

CELINE ROUX

The Show must Go On de Jérôme Bel est une œuvre exemplaire dans le principe d'exposition de déconstructions – et non destructions – et de décompositions des modalités opérantes dans la notion de chorégraphique. Par extension, les procédés mis en place touchent aussi aux modes de construction du corps dansant et du geste dansé. Créée en 2001, cette pièce a marqué le contexte des pratiques performatives chorégraphiques françaises en ce qu'elle touchait à l'intouchable, c'est-à-dire les conventions mêmes du spectacle et l'évaluation de ce qui définit les compétences d'un danseur inscrit dans l'espace scénique. Imprévisible, cette posture de chorégraphe a été perçue à l'époque comme scandaleuse, pour certains, touchant à l'essence même de ce qui gouvernait la pensée de l'œuvre chorégraphique scénique jusqu'alors. Pour d'autres, elle était un signe fort de la vitalité du chorégraphique, de sa position critique et de sa détermination à exister comme terrain problématisant de son geste lui-même.

Jérôme Bel, comme d'autres artistes de cette période, a proposé la mise en place de décadres, de résistances à la fois du chorégraphique et du corps dansant pour en tester la valeur. Dans ce projet, il expose les conventions qui articulent les principes d'écriture chorégraphique aux horizons d'attente des spectateurs. En touchant aux horizons d'attente du spectateur, il touche au rapport artistique, au contrat tacite qui organise et structure les notions de spectacle et de représentation. Cette exposition critique est réalisée à partir d'une modalité simple de prime abord : la séparation des composantes du chorégraphique et de ses conventions spectaculaires instituées comme référents depuis l'avènement du ballet académique. Interrogées en dehors du théâtre, positionnement critique de la Postmodern Dance, ces composantes ne l'avaient jamais autant été au sein même de l'espace scénique, de manière si exposée et comme matrice de la proposition artistique. S'opère alors un positionnement autoréflexif commun à un certain nombre d'artistes chorégraphiques à la fin des années 1990 et début du XXI^e siècle. Jérôme Bel offre une réarticulation de ces composantes dans une forme d'autonomisation de chacune. Il fait de la danse, du chorégraphique et de l'espace scénique l'objet d'étude et le cœur de cette œuvre opérant ainsi des dissonances avec les horizons d'attente.

Si de nombreux articles ont interrogé et exposé les enjeux de *The Show must Go On!*, peu d'écrits se sont intéressés à la question de la transmission de cette pièce.

* Cet article intègre une série numérotée entamée par l'auteur en 2007 sous le titre générique *Pratiques performatives / Corps critiques*. Les productions de la série sont numérotées selon leur ordre de création. Elles sont autonomes, ne font pas référence les unes aux autres et chacune d'elles émerge dans un contexte différent.

¹ Cf. ETCHELLS Tim, « Regards toujours plus avertis sur le toujours plus stupide », in *Art Press spécial*, n°23, novembre 2002, p.82-91.

Depuis sa création en 2001, l'œuvre est toujours jouée dans son casting originel. Elle est aussi remontée ou activée avec des nouveaux castings, à partir de groupes constitués mêlant amateurs, professionnels et non-danseurs sur un temps de travail resserré et pris en charge par des répétiteurs, danseurs de la « première génération ». Parallèlement à ces reprises nomades, la pièce est entrée au répertoire du Ballet de Lyon en 2008. Nouveau positionnement critique d'une pièce pouvant conjointement être activée par des danseurs réunis par son auteur, par la troupe d'un ballet – au même titre que d'autres pièces néo-classiques ou contemporaines – et par des *performers* occasionnels, amateurs ou n'ayant jamais eu d'expérience en danse contemporaine. *The Show must Go On* co-existe dans ces trois formats. En 2011, le Musée de la danse s'engage dans le projet de réactivation de *The Show must Go On* avec un groupe constitué de *performers* rennais conjointement à l'exposition *Jérôme Bel en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3h²*.

A Rennes, un casting de 22 participants a été réalisé. Le nombre de participants reste fluctuant et dépendant de la valeur métrique du cadre de scène : il est déterminé par la largeur de celui-ci, ici celui de l'Opéra de Rennes. Alignés les uns à côté des autres pour deux séquences en avant-scène, les danseurs-*performers* doivent se retrouver épaules contre épaules sans espace supplémentaire. Le nombre de *performers* est ainsi choisi en fonction de cette contingence.

L'audition, réalisée par le Musée de la danse en lien et accord avec les deux répétiteurs, Henrique Neves et Dina Ed Dike, s'opère par plusieurs entrées : contact de spectateurs et praticiens de danse proches du Musée de la danse – notamment des participants ou ex-participants aux ateliers Gift du Musée de la danse ou à des projets antérieurs comme *Roman Photo*³ de Boris Charmatz –, contacts de bouche à oreille et petite annonce exposée dans la rue devant le Musée de la danse pour achever le casting⁴.

Un groupe hétérogène en âge, culture, rapport au corps, rapport à la danse contemporaine est ainsi constitué⁵. La quasi-totalité des participants ne connaissent pas la pièce et très peu d'entre eux sont informés sur le travail de Jérôme Bel, pour

² Exposition monographique imaginée par le Musée de la danse comme un parcours en cinq stations temporelles pour découvrir l'œuvre de Jérôme Bel à travers des extraits de pièces – *The Show must Go On* et *Véronique Doisneau* –, des supports textuels et photographiques jusqu'au catalogue raisonné de Jérôme Bel disponible sur internet. Conjointement, sur la durée de l'exposition, ont été joués *Cédric Andrieux* et *the Show must Go On* (version « rennaise ») à l'Opéra de Rennes. Par ce projet, le Musée de la danse problématise le lieu et la place de la danse et du chorégraphique, occasion d'un débat intitulé «La danse□: comment s'expose-t-elle, comment l'exposer?» proposé par Gilles Amalvi, écrivain, dramaturge et performeur sonore.

³ Projet présenté pour la première fois lors de la Préfiguration du Musée de la danse en avril 2009, à partir du livre *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse* de D.Vaughan. Ce projet, réalisé par Boris Charmatz avec des danseurs amateurs et des non-danseurs rennais, est toujours activé avec des groupes non professionnels.

Cf. <http://www.borischarmatz.org/savoir/piece/50-ans-de-danse-flip-book-roman-photo>

⁴ « *Vous n'avez jamais dansé... mais cela vous fait envie ? pour un projet de spectacle, le Musée de la danse recherche des hommes ! (de 16 à 96 ans), expérience en danse non nécessaire. Répétitions en soirée et week-ends en février au garage.*

Contact : mariequiblier@museedeladanse.org »

⁵ Ont participé à la reprise à Rennes : Hervé Audrain, Chantal Bideau, Fabrice Bouvais, Pierrick Brunard, Carole Contant, Mats Dahllov, Dandrine Dufeu, François Geslin, Bernard Gordon, Emmanuel Greffet, Jean-Paul Guidoni, Margot Joncheray, Mirabelle Le Boulicaut, Myriam Lecoq-Vinagre, Thumette Léon, Shankar Lesthéhan, Rémy Louis, Dominique Ridard, Céline Roux, Dei Santana, Kaya Sasaki, Antoine Soulier.

qui, ces deux conditions sont nécessaires à la transmission. Celle-ci est pensée dans un volume horaire de 50 heures de répétition et est suivie d'une soirée de représentation à l'Opéra de Rennes, le 18 février 2011. Le processus de transmission proposé par les deux répétiteurs est linéaire, suivant la chronologie de la pièce, de la première musique à la dernière. L'objectif des répétiteurs est que le groupe acquiert rapidement une vision globale de toutes les actions à réaliser et des dix-neuf séquences et musiques qui composent la pièce. Le travail opère ensuite par strates successives sur chacune des chansons. Ce travail par strates permet, d'une part, d'affiner les espaces, le temps, les repères et, d'autre part, est favorable à un travail d'élimination des cryptages .

Par cette élimination des cryptages, l'activité du groupe se concentre sur une réduction à l'action voulue en creux. Il s'agit de faire comprendre au groupe qu'il n'y a pas d'incarnation ou d'interprétation à la pièce mais bien une mesure fine et épurée de l'action minimale à activer pour chaque séquence. Au sein du groupe constitué, chacun des membres arrive avec son expérience de spectateur ou non, avec ses représentations mentales d'un spectacle de danse et avec ses attentes. Les premières répétitions exposent rapidement la diversité de projection de la présence de chacun dans l'expérience et du rapport individuel qui se tisse avec ce travail de réactivation. Quelle place tenir dans ce projet ?

Si *The Show must Go On* travaille de manière réflexive sur les horizons d'attente du spectateur – et ce, aujourd'hui, certainement avec un impact différent qu'il y a dix ans du fait du déplacement de ces horizons – la pièce travaille toujours cela, de manière première, au sein du groupe constitué. Chaque individu participant au projet se trouve confronté à ses propres représentations mentales du danseur, du spectacle mais aussi du travail de répétition, de la question du collectif et de l'être ensemble.

Cela est d'autant plus fort que la quasi-totalité des scènes requiert un processus d'apprentissage de la convention. Chaque séquence travaille de manière critique cette dernière, puis opère un processus de minimalisation, d'érosion des couches d'interprétation, de mouvements et de présences à tendance représentative pour tendre à toucher l'essence de la substance, sans qu'elle ne soit croisée ou en dialogue avec d'autres matières.

En cela, la séquence du « *Come Together* » est explicite. Travaillant la règle fondamentale de ce projet – à savoir exécuter l'action proposée par le refrain – ce morceau des Beatles est la troisième chanson dans le déroulé dramaturgique de la pièce et initie la première action physique⁶. La première approche de cette séquence a été une proposition d'improvisation à partir du refrain. « Venir ensemble » a généré des mises en jeu – à deux ou plusieurs personnes – de signes forts de la cohésion de groupe comme se tenir la main, faire un cercle. Plus ou moins consciemment étaient alors convoquées des formes collectives et sociétales ramenant aux représentations

⁶ *Tonight*, extrait de *West side story*, premier morceau musical de *The Show must Go On*, permet de nommer le cadre du ici et maintenant, soir de la représentation. Cette chanson est diffusée en salle et dans l'ambiance lumineuse de celle-ci. Deuxième morceau, *Let the sun shine in*, de Hair, permet la bascule entre la lumière salle et la lumière plateau, une bascule lumière prenant généralement quelques secondes qui, ici, dure le temps de morceau musical.

ancestrales de l'être ensemble. Cette première improvisation a donné lieu à une discussion problématisante du sujet: face aux micro-groupes composés dans cette improvisation, est posée la question du « ensemble » dans le sens de « avec tout le monde », face aux tentatives de cercle ou de regroupement de l'ensemble du groupe est mise en réflexion la question du public et de son appartenance à cet « être ensemble » etc... Est alors travaillée la prise de conscience de cette connexion avec la salle afin que l'être ensemble embrasse les *performers* et les spectateurs.

Progressivement la proposition s'épure. Ce qui pourrait être analysé dans notre champ chorégraphique comme de la pantomime – exposer par un geste signifiant symboliquement l'état d'être dans lequel on se dit être, pour ce qui nous concerne ici se tenir par les épaules en se souriant ou déambuler main dans la main par exemple – disparaît. La notion d'arrivée simultanée sur le plateau advient et est progressivement mise en lien avec l'espace de la salle, connexion nécessaire dans l'être ensemble entre les *performers* et les spectateurs. Arrive enfin, une notion plus abstraite, celle d'être ensemble avec l'espace architectural du lieu, connexion complète nécessaire à une certaine conception de la notion de représentation telle que défendue par Jacques Derrida :

« Certes, la scène ne représentera plus, puisqu'elle ne viendra plus s'ajouter comme illustration sensible à un texte déjà écrit, pensé ou vécu hors d'elle et qu'elle ne ferait que répéter, dont elle ne constituerait pas la trame. Elle ne viendra plus répéter un présent, représenter un présent qui serait ailleurs et avant elle, dont la plénitude serait plus vieille qu'elle, absente de la scène et pouvant en droit se passer d'elle : présence à soi du Logos absolu, présent vivant de Dieu. Elle ne sera pas davantage une représentation, si représentation veut dire surface étalée d'un spectacle offert à des voyeurs. Elle ne souffrira même pas la présentation d'un présent si présent signifie ce qui se tient devant moi. La représentation cruelle doit m'investir »⁷.

Si l'espace entre les *performers* se construit et les temps se posent, le résultat donne lieu, dans un premier temps, à une forme d'immobilisme rigide qui, par essence, nie l'« être ensemble » et l'idée de « représentation cruelle » au profit d'une posture frontale d'affirmation de la maîtrise de sa présence. Mais la présence n'est pas. Ôter le masque des représentations et des tentatives pantomimiques entraîne alors un immobilisme austère, un blocage actif des subtilités et états de corps qui constitueraient simplement le « *come together* » des Beatles dans une connexion consciente avec l'impermanence du ici et maintenant. Le travail de reprise incessante de cette séquence, lors des répétitions, a permis d'opérer aux connexions nécessaires entre espace interne, espace externe et espace relationnel, connexions nécessaires à chacun pour être ensemble.

Un enjeu fort de cette transmission est le partage avec un groupe d'individus de l'expérience de cet état de présence qui ouvre la possibilité au public de sentir qu'il appartient à ce qu'il voit. Le spectateur n'est pas pensé dans une posture de projection idéalisée mais bien dans une réalité de corps à corps. Les nombreuses règles pour chaque séquence se traduisent par des contraintes d'espace, des repères temporels ou des rapports relationnels. Elles permettent non pas, comme nous pourrions le penser de prime abord, de contraindre le travail dans un cadre rigide, mais elles sont autant d'appuis physiques, psychologiques et sensitifs à l'épuration

⁷ DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, coll. Tel Quel, éd. du Seuil, 1967, p.348.

des états de corps. La partition ainsi formée renforce le paradoxe de la relation scène/salle en miroir et élimine les images pour faire apparaître les corps et les individus.

Ce travail d'apprentissage et de passation de *The Show must Go On* n'est relayé par aucune mise en corps au début des séances de répétitions, ni réveil corporel, ni exercices visant à travailler une approche sensible d'un processus ou d'une matière, matériaux qui offriraient des en-communs au groupe en dehors de la réactivation. Le travail se focalise exclusivement sur les séquences de la pièce. Face à la multitude d'informations contenues dans la partition, un membre du groupe rennais a proposé une forme partitionnelle des différents éléments. Partition pensée avant tout comme support mémoriel pour le groupe, elle a pris la forme d'un tableau d'indications. Répétition après répétition, le tableau était complété pour chacune des chansons sur le principe des entrées suivantes : Musique – Qui ? – Quoi ? – Comment ? Le « comment ? » résumait les éléments sur lesquels porter son attention, rappelait les mots-clés donnés par les répétiteurs et exposait le grand nombre d'injonctions auxquelles le groupe devait soumettre son attention durant la séquence. Cette partition textuelle n'est jamais parvenue à une exhaustivité, mais a été, pour une grande partie du groupe, un point d'appui nécessaire à certaines étapes des répétitions et de la mémorisation.

Si, dans un premier temps, les propositions d'improvisation faites par le groupe à la première écoute des refrains s'appuyaient fortement sur une forme d'illustration nourrie par des stéréotypes forts, l'approche de *Every Breath you take* du groupe The Police a été tout autre. A l'écoute du refrain – *I'll watching you* – la proposition a été unanime : regarder le public. Le principe inhérent au projet était intégré, la forme directe du discours sous-tendu aussi. La dimension critique émergeait. La composition spatiale donnée à la séquence par Jérôme Bel – à savoir l'arrivée un à un sur le plateau et la construction de la ligne au bord du proscenium – a ensuite été organisée par les répétiteurs, mais l'action du morceau avait été perçue immédiatement.

Dans le processus de transmission, une dimension importante est celle de l'expérience collective au sein d'un groupe constitué, groupe n'ayant pas d'autre connexion au départ que la participation à ce projet. L'absence d'exercices collectifs ou d'ateliers en marge de la transmission confirme cette volonté de Jérôme Bel et le particularisme de l'être ensemble à cet endroit. Participer à la reprise de *The Show must Go On* active chez les *performers*, quels que soient leurs parcours antécédents par rapport à la danse et au spectacle, une réflexion critique imbriquant l'expérience personnelle et l'aventure collective. *The Show must Go On* suscite l'expérience de la présence, dans le ici et maintenant.

Au-delà de sa place « historique » dans le champ chorégraphique français, *The Show must Go On*, en supportant différents types de casting – de la version originelle à celles pour groupes constitués en passant par l'incorporation de cette œuvre au répertoire du Ballet de Lyon –, décadre la notion de corps dansant et met en perspective le cadre chorégraphique et l'activation de la danse en son sein. Cette question est à rapprocher des préoccupations actuelles, tant des artistes que des

chercheurs⁸ : problématiser ce qui fait œuvre en danse. Ce questionnement est aussi une préoccupation forte qui anime le Musée de la danse dans la diversité des projets qui y sont pensés et concrétisés. De même, Boris Charmatz décline sous trois titres, selon les distributions⁹ son « *event méta-cunninghamien* »¹⁰ à partir du livre de David Vaughan, *Merce Cunningham, un demi siècle de danse*. Ainsi, il offre une autre entrée aux possibles décadres de l'œuvre, son concept, son activation et ses variations d'activation entraînant des écarts et des mises à distance critiques sur le corps dansant.

⁸ Cf. Launay Isabelle, *Les danses d'après, poétiques de la mémoire en danse*, J.L.-Déotte (dir.), Habilitation à Diriger des Recherches, Paris 8, 2007.

Launay Isabelle, Pagès Sylviane (dir.), *Mémoires et histoire en danse*, Mobiles n°2, Paris, coll. Arts 8, L'Harmattan, 2011.

Pouillaude Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique - Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, coll. essais d'art et de philosophie, Vrin, 2009.

Quiblier Marie, *La reprise, un espace de problématisation des pratiques dans le champ chorégraphique français 1990-2010*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2011.

⁹ *Roman Photo*, avec des étudiants, amateurs ou non-danseurs, *Flip Book* avec des danseurs professionnels, *50 ans de danse* avec d'anciens interprètes de la Merce Cunningham Dance Company

¹⁰ Cf. Texte de Boris Charmatz, « *Un event méta-cunninghamien* », in Programme du Théâtre de la Ville, Paris, décembre 2009.