

« 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.

«A book I was given for Christmas»

Interview with Boris Charmatz

The photographs included in the book *Merce Cunningham, un demi siècle de danse (Merce Cunningham, Fifty Years)* form a kind of frozen archive of Merce Cunningham's tremendous work. Was your intention with such a piece to "reset into motion" what history of dance has laid down ? Re-interpret and put back into circulation something that might have become some kind of "classic"?

This project's starting point is not explicitly historical. Everything took off from the book *Merce Cunningham : Fifty Years*, by David Vaughan. It's a book I was given for Christmas. I didn't read it immediately, but leafing through it two years later, I said to myself: everything is there! The book has a systematic aspect: it covers the whole of Cunningham's pieces over 50 years, in chronological order. To this are added a few photographs from his youth, group portraits with Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg, and so on... Translated into French, the title became *Merce Cunningham, Half a Century of Dance*. That sounds a bit "heavy", which corresponds to the way Cunningham quickly got perceived in France: as a master, the putative father of the new French dance. The project was not born so much from the idea of working on the history of dance — with Cunningham as a central reference for this history — than from the specificity of this book as an object. I immediately got the feeling that its succession of photographs re-created the choreography. That the series of images sent one back to the composition process in Cunningham's works — and that a choreography following the thread of those photographs would also probably look like something by Cunningham. The very way the book is constructed sends back to the specificity of the choreographer's work. Among Cunningham's central ideas, one indeed finds the mere chance, the combinational play. The dance which he developed is not an organic one, it is not inspired by natural movements, it is a combination of positions. I said to myself that by producing a project based on those photographs it would be possible to create a "meta-Cunningham", an object that would contain all Cunningham — while still being a "false Cunningham" — since he himself never thought of that particular choreography. The gap between the "all" and the "pseudo" seemed to me to allow a large amount of freedom.

Do you make use of Cunningham's own method of random combinations in order to find your way throughout the book, or do you follow the chronological development?

We follow exactly the order of the book, but the aleatory is an integral part of the process, particularly inasmuch as we place ourselves in front of the pictures and choose in a rather "wild" way: who will be in charge of this picture, who of that one? In contemporary dance, the notion of author is of prime importance: the choreographer and his assistants are generally the only ones to pass on a writing. One doesn't rely much on score, neither on archives. In the present case, the play is produced without a choreographer. The system looks a bit like a "do it yourself" thing: the choreography is already made — in an absurd sense, because it originates from a logic that is more editorial than choreographic. It is therefore a raw work, whose "kit" and all-purpose aspects I fully assume. It can be produced with students, non dancers, as well as with ex-dancers of the Merce Cunningham Dance Company. It is a very alive project, which has a bone to pick with the pedagogics and the history of dance, but is, above all, a performance. The absence of author allows a freedom that lies not so much in the fact of altering the chronology of the pictures than in the putting into practice of new working relationships. The first time I produced this project was with students of the Berlin HZT. Being sixteen around one single book created some organization problems, which as a result a liberation of the working relationships. There are as many parts as there are dancers in the pictures — and no hierarchy, no star. The book includes something like 300 photographs, and that means about 1300 "parts" or instantaneous movements to share out...

This bringing together of the pages of a book, the photographic process, and the formal proceedings of an artist also open up many conceptual possibilities...

Yes, it is almost a conceptual play, in the sense that its starting principle is very simple: a life and works are condensed into a book. We learn the pictures by heart, and then we work five days in a studio in order to produce a thirty minutes choreography. We are not very far from a principle such as the one of Joseph Kosuth's *Three Chairs*: the photo of a chair, and a real chair, and its definition in the dictionary.

Photographs are a rather particular form of score. There is no possibility of an objective relation. How did you manage the "transfer" from photographs to bodies?

Both expansions of photography and of dance are pretty much linked together. It is therefore very tempting to produce again a project from that period by working "from photographs". I've had a chance to watch a documentary where one can see Charles Jude and a team of specialists in front of pictures of Nijinsky's *Afternoon*, trying to reconstruct that dance. But they can't succeed. There are gaps between the photos which they cannot fill. At the time, the pictures had been taken in a studio, and the pose was set up for the camera. As

a result, they do not tally with what is written, and they show positions that do not exist in the choreography's score. For *50 Years of Dance*, the frontality which we adopt is that of the camera — and not that of the “scene” that the photograph recalls. This choice is an obvious one because Cunningham's work has always remained quite frontal. Even if he worked on making the space of perspective explode, he mainly used a frontal mode — except for *Ocean* and for a few “events”. So, roughly, the dancers who are in front in the photo are placed in front on the scene, and those who were in the background are placed behind. I say “roughly” because it's like a cooking recipe: you can never be sure it will work.

How are those various still pictures linked one to another in order to create motion?

When learning the pictures, and although our very intention was by all means not to produce a series of poses, we very quickly realized that indeed we were marking poses. In the photographs, the movement is frozen, of course, but one clearly feels that it is in progress. These are photographs of actions, that tell us a lot about the place of body within space. Everything is affirmed, very voluntary. No room left for the micromovement, the informal which is often seen nowadays. As a result, we had to “force our way through”: if one wanted to get the image of a jump, one had to jump. More than pictures, we reproduce actions. A quotation from Cunningham — which I never found again — says that choreography fixes positions inside the space but that dance, the dancer's freedom, is to go from one point to another. For him, the performer's freedom was not in the power to do a round or a stretched arm, but in the way of going from one to another.

One could believe that our freedom consists in writing the path allowing to pass from one position to another. But I'd rather like to invent a *minima*. For example: on one picture, two people are on the ground; in the following one, there are four people jumping: are these two going to jump? How many steps must they make to achieve the jump as we see it? These are the questions we asked to ourselves. And in actual fact, the play changes all the time. We have chosen to show it in 30 minutes in Paris, but we performed a several hours version in Rennes — this partakes of a choice of tempo. One could imagine a version lasting several years...

The working process is very simple, but at each stage of the production process, questions arise again about the author's place, the hierarchy between dancers... Do these questions occur differently according to context?

Yes, I believe so. Until now, I did this project with the students in Berlin and the ones of the Centre de Développement Chorégraphique in Toulouse, with professional dancers at the LiFE in Saint-Nazaire, and I worked with non dancers for the *prefiguration* of the Rennes Dance Museum. Maud Le Pladec also made a version with the students of University Rennes 2, and Anne-Karine Lescop with those of Paris 8. Next step will be in Paris, at the Théâtre de la Ville, then at the Abbesses with ex-dancers from the Merce Cunningham Company. With the Berlin students, we had started with a day of discussions around what everyone knew of Merce Cunningham and John Cage. We were sixteen, and we took care by ourselves of the lighting and the sound, contrary to Saint-Nazaire where we were only seven and where we had no time for anything else than dance. Temporality can change too. For example, in the version presented in Rennes with the non dancers, we rehearsed ten days instead of five. And they were twenty two. The relation between those various parameters causes the play to be always different. Danced by the students, it will always remain a students' play, and if the present day performers of the Cunningham Company took over, in a way it would be a Cunningham play. What makes a Cunningham play, is also the bodies he stages. Presently it is an experimental play. When we get the impression of having found the “right formula”, it will perhaps be time to stop.

In order to continue this experiment, one could almost imagine a process of entropy: a version of this play would be photographed, and the pictures used to create the following version...

Yes. The project holds in one single line but opens up a wide range of possibilities. One could recreate a choreographical score. One could cut down all the pictures to the same size in order to make a flipbook. And one could produce a canonical play, well worked over. I am very fond of the processes of transformation and loss. In *“Je suis une école”* (published by Les Prairies ordinaires), I describe a system of choreographical loss that I thoroughly enjoyed using: the principle is to start off with a written dance, to learn it very quickly, then to pass it on to someone else, who after passes it on to someone else, and so on. It enables one to see how each one re-appropriates a dance, and then becomes the teacher of that dance. The distortion induced by such a succession of passing ons incidentally produces quite a few comical effects which I do not dislike...

The ballet has its mode of passing on, contemporary dance has its own — and then there are some works seeking to operate a transversal approach, a transverse section within this story, and its offsprings. One might think of the work by the Quatuor Knust, of Véronique Doisneau or the *Dernier spectacle (The Last Show)* by Jérôme Bel, of *Gisèle* by Xavier Le Roy.

Yes, there have been some very interesting projects these recent years. The ones you mentioned, but also

Histoire(s) by Olga de Soto. She has found people who saw *Le Jeune homme et la mort* (*The Young Man and Death*) by Roland Petit, created in 1946. One sees those people — some are 90 years old — reconstruct the show, with the gaps in their recollections, the contradictions between one viewer and another. Moreover, this history of dance is caught in the history of the XXth century. Some spectators explain that it was the first time they went to see a show again after the German occupation. I think I can say that such projects were developed “as a reaction” to the eighties, to the invention of the new French dance, and to the discourse that went with it: “We are inventors, we are pioneers.”

When I began dance, the doxa was: if you wish to become a choreographer, you must create your own style! Your signature. One had to be able to say: that is by Decolisé, and that by Bagouet. And then a new discourse was built up, saying: to be a choreographer is not only to invent one's style: there are gestures, a history of those gestures, of which some inhabit us, haunt us. The body is not only the place for carrying out inventions, it is also the place to project fantasies, ghosts... One should open up the notions of the present, of the past, of the future to a contemporary work, without becoming obsessed by making clean sweeps.

You have danced in *D'un faune (éclats)* by the Quatuor Knust, a project dealing with the history of dance on a critical mode, and that questioned the imaginary part called upon by Nijinsky. Is the critical dimension in the way of approaching the passing on, present in this project?

After leafing through David Vaughan's book and having wanted to produce a play out of it, I wondered where that idea had come from, what did it imply? In actual fact, this unconventional relation with history has been much worked upon by the Quatuor Kunst — notably with *The Afternoon of a Faun*. To interpret that play — before even having received its choreography — we first did a preparatory work — on fantasy, on projections we could make around Nijinsky's choreography. The dance was also passed on to us veiled — without us seeing the faces, or being able to make up our minds about who was man or woman. The score only, with no psychological projection. We only had the most technical informations: for example, for an arm, a 90 degrees angle. This kind of approach allows de-partitioning of styles. In the same way, I loved to work on Isadora Duncan's dances, and I like to see other bodies seize on them. My dream would be to see Benoît Lachambre dance Isadora Duncan. Not only to create a contrast — but because it seems important to me not to limit Isadora Duncan's work to specialists. It's the same thing for Butoh — which is present in *La danseuse malade* — or for Merce Cunningham... We tend to partition history of dance too much, to create families, incompatible filiations. Typically, this project on Cunningham allows to bypass this.

Talking about de-partitioning, this project is a border object: it starts off from photography, and creates dance. Isn't this project a symptomatic one of the “Musée de la danse's”?

It is indeed a device that blurs the borders and does not forbid collisions: archive, fixity, motion, book, show, film... The Musée de la danse will welcome shows, installations, classes, lectures, of course. But I say to myself that such a space has not been invented to be a school or a theatre. It can include them, but it is a third space, which should offer the possibility to produce projects on the borderline between the pedagogic, the media, creation, experimenting... To mix things and people that would be normally incompatible. That's what is important for me today.

For the play to be presented at the Théâtre de la Ville, there might be some interesting crossings for Cunningham's former dancers: they will be placed in front of themselves on some photographs, and reproduce gestures they have already explored...

Inevitably so. I enjoy very much the idea that among those 1500 gestures there is one that is their own, and that they will “re-interpret” themselves.

Do you think this play will be perceived in a different way, being presented during an homage to Merce Cunningham?

I very much believe the project has its place in such an occasion, with Cunningham's former dancers. On the other hand, this aspect of “homage to Cunningham” bothers me a little — because it is absolutely not in this angle that the play was invented. I'm no fanatic of homages. I'd say that the historical monopoly, the fact that history of dance as taught boils down to three names — at the time I was a student, it was Merce Cunningham, Maurice Béjart and Pina Bausch — bothers me. Not that these three names are not important, but they're not the only ones. If I had to choose a choreographer of the XXth century to work on, I'm not sure I'd choose Cunningham... In this play, I think there is not ONE story but SOME stories. I agree with Yves Godin, who did the lighting for the version of LiFE in Saint Nazaire, when he says: “One doesn't see the history of dance only because it's Merce Cunningham, but also because one observes each performer trying to enter this foreign dance; one follows everyone's story. One sees the distance to be covered in order to succeed, what everyone has to carry with him...”

When working with amateurs, one usually tries to start off from "what they can do". There, we chose to begin with the impossible! Impossible to reach in 5 days the level of this dance well known for its virtuosity, impossible to do *50 Years of Dance* within 30 minutes... An impossible mission, that seems to summarize pretty well this play.

Interview by Gilles Amalvi

Published in the theatre programme of ***50 ans de danse***, conceived by Boris Charmatz, December 7th at the Théâtre de la Ville, Paris, during an homage evening to Merce Cunningham, and December 8th, 9th, 10th, 11th, 12th at the Théâtre des Abbesses, Paris.