



© Fred Kihn

BORIS CHARMATZ ET JEANNE BALIBAR DANS "LA DANSEUSE MALADE"

BORIS CHARMATZ "LES TEXTES NOUS PÉNÉTRAIENT DE PART EN PART"

"BONHOMME DE VENT", DE SIMA KHATAMI, SUIT LES RÉPÉTITIONS DE "LA DANSEUSE MALADE". SPECTACLE CRÉÉ PAR BORIS CHARMATZ ET JEANNE BALIBAR À PARTIR DE LA LECTURE DES TEXTES DE TATSUMI HIJIKATA, FONDATEUR DU BUTÔ. BORIS CHARMATZ EXPLIQUE EN QUOI LE CORPS EST LE VÉHICULE DE LA PENSÉE, DU LANGAGE ET DE LA PAROLE. PROPOS RECUEILLIS PAR FABIENNE ARVERS



Si la parole, la voix, le texte apparaissent dès l'origine de la danse contemporaine — de Pina Bausch à Maguy Marin, de Dominique Bagouet à François Verret ou aujourd'hui de Jérôme Bel à Daniel Linehan —, dans le cas de Boris Charmatz, le statut du texte a ceci de singulier qu'il ne se distingue pas de la danse, mais, au contraire, la véhicule et la produit.

À quel moment as-tu senti la nécessité d'utiliser la parole et le texte dans ta pratique de chorégraphe et de danseur ?

Boris Charmatz – C'est difficile de déterminer le moment précis : quand j'étais enfant, j'étais déjà fan de poésie sonore. Dans ma pratique de danseur, l'un des grands moments a été de participer, en 1993, au spectacle d'Olivia Grandville et Xavier Marchand, *Le K de E*, d'après des textes de Kurt Schwitters. J'admirais ce dadaïste allemand, notamment sa composition de poésie phonétique *Ursonate*. Dans ce spectacle, c'était la première fois que je bougeais en parlant. Ce n'était pas de la parole, plutôt des sons de poésie. Ensuite, j'ai principalement utilisé la parole lors d'improvisations, notamment avec Steve Paxton quand j'avais 20 ans, et comme j'avais un anglais assez approximatif, ça m'a plu de pouvoir prendre la parole et danser sur scène, de proposer sur le plateau des choses différentes.

En tant que chorégraphe, qu'as-tu voulu précisément utiliser ? La musicalité de la parole, le sens des mots, l'articulation entre le langage du corps et la physicalité du langage ?

La première fois que j'ai vraiment utilisé la voix, c'est dans *Con forts fleuve* en 1999. On était entièrement recouverts de vêtements — des pantalons, des pulls, même sur la tête — et la question du corps devenait d'autant plus centrale qu'on ne le voyait pas. On travaillait des textes de John Giorno, ►

poète lié à la beat generation, et on les réinterprétait avec un mélange de voix live et enregistrées. On utilisait aussi la voix avec un son d'Otomo Yoshihide, un fantastique musicien japonais, dans un moment de la pièce où on gelait la chorégraphie et le mouvement. Les poèmes pornographico-politiques de Giorno et l'utilisation de la voix dans *Con forts fleuve* constituaient une grosse partie du travail. J'ai utilisé la voix

“LE CAMION PEUT SERVIR AUTANT QU'UN CORPS ENTRAÎNÉ POUR TRANSMETTRE LE BUTÔ. LE CORPS N'EST PAS LE SEUL VÉHICULE”

dans d'autres pièces, mais dans celle-ci, et c'est intéressant par rapport à *La Danseuse malade*, c'était une manière de mettre du corps ailleurs.

En 2008, à la création de *La Danseuse malade*, tu disais vouloir fabriquer un véhicule pour les textes du fondateur du butô, Tatsumi Hijikata. Peut-on dire aussi que le corps est le véhicule de la pensée, du langage et de la parole ?

La première chose que j'ai eu envie de faire quand Isabelle Launay m'a donné les textes d'Hijikata traduits par Patrick De Vos a été de les faire connaître et entendre. Le choc de la lecture résidait dans le fait que c'était de la grande littérature écrite par un danseur. Ça me faisait penser à Artaud, Bataille, Genet et Nijinski. En danse, on s'attache souvent au passage du corps à un autre. Quelqu'un a dansé avec Cunningham et il transmet le flambeau à un jeune danseur qui lui-même le transmettra à quelqu'un d'autre. J'ai eu l'impression que le corps d'Hijikata et le corps du butô étaient dans les textes et que sa danse était aussi dans

un peu ça qui nous a guidés. Hijikata accomplit le butô en écrivant. Il fallait qu'on soit seulement des porteurs, des véhicules, ce qui nous évitait de nous demander si on se détachait ou pas de sa danse. C'était le point de départ, mais dès qu'on s'est mis à lire ses textes, à les apprendre, à les dire, on s'est rendu compte qu'ils nous pénétraient de part en part. Du coup, on ne s'en détachait pas tant que ça... Finalement, ce n'était pas si facile d'échapper au butô.

Quant à la notion de véhicule, on a pris ce mot au sens basique en plaçant un camion sur le plateau. Je crois que les textes sont des vecteurs et le camion peut servir autant qu'un corps entraîné pour transmettre le butô. Avec ce camion, le corps n'est pas le seul véhicule.

Il y a aussi ces deux moments en ouverture et à la fin du spectacle, avec le chien et la performance de la tête qui explose, qui sont des mises en danger où le corps est agi plutôt qu'acteur.

Tatsumi Hijikata, c'est plutôt quelqu'un de l'implosion, des espaces intérieurs. Et il fallait trouver quelque chose de l'ordre de l'explosion, de la déchirure. J'ai vu cette performance de Gwendoline Robin qui se fait exploser la tête, et elle a gentiment accepté de nous la transmettre. Ça a été toute une histoire parce que je voulais que Jeanne Balibar le fasse. Les actrices sont souvent réduites à leur visage, et il fallait non pas la mettre en danger, mais avoir l'impression de ne plus être face à l'actrice géniale que tout le monde connaît, de ne plus savoir à qui on a affaire. Mais c'était très compliqué et après bien des essais, parfois infructueux, voire même dangereux, c'est finalement moi qui l'ai fait.

Pourquoi avoir choisi une actrice, Jeanne Balibar, pour ce projet ?

Elle m'avait invité à intervenir sur des textes



© Sima Khatami

"BONHOMME DE VENT", SIMA KHATAMI

j'ai découvert les textes d'Hijikata. C'est devenu évident qu'il fallait qu'on œuvre ensemble sur cette écriture très complexe, difficile à dire, à mettre en bouche. Il fallait quelqu'un du "calibre" de Jeanne pour se coltiner ces textes, ça ne suffisait pas d'être entre danseurs. Plutôt que de garder une seule direction d'acteur, une manière de lire, on a décidé de s'appropriier les textes librement. Mon idée de départ, qu'on n'a pas réalisée, c'était de se dire qu'on allait d'abord fabriquer le spectacle et qu'on mettrait les textes par-dessus. Qu'au fond, on ne s'occuperait pas de savoir quel texte serait dit à quel moment. Mais ça ne fonctionnait pas. Finalement, on a fait des lectures à la table, ce que je n'aurais jamais pensé faire avant de travailler avec Jeanne, et c'était extrêmement instructif.

Dans *Bonhomme de vent*, Sima Khatami met l'accent sur les moments de tension ou de risque, sur vos interrogations au cours des répétitions. Des moments entrecoupés d'images en noir et blanc, énigmatiques, comme une émanation du texte d'Hijikata. D'où viennent ces images ?

Sima est une artiste iranienne qui a suivi les cours des beaux-arts de Téhéran puis de Paris. Elle aime beaucoup la danse et a filmé Pierre Droulers, Alain Buffard, Meg Stuart... *Bonhomme de vent* était son projet, elle a tout de suite eu envie de capter les répétitions. Je n'ai pas vu la dernière version du film, qui a connu beaucoup d'étapes. Mais je sais qu'il y a des plans de chez elle à Paris, en Iran, et aussi des images d'archives d'Hijikata. ■

Bonhomme de vent, un film de Sima Khatami, le 2/11 à 16 h 25, le 15/11 à 13 h 40, lire p. 25