

Boris Charmatz artiste associé

Il aurait pu jouer du violon ou s'affirmer au ping-pong, mais c'est la danse que **Boris Charmatz** choisit, ou peut-être est-ce elle qui le repère, comme une promesse d'extension de ses limites. En quelques années, il en devient une sorte d'activiste, en déplacement permanent, de préférence là où il n'est pas attendu, là où il ne s'attend pas lui-même. Né en 1973, formé à l'école de danse de l'Opéra de Paris, puis au Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Lyon, Boris Charmatz est danseur pour Régine Chopinot, Odile Duboc et Meg Stuart, mais aussi improvisateur avec les musiciens Archie Shepp et Médéric Collignon. Progressivement, il donne son congé à une carrière déjà tracée, pour en ouvrir une autre par des voies non frayées : au corps d'y mettre tout ce qu'il ne sait pas encore.

Sa rencontre en 1993 avec la chorégraphe Odile Duboc est essentielle : elle l'entraîne dans son *Projet de la matière*, matière à danser non sans avoir pesé les mots de Bachelard ou de Blanchot. Cette expérience rejaillit sur ses propres créations, leurs jeux de titres et sous-titres qui dessinent déjà des trajectoires : *Aatt enen tionon* (1996), son cri en trois étages, sa chorégraphie verticale, ses vertiges sublimés ; *héâtre-télévision* (2002), installation pour un seul spectateur et un écran de télévision ; *régi* (2006) et ses machines-chorégraphes à l'œuvre sur des corps inertes. Depuis *À Bras-le-corps* (1993), cosigné avec Dimitri Chamblas, c'est toute la danse que Boris Charmatz a pris à bras-le-corps, dans un pas de deux propice à la cribler de questions sans fin. Sur son histoire et son enseignement, ses modes de transmission et de conservation, sa capacité à rebondir sans cesse ailleurs, dans les arts visuels, le cinéma ou la littérature. Point de danse qui soit uniquement savoir ou savoir-faire : la danse se pratique selon lui sur le mode interrogatif. Danser n'est qu'une des réponses possibles à la danse, celle dont il ne peut se passer.

Boris Charmatz s'agace parfois d'avoir été qualifié de « conceptuel » : tout classement implique un esprit de système que son système à lui ne permet pas. À sa manière, il se défie du conceptualisme, de l'enfermement qu'il implique. S'il faut absolument distinguer un concept, c'est dans le spectacle et non dans ses prémisses. Le concept n'est ni proclamation, ni objet à illustrer, mais une émanation de mouvements dansés. Le geste n'illustre pas la pensée : il doit la devancer, la contraindre, être plus large qu'elle. Lorsque le concept affleure, avec *Levée des conflits* (2010) par exemple, il le dément par la dimension symphonique, il l'exténue dans la sueur, jusqu'à l'effacement. Le concept est moins productif que la « complexité ». La complexité est dans la contradiction. Elle exige de creuser pour extraire ce qui ramène à la simplicité, à une combinaison de gestes essentiels. Là encore, le vocabulaire doit suivre. La contradiction est son combustible.

En janvier 2009, à peine nommé au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, Boris Charmatz le transforme en Musée de la danse. Musée et danse ? « Oui, dit-il, c'est aussi une question. » À cette occasion, il convient de lire son *Manifeste* : une écriture de haute élégance, une pensée dansée qui n'en est pas moins argumentée. L'essentiel, une fois encore, c'est que la danse n'est pas seulement dans la danse. Le musée n'est pas contenant, mais contenu. Il s'ouvre devant le visiteur-spectateur-danseur, par lui, avec lui. Ce musée sera nomade, comme a pu l'être précédemment son projet d'école : *Bocal*. Scène, école, musée sont en effet indissociables, une condition pour rouvrir l'espace public et l'élargir, d'autant plus qu'il est sous la menace. Espace public, service public, place publique : au Festival d'Avignon, il se retrouve au cœur de ses préoccupations. Dans l'écoute du monde où il n'a jamais cessé d'être et que la danse, finalement, lui permet de rendre audible.

Au Festival d'Avignon, Boris Charmatz a présenté l'an dernier *La Danseuse malade*, avec Jeanne Balibar sur des textes de Tatsumi Hijikata, et *Flip Book*, une lecture de l'œuvre de Merce Cunningham.

Plus d'informations : www.museedeladanse.org

Entretien avec Boris Charmatz

Qu'implique le fait d'être artiste associé de cette soixante-cinquième édition du Festival d'Avignon ?

Boris Charmatz : C'est une porte qui s'ouvre sur le Festival et sur mon travail sans que je sache où elle va me mener. J'ai parfois l'impression que c'est plus une place d'artiste « invité », une manière pour le Festival de sortir de la programmation, d'avoir un temps de discussion, de réflexion, d'échanges sur l'art, sur l'urgence, sur la réaction à apporter aux événements actuels. Cela touche à des débats très concrets quant à la nature de l'espace public, l'histoire en danse par rapport à l'histoire en théâtre et la manière de voir le Festival. Avignon est un endroit de fabrication de l'art plus que de programmation et, pour moi, il est devenu plus encore : un endroit d'apprentissage. C'est cette notion d'apprentissage qui se dégage et donne des idées pour la suite. À Avignon, j'apprends la complexité. Le Festival est une machine puissante, mais d'une grande fragilité. J'apprends comment marche ce grand geste commun, qui met toute une ville en mouvement.

Que représentait le Festival d'Avignon jusqu'alors ?

Je suis souvent venu à Avignon quand j'étais petit. Ma grand-mère habitait derrière les remparts extra-muros et nous venions avec mes parents une semaine au Festival. J'y ai vu des spectacles, des films, des expositions, j'y ai lu aussi. Mais à partir du moment

où j'ai commencé à danser professionnellement – vers dix-sept ans –, je suis moins venu. D'autant moins qu'en tant que chorégraphe, je n'ai pas créé de pièces qui occupent de grands plateaux mais plutôt des projets à la marge de ce qui se faisait alors.

Aujourd'hui vous affrontez la Cour d'honneur. Comment ressentez-vous les lieux d'Avignon ?

Avignon est un lieu de plein air, un lieu d'ouverture parce qu'il n'y a pas de couvercle sur la Cour, mais aussi parce que le Festival s'ouvre à un public. C'est un lieu de discussion. On se fait arrêter dans la rue pour discuter ou on se fait alpaguer sur la qualité de ce qu'on a présenté. Quant à la Cour d'honneur, on ne m'a jamais dit : « Il faut la faire. » Être artiste associé n'implique pas ce type d'obligation. Pendant un moment, on a pensé que ce serait peut-être uniquement le Musée de la danse qui serait le cœur de ce que je ferai à Avignon. C'est en voyant de nuit le montage de la scène et des gradins de la Cour, que je me suis dit que quelque chose se jouait là, dans l'installation d'un théâtre à cet endroit qui n'en est pas un. Tout d'un coup, la Cour d'honneur était moins dans ses trompettes, dans son mur, que dans ce chantier. Je me suis posé sur la scène l'été dernier et je me suis dit : « On y va. »

L'idée d'association est très présente dans votre œuvre. Beaucoup de pièces sont nées d'associations, comme *À Bras-Je-corps*, pièce cosignée avec Dimitri Chamblas qui vous a fait connaître.

La danse est un endroit de partage, de perméabilité entre les corps. En regardant Avignon, ce qui m'a marqué, c'est qu'on était face à un geste commun, collectif avec tous ces spectateurs, ces artistes qui se baladent dans la ville et qui vont voir des spectacles. Quand j'ai pris la direction du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, cette question du collectif s'est amplifiée pour moi, et j'ai eu envie de transformer ce centre en un lieu public qui n'en était pas un jusque-là. L'espace public pour l'art pose la question de comment les gens y entrent, comment ils visitent, comment ils restent, comment ils pratiquent. Des questions collectives. En danse, il y avait jusqu'alors deux portes d'entrée : celle de l'école et celle du théâtre. J'ai envie qu'on puisse pousser d'autres portes : la porte de la radio, de la littérature et, bien sûr, celle du musée. C'est ça que j'ai envie d'inventer.

La question de la Cour d'honneur se pose-t-elle d'abord en termes de chorégraphie, d'architecture ou de public ?

Je cherche une réponse simple à la Cour. Quand j'ai vu ces grues immenses monter la scène de nuit, ça m'a ramené à *régi*, un spectacle assez intimiste que j'ai fait il y a quelques années et dont je reprends certains principes dans la Cour avec *enfant*. L'un des principes de *régi*, c'est que des machines prennent en charge des corps inertes. La chorégraphie n'est pas du tout musculaire, volontaire, vivante. Les machines soulèvent les corps, les déplacent, les jettent, organisent des rencontres. Je commencerai la pièce de la Cour d'honneur par quelque chose qui sera juste par rapport à elle. Je vais ouvrir *régi*, qui était fait pour des petites salles, des boîtes noires, fermées, où nous n'étions que trois. Je vais le faire en amenant des enfants, en transférant la chorégraphie des machines sur des corps d'enfants, en demandant aux adultes de faire danser les enfants, de les porter, les transporter, les agiter.

Quelle est la place des enfants dans le spectacle *enfant* ?

C'est l'espace symbolique de la Cour qui m'intéresse. C'est là que l'on peut travailler avec les enfants. Il ne s'agit pas tant de faire un spectacle avec des enfants, que de concevoir un spectacle pour les enfants qui sont sur scène. D'organiser, pour eux, autour d'eux, une danse mentale sous forme de jeu. Ils ferment les yeux et imaginent la danse parce qu'on les fait voler. Entre les danseurs sur scène et le public sur les gradins, ils représentent une sorte de tiers. Les spectateurs vont se mettre à la place des enfants, éprouver ce qu'ils ressentent, ce qu'ils imaginent lorsqu'on les met en mouvement.

Les enfants sont rarement totalement maîtrisables.

Ils ne le sont jamais. Souvent, on fait venir les enfants sur le plateau pour qu'ils apportent la vie. Moi, je veux y amener l'espace mental de l'enfance, dans le corps endormi. J'emploie le terme d'« endormi » parce que ça leur parle à eux, mais je dis aussi « inerte ». Je pense à ce jeu qu'on appelle l'avion : on prend un enfant et on le fait tourner. Cela lui procure des sensations, des vertiges. Cette sorte de spirale qui nous entraîne dans *Levée des conflits*, j'essaie de voir comment elle peut emporter des enfants, des corps d'enfants, qui ont entre six et douze ans. Par ailleurs, j'ai découvert que les enfants pouvaient aussi déplacer des corps d'adultes, qu'ils pouvaient les soulever par les bras, les pieds. Du coup, on a inversé les rôles et c'est devenu une république des enfants, où ce sont les adultes qui sont endormis, inertes. Un enfant seul ne peut pas faire grand-chose, mais lorsqu'ils sont dix, ils peuvent tout faire, nous transporter ou nous lâcher. Cela devient un jeu pour eux.

Vous parlez de l'enfance, mais ce que vous décrivez concerne le corps de l'enfant.

À l'origine, dans *régi*, il y avait une sorte d'enfant caché. Nous étions trois adultes, Raymund Hoghe, Julia Cima et moi. Raymund était une figure tutélaire parce qu'il avait travaillé avec Pina Bausch et parce qu'il est de la génération de mes parents. En même temps, il a presque la taille d'un enfant. Quelque chose se jouait là, dans l'attention à l'autre qui était inter-générationnelle, mais dans un rapport brouillé. La question de l'enfance, à l'œuvre dans *régi*, devient très ouverte à la Cour. Et évidemment, dès que l'on travaille avec des enfants, se pose la question de ce qu'on a le droit de faire ou pas avec eux. On entre dans un territoire de grande complexité. Il y a trente ans, au mot « enfant », les premières images qui venaient à l'esprit étaient celles des chansons, des jeux, de la joie de vivre. Aujourd'hui, ce sont celles de la pédophilie, du problème de l'éducation nationale, du chômage, du manque de visibilité sur le futur. On a peur pour ses enfants, on les surveille d'autant plus. Ils sont sélectionnés en fonction de leur potentiel de dangerosité. Il existe une pauvreté des enfants, on les chasse même de l'école parce qu'ils sont sans-papiers. Il y a là quelque chose de crucial. Bien sûr, l'enfant amène la vie, amène la musique, amène la danse, mais aujourd'hui, en disant le mot « enfant », il y a d'emblée une série d'angoisses qui apparaît, des angoisses

d'ordre politique. Je me souviens très bien d'une pièce de Jean-Claude Gallotta avec une ribambelle de gamins qui débarquaient tous nus en socquettes et qui traversaient le plateau. J'étais alors moi-même gamin, à peine plus âgé que les enfants sur scène, et je me souviens d'un indescriptible sentiment de joie. Aujourd'hui, non seulement ce spectacle ne serait plus possible, mais son image même ne circule plus. La question de comment on regarde un enfant, comment on le touche, est devenue problématique.

Vous êtes l'un des rares artistes à relier le corps à la politique.

Je viens d'une famille très politisée. Mes parents étaient communistes, militants politiques, syndicaux, militants pour la culture aussi. Enfant, j'ai vu beaucoup de spectacles, mais surtout assisté à des meetings politiques, syndicaux et des conseils municipaux. Mon enfance a été aussi marquée par l'élection de Mitterrand, par les listes d'union de la gauche. Très tôt, avec Dimitri Chamblas, nous nous sommes posés des questions politiques. Nous venions de l'Opéra de Paris, le corps de ballet était majoritairement blanc, composé de danseurs surentraînés, à la beauté bien cadrée. On s'est posé la question d'un art politique qui ramènerait de l'extérieur – je caricature – des gros, des petits, des grands, des noirs, qui seraient à leur tour catégorisés pour représenter une sorte de société qu'on appellerait Benetton. On s'est aussi demandé si ce n'était pas sur nous-mêmes que nous devions faire le travail, sur le type de modèle que nous incarnions, et du coup faire un travail où le politique serait à chercher dans l'archéologie de ce qui nous tient. On est debout ou assis, mais il y a déjà un tas de modèles qui nous font tenir debout ou assis comme ceci ou comme cela. Il y a des choses à lire de l'Histoire, de la culture et de la politique dans la manière dont on s'adresse aux autres. Il y a une performance que j'ai adoré faire, intitulée *J'ai failli*, avec le discours que Lionel Jospin n'a pas tenu en 2002. C'est de la politique directe, de la fiction-directe, mais il y avait aussi du politique à trouver dans la manière dont les corps s'agencent, dans la manière dont ils se tiennent, se fabriquent, se pensent.

Vous mettez souvent l'accent sur l'expérience, sur l'Histoire qui est présente dans votre œuvre, non seulement via Cunningham ou Hoghe, mais aussi via votre propre histoire.

J'espère que ce n'est pas un enfermement historique. Souvent on oppose l'archiviste qui n'est pas créateur, à l'historien qui est tourné vers l'avenir. J'appartiens à une génération d'artistes dont certains seront présents au Festival (je pense à Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Tino Sehgal), qui ont vraiment repensé leur contexte d'intervention : qu'est-ce que faire un spectacle ? Qu'est-ce qu'un corps en scène ? Mais aussi qu'est-ce que l'Histoire ? Une génération a réagi à la décennie des années 80 où l'exigence du créateur, notamment en danse contemporaine, était d'inventer un nouvel abécédaire, une nouvelle gestuelle, pour une nouvelle signature.

Dans *Levée des conflits*, le second spectacle que vous présentez cet été au Festival d'Avignon, la violence du mouvement collectif conduit les danseurs à aller jusqu'au bout de leur capacité physique. L'exploit est-il nécessaire ?

C'est une question à laquelle j'ai du mal à répondre. J'ai le vertige, et pourtant, dans *La Danseuse malade*, je peux me poser sur le toit du camion pendant qu'il tourne, bouger et dire un texte. Un certain état de danse me permet de faire des choses que je ne ferais pas en temps normal, il me permet de repousser des barrières. J'essaie de faire en sorte que la danse ne soit pas seulement l'exposé du métier, du geste appris. J'essaie de déjouer les virtuosités. Mais de nouvelles virtuosités surgissent dans le fait d'essayer des gestes qu'on n'a pas appris. J'ai adoré faire *50 ans de danse* avec les anciens danseurs de Cunningham, mais je l'ai court-circuité par une version pour des gens qui n'avaient jamais dansé et prenaient le risque de faire du Cunningham. Aux amateurs, on demande souvent de faire des gestes qui leur appartiennent pour être sûrs de ne pas leur imposer une langue étrangère. Moi, j'aime leur demander de faire les gestes de Cunningham, ces levers de jambe, ces grands sauts de taureaux. C'est ce qui est beau : sortir de ses gonds. J'ai fait de la danse pour ça, pas pour exploiter un savoir-faire.

Plutôt que de jouer le danger pour le danger, ne s'agit-il pas d'atteindre un certain état ?

Dans *Att enen tionon*, il y avait une structure à trois étages sur laquelle Julia Cima et Vincent Druguet étaient en danger : s'ils faisaient un mauvais pas, ils tombaient. La question n'était pas : est-ce qu'on tombe ou pas ? Mais : où est-ce qu'on se place ? Où est-ce qu'on regarde ? On était dans une problématique plus générale que le danger. Je ne suis pas sûr qu'en étant en bas, j'ai été moins en danger parce que ça s'articulait avec d'autres sensations, d'autres dangers. Dans leurs premiers travaux, Cecilia Bengolea et François Chaignaud, qui sont à Avignon cette année, ont fait du *body art*. Dans *Sylphides*, ils étaient dans des sacs de latex noir, comme lyophilisés, et ne pouvaient respirer que par un petit tuyau. C'était dangereux parce que si quelqu'un bouchait le tuyau, ils mouraient, mais j'y voyais aussi l'histoire de l'art, le corps momifié, sa plastification. Ils se mettaient en danger mais touchaient à d'autres strates. Avec le plasticien Gilles Touyard, j'ai fait une performance qui s'appelle *Programme court avec essorage*. Nous étions sur des plateaux qui tournaient sur eux-mêmes. À la fin, ça tourne à deux tours/seconde, c'est un enfer pour le corps. On pourrait dire qu'il s'agit d'exploit, mais je le vois comme un déboulonnage du corps, comment on devient une statue de potier et comment on déjoue cet aspect statuaire.

Suivez-vous une discipline particulière, physique, intellectuelle dans votre vie quotidienne ?

Je danse beaucoup, dans la discipline du spectacle, comme dans sa préparation. Depuis que je dirige le Musée de la danse, j'assume beaucoup plus de rendez-vous, de parole qu'auparavant. Je suis dans l'idée d'une discipline évolutive. Il y a des moments où j'ai besoin de travailler seul, d'autres où je travaille en groupe. Quant à la lecture, en ce moment, c'est Paolo Virno, un philosophe qui parle de l'effet de déjà-vu. Je lis ça et j'ai l'impression de faire mon travail. Je m'intéresse à l'Histoire, je fabrique un musée de la danse et je lis quelqu'un qui réfléchit à ça. Je lis un livre et j'ai l'impression d'être tout autant dans ma discipline. Je suis en train de bouger, je suis en studio, je me fais masser ou je masse et j'ai l'impression d'être dans ma discipline. En parlant avec vous, je suis dans mon travail, dans ma pratique, dans ma vie. Quand la machinerie artistique, vitale,

est en branle, que je lise, que je sois en studio ou que je discute, je suis dans le même mouvement. Sinon nos vies seraient trop sectorisées entre vie privée, vie familiale, vie professionnelle, vie politique. Il y a une saveur particulière à les garder ensemble.

Plusieurs de vos pièces se donnent à toucher. Pensez-vous à la place du spectateur dans votre travail ?

Il me déplairait que la place du spectateur soit donnée. C'est pour cela qu'il était important de commencer *À Bras-le-corps*, avec Dimitri Chamblas, à la villa Gillet, dans un salon, un lieu d'écriture dédié à la poésie, à la critique et pas du tout à la danse ou au théâtre, avec des spectateurs effectivement très près de nous. Ce qui m'a plu, là encore, c'était la complexité, parce que ce n'est pas parce qu'ils sont tout près qu'on fait une danse de l'intime. Pendant longtemps, j'ai eu des soucis avec le spectacle dit « normal », frontal. Ce qui m'a permis de le dépasser, c'est la dimension mentale du spectacle. Si on observe les corps dans les grandes scènes, ils sont trop petits. Quand on allait voir Pina Bausch au Théâtre de la Ville et qu'on était au dernier rang, on voyait mal ce qui se passait, mais on savait qu'on voyait Pina et on reconstruisait ce que l'on voyait. Que l'on soit près ou loin, on est toujours en train de ressaisir des informations. C'est la raison pour laquelle je m'intéresse au Musée de la danse. Comment la danse s'expose ? C'est déjà un problème sur scène, en direct, et une fois que les corps sont en film, en photo, en texte, on s'éloigne de ce qui serait le cœur de la danse, mais on entre un peu dans l'histoire de l'aura, du sublime, et ce n'est pas parce qu'on est plus loin qu'on est moins concerné.

Comment présentez-vous *Levée des conflits* à Avignon ?

Dans une version plein air, au Stade de Bagatelle, sur l'île de la Barthelasse. Très peu de technique, pas de gradins, l'éclairage municipal, celui du foot, et les gens tout autour, sans frontalité, tout près de la danse. On percevra peut-être moins la forme, mais on sera beaucoup plus près de l'énergie physique, des échanges d'un corps à l'autre. Outre *Levée des conflits, enfant*, le projet *Une école d'art*, on participe aussi au *Petit Projet de la matière*, un spectacle d'Odile Duboc, décédée l'an dernier, spectacle réinventé pour des enfants d'Avignon par une danseuse, Anne-Karine Lescop, dans un cadre scolaire, mais qui le dépasse totalement. Cela aussi dessine un axe sur l'enfance dans le Festival.

Considérez-vous qu'il y a des petites formes et des grandes formes ?

héâtre-télévision est l'archétype d'une petite forme : un spectateur à la fois, un téléviseur, un peu de lumière et un faux piano. Mais je la considère comme une grande forme, parce qu'on y a énormément travaillé pendant deux ans et parce que même s'il y a un seul spectateur à la fois, ils s'allongent les uns à la suite des autres depuis dix ans. C'est devenu un spectacle de masse, qui peut survivre aux danseurs qui l'ont fait. Parmi les spectacles que j'ai faits, c'est celui qui devrait toucher le plus de monde.

Le Musée de la danse est-il transportable ?

Ce que j'aime dans le Musée de la danse, c'est qu'il soit une question. Qu'est-ce que ça pourrait être ? Chacun répond différemment à cette question. En ce moment, on teste sa mobilité. Est-ce que tout est transportable ? Certainement non. Mais l'idée de musée de la danse est transportable. Le Musée de la danse est un vrai musée, au sens où il y a une collection : il y a un fonds, on s'intéresse à la manière de communiquer ce fonds, on prend soin des œuvres déposées au musée, il y a des expositions. On remplit toutes les missions d'un musée classique, même si le genre est particulier et même si on se transporte. Ce qui m'intéresse aussi, c'est le type de choc que peuvent créer ces mots, « musée » et « danse ». Dans le futur, on pourra visiter le Musée sur internet, qui deviendra un de ses moyens principaux de compréhension et d'appréhension.

Qu'allez-vous transporter à Avignon ?

C'est la question même du Musée de la danse qui va être transportée à Avignon. Je me suis demandé s'il fallait faire un prototype ou une grosse exposition. Mais l'idée de présenter une exposition clés en main effaçait l'idée d'apprentissage inhérente pour nous à Avignon. Alors on a décidé de travailler à l'École d'Art et, d'une certaine façon, de faire un Musée de la danse qui soit une école d'art. Plutôt que de renommer l'École d'Art, d'en faire autre chose, on la développe, avec ceux qui y travaillent, pour en faire l'école du Festival. Outre la Vingt-cinquième heure et les débats, il y aura des expositions, des installations et des « sessions poster ». Les scientifiques ont inventé les sessions poster dans les années 60 : chacun fabrique un poster qui résume sa recherche, les visiteurs s'orientent vers le poster qui les intéresse et entrent en dialogue direct avec son auteur. Nos sessions poster seront basées sur l'idée du mouvement – aussi bien politique que chorégraphique – et sur l'idée de l'école. À Avignon, il y a le Théâtre des idées et il y a le spectacle, la session poster est à la fois du spectacle et du Théâtre des idées, un endroit d'hybridation qui m'intéresse.

Avignon peut-il jouer un rôle de révélateur, de prise de conscience sur le monde ?

Avignon a toujours été au cœur des tensions politiques, depuis le début. Le Festival brasse des Avignonnais et des gens qui viennent de toute l'Europe : ce n'est pas seulement du théâtre français, c'est du théâtre européen, mondial. À Avignon, on n'oppose pas la politique à l'art. L'année où le Festival a été annulé, on s'est rendu compte de ses implications économiques – ce qui n'est pas une raison pour l'instrumentaliser par l'économique. Il y a une véritable synergie sociétale. On doit être porteur d'un projet de société où l'art, l'éducation, la recherche, la culture font partie du même ferment. Après, c'est facile à dire, mais je pense qu'on a quelque chose à faire dans un moment où la parole politique et médiatique est cloisonnée et qu'il faut reconquérir une vraie voix publique, politique, médiatique, artistique dans la perméabilité – un terme de studio de danse, mais le Festival n'est-il pas une grande chorégraphie collective ?

✱

ENFANT

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée estimée 1h15 - création 2011

7 8 10 11 12 À 22H

chorégraphie **Boris Charmatz** machines **Artefact / Alexandre Diaz, Frédéric Vannieuwenhuyse** cornemuse **Erwan Keravec**
lumière **Yves Godin** son **Olivier Renouf** costumes **Laure Fonvieille** assistantat à la chorégraphie pour les enfants **Julien Jeanne**

pièce pour 9 danseurs et 27 enfants

avec **Eleanor Bauer, Nuno Bizarro, Matthieu Burner, Olga Dukhovnaya, Julien Gallée-Ferré, Lénio Kaklea, Maud Le Pladec, Thierry Micouin, Mani A. Mungai**

et les enfants **Perle Béchu-Quaiser, Elliott Bourseau, Théotim Bourseau, Léon Cassin, Lisa Cazoulat, Rémi Cazoulat, Abel Charmatz, Marguerite Chassé, Almamy Condé, Tikal Contant-Ricard, Noé Couderc, Zaccharie Dor, Elio Fouilleul, Mathieu Guidoni, Cédric Lamotte-Lenoir, Sasha Goasduff-Langlois, Salomé Lebreton, Emma Lecoq-Vinagre, Youenn Louédec, Joseph Michard, Louane Mogis, Lou-Andréa Paulet, Emma Perreau, Raphaëlle Piechaczyk, Adèle Richard, Mathilde Richard, Hypolite Tanguy**

production Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

coproduction Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville-Paris, Festival d'Automne à Paris, Internationales Sommerfestival Hamburg et Siemens Stiftung dans le cadre de Schaubplätze, Théâtre national de Bretagne (Rennes), La Bâtie-Festival de Genève, Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles)

avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication-DRAC Bretagne, de la Ville de Rennes, du Conseil régional de Bretagne, du Conseil général d'Ille-et-Vilaine, de Rennes Métropole et d'Arkéa Banque entreprises et institutionnels

en collaboration avec la Ligue de l'enseignement d'Ille-et-Vilaine

Par son soutien, l'Adami aide le Festival d'Avignon à s'engager sur des coproductions.

✱

LEVÉE DES CONFLITS

STADE DE BAGATELLE

durée 1h40

16 17 18 À 21H

chorégraphie **Boris Charmatz**

lumière **Yves Godin** son **Olivier Renouf** assistantat à la chorégraphie **Anne-Karine Lescop**

pièce pour 24 danseurs

avec **Or Avishay, Eleanor Bauer, Nuno Bizarro, Matthieu Burner, Magali Caillet-Gajan, Boris Charmatz, Sonia Darbois, Olga Dukhovnaya, Olivia Grandville, Gaspard Guilbert, Taoufiq Izeddou, Dominique Jégou, Lénio Kaklea, Jurij Konjar, Élise Ladoué, Catherine Legrand, Maud Le Pladec, Naiara Mendioroz, Thierry Micouin, Andreas Albert Müller, Mani A. Mungai, Felix Ott, Annabelle Pulcini, Fabrice Ramalingom**

production Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

coproduction Théâtre national de Bretagne (Rennes), Théâtre de la Ville-Paris, Festival d'Automne à Paris, Manifesta 8 (Murcia, Cartagène), ERSTE Foundation

avec le soutien du Ministère de la Culture et de la Communication-DRAC Bretagne, de la Ville de Rennes, du Conseil régional de Bretagne, du Conseil général d'Ille-et-Vilaine et de l'Institut français



Une école d'art

(voir page 106)

La Vingt-cinquième heure

Bataille

nuit du 24 au 25 - ÉCOLE D'ART - Minuit et demi

Une improvisation entre **Boris Charmatz** et **Médéric Collignon**.

(voir page 109)