

BORIS CHARMATZ. «Statuts» (Vincent Dupont). (Ph. Y. Piriou). La Ferme du Buisson. "Statutes"

trique viennent caresser ou heurter, la chargeant d'une troublante présence. Cette dimension musicale fonctionne en quelque sorte comme des effluves sonores, des climats enveloppants qu'on pourrait presque qualifier d'environnementaux (à rapprocher des diverses musiques d'ambiance analysées par David Toop dans Ocean of Sound, sans relever précisément d'aucune) ; mais elle n'est en rien comparable avec ces musiques d'accompagnement soulignant les effets ou prétendant donner une couleur à un spectacle ou à un film. Il s'agit, pour Xavier Boussiron, de produire un élément constitutif essentiel des performances, fonctionnant comme un objet en soi, au même titre que le décor-écrin tendu de drapé blanc de The Family Tree. (Ce que le musicien démontrait différemment avec cette autre collaboration, Détail sur la marche arrière, proposition de Sophie Perez donnée au théâtre de Chaillot, dans laquelle la scie sentimentale de sa musique ajoutait incontestablement à l'incongruité décapante de l'ensemble.)

Ce glissement d'un champ à l'autre donne lieu chez Boris Charmatz à d'autres modalités créatrices. Statuts, au titre très éclairant, s'apparente ainsi à une déclinaison de recherches en cours. Cette proposition – initialement conçue pour La Ferme du Buisson, et présentée à l'automne dernier à la Ménagerie de Verre – consiste en un parcours mêlant films, photos, installations (entre autres de Sylvia Bossu et Jean-Luc Moulène), alternant avec de courtes performances données par les danseurs Xavier Le Roy ou Éric Martin. Cette intention d'aborder les «statuts» accordés au corps par différentes pratiques artistiques est

née lors de l'une des collaborations de Boris Charmatz avec Gilles Touyard, pour l'installation-performance Programme court avec essorage (élaborée pour deux danseurs : Boris Charmatz et Julia Cima [3]). Ce dispositif envisagé par Gilles Touyard rassemble ce que l'on peut imaginer de plus extrême : une sorte de piédestal rotatif, loin de livrer le corps à la faveur des regards, l'expose à tous les dangers, répondant au désir de son auteur de «déboulonner» le corps du danseur, de le déconstruire jusqu'à la rupture. Comme le titre du dispositif incite à le penser, c'est à la vitesse maximale d'un tambour de machine à laver qu'est soumis ce dernier, l'effet de déréalité propre à la vitesse s'attaquant à l'intégrité même de ce corps (4).

Corps exposés, corps-spectacles

Autre proposition fondée sur le décloisonnement et le déplacement : l'exposition Campy, Vampy, Tacky, co-signée par Larys Frogier, directeur de la Criée à Rennes, et Alain Buffard, lequel répond aux qualités de danseur-performer-chorégraphe (préférant quant à lui le terme plus générique d'artiste). Exposition au plein sens du terme, serait-on tenté de dire, car subordonnant son sujet (l'exhibition, le paraître, le travestissement le Camp - jusqu'à sa monstruosité la plus dérangeante - vampy, tacky) à l'idée de monstration artistique. L'intention initiale du projet reposait sur la mise en résonance de certaines préoccupations propres au travail chorégraphique d'Alain Buffard (décelables dans son dernier spectacle Dispositif 3.1. dont on dira, pour aller vite, qu'il interrogeait l'identité corporelle à partir de métamorphoses physiques) et des œuvres témoignant de présences singulières dans le champ de l'art, qui inscrivent la réflexion de l'exhibition corporelle comme enjeu même de la création. La figure mythique de Leigh Bowery, artiste australien aujourd'hui disparu dont l'essentiel des interventions se situait dans la vie nocturne londonienne des années 1980 (principalement au fameux Taboo), y apparaissait comme emblématique : son corps «transformé» jusqu'à la difformité par des accoutrements aussi sophistiqués qu'effrayants, le visage masqué ou «défiguré» par des maquillages outranciers, échappant aux normes vestimentaires et aux modèles physiques (ni homme, ni femme), confrontait le spectateur de l'exposition à une étrangeté assumée tout en introduisant de biais un propos sur la question de la représentation - que celle-ci procède du spectacle, de l'art ou du paraître social (5).

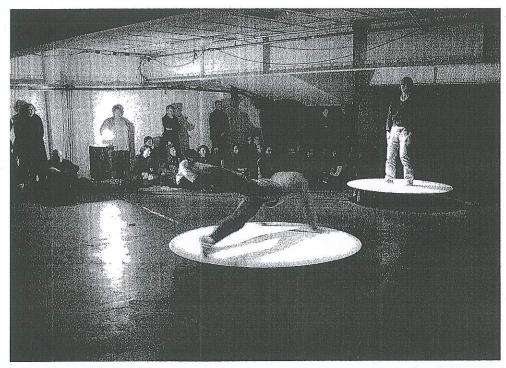
C'est ce triple angle d'attaque, abordé par Buffard sur le mode de l'exposition, que poursuit de façon exacerbée Christian Rizzo avec son spectacle *Et pourquoi pas : «bodymakers», «falbalas», «bazaar», etc., etc.?* (6). La représentation, cette fois scénique, est du côté de la «présentation», sorte de rituel

profane solennel et distancié aux allures de Memento Mori chic. Christian Rizzo, qui se réfère directement à Leigh Bowery - lequel s'était «exposé» plusieurs jours durant dans la vitrine de la galerie Anthony d'Offay à Londres -, utilise le podium comme un accessoireclé. Disposé au centre de l'espace nu, celui-ci, circulaire et doté d'un mouvement continu de rotation lente, devient le lieu d'exhibition par excellence, dévolu tant aux évolutions suspendues de corps quasi animalisés, qu'à la présentation de quelques vanités contemporaines (un crâne agrémenté pour l'occasion de quelques produits de beauté). Cè dispositif tient plus du présentoir que de la scène, car Christian Rizzo intervient en «maître étalagiste», agençant accessoires, étoffes ou robes, alors que les danseurs s'y succèdent en séquences très visuelles. Christian Rizzo manipule en direct les images, comme il manipule le son (c'est aussi lui qui officie aux platines), créant, par ses déplacements comme par le .jeu des apparitions et des disparitions d'objets et la présence constante des danseurs silhouettés, une chorégraphie hypnotique renvoyant autant à l'étrange physicalité des corps et à leur présence qu'aux artifices liés à leur représentation (7).

Scènes sans coulisses

Il est frappant de noter que ces questionnements sur la représentation, les postures, se retrouvent, y compris dans l'espace du spectacle, chez nombre d'artistes non issus du champ de la danse. Le travail récent d'Édouard Levé, Pornographie, présenté au Palais de Tokyo, en est un parfait exemple. Sa rhétorique corporelle, qui tient plus de la géométrie que des fantaisies sadiennes, emprunte à l'imagerie pornographique ses combinatoires selon une vision que l'on pourrait, à l'instar de Jean Baudrillard, qualifier d'hyperréaliste, au sens où il s'agit d'une fiction de réalité. Figés en poses désincarnées, certes suggestivement «érotiques», les corps (habillés) n'affichent aucune passion apparente (Sade parle de passion), les déplacements présidant aux compositions tenant plus de mouvements mécaniques que d'ébats sexuels. On est délibérément dans le registre de l'archétypal : si l'acteur (ou l'actrice) pornographique est un «sex worker» et si la scène pornographique est directe, fonctionnelle, sans coulisse, nous sommes cependant en présence d'un simulacre de réel.

La scène d'Éric Madeleine (ex-Made In Éric), à l'inverse, semble réinvestir le réel, et plus encore le geste «vrai». Alors que le «corps objet» (enjeu de tout son travail précédant) vidait l'enveloppe charnelle de toute émotion pour n'en faire qu'un outil multi-fonctionnel, les corps qu'il convoque dans *Intérim* (8) sont ceux d'individus singuliers aux compétences définies par leur état : maçon, footballeur, chanteuse lyrique, karatéka... Leurs gestes



GILLES TOUYARD, BORIS CHARMATZ, JULIA CIMA. «Programme court avec essorage». Installation-performance (proposition de Boris Charmatz). (© S. Jayet). "Short Program with Spin Cycle"

dance alone would not seem to suffice for her. Similarly, the action/video Five Years consists of positioning herself by one of the major intersections on the Paris beltway, thus inserting a human presence, a lone survivor, in a wholly automobil-esque universe, and shouting the names of the makes of passing cars for half an hour. Once again she is taking dance somewhere other than dance without consequently excluding the body. This displacement of issues and even more, this whirlwind of multiple personalities Triozzi loves to play, can also be seen in her latest work, The Family Tree,(2) a musical duet with Xavier Boussiron. Here too, a voice is her vehicle of expression, but this time it is a singing voice caressed or crashed into by the accents of an electric guitar that give it a disturbingly charged presence. This musical dimension is like a river of sound, so allenveloping that it could almost be called environmental (comparable to the various ambient music currents analyzed by David Troop in Ocean of Sound, although not really like any one in particular), but it is nothing like the sound tracks meant to underline the special effects or add color to a movie or stage show. Boussiron's music is an essential constituent element of these performances, functioning as an object in itself, just like the stage setting/showcase hung with white draping in The Family Tree. (This musician demonstrated the same principle in a different way in another collaboration, with Sophie Perez in Détail sur la marche arrière at the Théâtre de Chaillot, where his sentimental tunes indubitably added to the madcap incongruity of the whole thing.) In the work of Boris Charmatz, this slipping from

one art form to another produces still more creative modes. The aptly-named Statuts (Statutes) seems to be a medley of his current experiments. Initially conceived for La Ferme du Buisson and presented last fall at the Ménagerie de Verre, in this piece visitors follow a circuit leading through films, photos and installations (by Sylvia Bossu and Jean-Luc Moulène, among others) alternating with short performances by the dancers Xavier Le Roy and Eric Martin respectively. Charmatz's desire to address the statuses different artistic practices accord the body originated when he was working with Gilles Touyard for the installation/performance Programme court avec essorage (Short Program with Spin Cycle) worked out by two dancers, Charmatz and Julia Cima.(3) Touyard's setting involved one of the most extreme mechanisms imaginable. A rotating platform, rather than facilitating the full viewing of the dancer's body, exposed it to serious danger in a bid to "knock it off its pedestal" in more ways than one and thoroughly deconstruct it. As the piece's title implies, the dancer is tumbled at full throttle, and the impression of unreality imparted by speed accompanies a threat to the very integrity of his body.(4)

Another take on decompartmentalization and displacement: the exhibition *Campy, Vampy, Tacky* by Larys Frogier (director of La Criée in Rennes) and Alain Buffard, a dancer-performer-choreographer, or, as he prefers to be called, more generically, an artist. What made this an exhibition in the proper sense of the word was that its subject (exhibitionism, appearances and transvestitism, i.e. camp, taken to its most monstrous and disturbing extreme, vampy and

tacky) was subordinated to the concept of artistic presentation. The initial intention of this project was to create an echo effect between certain concerns specific to Buffard's choreographic work (discernible in his last show, Dispositif 3.1, which, to put it in a nutshell, interrogated corporeal identity by means of physical metamorphoses) and work by unique artists for whom the exhibition of the body is a fundamental issue. The legendary Leigh Bowery, a now-deceased Australian artist whose performances took place for the most part in London night spots (mainly the famous Taboo), was particularly emblematic in this piece. His body "transformed" to the point of deformity by accouterments as terrifying as they are sophisticated and his face masked or "disfigured" by outrageous makeup, in full flight from normative dress codes and physical models (neither man nor woman), confronted the spectator of this exhibition with a purposeful strangeness while indirectly making a statement about representation—that it arises from a spectacle, whether in art or social appearances.(5)

Exposed Bodies, Spectacle Bodies

The approach to this question from three different angles in Buffard's exhibition is taken to the outer limit by Christian Rizzo in his show Et pourquoi pas : "bodymakers", "falbalas", "bazaar", etc., etc?(6) The representation, on stage this time, is more like a presentation, a sort of solemn and distanced profane ritual, a chic memento mori. Here Rizzo refers directly to Bowery (who "exhibited" himself for several days in the window of the Anthony d'Offay Gallery in London), utilizing the podium as a key accessory. The latter, circular and slowly rotating continuously in the middle of a bare room, becomes the exhibition site par excellence for both the suspended evolutions of almost animalized bodies and the presentation of contemporary vanitas (a skull decked out for the occasion with various beauty products). This setup has more in common with a display window than a stage. Like a master window dresser. Rizzo arranges the accessories, fabric or dresses, while dancers follow one another in highly visual sequences. Manipulating these images live (and the sound as well-he also acts as DJ) by his own movements and through the continual appearance and disappearance of objects and the constant presence of dancers seen in silhouette, he weaves a hypnotic choreography that brings out both the physicality of the bodies and the artifices involved in their representation.(7)

It is striking that these questions about representation and postures are also being raised on the stage by artists who are not from the field of dance. The recent work of Edouard Levé, *Pornographie*, presented at the Palais de Tokyo, is a perfect example of that. His bodily rhetories more like geometry than Sadean fantasies.