

« Un livre que l'on m'a offert à Noël »

Entretien avec Boris Charmatz

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

Le point de départ de ce projet n'est pas explicitement historique. Tout est parti de l'ouvrage Merce Cunningham : *Fifty Years de David Vaughan*. C'est un livre que l'on m'a offert à Noël. Je ne l'ai pas lu tout de suite, mais deux ans plus tard, en le feuilletant, je me suis dit : tout y est ! Le livre a un aspect systématique : il couvre l'ensemble des pièces de Cunningham depuis 50 ans, de façon chronologique. A cela s'ajoutent quelques photographies de jeunesse, des portraits de groupe avec Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg, etc... Traduit en français, le titre est devenu *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*. Il a une connotation un peu plus « pesante » qui correspond à la manière dont Cunningham a été très vite perçu en France : comme un maître à penser, le père putatif de la nouvelle danse française.

Le projet n'est pas tant né de l'idée de travailler sur l'histoire de la danse – avec Cunningham comme référence centrale de cette histoire – que de la spécificité de cet objet livre. J'ai immédiatement eu l'impression que la succession des photographies recréait de la chorégraphie. Que l'enchaînement des images renvoyait au processus de composition des pièces de Cunningham – et qu'une chorégraphie qui suivrait le fil de ces photos ressemblerait sans doute elle aussi à du Cunningham. La façon même dont le livre est construit renvoie à la spécificité du travail du chorégraphe. Parmi les idées centrales de Cunningham, on retrouve en effet le hasard, les jeux de combinatoires. La danse qu'il a développée n'est pas organique, elle n'est pas inspirée de mouvements naturels, ce sont des combinaisons de positions. Je me suis dit qu'en montant un projet à partir de ces photographies, il était possible de créer un « meta-Cunningham », un objet qui contiendrait tout Cunningham – tout en étant un « faux Cunningham » – puisqu'il n'a jamais pensé cette chorégraphie là. L'écart entre le « tout » et le « pseudo » me paraissait permettre une grande liberté.

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

Nous suivons exactement l'ordre du livre, mais l'aléatoire fait partie intégrante de la démarche, particulièrement en ceci : nous nous mettons devant les images, et choisissons de manière assez « sauvage » : qui fait cette image, qui fait celle-là ? En danse contemporaine, la notion d'auteur est très importante : le chorégraphe et ses assistants sont généralement seuls à transmettre le flambeau d'une écriture. On travaille assez peu sur partition, ou à partir d'archives. Dans le cas présent, la pièce se fait en l'absence de chorégraphe. Le dispositif a un aspect *do it yourself* : la chorégraphie est déjà faite – dans un sens absurde, car issue d'une logique éditoriale plutôt que chorégraphique. C'est donc un travail brut, dont j'assume pleinement l'aspect « en kit » et passe partout. Il peut être créé avec des étudiants, des non danseurs, aussi bien qu'avec des ex danseurs de la Merce Cunningham Dance Company. C'est un projet très vivant, qui a maille à partir avec la pédagogie et l'histoire de la danse, mais qui est avant tout une véritable performance. L'absence de l'auteur autorise une liberté qui ne réside pas tant dans le fait de modifier la chronologie des images que dans la mise en place de nouveaux rapports de travail. La première fois que j'ai monté ce projet, c'était avec les étudiants du HZT à Berlin. Le fait d'être à 16 autour d'un seul livre posait des problèmes d'organisation, qui ont débouché sur une libération des relations de travail. Il y a autant de rôles que de danseurs dans les images – et aucune hiérarchie, aucune star. Le livre reproduit environ 300 photographies, et cela fait environ 1300 « rôles » ou mouvements instantanés à répartir...

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

Oui, c'est presque une pièce conceptuelle, dans le sens où le principe de départ est très simple : une vie et une œuvre sont condensées dans un livre. Nous en apprenons les photos par cœur, et ensuite, nous travaillons pendant cinq jours en studio pour en faire une chorégraphie de trente minutes. Nous ne sommes pas très loin d'un principe comme celui de *Three chairs* de Joseph Kosuth : une chaise en photo, une chaise réelle, et sa définition dans le dictionnaire.

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

L'expansion de la photographie et celle de la danse moderne sont très liées. Il est donc très tentant de remonter un projet de cette époque « d'après photos ». J'ai eu l'occasion de visionner un documentaire dans lequel on voit Charles Jude et une équipe de spécialistes face aux photos de *L'après midi d'un faune* de Nijinsky, en train d'essayer de reconstituer la danse. Mais ils n'y parviennent pas. Il y a des trous entre les photos, qu'ils n'arrivent pas à combler. A l'époque, les photos avaient été faites en atelier, et la pose était réalisée pour l'appareil photographique. Du coup, elles ne recourent pas du tout ce qui est écrit, et montrent des positions qui n'existent pas dans la chorégraphie notée. Pour *50 ans de danse*, la frontalité que nous adoptons est celle de l'appareil photo – et non pas celle de la « scène » à laquelle renvoie la photo. Ce choix est de l'ordre de l'évidence car le travail de Cunningham est toujours resté assez frontal. Même s'il a travaillé à exploser l'espace de la perspective, il a principalement utilisé un mode frontal – excepté pour *Ocean* et certains « events ». Donc, en gros, les danseurs qui sont devant sur la photo se retrouvent devant sur scène, et ceux qui sont à l'arrière plan se retrouvent derrière. Je dis en gros, parce que c'est comme une recette de cuisine : il faut que ça prenne.

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

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

On pourrait croire que notre liberté consiste à écrire le chemin permettant de passer d'une position à l'autre. Mais j'ai plutôt envie d'inventer *a minima*. Exemple: sur une première photographie, deux personnes sont au sol ; dans l'image d'après, elles sont quatre à sauter : est-ce que ce sont ces deux-là qui vont se mettre à sauter ? Combien doivent-elles faire de pas pour réussir le saut tel qu'on le voit ? Voilà les questions que nous nous sommes posées. Et de fait, la pièce bouge tout le temps. Nous avons choisi de la présenter en 30 minutes à Paris, mais nous en avons donné une version de plusieurs heures à Rennes – cela participe d'un choix de tempo. On pourrait imaginer une version de plusieurs années...

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

Oui, je crois. Pour le moment, j'ai fait ce projet avec les étudiants de Berlin et du Centre de développement chorégraphique de Toulouse, avec des danseurs professionnels au LiFE à Saint Nazaire, et j'ai travaillé avec des non danseurs pour la *préfiguration* du Musée de la danse à Rennes. Maud Le Pladec a également élaboré une version avec des étudiants de l'Université Rennes 2 et Anne-Karine Lescop avec ceux de Paris 8. La prochaine étape aura lieu à Paris, au Théâtre de la Ville, puis aux Abbesses avec des ex danseurs de la compagnie Merce Cunningham. Avec les étudiants de Berlin, nous avons commencé par une journée de discussions, autour de ce que chacun savait de Merce Cunningham et John Cage. Nous étions seize, et nous nous occupions nous-mêmes de la lumière et du son, contrairement à Saint Nazaire, où nous n'étions que sept, et où nous n'avions pas le temps de nous consacrer à autre chose qu'à la danse. La temporalité peut également changer. Par exemple, pour la version présentée à Rennes avec les non danseurs, nous avons répété dix jours, et non pas cinq. Et ils étaient vingt deux. Le rapport entre ces différents paramètres fait que la pièce est toujours différente. Dansée par des étudiants, elle restera toujours une pièce d'étudiants, et si des interprètes actuels de la Compagnie Cunningham la reprenaient, en un sens, ce serait une pièce de Cunningham. Ce qui fait une pièce de Cunningham, ce sont aussi les corps qu'il met en scène. Pour le moment, c'est une pièce de recherche. Quand nous aurons l'impression d'avoir trouvé la « bonne formule », il sera peut-être temps d'arrêter.

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

Oui. Le projet tient en une ligne, mais ouvre beaucoup de possibilités. On pourrait recréer une notation chorégraphique. On pourrait remettre toutes les images à niveau pour faire un flipbook. Et on pourrait en faire une pièce canonique, bien travaillée. J'aime beaucoup les procédés de transformation et de perte. Dans "*Je suis une école*" (éditions Les Prairies ordinaires), je décris un système de déperdition chorégraphique que j'ai beaucoup aimé utiliser: le principe consiste à partir d'une danse écrite, à l'apprendre très rapidement, puis à la transmettre à quelqu'un d'autre, qui la transmet ensuite à quelqu'un d'autre, et ainsi de suite. Cela permet de voir comment chacun se réapproprie une danse, et ensuite devient le pédagogue de cette danse. La déformation induite par cette succession de transmissions produit par ailleurs des effets assez comiques qui ne sont pas pour me déplaire...

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

Oui, il y a eu des projets très intéressants ces dernières années. Ceux que vous avez cités, mais également *Histoire(s)* d'Olga de Soto. Elle a retrouvé des spectateurs du *Jeune homme et la mort* de Roland Petit, créé en 1946. On voit ces gens –certains ont 90 ans–refabriquer le spectacle, avec les trous de mémoire, les contradictions d'un spectateur à un autre. Cette histoire de la danse est par ailleurs prise dans l'Histoire du Xxe siècle. Certains spectateurs expliquent que c'était la première fois qu'ils retournaient au théâtre après l'occupation. Je crois pouvoir dire que ces projets se sont développés en «réaction» aux années 80, à l'invention de la nouvelle danse française, et au discours qui l'accompagnait : « nous sommes des inventeurs, des défricheurs ».

Au moment où j'ai commencé à danser, la doxa était : si tu veux devenir chorégraphe, tu dois fabriquer ton style ! Ta signature. Il fallait pouvoir dire : ça c'est du Decoufflé, ça du Bagouet. Et puis s'est construit un autre discours, qui disait : être chorégraphe, ce n'est pas seulement inventer son style : il y a des gestes, une histoire de ces gestes, dont certains nous habitent, nous hantent. Le corps n'est pas seulement le lieu d'exécution des inventions, c'est aussi le lieu de projections de fantasmes, de fantômes... Il faut ouvrir les notions de présent, de passé, de futur à un travail contemporain, sans être obsédé par la table rase.

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

Après avoir feuilleté le livre de David Vaughan et eu l'envie d'en faire une pièce, je me suis demandé d'où venait cette idée, qu'est-ce qu'elle sous entendait ? De fait, ce rapport non conventionnel à l'histoire a été beaucoup travaillé par le Quatuor Knust – avec *L'après midi d'un faune* notamment. Pour interpréter cette pièce –avant même que l'on nous transmette la chorégraphie – nous avons d'abord effectué un travail préparatoire – sur le fantasme, les projections que nous pouvions faire autour de la chorégraphie de Nijinsky. La danse nous était également transmise voilée –sans voir les visages, ni pouvoir déterminer qui était homme ou femme. La partition seule, sans projection psychologique. Nous n'avions que les informations les plus techniques : par exemple, pour un bras, un angle à 90 degrés. Cet abord permet un décloisonnement des styles. De la même manière, j'ai adoré travailler des danses d'Isadora Duncan, et j'aime beaucoup voir d'autres corps s'en saisir. Mon rêve serait de voir Benoît Lachambre danser Isadora Duncan. Pas seulement pour créer un contraste – mais parce qu'il me paraît important de ne pas limiter le travail d'Isadora Duncan aux spécialistes. C'est la même chose pour le Butô – présent dans *La danseuse malade* – ou pour Merce Cunningham... Nous avons tendance à trop cloisonner l'histoire de la danse, à créer des familles, des filiations inconciliables. Ce projet sur Cunningham permet typiquement de court-circuiter cela.

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

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

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

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

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

Je pense que le projet a tout à fait sa place dans ce cadre là, avec les anciens danseurs de Cunningham. En même temps, cet angle de « l'hommage à Cunningham » me gêne un peu – parce que ce n'est pas du tout sous cet angle que la pièce a été inventée. Je ne suis pas un fanatique des hommages. Je dirais que le monopole historique, le fait que l'Histoire de la danse telle qu'elle est apprise se résume à trois noms – à l'époque où j'étais étudiant, il s'agissait de Merce Cunningham, Maurice Béjart et Pina Bausch – me gêne. Non pas que ces trois noms ne soient pas importants, mais ce ne sont pas les seuls. Si j'avais à choisir un chorégraphe du XXe siècle sur lequel travailler, je ne suis pas certain que je choisirais Cunningham... Dans cette pièce, je crois qu'il y a non pas UNE histoire, mais DES histoires. Je suis d'accord avec Yves Godin, qui a signé la lumière pour la version du LiFE à Saint Nazaire, lorsqu'il dit : « On ne voit pas l'histoire de la danse seulement parce que c'est Merce Cunningham, mais aussi parce qu'on observe chaque interprète en train d'essayer de rentrer dans cette danse étrangère ; on suit l'histoire de chacun. On voit le chemin qu'il faut parcourir pour y arriver, ce que chacun trimballe... ».

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

Propos recueillis par Gilles Amalvi

Entretien publié dans le programme de salle de **50 ans de danse**, conception Boris Charmatz, 7 décembre au Théâtre de la Ville, Paris, dans le cadre d'une soirée Hommage à Merce Cunningham et 8, 9, 10, 11, 12 décembre au Théâtre des Abbesses, Paris.