

DANCE - RENNES

**Boris Charmatz /
Musée de la danse**

DANSE DE NUIT

05 - 27.05.2017

BRUXELLES / BRUSSEL / BRUSSELS

KUNSTENFESTIVALDESARTS

Performed by *Ashley Chen, Boris Charmatz, Olga Dukhovnaya,*

Julien Gallée-Ferré, Jolie Ngemi, Marlène Saldana

Choreography *Boris Charmatz*

Light design *Yves Godin*

Lights carried in Brussels by *Renaud Cagna, Julia*

Stehling, Christophe Jaccard, Chamsedine Madec

Costumes *Jean-Paul Lespagnard*

Vocal coach *Dalila Khatir*

Glossolalia *realised from dancers' improvisations, the texts Erasure,*

Hands Touching, Move and Starfucker by Tim Etchells, the words of

Patrick Pelloux on Radio France Inter on 8 January 2015, writings by

Boris Charmatz, quotes and reappropriations from Robert Barry, Marc

Gremillon, Bruno Lopes, Didier Morville, Thierry Moutoussamy, Bruce

Nauman, Christophe Tarkos, as well as a French counting-out rhyme

Stage manager *Mathieu Morel*

Lighting *Mélessandre Halbert*

Dresser *Marion Régnier*

Rehearsal assistance *Magali Caillet-Gajan*

Production management *Sandra Neuveut,*

Martina Hochmuth, Amélie-Anne Chapelain

Technicians *Kunstenfestivaldesarts Olivier Vincent,*

Isabel Scheck, Patrick Oreel

Parking 58

25/05 – 22:00

26/05 – 22:00

Terrain Sibelga Terrein

27/05 – 22:00

1h

FR

Presentation *Kunstenfestivaldesarts*

Production *Musée de la danse/Centre chorégraphique*

national de Rennes et de Bretagne

With the support of *Fondation d'entreprise Hermès in the framework*

of the New Settings programme

Co-production *Théâtre National de Bretagne-Rennes, Théâtre de la Ville*

& Festival d'Automne à Paris, La Bâtie-Festival de Genève, Holland Festival

*(Amsterdam), Kampnagel (Hamburg), Sadler's Wells (London), Taipei
Performing Arts Center, Onassis Cultural Center (Athens)*

*Performance in Brussels supported by Institut français & Ambassade
de France en Belgique in the framework of EXTRA*

*Thanks to Le Triangle-cité de la danse, Rosas, WIELS Center for Contemporary
Art (Brussels), Arnaud Godest, Peggy Grelat-Dupont, Perig Menez, Mani Mungai,
Frank Willens*

With the kind authorization of Tim Etchells, for the use of his texts

danse de nuit was created at La Bâtie-Festival de Genève on 2 September 2016.

DANSE DE NUIT

Qu'est-ce qu'ils font, là, dehors, ces danseurs, sur du béton, au milieu des bruits de la ville ? Ils ne devraient pas être sur scène, dans un théâtre, à l'abri du vent, de la pluie et du froid ? Et qu'est-ce qu'une « danse de nuit » : une fête, une procession, une manifestation, une *battle* nocturne ? C'est comme une ronde de nuit, une danse à la dérobée, à l'écart de la lumière ? C'est l'inverse d'une danse de jour : une danse cachée, clandestine - une zone d'exception ? Après la trilogie constituée de *Levée des conflits*, *enfant* et *manger*, trois vastes structures chorégraphiques superposant des couches d'actions et de contraintes, Boris Charmatz revient à une formation resserrée : un condensé de danse, de paroles et de mouvements, empruntant à l'intensité des danses urbaines tout en désarticulant leurs codes. Poursuivant ses recherches sur la jonction entre mouvement et voix, il branche cette fois ces corps parlant sur un amplificateur en prise directe avec le dehors. *danse de nuit*, comme un commando de danseurs opérant à la frontière de l'espace public, cherchant à tester ses limites, à refléter les contradictions qui le façonnent. En groupe ou chacun pour soi, ils tentent d'articuler quelque chose de notre situation, de faire consister dans les corps un « état d'urgence » : urgence à faire circuler des intensités, des bribes d'énoncés - au risque du brouillage, du malentendu. Urgence à réinvestir cet espace confisqué par la raison d'État. Entre *agôn* et agonie, prise de parole contradictoire et hommage funèbre, remix sauvage et danse périssable, *danse de nuit* se déchiffre comme un dessin griffonné à la hâte, un tag inachevé sur un mur dont le slogan continue de se répercuter dans la nuit.

ENTRETIEN AVEC BORIS CHARMATZ

L'espace public est un lieu extrêmement polarisé - tirailé entre confiscation et besoin de réappropriation. Il s'agit d'un enjeu central actuellement - qu'on voit se matérialiser à travers de nombreux mouvements, comme Nuit debout. Est-ce que vous avez le sentiment que cette pièce vient se brancher sur l'inconscient de l'époque ?

Oui, il y a une vraie question qui concerne la manière d'occuper, de se réapproprier l'espace public, de questionner ce qu'on peut y faire. Parallèlement je ressens un besoin qui est à la fois proche de ces préoccupations - et décalé : un besoin proprement artistique, chorégraphique. Que l'assemblée soit dansante, dansée, en mouvement. C'est un espace qui est contigu aux espaces de protestation mais qui n'en est pas dépendant, il affirme aussi une dimension propre - qui contient des questions fictionnelles, poétiques et physiques. *danse de nuit* se trouve du coup à la croisée de ces dimensions, en frottement ou en résonance avec elles. Le fait de danser hors du théâtre n'est pas nouveau en soi, j'ai déjà fait beaucoup de projets se déroulant en plein air - je pense par exemple à *Ouvrée*, à *Bocal*. Mais là, le branchement est différent, ce n'est pas uniquement une question de « plein air », mais aussi d'affirmation, de visibilité. Une image m'avait frappé, étant enfant à Chambéry : celle de Daniel Larrieu répétant en extérieur, dans la cour du Palais-Royal, devant le ministère de la Culture, pour réclamer des espaces pour la danse. Ce que nous allons faire n'est pas tout à fait du même ordre, puisqu'il ne s'agit pas de demander un espace de travail, mais d'affirmer la rue comme un possible espace de représentation. Mais j'y vois une ligne d'affirmation assez proche. Et puis notre danse, elle est en partie abîmée par le béton. Elle est rendue plus brute, salie. Danser dehors, c'est faire le pari de perdre en clarté, en finesse, pour être sur ce terrain.

En même temps, votre danse comprend toujours cette dimension d'empêchement, de contrainte - comme le fait de danser avec un enfant inerte dans les bras, ou de bouger tout en mangeant tout en chantant... Là, la contrainte porte moins sur les corps que sur l'environnement dans lequel ils sont placés.

Oui c'est vrai. Le principe de départ, c'était vraiment d'arriver à faire une danse urbaine, une danse de rue mais pas au sens stylistique, plutôt au sens propre. Quel genre de danse peut-on imaginer sur un parking ? Avec quel type d'adresse ? L'objectif n'est ni de faire une *battle* de hip-hop, ni du spectacle de rue, ni un spectacle en plein air... Les conditions particulières de ce spectacle forment une situation inédite qui pousse la danse au déséquilibre. Il arrive que nous travaillons de jour, mais la

situation est alors très différente : on voit tout, il n'y a pas cette indétermination, ce sentiment de fugacité qui est indissociable du projet. Cela vient résonner avec la fugacité des dessins, des caricatures qui sont évoquées dans la pièce. Tout cela amène du coup une tonalité assez sombre, un peu « au bord du gouffre ».

Le titre évoque différents imaginaires. Une dimension « fantastique », qui renvoie à la nuit comme moment d'étrangeté... Et un aspect presque « commando » ou groupe secret...

La nuit et la ville induisent déjà une certaine esthétique - esthétique qui changera en fonction des lieux où nous allons jouer, puisque l'idée est d'être nomades. Des éléments comme les éclairages présents sur place ou la météo apporteront aussi des variations au niveau des conditions et de l'atmosphère... Pour cette pièce, nous travaillons avec un designer de mode, Jean-Paul Lespagnard, qui va proposer des costumes... Sans doute dans un esprit assez proche de ce que va faire Yves Godin pour les lumières - à savoir quelque chose d'adaptable, comme un « kit ». Yves travaille pour le moment sur un dispositif d'éclairages portatifs. Jean-Paul a conçu un vestiaire portatif, avec différents types de costumes, dans un style un peu carnavalesque : quelque chose qui tire cette « danse de nuit » vers le fantastique mais aussi vers la mascarade - avec des superpositions de strates ambiguës. Puisque nous allons montrer cette pièce de nuit, l'objectif est de créer des silhouettes, de faire en sorte que les corps des danseurs puissent se découper, être visibles malgré l'éclairage intermittent, et malgré la proximité assez forte avec le public. Ces costumes permettront aussi d'accentuer le caractère fantomatique, de manière à créer des apparitions... Un des exercices sur lequel nous avons travaillé consiste à bouger n'importe comment en disant n'importe quoi... Pour moi, cela rejoint l'idée de carnaval, d'inversion des valeurs : il y a la liberté de dire tout ce qu'on veut, y compris des aberrations. Dans ce « bouger n'importe comment », des perles émergent, mais aussi des « déchets » de mouvement. J'ai toujours un peu travaillé comme ça, avec différents niveaux chorégraphiques - mais là encore plus. Pour cette pièce, j'ai envie d'aller vers la pléthore : pléthore de gestes, de mots, de formes.

Comment s'organise la chorégraphie proprement dite entre les six danseurs ? Avez-vous écrit des duos, des solo, ou plutôt « dans la masse », pour le groupe tout entier ?

La base, c'est beaucoup de matériau solo. C'est un vocabulaire très rapide que les danseurs se partagent, s'échangent, qui circule. C'est le

cas du texte également, qui part souvent du solo pour rejoindre l'unisson. Pendant le film justement, nous avons fait des recherches sur un matériau plus physique, impliquant des contacts, une plus grande promiscuité des corps. Nous ne sommes en réalité qu'au début de cette piste dans les répétitions. Cela constituera sans doute une zone centrale, mais qui est encore un peu floue pour le moment... Je sais que j'aimerais un moment plus lent, plus en contact, pour contrebalancer le matériau solo, très rapide. Au départ, j'avais imaginé six pistes de travail, qui comprenaient la danse rapide, sur du béton, une couche textuelle, mais aussi de la nourriture, ou le fait de manipuler les éclairages. Actuellement, le matériau est en train de se resserrer : la pièce se concentre autour de la gestuelle urbaine assez rapide et du travail sur le texte.

Pour cette pièce, vous revenez à une formation plus réduite. Est-ce que les trois pièces précédentes - Levée des conflits, enfant et manger - forment un ensemble pour vous ? Et est-ce que danse de nuit serait du coup l'amorce d'un nouveau cycle de travail ?

Je vois encore beaucoup de proximité entre *danse de nuit* et *manger* - plus que je n'aimerais d'ailleurs ! Dans *manger*, il y a un travail sonore, oral et musical très important. Là ce n'est pas musical, l'oralité est plus orientée vers le texte - comme si les mots avaient remplacé la mélodie et le chant. Par ailleurs, dans *danse de nuit*, la danse est première, alors qu'elle est plus en retrait dans *manger*. Dans *manger*, les trois éléments - manger, bouger et chanter - sont entièrement interdépendants. On peut dire qu'ils n'existent pas seuls. Alors que pour *danse de nuit*, mon désir est tout de même que la danse puisse tenir toute seule. Le texte aussi, à la limite. Ce sont deux strates qui s'accumulent plus qu'elles ne se complètent. Par la suite, j'ai le projet de faire une grande forme qui s'appellerait *10000 gestes* - plus proche de *Levée des conflits* ; cette idée de superstructure chorégraphique continue à m'occuper. Mais c'est vrai que *Levée des conflits, enfant et manger* forment vraiment un bloc, une sorte de trilogie. Avec *danse de nuit*, j'ai le sentiment de revenir à une énergie plus proche d'*Aatt enen tionon*, ou de *Quintette cercle*. Quelque chose de physique, de concentré - une pièce d'intervention.

La musique et le texte ne mobilisent pas le même type d'attention : le texte demande une plus grande « concentration ». Comment allez-vous combiner les paramètres « vitesse » et « compréhension » ?

Il est vrai qu'on peut être « plongé » dans la musique, le rapport est plus « atmosphérique ». Pour le texte, la question de l'adresse est très impor-

tante, d'autant plus dans le cadre de l'espace public : qu'est-ce qu'on dit, comment on le dit, à qui ? Mais du coup, le texte est plus difficile à manier que la musique - surtout vis-à-vis de la danse. J'aimerais jouer sur différents niveaux de compréhension : quand est-ce qu'il est important d'être entendu, quand est-ce que la voix se perd ? Pour cette pièce, nous allons travailler de nouveau avec la chanteuse Dalila Khatir sur la voix - qui nous avait accompagné sur *manger* ainsi que d'autres projets. Elle a une formation de chanteuse, mais elle a également beaucoup travaillé avec le théâtre - elle n'est pas du tout étrangère au travail du texte. Elle était déjà intervenue pour *Con Fortis Fleuve* sur les textes de John Giorno. Elle va être très importante pour le travail sur ces niveaux d'écoute - sur ce qu'on entend, et comment. À certains moments, les danseurs harmonisent, se répètent, jouent sur des registres différents. Mais globalement, il y a tout de même l'idée d'être entendus, de transmettre quelque chose par le texte. Ce n'est pas évident, parce qu'à partir du moment où l'on décroche d'un texte... on peut très bien ne pas raccrocher. C'est un risque à prendre, le risque du débranchement - accentué par le fait de parler très vite. Mais cela correspond aussi à une forme d'urgence à dire.

Parmi les lignes directrices du projet, il y a celle du dessin, qui renvoie aux attentats de Charlie Hebdo. Comment cette strate est venue s'intégrer à danse de nuit ?

J'avais beaucoup réfléchi aux artistes - américains notamment - ayant réalisé des œuvres post-11 septembre. Avec le sentiment qu'en un sens, il était impossible d'y échapper. Dans ces œuvres apparaissait le fait que ces artistes avaient dû se confronter à l'événement. Que ce soit évoqué consciemment ou non, c'était un événement qui s'imposait à la conscience. Qu'il fallait digérer. Dans l'espace public, avec les questions de sécurité que cela implique, on ne peut pas ne pas penser aux attentats ; et en même temps c'est un terrain glissant. Ça peut vite virer à une forme de gargarisation, ou de mémorial jouant sur les émotions. Et en même temps, je le répète, j'ai le sentiment qu'on ne peut pas y échapper. Qu'on le veuille ou non, on y pense, les danseurs y pensent, les spectateurs vont y penser ; du coup c'est à nous de traiter ça. Je crois que la vitesse est justement un traitement possible. La vitesse et la pléthore : charrier des mots, des informations, parmi lesquelles *Charlie Hebdo*, les dessins, la mort. Mais pas que. Nous abordons les choses de biais, à partir de la question de la caricature, de la durée de vie des dessins. Nous parlons d'ailleurs davantage de Reiser - qui est mort du cancer - que de Charb ou de Cabu. Parmi les textes, il y aura des choses très différentes

- je ne sais pas si je peux les évoquer, tant cela peut encore changer. J'ai le sentiment que la vitesse est ce qui permet de percuter, de connecter ces bouts ensemble - les voix et la vitesse. Dans *manger*, nous pouvions relier Josquin Desprez, Beethoven, Christophe Tarkos, en passant par tout un dégradé de tonalités, de sonorités. Là, il suffit d'un mot pour changer de discours, pour passer à un autre type d'énoncé.

Du coup, la vitesse est vraiment l'opérateur de cette pièce...

Oui, c'est simultanément la force motrice et la contrainte : contrainte, parce que c'est difficile, et parce qu'il y a le risque qu'on ne nous comprenne pas. Il y a une urgence, une lutte - à l'intérieur des textes eux-mêmes, et dans leur énonciation. Aussi bien pour la danse que pour le texte, tout est construit sur cet axe vitesse/intelligibilité, comme une circulation sur cet axe. Plus on bouge vite, moins les gestes se dessinent. C'est un vrai défi : réussir à inscrire un mouvement qui va très vite. C'est ce qu'on essaie de résoudre actuellement. L'objectif étant bien entendu que ce soit aussi rapide qu'intelligible, que ça se mette à vibrer. Je voudrais que ça ressemble à une sorte d'accélérateur de particules ! Actuellement, nous cherchons des stratégies pour « faire entendre à toute vitesse », comme la répétition : répéter, faire du surplace, patiner, jusqu'à ce qu'on se branche sur une nouvelle idée et que ça redémarre.

Que ce soit au niveau de l'espace, du texte, des gestes, des dessins, on a le sentiment que cette pièce essaie de traiter « ce qui ne cesse de revenir » : quelque chose de la hantise ou du trauma...

Le fait de travailler sur les « gestes qui ne passent pas », ces gestes dont on voudrait se débarrasser mais qui ne cessent de revenir est un principe récurrent dans mon travail chorégraphique, mais aussi au Musée de la danse. De la même manière, les attentats de *Charlie Hebdo* constituent un événement qui ne passe pas, qui ne cesse de revenir à la conscience. Et en même temps cette pièce, un peu comme la suivante, *10000 gestes*, s'adresse à une autre part du Musée de la danse. Non pas celle qui est du côté de la mémoire, de l'histoire, mais de la disparition. Il s'agit de la danse dans son aspect éphémère, périssable - comme les dessins. L'idée au fond est de créer des gestes qui puissent s'effacer immédiatement, sans laisser de traces. Des gestes faits pour s'en débarrasser, des gestes dont on puisse se dire qu'ils ne reviendront pas... Il y a sans doute dans tout ça quelque chose de l'ordre d'une conjuration, d'un exorcisme...

Propos recueillis par Gilles Amalvi pour le Festival d'Automne 2016

BIO

Boris Charmatz (1973) est danseur, chorégraphe et directeur du **Musée de la danse**, Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne. Il soumet la danse à des contraintes formelles qui redéfinissent le champ de ses possibilités. La scène lui sert de brouillon où jeter concepts et concentrés organiques, afin d'observer les réactions chimiques, les intensités et les tensions naissant de leur rencontre. *D'Aatt enen tionon*

(1996) à *danse de nuit* (2016), il a signé une série de pièces qui ont fait date, parallèlement à ses activités d'interprète et d'improvisateur (récemment avec Médéric Collignon, Anne Teresa De Keersmaeker et Tino Sehgal). Artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon, Boris Charmatz crée dans la Cour d'honneur du Palais des papes *enfant*, pièce pour 26 enfants et 9 danseurs, et propose *Une école d'art*, un projet du Musée de la danse et Festival d'Avignon. Invité au MoMA (New York) en 2013, il y propose *Musée de la danse : Three Collective Gestures*, projet décliné en trois volets et visible durant trois semaines dans les espaces du musée. Après une première invitation en 2012, Boris Charmatz a été à nouveau présent en 2015 à la Tate Modern (Londres) avec le projet *If Tate Modern was Musée de la danse?* comprenant des versions inédites des projets chorégraphiques *À bras-le-corps*, *Levée des conflits*, *manger*, *Roman Photo*, *expo zéro* et *20 danseurs pour le XX^e siècle*. La même année, il ouvre la saison danse de l'Opéra national de Paris avec *20 danseurs pour le XX^e siècle* et invite 20 danseurs du Ballet à interpréter des solos du siècle dernier dans les espaces publics du Palais Garnier. Ce projet revoit le jour en 2016 au Tanzkongress (Hanovre) et au Museo Reina Sofia (Madrid) avec un casting de danseurs différent à chaque représentation. Un dimanche de mai 2015 et 2016, Boris Charmatz a proposé sur l'esplanade Charles-de-Gaulle à Rennes *Fous de danse*, une invitation à vivre la danse sous toutes ses formes, à travers toutes ses pratiques, de midi à minuit. Il prépare actuellement *10000 gestes*, création pour 25 danseurs, présentée en avant-première au Manchester International Festival (Royaume-Uni), en juillet 2017 ; la première aura lieu à la Volksbühne (Berlin) - où il sera artiste associé - sur le site de Tempelhof, en septembre 2017. Boris Charmatz est l'auteur de plusieurs ouvrages : *Entretenir/à propos d'une danse contemporaine* (Centre national de la danse, Les Presses du réel, 2003) cosigné avec Isabelle Launay, *Je suis une école* (Éditions Les Prairies ordinaires, 2009), ouvrage qui relate l'aventure que fut *Bocal*, et *Emails 2009-2010* (2013, Éditions Les Presses du réel, en partenariat avec le Musée de la danse) cosigné avec Jérôme Bel.

Boris Charmatz au Kunstenfestivaldesarts

2009 *La danseuse malade* (avec Association Edna)

2011 *Levée des conflits* (avec Musée de la danse)

2012 *enfant* (avec Musée de la danse)

2013 *Partita 2* (avec Anne Teresa De Keersmaeker)

2015 *manger* (avec Musée de la danse)

DANSE DE NUIT

Wat doen die dansers daarbuiten, op het beton en in het lawaai van de stad? Moeten ze niet op een podium staan, in een theater, beschermt tegen de wind, de regen en de kou? En wat is dat voor iets, een 'nachtelijke dans'? Een feest, een stoet, een betoging, een dansbattle in de nacht? Een bewakingsronde misschien, of een steelse dans ver van de schijnwerpers? Een *danse de nuit* is het tegenovergestelde van een *danse de jour*: een verborgen, clandestiene dans, een uitzondering op de regel. Na de trilogie *Levée des conflits - enfant - manger*, een geheel van gelaagde, groots uitgewerkte choreografieën, keert Boris Charmatz terug naar een compacte vorm waar dans, woord en beweging tot een compact en intens geheel versmelten, en die schatplichtig is aan de streetdance maar er tegelijk de regels van herschrijft. Het onderzoek van Boris Charmatz naar de raakvlakken tussen beweging en stem krijgt in *danse de nuit* een vervolg. Deze keer sluit hij sprekende lichamen aan op een versterker, die zo een directe impact hebben op de buitenwereld en als het ware een danscommando vormen dat aan de grens van de openbare ruimte opereert en er de grenzen en tegenstrijdigheden van aftast. Afwisselend in groep en individueel proberen de dansers iets van onze huidige situatie uit te drukken en brengen ze hun lichamen in een soort staat van paraatheid. Ze staan klaar om indrukken en tekstflarden te verspreiden, ook al riskeren ze een rookgordijn op te trekken en misverstanden te creëren. Ze staan klaar om de openbare ruimte te heroveren op de macht van de staat. *danse de nuit* bevindt zich ergens tussen agôn en agonie, tussen een lijkrede en een discours vol tegenstrijdigheden, tussen wilde remix en vergankelijke dans. Het is als een snel neergekrabbelde tekening of een onafgewerkte tag op een muur, waarvan de boodschap nagalmt in de nacht.

GESPREK MET BORIS CHARMATZ

De openbare ruimte wordt beheerst door twee gepolariseerde bewegingen: die van inbeslagneming en de tegenreactie van herovering. Het spanningsveld is brandend actueel en komt bijvoorbeeld tot uiting in het initiatief Nuit debout. Heb je het gevoel dat de voorstelling aanknoopt met de tijdsgeest?

Zeker. De vraag die in deze voorstelling centraal staat, is of we de openbare ruimte kunnen innemen of ze ons opnieuw kunnen toe-eigenen. Ik voel daarnaast echter ook een andere behoefte, die zowel dicht bij die bezorgdheid aanleunt als er ver van afstaat. Het gaat om een zuiver artistiek en choreografisch verlangen om de massa te doen dansen en in beweging te brengen. De expressieruimte die ik creëer, heeft veel weg van een protestmars maar ademt ook een heel eigen dimensie, die te maken heeft met fictie, poëzie en lichamelijkeheid. *danse de nuit* bevindt zich op de kruising van al die dimensies. Dat de dansers buiten de theaterzaal dansen, is op zich geen nieuw gegeven: ik heb eerder al voorstellingen in de open lucht gemaakt, zoals *Ouvrée* en *Bocal*. Toch gaat het hier niet louter om een openluchtvoorstelling, maar vooral om het voordragen van een standpunt waarbij we ons zichtbaar opstellen. Er is een beeld uit mijn kindertijd in Chambéry dat me enorm is bijgebleven: dat van de repetities van choreograaf Daniel Larrieu op het binnenplein van het Palais-Royal, waar het Franse ministerie van cultuur gevestigd is, om meer repetitieruimte te eisen. Ons doel is niet zozeer om meer werkruimte te krijgen, maar om de straat als een mogelijk artistiek podium in te nemen. Ook het beton heeft een invloed op onze dans, die ruwer wordt, vuiler ook. Op straat dansen gaat gepaard met een verlies aan zuiverheid en verfijning, om op het terrein aanwezig te kunnen zijn.

In je werk schuilt altijd een dimensie van verandering of beperking – zoals wanneer een danser een bewegingloos kind in de armen draagt, of wanneer hij in volle actie eet of zingt... In dit geval is het niet het lichaam van de danser dat beperkt wordt. Het is de omgeving waarin hij terecht komt, die zijn bewegingsruimte beperkt.

Ja, dat is zo. Mijn vertrekpunt is om een stedelijke choreografie tot stand te brengen, een soort straatdans waarin de codes van de streetdance niet letterlijk terug te vinden zijn. Kan je dansen op een parking? Welke behendigheid heb je daarvoor nodig? Ik heb geen hiphopbattle voor ogen, noch een vorm van straattheater of een openluchtvoorstelling. De bijzondere omstandigheden waarin de voorstelling tot stand komt, creëren een totaal nieuwe situatie die de dans uit evenwicht brengt. Soms repeteren we overdag, maar dan missen we de onbestemdheid en de vlucht

tigheid die onlosmakelijk met het project verbonden zijn. Daar komen nog snelle schetsen bij, karikaturen van wat er zich tijdens de voorstelling afspeelt. Dat alles zorgt voor een eerdere grimmige sfeer, alsof we op de rand van de afgrond balanceren.

De titel roept twee elementen op. De nacht verwijst naar het fantastische en bevreemdende, maar daarnaast is er ook het revolutionaire gegeven van een of ander geheim commando...

De nacht en de stad brengen een zekere esthetiek met zich mee, een esthetiek die verandert naargelang van de stad waar we spelen - we zijn immers een nomadisch gezelschap. Elementen als straatverlichting en weersomstandigheden zullen voor variatie zorgen. Voor *danse de nuit* werken we samen met modeontwerper Jean-Paul Lespagnard. Wellicht zal zijn aanpak aansluiten bij die van Yves Godin voor de belichting: het geheel moet moduleerbaar zijn, als een soort kit. Yves ontwerpt momenteel een draagbaar lichtstelsel. Jean-Paul werkt aan een draagbare vestiaire, met verschillende soorten kostuums in een carnavaleske stijl: onze nachtelijke dans wordt ondergedompeld in de wereld van het fantastische en de maskerade. Aangezien we de voorstelling 's nachts spelen, is het de bedoeling om silhouetten te creëren: de lichamen van de dansers moeten duidelijk afgelijnd en herkenbaar zijn, ondanks de onstabiele verlichting en de nabijheid van het publiek. De spookachtige sfeer zal door de kostuums onderstreept worden. Misschien krijgen we wel met vreemde verschijningen te maken... Een van de oefeningen die we regelmatig doen, is om zomaar wat te bewegen terwijl je om het even wat uitkraamt. Carnaval is een moment waarop het gebruikelijke waardepatroon op zijn kop staat: alles mag gezegd worden, ook al slaat het nergens op. Wanneer je 'zomaar wat beweegt', ontstaan er pareltjes maar moet je ook veel weggooien. Eigenlijk heb ik altijd op die manier gewerkt, maar in deze productie komt daar nog het aspect van de mateelooheid bij: een overmaat aan gebaren, aan woorden en vormen.

Hoe zit de choreografische structuur in elkaar? Bewegen de zes dansers als een hechte 'massa' of heb je ook solo's en duo's geschreven?

Aanvankelijk is het materiaal als verzameling van solo's opgevat. Het is als een woordenschat van snelle bewegingen die de dansers aan elkaar doorgeven. Ook de teksten zijn aanvankelijk solo's die vervolgens naar een unisono evolueren. Bij het maken van de film gingen we op zoek naar een erg lichamelijke taal, met een minimale afstand tussen de dansers. In de repetities zijn we daar nog maar pas mee begonnen. Wellicht

zal deze groepsdynamiek een belangrijke plaats krijgen in de voorstelling, maar voorlopig is dat aspect nog wat vaag ... Ik weet enkel dat ik een trager deel zou willen inlassen, met meer contact, als tegengewicht voor het flitsende solomateriaal. Aanvankelijk vertrokken we van een waaier aan parameters: snelle dans, dans op beton, tekst, voedsel, ingrepen in de belichting... Nu is het materiaal zich aan het bundelen rond tekstfragmenten en snelle straattedans.

Voor deze voorstelling werk je opnieuw met een kleinere bezetting. Vormen je drie vorige choreografieën (Levée des conflits, enfant en manger) een eenheid? Geef je met dans de nuit misschien de aanzet tot een nieuwe cyclus?

Ik zie nog veel gelijkenissen tussen *dans de nuit* en *manger* - meer dan ik zou willen overigens! In *manger* staan vooral de stem en de muziek centraal. In *dans de nuit* wordt de stem ingezet voor het uitspreken van teksten - alsof woorden de plaats hebben ingenomen van zang en melodie. In *dans de nuit* komt de dans eerst, terwijl hij in *manger* een minder belangrijke rol speelt. *manger* draait rond drie elementen - eten, bewegen en zingen - die geheel in elkaar verweven zitten en dus eigenlijk afhankelijk zijn van elkaar. In *dans de nuit* ga ik er daarentegen van uit dat de dans op zichzelf kan bestaan. Ook de tekst trouwens. Het zijn twee lagen die op elkaar worden gestapeld maar elkaar niet echt aanvullen. Na *dans de nuit* wil ik een grote vorm creëren met de titel *10000 gestes*, die weer eerder bij *Levée des conflits* zal aanleunen. De idee van een choreografische megastructuur blijft me bezighouden. Het is inderdaad zo dat *Levée des conflits*, *enfant* en *manger* een geheel vormen, een soort trilogie. Met *dans de nuit* keer ik terug naar de gebalde, erg fysieke energie van voorstellingen als *Aatt enen tionon* of *Quintette cercle*.

Muziek en tekst vergen elk een andere aandacht. Voor een tekst heb je bijvoorbeeld meer 'concentratie' nodig. Hoe wil je parameters als 'snelheid' en 'begrip' met elkaar combineren?

In muziek kan je je helemaal onderdompelen. Muziek brengt je onmiddellijk in een bepaalde sfeer. Bij tekst is de overdracht veel belangrijker, zeker in de openbare ruimte. Wat wordt er gezegd? Hoe wordt het gezegd? Tegen wie? Tekst is moeilijker te hanteren dan muziek, zeker in combinatie met dans. Ik zou met verschillende niveaus van verstaanbaarheid willen werken. Wanneer is het belangrijk begrepen te worden? Wanneer gaat de stem verloren? We repeteren opnieuw met Dalila Kha-

tir, op wie ik eerder een beroep deed voor *manger*. Ze is een geschoolde zangeres maar ze heeft ook veel ervaring met het theater en is vertrouwd met gesproken tekst. Vandaag hebben we haar inbreng nodig voor onze zoektocht naar de verschillende niveaus van verstaanbaarheid. Wat horen we en hoe horen we dat? Soms prevelen de dansers, vallen ze in herhaling, bespelen ze nieuwe registers. Maar globaal gezien blijft het de bedoeling verstaanbaar te zijn, om via de tekst een boodschap door te geven. Dat is niet evident, want zodra je je aandacht niet langer op de tekst richt, is het heel goed mogelijk dat die aandacht helemaal verdwijnt. Dat risico wil ik nemen, het risico dat je afhaakt. De snelle woordenstroom maakt dat risico alleen maar groter, maar is nodig om de urgentie van de boodschap uit te drukken.

Er zitten ook tekeningen in de voorstelling, als een rode draad en een verwijzing naar de aanslag op Charlie Hebdo. Hoe is dat thema in de voorstelling geslopen?

Ik heb veel nagedacht over het werk van kunstenaars - veelal Amerikanen - in de nasleep van 11 september. Ik heb het gevoel dat het voor hen onmogelijk was om aan de geschiedenis te ontsnappen. Ze konden gewoonweg niet anders dan wat gebeurd was het hoofd te bieden. Bewust of onbewust was het eenieders bewustzijn binnengedrongen. In onze openbare ruimte zijn nog steeds talloze veiligheidsmaatregelen van kracht die de herinnering aan de aanslagen levend houden. Tegelijk begeef je je op glad ijs wanneer je het onderwerp aansnijdt. Al gauw wordt je creatie gezien als navelstaarderij, een gedenkteken dat louter de gevoelens bespeelt. Maar nogmaals, het lijkt me onmogelijk eraan te ontsnappen. Je denkt eraan, of je het wilt of niet, de dansers denken eraan en ook de toeschouwers zullen eraan denken. We kunnen niet anders dan er iets mee te doen. Snelheid is een mogelijke manier om de zaak aan te pakken. Snelheid en overdaad: overdrijven met woorden, met informatie, ook die over Charlie Hebdo, de tekeningen, de dood. Maar we doen meer dan dat. We bekijken de zaak vanuit een andere invalshoek, vanuit het gegeven van de karikatuur, de korte levensduur van een tekening. We hebben het trouwens even vaak over Reiser - die aan kanker is gestorven - dan over Charb of Cabu. Bij de teksten zitten heel verschillende fragmenten - ik weet niet of ik het er al over mag hebben, aangezien onze keuze nog niet vastligt. Naar mijn gevoel is het dankzij de snelheid dat alles tegen elkaar zal gaan opbotsen en alle stukjes aan elkaar geregen zullen worden. In *manger* zijn we erin geslaagd om Josquin Desprez, Beethoven en Christophe Tarkos in elkaar te laten over-

gaan, met een heleboel klankovergangen en harmonische verschuivingen tussen de muziek in. Hier volstaat een woord om het discours te wijzigen en in een andere soort vertelling te glijden.

Snelheid is dus echt de motor van de voorstelling.

Ja, niet alleen de motor maar ook de parameter die de dans moeilijk maakt, die het risico inhoudt niet begrepen te worden. In de teksten zelf zit een grote urgentie, een strijd zelfs. Dat uit zich ook in de manier waarop we de teksten uitspreken. Zowel de dans als het tekstmateriaal zijn opgebouwd volgens de as snelheid/verstaanbaarheid. Hoe sneller we bewegen, hoe minder duidelijk de dans zich aftekent. Het is een hele uitdaging om een beweging die erg snel gaat, verstaanbaar over te brengen. Het doel is dat de beweging even snel als verstaanbaar is, dat ze begint te zinderen. Ik zou willen dat de dans als een deeltjesversneller op je afkomt! We zoeken naar strategieën om op alle snelheden verstaanbaar te blijven. Herhaling is een mogelijke strategie: ter plaatse trappelen, niet vooruitkomen, tot er spontaan een nieuw idee opborrelt en er weer vaart komt in het geheel.

Op alle niveaus - ruimte, tekst, dans, tekening - lijkt de voorstelling te gaan over 'wat alsmaar terugkeert'. De handeling heeft iets dwangmatigs, traumatisch...

Werken met 'gebaren die niet overgaan', bewegingen die we willen kwijt raken maar die steeds weer terugkeren, is een basisprincipe in mijn choreografische oeuvre en in de projecten van Musée de la danse. Ook de aanslag op Charlie Hebdo is een gebeurtenis die niet overgaat, die zich in ons bewustzijn blijft aandienen. Dit dansstuk gaat echter ook over een ander aspect van het Musée de la danse, namelijk de vergankelijkheid die herinneringen en historische feiten doet verdwijnen. De dans is een vluchtig, kortstondig gegeven. Ik wil bewegingen creëren die onmiddellijk gewist kunnen worden, zonder sporen na te laten. Bewegingen die je weer kwijtraakt, die niet meer terugkomen... Wellicht heeft de voorstelling daardoor iets bezwerends, alsof we boze geesten willen uisdrijven.

*Interview opgetekend door Gilles Amalvi
voor het Festival d'Automne 2016
Vertaling: Veerle Lindemans*

B10

Boris Charmatz (1973) is danser, choreograaf en directeur van het **Musée de la danse**, het nationaal choreografisch centrum van Rennes in het Franse Bretagne. De vormelijke eisen waaraan hij de dans als choreograaf onderwerpt, stellen hem in staat een nieuw werkveld aan te boren. Het podium is een laboratorium waar hij aan de slag gaat met organische elementen en concentraten, om vervolgens de chemische

reactie te observeren en de spanning te meten die wordt teweeggebracht. Charmatz heeft een reeks gedurfde voorstellingen op zijn naam staan, van *Aatt enen tionon* (1996) tot *danse de nuit* (2016). Als danser werkte hij samen met kunstenaars als Médéric Collignon, Anne Teresa De Keersmaecker en Tino Sehgal. Als gastartiest van de editie 2011 van het Festival d'Avignon creëerde hij *enfant*, een stuk voor 26 kinderen en 9 dansers, evenals het project *Une école d'art*, een samenwerking tussen het Festival d'Avignon en het Musée de la danse. In MoMA (New York) toonde hij in 2013 *Musée de la danse: Three Collective Gestures*, een drieluik dat drie weken lang in het museum getoond werd. Na een eerste uitnodiging in 2012 reisde Boris Charmatz in 2015 opnieuw naar Tate Modern (Londen) met het project *If Tate Modern was Musée de la danse?*, waarin hij nieuwe versies speelde van de choreografieën *À bras-le-corps*, *Levée des conflits*, *manger*, *Roman Photo*, *expo zéro* en *20 danseurs pour le XX^e siècle*. Nog in 2015 opende hij het dansseizoen van de Opéra national de Paris met *20 danseurs pour le XX^e siècle*, waarvoor hij twintig dansers van het gezelschap uitnodigde om in verschillende ruimten van het Palais Garnier solo's uit de twintigste eeuw te spelen. Het project werd in 2016 met andere dansers hernomen op Tanzkongress (Hannover) en in het Museo Reina Sofia (Madrid). Op een zondag in mei in 2015 en 2016 bracht Boris Charmatz op de Esplanade Charles-de-Gaulle in Rennes *Fous de danse*, een grootse ontmoeting waar de dans in al haar vormen en expressieve mogelijkheden beleefd kon worden. Op dit ogenblik werkt hij aan *10000 gestes*, een stuk voor 25 dansers dat in juli 2017 in avant-première gaat op het Manchester International Festival. De première staat gepland in september 2017 in de Volksbühne Berlin, waar hij ook kunstenaar in residentie is. Boris Charmatz is auteur van verschillende publicaties: *Entretenir/à propos d'une danse contemporaine*, een samenwerking met Isabelle Launay (Centre national de la danse & Les Presses du réel, 2003), *Je suis une école* over het initiatief *Bocal* (Les Prairies Ordinaires, 2009) en *Emails 2009-2010*, in samenwerking met Jérôme Bel (Les Presses du réel & Musée de la danse, 2013).

Boris Charmatz op het Kunstenfestivaldesarts

2009 *La danseuse malade* (met Association Edna)

2011 *Levée des conflits* (met Musée de la danse)

2012 *enfant* (met Musée de la danse)

2013 *Partita 2* (met Anne Teresa De Keersmaecker)

2015 *manger* (met Musée de la danse)

DANSE DE NUIT

What are those dancers doing out there on the concrete surrounded by all the din of the city? Shouldn't they be on a stage somewhere, in a theatre, away from the wind, rain and cold? And what exactly is a "danse de nuit". Is it a party, a procession, a demonstration or a nocturnal battle? Or is it some sort of night-time dance in a round, held in secret, away from the light? Is it the inverse of a daytime dance? A clandestine, hidden-away dance. Forbidden territory perhaps? Following on from the trilogy comprising *Levée des conflits*, *enfant* and *manger*, three vast choreographic structures that make use of a layering effect of actions and constraints, Boris Charmatz is returning to a streamlined formation, featuring dance, speaking and movement at their most condensed level. He also draws upon the intensity of urban dance, but in a way that breaks down or disarticulates all its codes. Continuing here his research at the junction between movement and voice, he connects these talking bodies to an amplifier, which has a direct link with the outside world. *danse de nuit* could be seen as a commando group of dancers on the frontiers of the public space, on a mission to push themselves to their limits, reflecting any contradictions they encounter. In group formation or every one for themselves, they attempt to articulate something, anything, about our situation, and to make a "state of emergency" come alive in their bodies. A shared sense of intensity develops, circulates. Fragments of words and phrases spring forth... even to the point of blurring and creating misunderstanding. What becomes apparent is the urgent need to reoccupy this space which has been confiscated by state logic. Situated somewhere between Greek agon and agony, contradictory outburst and funeral march, wild remix and ephemeral dance, *danse de nuit* can be deciphered as a hastily-scribbled drawing, a piece of unfinished graffiti on a wall whose slogan reverberates well into the night.

INTERVIEW WITH BORIS CHARMATZ

The public space is an extremely polarised place - torn between being confiscated and the need to repossess it. This is a central issue at the moment that is being embodied in several movements such as "Nuit debout". Do you have the feeling that this piece is connected with today's subconscious?

Yes, there's a genuine issue around occupying or taking back the public space, questioning what you can do there. At the same time I'm feeling a need that is close to these preoccupations while being slightly removed from them: it's an absolutely artistic, choreographic need that the people gathered there are dancing, danced, moving. It's a space that's closely associated with spaces of protest, but isn't dependent on them. It's also asserting a dimension of its own comprising fictional, poetic and physical questions. Therefore *danse de nuit* is at the crossroads of these dimensions, either in friction or in resonance with them. Dancing outside a theatre is not new in itself. I've already done lots of projects outdoors like *Ouvrée* and *Bocal*. But the connection is different here; it's not just a question of "outdoors" but also of affirmation and visibility. As a child in Chambéry, I remember seeing Daniel Larrieu rehearsing outdoors in the court of the Palais Royal, in front of the Ministry of Culture, to demand spaces for dance. What we're going to do is not exactly the same kind of thing because we're not demanding space for work, but it's about affirming the street as a possible performance space. But I see a line of affirmation that's quite close to it. And then our dance is partly spoiled by the concrete. It's made rougher, dirtier. Dancing outside is a gamble on losing clarity and finesse by being on this kind of terrain.

At the same time your dance still comprises the dimension of obstacles and constraints, like dancing with an inert child in your arms or moving while eating and singing... Here the constraint is less on the body than on the environment they're in.

Yes that's true. The starting principle was really to succeed in doing an urban dance, a street dance, but not in a stylistic sense; more in the literal sense. What kind of dance can you come up with in a car park? How do you address it? The objective is not to do a hip-hop battle, a street show or an outdoor show... The particular conditions of this show create a novel situation that pushes dance to the point of disequilibrium. It just so happens that we're working in daylight, but this makes the situation very different: you see everything, there's not this uncertainty or feeling of fleetingness that can't be dissociated from the project. It resonates with the fleetingness of the drawings and satirical cartoons

evoked in the piece. So it all leads to quite a dark tone, slightly on the edge of the abyss.

The title evokes different imaginary worlds. An “eerie” dimension that reflects night as a moment of strangeness... And lends it the feel of the dancers being like a commando unit or secret group...

The night and the city already produce a certain aesthetic - an aesthetic that will change according to the places where we're going to perform in since the idea is to for us to be nomadic. Elements like street lighting or the weather also introduce variations in terms of the conditions and atmosphere... For this piece we're working with a fashion designer Jean-Paul Lespagnard who is going to come up with the costumes... Without doubt in a way it's quite similar to what Yves Godin is going to do with the lighting - i.e. having something that can be adapted, like a kit. Yves is currently working on a device for portable lighting. Jean-Paul has designed a portable changing room with different types of costumes in a slightly carnivalesque style: something that takes this *danse de nuit* towards the fantastic but also towards masquerade - with ambiguous strata superimposed on top. Since we're going to be performing this piece at night, the objective is to create silhouettes that outline the dancers' bodies, allowing them to be visible despite the intermittent lighting and their fairly close proximity to the audience. These costumes will also accentuate their ghostly character in a way that creates apparitions... One of the exercises we've been doing involves moving however we want and saying whatever we want... For me this brings in the idea of carnival, an inversion of values: there's the freedom to say whatever you want, including absurd things. By moving however we want, real pearls emerge but so does the “rubbish” of movement. I've always worked a bit like this, on different choreographic levels - but even more so here. For this piece, I want to move towards profusion: a profusion of gestures, words and forms.

How is the choreography specifically organised between the six dancers? Have you written duets and solos or is it more for the mass, for the whole group?

The basis for it is lots of solo material. The dancers share and exchange a very rapid vocabulary; it's circulating around them. That's the case with the text too, which often starts as a solo and goes back to being in unison. During the film in fact, we did research on more physical material involving contact, crowding the bodies together more. In reality

we're only at the start of this approach in rehearsals. Doubtless it will be a central part of it, but it's still a little vague at the moment... I know that I'd like a slower moment, more contact, as a counterbalance to the very rapid solo material. At the start, I devised six areas of work, comprising fast dance on concrete, a textual layer, but also food or the fact of manipulating lighting. Currently, the material is in the process of being tightened up: the piece is focused on fairly rapid urban gestures and work on the text.

For this piece, you're returning to a smaller formation. Do your three previous pieces - Levée des conflits, enfant and manger - form a single body of work for you? Would that make danse de nuit the start of a new cycle?

I still see plenty in *danse de nuit* and *manger* that's close - actually more than I'd like! In *manger* there's very important work on sound, orality and music. Here it's not musical since its oral nature is more geared towards the text - as if words have replaced the melody and singing. In other respects, in *danse de nuit* the dance comes first, whereas it is more in the background in *manger*. In *manger*, the three elements - eating, moving and singing - are completely interdependent. You could even say that they don't exist on their own, while in *danse de nuit* my wish is for dance to be able to hold its own. Words too, ultimately. These are two strata that are accumulated rather than that they complement one another. Afterwards, I'm planning to produce a large form called *10000 gestes*, which will be closer to *Levée des conflits*. I'm still preoccupied with this idea of a choreographic superstructure. But it's true that *Levée des conflits*, *enfant* and *manger* really do form a bloc, a kind of trilogy. With *danse de nuit*, I've the feeling of returning to an energy closer to the kind found in *Aatt enen tionon* and *Quintette cercle*. Something physical and concentrated - a piece involving intervention.

Music and words don't require the same kind of attention: words demand greater "concentration". How are you going to combine the parameters of "speed" and "comprehension"?

It's true that you can be "immersed" in music; the relationship is more "atmospheric". For words, the question of how they are addressed is very important, particularly in the setting of the public space: what you say, how you say it, who you say it to. But as a result, words are harder to handle than the music - especially with regard to dance. I'd like to play with different levels of comprehension. When is it important to be

heard? When does the voice get lost? For this piece, we're going to work with the singer Dalila Khatir on the voice again. She was involved in *manger* and in other projects. She trained as a singer, but she's also worked in theatre a lot so she's not at all unfamiliar with working with words. She's already taken part in *Con Forts Fleuve* based on words by John Giorno. She's going to be very important for our work when it comes to levels of listening - on what is heard and how. At certain moments, the dancers mumble, repeat and play with different registers. But on the whole, there's still the idea of being heard, of conveying something through the text. It's not easy because as soon as you come out with the words... you can't really put them back. It's a risk, the risk of disconnecting - accentuated by the fact of talking very quickly. But that also reflects a kind of urgent need to speak.

One of the themes running through the project is drawing in reference to the attack on Charlie Hebdo. How did this end up being included in danse de nuit?

I thought a lot about the artists - mostly American artists - who created work after 9/11, with the feeling that in one sense it was impossible to avoid. In these works it was clear that these artists had to confront the event. Whether it is evoked consciously or not, it was an event that imposed itself on our consciousness. That had to be digested. In the public space, with the security issues that implies, we can't think about attacks but at the same time it's dangerous. It can quickly turn into a form of gargling or into a memorial playing on emotions. And at the same time again I have the feeling that you can't avoid it. Whether you want to or not, you think about it, the dancers think about it, the spectators are going to think about it, so it's up to us to deal with it. I think that speed is one possible treatment for it. Speed and profusion: carry along words, information, including Charlie Hebdo, drawings, death. But not just that. We're tackling things in a roundabout way, starting with the question of satirical cartoons, the lifetime of the drawings. We're going to talk more about Reiser - who died of cancer - than about Charb or Cabu. The texts will include a variety of things - I don't know if I can mention them because a lot can change. I've the feeling that speed is what allows these pieces to crash into one another and connect the voice and speed. In *manger*, we could combine Josquin Desprez, Beethoven and Christophe Tarkos, passing through a whole range of tonalities and sonorities. Here you just need one word to change the discourse, to move to another type of statement.

So speed is really the driving force in this piece...

Yes, it's the driving force and a constraint at the same time: a constraint because it's difficult and because there's a risk that people won't understand us. There's an urgency, a struggle - within the texts themselves and in their enunciation. Both for the dance and for the text, everything is constructed and circulating around this speed/intelligibility axis. The faster you move, the less the gestures are sketched out. It's a real challenge: managing to register a movement that passes very quickly. That's what we're trying to resolve at the moment. The objective being of course that it's as rapid as it is intelligible, that it starts to vibrate. I'd like it to resemble a kind of particle accelerator! At the moment we're looking for strategies to make it heard at top speed, like repetition: repeating, marking time, being at a virtual standstill until you connect with a new idea and it all starts up again.

Whether you're talking about the space, the text, the gestures or the drawings, you get the feeling that this piece is trying to deal with recurrent notions: like being haunted or experiencing trauma...

The fact of working on "gestures that don't pass", gestures you'd like to do away with but that keep coming back, is a recurrent principle in my choreographic work, but also at the Musée de la danse. In the same way, the attack on Charlie Hebdo is an event that isn't going to go away, it continues to come to mind. And at the same time this piece, a little like the next one, *10000 gestes*, is addressed to another part of the Musée de la danse. Not that part which is close to memory or history, but rather to disappearance. It's about the ephemeral or perishable aspect of dance - like the drawings. The basic idea is to create gestures that can immediately be erased without leaving any marks behind. Gestures made to be got rid of, gestures about which you can say that they won't come back... Without doubt in all of it there's something of a conspiracy, an exorcism about it...

Interviewed by Gilles Amalvi for the Festival d'Automne 2016

Translation: Claire Tarring

BIO

Boris Charmatz (1973) is a dancer, choreographer and director of the **Musée de la danse**, the national choreographic centre of Rennes and Brittany. He subjects dance to formal constraints that redefine its field of possibilities. The stage serves as a rough draft with concepts and organic concentrates being thrown in to observe the chemical reactions,

intensities and tensions created by their encounter. From *Aatt enen tionon* (1996) to *danse de nuit* (2016), he has created a series of pieces that have marked their epoch alongside his work as a performer and improviser (recently with Médéric Collignon, Anne Teresa De Keersmaecker and Tino Sehgal). Associate artist of the 2011 Festival d'Avignon, Boris Charmatz premiered *enfant*, a piece for 26 children and 9 dancers, at the Cour d'honneur in the Palais des Papes, and offered *Une école d'art*, a joint Musée de la danse and Festival d'Avignon project. Invited to MoMA (New York) in 2013, he presented *Musée de la danse: Three Collective Gestures*, a three-part project on view in the museum's spaces for three weeks. After first being invited in 2012, Boris Charmatz returned to Tate Modern (London) in 2015 with the project *If Tate Modern was Musée de la danse?* comprising previously unseen versions of the choreographic projects *À bras-le-corps*, *Levée des conflits*, *manger*, *Roman Photo*, *expo zéro* and *20 danseurs pour le XX^e siècle*. Also that year he opened the dance season at the Opéra national de Paris with *20 danseurs pour le XX^e siècle* and invited 20 dancers from the Ballet to perform solos from the last century in the public spaces of the Palais Garnier. This project was revived in 2016 at Tanzkongress (Hanover) and the Museo Reina Sofia (Madrid) with a different cast of dancers for every performance. On one Sunday in May 2015 and 2016, Boris Charmatz presented *Fous de danse* on the esplanade Charles-de-Gaulle in Rennes, an invitation to experience dance in all its forms and all its practices from midday to midnight. He is currently working on *10000 gestes*, a creation for 25 dancers, which will be previewed at the Manchester International Festival (United Kingdom) in July 2017 and will premiere at the Volksbühne (Berlin) on the Tempelhof site in September 2017, where he will be associate artist. He has published several works: *Entretenir/à propos d'une danse contemporaine* (Centre national de la danse & Les Presses du réel, 2003) co-written with Isabelle Launay, *Je suis une école* (Éditions Les Prairies Ordinaires, 2009), a work about the adventure that was *Bocal*, and *Emails 2009-2010* (Les Presses du réel & Musée de la danse, 2013) co-written with Jérôme Bel.

Boris Charmatz at the Kunstenfestivaldesarts

2009 *La danseuse malade* (with Association Edna)

2011 *Levée des conflits* (with Musée de la danse)

2012 *enfant* (with Musée de la danse)

2013 *Partita 2* (together with Anne Teresa De Keersmaecker)

2015 *manger* (with Musée de la danse)

**PAMI LES TEXTES DÉBITÉS À TOUTE ALLURE,
IL Y AURA PEUT-ÊTRE CELA / TUSSEN DE TEKSTEN
DIE AAN HOGE SNELHEID WORDEN GELEZEN, KOMT
MISSCHIEN OOK DEZE VOOR / THE TEXTS SPOKEN
AT HIGH SPEED MIGHT INCLUDE THIS ONE:**

« Charb est mort. Il dessinait des bonhommes. Parfois il dessinait des bonhommes de merde. Il dirigeait *Charlie Hebdo* mais son principal job, c'était de dessiner. Les bonhommes de Reiser, Reiser c'est un autre dessinateur, les bonhommes de Reiser sont dégueulasses, avec le slip jaune, les testicules qui sortent du slip. Dans un des dessins de Reiser, il y a un gros rat qui vient lui mordre le testicule droit. On voit les grandes dents du rat qui mordent le testicule. Je crois même que le rat revient régulièrement lui mordre les testicules. Le problème avec le dessin d'humour, c'est qu'on ne peut jamais prédire qui va gagner dans le temps. Parfois, même si le dessin subsiste, l'humour a vieilli plus vite. L'humour a tendance à mourir très vite. C'est plus éphémère qu'un geste de danse. La danse est vraiment en béton, elle traverse les années dans le marbre, quand on la compare au dessin politique, au dessin de presse. Cela se vide de tout sens. Or le dessin sans l'humour n'est plus tout à fait entier alors. Y'a des trucs géniaux dans les années 70-80, qu'on reregarde aujourd'hui, mais avec tout le travail d'éveil autour des questions de féminisme et de post-féminisme, on ne trouve plus cela drôle du tout. Ou alors c'est le contexte qui s'est effondré, et il faudrait une notice de deux pages pour chaque dessin pour en saisir le geste. La caricature vieillit plus vite que son ombre, et peut-être qu'on s'en fout : ne doit subsister que le désir et les testicules, non du dessin original, mais du désir de ce dessin, du désir de dessin politique. L'idée du désir de dessin politique. L'idée de la caricature. Charb a eu l'idée d'un dessin : par exemple, il a eu l'idée d'un islamiste qui n'a pas encore commis d'attentat au 1^{er} janvier et qui dit : on a jusque fin janvier pour les vœux. Le vrai terroriste réalise la prédiction le 7 janvier 2015.....Reiser a aussi travaillé à *Charlie Hebdo*, il est mort aussi, mais lui, c'était le cancer ! Le cancer l'a sauvé des terroristes ! Quand j'étais petit, je mettais Sade et Reiser au même niveau. Je ne savais pas encore me masturber que j'admirais d'égale manière Justine torturée par des prêtres dévoyés et le bonhomme dégueulasse avec les testicules qui se font mordre par un rat. Donc : résumé : le dessinateur meurt, d'un cancer ou dans un attentat. L'humour meurt dans le temps. Le dessin meurt aussi, car sans son humour il dépérit. L'idée de tel dessin de tel dessinateur meurt de même, on peut au mieux se repasser le film qui a présidé à l'action et se remémorer l'effet hallucinant de ce dessin là sur moi. Sur toi. Sur nous. Tel jour, à tel heure. Le prophète qui dit "tout est pardonné". Salman Rushdie qui sourit. Je vais vous réciter du Salman Rushdie. Je le fais. Donc tout meurt sauf le besoin de caricature, tout meurt sauf le désir irrépressible du besoin de caricature, tout meurt sauf l'idée du désir du besoin de caricature. L'idée

de prendre un marqueur noir et d'arriver à résumer l'état politique de CE jour, ici, aujourd'hui, dans cette ville, dans ce pays, dans cette Europe. Par exemple l'idée de dessiner aujourd'hui ce qu'aujourd'hui demande. Cette idée ne meurt jamais. Et c'est grâce à tous ces dessins morts que cette idée continue. Je dessine maintenant un truc : je ne sais pas dessiner. Mais je dessine en l'absence de Charb, de Reiser, de Cabu, de Wolinski, qui s'en tapaient le bourrichon de la danse contemporaine, et nous aussi en fait. Mais on danse quand même. On danse en récitant Le bonhomme de merde, c'est pas possible, un bonhomme tout en merde, avec des idées de merde, une danse de merde, de la merde dans les tuyaux de merde. Le passage les plus forts jusqu'à présent sont les passages dansés, mais ce texte ne sait pas le dire. »

À voir aussi au Kunstenfestivaldesarts / Ook te zien op het Kunsten-
festivaldesarts / Also at the Kunstenfestivaldesarts

Maria Hassabi

STAGED?

La Raffinerie

24/05 - 20:30

25/05 - 20:30

26/05 - 20:30

27/05 - 18:00

Mårten Spångberg

Natten, The Series

Villa Empain

26/05 - 18:00 > 01:00

27/05 - 23:00 > 06:00

Closing Party

WIELS

27/05 - 23:00 > ...

INSTITUT
FRANÇAIS



Interparking



Sibelga

Vlaanderen
verzoening opstet



brussel



BRUZZ

DeMorgen.



Knack

La 1ère



LE SOIR

LE VIF

inROCKuMbles

MÉDOR



visit.brussels

KUNSTENFESTIVALDESARTS

BOX OFFICE

MEETING POINT

FOOD & DRINKS

PARTIES

Palais de la Dynastie / Dynastiepaleis


Mont des Arts 5 Kunstberg

1000 Bruxelles / Brussel


02 210 87 37


tickets@kfda.be

www.kfda.be

 [facebook.com/kunstenfestivaldesarts](https://www.facebook.com/kunstenfestivaldesarts)

 [@KFDABrussels](https://twitter.com/KFDABrussels)

 [@Kunstenfestivaldesarts](https://www.instagram.com/Kunstenfestivaldesarts)

 kfda.be/newsletter