

Entretien avec Boris Charmatz
Propos recueillis par Gilles Amalvi pour le
Festival d'Automne à Paris, mai 2019.

Au départ infini est une projection, un fantasme de pièce chorégraphique pouvant absorber de très nombreuses idées liées à l'infini. Est-ce que les répétitions vous ont permis de resserrer ce fantasme ?

Plus le travail avance, et plus je sais que *infini* va être une pièce extrêmement cadrée. Je perçois de moins en moins l'infini tel que nous essayons de l'incarner comme un pur débordement des cadres. Pour prendre certaines idées que j'ai pu avoir au début, la pièce ne va pas commencer avant que les spectateurs entrent dans la salle, elle ne va pas se poursuivre au-delà des applaudissements, elle ne durera pas 4h, elle n'impliquera pas 200 danseurs... J'ai envie de réussir à convoquer l'infini à l'intérieur du cadre qui est celui d'une pièce de danse. De le border en quelque sorte, de le cerner. Qu'il y ait quelque chose de net dans ce que les corps et la dramaturgie proposent. C'est à l'intérieur de la partition que l'idée d'infini s'agite. C'est à l'intérieur de ce cadre qu'on meurt, qu'on ressuscite, qu'on se relève, qu'on continue... Pour le moment, il y a avant tout une partition orale de comptes : différentes manières de compter, différentes manières de mettre en relation les chiffres que nous allons énoncer et les corps. La pièce est structurée autour de ces différents modes de compte. Au début de la pièce, les chiffres seront très inscrits, liés au travail physique, avec une sorte de liaison thématique assez évidente. Et au bout d'un moment, en entrant dans les nombres premiers, nous allons passer à un système plus abstrait, où la chorégraphie se détache d'une liaison thématique avec les nombres, tout en se transformant en permanence. Nous allons conserver l'énergie, l'intensité du compte, tout en nous détachant de la dimension symbolique ou imaginaire.

Quels types de variations vont produire ces changements de mode au niveau de la partition physique ?

Il y a une tension dans cette pièce entre son aspect chaotique, improvisé, et son caractère très écrit, très cadré. Le mode physique ne va pas se transformer brutalement lors des changements de compte, il s'agit plutôt d'un fondu enchaîné donnant lieu à de nombreuses variations. Le cours des corps et le cours des nombres ne vont pas toujours cheminer en parallèle. J'aimerais donner l'impression que quelque chose dans les corps résiste à la force d'entraînement des nombres. Ce qui m'intéresse, ce sont ces moments de friction où la bouche dit quelque chose et où le corps essaie de se maintenir dans son état avant de se transformer. Par exemple, c'est peut-être après 40 scansions de « zéro » que le corps va finalement céder à la force d'inertie du zéro. *infini* consiste à manœuvrer des masses en

mouvement, à leur faire opérer des virages, à les faire freiner ou accélérer. Parfois, des gestes viennent se coller aux chiffres de manière littérale, mais d'autres gestes s'en détachent, produisant un décalage. Cette pièce essaie de mettre en forme une lutte entre plusieurs tendances, plusieurs acceptations de la notion d'infini. Entre sa formalisation mathématique et ses occurrences physiques. Parfois, le corps précède la formulation chiffrée : il prend de vitesse le compte. Nous alternons entre des moments de mise en conformité du geste et du compte, où les deux lignes se recalent - et des moments qui laissent travailler le décalage et le trouble perceptif. Au niveau chorégraphique, il s'agit de manier des vitesses. Parfois, ça peut aller très vite, s'enchaîner à toute vitesse. Là, en l'évoquant par le langage, cela peut donner l'impression de former des ensembles autonomes, mais en réalité, la vitesse produit des enchaînements, où l'esprit a à peine le temps de percevoir un changement de mode, ou le glissement d'un type de compte à un autre.

La voix a une place à part dans votre travail, elle est impliquée dans presque toutes vos créations récentes. Dans 10000 gestes par exemple, il y avait déjà un moment de compte. Quelle sera la place de la voix et du son dans cette pièce ?

Il va y avoir beaucoup de choses très hétérogènes - et la voix forme en quelque sorte le dénominateur commun entre ces éléments disparates. Par exemple, j'ai cherché des musiques ou des chansons qui fonctionnent à base de comptes, et que nous allons chanter à capella. Là encore, tout ne se fera pas à l'unisson, mais en ménageant des intervalles différés : certains danseurs continueront à compter pendant que d'autres se mettront à chanter... Actuellement, la pièce est encore en phase d'expansion, j'essaie des musiques, je teste des rapports. Il y a tout un équilibre à trouver entre nos voix disant les comptes - comme un bourdon, une matière sonore - et les autres sons sur lesquels Olivier Renouf va travailler.

L'événement La Ruée organisée par le Musée de la danse au TNB, a permis de traiter une part de la matière historique liée aux nombres qui vous intéressait au départ. Est-ce que le fait d'avoir fait La Ruée avant infini vous a permis de mettre de côté cet aspect « signifiant » pour vous concentrer sur l'aspect chorégraphique ?

L'idée avec *infini* n'est pas de faire une version « théâtrale » de La Ruée. Dans La Ruée, l'éclatement de multiples événements dans le théâtre et la multitude d'intervenants, de dates, de styles permettaient d'éviter toute volonté pédagogique. Dans la pièce, faire des arrêts - par exemple à 1420 pour expliciter quelque chose de cette date - aurait un aspect trop didactique. Après je ne veux pas non plus m'interdire complètement de traiter ces dates,

même si ce n'est pas sous la forme de chapitres. Cela affleurerait peut-être, autrement, de manière moins explicite.

La question de l'espace dans infini a également donné lieu à de nombreuses projections - entre le vide et le plein. Où en êtes-vous de la relation à l'espace ?

Il y a eu l'idée d'un plateau tournant, comme une sorte de disque avec son sillon ; l'idée de faire tourner un micro sur la scène... Nous avons abandonné ces idées ; l'espace, au final, sera très simple. Par contre, j'ai adoré le principe lumineux mis en place par Yves Godin pour *La Ruée* ; le TNB envahi de gyrophares a été un des ferments de cette occupation. Du coup, nous sommes en train de réfléchir à une manière d'adapter ce principe à la pièce ; les gyrophares pourraient nous entourer, en nous laissant suffisamment d'espace pour danser au centre. La chorégraphie est très condensée, ce qui fait que la pièce a besoin d'assez peu d'espace. Nous sommes en train de voir avec Yves s'il serait possible de modifier le rythme et de graduer la lumière de ces gyrophares.

Est-ce que le travail sur infini vous a permis l'invention d'un nouveau vocabulaire, de nouvelles formes de rythmicités chorégraphiques ?

Au départ, j'avais l'impression qu'*infini* pouvait être une pièce improvisée. J'ai improvisé avec Médéric Collignon récemment au Mucem, et j'ai utilisé la matière des comptes - c'est une matière géniale pour improviser. Au final, plus le travail avance, et plus les choses s'écrivent : une écriture très fine, très dense de l'espace et des corps. La chorégraphie joue beaucoup sur les vitesses : au tout début, j'avais en tête de travailler simultanément sur les vitesses de *10000 gestes* et les lenteurs d'*Étrangler le temps*, en les mélangeant, en les faisant cohabiter ; par exemple, au sein d'un compte à rebours très rapide, ménager un filet de lenteur. Je ne sais pas si ces nuances seront visibles, d'autant que ce compte à rebours de 120 à 0 est très court. Ça dure 2 minutes. Mais à l'intérieur de ces deux minutes, il y a déjà une pièce entière. En suivant un des danseurs, j'aimerais qu'on puisse voir apparaître une ligne de lenteur au cœur de la tourmente ; une ligne qui se déplace, qui glisse d'un corps à un autre. En regardant attentivement, on pourrait isoler une chorégraphie très lente au cœur de ce tourbillon de gestes rapides. Peut-être qu'on ne verra que le chaos, mais à l'intérieur de ce chaos, un fil de lenteur existe. La pièce fonctionne beaucoup de cette manière, avec des subtilités, différents niveaux de lecture. Des effets de zooms, de suspension, de ralentissement au cœur du défilement ultra-rapide.

Vous parlez de dessiner le chaos. Est-ce que vous utilisez des procédures de notation, de mémorisation en travaillant sur une pièce ?

Tout ça a lieu majoritairement dans notre tête. Les comptes constituent l'espace mental de cette pièce. Souvent, les danseurs qui marquent la mesure comptent dans leur tête. Là, nous disons ces comptes à voix haute, nous rendons audible la partition que nous suivons et que nous construisons au fur et à mesure. C'est comme si on ouvrait la boîte crânienne pour voir les comptes à l'œuvre... Après, même si j'ai tout dans la tête, je prends tout de même des notes, les danseurs aussi. Mon mode de notation comporte peu de dessins, de croquis, ce sont davantage des chiffres et des mots qui me servent de repères ; des mots qui correspondent à des gestes. J'essaie de les décrire de manière suffisamment claire pour pouvoir m'en souvenir ensuite ; que je puisse voir le mouvement. Une fois, je me suis réveillé en pleine nuit avec en tête une succession de mouvements. J'ai noté tout ce que j'avais en tête, très rapidement, et deux mois plus tard, j'étais incapable de comprendre ce que j'avais écrit.

À propos de cette pièce, vous parlez du théâtre comme d'une boîte crânienne - avec sa bouche, son cerveau, ses yeux... Est-ce que le fait de compter, d'exposition cette mécanique est une manière d'ouvrir votre propre boîte à outils chorégraphique ?

C'est à la fois un geste d'ouverture - d'offrande presque - et un geste de clôture. Pour les danseurs, l'opération de comptage fabrique le groupe - au-delà des différences de nos corps et de nos désirs. Et en même temps ce qu'on montre a quelque chose d'obsessionnel, de stakhanoviste. Pour moi, il y a quelque chose d'extrêmement satisfaisant dans ces comptes ; toute la question consiste à faire entrer les spectateurs dans cette mécanique, à ne pas rester enfermés dans le plaisir solitaire de notre opération de comptage. Je n'arrive pas encore à déterminer si c'est une pièce qui se contemple dans ce qu'elle donne à percevoir de l'infini ; ou si la pièce doit également produire des effets, agir sur les spectateurs - les endormir, les hypnotiser... Il pourrait y avoir un moment où nous nous arrêtons de danser, et où nous comptons de 1300 à 1600 par exemple - un vide dans la pièce, avec très peu de gestes. Je rêve que les danseurs longent les murs, passent derrière le public, laissant la scène vide. Peut-être qu'à ce moment-là, le public pourrait nous rejoindre dans les comptes, très simplement... Dans *Danse de nuit*, le public est avec nous dans l'espace, et la chorégraphie est presque autant celle du public que des danseurs. Dans *10000 gestes*, il y a tout un passage dans le public, où les danseurs vont au contact. Pour *infini*, je ne sais pas encore si je veux utiliser ce mode d'implication, ou au contraire laisser le public se fabriquer sa propre interprétation de l'infini. Ce que nous faisons est très plein, très dense, du coup il y a besoin de zones plus ralenties, plus poreuses, où les danseurs se mettent juste à chanter en errant, endormis, au sol. J'aime beaucoup ces zones

dilatées, par contraste avec l'activité frénétique.

Est-ce que le mode de composition de cette pièce a à voir avec votre place en tant que danseur au sein du groupe ?

Le plaisir de danser dans cette pièce me ramène aux années qui ont précédées le Musée de la danse. Pendant la période du Musée de la danse, j'étais plutôt à l'extérieur des créations, en position de chorégraphe. Là je retrouve le plaisir de construire une pièce chorégraphique de l'intérieur. Beaucoup d'idées viennent en les faisant avec les autres danseurs. Le fait d'être dans le groupe me procure des effets en trois dimensions. En étant dans la pièce, les choix viennent directement du plateau - pas seulement d'un regard extérieur frontal. Mais du coup, on ne fait pas les mêmes choix. Même si le chorégraphe s'échauffe avec ses danseurs, leur montre des mouvements, il est moins habité par le mouvement en restant à l'extérieur qu'en étant dans la pièce.