intérieur. Sans oublier la musique – cette musique si connue qui tout à coup devient *autre*, quasi impossible à reconnaître. Notre optique n'était pas de coller une étiquette, et de poser des droits d'auteur là-dessus. Mais plutôt de continuer à travailler ce duo en l'absence d'Odile, de prolonger le travail chorégraphique selon nos propres coordonnées esthétiques.

EH : Et c'est d'une certaine façon ce qui a été difficile pour Françoise Michel. Je crois qu'elle n'aime pas cette version – notamment parce que Odile, quand elle l'a vue au Garage, ne l'a pas aimée elle-même. Le fait que des danseurs s'autorisent à prendre ce matériau qui provient *aussi* d'eux – est sans doute compliqué ; cela correspond à un bouleversement auquel ont participé les danseurs et chorégraphes de notre génération. C'est la position que nous prenons, qui renvoie à certaines réflexions issues du groupe des signataires du 20 août – sur la notion d'auteur, de chorégraphe, d'interprète. Cette question reste vivante : qui a fait quoi, qui peut réinterpréter quoi et comment ? Nous faisons partie du testament d'Odile – qui mentionne les pièces qui pourront continuer à être jouées. Et même si c'est en notre nom, nous continuons à faire vivre son héritage. C'est aussi de cette manière que je relis l'événement *A dancers day* qui a eu lieu à Berlin, et où étaient présentés *10000 gestes*, la création de Boris, et *Etrangler le temps*. *10000 gestes*, ce sont 400 gestes en 20 secondes, et *Etrangler le temps*, peut-être un geste toutes les 40 secondes... Et ça fonctionne merveilleusement bien ensemble... parce qu'on y retrouve cette dialectique entre lignage et création vivante, continuité et rupture...

BC : Ce n'était même pas conscient de ma part, mais c'est vrai que ça fonctionne bien ensemble...

Gilles Amalvi