

Boris Charmatz/

Terrain Brussels-Hauts-de-France

Muette

dance — premiere

Kaaistudios

50min | Contains nudity, 16+

kaaitheater

CHARLEROI
DYNSE

KUNSTENFESTIVALDESARTS
KUNSTENFESTIVALDESARTS
KUNSTENFESTIVALDESARTS

Presentation: Kunstenfestivaldesarts, Charleroi danse, Kaaithheater

Choreography and performance: Boris Charmatz |
Choreographic assistant: Magali Caillet Gajan | Lighting:
Yves Godin | Stage manager: Fabrice Le Fur | Deputy direc-
tor Terrain: Hélène Joly | Direction of productions: Lucas
Chardon, Martina Hochmuth | Production manager: Briac
Geffrault | Production assistant: Lola Serre

With the support of Dance Reflections by Van Cleef &
Arpels

Production and distribution: Terrain | Coproduction:
Kunstenfestivaldesarts, Charleroi danse, Sadler's Wells,
Tainan Arts Festival, MC93 - Maison de la Culture de Seine-
Saint-Denis, CND Centre national de la danse, le ph  nix
- scène nationale de Valenciennes, Festival d'Avignon, Tanz-
theater Wuppertal Pina Bausch, Chaillot - Théâtre National
de la Danse, Romaeuropa Festival, Cango Centro produzi-
one della danza Firenze, ImPulsTanz - Vienna International
Dance Festival

With the support of the Ammodo Foundation, la Char-
treuse de Villeneuve lez Avignon - Centre national des   cri-
tures du spectacle, la Briqueterie CDCN du Val-de-Marne,
Centre Pompidou - Metz, Espace Pasolini, le Gymnase
CDCN - Roubaix Hauts-de-France

Terrain is supported by Ministère de la Culture - DRAC
Hauts-de-France, and Région Hauts-de-France.

Boris Charmatz/Terrain is associated with Maison de
la Culture d'Amiens.

21.05

18:00

22.05

22:00

23.05

18:00 + AFTERTALK
MODERATED BY
CHERISH MENZO (EN)

24.05

20:00

26.05

18:00

27.05

18:00

28.05

18:00

NL

Gilles Amalvi – **Met deze nieuwe solovoorstelling, *Muette*, verdiep je je in de stilte, als materie en als afwezigheid van expressie.**

Boris Charmatz – In mijn werk neemt het orale al heel lang een bijzondere plaats in. De mond is voor mij een lichaamsdeel – net als alle andere lichaamsdelen die een danser gebruikt – maar komt vaak niet aan bod in de choreografie. Toen ik aan *Muette* begon, wilde ik met stilte werken. Gaandeweg realiseerde ik me echter dat het gezicht, met name de mond, de focus moest zijn van deze dans, het articulatiepunt. Iets op die specifieke plek van het lichaam zit vast, is verstopt, komt er niet uit.

De oraliteit waarnaar u verwijst, die doorheen uw hele choreografische oeuvre aanwezig is – zoals in *manger* (2014) – is een verruimde vorm van oraliteit. Het gaat niet alleen om de mond als expressiemiddel (spraak, zang, kreet), maar ook als kruispunt van uitwisseling: een plek waar dingen binnenkomen en weer naar buiten gaan.

Ik heb eerst een klassieke opleiding gevolgd. In klassieke dans moet het gezicht van een danser vooral ongedwongenheid en verleiding uitstralen. De inspanningen die deze virtuositeit vraagt – de pijn, de vermoeidheid – moeten onderdrukt worden. Misschien is het een tegenreactie, maar voor mij maakt het gezicht deel uit van de dans. In *héâtre-télévision* (2002) werkte ik rond grimassen, als maskers die beweging creëren, en specifieke houdingen en manieren van dansen produceren. Dit mechanisme is ook aanwezig in *Muette*, waar niet langer het gezicht deel uitmaakt van de dans, maar waar de dans net voortvloeit uit het gezicht. Het gezicht functioneert vaak als een membraan, een filter van wat we denken dat de danser ervaart. Dit helpt ons om de dans te lezen. De gezichtsuitdrukking beïnvloedt de manier waarop we de bewegingen waarnemen. Daarom glimlachen dansers in klassieke dans: die glimlach stelt gerust. In *Muette* wil ik dat die filter, dit membraan, alles opslokt. Veel bewegingen in *Muette* zijn niet zozeer bewegingen van het gezicht, maar bijna alle bewegingen *passeren via de mond*.

Zorgt de solo juist voor een soort van zoomeffect op dat deel van het lichaam? Welke mogelijkheden biedt deze vorm?

Een solo is heel sober en heeft bijna niets nodig om te worden uitgevoerd. In het geval van *SOMNOLE (2021)* en *Muette* gaat het om zeer minimalistische, bijna desolate solo's: geen muziek, geen decor, nauwelijks licht. Je moet *tot op het bot gaan* om te zien wat er overblijft: bijna niets, alleen de ademhaling. Als kind had ik astma en moest ik mijn ademhaling constant onder controle houden om niet te stikken. *Muette* is geen 'astmatische solo', maar wel een choreografie van de adem – lucht die binnenkomt en buitengaat – die de kwetsbaarheid van dit mechanisme benadrukt. Dit is nauw verbonden met mijn persoonlijke ervaring. Een solo uitvoeren is vandaag ook een vorm van beperking: ik ben 53 en ik kan niet meer dansen als een twintiger. Het is zoals een schrijver met een wit blad voor zich. Natuurlijk bestaat dit wit blad niet, zeker niet als het om een lichaam gaat, maar er is wel de kwetsbaarheid van het alleen met jezelf zijn: de punt van de pen op het papier, waaruit een verhaal, een gedicht, een regel, een woord of een niet-woord kan ontstaan. Je kent de eerste letter die alles in gang zet niet van tevoren, wat zowel spannend als angstaanjagend is.

De titel, *Muette*, is vrouwelijk. Wat is er stil of 'gemutet' in dit stuk?

De titel is simpelweg *une danse muette*, een stille, stomme dans. Het was ongetwijfeld een manier om de persoonlijke dimensie naar de achtergrond te duwen en de nadruk volledig op de dans zelf te leggen. Aanvankelijk stelde ik me de vraag of ik misschien een dans moest creëren die geen enkel geluid voortbrengt. Een groot deel van de dans respecteert dit principe: tijdens het hele deel waarin ik dans met een speekselbel op mijn lippen produceer ik zeer weinig geluid. Het geluid komt voort uit de accenten in de bewegingen, en door die accenten barst de bel. De beperking die de speekselbel oplegt, zorgt dus voor een vrijwel stille dans. Maar omdat dit mij beperkte in het verkennen van de bewegingen, heb ik het niet op de volledige solo toegepast.

Ik heb me ook afgevraagd of ik koptelefoons of oordopjes aan het publiek moest uitdelen, om een ervaring van absolute stilte te creëren. Of een scenografie te bouwen met geluidsisolatie. Maar mijn solo maakt geluid

omdat een lichaam geluid maakt, en dat geluid is des te meer hoorbaar omdat de dans in stilte plaatsvindt, zonder muziek. Deze *luidruchtige stilte* creëert een spanning. Dit idee van een stille, stomme dans is meer een mentaal perspectief dan een te bereiken doel. De film *Die große Stille*, over Kartuizermonniken die een stilte-eed afleggen, heeft een diepe indruk op mij gemaakt, evenals echovrije kamers en de met vilt beklede zalen van Beuys die geluid absorberen. Maar ook meer triviale zaken, zoals de mime-lessen aan de Opéra de Paris.

Een aantal bewegingen in *Muette* roepen beelden op van opsluiting en trauma. Hoe bent u in de studio te werk gegaan? Wat heeft uw verbeelding gestuurd?

Ik heb mezelf opgesloten om te werken. Er kwam heel veel naar boven vanuit het niets. Na een werkproces in La Briqueterie werd ik na een try-out gevraagd om te vertellen wat er bij me opkwam tijdens de improvisaties. Ik vraag me af in hoeverre deze emoties, deze intieme zones, benoemd moeten worden. Moet je iets uitleggen dat juist stil wil blijven? Een beeld symboliseert bijvoorbeeld de relatie tussen het onuitgesprokene en het expliciete: aan het begin van het stuk kleeft ik me uit in een hoek van de studio. Dit beeld kwam aanvankelijk voort uit een praktische overweging: ik wilde niet naakt op het podium verschijnen, maar ik wilde me ook niet midden in de ruimte uitkleden. Dus dacht ik: 'Ik ga me in een hoek uitkleden'. Toen dit beeld er eenmaal was, kwam er een explicieter beeld voor in de plaats dat verwijst naar het 'in de hoek staan', en daarmee naar het geweld dat op kinderlichamen wordt uitgeoefend. Er is een rode draad die verwijst naar de kindertijd, zowel naar het gehoorzamen als naar het spelen. De speekselbel verwijst naar de spelletjes die je als kind speelt, maar ook naar het verstijfd zijn, niet meer durven bewegen, omdat de minste beweging de bel kan doen barsten. Juist vanwege die kwetsbaarheid spreekt dit beeld me erg aan.

***Muette* leunt aan bij performancekunst vanwege de lichamelijke en de ruwe vorm. Komen dans en performance samen in deze solo?**

Ik zie tegenwoordig veel dansvoorstellingen waarin spectaculaire elementen op een heel eenvoudige manier worden gebruikt met een stevige beat die het geheel structuur geeft – zoals dansen in unisono, wat sterk aan clubdans doet denken. Ik zie liever een dans die nog zoekende is, zelfs

al oogt die stijf of moeizaam, dan iets simpels en gepolijsts. Vanuit dat oogpunt inspireert de radicaliteit van performancetekunstenaren me enorm. Tegelijkertijd ben ik danser en choreograaf, en ga ik anders te werk. Ik zou ongetwijfeld een *Muette* van 20 minuten kunnen improviseren in een performatieve versie, maar in plaats daarvan werk ik al meer dan een jaar aan deze vorm. Niet per se om het materiaal minutieus te choreograferen en vast te leggen, maar omdat ik tijd nodig heb om me er langzaam in te verdiepen. Een van de drijfveren om *Muette* te maken, is het feit dat we dagelijks worden overspoeld met tragische informatie, en het wordt steeds erger. Oorlog, wankelende democratieën, de klimaatcrisis, ... *Muette* is geen *antwoord* op deze actualiteit, maar misschien wel een poging om die tsunami van nieuws te verwerken en er een vorm aan te geven. *Muette* is de toestand waarin het me brengt. Geen stuk dat eisen stelt of aanklachten uit, maar dat weergeeft *wat het met me doet*, wat het lichaam te verduren krijgt. Ik hoop dat de solo ondanks alles blijft schitteren. Kwetsbaar, maar schitterend, als een speekselbel, die een schreeuw omhult en niet kan barsten.

Fragmenten uit een interview door Gilles Amalvi
in december 2025
Vertaald door Stephanie Lemmens

Gilles Amalvi is een Franse schrijver, danscriticus en geluidskunstenaar. Als schrijver was hij verbonden aan Musée de la danse en werkt hij samen met choreografen als Boris Charmatz, Jérôme Bel, Maud Le Pladec, Anne Teresa De Keersmaeker, Latifa Laâbissi, Ivana Müller en Pol Pi.

Boris Charmatz is danser, choreograaf en maker van experimentele projecten. Hij brak in 1993 door als een van de grote namen in de Franse hedendaagse dans met *À bras-le-corps*, een duet dat hij samen met Dimitri Chamblas creëerde. Van 2009 tot 2018 leidde hij het CCN de Rennes et de Bretagne, dat hij omvormde tot Musée de la danse, een experimentele ruimte om de relatie tussen het publiek en de kunstwereld te herdenken. Zijn stukken, waaronder *Aatt enen tionon* (1996), *enfant* (2011), gecreëerd voor de Cour d'honneur van het Festival van Avignon, en *10000 gestes* (2017), werden over de hele wereld opgevoerd. Zijn werk was te zien in retrospectieven bij het MoMA (New York), Tate Modern (Londen) en Festival d'Automne (Parijs).

Met zijn gezelschap Terrain, opgericht in 2019, blijft hij onafgebroken de fundamenteën van de discipline dans in vraag stellen. Van 2022 tot 2025 leidt hij het Tanztheater Wuppertal Pina Bausch waar hij samen met Terrain een artistiek project tussen Duitsland en Frankrijk ontwikkelt. In 2024 is hij 'Artiste complice' van het 78^e Festival van Avignon.

Boris Charmatz op Kunstenfestivaldesarts

2009	<i>La danseuse malade</i>
2011	<i>Levée des conflits</i>
2012	<i>enfant</i>
2013	<i>Partita 2</i> (met Anne Teresa De Keersmaecker)
2015	<i>manger</i>
2017	<i>danse de nuit</i>

FR

Gilles Amalvi – **Ce nouveau solo, *Muette*, creuse la question du silence, à la fois comme matière et comme défaut d'expression.**

Boris Charmatz – L'oralité a une place à part dans mon travail, et ce depuis très longtemps. Pour moi la bouche est une partie du corps – au même titre que toutes les autres parties qu'utilise un·e danseur·se – mais elle est trop souvent évacuée du domaine chorégraphique. Quand j'ai commencé à travailler sur *Muette*, mon idée était de travailler sur le silence ; mais je me suis rendu compte progressivement que le visage – et en particulier la bouche – était le point focal de cette danse ; son point d'articulation : quelque chose, à cet endroit précis du corps, est coincé, bouché, ne sort pas.

L'oralité que vous évoquez, présente tout au long de votre œuvre chorégraphique – comme dans *manger* (2014) – est une oralité élargie. Ce n'est pas seulement la bouche comme lieu d'émission (parole, chant, cri), mais carrefour d'échange : lieu où ça rentre et ça sort.

Au départ, j'ai une formation classique. Dans le classique, le visage doit exprimer avant tout l'aisance, la séduction. Et refouler les efforts que cette virtuosité nécessite – la douleur, la fatigue. Il s'agit peut-être d'un mécanisme de réaction, mais pour moi le visage participe de la danse. Dans *héâtre-élévision* (2002), j'ai travaillé sur les grimaces – en tant que masque qui crée du mouvement : le masque du visage qui génère des postures et des manières de danser particulières. Ce mécanisme se cristallise dans *Muette*. Ce n'est plus le visage qui participe de la danse, mais la danse même qui découle du visage. Le visage fonctionne souvent comme une membrane, un filtre de ce qu'on imagine être l'expérience du·de la danseur·euse ; et cela aide à lire sa danse. L'expression du visage influe sur la manière de percevoir ses mouvements. C'est pour cela que dans le classique, on sourit : ce sourire rassure. Dans *Muette*, je voudrais que ce filtre, cette membrane avale tout. Beaucoup de mouvements dans *Muette* ne sont pas des mouvements du visage – mais presque tout *passé par la bouche*.

Est-ce que la forme du solo permet justement un effet de zoom sur cette zone du corps ? Qu'est-ce que cette forme vous permet d'explorer ?

La forme du solo est très pauvre, elle peut se faire avec presque rien. Dans le cas de *SOMNOLE* (2021) et de *Muette*, il s'agit de formes solos très réduites – presque désertiques : pas de musique, pas de décor, presque pas de lumière. Il s'agit d'*aller à l'os* pour voir ce qu'il reste : presque rien, juste le souffle. Enfant, j'étais asthmatique ; il fallait que je contrôle ma respiration pour ne pas m'étouffer. Je ne vais pas dire que *Muette* est un « solo asthmatique », mais c'est une chorégraphie du souffle – de l'air qui rentre et sort ; qui met l'accent sur la fragilité de ce mécanisme. Et c'est quelque chose qui est très lié à mon expérience propre. Faire un solo, aujourd'hui, c'est aussi une forme de limitation : j'ai 53 ans, et je ne peux plus danser comme à 20 ans. Cette expérience est davantage liée pour moi à celle de l'écrivain·e face à la page blanche. Évidemment, la page blanche n'existe pas – d'autant plus quand il s'agit d'un corps. Mais reste la fragilité d'être seul·e face à soi-même : la pointe du stylo sur la page, d'où peut naître un récit, un poème, une ligne, un mot, un non-mot. On ne peut pas savoir à l'avance quelle sera la première lettre, qui peut tout entraîner. C'est aussi angoissant que c'est excitant.

Le titre, *Muette*, est au féminin. Qu'est-ce qui est muet ou « muté » dans cette pièce ?

Le titre, c'est tout simplement une danse muette. C'était sans doute une manière de décaler de l'aspect personnel, pour centrer le propos sur la danse. Au départ, je me suis demandé s'il fallait inventer une danse qui ne produise aucun bruit. Il y a une longue partie qui respecte ce principe : toute la partie où je danse avec une bulle de salive aux lèvres produit très peu de bruit – puisque le bruit est produit par les accents dans le mouvement ; et s'il y a des accents, la bulle se brise. Donc cette contrainte de la bulle produit de fait une danse quasi-silencieuse. Mais elle me limitait dans l'exploration du mouvement, donc je ne l'ai pas appliquée à l'entièreté du solo.

Je me suis également demandé s'il fallait distribuer des casques ou des bouchons d'oreille au public, afin de produire une expérience absolument silencieuse. Ou construire une scénographie avec de l'isolant phonique. Mais mon solo fait du bruit parce qu'un corps fait du bruit – et ce bruit est d'autant plus audible que la danse se fait en silence – sans musique. Ce *silence bruyant* crée une tension. Au final, je travaille avec cette idée, celle d'une danse muette – mais c'est plutôt un horizon mental qu'un but à atteindre. J'avais

été marqué par le film *Le grand silence* sur les Chartreux qui font vœux de silence ; par les chambres anéchoïques, ou les salles en feutre de Beuys qui absorbent le bruit. Mais aussi par des choses plus triviales, comme les cours de mime à l'Opéra de Paris.

Un certain nombre de mouvements produits dans *Muette* convoquent un imaginaire lié à l'enfermement, au trauma. Comment avez-vous travaillé en studio ? Qu'est-ce qui a guidé votre imaginaire ?

Je me suis enfermé pour travailler. Beaucoup de choses sont ressorties à partir de la page blanche. Après un temps de travail à la Briqueterie, lors d'une ouverture publique, j'ai été amené à parler de ce qui m'avait traversé lors de ces improvisations. Je me demande jusqu'à quel point ces affects, ces zones intimes ont besoin d'être nommées... Est-ce qu'il faut expliciter un objet qui essaie de rester muet ? Une image par exemple symbolise le rapport entre non-dit et explicitation : au début de la pièce, je me déshabille dans un coin du studio. Cette image tient au départ à une question pratique : je ne voulais pas arriver nu sur scène, mais je ne voulais pas non plus me déshabiller en plein milieu de l'espace. Du coup je me suis dit : « je vais me déshabiller dans un coin ». Une fois que cette image était là, « se déshabiller dans un coin », quelque chose basculait vers une image plus explicite – renvoyant au fait d'être « au coin », et du coup à la violence exercée sur le corps des enfants. De manière générale, je dirais qu'il y a un fil qui peut renvoyer à l'enfance. Du côté de la contrainte, mais aussi du jeu. L'image de la bulle de salive renvoie aux jeux que l'on peut faire, enfant. Mais aussi au fait d'être figé-e, de ne plus bouger, puisque le mouvement peut briser la bulle à tout moment. C'est une image qui me parle beaucoup – à l'endroit de la fragilité.

***Muette*, par sa physicalité et son aspect brut, se rapproche de l'art de la performance. Est-ce qu'il y a une zone de porosité entre danse et performance dans ce solo ?**

Je vois beaucoup de spectacles de danse aujourd'hui utilisant des éléments spectaculaires de manière très simple, avec un tempo bien net – un gros beat qui structure l'ensemble ; des danses à l'unisson, très proches du club. Je préfère voir une danse en recherche, même si elle est raide, ardue, qu'une chose facile et lisse. De ce point

de vue, la radicalité des artistes de la performance m'inspire beaucoup. Et en même temps, je suis danseur, chorégraphe, mon travail ne se situe pas tout à fait au même endroit. Je pourrais sans doute improviser une version de *Muette* de 20 minutes, sous une forme performative. Mais au lieu de ça, je travaille sur cette forme depuis plus d'un an – pas forcément pour chorégrapheur cette matière de manière minutieuse, pour la figer, mais j'ai besoin de m'en imprégner, en un lent processus. Un des moteurs de *Muette* tient au fait d'être bombardé-es d'informations tragiques au quotidien – et c'est de pire en pire. Guerre, crise des démocraties, crise climatique... *Muette* n'est pas une *réponse* à cette actualité, mais peut-être une manière d'absorber, de donner forme à ce magma de nouvelles. *Muette*, c'est l'état dans lequel ça me met. Pas une pièce revendicatrice, dénonciatrice, mais une pièce qui restitue *ce que ça me fait*. Ce que le corps encaisse. J'espère que malgré tout, le solo reste lumineux. Fragile, mais lumineux, comme une bulle de salive contenant un cri qui n'arrive pas à éclater.

Extraits d'un entretien réalisé par Gilles Amalvi
en décembre 2025

Gilles Amalvi est un auteur, critique de danse et concepteur sonore français. En tant qu'écrivain, il a été associé au Musée de la danse et collabore avec des chorégraphes telles que Boris Charmatz, Jérôme Bel, Maud Le Pladec, Anne Teresa De Keersmaecker, Latifa Laâbissi, Ivana Müller, Pol Pi et bien d'autres.

Danseur, chorégraphe et créateur de projets expérimentaux, Boris Charmatz émerge en 1993 comme une figure de la danse contemporaine française avec *À bras-le-corps*, duo cosigné avec Dimitri Chamblas. De 2009 à 2018, il dirige le CCN de Rennes et de Bretagne, qu'il transforme en Musée de la danse, un espace expérimental pour repenser le rapport entre le public et les territoires de l'art. Ses pièces, parmi lesquelles *Aatt enen tionon* (1996), *enfant* (2011), créée pour la Cour d'honneur du Festival d'Avignon, ou *10000 gestes* (2017), ont été présentées à travers le monde. Son travail a fait l'objet de rétrospectives au MoMA (New York), à la Tate Modern (Londres) et au Festival d'Automne (Paris).

Depuis 2019, il ne cesse d'interroger, avec sa compagnie Terrain, les fondements de sa discipline. De 2022 à 2025, il dirige le Tanztheater Wuppertal Pina Bausch et y développe, avec Terrain, un projet artistique entre l'Allemagne et la France. En 2024, il est l'« Artiste complice » du 78^e Festival d'Avignon.

Boris Charmatz au Kunstenfestivaldesarts

2009	<i>La danseuse malade</i>
2011	<i>Levée des conflits</i>
2012	<i>enfant</i>
2013	<i>Partita 2</i> (avec Anne Teresa De Keersmaecker)
2015	<i>manger</i>
2017	<i>danse de nuit</i>

EN

Gilles Amalvi – **This new solo, *Muette*, delves into the question of silence, both as a material and as a failure of expression.**

Boris Charmatz – Orality has occupied a particular place in my work for a very long time. For me, the mouth is a part of the body—like any other part a dancer uses—but it is far too often excluded from the choreographic field. When I began working on *Muette*, my intention was to work on silence; but I gradually realised that the face—and the mouth in particular—was the focal point of this dance, its point of articulation. Something, at that precise place in the body, is stuck, blocked, does not come out.

The orality you refer to—present throughout your choreographic work, as in *manger* (2014)—is an expanded orality. It is not only the mouth as a site of emission (speech, song, cry), but also a crossroads of exchange: a place where things enter and leave.

I was initially trained in classical dance. In classical technique, the face is expected above all to express ease and seduction, while repressing the effort that this virtuosity requires—the pain, the fatigue. Perhaps it is a reactive mechanism, but for me, the face is part of the dance. In *héâtre-élévision* (2002), I worked with grimaces—as masks that generate movement: the face as a mask producing specific postures and ways of dancing. This mechanism crystallises in *Muette*. It is no longer the face that participates in the dance; rather, the dance itself unfolds from the face. The face often functions as a membrane, a filter for what we imagine to be the dancer's experience—and this, in turn, helps us read the dance. Facial expression influences how we perceive movement. That is why, in classical dance, one smiles: the smile reassures. In *Muette*, I want this filter, this membrane, to absorb everything. Many of the movements in *Muette* are not facial movements—but almost everything *passes through the mouth*.

Does the solo form make it possible to zoom in on this area of the body? What does that form allow you to explore?

The solo form is extremely poor—it can be made with almost nothing. In the case of *SOMNOLE* (2021) and *Muette*,

these are very reduced solo forms—almost desert-like: no music, no set, almost no light. The idea is to *strip things to the bone*, to see what remains: almost nothing, just breath. As a child, I was asthmatic; I had to control my breathing in order not to suffocate. I would not say that *Muette* is an “asthmatic solo,” but it is a choreography of breath—of air going in and out—that places the fragility of that mechanism at the centre. And that is something very much linked to my own experience. Making a solo today is also a form of limitation. I am fifty-three, and I can no longer dance the way I did at twenty. For me, this experience is closer to that of a writer facing a blank page. Of course, the blank page doesn’t exist—even more when it comes to the body. But there remains the fragility of being alone with oneself: the tip of the pen poised over the page, from which a story, a poem, a line, a word, a non-word might emerge. You cannot know in advance what the first letter will be—and that letter can set everything in motion. It is as frightening as it is exhilarating.

The title, *Muette*, is feminine. What is mute—or mutated—in this piece?

The title is simply *une danse muette*, a silent dance. It was undoubtedly a way of stepping back from the personal dimension to focus on the dance itself. At first, I wondered whether I should invent a dance that produces no sound at all. There is a long section that follows this principle: the entire passage in which I dance with a bubble of saliva on my lips produces very little sound—because sound is generated by accents in movement; and if there are accents, the bubble bursts. So the constraint of the bubble effectively creates a nearly silent dance. But it limited my exploration of movement, so I did not apply it to the entirety of the solo.

I also wondered whether to hand out headphones or earplugs to the audience, in order to produce an absolutely silent experience. Or to build a scenography using soundproofing. But my solo reverberates, because a body reverberates—and that sound is all the more perceptible when the dance takes place in silence, without music. This *noisy silence* creates tension. In the end, I work with this idea of a silent dance—but more as a mental horizon than as a goal to reach. The film *Into Great Silence* about Carthusian monks who take the vows of silence; anechoic chambers; and Beuys’s felt rooms that absorb sound left

a profound mark on me. But so did more trivial things, like mime classes at the Paris Opera.

A number of movements in *Muette* evoke an imaginary linked to confinement and trauma. What was it like working in the studio? What guided your imagination?

I shut myself away in order to work. A great deal emerged from the blank page. After a period of work at La Briqueterie, during a public showing, I was asked to speak about what had passed through me during these improvisations. I find myself wondering to what extent these affects, these intimate zones, need to be named. Should one spell out something that is trying to remain mute? One image, for instance, crystallises the relationship between the unspoken and explicitness: at the beginning of the piece, I undress in a corner of the studio. At first, this image came from a practical concern: I did not want to arrive on stage naked, but I also did not want to undress in the middle of the space. So I thought, “I’ll undress in a corner.” Once that image was there—undressing in a corner—something tipped toward a more explicit image, evoking being “sent to the corner,” and, by extension, the violence inflicted on children’s bodies. More broadly, I would say there is a thread running through the piece that leads back to childhood—on the side of constraint, but also of play. The image of the saliva bubble refers to games we play as children. But it also refers to being frozen, unable to move, since any movement can burst the bubble at any moment. It is an image that speaks to me strongly, precisely in relation to fragility.

***Muette*, both in its physicality and its aspect of rawness, comes close to performance art. Is there a porous zone between dance and performance in this solo?**

I see many dance works today using spectacular elements in a very straightforward way, with a clearly defined tempo—a big beat that structures everything; unison dances that are very close to club culture. I would rather see a dance that is searching, even if it is rigid or demanding, than something easy and polished. From that perspective, the radicality of performance art is a major source of inspiration for me. At the same time, I am a dancer, a choreographer, and my work does not quite operate in the same place. I could probably improvise a twenty-minute version of *Muette* in a performative mode. But instead, I have been

working on this form for more than a year—not necessarily to choreograph the material in a meticulous way, or to freeze it, but because I need to soak in it. One of the driving forces behind *Muette* is the fact that we are constantly bombarded with tragic information—and it keeps getting worse. War, the crisis of democracies, the climate crisis... *Muette* is not a *response* to current events, but perhaps a way of absorbing them, of giving form to that magma of news. *Muette* is the state this puts me in. It is not a declarative or denunciatory piece, but a piece that conveys *what this does to me*. What the body endures. I hope that, despite everything, the solo remains luminous—fragile, but luminous, like a bubble of saliva holding a cry that cannot quite burst.

Excerpts from an interview by Gilles Amalvi
in December 2025
Translated by Ela Kotkowska

Gilles Amalvi is a French author, dance critic and sound designer. As a writer, he was associated with Musée de la danse, and he collaborates with choreographers like Boris Charmatz, Jérôme Bel, Maud Le Pladec, Anne Teresa De Keersmaeker, Latifa Laâbissi, Ivana Müller, Pol Pi and others.

BIO

Dancer, choreographer, and creator of experimental projects, Boris Charmatz emerged in 1993 as a major figure in French contemporary dance with *À bras-le-corps*, a duet created with Dimitri Chamblas. From 2009 to 2018, he was the director of the CCN de Rennes et de Bretagne, which he transformed into Musée de la danse, an experimental space to rethink the relationship between the public and the territories of art. Pieces like *Aatt enen tionon* (1996), *enfant* (2011) created for the Cour d'honneur at the Festival d'Avignon, or *10000 gestes* (2017), have been shown around the world. His work has been the subject of retrospectives at MoMA (New York), Tate Modern (London), Festival d'Automne (Paris).

Since 2019, he has ceaselessly been questioning the foundations of his discipline with his company Terrain. From 2022 to 2025, Boris Charmatz is the director of Tanztheater Wuppertal Pina Bausch and develops, with Terrain, an artistic project between Germany and France. In 2024, he was the "Artiste Complice" at the 78th Festival d'Avignon.

Boris Charmatz at Kunstenfestivaldesarts

2009	<i>La danseuse malade</i>
2011	<i>Levée des conflits</i>
2012	<i>enfant</i>
2013	<i>Partita 2</i> (with Anne Teresa De Keersmaecker)
2015	<i>manger</i>
2017	<i>danse de nuit</i>

FREE SCHOOL PUBLIC PROGRAMME

A Soft School: On Malleability

Ali Cherri ^{Beirut-Paris}

Archaic Matter: Mud, Myth, and the Politics of the Elemental
discursive programme | Free, registration required

L'ENVERS

22.05

18:00 — 20:00

Politics of Land and Desert

Conversation with Ali Cherri and
Radouan Mriziga

23.05

18:00 — 21:00

Queering Mud

Conversation with Peter
Limbrick + film programme

24.05

18:00 — 20:00

The Book of Mud

Readings by Lina Mounzer +
conversation between
Ali Cherri and Helena Kritis

Doruntina Kastrati ^{Prishtina}

A Horn That Swallows Song

video installation | ±20min loop | Free entrance, limited capacity

THÉÂTRE LES TANNEURS

21.05

14:00 — 20:00

22.05

14:00 — 20:00

23.05

14:00 — 20:00

24.05

14:00 — 20:00

Ook te zien op Kunstenfestivaldesarts / À voir aussi au
Kunstenfestivaldesarts / Also at Kunstenfestivaldesarts

Louis Vanhaverbeke, *Tractor Rapsodie*

DE KRIEKELAAR

23.05, 18:00

24.05, 15:00 + KIDS

25.05, 20:00

26.05, 13:30 & 20:00

Thanapol Virulhakul, *Comrade, Miracle, Curse*

LA BELLONE

25.05, 21:00 + AFTERTALK

26.05, 21:00

27.05, 21:00

28.05, 21:00

29.05, 21:00

Janaina Leite, *História do Olho*

LES HALLES DE SCHAERBEEK

21.05, 20:30

22.05, 20:30

23.05, 20:30

24.05, 16:00 + AFTERTALK

Uitverkocht? Registreer je online om een e-mailalert te ontvangen zodra er tickets beschikbaar zijn en/of meld je 1u voor aanvang op locatie voor de wachtlijst.

Complet? Inscrivez-vous en ligne pour recevoir une alerte email en cas de tickets disponibles et/ou rejoignez la liste d'attente sur place 1h à l'avance.

Sold out? Sign up online for an email alert when tickets become available and/or join the waiting list at the venue starting 1h before.

DANCE
REFLECTIONS
BY VAN CLEEF & ARPELS

Terrain
BY THERRAIN



Vlaanderen
VEREENIGING WETST



FÉDÉRATION
FRANÇAISE DE LA DANSE



RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST



LA VILLE
DE STAO



loterie nationale
BIEN PLUS QUE JOUER

6 nationale loterij
MEER DAN SPELEN

LVMH
MEET HERBERT VON THURM

ammodo
art



FRANCOPHONIE
MUSIQ3

LE SOIR

BRUZZ

De Standaard

Festivalcentrum/Centre du festival/Festival Centre

Théâtre Les Tanneurs
Huidevettersstraat 75 Rue des Tanneurs
1000 Brussel/Bruxelles
+32 (0)2 210 87 37
tickets@kfda.be

Bar & resto
08 — 30.05
Dinsdag tot zondag/Du mardi au dimanche/Tuesday to Sunday
Vanaf/À partir de/From 18:00

Nightlife
Parties on 22 & 23.05
Karaoke on 27.05
29.05, *Merende*, Industria Indipendente
30.05, Closing Night x Zinneke Parade (Ancienne Belgique)

Ticketbureau/Billetterie/Box office

08 — 30.05
Elke dag/Tous les jours/Every day
14:00 — 20:00
+ bookshop by rile*

Online/En ligne

	www.kfda.be
facebook	
instagram	@kunstenfestivaldesarts
tiktok	
newsletter	kfda.be/newsletter

V.U. / E.R.
Frederik Verrote, Kunstenfestivaldesarts
Handelskaai 18 Quai du Commerce
1000 Brussel | Bruxelles