

ENTRETIEN AVEC DINA ED DIK ET HENRIQUE NEVES AU SUJET DE LA REPRISE DE *THE SHOW MUST GO ON* AVEC UN GROUPE AMATEUR DE RENNES.\*  
PRINTEMPS 2011

PAR CÉLINE ROUX

CÉLINE ROUX : VOUS AVEZ TRANSMIS *THE SHOW MUST GO ON* À UN GROUPE RENNAIS EN FÉVRIER 2011, SOIT 10 ANS APRÈS LA CRÉATION À LAQUELLE VOUS AVEZ PARTICIPÉ. LE PROCESSUS DE TRANSMISSION REPREND-IL, EN PARTIE, LE PROCESSUS ORIGINEL DE LA CRÉATION ?

HENRIQUE NEVES : Lorsque nous remontons *The Show must Go On*, nous essayons également de re-prendre le processus originel de création : nous n'enseignons pas simplement la pièce (ce qui pourrait se faire avec une vidéo par exemple), ni ne prétendons fabriquer de nouvelles choses. L'objectif principal est que les performeurs comprennent la logique du travail, comprennent pourquoi certaines décisions ont été prises et que cela leur permette de jouer la pièce dans une voie qui fasse sens pour eux.

Notre expérience nous fait dire que le 3<sup>e</sup> ou le 4<sup>e</sup> jour, lorsque nous abordons la scène « I'll be watching you » (sur le morceau *Every Breath you take* de The Police), les performers accèdent relativement aux mêmes gestes et formes que ceux que nous faisons.

Il pourrait paraître plus simple de dire aux personnes ce qu'elles devraient faire. Cette critique est valable, mais je ne trouve pas cela intéressant. C'est la capacité à comprendre la pièce et la manière dont elle est réalisée que nous recherchons. Cela ne peut pas être simplement expliqué, cela requiert que les performers fassent des choix et prennent des risques personnels. Cela suppose d'être regardé et éventuellement corrigé par nos suggestions. Cela demande donc un positionnement actif, généreux et disponible au travail.

Naturellement, nous visons les formes que Jérôme Bel (et nous-mêmes) pensait être les plus intéressantes. Néanmoins, dans l'écriture, le processus de création originel n'a jamais procédé d'une totale coopération. Beaucoup d'éléments avaient déjà été pensés par Jérôme et, ainsi, nous avons été partiellement impliqués dans la fabrication de la pièce. Mais, au final, ce n'était pas une co-création ou quelque chose de ce genre. Notre implication n'était pas d'une nature équivalente à celle de l'auteur. Ainsi, je pense que le remontage est en partie participatif, comme cela l'était au début. Néanmoins il y a des différences, la première étant le cadre temporel, mais aussi le fait que *The Show must Go On* soit une pièce connue aujourd'hui.

DINA ED DIK : Pour ma part, je dirais, oui et non.

Oui, parce que nous n'« enseignons » pas le spectacle dans le sens où nous ne disons pas au groupe quoi faire : nous lançons les musiques et nous les invitons, en

---

\* Cet entretien est en lien avec l'article *Pratiques performatives / corps critiques#6. The Show must Go On de Jérôme Bel – pour une transmission, à partir de la reprise au Musée de la danse (janvier-février 2011)*.

premier lieu, à improviser. La pensée, derrière cette pratique, est de faire en sorte que les performers découvrent les règles et le concept de la meilleure manière qui soit. Je dis « de la meilleure manière qui soit » parce que ce n'est pas difficile de comprendre. Cependant, si tu commences par penser ce que tu peux faire par toi-même, il est sûr que tu comprendras mieux et activeras mieux.

Et non, parce que cela ne peut pas être le même processus qu'il y a 10 ans lorsque nous étions véritablement dans la recherche et la découverte. La dramaturgie de la pièce, la nécessité de certaines scènes ne sont plus des longs sujets de discussion comme cela l'était, il y a 10 ans, lorsque nous avons commencé. Cela étant dit, nous avons toujours eu et avons encore des discussions sur la nécessité de la scène « *I want your sex* ».

CELINE ROUX : QUELLES SONT LES REGLES POUR CETTE TRANSMISSION ? ENTRE VOUS? PAR RAPPORT AU GROUPE CONSTITUE?

HENRIQUE NEVES : La règle est de faire en sorte que les personnes du groupe constitué comprennent les règles et non pas de leur demander juste de reproduire ce que nous savons à l'avance (ni de l'avoir vu, ni d'en avoir parler avec d'autres par exemple).

Notre travail est d'expliquer et de donner la plus grande quantité d'informations dans la mesure de notre possible et dans la mesure du cadre temporel des deux semaines. Idéalement, nous voulons que les personnes pensent à ce qu'elles sont en train de faire : aussi cette création n'est pas juste une question d'incarnation mais un processus de questionnement et d'apprentissage. En disant cela, j'entends la façon dont les personnes font et voient le travail. En termes précis, nous cherchons à ce que les performers deviennent plus conscients de ce qu'ils font, de ce que la danse et son activation veulent dire ici. La même chose pourrait être appliquée dans un contexte plus général, mais c'est à chaque performer de faire ce qu'il veut avec cela.

Parallèlement au fait qu'il faut que les performers comprennent le travail, il y a des formes spatiales qui sont utilisées comme le demi-cercle ou la ligne. Pour moi, transmettre ces formes est la plus grosse difficulté. Éventuellement, les autres formes peuvent être trouvées, mais celles-ci sont fonctionnelles et précises et nous sentons que cela peut prendre un long temps pour les installer si elles n'ont pas été enseignées.

Le temps est limité et nous pensons que l'espace à trouver, les régimes, la position à l'intérieur même de la performance sont probablement des choses plus importantes que de discuter d'une courbe ou d'un demi-cercle ! Ces derniers font sens spatialement et dramaturgiquement mais, durant le processus de reprise, les performers n'ont pas cette information, n'ont pas idée de ce qui va venir, aussi nous avons une sorte de demande pour une forme dont nous savons qu'elle aura un sens dans la pièce plus tard.

DINA ED DIK : Une règle – maintenant que notre propre équipe artistique ne joue plus beaucoup cette pièce et que nous enseignons cela à des distributions locales – est que nous choisissons le casting en reflet de la société du pays ou de la ville où nous travaillons et jouerons.

Donc, moitié femmes, moitié hommes, professionnels et non-professionnels du théâtre et de la danse, différents groupes ethniques et différents milieux etc...

Nous travaillons deux semaines, soit 10 jours en moyenne pour amener le groupe, selon leurs et nos possibilités, selon leurs et nos vécus, au niveau le plus haut pour comprendre et ainsi pour jouer la pièce.

Moins de performers connaissent ou ont vu la pièce avant et mieux c'est, pour éviter la simple copie comme résultat du travail. Tous les performers ne sont pas à même de trouver leur propre solution ou chemin dans la pièce si il/elle a vu le spectacle avant et possède une image mentale de ce qu'il/elle a vu. C'est très difficile de ne pas copier. Très souvent, au début de la recherche, on nous demande qui va être le « nu » dans « *I like to Move it* », parce que les personnes ont vu la scène sur *Youtube*. Aussi, ils pensent que l'un d'entre eux aura à faire cela. Bien sûr, ils le pensent ! Mais nous ne travaillons pas comme cela, nous souhaitons que les performers trouvent leurs propres solutions, leur propre voie. Ils déterminent jusqu'où ils veulent aller, jusqu'à quel niveau.

CELINE ROUX – LORSQUE NOUS AVONS TRAVAILLE A RENNES, LE DEVELOPPEMENT DE LA TRANSMISSION ETAIT ORGANISE PAR STRATES SUCCESSIVES : NOUS DECOUVRIONS LES CHANSONS ET ENSUITE NOUS FAISONS ET REFAISONS LA SEQUENCE POUR TRAVAILLER L'ETAT DE CORPS, L'ESPACE, LA TEMPORALITE D'UNE SCENE ETC...

CELA COMMENÇAIT PAR LA DECOUVERTE DE LA CHANSON, IL Y AVAIT UN TEMPS POUR DE COURTES IMPROVISATIONS OU POUR LA PRATIQUE EN DEUX GROUPES. ENSUITE LE TRAVAIL « PAR STRATES » COMMENÇAIT ET CHACUN TRAVAILLAIT A AFFINER SA PRESENCE DANS LE PROCESSUS DE PERFORMANCE « MINIMALISTE », UN PROCESSUS AVEC UN CERTAIN NOMBRE DE CONTRAINTES, DE REGLES ET DE TOPS.

COMMENT AVEZ-VOUS PENSE CELA AVEC JEROME BEL? EST-CE UN TRES STRICT PROCESSUS ETABLI ?

HENRIQUE NEVES : Je ne suis pas sûr que je réponde à la question, mais lorsque nous avons repris *The Show must Go On*, Jérôme nous avait juste demandé d'essayer de reprendre le processus originel et de ne pas faire apprendre le spectacle. C'est ce que nous avons fait et il avait confiance en cela. La transmission doit être adaptée aux personnes qui appartiennent à la distribution et aux caractères culturels et géographiques spécifiques. Il faut aussi respecter le cadre temporel imparti.

Les règles et les repères sont un peu comme un espace négatif de précision. L'idée n'est pas de contraindre les personnes mais de leur demander d'être excessivement précises. En fin de compte cela apparaît comme des règles et des repères. Je ne pense pas que ce soit véritablement cela, mais je sais que c'est comme ça que les instructions deviennent comprises. Très souvent, je réfléchis sur comment dire les choses (par exemple préférer « être plus clair dans votre geste » en opposition à « ne bouge pas trop »). Cependant, cela peut apparaître comme contraignant le mouvement sans pour autant le clarifier. C'est une difficulté, mais je sens que c'est autant un problème dans ma propre énonciation que dans la manière dont est reçue cette demande par les autres.

En outre, le processus de stratification devient naturel. En répétant, on ne peut pas simplement faire toujours la même chose à l'identique et le mode répétitif devient un mode de renforcement de sens, de profondeur, de compréhension. C'est un processus d'apprentissage de mises en connexion du sens, dans et avec la tâche, mises en connexion avec le matériau, les autres, l'espace et la musique.

DINA ED DIK : Nous sommes libres de choisir notre voie pour enseigner cela. Bien sûr, cela fait sens de connaître les chansons et de comprendre le fil dramaturgique en premier lieu. De plus, l'espace et le temps parfois aident à avoir un premier cadre, mais quelqu'un peut performer sans ce cadre et penser sans ce cadre. Cela dépend énormément du groupe et de la quantité d'informations qu'il peut intégrer.

Parfois, nous devons aller pas à pas et nous abstenir de certains retours pour ne pas rendre la chose confuse et restreindre trop le groupe. Bien sûr, habituellement les professionnels sont plus rapides mais pas toujours meilleurs (pour cette pièce). Un élément important aussi, pour Jérôme, est que chaque performer peut quitter le travail à n'importe quel moment. Il est libre et cela suppose que son engagement est nécessaire pour que le processus existe.

CELINE ROUX – DURANT LES REPETITIONS, NOUS AVONS TRAVAILLE AVEC NOS VETEMENTS ET NOS CHAUSSURES « DE VILLE », COMME NOUS ARRIVIONS AU GARAGE. IL N'Y AVAIT PAS DE PREPARATION CORPORELLE OU D'EXERCICES DE PREPARATION DES SEQUENCES PAR EXEMPLE. JE SUPPOSE QUE CELA EST UN CHOIX : LE GROUPE DOIT-IL JUSTE TRAVAILLER SUR LA PIECE ?

DINA ED DIK : Oui c'est un choix. Chacun doit se préparer comme il/elle le souhaite. Nous laissons faire le groupe.

HENRIQUE NEVES : Cette pièce ne demande ni technique, ni un ensemble de préparations comme cela doit ou peut être appliqué pour d'autres pièces (ceci ne veut pas être un manifeste artistique !). Cela arrive dans un espace-temps spécifique. Le groupe joue un rôle important, aussi l'idée de préparer les séquences et les états de corps n'a pas beaucoup de sens dans ce contexte. De plus, honnêtement, je ne saurais pas quoi activer. Je ne suis pas un professeur, je tente d'adapter le travail aux performers au sein de ma propre capacité.

CELINE ROUX : VOUS AVEZ ACTIVE ENSEMBLE CETTE TRANSMISSION PLUSIEURS FOIS DANS DES GROUPES AUX CULTURES ET NATIONALITES DIFFERENTES. POUVEZ-VOUS L'UN ET L'AUTRE EVOQUER LES CADRES DE TRAVAIL ET LES DIFFERENCES RESSENTIES ENTRE CES EXPERIENCES DE RE-ACTIVATION ?

HENRIQUE NEVES : Il y a des différences et, plus je l'active, plus elles deviennent évidentes pour moi. La façon dont les personnes nous font confiance et font confiance au travail change beaucoup les choses. Parfois les personnes ne connaissent pas ce type de travail et, en plus de l'apprentissage de la pièce, nous avons à parler des relations avec le public, de la déconstruction de la danse etc...

La manière dont les personnes font les choses est avant tout reliée à des individus, à des groupes constitués et ensuite peut éventuellement avoir affaire avec des questions de nationalité ou géographique. Souvent, il y a un sentiment partagé de timidité ou, au contraire, d'affirmation de soi, mais je pense que cela est spécifique à un groupe. Je ne peux, ni ne veux penser cela dans des cadres de cultures nationales.

Ainsi, ce que je tente de dire, c'est que je ne veux pas enfermer ces différences dans des cases nationales ou générales. C'est un groupe de personnes qui pourrait être, ou non, un échantillon d'un groupe élargi ou de groupes plus larges, mais je ne

peux vraiment pas l'analyser... Je n'en sais pas assez. De plus, je n'aime pas voir les personnes et les performers de cette façon. Ils ne sont jamais représentatifs d'un groupe plus large, mais ils SONT (et peu importe ce qu'ils sont). Je comprends mon implication dans cette transmission comme devant travailler avec ce groupe spécifique d'individus ayant des besoins particuliers, des questions, des histoires et des désirs.

DINA ED DIK : Mes pensées sont très similaires à celles d'Henrique.

La seule exception, je pense, est le Japon où nous pourrions aller en novembre. Là, je m'attends à une culture différente. De quelle façon, cela va avoir un effet sur le travail de la pièce, je ne sais pas.

Nous avons fait un peu cette expérience des différences culturelles à percevoir le travail en Argentine. Et là, il y a eu un effet sur le travail. Le travail est devenu trop lourd, la lecture de certaines scènes a complètement changé. C'était une chose culturelle, mais aussi une chose individuelle comme l'a décrit Henrique. Nos règles pour le choix de l'audition avaient été ignorées et le résultat n'a pas été le meilleur.

CELINE ROUX : POUVEZ-VOUS EXPLIQUER, DANS LE CAS DE RENNES, QUELLES ONT ETE LES SPECIFICITES ET/OU DIFFICULTES POUR VOUS DANS LA CONSTRUCTION AVEC CE GROUPE ?

HENRIQUE NEVES : Comme je le disais auparavant, c'est toujours différent. Et je pense que mon travail est aussi d'être attentif à cette nouveauté constante et inattendue. Sinon, le travail n'est pas intéressant. Quant à Rennes, je peux vous raconter ce que j'ai trouvé plus difficile. Tout d'abord, la langue. Je ne parle pas français couramment et je suis très conscient de cela. Ainsi, je me suis trouvé dans une position d'une certaine faiblesse et j'ai dû trouver comment vaincre cette faiblesse sans compromettre le travail. Le travail du groupe et mon travail.

Puis, je pensais que c'était un groupe assez indiscipliné pour plusieurs raisons. Le fait que les gens n'étaient pas rémunérés à temps plein – alors que habituellement le casting mêle professionnels et amateurs et que tous sont rémunérés, de façon égale et sans distinction sur toute la durée du travail – a joué un rôle parce que certaines personnes ne pouvaient pas être là à l'heure en raison d'un emploi ou bien arrivaient après une journée de travail de 8 heures. Le défi était de trouver comment maintenir un rythme et comment ne pas répéter la même information maintes et maintes fois pour compenser les absences. Ensuite, en termes de difficultés, il y avait aussi le fait que parfois je désirais parler et certaines personnes parlaient entre elles. C'était une chose face à laquelle je ne savais pas comment faire car je ne voulais pas faire taire quelqu'un ou demander à quelqu'un son attention. Ma solution impliquait de répéter les mêmes informations à plusieurs reprises. Enfin, il y a eu des situations spécifiques qui ont demandé des solutions spécifiques. Nous avons dû négocier avec une grande différence d'âges dans le groupe et avec un performer ayant des problèmes auditifs.

Dans l'ensemble, c'était très intéressant et, une fois encore, les remarques ci-dessus font ressortir les spécificités au sein d'un groupe d'individus et non le groupe de Rennes en soi ou un groupe français ou quelque manière que l'on pourrait être tenté de classer les groupes de personnes.