



© Marc Domage

# SOMNOLE

Boris Charmatz

**Le Trident – Le Vox**

Mercredi 29 Mars | 19h30

Judi 30 Mars | 20h30

**Danse | Tout public dès 8-10 ans**

Ouverture de billetterie le 17 septembre

TARIFS normal 22€ / réduit 13€ / super réduit 10€

# SOMNOLE

Boris Charmatz

**Chorégraphie et interprétation** Boris Charmatz

**Assistante chorégraphique** Magali Caillet Gajan

**Lumières** Yves Godin

**Collaboration costume** Marion Regnier

**Travail vocal** Dalila Khatir

**Avec les conseils de** Bertrand Causse et Médéric Collignon

**Inspirations musicales** J.S. Bach, A. Vivaldi, B. Eilish, *La Panthère Rose*, J. Kosma, E. Morricone, chants d'oiseaux, G.F. Haendel, *Stormy Weather...*

Liste complète disponible sur [borischarmatz.org](http://borischarmatz.org)

**Régie générale** Fabrice Le Fur

**Régie lumière** Germain Fourvel

**Directrice déléguée [terrain]** Hélène Joly

**Direction des productions** Lucas Chardon, Martina Hochmuth

**Charg.e.s de production** Jessica Crasnier, Briac Geffrault

**Production et diffusion** : [terrain]

**Avec le soutien de** Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

**Coproduction** : Opéra de Lille – Théâtre Lyrique d'Intérêt National, le phénix - scène nationale de Valenciennes – pôle européen de création, Bonlieu - scène nationale d'Annecy, Charleroi Danse - Centre chorégraphique de Wallonie-Bruxelles (Belgique), Festival d'Automne à Paris, Festival de Marseille, LOUD FONDATION (Riga), Teatro Municipal do Porto, Helsinki Festival, Scène nationale d'Orléans, MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis (Bobigny), Pavillon ADC (Genève)

**Avec le soutien de** Lafayette Anticipations – Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, dans le cadre du programme Atelier en résidence

**Avec la participation du** Jeune théâtre national

**Remerciements** : Alban Moraud, Mette Ingvarsten, Iris Ingvarsten Charmatz, Xenia Ingvarsten Charmatz, Florentine Busson

Durée 1h

## Note d'intention

j'aime l'idée que les idées chorégraphiques arrivent corps allongé  
quand on va s'endormir  
quand on somnole

j'aimerais faire un solo somnolant  
qui s'inspire de ces états de latence  
pour explorer l'hibernation et sa sortie  
les ressacs du rêvassement et les cris du réveil

explorer le désir de la passivité  
et bouger dans le sommeil

dans ce solo j'aimerais que le travail du cerveau soit aussi visible que possible  
que ce soit cela qui affleure

je me demande bien pourquoi je n'ai jamais chorégraphié de solo  
quand j'étais petit je m'entraînais à siffler à chaque récréation  
pour pouvoir ensuite imaginer un concert entier de sifflet  
j'ai surtout sifflé de la musique classique

j' imagine d'abord un solo entièrement sifflé  
fait de réminiscences mélodiques

et pour une fois  
j' imagine aussi les lumières  
première esquisse  
des sorties de secours qui s'allument les unes après les autres  
une sorte de drone volant qui m'éclaire en mouvement  
et probablement une grosse source qui tombe de l'arrière scène  
un contre-jour qui plonge vers les spectateurs  
puisque tout va vers eux in fine

sommeil sonne probablement mieux que somnole  
mais dans somnole le mot solo est déjà inscrit  
alors je ne sais pas

Boris Charmatz, avril 2020

## Entretien avec Boris Charmatz

Propos recueillis par Gilles Amalvi, décembre 2020

*Votre prochaine création est un solo qui tourne autour de deux axes principaux : d'une part l'idée de somnolence, de demi-sommeil. Et d'autre part l'idée d'une musique auto-générée sous la forme du sifflement – un sifflement qui convoque des mélodies et accompagne la danse. Est-ce qu'il y a déjà un ou des titres en gestation à ce stade ?*

Les titres disent beaucoup du futur de la pièce. La pièce n'aura sans doute pas les mêmes connotations si elle s'appelle «somnole» ou si elle s'appelle «sommeil», «demi-sommeil» ou «Musique». Actuellement, je tourne autour des significations comprises dans chacun de ces titres, les possibilités qu'elles révèlent, les limitations qu'elles pourraient contenir. Un titre, c'est un micro-univers de significations. Étant donné que c'est la première forme de «communication» d'une création, j'en discute beaucoup avec l'équipe de [terrain]. Jusqu'ici, j'aime beaucoup somnole, qui évoque un état entre-deux – entre la veille et le sommeil. Souvent, les pièces me viennent dans un état de demi-sommeil et j'aime ces mouvements, le plus souvent involontaires, que l'on peut faire quand on va s'endormir – comme une danse alanguie, traversée de sursauts. Pour moi, la création – et la création chorégraphique en particulier – a à voir avec une forme non-volontaire, qui puise dans l'inconscient. Je ne crée pas par la volonté, avec une idée claire de ce que je veux faire ; je me laisse guider par des impulsions, des tropismes, des états qui cheminent...

*Certaines de vos pièces proviennent d'ailleurs directement de rêves – ou d'états de demi-sommeil.*

Oui. La pièce *régi*, avec Raimund Hoghe, est une pièce rêvée – une pièce que j'ai partiellement rêvée avant de la réaliser. Pour le moment, j'ai juste travaillé trois semaines sur le solo, vers la fin du premier confinement. Le fait de retourner en studio a d'ailleurs été une vraie bouffée d'air ; j'ai commencé à travailler sur ce qui pourrait être une première partie, qui consiste à danser tout en sifflant ; mais je ne distingue pas encore très bien à quoi pourraient ressembler d'éventuelles autres parties... Est-ce qu'elles pourraient prolonger le principe du sifflement, ou au contraire explorer d'autres dimensions physiques liées à la voix ? J'avais notamment en tête un principe de chiasme : le fait de décélérer dans le mouvement tout en accélérant avec la voix – et inversement. Mais le principe qui consiste à danser tout en sifflant est tellement riche de possibilités – produisant une jonction intime entre la production de mouvement et l'émission de souffle, de sons, de mélodies – que je n'ai pas envie de l'abandonner. J'ai envie de voir jusqu'où je peux le pousser. Du coup, comme c'est parfois le cas pour certaines pièces, il est possible qu'une idée qui était présente à l'origine se retrouve dans une autre pièce. Peut-être que ce sera le cas de cette idée de chiasme, de dynamique inversée entre texte et mouvement, voix et geste.

La dynamique propre à la pièce pour le moment va plutôt dans le sens d'une unité, d'un mouvement chorégraphique sifflé qui se transforme, qui évolue – plutôt qu'une pièce comprenant plusieurs parties distinctes les unes des autres. J'ai fait plusieurs pièces qui contenaient beaucoup de paroles. Le sifflement correspond assez bien à un désir d'amoindrir le sens. Le rapport siffler / danser construit un équilibre chorégraphique qui correspond assez bien à l'énergie qui est à la mienne aujourd'hui.

*On va sans doute voir apparaître beaucoup de formes solos en 2021, suite au confinement – le solo étant une forme que la plupart des danseurs et danseuses ont pu continuer à travailler chez eux ou en studio. Comment envisagez-vous cette forme du solo ? En un sens, vous n’avez fait que de « faux solo », comme *Les Disparates*, avec Dimitri Chamblas. Qu’est-ce que le solo produit en termes d’univers mental, d’économie, de rapport à la chorégraphie ?*

Pourquoi faire un solo aujourd’hui ? On pourrait dire qu’il y a le confinement, les conditions particulières d’exercice de la danse. C’est vrai, mais j’avais envie de faire ce solo avant le confinement. Il y a sans doute une question de légèreté ; ce n’est pas le même poids. Je suis le seul responsable de ce qui se passe sur scène : tout se passe entre moi et moi. Ce qui est très agréable dans la forme solo, c’est qu’il n’y a pas besoin de traduction. Le lien avec ce dont on rêve la nuit – la dimension fantasmagique et intuitive du travail de création, que l’on couche dans un cahier, dans sa tête ou dans son corps – est beaucoup plus direct. Pas besoin de transmettre, de faire comprendre, comme ça peut être le cas dans une chorégraphie de groupe.

Et j’ai fait beaucoup de chorégraphies de groupes – et parfois de grands groupes – ces dernières années ! Pour créer une pièce, il faut entraîner d’autres danseurs dans sa vision, construire ensemble la mécanique du spectacle. Dans un solo, il n’y a plus d’intermédiaires. Entre la somnolence et la création, tout se fait de manière beaucoup plus directe.

J’ai envie de garder ce travail le plus longtemps possible dans une forme d’indétermination, propre à la somnolence, à la rêverie. C’est d’ailleurs pour cette raison qu’au départ – n’ayant pas travaillé seul depuis longtemps – j’avais emmené des textes dans le studio, comme des appuis. Finalement, ce temps de travail seul en studio, accompagné par cette musique sifflotée m’a permis de me passer de ces béquilles. Plus le travail avance, plus il est intériorisé, mental, et moins j’éprouve le besoin de faire appel à des éléments extérieurs.

Mais au départ, le solo n’a rien d’évident pour moi – et c’est sans doute pour ça que j’en ai fait si peu. Déjà parce qu’il faut se montrer soi. Personnellement, j’ai l’impression de me dévoiler beaucoup plus dans *10000 gestes* ; mais je dévoile mon cerveau, pas mon image. Lorsque nous avons fait *Les Disparates* avec Dimitri Chamblas, nous l’avions appelé « solo bicéphale ». Il s’agit bien d’un solo – je danse seul – mais composé à quatre mains. Et en réalité, il s’agit plutôt d’un duo avec l’œuvre de Toni Grand – entre une sculpture lourde, figée, et un corps en mouvement.

*L’idée de somnolence est présente depuis longtemps dans votre travail. Je me rappelle d’un entretien dans lequel vous évoquiez l’idée d’une pièce où les danseurs seraient dans un état d’inertie : une danse des corps inertes, comme les enfants endormis de « enfant », ou la sieste de « A Dancer’s Day ». J’ai l’impression qu’il y a ces deux pôles dans votre rapport à la danse : d’un côté, un débordement de mouvements comme dans « 10000 gestes » ; de l’autre l’endormissement, l’inertie – ou la mort.*

Effectivement, dans une pièce comme *10000 gestes*, je recherche plutôt le trop, la pléthore – une forme vorace de dépense d’énergie. Avec cette création, j’indique un mode, un mood, une ligne rêvée. Mais en général, je finis toujours par transpirer à la fin ! J’aime les contrastes, les changements abrupts. Pour le moment, je commence tout doucement, en sifflotant un son monotonal ; la mélodie s’élabore, je passe par différents états, différents états de liaison du souffle et de la dynamique du corps, de la construction mélodique, de ses mélanges, de ses ruptures.

Peut-être que les coordonnées de mon travail chorégraphique sont enchâssées entre ces deux points : la dépense démonstrative d’une part et la somnolence des corps inactifs de l’autre ; le

mouvement perpétuel, le désir de danser, de sauter, d'épuiser le corps ; et une image du corps plus calme, plus sombre aussi, qui renvoie à l'arrêt, à la mort, au corps qui ne peut plus – au corps d'après l'épuisement.

C'est le corps qui a dépassé le trop, la pléthore – ou qui a été brisé par ce débordement.

*L'immobilité, pour la danse, est une sorte de point limite. L'équivalent peut-être du monochrome blanc. Une forme de vide, de vacance. Je me souviens de cette conférence d'Yvonne Rainer au Musée de la danse : « Nothing doing / doing nothing » ; elle y évoque l'impossibilité à « faire rien ». Une fois sur scène, un corps fait toujours quelque chose, quand bien même il ne ferait rien.*

Ce que j'aime avec l'idée de somnolence, c'est le spectacle mental qu'elle recèle. En somnolant, on peut rêver à *10000 gestes*. Le repos, le demi-sommeil m'intéressent parce qu'ils indiquent un point intermédiaire entre le fait de ne pas bouger et le fait de bouger énormément. Bouger peu, mais tout en bougeant follement dans sa tête. C'est une passerelle entre le monde mental et le monde physique.

Avec cette création, j'ai envie de convoquer les gestes de ceux qui dorment mal, des insomniaques, des somnambules... Peut-être que la situation générale fait que l'on dort moins bien, et j'aime bien l'idée d'explorer ces états d'insomnie, de sommeil agité. Dans *danse de nuit*, nous répétons en boucle « dormir dormir dormir » en changeant de position. Dans *enfant*, les corps sont manipulés par des machines, les enfants font semblants de dormir ou d'être morts.

*L'autre volet, c'est la musique, par le biais du sifflement. De quoi sont faites ces ritournelles que vous sifflez pendant la pièce ? Quel est votre « juke-box mental » ?*

Cela tourne beaucoup autour des musiques qui passaient à la radio quand j'étais enfant – c'est à dire, principalement, le fond musical de France Musique. C'est comme une réserve de musique classique dans laquelle je puise, sans vraiment me demander ce qui vient d'où, ou de qui. Ce sont les mélodies qui sont là, qui se présentent à moi – qu'il s'agisse de Bach, de Mozart ou de Vivaldi... Au départ, je me suis mis à siffloter dans le studio, parce que cela m'arrive tout le temps... Au fond, c'est une manière un peu détournée de réactiver un schéma assez traditionnel de jonction entre danse et musique. Je me suis d'ailleurs dit que la pièce pourrait s'appeler *Musique*. Ou *France Musique*. Ou *Classique*. D'une part parce que la forme du solo est très classique; d'autre part parce que ce rapport entre danse et musique appartient à la forme classique. Ce qui me vient en tête lorsque je siffle est majoritairement de la musique classique. C'est presque contre mon gré. J'aimerais siffler Xénakis, Miles Davis... Sans doute que l'aspect mélodique y est pour beaucoup ; il est plus simple de siffler un thème, un aria, une mélodie qu'une séquence de notes complexe ; cela dit, on retrouve des mélodies très fortes dans la musique contemporaine, par exemple *Mantra* de Stockhausen, ou certaines sonates pour piano préparé de John Cage qui rappellent les mélodies de Satie.

L'idée de faire un solo construit sur le lien entre danse et musique n'est pas forcément très excitante en soi ; sauf qu'il s'agit d'une musique que je crée moi-même, que je génère en même temps que je danse. Je la convoque, je l'interromps quand je veux – tout est fait en direct. Le sifflement agit comme un filtre – le filtre du souffle. Je n'actionne même pas mes cordes vocales – au contraire de manger où le groupe de danseurs danse tout en mangeant et chantant. Le sifflet est une action musicale très simple et très fragile. Il suffit que les lèvres soient sèches pour que ça s'arrête. Il suffit d'être essoufflé pour que ça s'arrête – d'où la nécessité d'ailleurs, de produire une danse du peu, une danse amoindrie, alanguie.

Si on bouge trop vite, ça devient très vite faux, ou inaudible. Il s'agit d'une danse-funambule, où les mouvements du corps affectent l'instrument. Littéralement, la pièce est suspendue à mes lèvres. J'aime beaucoup le titre du film de Jacques Audiard, *Sur mes lèvres*, encore un titre possible ! La voix sort de la gorge, des cordes vocales, avant de franchir les lèvres. Le sifflement provient de la rencontre entre le souffle et les lèvres. La voix est épaisseur, matière, le sifflet est ténu, minime, étroit. Il n'est pas très fort. Il peut se perdre.

Donc danse et musique. Gros bloc. Mais au sein de ce bloc, la musique est fragile, et l'équilibre peut se briser à tout moment. Tout est sur un fil. Le challenge, c'est de tenter cette forme fragile sur une grande scène. La première aura lieu à l'Opéra de Lille – grande scène classique. Faire entendre sur cette grande scène ce fin filet mélodique si ténu est à la fois risqué – et possiblement très fort. Le sifflet est comme une opération de conversion ; il convertit le grand en ténu. Un air d'Opéra de Haendel est réduit à presque rien – son squelette, sa mélodie. C'est comme de craquer une allumette : il y a la lumière, la chaleur, mais c'est ténu, ça s'éteint vite – un seul souffle peut l'éteindre.

*Ce que vous racontez sur le sifflement me fait penser au concept de ritournelle, formulé par Deleuze et Guattari. Ils ont fait de ce phénomène musical un concept permettant d'analyser la fabrication d'un espace-temps absolument singulier. Dans votre cas, il s'agit en quelque sorte de fabriquer un espace par la musique et par le mouvement – de constituer la scène comme un refuge, mais poreux, ouvert sur le dehors...*

Il faudrait que vous me retrouviez ce passage de Deleuze et Guattari<sup>1</sup> ! Ce que je siffle, ce sont effectivement des ritournelles, ces morceaux de mélodies qui tournent dans la tête. Un monde en soi, qui, sans être clos, fabrique un à soi, une sorte d'abri familial, un climat. Le fait de siffler me permet ça : d'habiter l'espace que j'occupe. C'est sans doute pour cette raison que je me suis senti si bien, seul en studio en dansant tout en sifflant. C'est une manière de se construire un espace absolument personnel, mais que je peux partager. A partir du moment où je commence à siffler, je me sens complètement chez moi. C'est Boris qui siffle depuis qu'il a 6 ou 7 ans – pendant la moitié du temps de toutes les récréations de l'école primaire. Ça en fait, du temps ! Ces sifflements pour moi, c'est du temps en barre.

*C'est exactement ce que dit Deleuze : la ritournelle est un cristal de temps.*

Cela me donne envie de faire des fractions : j'ai sifflé un cinquième du temps où j'ai marché seul dans la rue. J'ai l'impression d'avoir presque autant sifflé que j'ai dansé dans ma vie – sauf que siffler appartient à un temps solitaire, non public. Si je m'arrêtais à 18 ans, je pense que j'aurais au moins autant sifflé que dansé. Depuis, sans doute moins.

*Cette idée, danser et siffler, me plaît beaucoup dans sa simplicité – sa ligne claire. Toute la question, connaissant votre propension à ajouter les difficultés, à essayer de vous confronter à une forme d'impossible – est de savoir si vous pouvez tenir la simplicité de cette idée...*

Je suis à la croisée des chemins. Il y a en moi un désir de ne faire que siffler. Et ce que n'est pas à envisager que comme limitatif. Le sifflet contient une sémantique assez riche. Ça part du sifflet comme appel : on siffle pour appeler des gens, des troupes, des bêtes, communiquer à travers la montagne. On siffle pour prévenir d'un danger, imiter les oiseaux, qui sifflent pour délimiter leur territoire ou séduire. Et éventuellement, on siffle pour évoquer une mélodie. Le fait de siffler convoque une ambivalence – un affect qui est entre la peur et le réconfort. On siffle pour se

rassurer, comme une présence quand on marche seul dans la rue. Mais cela indique aussi aux autres qu'on est là, comme un avertissement – un signal. Ça me rappelle Peter Lorre qui siffle l'air de *Peer Gynt* dans *M. Le maudit* de Fritz Lang. Il siffle quand il est pris d'une pulsion meurtrière, et c'est ce sifflement qui finit par le perdre, parce qu'un mendiant aveugle reconnaît son sifflement... Fritz Lang utilise cet aspect double du sifflet – à la fois proche de la berceuse rassurante, et qui finit par devenir un son d'horreur. Il y a quelque chose dans le sifflet entre l'effroi et le réconfort. Ce n'est pas pour rien que le sifflet est souvent utilisé dans la musique de film. D'ailleurs, en studio, je me suis amusé à siffler certaines musiques de Ennio Morricone mais je ne pense pas qu'elles resteront. C'est un univers référentiel trop fort – et puis, physiquement, à part attendre avec un grand chapeau sous le soleil...

***Vous avez présenté un court extrait de cette création lors de La Fabrique au CND pendant le Festival d'Automne en septembre 2020, juste avant de reprendre « J'ai failli », et j'ai été étonné de la précision de votre sifflement. D'où vient cet intérêt pour le fait de siffler ?***

Je siffle en amateur, et j'ai encore du travail à faire pour améliorer ma technique. Quand j'étais enfant, je rêvais de composer pour un orchestre de siffleurs. Ça ne s'est pas fait ! Pour mieux comprendre ce qui m'intéresse dans la fragilité du sifflet, je vais utiliser une comparaison : j'ai fait un projet en tant qu'interprète pour Fanny de Chaillé (*Underwear*), pendant lequel elle m'a fait découvrir la chanson *Where is my mind* des Pixies. Je dansais sur cette chanson avec une bulle de salive entre les lèvres. J'avais beaucoup aimé ce principe d'un mouvement suspendu aux lèvres ; d'un mouvement infime, sur le fil. Si je soufflais trop fort, la bulle explosait. Si je bougeais trop vite, elle explosait. Et s'il n'y avait plus de bulle, il n'y avait plus rien. Avec le sifflement, c'est comme si je reprenais ce principe de la bulle de salive, et que je la rendais audible.

---

*1 « Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. Il se peut que l'enfant saute en même temps qu'il chante, il accélère ou ralentit son allure ; mais c'est déjà la chanson qui est elle-même un saut : elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos, elle risque aussi de se disloquer à chaque instant ».*  
(Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*)



## Les biographies

### Boris Charmatz

Danseur, chorégraphe, mais aussi créateur de projets expérimentaux comme l'école éphémère Bocal, le Musée de la danse ou [terrain], institution future sans murs ni toit, Boris Charmatz soumet la danse à des contraintes formelles qui redéfinissent le champ de ses possibilités. La scène lui sert de brouillon où jeter concepts et concentrés organiques, afin d'observer les réactions chimiques, les intensités et les tensions naissant de leur rencontre.

Après des études à l'école de danse de l'Opéra National de Paris et au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, il crée et interprète avec Dimitri Chamblas *À bras-le-corps* (1993), pièce charnière encore présentée aujourd'hui et entrée au répertoire du Ballet de l'Opéra National de Paris en 2017.

S'ensuivent une série de pièces qui ont fait date dont *Aatt enen tionon* (1996), *horses* (une lente introduction) (1997), *Con forts fleuve* (1999) ou encore *régi* (2006) en parallèle de ses activités d'interprète et d'improvisateur (notamment avec Médéric Collignon, Anne Teresa De Keersmaeker, Odile Duboc et Tino Sehgal).

De 2009 à 2018, Boris Charmatz dirige le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne et y déploie le Musée de la danse, paradoxe tirant sa dynamique de ses propres contradictions, espace expérimental pour penser, pratiquer, mettre sens-dessus-dessous les rapports établis entre le public, l'art et ses territoires physiques et imaginaires. Le Musée de la danse articule le vivant et le réflexif – art et archive, création et transmission.

Artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon, Boris Charmatz propose *Une école d'art*, et crée à la Cour d'honneur du Palais des papes *enfant*, pièce pour 26 enfants et 9 danseurs, recrée à la Volksbühne Berlin en 2018 avec un groupe d'enfants berlinois. Invité au MoMA (New York) en 2013, il y propose *Musée de la danse : Three Collective Gestures*, projet décliné en trois volets et visible durant trois semaines dans les espaces du musée. Après une première invitation en 2012, Boris Charmatz est à nouveau présent en 2015 à la Tate Modern (Londres) avec le projet *If Tate Modern was Musée de la danse?* comprenant des versions inédites des projets chorégraphiques *À bras-le-corps*, *Levée des conflits*, *manger*, *Roman Photo*, *expo zéro* et *20 danseurs pour le XX<sup>e</sup> siècle*. La même année, il ouvre la saison danse de l'Opéra National de Paris avec *20 danseurs pour le XX<sup>e</sup> siècle* et invite 20 danseurs du Ballet à interpréter des solos du siècle dernier dans les espaces publics du Palais Garnier. En mai 2015, il propose à Rennes *Fous de danse*, une invitation à vivre la danse sous toutes ses formes de midi à minuit. Cette « assemblée chorégraphique » qui réunit professionnels et amateurs, connaît deux autres éditions à Rennes (en 2016 et 2018) et d'autres à Brest, Berlin et Paris (au Festival d'Automne en 2017). Boris Charmatz est artiste associé de la Volksbühne durant la saison 2017-2018 au cours de laquelle il présente *danse de nuit* (2016), *10000 gestes* (2017), *A Dancer's Day* (2017) et *enfant* (2018).

Fin 2018, Boris Charmatz quitte le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne et crée pour l'occasion *La Ruée* au TNB, performance collective inspirée de l'ouvrage *Histoire mondiale de la France* dirigé par Patrick Boucheron.

En janvier 2019, il lance [terrain], structure implantée en Région Hauts-de-France et associée au phénix scène nationale de Valenciennes, à l'Opéra de Lille et à la Maison de la Culture d'Amiens. Boris Charmatz est également artiste accompagné par Charleroi danse (Belgique) pour trois ans (2018-2021).

À l'été 2019, le Zürcher Theater Spektakel lui donne carte blanche pour investir le site du festival, au bord d'un lac : *terrain* | *Boris Charmatz : Un essai à ciel ouvert. Ein Tanzgrund für Zürich* lance ainsi

le premier test du projet terrain, espace vert chorégraphique où les corps viennent composer une architecture humaine. Pendant trois semaines, tous les jours, par tous les temps, échauffements publics, workshops pour enfants, amateurs et professionnels, performances et symposium sont proposés.

En 2020, le festival d'Automne à Paris présente le Portrait Boris Charmatz, composé de pièces du répertoire et de nouvelles créations : *La Ruée* (2018), *(sans titre)* (2000) de Tino Sehgal, *La Fabrique* (2020), *Aatt enen tionon* (1996), *20 danseurs pour le XX<sup>e</sup> siècle et plus encore* (2012), *boléro 2* (1996) et *étrangler le temps* (2009), *10000 gestes* (2017). Dans ce cadre également, il crée *La Ronde* pour l'événement de clôture du Grand Palais, performance collective de 12 heures, qui fait l'objet d'un film et d'un documentaire diffusés sur France Télévision. En juin 21, il orchestre la performance *Happening Tempête*, pour l'ouverture du Grand Palais Éphémère. En juillet, il ouvre le Manchester International Festival avec *Sea Change*, une création chorégraphique avec 150 danseurs amateurs et professionnels. En novembre, il crée et interprète SOMNOLE, solo entièrement sifflé.

En septembre 2022, Boris Charmatz prendra la direction du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch pour y développer avec [terrain] un nouveau projet entre l'Allemagne et la France.

Boris Charmatz est l'auteur des ouvrages : *Entretenir/à propos d'une danse contemporaine* (2003, Centre national de la danse/Les presses du réel) cosigné avec Isabelle Launay ; *Je suis une école* (2009, Éditions Les Prairies Ordinaires), qui relate l'aventure que fut Bocal ; *EMAILS 2009-2010* (2013, ed. Les presses du réel en partenariat avec le Musée de la danse) cosigné avec Jérôme Bel. En 2017, dans la collection Modern Dance, le MoMA (Museum of Modern Art, New York) publie la monographie Boris Charmatz, sous la direction d'Ana Janevski avec la contribution de Gilles Amalvi, Bojana Cvejić, Tim Etchells, Adrian Heathfield, Catherine Wood...

Ses projets font l'objet de différentes réalisations cinématographiques, parmi lesquelles *Les Disparates* (2000), réalisation César Vayssié ; *Horace-Bénédict* (2001), réalisation Dimitri Chamblas et Aldo Lee ; *Une lente introduction* (2007) réalisation Boris Charmatz et Aldo Lee ; *Levée* (2014) réalisation Boris Charmatz et César Vayssié ; *Daytime Movements* (2016), réalisation Boris Charmatz et Aernout Mik ; *TANZGRUND* (2021), réalisation César Vayssié ; *étrangler le temps* (2021) réalisation Boris Charmatz et Aldo Lee.

## COLLABORATEURS

Après des débuts dans le cabaret et la télévision dans les années 80, **Magali Caillet Gajan** est interprète pour Angelin Preljocaj, Philippe Decouflé, Mathilde Monnier, Odile Duboc, les Carnets Bagouet et Boris Charmatz.

Elle participe à *20 danseurs pour le XX<sup>e</sup> siècle* de Boris Charmatz et l'assiste pour de nombreux projets (*Fous de danse, danse de nuit, 10000 gestes, infini, La Ronde*). Elle danse la re-création de *Jours Étranges* de Dominique Bagouet sous la direction de Catherine Legrand ainsi que pour Ashley Chen dans *Unisson*. Elle crée *Assisted*, solo de Philip Connaughton à Dublin.

De plus, elle collabore avec les chorégraphes Olivia Grandville, Maud Le Pladec, Fabrice Ramalingom ainsi que la metteuse en scène Myriam Marzouki.

**Bertrand Causse** est altiste, chef d'orchestre, siffleur. Alto solo de l'orchestre « Double Sens » et de l'ensemble les « Trilles du Diable » auprès du violoniste Nemanja Radulovic pendant de nombreuses années, il se produit sur des scènes de renommée internationale : Salle Pleyel et Gaveau, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra City et Oji Hall de Tokyo, théâtre national de Shangäi, le Kolarac théâtre de Belgrade... Vice-champion du monde de sifflet au concours international de Sifflet de Tokyo le 5 mai 2018, il développe depuis une brillante carrière de Siffleur, se produisant sur de grandes scènes : Théâtre du Chatelet, CDN et salle Poirel à

Nancy... Il crée à Paris en mars 2019 le 1<sup>er</sup> récital sifflet-piano avec la pianiste Christine Chareyron, dans le cadre de la journée internationale de la femme et siffle régulièrement avec l'Orchestre Coalescence dont il est le directeur musical.

**Médéric Collignon** passe son enfance au Conservatoire de Charleville-Mézières à la trompette classique avant de changer de mode d'expression et d'inclure l'improvisation à sa pratique. Il se consacre au répertoire de Jazz et « ses enfants » et trouve assez rapidement sa propre voie. Arrivé à Paris, il croise divers acteurs principaux du jazz français et participe activement aux orchestres comme « Le Sacre du Tympan » de Fred Pallem ou le « Zhig Band » de Sébastien Gaxie. Il devient bassiste dans Alerta G tout en jouant dans l'Orchestre National de Jazz. Ses projets personnels passent au mixer de grandes œuvres collectives comme *Porgy & Bess* de Gil Evans et Miles Davis, le rock progressif de « King Crimson », le Hip- Hop (Âge d'Or) et bientôt des compositions personnelles... car il compose depuis le conservatoire. Théâtre, cinéma, expositions, littérature, performance... complètent son appétit insatiable.

Créateur lumière, **Yves Godin** collabore au début des années 1990 aux projets de nombreux chorégraphes. Sa démarche porte sur l'idée d'une lumière non dépendante de la danse, de la musique ou du texte mais qui puisse entrer en résonance avec les autres composantes de l'acte scénique, en travaillant autour de deux axes principaux : la perception de l'espace et du temps, et le tissage de liens en réseaux, plus ou moins anachroniques avec les autres natures en présence (corps, sons, pensée, temps). Aujourd'hui dans les champs de la danse, de la performance, du théâtre et de la musique, il collabore principalement pour la lumière et/ou la scénographie avec Boris Charmatz, Vincent Dupont, Olivia Grandville, Thierry Balasse, Pascal Rambert et Gisèle Vienne. Parallèlement, Yves Godin crée des installations et/ou des événements sur et autour de la lumière.

De formation lyrique, la chanteuse **Dalila Khatir** interprète différents opéras, en particulier avec *Opéra éclaté*. Elle travaille également avec des musiciens issus de l'improvisation (Fred Frith, Maggie Nichols, Association pour les Musiques Innovatrices, Ferdinand Richard, Jean-Marc Montera, eRikm) et collabore à des spectacles de théâtre musical (François-Michel Pesenti, Richard Dubelski, Patrick Abéjean). Elle anime des ateliers de voix et d'improvisation auprès de chorégraphes et de metteurs en scène. Elle intervient dans le spectacle *Déroutes* de Mathilde Monnier comme chanteuse, puis comme interprète auprès d'Herman Diephuis dans *Dalila et Samson*, par exemple, *Julie entre autres*, et *Ciao Bella*. Depuis *Con forts fleuve* (1999) elle participe régulièrement au travail vocal et musical auprès des danseurs dans les créations de Boris Charmatz.

Après des études théâtrales et une aventure de comédien d'une dizaine d'années, **Fabrice Le Fur** décide de se tourner vers la technique et de se consacrer au métier de régisseur (plateau et lumière). C'est en 2009 qu'il se rapproche de la danse contemporaine en travaillant avec la chorégraphe Maud Le Pladec, collaboration qui se poursuit encore aujourd'hui. En 2011, il rencontre le chorégraphe Boris Charmatz, alors directeur du Musée de la danse à Rennes, et reprend la régie de la pièce *enfant*. Il est depuis régisseur général du répertoire de ce dernier et travaille à la mise en œuvre de ses prochains projets. En parallèle, il poursuit son métier de régisseur lumière auprès d'artistes parmi lesquels Olivia Grandville, Claire-Ingrid Cottanceau et Benjamin Guyot.

Originaire de Besançon, **Marion Regnier** étudie les Arts Appliqués avant de se spécialiser dans la Couture et le Design de Mode dans la ville de Lyon. Mais c'est de l'autre côté de la France, dans la ville de Rennes qu'elle débutera ses différentes collaborations artistiques en travaillant au sein de l'atelier costumes du Théâtre National de Bretagne et prendra goût à l'effervescence des créations du spectacle Vivant. Depuis une dizaine d'années elle collabore en tant qu'Habilleuse de tournée, Assistante ou Costumière, aux créations théâtrales de metteurs en scène tels que Mélanie Leray, Arthur Nauzyciel, Elise Vigier ou encore Pascal Rambert ; et également dans le milieu de la danse contemporaine sur les créations de Boris Charmatz depuis 2014 et plus récemment auprès de Ashley Chen.

Le Trident Scène nationale de Cherbourg en Cotentin  
Place du Général de Gaulle  
BP 807  
Cherbourg Octeville  
50108 Cherbourg en Cotentin cedex  
T +33 (0)2 33 88 55 50  
F + 33 (0)2 33 88 55 59  
Location +33 (0)2 33 88 55 55

[laboite@trident-sn.com](mailto:laboite@trident-sn.com)  
[www.trident-scenenationale.com](http://www.trident-scenenationale.com)

**Relations avec le public**

T +33 (0)2 33 88 54 68 / 06 70 78 23 22  
Isabelle Charpentier [ic@trident-sn.com](mailto:ic@trident-sn.com)  
T +33 (0)2 33 88 55 58 / 07 87 28 77 43  
Nadège Henry [nh@trident-sn.com](mailto:nh@trident-sn.com)

**Coordination en milieu pénitentiaire & jeune public**

T +33 (0)2 33 88 54 67 / 06 73 25 51 03  
Cécile Garin [cc@trident-sn.com](mailto:cc@trident-sn.com)

**Secrétariat réservations primaires et maternelles**

T +33 (0)2 33 88 55 50  
Nathalie Auzeral [na@trident-sn.com](mailto:na@trident-sn.com)

**Informations & communication**

T +33 (0)2 33 88 54 65  
Murièle Bosse-Platière [mbp@trident-sn.com](mailto:mbp@trident-sn.com) / presse & médias M +33 (0)6 72 65 83 37  
T +33 (0)2 33 88 54 66  
Geneviève Poirier [gp@trident-sn.com](mailto:gp@trident-sn.com)