

Il est réputé aussi cérébral que frondeur. Longtemps à la tête du Centre chorégraphique national de Rennes, le danseur rêve aujourd'hui d'un espace d'art à ciel ouvert. Toujours à l'avant-garde.

Boris Charmatz

*Propos recueillis par
Emmanuelle Bouchez.
Photos Olivia Droeshaut/Dyod
pour Télérama*

Voilà bientôt deux ans que Boris Charmatz a quitté le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, qu'il avait transformé, une décennie durant, en « musée de la Danse », avec le souci de parler histoire et archives à travers des expos dansées et des performances. Concept original et productif, qui lui a valu une carrière internationale dans les musées, du MoMA, à New York, en 2013 à la Tate Modern de Londres en 2015. Il retourne désormais à la case des indépendants avec sa compagnie, pour peaufiner ses projets dans trois lieux partenaires : l'Opéra de Lille, la Scène nationale de Valenciennes et la Maison de la culture d'Amiens. De septembre à janvier, le Festival d'automne lui consacre son fameux « portrait » : long cycle de reprises, de créations et de rencontres. Un hommage à ce chorégraphe français qui compte déjà vingt-sept ans de carrière et a défrayé la chronique dès la fin des années 1990 au festival Montpellier Danse avec sa danse brute, défricheuse et provocante, encourageant l'interprète à d'audacieuses improvisations. Ce Savoyard au physique d'athlète, passé par le conservatoire de Grenoble puis l'école du Ballet de l'Opéra de Paris et le conservatoire de Lyon, est un pur produit de l'excellence française. Chorégraphe poussant toujours l'énergie sur scène à son maximum, il est devenu l'un des chefs de file de sa génération. Rencontre fin août au Théâtre du Châtelet, où il répétait l'un de ses dispositifs phares : *20 Danseurs pour le XX^e siècle et plus encore*, une traversée du répertoire par des interprètes de tout gabarit, éparpillés dans tous les espaces possibles.

Comment vivez-vous la rentrée ?

Je n'ai dansé que deux fois depuis six mois. La semaine dernière, mes danseurs et moi avons retrouvé le public à Lille, au Jardin des plantes et sur la place de Fives. Ça m'a fait du bien, même si c'était étrange car tout le monde était masqué. Mais pas nous, les interprètes. Danser avec un masque est impossible : on se touche, on éructe, on se roule les uns sur les autres, le masque ne tiendrait pas ! Pour notre cycle sur le couple, inspiré par *La Ronde*, d'Arthur Schnitzler (1862-1931), prévu au Grand Palais à Paris en janvier prochain, la vingtaine de performeurs, danseurs, comédiens ou musiciens seraient prêts à porter une combinaison de cosmonaute s'il le faut, mais sûrement pas un masque !

Quel souvenir du confinement ?

Certains chorégraphes ont eu l'énergie admirable de créer des micro-spectacles ou de donner des cours en ligne, pas moi. Danser dans mon couloir ne me faisait pas rêver. J'ai préféré imaginer un solo à danser sur scène dans deux ou trois ans. Négocier avec les théâtres n'était pas non plus de tout repos. Un pensum vécu au carré, parce que je vis avec la chorégraphe Mette Ingvartsen : les mauvaises nouvelles arrivaient donc en double dans une sorte de triste compétition des annulations. On a aussi ménagé du temps pour courir, faire du yoga, organiser l'école à la maison pour nos deux fillettes. Par rapport à d'autres, nos conditions n'étaient pas mauvaises. À Bruxelles, où nous avons organisé notre vie de famille, on avait le droit d'aller dans les parcs. »

1973

Naissance
à Chambéry.

1996

Aatt enen tionon.

2009-2018

Directeur
du musée
de la Danse,
à Rennes.

2011

Artiste associé
au Festival
d'Avignon.

2013

Invitation
au MoMA,
à New York.

2017

10 000 Gestes.



Que faites-vous depuis votre départ du Centre chorégraphique national de Rennes ?

Quitter une institution force à se poser à nouveau des questions, surtout dans le contexte de la crise sanitaire actuelle... Mon nouveau projet en préfiguration, baptisé « Terrain » – nom de notre association –, est très concret : un centre d'art sans toit, pensé comme un espace vert dirigé par un danseur. Beaucoup d'événements avaient déjà été expérimentés dans l'espace public avec le musée de la Danse, comme cette opération avec les amateurs, *Fous de danse*, déclinée en 2015 et 2016 sur la grand-place de Rennes, puis à Brest et à Berlin. Cette fois, il s'agirait d'une institution sans bâti. Mais pas pour autant nomade : un sol urbain à l'air libre qui soit un lieu de rendez-vous du public et des artistes, avec un budget pour des résidences, de la création, de la transmission.

Préférez-vous l'espace public à la salle de théâtre ?

Après 2015, l'espace public m'a semblé aussi beaucoup trop contraint. À cause d'une peur diffuse – des attentats, de celles qui portent le voile, de la misère, de la violence urbaine et maintenant du virus, qui nous éloigne les uns des autres. Comment nous y remettre en vie, en mouvement ? La danse doit aider à reconfigurer les villes. Or l'art me semble être l'un des angles morts de l'écologie politique aujourd'hui. Prenez le super programme de l'équipe qui a gagné la mairie de Lyon : leur carnet de trente feuillets, si pointu, ne comporte qu'une petite page sur la culture, où il est seulement question d'une Fête des lumières étendue à cinq quartiers ! Maigre pour la troisième ville de France, depuis toujours identifiée comme creuset culturel ! Les mobilités douces, d'accord à 100 % ! Mais elles ne doivent pas faire oublier l'art au sens fort – fou, libre, dérangeant – au profit du savoir-faire gentil des jardins. Car la ville est par essence le lieu de la friction artistique.

« La danse doit aider à reconfigurer les villes. Or l'art me semble être l'un des angles morts de l'écologie politique. »

La danse peut-elle être une consolation ?

On associe toujours la danse à l'amour et à la fête. Tout le monde peut danser. Mais la danse n'a pas pour seule vocation d'apaiser l'espace public, elle peut s'y exercer avec une ambition de haut niveau sans nier les ruptures, les vraies confrontations, certes pacifiques, où chacun défend son esthétique. Danses urbaines *versus* danse contemporaine flamande ou danses traditionnelles bretonnes : celles-ci ne partagent pas le même langage ni le même univers, mais peuvent se croiser dans le même espace. On expose du dissensus – comme dirait le philosophe Jacques Rancière, qui explique que la démocratie est l'acceptation de l'opinion divergente. À Berlin, exposer des danses syriennes comme on l'a fait en 2017 lors de la déclinaison de *Fous de danse* sur le site de l'ancien aéroport de Tempelhof n'a pas été apprécié par l'AFD, le parti d'extrême droite. La danse est politique. Peut-elle réparer la société ? Je ne le sais pas, mais elle peut aider à la construire autrement.

À 25 ans, vous vouliez déloger vos aînés immédiats, ces fameux pionniers de la danse française des années 1980, des centres chorégraphiques nationaux.

Ils restaient trop longtemps à leurs postes... Ma « rébellion » était tout de même paradoxale. Au fil de ces années Lang, si propices aux chorégraphes, ils m'ont donné envie de danser et je suis devenu plus tard leur interprète – chez Odile Duboc (1941-2010) ou Régine Chopinot. Les spectacles que j'ai aimés étaient ceux de Dominique Bagouet (1951-1992) ou ceux de Jean-Claude Gallotta, qui dansait partout avec son groupe Émile Dubois. Ce fut une révélation : à 12 ans, j'ai tout de suite voulu faire ça ! Et me suis inscrit aussitôt au conservatoire de Grenoble. Mes parents, tous les deux profs – mon père, de français, ma mère, d'allemand –, étaient très ouverts. Des amis leur disaient sans doute : « Il est bon élève... la danse ? Quel dommage ! » mais, tous deux, militants communistes de la culture à Chambéry, m'ont soutenu. Néanmoins, je n'aurais pas embrassé cette carrière si, comme aux États-Unis, cela impliquait de travailler le soir, dans un bar, pour gagner sa vie. En France, je savais la danse reconnue comme un métier. L'université m'a manqué, même si j'ai suivi par correspondance quatre années d'histoire de l'art. Concevoir, à la MC93 de Bobigny, un événement comme *La Ruée* à partir de *l'Histoire mondiale de la France* dirigé par un chercheur tel que Patrick Boucheron m'apparaît comme une compensation qui me ravit.

Quelle mémoire familiale vous a été transmise ?

Mes parents ont été très marqués par la Seconde Guerre mondiale. Mon père, né en 1935 à Nancy, est issu d'une famille d'origine juive lituanienne, passée par la Pologne et arrivée en France au fil des années 1930. Il survit pendant la guerre parce qu'il est caché en Suisse avec sa sœur. Ses parents ont pu résister, alors que mon arrière-grand-père est mort à Auschwitz. Cependant, triste ironie, mon grand-père

a été écrasé, à la Libération, par une jeep américaine, sans avoir revu son fils. Du côté de ma mère, Française d'origine italienne, la mémoire est presque la même, puisque son père a été déporté à Buchenwald pour faits de résistance. Cet héritage n'est pas directement mon histoire à moi, qui suis né bien après la guerre. Mais mes cauchemars d'enfant, où les nazis envahissaient notre ZUP de Chambéry-le-Haut, étaient fréquents. Dans mes pièces, cette inspiration n'est pas flagrante. Dans *Enfant*, pourtant, créé dans la Cour d'honneur d'Avignon en 2011, ces nombreux gamins inertes, portés et manipulés par les adultes, pouvaient évoquer la mort de masse, parmi d'autres références.

Pourquoi a-t-on fait de vous l'apôtre de la « non-danse », à la fin des années 1990 ?

On a collé à ma génération ce terme péjoratif avec une idée sous-jacente : « Vous ne dansez plus à proprement parler, donc c'est chiant. » On a dit cela de plein de mouvements d'avant-garde, tel celui des grands chorégraphes du Judson »

À VOIR

La Ruée, les 18-19 septembre à la MC93, Bobigny.

Aatt enen tionon, du 14 au 16 octobre au Nanterre-Amandiers (92).

20 Danseurs pour le xx^e siècle et plus encore, du 23 au 25 octobre au Châtelet, Paris 1^{er}.

Infini, le 3 novembre à la Scène nationale d'Orléans (45).

Étrangler le temps/Boléro 2, le 17 novembre au Théâtre Saragosse, Pau (64), et le 7 décembre à l'Orangerie, Paris 1^{er}.

10 000 Gestes, du 25 au 27 novembre à Chaillot, Paris 16^e.

À bras-le-corps, du 26 au 28 novembre au CDN de Pantin (93).

La Ronde et Happening Tempête, les 15-16 janvier au Grand Palais, Paris 8^e.

» Dance Theater, à New York, dans les années 1960, où évoluaient Trisha Brown, Yvonne Rainer ou Steve Paxton. Mais c'était vrai, on refusait tout. Les débuts convenus, les finals en feu d'artifice, les spectateurs sagement assis... Un spectacle pouvait être une installation avec une télévision et un seul spectateur allongé en face sur un piano. *Le Lac des cygnes*, c'est beau, mais il y a d'autres beautés – « convulsives », comme diraient les surréalistes. Nous étions sans doute des « artistes compliqués » qui remettons en question tous les attendus de la danse, mais nos détracteurs avaient tort : Jérôme Bel, Xavier Le Roy et moi, nous pensions au public.

Quand, en 1993, vous créez *À bras-le-corps*, cette première pièce pour quelques spectateurs qui entourent deux danseurs, qu'avez-vous en tête ?

Dimitri Chamblas et moi adorions Dominique Bagouet – ce pionnier de la nouvelle danse française aux mouvements si subtils, mort du sida un an auparavant –, et l'on y pensait en commençant. À la fin, pourtant, a surgi autre chose : une danse de bûcherons ! Parce qu'on était des costauds. On venait des Alpes, on faisait tous les deux plus de 80 kilos. Même si on avait été formés en partie à l'école de danse de l'Opéra de Paris, on n'avait rien à voir avec les étoiles de l'époque, Manuel Legris ou Sylvie Guillem ! Aujourd'hui, la pièce est entrée au répertoire de l'Opéra de Paris, grâce à Karl Paquette et Stéphane Bullion. L'idée m'était venue de choisir de tout jeunes danseurs qui auraient eu l'âge des rôles à la création. Mais Aurélie Dupont, la directrice de la danse, m'a convaincu de l'offrir à des étoiles expérimentées. Ce n'est pas le duo dont je suis le plus fier – certaines choses ont vieilli –, mais plus je les vois faire tous les deux, plus j'aime qu'il soit dansé par eux.

À LIRE

Emails 2009-2010, de Boris Charmatz et Jérôme Bel, éd. Les Presses du réel, 2013.



David Charmatz à La Raffinerie, à Bruxelles.

Dans deux pièces consécutives, *Aatt enen tionon*, en 1996, et *Herses (une lente introduction)*, en 1997, les interprètes sont nus. Pourquoi ?

Ce n'était pas une transgression, car beaucoup d'artistes avaient labouré ce chemin avant moi : Isadora Duncan au début du XX^e siècle, ou les Allemands Rudolf Laban et Mary Wigman vers 1914. En revanche, que la nudité saute au visage du spectateur est une manière d'ancrer l'action dans l'ici et maintenant. Dans *Aatt enen tionon*, danser nu ne participait pas d'une expression lyrique de soi, car un tee-shirt coupait la silhouette en deux et laissait voir le sexe. C'était surtout une entorse à la beauté du corps nu dansant. On traduisait à notre manière les années sida : les corps cassés font l'amour mais risquent de mourir. Les trois danseurs – pas vraiment nus donc –, répartis sur trois étages aménagés dans une tour métallique carrée, ne se voient ni ne se touchent. Ils sont isolés, en posture parfois dangereuse. Cette pièce a été créée au moment d'une épidémie très différente de celle d'aujourd'hui, il n'empêche qu'elle résonne à nouveau. Je la danse toujours, même si je n'ai plus 20 ans, après l'avoir interprétée plus de cent fois. Olga Dukhovnaya et Matthieu Burner, deux nouveaux danseurs formidables et engagés, sont désormais mes partenaires dans ce trio.

Avez-vous l'impression d'avoir développé un langage chorégraphique ?

Plus qu'avant ! Je n'ai pas cherché à affirmer de signature reconnaissable, à l'instar d'Angelin Preljocaj, de Philippe Decouflé ou d'Anne Teresa De Keersmaeker, mais le goût du brouillon et de la complexité, mêlés, ont pourtant fini par créer une langue. Même si *Enfant* et *10 000 Gestes* (2017) sont des pièces très différentes, il y a des points communs : la multitude, les masses, le chaos. Dans *Enfant*, l'immense robot sur scène génère de la chorégraphie. Dans *10 000 Gestes*, les danseurs inventent tous les gestes improvisés possibles, en très peu de temps, à toute vitesse. Ces œuvres sont opposées, mais, à chaque fois, la manière d'y créer de la chorégraphie change des procédés habituels.

Quelle fut votre influence artistique majeure ?

La rencontre, en 2013, avec la chorégraphe belge Anne Teresa De Keersmaeker ! Sa proposition – danser ensemble *Partita 2*, d'après Bach, interprété à nos côtés par la violoniste Amandine Beyer – m'a impressionné. On a travaillé dans son cadre, et mes propres mouvements comme ma puissance se sont coulés dans son espace tellement structuré. Avec Anne Teresa, les questions basiques sont toujours importantes : on a passé des heures à décider du sens du mouvement pour tel ou tel solo... Voir, deux ans durant, cette grande maîtresse de la danse travailler la musique aussi finement m'a transformé, moi qui, sur scène, avais le goût d'improviser de manière sauvage à côté des musiciens.

Qu'avez-vous en tête quand vous dansez ?

Quand j'étais petit, on me disait sans cesse : « Arrête de réfléchir, danse ! » Quand on danse, on est dans l'action, mais la tête fonctionne à plein. C'est un mélange de sensations, de désir, d'effort, d'organisation et d'anticipation. Je ne connais aucune addiction, sauf celle de la danse : il me faudrait une drogue très forte pour éprouver des sensations similaires. On se sent superhéros ou enfant, animal ou végétal... Le vivant est, grâce à elle, encore plus vivant ●