Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat.
*Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux

**Vertige**

Le vertige n'est peut-être pas au centre du travail en danse, mais dans son acception la plus large, c'est l'un des paramètres avec lequel jouent les danseurs (...). Dans *Aatt enen tionon*, il était essentiel de ne pas mettre en scène explicitement le danger réel pour les danseurs à évoluer sur une tour. Cette structure est conçue pour isoler les protagonistes, et non pour effrayer les interprètes ou les spectateurs (une structure à faire peur !). Ces derniers bénéficient d'ailleurs d'un temps préalable pour apprécier le dispositif et choisir un point de vue. L'effet de verticalité s'atténue ainsi avant que la pièce chorégraphique proprement dite ne commence. Sans nier les sensations liées à la hauteur, il n'y a pas lieu d'insister sur la peur, sur l'effet produit par ce risque. L'idée de vertige est pourtant présente d'une tout autre manière. Elle vient de la difficulté à produire une danse une fois supprimée une grande part de ses supports habituels (musique, espace commun partagé, parcours, touchers possibles, vocabulaire commun). Comment, dans cette situation quasi catastrophique, peut-on néanmoins extraire un peu d'« essence dansée » ? En d'autres termes, les motivations de la danse sont questionnées au point de provoquer, peut-être, un vertige.
(...)
Ces conditions sont volontairement difficiles afin de mettre en péril un savoir-faire un mouvement fluide. Il y a une violence de départ d'abord liée à la tour, au vertige, à la demi nudité d'un corps coupé en deux. Dans *Aatt enen tionon*, le fantôme du mouvement continuel, de la mécanique fluide des corps, celui d'une aisance à produire un mouvement pléthorique sert de repoussoir. Ne pas renouveler le mouvement et les situations, mais au contraire resserrer les possibilités, jusqu'à tourner en partie à vide. Trois personnes perdues pendant vingt-cinq minutes sur une tour, cela laisse du temps ! Les montagnes russes sont en eux. L'interruption volontaire du mouvement les oblige, à chaque fois, à prendre la mesure de la posture dans laquelle ils s'arrêtent. (...) J'aime ce moment où nous avons tous les trois simplement un bras en l'air, comme hagards, dans un état complètement désinvesti : une fissure dans ce bloc d'attention et de vigilance.
Connaissant le risque supposé de danser en haut de l'échafaudage, il était convenu que je le prenne personnellement (on assume ses propres folies), mais une fois monté sur la structure, il me fut tout à fait impossible de faire quoi que ce soit dans ce mouchoir de poche à plusieurs mètres du sol. J'ai donc pris le parti d'être un chorégraphe écrasé sous le poids symbolique de ses deux interprètes qui n'ont pas paru prendre mes peurs au sérieux. Nombreuses sont les données que je ne maîtrisais pas. Les deux autres dansaient sur ma tête, au dessus de moi, on ne pouvait pas se voir, je n'avais pas l'œil sur eux.

Boris Charmatz
*Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*
de Boris Charmatz et Isabelle Launay
© Centre national de la Danse en coédition avec Les Presses du Réel, 2002

**Boris CHARMATZ**

Formé à l'Ecole de danse de l'opéra de Paris puis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, Boris Charmatz passe par les compagnies de Régine Chopinot (*Ana* en 1990 et *Saint-Georges* en 1991), avant de rejoindre en 1992 celle d'Odile Duboc (*7 jours/7 villes* en 1992, *Projet de la Matière* en 1993, *Trois Boléros* en 1996). Il participe en outre à la création de *K de E* d'Olivia Grandville et Xavier Marchand (1993).
En 1992, il fonde l'association edna avec Dimitri Chamblas. Ensemble, ils écrivent et interprètent le duo *A bras le corps* (1993), puis signent Les *Disparates* (1994), solo bicéphale pour un danseur et une sculpture de Toni Grand. C'est en 1996 que Boris Charmatz présente *Aatt enen tionon*, pièce verticale pour trois danseurs, puis *herses (une lente introduction)* (1997), quatuor pour cinq danseurs et un violoncelliste sur des musiques d'Helmut Lachenmann. En 1999, il chorégraphie *Con forts fleuve*, sur des textes de John Giorno et des musiques d'Otomo Yoshihide. En 2002, il conçoit une pièce chorégraphique en forme de poupées russes *héâtre-élévision*, spectacle réduit à un film, lui-même contenu dans un téléviseur présenté au sein d'une installation à l'attention d'un seul spectateur à la fois. Quatre ans plus tard, il propose avec *Quintette cercle* (2006), une tranche de ce spectacle en version live. En 2006, il signe le trio *régi* qui réunit sur scène Julia Cima et lui-même autour de la figure de Raimund Hoghe. L'ensemble de ces spectacles est régulièrement présenté en France et à l'étranger.
Depuis 1997, en parallèle aux créations, il développe des projets très variés au sein de l'association edna. Ces propositions ont pour vocation de dessiner un espace ouvert à des essais multiples : sessions thématiques, réali-

Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat.
*Le Mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux

**Vertige**

Le vertige n'est peut-être pas au centre du travail en danse, mais dans son acception la plus large, c'est l'un des paramètres avec lequel jouent les danseurs (...). Dans *Aatt enen tionon*, il était essentiel de ne pas mettre en scène explicitement le danger réel pour les danseurs à évoluer sur une tour. Cette structure est conçue pour isoler les protagonistes, et non pour effrayer les interprètes ou les spectateurs (une structure à faire peur !). Ces derniers bénéficient d'ailleurs d'un temps préalable pour apprécier le dispositif et choisir un point de vue. L'effet de verticalité s'atténue ainsi avant que la pièce chorégraphique proprement dite ne commence. Sans nier les sensations liées à la hauteur, il n'y a pas lieu d'insister sur la peur, sur l'effet produit par ce risque. L'idée de vertige est pourtant présente d'une tout autre manière. Elle vient de la difficulté à produire une danse une fois supprimée une grande part de ses supports habituels (musique, espace commun partagé, parcours, touchers possibles, vocabulaire commun). Comment, dans cette situation quasi catastrophique, peut-on néanmoins extraire un peu d'«essence dansée»? En d'autres termes, les motivations de la danse sont questionnées au point de provoquer, peut-être, un vertige.

(...)

Ces conditions sont volontairement difficiles afin de mettre en péril un savoir-faire un mouvement fluide. Il y a une violence de départ d'abord liée à la tour, au vertige, à la demi nudité d'un corps coupé en deux. Dans *Aatt enen tionon*, le fantôme du mouvement continuel, de la mécanique fluide des corps, celui d'une aisance à produire un mouvement pléthorique sert de repoussoir. Ne pas renouveler le mouvement et les situations, mais au contraire resserrer les possibilités, jusqu'à tourner en partie à vide. Trois personnes perdues pendant vingt-cinq minutes sur une tour, cela laisse du temps ! Les montagnes russes sont en eux. L'interruption volontaire du mouvement les oblige, à chaque fois, à prendre la mesure de la posture dans laquelle ils s'arrêtent. (...) J'aime ce moment où nous avons tous les trois simplement un bras en l'air, comme hagards, dans un état complètement désinvesti : une fissure dans ce bloc d'attention et de vigilance.

Connaissant le risque supposé de danser en haut de l'échafaudage, il était convenu que je le prenne personnellement (on assume ses propres folies), mais une fois monté sur la structure, il me fut tout à fait impossible de faire quoi que ce soit dans ce mouchoir de poche à plusieurs mètres du sol. J'ai donc pris le parti d'être un chorégraphe écrasé sous le poids symbolique de ses deux interprètes qui n'ont pas paru prendre mes peurs au sérieux. Nombreuses sont les données que je ne maîtrisais pas. Les deux autres dansaient sur ma tête, au dessus de moi, on ne pouvait pas se voir, je n'avais pas l'œil sur eux.

Boris Charmatz
*Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*
de Boris Charmatz et Isabelle Launay
© Centre national de la Danse en coédition avec Les Presses du Réel, 2002

**Boris CHARMATZ**

Formé à l'Ecole de danse de l'opéra de Paris puis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, Boris Charmatz passe par les compagnies de Régine Chopinot (*Ana* en 1990 et *Saint-Georges* en 1991), avant de rejoindre en 1992 celle d'Odile Duboc (*7 jours/7 villes* en 1992, *Projet de la Matière* en 1993, *Trois Boléros* en 1996). Il participe en outre à la création de *K de E* d'Olivia Grandville et Xavier Marchand (1993).

En 1992, il fonde l'association edna avec Dimitri Chamblas. Ensemble, ils écrivent et interprètent le duo *A bras le corps* (1993), puis signent Les *Disparates* (1994), solo bicéphale pour un danseur et une sculpture de Toni Grand. C'est en 1996 que Boris Charmatz présente *Aatt enen tionon*, pièce verticale pour trois danseurs, puis *herses (une lente introduction)* (1997), quatuor pour cinq danseurs et un violoncelliste sur des musiques d'Helmut Lachenmann. En 1999, il chorégraphie *Con forts fleuve*, sur des textes de John Giorno et des musiques d'Otomo Yoshihide. En 2002, il conçoit une pièce chorégraphique en forme de poupées russes *héâtre-élévision*, spectacle réduit à un film, lui-même contenu dans un téléviseur présenté au sein d'une installation à l'attention d'un seul spectateur à la fois. Quatre ans plus tard, il propose avec *Quintette cercle* (2006), une tranche de ce spectacle en version live. En 2006, il signe le trio *régi* qui réunit sur scène Julia Cima et lui-même autour de la figure de Raimund Hoghe. L'ensemble de ces spectacles est régulièrement présenté en France et à l'étranger.

Depuis 1997, en parallèle aux créations, il développe des projets très variés au sein de l'association edna. Ces propositions ont pour vocation de dessiner un espace ouvert à des essais multiples : sessions thématiques, réali-