



FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 2017

13 sept - 31 déc

DOSSIER DE PRESSE

BORIS CHARMATZ
10000 gestes

Service presse :
Christine Delterme - c.delterme@festival-automne.com
Lucie Beraha - l.beraha@festival-automne.com
Assistées de Raphaëlle Le Vaillant - assistant.presse@festival-automne.com
01 53 45 17 13



10000 gestes, chorégraphie : Boris Charmatz, photo : Duncan Elliott, 2017

BORIS CHARMATZ

10000 gestes

Chorégraphie, **Boris Charmatz**

Avec Djino Alolo Sabin, Salka Ardal Rosengren, Or Avishay, Régis Badel, Jessica Batut, Nadia Beugré, Alina Bilokon, Nuno Bizarro, Matthieu Burner, Dimitri Chamblas, Julie Cunningham, Olga Dukhovnaya, Sidonie Duret, Bryana Fritz, Kerem Gelebek, Rémy Héritier, Samuel Lefeuvre, Johanna-Elisa Lemke, Noé Pellencin, Maud Le Pladec, Mani Mungai, Jolie Ngemi, Marlène Saldana, Frank Willens, Solene Wachter
Assistante chorégraphie, Magali Caillet-Gajan // Lumières, Yves Godin
Costumes, Jean-Paul Lespagnard // Travail vocal, Dalila Khatir

Production Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne - Direction : Boris Charmatz
Coproductio Volksbühne (Berlin) ; Manchester International Festival (MIF) ; Théâtre National de Bretagne - Centre Européen Théâtral et Chorégraphique (Rennes) ; Wiener Festwochen ; Sadler's Wells (Londres) ; Taipei Performing Arts Center ; Chaillot - Théâtre national de la Danse (Paris) ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Chaillot - Théâtre national de la Danse (Paris) ; Festival d'Automne à Paris

Avec le soutien de l'Adami

Remerciements Olivier Renouf, Charleroi Danses - Centre chorégraphique de la Fédération Wallonie-Bruxelles, P.A.R.T.S., Archivio Alighiero Boetti and Fondazione Alighiero e Boetti; Chiara Oliveri Bertola / Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea
Spectacle créé le 14 septembre 2017 à la Volksbühne (Berlin)

Après l'oralité débridée de *danse de nuit* (2016), Boris Charmatz revient aux interrogations perceptives à l'origine de *Levée des conflits* (2010) : dans cette utopie de danse où aucun geste ne se répète jamais, il crée un torrent gestuel ininterrompu, parcouru de tremblements, de soubresauts. Un défi sensitif et chorégraphique qui sature l'espace de la perception.

Inventer un geste, inventer deux gestes, inventer trois gestes, d'accord. Mais inventer dix mille gestes, comment est-ce possible ? Jouant avec les limites de ce qui fait geste – de ce qui distingue un mouvement de bras ou de jambe d'un autre –, Boris Charmatz soumet une nouvelle fois la chorégraphie à une frontière, signifiée, dès le titre, sous forme de défi. À quoi peut bien ressembler une masse de corps déployant une telle quantité de mouvements dans un espace progressivement saturé – un espace où rien ne se répète jamais ? À une sculpture ? À une installation vivante ? À une chorégraphie fantôme ? Comme pour *Levée des conflits*, il y a à l'origine de *10000 gestes* l'horizon d'un fantasme perceptif : créer par les ressources propres de l'art chorégraphique une illusion visuelle, presque subliminale ; un flux où les interprètes seraient en même temps plus et moins que des corps : des atomes, des principes agissant, une pure succession d'états et de variations d'intensité. Dans ce mirage de danse, la profusion cherche à atteindre un état de constante transformation, où la matière physique lutte contre sa propre dissolution. Au cœur d'un torrent éphémère parcouru de contractions, inscrire malgré tout une impression : quelque chose qui reste.

Le Festival d'Automne à Paris présente également *Fous de danse* du Musée de la danse et Boris Charmatz

CHAILLOT – THÉÂTRE NATIONAL DE LA DANSE

Jeudi 19 au samedi 21 octobre

Jeudi 19h30, vendredi et samedi 20h30

13€ à 37€ / Abonnement 12€ à 25€

Durée estimée : 1h

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Lucie Beraha

01 53 45 17 13

Musée de la danse

Opus 64 : Arnaud Pain

01 40 26 77 94 | a.pain@opus64.com

Chaillot - Théâtre national de la danse

Catherine Papeguay

01 53 65 31 22 | c.papeguay@theatre-chaillot.fr

ENTRETIEN

Boris Charmatz

Il y a dans le titre de cette création, 10000 gestes, à la fois un aspect « programmatique », et une idée « maximaliste » qui cheminait déjà depuis un certain temps dans votre travail. Quelles étapes ont marqué ce processus, depuis l'idée de produire une « profusion de geste », jusqu'à la formalisation de la pièce ?

Boris Charmatz : Dans mon souvenir, c'est en voyant la version de *Levée des conflits* au MoMA (New York) que j'ai eu une sorte de flash ; il s'agissait d'une version « continue », qui comprenait les solos, puis la pièce entière, jouée deux fois – l'ensemble durait 4 ou 5 heures. À ce moment-là, je cherchais une idée de pièce chorégraphique pour 100 danseurs ; même si cette création m'emmène finalement ailleurs, il reste quelque chose de cette idée. Parmi les impulsions de départ, il y a un retour que j'ai beaucoup entendu à propos de *Levée des conflits*, à savoir qu'il s'agirait d'une pièce *répétitive*. Pour moi, *Levée des conflits* a peu à voir avec la répétition, dans le sens où chaque geste est constamment en train de se transformer. L'horizon que je cherchais à atteindre était plutôt de l'ordre de l'immobilité. De fait, on peut dire que les gestes se répètent – il n'y en a que 25 – mais ce n'était pas ce point précis qui m'intéressait, mais plutôt l'impression d'immobilité qui s'en dégageait, à la manière d'une *sculpture* chorégraphique. Comment inventer un objet fixe alors que les danseurs, eux n'arrêtent pas de bouger, de danser, de transpirer ? C'est de ce retour sur *Levée des conflits* qu'a émergé l'idée de *ne répéter aucun geste*. Bien entendu, c'est d'emblée une idée de chorégraphie impossible, tout simplement parce que cela fait *trop de gestes*. Et puis, avec quelle définition du « geste » ? Où est-ce qu'un geste commence, où est-ce qu'il finit ? Comment vérifier qu'aucun geste n'est identique à un autre – ou n'est pas dérivé d'un autre geste ? Comme *Levée des conflits*, *10000 gestes* part vraiment d'une idée programmatique. Des pièces comme *enfant* ou *manger* portaient d'un spectre beaucoup plus large, où de très nombreuses idées – esthétiques, politiques – entraient en friction. Le principe de *10000 gestes*, au contraire, est compris dans son titre. Il ne sera question de rien d'autre que de faire une chorégraphie de 10 000 gestes.

D'où vient ce chiffre de 10 000 ? S'agit-il, un peu comme 1001 dans les 1001 nuits – d'une image de l'infini, d'un chiffre qui tend vers l'infini ?

Boris Charmatz : Pour moi, il s'agit d'un vrai chiffre, élaboré à partir de calculs. Nous allons être 25 danseurs. Si l'on dit qu'il y a 10 000 gestes, cela veut dire que chaque danseur fait 400 gestes – et encore, c'est un minimum. Si on fait un geste par seconde environ, la pièce ne dure que 400 secondes – à considérer que l'on danse tous ensemble. Un geste par seconde, ça paraît très rapide – trop rapide peut-être pour que chaque geste s'y inscrive. Mais globalement, j'ai envie d'une assez grande vitesse d'exécution. Je songe à une pluie, à un torrent gestuel ininterrompu. Je viens de faire *danse de nuit*, pièce dans laquelle la vitesse est un paramètre important, permettant que les différents éléments coagulent ensemble. Par ailleurs, j'ai fait un stage autour de *10 000 gestes* ; j'avais demandé aux danseurs de créer chacun 20 gestes et de les interpréter. Ils travaillaient par deux, de manière à vérifier qu'il n'y ait pas de gestes en commun. Lors des premières tenta-

tives, je ne voyais pas apparaître l'effet de profusion souhaité ; je voyais juste des danseurs en train de bouger. Du coup, j'ai proposé d'accélérer, de faire passer l'ensemble de 4 minutes à 20 secondes. En augmentant la vitesse, je me suis retrouvé face à un précipité de gestes, une multitude d'événements tellement rapides que mon regard n'arrivait plus à suivre : il était happé, désorienté. Je cherchais à isoler des gestes, des séquences, et les gestes que j'arrivais à saisir se dessinaient d'autant plus. J'arrivais peut-être à en saisir moins que lorsqu'ils dansaient lentement, mais l'effet, l'impact qu'ils produisaient était beaucoup plus fort. Cela démultipliait le stimuli électrique de mon regard. Cela me paraît être une des clés de cette pièce – son intérêt et sa difficulté : par la débauche et la vitesse de mouvements, produire une concentration extrême du regard. C'est ce qui rend ce projet *concret*.

Un principe important dans cette pièce, au niveau de son invention, tient au fait que les 25 danseurs présents dans la pièce inventent eux-mêmes leurs gestes.

Boris Charmatz : Oui tout à fait. C'est très nouveau, je n'avais jamais travaillé de cette manière auparavant. J'avais eu le désir de le faire pour *Levée des conflits* : il y a ces 25 gestes et 24 danseurs. Chaque danseur aurait inventé sa séquence gestuelle, et moi, la dernière. Finalement, ça ne s'est pas fait. Cette fois-ci, c'est vraiment une pièce faite par les danseurs eux-mêmes. Je crée très peu de choses au final, mon rôle se situe plus à un niveau structurel : au niveau du concept et de la conception d'ensemble. J'ai également préparé une séquence gestuelle de 400 gestes qui est disséminée, reprise différemment par chacun des danseurs. C'est une sorte de solo fantôme qui se promène dans la pièce : personne ne le fait exactement, mais tout le monde fait quelque chose qui en dérive. Ce sera ma contribution en terme de geste. Pour le moment, nous créons les gestes, les uns après les autres : on en crée vingt, plus dix, plus cinq, et on les accumule. Il m'arrive de donner quelques directions : des impulsions, des indications d'espace, d'énergie.

La création de cette pièce va être une formidable « usine à fabriquer des gestes », avec du coup un aspect presque... industriel...

Boris Charmatz : Oui, 10 000 c'est un chiffre industriel. Et j'interviens très peu sur la partition de chacun. J'essaie de poser un discours général sur la manière dont les gestes apparaissent, peuvent ou non se lire, sur la structure dramaturgique d'ensemble. Après, à l'usine, le processus de « chaîne » consiste à fabriquer 10 000 fois la même voiture. Il y a là une distinction entre production de masse et absolue singularité, génération automatique et fabrication artisanale qui me paraît intéressante, et qui se répercute à plein d'endroits. Un exemple : comment prendre en compte les éventuels remplacements ? Dans un groupe de danseurs, il faut toujours un certain nombre de remplaçants, au cas où un danseur manque, ou se blesse. Il faut alors transmettre au remplaçant le matériau du danseur qu'il remplace. Là, les rôles sont tous individualisés. Du coup, j'aimerais que chaque danseur remplaçant invente lui aussi ses propres gestes, sa propre partition. Si quelqu'un n'est pas là, alors ses gestes ne sont pas

joués. Après, peut-être que certains gestes vont s'avérer indispensables, et qu'ils devront être présents quoi qu'il en soit. Mais j'aime l'idée d'une partition faite « sur mesure », par les danseurs eux-mêmes.

Comme vous le disiez, c'est une proposition très chorégraphique, dans la mesure où elle pose d'emblée la question des « limites du geste ». Qu'est-ce qui permet de définir un geste chorégraphique dans le cadre spécifique de cette pièce ?

Boris Charmatz : La grande question est de savoir comment passer d'un geste à un autre. Plus il y a de gestes, plus il faut les rendre précis, les séparer les uns des autres, affirmer leurs contours, leurs limites. Quand il n'y a que trois gestes, on les repère vite. Mais quand il y en a 10 000 ? On ne les voit plus, on ne les *lit* plus. Du coup, une grande partie du travail – au-delà de leur production – consiste à les délimiter, à les dessiner, à les écarter les uns des autres ; nous travaillons la manière dont ils s'opposent les uns aux autres, de manière à ce qu'on puisse les voir. Sinon c'est juste une masse, un tas de mouvements... Et puis la vision de cette danse fait apparaître une myriade de petites choses, de détails, d'impressions contradictoires. D'un point de vue perceptif, c'est beaucoup plus que 10 000 gestes en réalité : selon qu'on regarde de près ou de loin, à l'échelle d'une seconde ou de dix minutes, une multitude d'événements différents apparaissent. Il y a quelque chose de fractal là-dedans. Et à une échelle plus large, chaque geste fabrique des phrases, des sous-ensembles, chaque sous ensemble fabriquant des blocs, et ainsi de suite.

Est-ce qu'il y a l'idée qu'une « grande image » composée de tous ces détails apparaisse ? Et si oui, quelle serait la « grande image » ici ?

Boris Charmatz : Il y a un peu l'horizon de faire « tous les gestes possibles ». Au fond, peut-être que le « panorama » dont il est question ici, c'est « la danse ». Dimitri Chamblas, qui danse dans la pièce, a regardé de l'extérieur pendant un jour ou deux, et il nous a dit : « mais en fait, c'est vraiment *la danse*, un concentré de danse ». On danse comme des fous - c'est un peu *Fous de danse* ! Chacun de ces danseurs – et ce sont tous de très bons danseurs – ont leur style, leur vocabulaire. Évidemment, nous n'allons pas montrer *toutes* les danses, mais il y a une façon d'essayer de tout faire, de tout danser : cela dit, c'est une danse cassée, mâchée, hachée.

Nécessairement, il y a le risque de l'indigestion, d'un « trop-plein » de danse. Mais si nos gestes sont précis, si on donne à lire des gestes singuliers, qui ne sont faits qu'*une fois*, alors on n'est pas *que* dans le plein. C'est un vide aussi, un vidage, une pièce par où la danse *fuit*. Si on le pense en termes de « collection », d'accumulation, ça devient vite étouffant. Si on le pense en terme d'abandon, de don, de se laisser traverser, transformer par ces gestes, ça change la perspective. L'image que ça m'évoque en ce moment, c'est celle du coyote dans les dessins animés de Tex Avery, lorsqu'il se retrouve dans le vide et qu'il continue à courir au-dessus du vide avant de tomber... Nous, nous restons dans ce moment-là : l'instant avant la chute. Est-ce que la danse, ce n'est pas justement ça ? Rester en suspension, dans un espace-temps à part ? Une autre

image qui me vient serait celle de « la vie qui défile devant soi avant la mort ». Tout revient à toute vitesse, en accéléré...

Comme vous l'avez dit, c'est une pièce programmatique, qui se prête aux projections imaginaires, aux tests : c'est presque une cosa mentale. Comment passer de cet exercice conceptuel, de ce jeu pour l'esprit à une vraie pièce de danse ?

Boris Charmatz : Au final, ça prend corps très vite pendant les répétitions – très vite, et pas à pas, l'un après l'autre. Si on produit un geste qui dure 10 secondes, dans la pièce il ne va durer qu'un quart de seconde. Ce principe de vitesse structure tout. C'est le principe même qui permet d'intégrer les gestes à la pièce – tout type de geste. J'ai l'impression que les deux clés pour que ce projet ne soit pas seulement une idée, sont d'une part la vitesse et d'autre part le *don*. Dépense et don. Il y a quelque chose d'un peu mélancolique là-dedans. Chaque geste serait porteur d'une charge, du fait de n'être fait qu'*une fois*. Ça démultiplie le fond éphémère de la danse, le fait que *ça se passe*, et qu'immédiatement après, *c'est passé*. On pourrait se dire qu'il s'agit d'un projet « positif », qui repose sur une énorme production. Mais le revers, le négatif de cette production, c'est la dépense, la perte, le fait que chaque geste a lieu et qu'il ne reviendra pas. C'est un monument élevé à la disparition en un sens : un « tombeau pour 10 000 gestes ». Pour autant, cette idée de « don », je ne la pense pas dans un sens... dramatique... sacralisé... Le don est une opération sociale élémentaire. Le processus « production / don / disparition » est un peu le schéma à partir duquel cette pièce peut être plus qu'une idée.

Nous avons évoqué le répertoire de chaque danseur, mais comment vont s'organiser les rapports des danseurs entre eux ? Est-ce qu'il y aura des contacts par exemple, où est-ce que chaque « geste » restera isolé, entretenant un rapport de contiguïté avec les autres ?

Boris Charmatz : J'imagine plutôt un rapport de perméabilité, de friction. Parmi les gestes possibles, certains impliqueront un autre corps. C'est pour une part ce que j'avais fait pendant le stage : au sein de leur partition individuelle, je leur avais demandé d'inclure une portion de gestes en contacts, pour voir quelles interactions – et quels accidents – étaient possibles. Par exemple, imaginons : porter ou pousser quelqu'un. Le danseur qui se trouve à côté d'un autre danseur dont le geste, à l'instant T, est de pousser, va voir son action gênée, compliquée par la présence de l'autre ; cela va produire un résultat très accidenté à l'intérieur d'une structure très écrite. Bien entendu, une pièce comme celle-là ne peut pas être improvisée, puisqu'il faut qu'aucun geste ne soit répété. Au départ, j'avais peur que le principe de *10 000 gestes* n'induisse un projet un peu solitaire, comme *Levée des conflits*, où chaque danseur est isolé des autres. Du coup je me suis dit que beaucoup de gestes pouvaient se faire en contact. Mais à condition que les deux danseurs ne fassent pas le même geste. Les gestes asymétriques, par contre, pourront permettre des greffes, des emboîtements : à l'intérieur d'un emboîtement, chacun poursuit le cours et le développement de son action.

Au final, la composition d'ensemble se construit assez empi-

riquement. Il y aura de grandes parties – avec sans doute un solo au début, qui aura en quelque sorte valeur de « mode d'emploi » : on verra vraiment les coupes, les sauts d'un geste à une autre. Dès qu'il y a deux danseurs, on se focalise davantage sur les effets de montage. Et à 25, ça change complètement la manière de regarder. Il y aura des blocs, certains plus statiques, d'autres prenant tout l'espace en courant par exemple. Mais aucun de ces blocs ne sera « homogène », il sera parcouru d'autres types de gestes, de contrastes, d'intensités. Les blocs donneront une dramaturgie générale, mais à l'intérieur de cette dramaturgie, il y aura des rencontres, des chocs de météorites...

Vous avez évoqué la question de l'enregistrement, ce qui amène à celle de la mémoire : comment les interprètes vont-ils mémoriser une telle quantité de gestes ?

Boris Charmatz : En effet, il s'agit vraiment d'un projet de mémoire. À la fois pour le chorégraphe, qui ne peut jamais se rappeler de tous les gestes, mais qui doit trouver une manière d'en « prendre soin ». Et pour les danseurs qui doivent réussir à mémoriser une série de 400 gestes – au minimum... Cela n'a rien d'impossible, mais cela implique des danseurs très professionnels.

On pourrait imaginer un spectateur très tatillon, comptant chaque geste pour vérifier que le compte est bon...

Boris Charmatz : Il faudrait qu'ils soient toute une équipe alors ! Seul, c'est impossible. Par contre, il pourrait essayer de vérifier qu'aucun geste ne se répète... Évidemment, c'est très subjectif... qu'est-ce qu'un *même* geste ? Qu'est-ce qui différencie un geste d'un autre ? L'un des soucis conceptuels de la pièce, c'est que si on pousse le bouchon trop loin, la pièce devient quasiment impossible à réaliser... Il suffit de considérer que « poser le pied sur scène » est déjà un geste. Du coup plus personne d'autre ne peut plus poser le pied. Ou marcher. Ou lever un bras. Il faudra nécessairement ruser avec cette faille, ou ce vice de forme du concept. Il sera possible de se déplacer. De marcher. De courir pour *aller faire* un geste. Les danseurs vont parcourir le plateau, il faut accepter que ce déplacement soit exclu du répertoire des gestes. Si je marche en agitant la main, le geste, c'est celui d'agiter la main. Il faut qu'il y ait une forme de souplesse, sinon le projet est impossible avant même d'avoir commencé...

La plupart de vos projets chorégraphiques entrent en résonance avec ceux menés par le Musée de la danse. Il y a souvent des points de passage entre les deux. Sachant que le projet du Musée de la danse approche petit à petit de son terme, est-ce qu'on peut considérer 10000 gestes comme une sorte de dilapidation du Musée de la danse ? Un peu comme si on ouvrait le Louvre pour mettre toutes les œuvres dehors...

Boris Charmatz : Je crois qu'on retrouve ces deux facettes dans *10000 gestes* : c'est en même temps un projet intimement lié au Musée de la danse – comme *Levée des conflits*, dont le projet au départ était de faire une sculpture. Là il s'agit d'une collection – certes impossible – mais d'une collection tout de même. C'est le Louvre, mais sans l'aspect historique :

un Louvre immédiat. Et en même temps, c'est effectivement une dilapidation, une disparition, un anti-musée. *danse de nuit* entrainé en résonance avec *Fous de danse* : avec la question de l'espace public, le fait de sortir de la scène, d'occuper un autre terrain. Peut-être que *10000 gestes* fait écho à la question de ce qui advient après un Musée de la danse. Qu'est-ce que deviennent les gestes, les idées qui y ont été agitées ?

danse de nuit se situait dans la continuité de manger, en reprenant la question de l'oralité, d'une greffe entre le mouvement, le chant, la parole. Est-ce que cette piste va être poursuivie dans 10000 gestes, ou est-ce que vous l'avez en quelque sorte « épuisée » ?

Boris Charmatz : Au départ, j'avais envie de me concentrer sur le mouvement ; et que tout ait lieu en silence – sans voix, sans son additionnel, comme une architecture humaine, sans décor, sans son, qui génère sa propre forme, son propre bruit. Après plusieurs semaines de répétition, les choses ont un peu changé. Le silence – même si c'est une idée excitante – est toujours un élément compliqué à gérer, ne serait-ce que vis-à-vis des danseurs. La chorégraphie est là, dans sa structure, mais j'ai le sentiment que les danseurs et le public ont besoin de quelque chose pour soutenir l'attention ou l'énergie. J'avais pensé à plusieurs idées, comme par exemple de produire un effet « film muet », en empêchant les gestes naturels de faire du bruit. Ou d'utiliser les voix des danseurs, encore une fois, pour chanter, ou crier, ou parler, ou compter. L'idée qui a émergé, c'est celle d'utiliser le *Requiem* de Mozart, très simplement. Cette pièce est à la fois un « don », et un tombeau pour *10 000 gestes*.

On pourrait chanter tout le *Requiem* de Mozart en accéléré – l'idée serait belle, mais elle est irréalisable. À force d'écouter le *Requiem* pour me l'imaginer en accéléré, j'ai fini par me dire qu'il fallait que je l'utilise. Alors on l'a mis. On verra si ça tient. Mais quelle que soit la solution retenue, nous, nous faisons *10000 gestes*. Pas le *Requiem* de Mozart. La musique, en un sens, est là pour nous rassembler dans un même espace – nous, et le public. Sans cette couche, je crains que nous soyons séparés trop radicalement.

En plus de cette création, vous allez également présenter l'événement Fous de danse au Festival d'Automne. À Rennes, c'est presque l'esplanade Charles-de-Gaulle, cette grande place minérale, qui a produit l'idée de l'événement. Comment avez-vous choisi le lieu de Fous de danse à Paris ?

Boris Charmatz : En effet, à Rennes, c'est le lieu qui a créé l'événement, qui l'a rendu possible. À Paris, nous avons tout d'abord songé à la place de la République, qui est symboliquement très forte. Mais il y avait des problèmes de législation très lourds à gérer. Et puis c'est une place au final très pleine – particulièrement depuis sa rénovation : il y a du mobilier, différents niveaux, des arbres, un café, elle est entourée de voitures... Finalement, nous allons être au CENTQUATRE. D'une part, c'est plus petit que l'esplanade Charles-de-Gaulle, et ce n'est pas à proprement parler un « espace public », mais en même temps, c'est un espace intéressant. C'est gratuit, libre d'accès. Le dimanche, beaucoup de gens investissent la nef centrale : il y a beaucoup de danseurs – du hip-hop, du tai-

chi, des gens qui répètent. Du coup, il y a un véritable usage de ce lieu. *Fous de danse* a vraiment sa place à cet endroit-là. Mais en travaillant sur les versions de Paris, de Brest, de Berlin, je me rends compte que la configuration de l'esplanade Charles-de-Gaulle à Rennes est assez unique, avec ces cercles dessinés au sol, qui forment une sorte de dramaturgie *ready-made* : on la croirait faite exprès pour accueillir Anne Teresa De Keersmaeker ! Chacune de ces trois étapes, Brest, Paris et

Berlin seront des tests, pour voir comment *Fous de danse* peut s'adapter à d'autres lieux. Pour chaque version, la structure restera globalement la même : passer de l'échauffement au spectacle, aux expositions de duos, comme une forêt de danse, puis au *Soul Train géant*... Il y a des « ingrédients nécessaires ». Mais le programme, lui, sera à chaque fois différent.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

BIOGRAPHIE

Danseur, chorégraphe et directeur du Musée de la danse /Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, **Boris Charmatz** 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, en parallèle de 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 à la Cour d'honneur du Palais des papes *enfant*, pièce pour 26 enfants et 9 danseurs, et propose *Une école d'art*, un projet Musée de la danse - 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. Le dimanche 15 mai 2016, il a présenté la deuxième édition de *Fous de danse* sur l'esplanade Charles-de-Gaulle à Rennes (France). *Fous de danse* est une invitation à vivre la danse sous toutes ses formes, à travers toutes pratiques de midi à minuit. À partir de septembre 2017,

Boris Charmatz sera artiste associé à la Volksbühne, Berlin. Il prépare actuellement *10000 gestes*, création pour 25 danseurs, présentée en avant-première au Manchester International Festival (Royaume-Uni), les 13, 14 et 15 juillet 2017 ; et en première à la Volksbühne (Berlin) sur le site de Tempelhof, les 14, 15, 16 et 17 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 » (2009, Editions Les Prairies Ordinaires), ouvrage qui relate l'aventure que fut *Bocal*, et *Emails 2009-2010* (2013, ed. Les presses du réel en partenariat avec le Musée de la danse) cosigné avec Jérôme Bel.

www.museedeladanse.org - www.borischarmatz.org

Boris Charmatz au Festival d'Automne à Paris :

1996	<i>Aatt enen tionon</i> (Centre Pompidou)
1997	<i>horses</i> (Théâtre de la Bastille)
1998	<i>À bras-le-corps</i> (Ménagerie de Verre)
1999	<i>Con forts fleuve</i> (Théâtre de la cité internationale)
2002	<i>héâtre-élévision</i> (Centre Pompidou)
2006	<i>Quintette cercle</i> (Centre Pompidou)
2008	<i>La Danseuse malade</i> (Théâtre de la Ville)
2009	<i>50 ans de danse</i> (Théâtre des Abbesses)
2010	<i>levée des conflits</i> (Théâtre de la Ville)
2011	<i>enfant</i> (Théâtre de la Ville)
2013	<i>Partita 2 - Sel solo</i> (Théâtre de la Ville)
2014	<i>manger</i> (Théâtre de la Ville)
2016	<i>danse de nuit</i> (MC93 / Beaux-arts de Paris / Musée de Louvre)



156, rue de Rivoli 75001 Paris
Renseignements et réservation 01 53 45 17 17
www.festival-automne.com