

## Conversaciones y entrevistas realizadas por Nathalie Viot

### Disciplinas cruzadas

NV: Quisiera que nos hablarais de vuestro deslizamiento hacia las otras artes, pues se puede decir que hoy en día no es raro que cada vez más coreógrafos busquen cosas diferentes a la danza. Eso no quiere decir que dejen de bailar, pero buscan en otras partes; entonces, se puede preguntar el por qué de eso.

LR: Cuando eres bailarina y coreógrafo, y haces el trabajo que haces ahora, es porque piensas en toda la cuestión de las mezclas entre las artes visuales, la performance y la danza. La diferencia con los artistas plásticos es que tenemos un cuerpo, es decir, una herramienta absolutamente excepcional, y eso lo cambia todo para mí.

AG: Yo creo que eso sucede al menos de forma cíclica en cuanto a la historia que yo conozco. Hemos pasado a algo más específico y más consciente. Antes, cuando intentábamos cambiar un poco fuera del academicismo, para romper con la danza, encontrábamos nuevamente un cuerpo que baila. Ahora hay gente que procura verdaderamente habitar un cuerpo, encontrar un cuerpo.

LR: La diferencia viene quizá del hecho de que los coreógrafos como nosotros tratan de trabajar a partir de sí mismos. Por ejemplo, en el conocido trabajo entre Cage, Cunningham y Rauschenberg, era una colaboración a tres. Hoy en día no se colabora mucho, no lo hacen todos.

AG: A mí me gustaría mucho, tengo ganas de saber algo más acerca de lo que puedo hacer verdaderamente, o lo que debería hacer sola. Si entro en cierto tipo de trabajo, me gusta que otros artistas muy diferentes vengan a colaborar en torno a una idea. En cambio, lo que veo es cada vez más gente que quiere concentrarse en su objeto.

LR: Yo he llegado a un estadio en el que busco en mi propio interior, y ya no tengo necesidad de los demás. Toda forma de colaboración es siempre muy puntual, muy pensada, en definitiva procuro trabajar siempre, sobre todo desde que concebí las "Piezas distinguidas", en un medio propicio en el que pueda realizar cosas. En cuanto al sonido, por ejemplo, elijo uno que sea justo suficiente para mi idea, pero no tengo necesidad de una composición musical. En cuanto a los objetos, trabajo con cartón porque puedo cortarlo yo misma, manipularlo, es un poco como una danza de autor, por así decir, pero siempre muy básica, muy simple. Veo que no estoy sola, en Madrid hay mucha gente que trabaja también en lugares exigüos, básicos, en los que pueden manipular, etc... La colaboración es de otro orden. Puede que vayamos a un bar a hablar. En el campo del arte hay necesidad de hablar, pero no se trabaja en equipo.

AG: Comparado a los años setenta, lo que era algo insólito para mí era el hecho de que hubiera grupos de artistas, pintores, escritores, cineastas, bailarines, músicos... que se entremezclaban para canalizar ganas, deseos; algo específico. En los años ochenta había autores/coreógrafos, autores de cine, autores/escritores, y la gente se ha separado porque ha visto que no tenía por qué juntarse. Tengo muy pocos amigos bailarines o coreógrafos, a veces lo echo en falta, pero es algo muy puntual. Pongo la mira en alguien, es como un flechazo y a veces funciona, mientras que en las otras disciplinas los artistas van a aportarme de entrada puntos de vista en los que no había pensado.

NV: Con las "Piezas distinguidas" entras en un proceso de coleccionista, vendes tus piezas una a una. Es algo que no conozco en ningún otro coreógrafo.

## Entretiens et propos menés par Nathalie Viot

### Disciplines croisées

NV: J'aimerais que vous nous parliez de votre glissement vers les autres arts, car on peut dire que ce n'est pas rare aujourd'hui, de plus en plus de chorégraphes cherchent autre chose que la danse, ça ne veut pas dire qu'ils arrêtent de danser, mais ils cherchent ailleurs, alors on peut se demander pourquoi.

LR: Quand on est danseuse et chorégraphe, que l'on fait le travail que l'on fait maintenant c'est parce que l'on pense à toute l'histoire des mélanges entre les arts visuels, la performance et la danse. La différence avec les artistes plasticiens c'est que nous avons un corps c'est-à-dire un outil absolument exceptionnel et cela change tout pour moi.

AG: Je crois que cela vient quand même de façon cyclique par rapport à l'histoire que je connais. On est passé à quelque chose de plus spécifique et plus conscient. Auparavant lorsqu'on essayait de changer un peu de l'académisme, pour rompre avec la danse, c'était encore pour trouver un corps qui danse. Maintenant il y a des gens qui cherchent vraiment à habiter un corps, à trouver un corps.

LR: La différence vient peut être du fait que les chorégraphes comme nous essaient de travailler à partir d'eux-mêmes. Par exemple, dans le travail très connu entre Cage, Cunningham et Rauschenberg, c'était une collaboration à trois. Aujourd'hui, on ne collabore pas beaucoup, ou pas tous.

AG: Moi, j'aimerais beaucoup, j'ai envie de savoir un peu plus ce que je peux vraiment faire ou devrais faire seule. Si je rentre dans un certain type de travail, j'aime que d'autres artistes très différents viennent collaborer sur une idée. Par contre je trouve de plus en plus de gens qui ont envie de se concentrer sur leur objet.

LR: Je suis arrivée à un stade où je cherche à l'intérieur de moi-même, je n'ai plus besoin des autres. Toute forme de collaboration est toujours très ponctuelle, très pensée et finalement j'essaie toujours de travailler, surtout depuis que j'ai conçu "las Piezas distinguidas", dans un milieu propice où je peux réaliser. Pour le son par exemple, je choisis un son qui soit juste suffisant pour mon idée, mais je n'ai pas besoin d'une composition musicale. Pour les objets je travaille avec du carton parce que je peux le couper moi-même, le manipuler, c'est un petit peu comme une danse d'auteur si on peut dire, mais toujours très basique, très simple. Je vois que je ne suis pas seule, à Madrid il y a beaucoup de gens qui travaillent aussi dans des lieux exigüos, basiques, où ils peuvent manipuler etc... La collaboration est d'un autre ordre. Peut-être que c'est dans un café où l'on va parler. En art on a besoin de parler, mais on ne travaille pas ensemble.

AG: Par rapport aux années soixante dix, ce qui pour moi était unique c'était le fait que des groupes d'artistes, peintres, écrivains, cinéastes, danseurs, musiciens se mélangeaient pour véhiculer des envies, des désirs: quelque chose de spécifique. Dans les années quatre-vingt c'était auteur/chorégraphe, auteur/cinéma, auteur/écrivain, on s'est séparé parce qu'on n'avait pas forcément besoin de se mettre ensemble. J'ai très peu d'amis danseurs ou chorégraphes, parfois ça me manque, mais c'est très ponctuel. Je vise quelqu'un, je flashe dessus et parfois ça marche, tandis qu'avec les autres disciplines, les artistes vont d'emblée m'apporter des points de vue auxquels je n'aurais pas pensé.

NV: Pour les "Piezas distinguidas" tu entres dans un processus de collectionneur, tu vendes tes pièces à l'unité. C'est quelque chose



LR: Yo tampoco, pero una vez que has hecho algo, ya no ves más que eso. De todas formas, hay muchísimos ejemplos en la historia: por ejemplo, Piero Manzoni, que firmaba sobre el cuerpo. Hay muchas cosas así.

NV: ¡O Yves Klein, que vendía viento!

LR: O sea que tampoco es muy original.

NV: Sí, pero ahí hablas de artistas; lo que me parece interesante es que tú eres coreógrafo y vendes tus piezas. Para una bailarina eso parece aberrante; venderlas a un teatro para una representación es algo que se comprende, pero venderlas a una persona que va a tener la propiedad de la obra, eso me parece más original.

LR: Yo vendo mis piezas como una idea, más que como algo físico, porque soy muy generosa. En la primera serie daba un vídeo, pero me di cuenta de que era demasiado "doméstico"; por eso, he pensado en una película super ocho para la segunda serie. O sea que ya he dado una película, y ahora estoy pensando en una tercera serie para la que quisiera dar al propietario un "presupuesto distinguido" que yo pueda manipular, acompañado de fotos Polaroid para hacer una especie de libro con ilustraciones que, al hacer correr las páginas, dé la impresión de movimiento, algo así. Los "distinguidos propietarios" nunca perciben derecho alguno sobre la obra, pero su nombre aparece siempre al lado del título de la pieza y están siempre invitados a todas las representaciones, independientemente del país, si es que pueden acudir. También tienen un certificado. Trato de vender o interpretar una idea que mueva verdaderamente el cuerpo, es decir, que sea lo suficientemente esencial como para poder guardarse y venderse sin que yo esté demasiado atrapada por la interpretación. Por eso queda mucho más claro en esta pieza. Pero en mí no hay interpretación, me utilizo completamente como un cuerpo que contiene o sostiene la idea. Si quiero hablar de las "Piezas distinguidas" yendo más lejos, puedo vender la idea de los que son sus propietarios. Creo que siempre he estado interesada en las artes plásticas, y ha sido tal vez ese alimento lo que me ha aportado otras cosas que no vienen necesariamente de la danza.

NV: Te permites también representar tu pieza indefinidamente, a pesar de que pertenece ya a alguien.

LR: Sí, por supuesto. Además, doy al propietario el derecho a revenderla, si lo desea, a otra persona, incluso más cara. Cuando ocurre eso, cambio el nombre del propietario, eso es todo.

AG: Es verdaderamente un trabajo conceptual. Intenta pedir a los coreógrafos qué tipo de ideas tienen. Y verás las respuestas.

LR: Sí, o puede ser también que se quiera cambiar lo "efímero" de la danza. ¿Por qué ha de ser efímera la danza? ¿Con todos los medios tecnológicos que existen para grabar! Pero la cabeza lo retiene todo, se puede no ser efímero con la memoria. Hay una contradicción entre lo efímero y la perennidad, es un juego al que siempre quiero jugar.

AG: Ahora con internet nos podemos localizar, encontrarnos en cualquier lugar, canjear esa memoria, pero no es necesariamente la huella lo que importa, es sólo la traducción de lo que he dicho. Puede que "huellas" no sea el término adecuado. Va más bien en el sentido de transformar, trasponer, transmitir, transgredir...

LR: Debemos elegir nuestro soporte extremadamente bien, hay tantas posibilidades de retranscribir nuestro trabajo... Hay cosas que puedes poner en un soporte, diapositiva, cine o cualquier otro, pero no hay cosas que se puedan retranscribir todavía en el cuerpo, viviendo. Es algo en lo que he pensado; todos tenemos la posibilidad de mezclar las disciplinas y grabar nuestro trabajo en diferentes soportes. Nuestro trabajo está en la elección del soporte, porque es en el cuerpo donde ocurren las cosas. En el caso de "Jérôme Bel", por ejemplo, tal vez si hiciera una película perdería algo esencial a causa de la virtualidad. Me refiero a que es preciso reflexionar, pues lo que se hace en nuestro cuerpo, en nuestra

que je ne connais pas chez d'autres chorégraphes.

LR: Moi non plus, mais une fois que tu as fait quelque chose tu ne vois plus que ça. Mais il y a plein d'exemples dans l'histoire: par exemple Piero Manzoni qui signait sur le corps, il y a plein de choses comme ça.

NV: Ou Yves Klein qui vendait du vent !...

LR: Donc ce n'est pas très original non plus.

NV: Oui mais là tu parles d'artistes, ce qui me semble intéressant c'est que tu es chorégraphe et que tu vends tes pièces, pour une danseuse ça paraît aberrant, les vendre à un théâtre pour une représentation ça se comprend, mais les vendre à une personne qui aura la propriété de l'œuvre cela me semble plus original.

LR: Je vends mes pièces comme une idée plutôt qu'une chose physique, parce que je suis très généreuse. Pour la première série, j'ai donné une vidéo mais j'ai trouvé que c'était trop "domestique", alors j'ai pensé à un film super huit pour la deuxième série. Donc j'ai donné un film et je suis en train de penser à la troisième série pour laquelle je voudrais donner au propriétaire un "budget distingué" que je puisse manipuler, accompagné de photos Polaroids sous forme de "flip book", quelque chose comme ça. Les "propriétaires distingués" ne perçoivent jamais aucun droit sur l'œuvre mais leur nom apparaît toujours à côté du titre de la pièce et ils sont invités à chaque représentation dans n'importe quel pays, s'ils peuvent venir. Ils ont aussi un certificat. J'essaie de vendre ou d'interpréter l'idée qui bouge vraiment le corps, c'est-à-dire qu'elle soit assez essentielle pour pouvoir se garder et être vendue sans que je sois trop coincée par l'interprétation. C'est pour ça que dans cette pièce c'est beaucoup plus clair. Mais il n'y a pas d'interprétation chez moi, je m'utilise complètement comme un corps qui tient ou qui soutient l'idée. Si je veux parler de "las Piezas distinguidas" en allant plus loin, je peux vendre l'idée de ceux qui en sont propriétaires. Je crois que je suis très inspirée par les arts plastiques depuis toujours, peut-être qu'en définitive c'est cette nourriture qui m'a apporté d'autres choses qui ne viennent pas forcément de la danse.

NV: Tu te permits aussi de jouer ta pièce indéfiniment même si elle appartient déjà à quelqu'un.

LR: Oui bien sûr et en plus je donne au propriétaire le droit de la revendre s'il le veut, plus cher même à quelqu'un d'autre. Lorsque c'est le cas, je change le nom du propriétaire, c'est tout.

AG: C'est vraiment un travail conceptuel. Essaie de demander à des chorégraphes: "qu'est ce que vous avez comme idée!" Tu verras les réponses.

LR: Oui, ou peut-être que c'est aussi vouloir changer "l'éphémérité" de la danse. Pourquoi la danse devrait être éphémère? Avec tous les moyens technologiques qui existent pour enregistrer. Mais la tête retient tout, on peut ne pas être éphémère avec la mémoire. Il y a une contradiction entre l'éphémère et la pérennité, c'est un jeu avec lequel je veux jouer tout le temps.

AG: Maintenant avec internet on peut se localiser, se trouver n'importe où, échanger cette mémoire mais ce n'est pas forcément la trace qui importe, c'est seulement la traduction de ce que j'ai dit. Peut-être que "traces" ce n'est pas le terme juste. C'est plutôt dans le sens de transformer, transposer, transmettre, transgresser...

LR: On doit choisir notre support extrêmement bien, il y a tant de possibilités pour retranscrire notre travail. Il y a des choses que tu peux mettre sur un support, diapo, cinéma ou autre, mais il y a des choses que l'on peut encore retranscrire dans le corps, en vivant. C'est une chose à laquelle j'ai pensé, on a tous la possibilité de mélanger les disciplines et d'enregistrer notre travail sur différents supports. Notre travail c'est choisir le support parce que c'est dans le corps que les choses se passent. Pour "Jérôme Bel" par exemple, peut être que s'il en faisait un film il perdrait quelque chose



carne, es algo difícil. Se puede filmar, se puede fotografiar, pero no es nada fácil, ya que todos los soportes no tienen el mismo valor y no convienen a todas las cosas. Hay también ese trabajo, muy importante, de la elección que se justifica en relación con la obra. Es una forma de manipular, es un medio para comunicar en el que también hay que pensar.

JB: Para mí, la relación con las artes plásticas ha sido una casualidad, porque... creo que era con mis padres, lo recuerdo, cuando íbamos a ver la joven pintura clásica, como "joven burgués" que soy culturalmente, me interesaba, pero no recuerdo muy bien de qué museo se trataba. Lo cierto es que, yendo al departamento clásico, pasé ante un Yves Klein, un monocromo, y vi la cosa más hermosa de mi vida. Fue en ese momento cuando empecé a interesarme, al principio por Yves Klein y luego por los demás, y fui saliendo de la danza y comencé a ver otras cosas en el arte moderno y contemporáneo. Y no estaba nada mal, porque podía representar una posibilidad de conocer el arte. Soy completamente autodidacta en relación al arte contemporáneo, en el que tengo una práctica libre, pero con todo lo que ello conlleva de limitado en el hecho de ser autodidacta. Siempre hago todo solo (bueno, ahora hay dos o tres personas que me acompañan), pero por ejemplo a los bailarines eso no les interesa en absoluto. De vez en cuando llevo algunos libros conmigo. En las giras, no hago más que visitar galerías y museos.

NV: ¿Te sirve de algo?

JB: Sí que me sirve, porque en las artes plásticas hay discursos mucho más importantes que en la danza contemporánea. Y yo tengo necesidad de eso, de pensar y de pensamiento. Me da la impresión que se ha pensado muy poco sobre la danza. Hay pocos investigadores, tal vez porque sólo tiene cien años de existencia. Las artes plásticas son una "luz" increíble, y es extraño, pero cuando veo que se ataca al arte contemporáneo como si fuera la mayor de las nulidades, me pongo furioso. Sea lo que sea, me reconozco enormemente en él, estoy extremadamente interesado en lo que ocurre hoy en día, y son los artistas de mi generación los que más me interesan. Por ejemplo, en el Guggenheim, paso delante de los Kandinsky, y esas cosas no se sostienen en absoluto. Está la historia, evidentemente, porque siempre está la cuestión de saber si eso va a durar. La gente es así, dice que de todas formas se va a hablar más de esto o de lo otro dentro de dos años... Me importa un bledo, es mi época y me apasiona. Me siento muy próximo a artistas de treinta años, y me doy cuenta de que me interesa mucho más que los artistas reconocidos. Además, tengo la impresión de estar en mi época. Puede que sea una mala visión de mi época, pero no importa, es la que tengo, y tener una buena capacidad de juicio no se encuentra entre mis principales objetivos.

NV: El hecho de haber representado la pieza "Nombre asignado por el autor" en un centro de arte de San Sebastián... ¿era la primera vez?

JB: Sí.

NV: ¿Eso ha cambiado algo, o nada en absoluto?

JB: También yo me lo pregunto, porque no había visto el espacio, y acepté porque me lo pidió Blanca Calvo, coreógrafo, que el pasado mayo programó un ciclo de nueva danza en el marco del festival Maizta Dantzán, en el centro Koldo Mitxelena de San Sebastián. Normalmente me niego a actuar fuera de los teatros.

NV: ¿Por qué?

JB: Porque todo lo que he escrito lo he hecho pensando en un teatro, y eso para mí es el cincuenta por cien del trabajo, es decir: ¿dónde voy a actuar? ¿Cuándo voy a actuar? ¿Por qué voy a actuar ahí? Estoy dispuesto a actuar en otros lugares, pero no estoy muy seguro de la pertinencia de hacer tal cosa. Mis espectáculos son enervantes, me gusta que la gente esté sentada cómodamente. Eso nos remite a la cuestión acerca de qué es un espectador hoy

d'essentiel à cause de la virtualité. Je veux dire que l'on doit bien réfléchir car ce n'est pas évident ce que l'on fait dans notre chair, notre corps. On peut filmer, on peut photographier, mais ce n'est pas évident du tout, car tous les supports ne se valent pas et ils ne conviennent pas à toutes les choses. Il y a aussi ce travail très important du choix qui se justifie par rapport à l'œuvre. C'est une façon de manipuler, c'est un moyen pour communiquer auquel on doit penser aussi.

JB : Pour moi, la relation aux arts plastiques a été un hasard parce que j'imagine que c'était avec mes parents, je m'en rappelle, lorsque nous allions voir la jeune peinture classique, comme "jeune bourgeois" que je suis culturellement, on s'y intéressait, mais je ne me souviens pas très bien de quel musée il s'agissait; et en allant vers le département classique je suis passé devant un Yves Klein, un monochrome, et j'avais vu la plus belle chose de ma vie. C'est à ce moment là que j'ai commencé à regarder d'abord Yves Klein et le reste, et sans cesse je suis sorti de la danse, et j'ai commencé à voir d'autres choses dans l'art moderne et contemporain. Et ça c'était pas mal, parce que ça pouvait représenter une chance de connaître l'art. Je suis complètement autodidacte par rapport à l'art contemporain où j'ai une pratique libre mais avec tout ce que ça comporte de limité dans le fait d'être autodidacte. Je fais toujours tout seul, (enfin maintenant il y a deux ou trois personnes qui m'accompagnent), mais par exemple les danseurs ça ne les intéressent pas du tout. De temps en temps je ramène quelques livres. Dans les tournées, on ne fait que visiter des galeries et des musées.

NV : Ça te sert ?

JB : Oui je m'en sers parce qu'il y a dans les arts plastiques des discours beaucoup plus importants que dans la danse contemporaine. Et moi j'ai besoin de ça, de penser et de la pensée. La danse est très peu pensée il me semble. Il y a très peu de chercheurs peut-être du fait qu'elle a seulement cent ans. Les arts plastiques sont une "lumière" incroyable et bizarrement je vois l'art contemporain attaqué comme la pire des nulités, cela me rend furieux. En tout cas je m'y reconnais énormément et je suis extrêmement intéressé par ce qui se passe aujourd'hui et ce sont les artistes de ma génération qui m'intéressent le plus. Là par exemple au Guggenheim je passe devant les Kandinsky, et ces trucs ne tiennent plus du tout. Il y a l'histoire évidemment parce qu'il y a toujours la question de savoir si ça va durer. Les gens sont comme ça, ils disent que de toute façon on parlera plus de telle ou telle chose dans deux ans... Moi je m'en fous c'est mon époque et ça me passionne. Je me sens extrêmement proche d'artistes de trente ans, et je remarque que ça m'intéresse beaucoup plus que des artistes reconnus. En plus j'ai l'impression d'être dans mon époque. Peut-être que c'est une mauvaise vision de mon époque mais peu importe, c'est celle-là et je ne cherche pas spécialement à avoir un bon jugement.

NV : Le fait d'avoir joué la pièce "Nom donné par l'auteur" dans un centre d'art à San Sébastien, c'était la première fois ?

JB : Oui.

NV : Ça a changé quelque chose ou pas du tout ?

JB : Je me le demande parce que je n'avais pas vu l'espace, j'ai accepté parce que c'était Blanca Calvo (chorégraphe, qui a programmé un cycle de nouvelle danse dans le cadre du festival Maizta danza, au centre Koldo Mitxelena de San Sebastian en mai dernier), normalement je refuse de jouer en dehors des théâtres.

NV : Pourquoi ?

JB : Parce que j'ai tout écrit par rapport au théâtre et c'est à mon avis cinquante pour cent du travail, c'est-à-dire, où est-ce que je passe ? Quand est-ce que je passe ? pourquoi est-ce que je passe là ? Je suis prêt à jouer ailleurs mais je ne suis pas très sûr de la pertinence de faire ça. Mes spectacles sont chiants, j'aime que les gens soient assis confortablement. Ça joue sur la question de



en día, hasta dónde puede llegar y cuáles son sus límites; el trabajo está basado en eso. Entonces, hacer una función delante de gente que está de pie, sin iluminación, en un espacio reducido... Tiene que ser diferente, hay que estar bien sentado, que haga calor. Para mí es teatro burgués, ése es sin ningún género de dudas el tipo de espacio en el que quiero estar. Es el teatro de la burguesía liberal, y con el arte contemporáneo es parecido. Yo hago algo preciso, con un objetivo claro, sé más o menos cuáles son mis espectadores, excepto a veces en algunas giras, en las que me digo, ¿qué hago ahora?

NV: Condicionas al espectador.

JB: Sí, sé que está condicionado, o sea que ya sé dónde está; entonces, se trata de conseguir abrir brechas, de sorprenderlo. Me gusta llegar a un festival con "Jérôme Bel", ¡paf! Es cuando mejor funciona. Entonces se pone todo patas arriba. En una galería no tiene gran interés; me gusta precisamente en el contexto de la danza, es más detonante, más fácil. Estoy muy sorprendido por la acogida que han tenido los espectáculos. Estaba seguro de que esos dos espectáculos no se iban a representar jamás, y estoy flipado de que hayan tenido tanto éxito. Me siento algo mejor con los demás; antes estaba enfadado con todo el mundo, y ahora me digo "te comprenden, te apoyan". También viajando veo trabajos, gente de la que me siento verdaderamente cercana, y que me gusta mucho. Me siento dentro de una fraternidad, y es genial cuando nos encontramos en los mismos festivales.

Por ejemplo La Ribot, con quien coincido a menudo, que me gusta mucho, también Meg Stuart, Jonathan Borrows en Inglaterra... "Grand Magasin" es teatro de alta calidad, muy importante; el problema es que hablan francés, eso me enerva... También me gusta Stuart Scherman, que es un performer que vivía antes en Nueva York y ahora en San Francisco. Sube al escenario con dos maletas que abre sobre una mesa, y saca un montón de objetos... Su espectáculo se llama "Queer" [Raro/Marica]. Cuando termina su escena, vuelve a meterlo todo en las maletas.

También está Boris Charmatz, también francés, cuyo último trabajo me ha satisfecho; hay ahí una especie de fraternidad, es decir, el punto de partida es el mismo que el de "Jérôme Bel", y cuando lo vi me dije, "tenías que haber hecho tú esa pieza, ¡es genial!". Ves una pieza y te dices que ya está, que ahora no tienes que obsesionarte con eso. Estoy aliviado, como si supiera que había un deseo en alguna parte de hacer una pieza así, o que "Jérôme Bel" podría haber sido eso.

NV: La Ribot, la música de las "Piezas distinguidas" ¿la has creado tú sola?

LR: No, escuché un pasodoble, una pieza que existía ya. Llamé a Carlos, un músico que conocía, para que me buscara un fragmento para hacer las "Piezas distinguidas". Al escucharla, me dije que era justo lo que me hacía falta. Fue todo muy rápido: Carlos me dio el fragmento, yo lo cogí y aquello fue todo. Tampoco es una colaboración. Porque me pinte el cuerpo no soy una pintora, ni soy cantante porque coja un micro, ni soy compositora o músico simplemente porque vaya a la National Gallery para hacer una toma de sonido en medio de los visitantes y vuelva a introducir ese sonido en mi trabajo; yo no soy nada de eso. Ocurre también que tengo amigos coreógrafos desde hace tiempo. Y en mi vida hay cada vez más pintores, escritores y músicos.

NV: Quisiera que hablaras del contraste entre el silencio y el ruido. Es decir, de qué manera son las cosas tan diferentes y se distinguen entre sí. En el trabajo de Amy hay mucho ruido, palabras, intervenciones vocales en los dos espectáculos titulados "solo" y "The Knee Bone"; en el caso de Jérôme eso está reducido al mínimo. En "Nombre asignado por el autor", las dos únicas cosas que se dicen son "Ay"-carne" y la definición de una palabra en el diccionario, mientras que en el trabajo de Amy es todo mucho más expansivo, hay cantos, gritos.

JB: Personalmente, tengo un sentido del oído bastante débil, y por eso no soy muy sensible a la música, no comprendo que sea algo que no llevo a entender. La "Consagración de la primavera" o Sting

qu'est-ce que c'est qu'un spectateur aujourd'hui ? Jusqu'où il peut aller, et quelles sont ses limites, le travail est basé là-dessus. Donc se produire devant des gens qui sont debout sans éclairage, dans un espace réduit, il faut que ce soit différent, que l'on soit bien assis, qu'il fasse chaud. Pour moi c'est du théâtre bourgeois, absolument je veux être dans ce type d'espace là. C'est le théâtre de la bourgeoisie libérale, et l'art contemporain c'est pareil. Je fais quelque chose de précis, de visé, je sais à peu près quels sont mes spectateurs, sauf quelques fois dans certaines tournées où je me dis qu'est-ce qu'on fait là.

NV : Tu conditionnes le spectateur.

JB : Oui je sais qu'il est conditionné, donc je sais déjà où il en est, et maintenant comment arriver à faire des brèches, le surprendre, j'aime bien arriver dans un festival avec "Jérôme Bel", tac! C'est là que ça marche le mieux. C'est là où ça fout le plus le bordel. Dans une galerie ça n'a pas grand intérêt, dans le contexte de la danse précisément j'aime ça, c'est plus détonnant, plus facile. Je suis très étonné de la réception qu'on a eu des spectacles. J'étais persuadé que ces deux spectacles ne seraient jamais joués et je suis sidéré qu'ils aient autant de succès. Je me sens un peu mieux avec les autres. Avant j'en voulais à la terre entière, maintenant je me dis, ils comprennent, ils supportent et aussi en voyageant je vois des travaux, de gens avec lesquels je me sens vraiment proche, et que j'aime beaucoup. Je me sens dans la fraternité et c'est génial car on se retrouve dans les mêmes festivals. Par exemple La Ribot, que je retrouve très souvent, que j'aime beaucoup, Meg Stuart aussi, Jonathan Borrows en Angleterre, "Grand magasin" c'est du très grand théâtre très important, le problème c'est qu'ils parlent français. Ça, ça m'énerva... Stuart Scherman aussi, qui est un performer qui était à New-York et maintenant à San Francisco. Il arrive sur scène avec deux valises qu'il ouvre sur la table puis il sort plein d'objets... Son spectacle s'appelait "Queer" (pédé en anglais). Dès qu'il a fini sa scène il remporte tout dans ses valises. Boris (Charmatz) aussi en France, son dernier travail m'a comblé, là il y a une fraternité c'est-à-dire il y a le même départ que "Jérôme Bel" et quand je l'ai vu je me suis dit j'aurais dû faire cette pièce, c'est génial ! Tu vois une pièce et tu te dis que ça y est, que maintenant tu n'as plus besoin de te prendre la tête là dessus. Je suis soulagé comme si je savais qu'il y avait un désir quelque part de faire une pièce comme ça, ou que "Jérôme Bel !" aurait pu être cela.

NV : La Ribot, le son dans "las Piezas distinguidas", c'est toi qui l'a créé seule ?

LR : Non j'ai écouté un paso doble, une pièce existante. J'ai appelé Carlos, un musicien que je connaissais pour qu'il me cherche ce morceau pour faire "las Piezas distinguidas". En l'écoutant, je me suis dit que c'était vraiment ce qu'il me fallait. Ça a été très rapide : Carlos m'a donné le morceau, je l'ai pris et c'est tout. Ce n'est pas non plus une collaboration. Ce n'est pas parce que je me peins le corps que je suis un peintre ou parce que je prends un micro que je suis chanteuse ou lorsque je me rends à la Nationale Gallery pour faire une prise de son au milieu des visiteurs et que je ré-introduis ce son dans mon travail que je suis un compositeur ou un musicien, je ne suis rien de tout ça... Il y a aussi le fait que j'ai des amis chorégraphes de longue date. Et chaque fois dans ma vie, il y a beaucoup plus de peintres, d'écrivains et de musiciens.

NV : j'aimerais que l'on parle du contraste entre le silence et le bruit. C'est-à-dire comment les choses sont si différentes et se distinguent : il y a chez Amy beaucoup de bruit, de paroles, d'interventions vocales dans les deux spectacles intitulés "solo" et "The Knee bone", chez Jérôme, c'est réduit à son minimum. Dans "Nom donné par l'auteur" les seules choses dites sont : "Aïe"-chair" et la définition d'un mot du dictionnaire. Tandis que chez Amy c'est beaucoup plus expansif, ça chante, ça crie.

JB : Personnellement j'ai un sens auditif assez défaillant donc je ne suis pas très sensible à la musique, je ne comprends pas que ce soit quelque chose que je n'arrive pas à saisir. Le "Sacre du printemps" ou Sting avec la chanson "I'm an english man in New York", je ne



con la canción "I'm an English Man in New York" no las he elegido por su calidad musical, aunque ya sabía que la "Consagración" era magnífica, sino más bien por su sentido. Canto muy mal, escucho muy poca música en casa, soy incapaz de escuchar un disco, escucho la radio.

AG: Cuando estoy en casa no escucho nada, no suena nada durante días. Hay mucho silencio, o una canción, que se convierte en la de la semana. La pongo desde la mañana hasta la noche, hasta que los vecinos me aporrean la puerta, es algo que memorizo. La música tiene dos funciones: una puramente referencial, es decir, poder encontrar sonidos, letras, ritmos, recreados directamente o retocados, que sirvan para localizarse en un lugar mediante la televisión, las canciones, que sirvan para buscar una cierta nostalgia, o bien que sean "ambientes" perfectos, es decir, música concreta. Yo mezclo ambas cosas.

JB: Yo no puedo conseguirlo. Al menos, en "Nombre asignado por el autor" es divertido, porque cuando empecé la pieza, me puse a mover objetos, estaba contento porque encontraba cosas. Después, me obsesioné por la idea de que tenía que haber música, y que había que bailar también, de forma que me decía en un momento dado, "me voy a poner a bailar alrededor del aspirador". Después, en "Jérôme Bel", apareció de forma más precisa, sin más, buscando la música. Al ver el vídeo, me dije que ya había música con el ruido del secador y del aspirador, o sea que no tuve ninguna necesidad de buscar. También, desde el punto de vista estético, tengo la impresión de estar condenado al minimalismo, de poner demasiadas pocas cosas, soy más bien desértico. No me gusta demasiado el trabajo de relleno, e incluso en "Jérôme Bel", por ejemplo, pedí a Iseult cantar para ella, al fondo del escenario. Por otra parte, encontré la expresión de "fondo sonoro". Ella está en el fondo del escenario, cantando, sin moverse, y cuando te abures, cosa que sucede a menudo en ese espectáculo, me di cuenta de que iba a escucharlo al fondo. Yo soy incapaz de utilizar músicas ambientales como tú dices.

AG: El ambiente comprende las proximidades y las distancias. En ambiente no hay efectos sonoros.

JB: Sí, ya lo he entendido, pero hay mucha gente que utiliza la música para crear una especie de ambiente un poco así, no demasiado definido. Y bueno, yo no tengo la suficiente visión musical para hacer eso.

AG: Sé que la música es bastante visual, pues me he dado cuenta de que existe la posibilidad de hacer una instalación sonora para la fotografía. Es decir, que no habría ninguna imagen, y a mí eso me parece genial en relación a la música. Habría imágenes minúsculas, minúsculas para los que lo deseen, pero la música puede ser completamente visual, superficial, ¿no?, pero permitir que te sitúes en algún lugar sin que sea para prestar atención al conjunto de sonidos, y quizá organizarlos, prestar más atención a una cosa o a otra. Para mí, el hecho de tener música o letras significa que algo ha aflorado a la superficie, algo que debo organizar, y debo decirlo así. Pero lo demás mi trabajo consiste esencialmente en encontrar los sonidos, en estar en un pequeño columpio antes de que la música domine, tengo que tener confianza en el gesto que evoque una musicalidad o un sonido. Puedo pasar muchísimo tiempo sola, en el estudio, días y más días, y de hecho me he dado cuenta de que trabajaba poco en el campo de la danza pero que escribía, sobre todo poemas, ficciones, textos. De que todos aquellos poemas eran automáticamente visuales y que los utilizaba para acordarme de lo que estaba haciendo, para recordar adónde me dirigía. La voz venía muy a menudo, yo me quedaba de pie y la voz cambiaba, un poco como en el caso de La Ribot, en el sentido de que no se trata sólo de vocalizar. Había muchos textos pequeños, pequeños fantasmas que se paseaban. Me decía que aquello no era danza, y que no iba a utilizar música. Tengo cajas y cajas de cassettes, pero me decía, ¿qué tiene que ver eso con la danza? Antes no lo hacía más que de manera puntual para representar algo, pero no para decir en el escenario lo que tengo que decir. Por tanto, es algo bastante nuevo.

NV: En relación a la lengua, ¿no te molesta hablar en francés y en

les ai pas choisis pour leur qualité musicale, même si je savais que le "Sacre" était magnifique, mais plutôt pour leur sens que pour leur qualité musicale. Je chante très mal, j'écoute très peu de musique chez moi, je suis incapable d'écouter un disque, j'écoute la radio.

AG: Quand je suis à la maison je n'écoute rien, pendant des jours rien ne sonne. Beaucoup de silence ou une chanson qui devient celle de la semaine. Je la passe du matin au soir jusqu'à ce que les voisins viennent frapper à la porte, une sorte de truc que je mémorise. La musique a deux fonctions: une purement référentielle c'est-à-dire pouvoir trouver des sons, des mots, des rythmes, directement recréés ou repiqués, qu'ils servent à se repérer dans un lieu à travers la télé, les chansons, à chercher une certaine nostalgie, ou qu'ils soient parfaitement "ambients": C'est-à-dire de la musique concrète. Je mélange les deux.

JB: Moi je n'y arrive pas. En tout cas pour "Nom donné par l'auteur" c'est amusant parce que lorsque l'on a commencé la pièce, on a commencé à bouger des objets, on était content parce qu'on trouvait des choses. Ensuite on était obsédé par l'idée qu'il fallait de la musique, et qu'il faille aussi qu'on danse, donc on se disait à un moment on va se mettre à danser autour de l'aspirateur. Ensuite, dans "Jérôme Bel", c'est apparu plus précisément, comme ça, en cherchant la musique. En regardant la vidéo, on s'est dit que la musique y était avec le bruit du séchoir et de l'aspirateur, donc il n'y a plus du tout eu besoin de chercher. Aussi d'un point de vue esthétique, j'ai l'impression d'être condamné au minimalisme, d'en mettre trop peu, je suis plutôt désertique. Je n'aime pas trop remplir et même dans "Jérôme Bel" par exemple, j'ai demandé à Iseult de chanter pour elle, au fond de la scène. J'ai d'ailleurs retrouvé l'expression de "fond sonore". Elle est au fond de la scène, en train de chanter, ne bouge pas, et lorsqu'on s'ennuie, ce qui arrive pendant ce spectacle, je me suis aperçu que j'allais l'écouter dans le fond. Je suis incapable d'utiliser des musiques d'ambiance comme tu dis.

AG: Ambiance ça comprend les proximités et les distances. "Ambiant", ça ne comprend pas les bruitages.

JB: Oui j'ai bien compris, mais il y a beaucoup de gens qui utilisent la musique pour créer une espèce d'ambiance comme ça, pas trop définie. Enfin moi je n'ai pas assez de vision sur la musique pour faire cela.

AG: Je sais que la musique est assez visuelle, car j'ai remarqué qu'il y a la possibilité de faire une installation sonore pour de la photographie. C'est-à-dire qu'il n'y aurait aucune image, et je trouve ça génial par rapport à la musique. Il y aurait des images minuscules, minuscules pour ceux qui le désirent, mais la musique peut tout à fait être visuelle, superficielle non, mais permettre de se situer quelque part sans que ce soit pour prêter attention à l'ensemble des sons, et peut être les organiser, prêter plus attention par ici ou par là. Pour moi le fait d'avoir de la musique ou des paroles, ça signifie que quelque chose est monté à la surface, que je dois l'organiser, et que je dois le dire en tant que tel. Mais autrement mon travail consiste essentiellement à trouver les sons, à être dans une petite bascule avant que la musique prenne le dessus, que je prenne confiance dans le geste qui évoque une musicalité ou un son. Je peux passer énormément de temps seule, dans le studio, des jours et des jours, et en fait j'ai remarqué que je travaillais peu en danse mais que j'écrivais surtout des poèmes, des fictions, des textes. Que tous ces poèmes étaient automatiquement visuels et que je les utilisais pour me souvenir de ce que j'étais en train de faire, où j'allais. La voix venait très souvent, je restais debout et elle changeait un peu comme chez La Ribot, dans le sens où ce n'est pas seulement vocaliser. Il y avait carrément de petits textes, de petits fantasmes qui se baladaient. Je me disais que ce n'était pas de la danse, que je n'utiliserais pas la musique. J'ai des malles et des malles de cassettes, mais je me disais qu'est-ce que ça a à voir avec la danse? Avant je ne le faisais que ponctuellement pour représenter quelque chose, mais pas pour dire sur scène ce que j'ai à dire. Donc c'est assez nouveau.



inglés, como en tu espectáculo titulado "The Knee Bone", y que la gente no comprenda lo que dices? ¿Es tal vez una música? Las palabras, ¿tienen un sentido, o solamente lo tienen para ti?

AG: Es un poco las dos cosas. Es cierto que esta vez he articulado algo mejor que de costumbre, porque no me gusta articular.

NV: Jérôme traduce sistemáticamente al español lo que se dice durante el espectáculo. ¿Tiene eso una importancia, o incidencia, en el espectáculo? ¿O tal vez tiene una importancia cada vez mayor en relación al espectador?

JB: Sí, yo traduzco todo, ya que no actúo sólo musicalmente, sino también con palabras. En "Nombre asignado por el autor", lo importante es el sentido, a pesar del poco texto y de las palabras sacadas del diccionario. O sea que traduzco todo cada vez, vayamos a Praga o a Copenhague. No siempre comprenden las traducciones, Frédéric es incapaz de mantener todas las sonoridades, incluso si trabajamos por la tarde con los técnicos del teatro. Lo hago sistemáticamente, me interesa muchísimo, es una de mis obsesiones. Pero es un problema francés en el sentido de que, después de estos últimos tres años en los que hemos recorrido toda Europa, la mayoría de los otros países comprenden el inglés, o sea que siempre se pueden hacer las cosas en inglés, mientras que en Francia, no. Siempre he querido traducir para guardar el sentido. O sea que, como acabo de decir, sigo muy poco la musicalidad, utilizo únicamente el sentido. Además, me parece que me desenvuelvo bastante bien con esa cuestión del lenguaje y el cuerpo, que en las otras piezas aparece siempre como algo opuesto, por una parte el lenguaje del cuerpo y por otra el lenguaje puro y simple. A nivel musical, lo de Stravinsky y Sting es un juego. Un juego como de goma de borrar. Tomé a Stravinsky porque tenía ya a Sting, no fue Stravinsky lo primero que escogí. Sabía que tenía esa idea de borrar las letras para apuntar en otro sentido. Es decir, más que juntar cosas, lo que yo quería era quitarlas. Sabía que quería dos músicas, de las que una tenía que ser clásica y la otra pop. Entonces, pasé dos días consultando el diccionario de músicos clásicos, intentando borrar con una goma algunas de las letras de cada nombre para encontrar otro. Yo quería que saliera Madonna, o Prince, que representaban dos personajes máximos del pop. Pero no logré nada con ellos. En cambio, encontré Sting en Stravinsky. Y cuando tuve a Igor Stravinsky, me dije: "¿qué obra elijo?". La "Consagración" estaba allí, tendiéndonos los brazos, era una oportunidad increíble de tener una obra hecha para ballet tan importante como esa, y que fuera también una referencia para muchos coreógrafos que se han interesado. Todo el mundo cree que soy un ferviente seguidor de Sting, pero no lo soy.

NV: Entonces, ¿qué fue lo que te interesó exactamente en esa música, y por qué?

JB: De hecho, estaba bastante contento, pues Madonna y Prince son un poco especiales. Mientras que tengo la impresión de que Sting es una persona amable. Me decía que me gustaría mucho que todo terminara con algo que fuera aún más banal. Y cuando tuve a Sting, no escuché el disco inmediatamente, me dije que tomaría la canción más conocida, la que me viene siempre a la cabeza, que era "I'm an English Man in New York". Y así fue como lo decidí, o sea que ya ves que el trabajo no está en la música; al contrario, si había utilizado la "Consagración" era para intentar perderla. Entonces, pedí a Iseult que cantase la "Consagración de la primavera" bastante mal; ella puede cantarlo bastante mejor, pero le dije que no pusiera la voz en su registro natural. Quería que cantase la canción de Sting tranquilamente, igual que se puede cantar un estribillo de la radio. Después quería llevar ese estilo a la "Consagración", que fuera algo propio, tranquilo. Era difícil, porque aquello le rompía la voz, y por tanto terminaba muy fatigada a costa de cantar mal, pero bueno, lo conseguí, y continué trabajando mucho con eso.

NV: Cuando hablas de borrar, eso me recuerda el hecho de que en "Jérôme Bel" borrar las palabras escritas en el fondo por parte de los bailarines permitía recrear otras con otros sentidos. ¿Elegiste las palabras al principio porque de hecho sabías que tenían varios

NV: Par rapport au langage, ça ne te gêne pas de parler en français et en américain comme dans ton spectacle intitulé "The knee bone", les gens ne comprennent pas ce que tu dis ? Est-ce que c'est une musique ? Est-ce que les mots ont un sens, ou seulement un sens pour toi ?

AG: C'est un peu les deux. C'est vrai que cette fois-ci j'ai articulé un peu mieux que d'habitude car je n'aime pas articuler.

NV: Jérôme traduit systématiquement en espagnol ce qui était dit pendant le spectacle. Est-ce que ça a une importance ou une incidence dans le spectacle ? Ou est-ce que ça a une importance de plus en plus grande vis à vis du spectateur.

JB: Oui je traduis tout, car je ne joue justement pas musicalement mais sur les mots. Dans "Nom donné par l'auteur" c'est le sens qui est important malgré le peu de texte et de mots tirés du dictionnaire. Donc je traduis tout à chaque fois, qu'on aille à Prague ou à Copenhague. Ils ne comprennent pas toujours la traduction, Frédéric est incapable de rendre toutes les sonorités, même si on travaille l'après-midi avec les techniciens du théâtre. Je le fais systématiquement, j'y tiens énormément, c'est une de mes obsessions. Mais c'est un problème français dans le sens où depuis ces trois dernières années, à avoir boursinué en Europe, la majorité des autres pays comprennent ou parlent couramment l'anglais, donc on peut toujours reprendre les choses sur l'anglais, alors qu'en France non. J'ai vraiment toujours voulu traduire pour garder le sens. Donc comme je viens de le dire la musicalité, je ne la suis que très peu, j'utilise uniquement le sens. Et puis je crois que je travaille pas mal avec cette histoire du langage et du corps, qui est tout le temps opposée dans les autres pièces, entre le langage du corps et le langage pur et simple. Musicalement Stravinsky et Sting c'est un jeu. Un jeu de gomme quoi. J'ai pris Stravinsky parce que j'avais Sting, et je n'ai pas pris Stravinsky d'abord. Je savais que j'avais cette idée d'effacement de lettres pour viser un autre sens. C'est-à-dire plutôt que de rajouter des choses, je voulais enlever. Je savais que je voulais deux musiques dont une classique et une pop. Donc j'ai passé deux jours dans le dictionnaire des musiciens classiques à essayer d'effacer des lettres à la gomme sur chaque nom pour en trouver un autre. Je voulais Madonna ou Prince qui représentaient deux maximum du pop. Je n'ai rien trouvé avec eux. Par contre j'ai trouvé Sting dans Stravinsky. Et quand on a eu Igor Stravinsky on s'est dit : "quelle oeuvre on prend"? Le "Sacre" était là, il nous tendait les bras, c'était une chance pas possible d'avoir une oeuvre faite pour un ballet, aussi importante que ça, et qui soit aussi une référence pour beaucoup de chorégraphes qui s'y sont intéressés. Tout le monde crois que je suis un fou de Sting mais pas du tout.

NV : Alors qu'est ce qui t'a intéressé dans cette musique là justement et pourquoi ?

JB : En fait, j'étais assez content car Madonna et Prince sont un peu spéciaux. Tandis que Sting j'ai l'impression, qu'il est gentil. Je me disais que j'aimerais bien que ça se termine encore avec quelque chose d'encore plus plat. Un gentil garçon comme ça me plaisait finalement encore plus. Et quand j'ai eu Sting je n'ai pas écouté le disque tout de suite, je me suis dit que je prendrai la plus connue, celle qui me vient comme ça, et c'était "I'm an english man in New York". Voilà, ça s'est décidé comme ça, donc tu vois, le travail n'est pas dans la musique, au contraire même, si j'avais utilisé le "Sacre" c'était pour essayer de le perdre. Tu vois j'ai demandé à Iseult de chanter le "Sacre du printemps" assez mal, elle peut le chanter beaucoup mieux, mais je lui ai dit : "non, ne place pas ta voix". Je voulais qu'elle chante Sting tranquillement comme on peut chanter une rengaine de la radio. Donc reporter ce style là sur le "Sacre", que ce soit une chose à toi, tranquille comme ça. C'est difficile parce que ça lui cassait la voix, donc elle était très fatiguée à force de chanter mal, mais bon j'ai réussi, et je continue à travailler beaucoup avec ça.

NV : Quand tu parles d'effacement, ça me rappelle le fait aussi que dans "Jérôme Bel" effacer les mots qui sont écrits au fond par les



sentidos, o ha sido una casualidad en tu trabajo?

JB: Es una especie de "mix" entre las casualidades y después el trabajo de combinaciones hasta obsesionarse, ese intentar todas las combinaciones posibles. Sentía la necesidad de borrar, y teniendo las inscripciones "Frédéric Seguet", "Claire Haenni", "Thomas Edison" e "Igor Stravinsky", al colocar a los actores en diversos lugares al fondo, contra la pared, podía hacer que escribieran. En realidad era bastante simple, y la última decisión fue construir una frase. Es decir, que si quería jugar con "paradigma" y "sintagma", leía el Barthes de la época en la que decía que el lenguaje se define por una horizontalidad: en cuanto al paradigma, puedes cambiar una palabra: en el caso de Eric, puedes cambiar Igor Stravinsky por Sting, puesto que tienen el mismo valor, y después por debajo, horizontalmente, el verbo construye la frase y recupera todo el conjunto para la escena final: "Eric canta a Sting". Y lo más interesante en eso era el hecho de haber escrito esa frase; entonces se podía apagar la luz. No se hizo así: Eric ya no existe, Claire se va, voy a hablar, estoy sentado, el público no tiene ya necesidad de mirar ni nada. El lenguaje te permite evocar cosas de golpe, mientras que la presencia física no. Bailé, y no verás lo que bailé; el cartel de "Eric canta a Sting" sí que se ve.

## Vida, cotidianidad, trabajo

AG: ¡Tengo curiosidad por saber cómo vives, La Ribot! Porque me has dicho que vivías gracias a lo que ganas como artista, y ¡me parece que tienes que vivir bien haciendo todo lo que haces! En Francia es algo ficticio, y creo que tiene que ver con el tipo de trabajo que haces. Todo es transportable, hay algo ya dispuesto a ser propuesto y no hay necesidad de apelar a condiciones particulares suplementarias...

LR: De hecho todo está unido, sobre todo cuando vives en un lugar donde no hay estructuras ni ayuda financiera. Conseguir vivir y hacer arte son dos cosas muy vinculadas. Por eso son vendibles mis "Piezas distinguidas". Por una parte, utilizo los medios más modestos, trabajo sola y busco actualizar mis performances, es mi forma de vivir. Todos los años hay tres meses durante los que no toco nada; me las arreglo durante ocho o nueve meses, pero creo que es algo que nos pasa a todos los artistas, y es que hay siempre un periodo horrible, es así.

AG: Sí, es cierto (risas). Lo primero que sé es que tengo que explicar por qué no estoy siempre en el teatro. Lo importante es el lugar donde estás, y es una cuestión completamente estúpida: estás en casa, estás en pelotas, es medianoche, preparas la comida, bailas, eres libre, entras en un espacio y te pones inmediatamente a querer llenarlo. Lo primero que quiero en cuanto llego a un teatro es tomar un café, a mí el teatro no me atrae. Cierra toda posibilidad de movimiento y es artificial a más no poder, no hay lugar para la espontaneidad; además, no es bonito, mientras que conozco muchos lugares en los que quiero ponerme unos patines o me entran ganas de bailar, de hacer el amor, y eso no me pasa nunca en un teatro. Cuando estás fuera del teatro, en un espacio abierto, puedes mover la cara como quieras, no plantea ningún problema. En el escenario te van a preguntar siempre por qué te pones en un rincón, porque la gente ve lo que estás haciendo, pero no ve lo que estás viendo, y ha sido esa reflexión la que me ha llevado a trabajar en lugares distintos del escenario. En los cursillos que doy, o en las coreografías, o en cualquier otra cosa, para mí es super importante contar historias más bien personales. ¿Por qué? Porque he tenido una infancia que no fue nada normal: mi hermano y yo vivíamos en la calle con catorce años, y cuando mi madre estaba un poco menos "deteriorada" (espero que no lea la entrevista), podíamos volver a casa. Comer en familia era todo un acontecimiento. Comíamos en la mesa una o dos veces al año. Siempre estábamos mudándonos, y mi madre decidió que no me hacía falta una cama porque era tan pequeña, y compró una colchoneta hinchable que colocaba encima de la mesa. Cuando empecé a centrarme en mi trabajo me di cuenta de

danseurs permitían d'en recréer d'autres avec d'autres sens. Tu les as choisis au départ parce qu'en fait, tu savais que ça avait plusieurs sens, ou c'était par hasard dans le travail ?

JB : C'est une espèce de "mix" entre les hasards et le travail de combinaisons ensuite à "s'prendre la tête", à essayer toutes les combinaisons possibles. J'avais cette envie d'effacement, et ensuite pour les inscriptions : "Frédéric Seguet", "Claire Haenni", "Thomas Edison" et "Igor Stravinsky", en plaçant les acteurs à différents endroits au fond contre le mur, je pouvais les faire écrire. C'était vraiment assez simple et la dernière décision, cela a été de faire une phrase. C'est-à-dire que je voulais jouer sur "paradigme" et "syntagme", je lisais Barthes à l'époque qui dit que le langage se définit par une horizontalité : pour le paradigme tu peux changer un mot : par Eric, tu peux changer Igor Stravinsky par Sting parce qu'ils ont la même valeur et ensuite dessous horizontalement le verbe fait la phrase et rattrape tout l'ensemble et j'avais la scène finale : "Eric chante Sting". Et le plus intéressant là dedans c'était le fait qu'on ait écrit cette phrase, alors on pouvait enlever la lumière. Ça ne s'est pas fait comme ça : Eric n'existe plus, Claire s'en va, je vais parler, je suis assis, vous n'avez plus besoin de me regarder ni rien du tout. Le langage te permet d'un coup d'évoquer des choses, alors que la présence physique non. J'ai dansé, et tu ne verras pas ce que j'ai dansé, "Eric chante Sting", on le voit .

## La vie, le quotidien, le travail

AG : Je voudrais quand même savoir comment tu vis, La Ribot! Parce que tu m'as dit que tu vivais grâce à tes cachets, je trouve que tu arrives à bien en vivre si tu fais tout ce que tu fais! En France c'est fictif et je crois que ça a quelque chose à voir avec le type de travail que tu fais. Tout est transportable, il y a quelque chose qui est prêt à être proposé et il n'y a pas besoin de faire appel à des conditions particulières supplémentaires...

LR : En fait tout est lié, surtout quand tu vis dans un lieu où il n'y a pas de structures ni d'aides financières. Réussir à vivre et faire de l'art sont très liés. C'est pour cela que mes "Piezas distinguidas" sont vendables. D'une part j'utilise les moyens les plus modestes, je travaille toute seule et enfin je cherche à actualiser mes performances, c'est ma façon de vivre. Tous les ans il y a trois mois où on ne touche rien, on y arrive pendant huit ou neuf mois mais je crois que c'est pour tous les artistes comme ça, il y a toujours une période horrible, c'est comme ça.

AG : Oui c'est vrai (risas). La première chose que je sais, c'est le fait d'expliquer pourquoi je ne suis pas toujours dans le théâtre. C'est le lieu qui est important, et c'est une question toute bête : tu es chez toi, tu es à poil, c'est minuit, tu fais la cuisine, tu dances, tu es libre, tu vas dans un espace et tu te mets tout de suite à vouloir le remplir. La première chose dont j'ai envie en arrivant dans un théâtre, c'est de prendre un café, ça ne m'attire pas du tout le théâtre. Il ferme toute possibilité de mouvement et c'est tellement artificiel, il n'y a pas de place pour la spontanéité, en plus ce n'est pas beau, alors que je connais tant de lieux où j'ai envie de mettre des patins à roulettes où j'ai envie de danser, de faire l'amour et ce n'est pas du tout dans un théâtre. Lorsque tu te trouves en dehors du théâtre, dans un espace ouvert tu peux tourner ton visage comme tu veux, ça ne pose pas de problème. Sur scène on te demandera toujours pourquoi tu te mets dans un coin, parce que le public voit ce que tu es en train de faire mais il ne voit pas ce que tu es en train de voir, et c'est cette réflexion là qui m'a amené à travailler dans d'autres lieux que sur une scène. Dans les stages que je donne ou dans les chorégraphies ou n'importe quoi c'est hyper important pour moi de raconter des histoires plutôt personnelles. Pourquoi ? Parce que j'ai eu une enfance pas normale du tout : mon frère et moi on habitait dans la rue à quatorze ans, et quand ma mère était un peu moins "tarée" (j'espère qu'elle ne lira pas l'entretien), alors on pouvait rentrer. Manger en famille était un événement. On mangeait une fois ou deux par an à table. On déménageait tout le temps et ma



que doblaba el papel de fumar hasta hacerlo minúsculo, que hacía casitas, después creaba lugares, y añadía la materia; después quería olores, texturas, y a continuación creaba sonidos. Además, puedo vivir perfectamente en la cocina, me basta y me sobra.

NV: Una vez hiciste un espectáculo cuyo entorno era tu cocina.

AG: Sí, sigo con eso, es una historia doble eso de la infancia y la vida de bailarina. No tienes vida cotidiana, vuelves a casa, no te queda energía ni para comer, no tienes los mismos horarios, no ves el mar ni el sol, no al menos de forma clásica, currelas como loca. Simplemente, no tienes vida. Cuando hice toda aquella serie de "pequeños interiores" para el ARC en el marco de la exposición "El invierno del amor", que ha tenido cierto eco en las demás piezas, era para reivindicar una vida cotidiana, aunque fuera en dos metros cuadrados. Los artistas son un poco kafkianos cuando quieren sufrir, es como cuando dices que hacer niños es un acto político; estoy en un cien por cien de acuerdo con eso, aborrezco esa autodestrucción. Comencé a bailar de muy joven, o sea que quiero mi vida; estoy de acuerdo con estar una semana entera sin dormir porque hay trabajo, pero lo que me alimenta es ver el día, tomar un café por la mañana... No me gustan los rollos "destroy", de eso no hay duda.

LR: A mí me pasa por el estilo, se puede encontrar un vínculo, ya que he vivido con un pintor/escultor durante seis años. Y vivir con él cambió todo mi modo de pensar, porque hay una cotidianidad en vivir el arte con otros artistas que no sean bailarines que me extrañó mucho. Creo que vivir con él me enseñó a ver la vida en el arte y la vida olvidándose en el día a día. Entonces, después de haber vivido con él toda esa cotidianidad de la vida mezclada al arte, eso quedó meridianamente claro para mí, y fue a partir de ahí que comencé a hacer piezas.

NV: ¿Y crees que la cotidianidad era materia suficiente para hacer de ella un acto artístico, para desarrollar un proyecto artístico, como decía Amy?

LR: Eso depende de la manera en que lo vea cada uno, pero para mí era muy importante ver el tiempo de otra forma: pasar todo el tiempo y, en definitiva, la vida en el arte. Es como cuando salía a dar un paseo para ver los árboles, porque no sabía qué hacer para crear. Antes, las bailarinas estaban atrapadas en la forma de trabajar, y hoy lo siguen estando. Yo quería cambiar eso. Estaba algo unido a esa cuestión de la percepción del tiempo. Por ejemplo, en cuanto al tiempo de producción, tienes tres meses para ensayar, tres meses para investigar; durante esos tres meses estás en un estudio sin parar, dale que te pego, y después, durante el resto del año, ¿no piensas, o qué? Yo estaba harta de trabajar en esas condiciones, y entonces me dije: "¡si trabajo un poco todos los días el resultado es parecido!", e hice una pieza que podía manipular, trabajar un poco todos los días en un estudio, pero no un estudio de danza, una sala vacía. Encontré esa luz: otra manera de trabajar, mucho más en el día a día. Puede que la danza esté totalmente unida a la mujer, así como al arte. Entonces, ¿qué es la danza? Es un todo. Para mí la danza es vivir, sentir y comprender desde fuera de la propia noción de feminidad: es lo cotidiano, el arte, la vida... Todo está unido, ¿no?

AG: Sí, creo que La Ribot ha encontrado con esas "pequeñas piezas" pequeños retazos de lo cotidiano, pues yo sé que sigo pasando momentos magníficos en los que sé que estoy a punto de escribir: hago croquis, en los que me digo también que no es un espectáculo, ni una producción, no estoy en un estudio. Para mí no es más que un fragmento; entonces, de vez en cuando llego a decirme que me importa un bledo y que estoy trabajando, pero durante cierto tiempo sigo viviendo una especie de esquizofrenia, sigo estando a disgusto, pero a pesar de todo puedo articular: "mira, está muy bien que hayas vivido esos tres meses plenos, pero ahora lo vas a pasar de pena durante nueve meses para encontrar otras cosas". Porque es verdad, pasas nueve meses en los que se supone que no haces nada porque lo que haces no está forzosamente destinado a una producción de danza. Pero en realidad continuas trabajando.

mère avait décidé que je n'avais pas besoin de lit parce que j'étais très petite, elle avait acheté un matelas gonflable qu'elle posait sur la table. Quand j'ai commencé à faire mon propre travail, je me suis rendu compte que je pliais du papier de cigarette tout petit, je faisais des petites maisons puis je créais des lieux et je rajoutais de la matière, puis je voulais des odeurs, des textures et puis je créais des sons, d'ailleurs je peux vivre dans ma cuisine ça me suffit largement.

NV : Tu as fait un spectacle dont l'environnement est ta cuisine.

AG : Oui ça continue, c'est une double histoire cette enfance et la vie de danseuse. Tu n'as pas de quotidien, tu rentres chez toi, tu n'as plus l'énergie de manger, tu n'as pas les mêmes horaires, tu ne vois pas la mer ni le soleil, en classique en tout cas, tu bosses comme un dingue. Tu n'as pas de vie tout simplement. Quand j'ai fait toute cette série des "petits intérieurs" pour l'ARC dans le cadre de l'exposition "l'hiver de l'amour" qui a un écho dans toutes les autres pièces, c'était pour réclamer une vie au quotidien même si c'était dans deux mètres carrés. Les artistes sont un peu kafkaïens à vouloir souffrir, c'est comme lorsque tu dis que faire des enfants c'est un acte politique, je suis cent pour cent d'accord avec ça, je hais cette autodestruction. J'ai commencé la danse très jeune donc je veux une vie, je suis d'accord pour rester debout sans dormir une semaine parce qu'il y a du travail mais ce qui me nourrit c'est voir le jour, prendre un café le matin, je n'aime pas les trucs "destroy" ça c'est sûr.

LR : Chez moi c'est pareil, on peut trouver un lien, parce que j'ai vécu avec un peintre-sculpteur pendant six ans. C'est vivre avec lui qui a changé toute ma façon de penser, parce qu'il y a une quotidienneté à vivre l'art chez d'autres artistes qui ne sont pas danseurs qui m'a beaucoup étonnée. Je crois que vivre avec lui m'a appris à voir la vie dans l'art et la vie en t'oubliant au jour le jour. Alors après avoir vécu avec lui toute cette quotidienneté de la vie mêlée à l'art, ça a été vraiment clair pour moi et c'est à partir de là que j'ai commencé avec les pièces.

NV : Et tu trouves que la quotidienneté était une matière suffisante pour en faire presque un acte artistique, développer un projet artistique comme le disait Amy ?

LR : Ça dépend de la façon dont chacun voit ça, mais pour moi c'était très important de voir le temps différemment : passer tout son temps et à la fin sa vie et son art. C'est comme lorsque je partais faire une promenade pour voir les arbres, parce que je ne savais pas quoi faire pour créer. Les danseuses étaient autrefois très coincées dans la façon dont elles travaillaient et aujourd'hui encore. Je voulais changer ça. C'était un peu lié avec cette histoire de perception du temps. Par exemple pour le temps de production : on a trois mois pour répéter, trois mois pour faire des recherches, pendant ces trois mois tu es dans un studio tu n'arrêtes pas, "tac tac tac tac", et après pendant le restant de l'année, tu ne penses pas ou quoi ? J'en ai eu assez de travailler dans ces conditions alors je me suis dit : "si je travaille un peu tous les jours c'est pareil !" et j'ai fait une pièce que je peux manipuler, travailler un peu tous les jours dans un studio mais pas un studio de danse, une salle vide. J'ai trouvé cette lumière : une autre façon de travailler, beaucoup plus au quotidien, peut-être que la danse est liée entièrement à la femme comme à l'art, alors qu'est-ce que c'est la danse ? C'est un tout. Pour moi la danse c'est vivre, sentir, et comprendre en dehors de la notion même de féminité, c'est le quotidien, l'art, la vie tout est lié, non ?

AG : Oui, je trouve que La Ribot a trouvé avec des "petites pièces" des petits quotidiens, car moi je sais que je passe encore des mois très fastes où je sais que je suis en train d'écrire : je fais des croquis, où je me dis aussi que ce n'est pas un spectacle, ni une production, je ne suis pas dans un studio. Pour moi c'est encore en morceau, alors de temps en temps j'arrive à me dire que je m'en fous et que je suis en train de travailler mais je passe un certain temps encore à vivre une sorte de schizophrénie, à être mal à l'aise mais quand je peux malgré tout articuler clairement : "écoute c'est très bien que tu aies vécu trois mois pleins comme



LR: En eso está la diferencia, en que de hecho estás trabajando todo el tiempo. Pasearse es también trabajar. Tienes que estar todo el tiempo metida en tu rollo, encontrar cosas para desarrollar, pero sin producir, es completamente diferente. El modo en que la danza, el teatro y las producciones institucionales nos empujan a trabajar es siempre muy "cuadrado". Entonces, produces ahora, y después pasas de todo, y eso es algo reduccionista en relación a tu trabajo.

AG: No te pertenece, no es tu trabajo.

NV: Entonces, ¿cómo conseguís desprenderos de esa presión del encargo?

LR: Antes hemos hablado del modo de vida, y yo vivo mucho de los pagos por las actuaciones, lo que es otra forma horrible de esclavitud. Tengo que encargarme de todo, incluso del marketing, porque al fin y al cabo esa cotidianidad se hace un poco teórica. Lo cotidiano es: telefonar, reservar un hotel, enviar un fax, es todo eso y es muy fuerte.

AG: También yo hago pequeños interiores o poesía sonora, y puedo decirme: "esto dura tres minutos", o dos páginas, en el caso de un croquis, aunque casi tengo ganas de decirme: "Pero ¿es posible tener una duración determinada en algo? ¿Se puede detener el mundo y decir: la pieza comienza aquí y termina ahí?". Además, mañana podré hacer otra cosa, porque todo ese trabajo de marketing no se detiene. Por eso, el hecho de imponerse un pequeño cuadro que dibujas o que clavas tú misma con pedacitos de madera, es lo mismo que decir: "mi pieza es distinguida y se detiene aquí". El miércoles era miércoles, y mañana es jueves. Es otro asunto, de lo contrario tus días, tus semanas, duran meses. Creo que paso solamente dos días al mes sin que suene el teléfono; entonces, puedo respirar, escribir un pequeño poema o hacer un pequeño croquis de danza.

LR: Mi sueño es pasar siempre el tiempo así, pero no es más que un sueño. Creo que todo el mundo tiene problemas de "digestión", no sólo los artistas.

AG: Lo que me parece extraordinario e importante es que, viendo a otros coreógrafos como tú, lo importante no es saber si es danza o no, lo importante es que estamos abandonando el proceso normal de las cosas.

LR: Sí, lo importante es eso.

AG: Lo que nos falta -y eso le pasa a todo el mundo hoy en días simplemente el tiempo y el espacio. Tener el tiempo ante sí, tener el espacio, que el campo de visión sea el tuyo y que no estés siempre influenciada, que no seas influenciable. No necesariamente cerrar las puertas, sino tener un tiempo y una visión desahogados. Una no es necesariamente única por eso, pero lo que quizás sea más diferente en el caso de la danza es que está muy retrasada para un cuestionamiento, para una rebelión.

## La desnudez

NV: Sin embargo, tú, La Ribot, has hecho piezas en las que apareces desnuda; Jérôme Bel, Boris Charmatz y Emmanuelle Huynh también. Es cierto que Isadora Duncan bailaba desnuda o casi, de cualquier forma iba muy desnuda para la época, y era aquello lo revolucionario. No llevaba ni zapatillas de puntas, ni faldilla, ni corpiño... Hace apenas un siglo, buscaba ya una forma de rebelión. Después se volvió a caer en una especie de clasicismo, pero ¿significa por ello que hoy en día trabajar desnuda signifique volver a algo esencial, a algo natural?

AG: La desnudez cambia en relación al contexto. Lo que era un desnudo a principios de siglo y lo que es ahora son cosas completamente diferentes, porque el cuerpo que Isadora Duncan ponía en escena era al menos, perdona que utilice el término, muy

ça, mais maintenant tu vas devoir en chier neuf pour trouver d'autres choses". Car c'est vrai que tu passes neuf mois où, soit-disant tu ne fais rien parce que ce n'est pas forcément destiné à une production de danse. Mais en réalité tu continues à travailler.

LR: Mais c'est ça qui est différent, en fait tu travailles tout le temps. Se promener c'est aussi travailler. Il faut être tout le temps dans son truc, trouver des choses à développer mais pas produire, c'est complètement différent. La façon dont la danse, le théâtre et les productions institutionnelles nous poussent à travailler c'est toujours très "carré" alors tu produis maintenant et puis tu t'en fous, c'est réducteur pour ton travail.

AG: Ça ne t'appartient pas, ce n'est pas ton travail.

AG: Ça ne t'appartient pas, ce n'est pas ton travail.

NV: Alors comment arrivez-vous à vous détacher de cette pression de commande ?

LR: Simplement tout à l'heure on parlait de la façon de vivre et moi je vis beaucoup des cachets pour les performances et c'est une autre forme horrible d'esclavage. Je dois me charger de tout y compris le marketing, car à la fin cette quotidienneté devient un peu théorique. Le quotidien c'est : téléphoner, réserver un hôtel, envoyer un fax, c'est tout cela et c'est très fort.

AG: Moi aussi je fais des petits intérieurs ou de la poésie sonore et je peux me dire : "ça dure trois minutes mon truc", ou ça dure deux pages si c'est un croquis, mais j'ai presque envie de dire : "est-ce qu'on peut avoir une durée déterminée quelque part, est-ce qu'on peut arrêter le monde et dire : voilà la pièce commence là et s'arrête là !" Et puis demain on pourra faire autre chose parce que tout ce travail de marketing ça n'arrête pas. C'est pour ça que le fait de s'imposer un petit cadre qu'on dessine ou qu'on cloue avec des petits morceaux de bois nous-mêmes, c'est la même chose que de dire : "ma pièce est distinguée et elle s'arrête là". Mercredi c'était mercredi demain c'est jeudi, c'est une autre affaire sinon tes journées, tes semaines durent des mois. Je crois que je passe seulement deux jours par mois sans que le téléphone sonne, là je peux respirer, écrire un petit poème ou faire un petit croquis de danse.

LR: Moi mon rêve c'est de passer tout mon temps comme ça, mais c'est un rêve. Je crois que tout le monde a des problèmes de "digestion", pas seulement les artistes.

AG: Ce qui me semble unique et important c'est qu'en voyant d'autres chorégraphes comme toi, ce qui est important ce n'est pas de savoir si c'est de la danse ou pas, ce qui est important c'est que l'on est en train de quitter le processus normal des choses.

LR: Oui c'est ça qui est important.

AG: Ce qui nous manque -et pour n'importe qui aujourd'hui- c'est le temps et l'espace tout simplement. Avoir le temps devant soi, avoir l'espace, que le champ de vision soit le tien et que tu ne sois pas toujours influencée et influençable. Pas forcément fermer les portes mais avoir un temps et une vue dégagés. On n'est pas forcément unique par rapport à ça, mais ce qui est un peu différent pour la danse peut-être, c'est qu'elle est très en retard pour une remise en question, une rébellion.

## La nudité

NV: Et pourtant La Ribot tu as fait des danses où tu es nue, Jérôme Bel, Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh, aussi. C'est vrai qu'Isadora Duncan dansait nue ou presque, en tout cas pour l'époque c'était très nu, et c'est ce qui était révolutionnaire. Elle ne portait ni pointes, ni tutu, ni corset... Il n'y a pas tout à fait un siècle elle cherchait déjà une forme de rébellion. On est retombé après dans une sorte de classicisme, mais du coup est-ce



estetizado; existía al menos una esencialidad en relación a la desnudez.

LR: Creo que durante los años 80 hubo superproducciones, era algo claro, absolutamente claro. Todo debe producirse con "macroambición", con mucha gente trabajando, con toda una decoración para una especie de burguesía, es decir, para que le guste a cierto tipo de gente que no comprende nada de la vida artística, es un "decorado preparado". Es como la cuestión del espacio del teatro, es algo que me encanta, pero quizás me encanta solamente ahora y después va a cambiar. Es sobre todo el espíritu que caracteriza al espacio teatral, como el de la ópera, es una especie de superproducción de la que detesto las condiciones de visibilidad y que utiliza tanta gente y tanto dinero, desde hace siglos. Pero tampoco es por entrar en el elitismo, es por la sinceridad, a fin de cuentas. Con Isadora Duncan te das cuenta de que trabajaba completamente sola, completamente desnuda. Era bastante libre y esencial, puede que estemos tratando de reencontrarnos.

AG: Sí, por supuesto, incluso volví a leer su autobiografía hace año y medio aproximadamente. Creo que si tuviera que verla bailar hoy en día me retorcería de risa, pero sabiendo lo que ha hecho, es un personaje importante para mí, es como un faro. No sé si hacemos las cosas por las mismas razones, pero hay algo esencial a nivel de sensaciones, de fluidos, de líquidos, por así decirlo. Se trata también de reivindicar un cuerpo femenino, y lo que es sinónimo de bailarina y de danza es el cuerpo de mujer. Tengo ganas de bailar con mi cuerpo de mujer. Quiero bailar con gente con la que tengo ganas de estar "poblada". Creo que es lo que hizo ella, porque estaba metida a fondo en la búsqueda de su pueblo. Puede que fuera un fantasma enorme, pero ella llegó hasta a crear su barrio. Aquel barrio era su cuerpo con todo lo que acontecía en él.

NV: Quisiera saber cuál es vuestro posicionamiento, porque el trabajo de Isadora Duncan data de hace casi un siglo. ¿Cómo os explicáis que se vuelva de nuevo a eso, cuando se ha pasado por todo lo que se sabe de la danza y que constituye prácticamente toda su historia?

JB: Pero ¿cuándo y con quién haces debutar la danza moderna?

NV: Con Isadora Duncan y Loïe Fuller, a principios de siglo.

JB: Es que yo me planteo siempre ese tipo de cuestiones. No he visto muchas cosas que tengan que ver con eso, sólo películas y documentales. A mí me parece que comenzó en 1913 con "La consagración de la primavera", pero es algo personal, no es más que mi propia ficción. Fue un comienzo de mil demonios. Y eso nos lleva a una ruptura muy grande con Nijinsky...

LR: Lo esencial es la sinceridad, es el cuerpo como boceto, para representar sobre él, sin nada más, para manipularlo en todos los sentidos y en la mente.

NV: No obstante, tienes el pelo azul, el pelo púbico rojo, eso es ya un pequeño vestido.

LR: No es un vestido, es un boceto. A mí no me parece que sea un vestido, pues utilizo el cuerpo tal cual, para modelarlo igual que un artefacto.

JB: Lo que me ha marcado es el hecho de la artificialidad. ¿Es teniendo el pelo azul y el pubis rojo como muestra mucho más que estando desnuda! Por ejemplo, en "Jérôme Bel", el pelo era mi obsesión. Es demasiado cultural, o demasiado bien cortado. Cuando había que ir al peluquero con los bailarines antes de cada representación, no veíamos más que eso: es decir, la moda de los años noventa...

NV: Pero es curioso, porque Boris Charmatz, en "Herse", puso pelucas a todos sus bailarines, y todo el mundo iba desnudo.

que cela signifie revenir à quelque chose d'essentiel, de naturel aujourd'hui, de travailler nue ?

AG: La nudité change par rapport au contexte. Ce qui était nu au début du siècle est complètement différent aujourd'hui, parce que le corps qu'Isadora Duncan mettait en scène était quand même, excuse-moi d'employer ce terme, très esthétisé, il existait quand même une essentialité par rapport à la nudité.

LR: Je crois qu'il y a eu des superproductions dans les années 80, c'était clair, absolument clair. Tout doit être très produit avec une "macroambition", avec beaucoup de gens qui travaillent, avec tout un décor pour une espèce de bourgeoisie c'est-à-dire pour le plaisir d'un certain type de gens qui ne comprennent rien à la vie artistique, c'est un "tout prêt décoré". C'est comme la question de l'espace du théâtre, c'est une chose que j'adore mais peut-être que je l'adore seulement maintenant et que ça va changer. C'est surtout l'esprit qui caractérise l'espace théâtral comme celui de l'opéra c'est une sorte de superproduction dont je déteste les conditions de visibilité et qui brasse tant de gens et d'argent, depuis des siècles. Mais ce n'est pas non plus pour être dans l'élitisme, c'est pour la sincérité en fin de compte. Avec Isadora Duncan on s'aperçoit qu'elle travaillait toute seule, toute nue. Elle était assez libre et essentielle, peut-être qu'on essaie de retrouver ça.

AG: Oui bien sûr, j'ai même relu son autobiographie il y a environ un an et demi. Je pense que si je devais la voir danser aujourd'hui je serais écroulée de rire, mais sachant ce qu'elle a fait, c'est un personnage important pour moi, c'est une lumière. Je ne sais pas si on fait les choses pour les mêmes raisons mais il y a quelque chose d'essentiel au niveau des sensations, des fluides, des liquides si je puis dire. C'est aussi revendiquer un corps féminin et ce qui est synonyme de danseuse et de danse c'est le corps de femme. J'ai envie de danser avec mon corps de femme. J'ai envie de danser avec des gens avec lesquels j'ai envie d'être "peuplée". Je crois que c'est ce qu'elle a fait, elle était à fond dans la recherche de son peuple. Peut-être que c'était un fantôme énorme mais elle est vraiment allée jusqu'à créer son quartier. Ce quartier était son corps avec toutes ses histoires.

NV: Je voudrais savoir comment vous vous positionnez, parce que le travail d'Isadora Duncan date de près d'un siècle. Comment expliquez-vous que l'on en revienne encore à ça, alors qu'on est passé par tout ce que l'on sait de la danse et qui en fait pratiquement toute son histoire.

JB: Mais quand et avec qui fais-tu débiter la danse moderne ?

NV: Avec Isadora Duncan et Loïe Fuller, au début du siècle.

JB: Oui c'est ça je me pose toujours ce genre de questions. Je n'ai pas vu beaucoup de choses les concernant, à travers des films ou des documents. Il me semble que cela commence en 1913 avec "Le Sacre du printemps", mais c'est vraiment personnel, ma propre fiction. C'est un début à tout casser. Et cela nous amène à une rupture très grande avec Nijinsky...

LR: L'essentialité c'est la sincérité, c'est le corps comme un canevas, pour jouer dessus sans rien d'autre, le manipuler dans tous les sens et dans la tête.

NV: Pourtant, tu as les cheveux bleus, les poils pubiens rouges, c'est un petit costume déjà.

LR: Ce n'est pas un costume, c'est un canevas. Je ne trouve pas que ce soit un costume car j'utilise le corps tel qu'il est, pour le modeler comme un artefact.

JB: Ce qui m'a marqué, c'est le fait de l'artificialité. C'est en ayant les cheveux bleus et le pubis rouge qu'elle montre d'autant plus qu'elle est nue! Par exemple dans "Jérôme Bel" les cheveux, c'était mon obsession. C'est trop culturel, ou trop bien coupé. Lorsqu'il fallait aller chez le coiffeur avec les danseurs, avant chaque



JB: Sí, a mí me pareció genial. Porque es "el infierno", esa cuestión del pelo, y en tu espectáculo, la Ribot, es también una manera de mostrarnos lo artificial.

LR: Sí, de hecho es como el Body Art, en mucho más "light". Utilizar verdaderamente el cuerpo con todas sus posibilidades. Pero desde luego el Body Art ha ido mucho más lejos.

JB: Pensé en eso porque leí una entrevista de María Callas en la que decía que era muy simple; cuando quería que se le viera mejor la cara y su expresión, recogía los brazos hacia ella y sabía que la gente iba a fijarse en ello. Excelente. Había pequeñas cosas para mostrar, porque jugábamos con el cuerpo, y nos era preciso que la gente consiguiera concentrarse en cosas muy pequeñas, al límite del espectáculo. Es decir, que quien está bailando se aleja bastante para que la gente no vea prácticamente nada, mientras que la danza, en general, no funciona dentro de esa lógica...

NV: "Jérôme Bel" vino cronológicamente después de "Nombre asignado por el autor".

JB: Cuando hice el dúo con esos diez objetos, me dije: "intente-mos ahora hacer algo donde no haya nada". Dos segundos después pensé: "¿Nada? Nada". Así que nada de traje, es decir, sólo lo mínimo: los dos cuerpos -el femenino, el masculino-, la música, y la iluminación, los tres elementos esenciales para un espectáculo de danza.

NV: Sí, pero la música y la iluminación son personas.

JB: Sí, no podía inventar la música y, en cuanto a la iluminación, al principio quería algo natural, y me había dicho que no actuaría más que en exteriores. El sol era un concepto interesante, pero con eso no llegas lejos, con el inconveniente de las condiciones climatológicas y tal. Al final pensé en Thomas Edison, pues es la primera forma de luz artificial: la bombilla. Buscando y buscando, la incluí en ese juego con Stravinsky, lo que es una buena idea porque, como he explicado, la "Consagración de la primavera" supone la ruptura. De hecho, se encuentra esa idea de naturaleza: algo que hace renacer con la "Consagración de la primavera", fue ahí donde encontré el cuerpo de la música: el canto de una joven y el cuerpo de la luz, es alguien que sujeta la bombilla, mientras que al principio imaginaba muchísimas cosas; la luz es también una bombilla desnuda.

## Lo simbólico, lo cultural, el código

NV: Tu espectáculo es la indigencia más absoluta.

JB: Sí, así es.

NV: Sin embargo, todo el sistema de escritura que hay al fondo del escenario nos remite a un saber.

JB: A una cultura... sí.

NV: Siempre añades estratos con una especie de esencialidad, pero al mismo tiempo hay que tener una cierta cultura para sentirse ahí dentro.

JB: Sí, porque de todas formas es lo que muestra el espectáculo. No hay naturaleza, no hay esencia, no hay más que cultura. Por ejemplo, he leído muchas cosas sobre etnología. Si dibujo un corazón en tal región del mundo, no tendrá en absoluto el mismo sentido que para nosotros, los occidentales. Por ejemplo, el lugar de los afectos para no sé qué tribu, parece ser el hígado, y si quieres decir "te quiero", te tocas el hígado en vez del corazón. Poco a poco, intentando encontrar algo puro y esencial, te das cuenta de que no hay más que cultura. Creo que lo peor que me pueden decir después de un espectáculo, es que es universal. Sé que no lo es. Porque la gente cree que el universo es su pequeño mundo, comprenden a Stravinsky, comprenden esto, lo otro y lo de más allá, pero no se dan cuenta de nada. Digamos que en esas

representación et on ne voyait que ça : c'est-à-dire la mode des années quatre vingt dix ...

NV : Mais c'est étonnant parce que Boris Charmatz, dans "Herse", a mis des perruques à tous ses danseurs et tout le monde est nu.

JB : Oui, j'ai trouvé ça génial. Parce que c'est "l'enfer" cette question des cheveux, et là dans ton spectacle, La Ribot, c'est aussi une façon de nous montrer l'artificiel.

LR: Oui en fait c'est comme le Body Art, en beaucoup plus "light". Utiliser le corps vraiment dans toutes les possibilités. Mais le Body Art est allé quand-même beaucoup plus loin.

JB : J'ai pensé à ça, parce que j'ai lu une interview de Maria Calas où elle disait que c'était très simple; lorsqu'elle voulait qu'on voit mieux son visage et son expression elle ramenait les bras sur elle et elle savait que les gens allaient se focaliser. Excellent. Il y avait des petites choses à montrer parce que nous avons joué sur le corps, alors il fallait que les gens arrivent à se concentrer sur des choses très petites, à la limite du spectacle. C'est-à-dire que le danseur s'en va assez loin pour que les gens ne voient pratiquement plus rien, alors que la danse en générale ne fonctionne pas dans cette logique...

NV : "Jérôme Bel", est venue chronologiquement après "Nom donné par l'auteur".

JB : Lorsque j'ai fait ce duo avec ces dix objets, je me suis dit : "essayons maintenant de faire quelque chose où il n'y a rien"; deux secondes après j'ai pensé: "rien ? Rien". Donc plus de costume, c'est-à-dire juste le minimum : les deux corps féminin, masculin, la musique, et la lumière, les trois éléments essentiels pour un spectacle de danse.

NV : Oui mais la musique et la lumière sont des personnes.

JB : Oui je ne pouvais pas inventer la musique, et pour la lumière au début je voulais quelque chose de naturel et je m'étais dit que l'on ne jouerait que dehors. Le soleil c'est un concept intéressant mais on ne va pas loin avec ça, avec l'inconvénient des conditions climatiques etc. J'ai finalement pensé à Thomas Edison car c'est la première forme de lumière artificielle : l'ampoule. En cherchant je l'ai incluse à ce jeu avec Stravinsky qui est une bonne idée parce que comme je l'expliquais, le "Sacre du printemps" c'est la rupture. En fait, on retrouve cette idée de nature : quelque chose qui fait renaître avec le "Sacre du Printemps", c'est là que j'ai trouvé le corps de la musique : le chant d'une jeune femme, et le corps de la lumière, c'est quelqu'un qui tient l'ampoule alors qu'au début j'imaginai plein de choses, la lumière c'est une ampoule nue aussi.

## Le symbolique, le culturel, le code

NV : Ton spectacle, c'est le dénuement le plus total.

JB : Oui c'est ça.

NV : Pourtant tout le système d'écriture au fond de la scène nous renvoie à un savoir...

JB : Une culture...oui.

NV : Tu rajoutes toujours des strates avec une sorte d'essentialité mais en même temps il faut avoir une certaine culture pour se sentir dedans.

JB : Oui parce que de toute façon c'est ce que montre le spectacle. Il n'y a pas de nature, il n'y a pas d'essence, il n'y a que de la culture. Par exemple j'ai beaucoup lu de choses sur l'ethnologie. Si je dessine un cœur dans telle contrée du monde, ça n'aura absolument pas le même sens que pour nous occidentaux. Par exemple l'endroit des affects pour je ne sais



situaciones tengo una misión. No tiene nada de universal, no es más que cultural; me refiero a que las pelucas que aparecen en el espectáculo de Boris Charmatz son un artificio. Es algo cultural. No se puede hacer nada, no es más que una proyección, o una idea cultural. Es cierto que al final del espectáculo ["Jérôme Bel"] hay respiración, hay orina, todo eso, pero hay que tomar en consideración el contexto en el que se coloca uno.

NV: Porque el cuerpo, en el espectáculo, realiza todas sus funciones. Las del saber, las del pensamiento, las del afecto, pero también las funciones orgánicas.

JB: Y también las simbólicas. Yo lo veo porque he representado "Jérôme Bel" poco más o menos desde Helsinki hasta Lisboa, es decir, prácticamente a través de toda Europa. La gente no reacciona del mismo modo. ¡Y eso solamente en Europa! Pasa lo siguiente, que vas a Holanda, Gisèle escribe "Thomas Edison" en la pared del fondo del escenario, y todo el mundo se ríe, porque comprenden: la bombilla. Pero vas a Italia, y no sonrieron ni por un instante, porque era demasiado fuerte. Durante todo el espectáculo, se alzó una pared sobre la desnudez. Es decir, que les era imposible mirar, estar tranquilos, no veían más que pollas, coños y tetas.

LR: Es curioso; yo, al contrario, noto siempre una reacción casi idéntica por parte del público. Incluso en Israel y en Londres. Hay pequeños cambios: por ejemplo, en el caso del sainete titulado "Manual de uso", todo el mundo lo sentía como un suicidio, pero en España la gente se reía.

JB: A mí eso me flipa.

NV: Es comprensible, ya que vuestros espectáculos, a pesar de que aparecen personas desnudas, no hablan de lo mismo. El público no puede reaccionar del mismo modo.

LR: De todas formas, en mis espectáculos hay una relación muy directa con el público. Al principio es muy duro, pero en definitiva me doy cuenta de que en ciertos momentos la gente empieza a reaccionar más o menos del mismo modo. Es curioso cómo puede llevar a todo el mundo en la misma dirección.

JB: En un campo más reducido, puedo reconocer eso. Depende del contexto, del festival, de la presentación, de lo que la gente ha visto antes, etc... Ahí también, cuanto más trabajo, más me doy cuenta de que el teatro es fundamental, y los momentos en los que actúas son fundamentales... Comprendo el oficio de programador, pero si la gente me dice: "Jérôme, me ha encantado tu espectáculo, pero no lo puedo representar en mi teatro", entonces me arrepiento de haber acudido a gente que no ha comprendido nada. En lo que me concierne, no me gusta salir de Europa. Con "Jérôme Bel" me he dado cuenta de que es algo totalmente europeo. Un día recibí un papel de la AFAA (Asociación Francesa de Acción Artística), diciendo que querían que fuéramos a actuar a Asia. Y yo me dije: "¿Qué voy a hacer yo en Asia?" Y es que no sé cómo se ven las cosas allí, vamos, que no se puede plantear. Sería como hablar chino, pero a la inversa. Yo actúo con códigos culturales europeos. No trabajo con emociones. Yo rechazo totalmente la emoción. No la tomo en consideración, yo considero una dramaturgia en la que sé que la emoción está presente, pero no la busco. Hago tal cosa porque tiene un sentido para mí que es sin duda conmovedor. De todas formas, la emoción se encuentra en todas partes, todos la percibimos, y yo siento eso con fuerza. Sé que el espectáculo va a provocar algo: pero no me preocupa, y eso me gusta. Es cierto que tengo una actitud más bien cerebral en relación a las cosas. Resulta que eso puede provocar reacciones cara al espectáculo, no me sorprende. En cuanto a la joven que lloraba en Madrid (a la salida de una representación de "Jérôme Bel" en la "Cuarta pared"), me hizo pensar en una agredida de prensa a la que enviamos fotos de una axila con pelos, y que no podía ver aquella foto. Es una cuestión de cultura y también de afectos personales. Es decir, que todos tenemos reacciones diferentes en relación a nuestro cuerpo y al cuerpo del otro.

quelle tribu, ça sera plutôt le foie, si je veux dire : "je t'aime", on touchera le foie plutôt que le cœur. Petit à petit en essayant de trouver quelque chose de dénudé et d'essentiel, on se rend compte qu'il n'y a que de la culture. Je crois que la pire des choses que les gens puissent me dire après le spectacle, c'est que c'est universel. Je sais que ça ne l'est pas. Parce qu'ils pensent que l'univers c'est leur petit milieu, ils comprennent Stravinsky, ils comprennent "machin", mais ils ne se rendent pas compte. Disons que là, j'ai ma mission. Ça n'a rien d'universel, ce n'est que culturel, je veux dire que les perruques que l'on retrouve chez Boris Charmatz, c'est de l'artifice. C'est du culturel. On n'y peut rien, ce n'est qu'une projection, ou une idée culturelle. C'est vrai qu'à la fin du spectacle ("Jérôme bel") il y a la respiration, la pisse, tout ça, mais il faut prendre en considération le contexte dans lequel on se place.

NV : Parce que le corps dans le spectacle opère toutes ses fonctions. Celles du savoir, de la pensée, de l'affect, mais aussi les fonctions organiques.

JB : Et aussi symboliques. Je le vois parce que j'ai tourné "Jérôme Bel", en gros, d'Helsinki à Lisbonne, c'est-à-dire pratiquement à travers toute l'Europe. Les gens ne réagissent pas pareil. On est seulement en Europe ! ça commence par ça : "tu vas au Pays Bas, Gisèle écrit "Thomas Edison" sur le mur au fond de la scène, tout le monde se marre, parce qu'ils comprennent : ampoule. Tu vas en Italie, ils n'ont pas souri une seconde, parce que c'était trop fort. Un mur s'est dressé pendant tout le spectacle sur la nudité. C'est-à-dire qu'il leur était impossible de regarder, d'être tranquille, ils ne voyaient que des bites, des chattes et des seins.

LR : C'est bizarre pour moi au contraire, je ressens toujours quelque chose de presque identique avec le public. Même en Israël ou à Londres. Il y a des petits changements : par exemple pour la saynète intitulée "Manuel de uso" tout le monde la sentait comme un suicide, en Espagne les gens rigolaient.

JB : Moi ça me sidère.

NV : C'est compréhensible car dans vos spectacles même si les gens sont nus, ils ne parlent pas de la même chose. Le public ne peut pas réagir de la même façon.

LR : De toute façon il y a dans mes spectacles une relation très directe avec le public. Au début c'est très dur mais à la fin je sens que dans certains moments les gens commencent à réagir plus ou moins de la même façon. La manière dont tu peux amener tout le monde dans le même sens est étrange.

JB : Dans un champ plus réduit je peux repérer ça. Ça dépend du contexte, du festival, de la présentation, de ce qu'ont vu les gens auparavant etc... Là encore, plus je joue, plus je m'aperçois que c'est fondamental le théâtre, et les moments où l'on passe sont fondamentaux... Je comprends le métier de programateur, et que les gens me disent : "Jérôme j'ai adoré ton spectacle mais il ne peut pas passer dans mon théâtre". Je regrette ensuite d'être allé là où les gens n'ont pas compris. En ce qui me concerne, je ne tiens pas à quitter l'Europe. Avec "Jérôme Bel", j'ai remarqué que c'est totalement européen. J'ai reçu un jour un papier de l'AFAA (Association Française d'Action Artistique) disant qu'ils voulaient qu'on aille jouer en Asie. Je me suis dit : "Qu'est-ce que je vais faire en Asie ?" Je ne sais pas du tout comment les gens voient ces choses là, enfin ce serait hors de question. Ça serait parler chinois inversement. Je joue sur les codes culturels européens. Je ne travaille pas sur l'émotion. Je la refuse absolument. Je ne la considère pas, je considère juste une dramaturgie dont je sais qu'elle est présente, mais je ne la cherche pas. Je fais telle chose parce que ça a un sens pour moi qui est sans doute émouvant. De toute façon, il y a de l'émotion partout, on en ressent tous, et je sens très fort cela. Je sais que le spectacle va provoquer quelque chose : je ne m'en soucie pas, et ça me plaît. C'est vrai que j'ai une attitude plutôt cérébrale par rapport aux choses. Il se trouve que ça peut provoquer des réactions face au spectacle, je ne suis pas surpris. Pour la jeune fille qui pleurait à Madrid (à l'issue d'une



LR: Pero ¿creéis que todas esas cosas ocurren a causa de la desnudez? Yo creo que no, creo que es más bien la forma de presentar todas las obras sobre el cuerpo, pero no debido al cuerpo. No es porque los bailarines estén desnudos; ocurre que, además, están desnudos. Es lo mismo que las emociones, todo lo que veo en tu trabajo es el pensamiento, y después sobreviene mi emoción. Pero la emoción es algo que yo interpreto en soledad, en tanto que espectadora. Las ideas que me da el espectáculo y mis emociones son cosas totalmente diferentes. Por eso estoy de acuerdo contigo. Hay que trabajar con el pensamiento, lo ideal es que cada cual haga su interpretación, y no es la desnudez lo que llama la atención, es la forma de llegar a ese cuerpo completamente desnudo de sentido. Lo emocional es un cuerpo con pelos y tal. Esas son las cosas más emocionantes, porque no hay ninguna emoción. Está todo en la cabeza. Entonces, aquella chica que lloraba, no creo que fuera porque le había chocado la desnudez.

NV: En una de las piezas de La Ribot (además, es la imagen que utilizas para la promoción de tu espectáculo), hay gente que se ríe, mientras que para mí es algo que me haría llorar. No es cuestión de emoción, es una referencia, es algo muy duro que le sucede a la mujer: la explotación, la prostitución, etc...

LR: Sí, en cuanto al cuerpo y a todos los productos que se pueden consumir. Pero si hace llorar, no es esa mi intención. Mi idea es presentar un cuerpo que se pueda comprar: es más complejo en cuanto al sexo, al mercado, etc. Pero eso cambia en función de las mentalidades de los diferentes países. Puede parecer muy grave, pero ése no es mi problema, yo quiero hacer reaccionar.

JB: Yo estoy obsesionado por la reacción de los espectadores. Todas las noches, las últimas setenta y dos noches, veo llegar a la gente, veo cómo van vestidos y sé lo que va a ocurrir. En ese momento sueño con tener junto a mí a Sigmund Freud, Pierre Bourdieu, un político, porque no entiendo nada. Ellos me dirían: "Mira, ése es así porque ha conocido esto o lo otro", o quisiera que me dijeran cuál es el lugar del espectador. Pero bueno, mi trabajo en este momento se dirige a la pregunta: "¿Por qué vienen a mi espectáculo?". Es algo terrible. ¿En busca de qué vienen?

NV: ¿Cómo has trabajado sobre la desnudez con tus bailarines? ¿Cómo lo has hecho? Con cuatro personas, de edades diferentes.

JB: Lo trabajé todo sobre mi cuerpo. Resulta que me había mudado de casa y que en la nueva tenía calefacción central y cuarto de baño. Entonces, pasé todo el invierno desnudo y con la calefacción a tope, tomando baños tres veces al día, y andaba por casa desnudo siempre. Lo escribí todo en aquella época.

NV: ¿Lo trabajaste todo en tu cuerpo, tanto lo correspondiente al hombre como lo de la mujer?

JB: Con la mujer había problemas, no conseguía escribir sobre ella de la misma forma. En el espectáculo había muchas menos cosas que concernían a la mujer. Volví a trabajar con la intérprete Claire Haenni, y ella encontró más cosas durante el espectáculo.

NV: Pero de los cuatro intérpretes, tres son mujeres, ¿no?

JB: Sí, pero había una que cantaba "La consagración de la primavera" y nada más, y Gisèle... al principio no era Gisèle, sino una bailarina de treinta y nueve años que, al cabo de varios ensayos, me dijo que era demasiado vieja para participar. Aquello me extrañó, porque pensaba que me hacía falta una mujer de edad. Pensé en una amiga de la familia, Gisèle, y esperé dos meses antes de llamarla. Había gente de mi generación que decía que no podía pedir a una mujer de sesenta años que hiciera eso. Esperé, la llamé, nos vimos en un bar, le expliqué todo y ella me dijo que sí. Y es verdad que le da un peso al espectáculo.

NV: ¿Ella tenía alguna relación con la danza y el espectáculo?

JB: Es una amiga de la infancia. Su hija es mi hermanastra, o sea que había una relación de confianza. Sí que es verdad que una vez

representación de "Jérôme Bel" a la "cuarta pared"), cela me fait penser à une attachée de presse à qui on a envoyé des photos avec une aisselle et avec des poils, elle ne pouvait pas voir cette photo. C'est là qu'il y a la culture et aussi tous les affects personnels. C'est-à-dire que l'on a tous par rapport à notre corps et au corps de l'autre des réactions différentes.

LR: Mais vous croyez que toutes ces choses viennent à cause de la nudité? Je ne le pense pas, c'est plutôt la façon dont sont présentés tous les travaux sur le corps mais pas à cause du corps. Ce n'est pas parce que les danseurs sont nus, en plus ils sont nus. C'est la même chose que les émotions, tout ce que je vois dans ton travail c'est la pensée et après survient mon émotion. Mais l'émotion c'est une chose que moi-même j'interprète seule en tant que spectateur. Les idées que me donne le spectacle et mon émotion sont complètement différentes. C'est pour ça que je suis d'accord avec toi. On doit travailler avec la pensée, l'idéal est que chacun fasse son interprétation, et ce n'est pas la nudité qui frappe, c'est la façon d'arriver dans ce corps complètement nu de sens. L'émotionnel, c'est un corps avec des poils etc... C'est ça les choses les plus émouvantes, parce qu'il n'y a aucune émotion. Tout est dans la tête. Alors cette fille qui pleure, je crois que ce n'est pas la nudité qui la frappe.

NV: La Ribot dans une des pièces, (c'est d'ailleurs l'image que tu utilises pour la promotion de ton spectacle), il y a des gens qui rient, alors que c'est quelque chose qui me ferait presque pleurer. C'est pas une question d'émotion c'est une référence, comme quelque chose de très dur qui arrive à la femme, l'exploitation, la prostitution etc...

LR: Oui par rapport au corps et à tous les produits que l'on peut consommer. Mais si ça fait pleurer, ce n'est pas mon intention. Mon idée, c'est de présenter un corps que tu puisses acheter: c'est plus complexe par rapport au sexe, au marché etc. Mais ça change en fonction des mentalités dans les différents pays. Ça peut paraître très grave mais ce n'est pas mon problème, je veux faire réagir.

JB: Je suis obsédé par la réaction des spectateurs. Je vois chaque soir depuis soixante douze fois les gens arriver, et à la manière dont ils sont habillés je sais ce qu'il va se passer. En ce moment je rêve d'avoir avec moi Sigmund Freud, Pierre Bourdieu, un politicien, parce que je ne comprends pas. Ils me diraient: "Lui il est comme ça parce qu'il a connu ça" ou j'aimerais qu'ils me disent quelle est la place du spectateur. Enfin mon travail maintenant se dirige sur la question: "pourquoi vient-on au spectacle?". Ça devient terrible. Qu'est-ce que l'on vient chercher?

NV: Comment avez-vous travaillé sur la nudité avec tes danseurs? Comment as-tu fait? avec quatre personnes, d'âges différents.

JB: J'ai travaillé sur mon corps. Il se trouve que j'ai changé d'appartement et qu'il y avait le chauffage central et une salle de bain. Donc j'ai passé tout l'hiver tout nu le chauffage à fond, à prendre des bains trois fois par jour et je traînais à la maison, toujours tout nu. Tout a été écrit à ce moment là.

NV: Tu as travaillé sur toi pour l'homme et la femme en même temps?

JB: Avec la femme ça a été le problème. Je n'arrivais pas très bien à écrire sur elle. Il y avait beaucoup moins de choses dans le spectacle qui la concernait. J'ai retravaillé avec l'interprète Claire Haenni et elle a trouvé des choses pendant le spectacle.

NV: Il y a pourtant trois femmes sur quatre interprètes?

JB: Oui mais il y en a une qui chantait le "Sacre du Printemps" et rien d'autre et Gisèle... au début ce n'était pas Gisèle, mais une danseuse de trente neuf ans qui au bout de quelques répétitions m'a dit qu'elle était trop vieille pour participer. Là j'ai été extrêmement choqué, je me suis dit qu'effectivement il me fallait quelqu'un d'âge. J'ai pensé à cette amie de la famille, Gisèle, et j'ai



la llevé a un espectáculo de Jan Fabre, y que le gustó. Y sin embargo, se trataba de una mujer que hacía un monólogo de una hora sobre Marcel Duchamp.

NV: Ella dijo que sí, y después ¿no hubo problemas a la hora de traducir en actos ese "sí"?

JB: En absoluto. Nos sentimos un poco incómodos cuando se desnudó. Pero es magnífico, ella está ahí, tumbada, sin hacer nada... Es la idea perfecta de luz. No hace nada más que lo que tiene que hacer. No pidió hacer mil cosas. Se limita a iluminar el lugar donde se encuentra. No tiene ego, no quiere convertirse en la estrella. Para mí, eso es maravilloso. Y además no es bailarina. De pronto empieza a salir a las tres de la mañana después del espectáculo, a seguir el modo de vida que se hace durante las giras.

NV: Para los demás bailarines ese aprendizaje de envejecimiento debía de ser interesante, es algo importante en el mundo de la danza.

JB: La danza te afecta enormemente, hay siempre esa angustia de perder tu cuerpo, y es cierto que existe esa especie de futuro, eso es lo que me gusta.

LR: Estoy pensando ahora que toda esa gente que ha trabajado la desnudez, es como una especie de desafío que se han lanzado en relación a lo que acabas de decir. Porque esa mujer no tiene nada que ver con la danza, no tiene ninguna referencia, no sabe cómo hay que ser, su cuerpo no está moldeado por los músculos. Estamos muy obsesionados por eso en nuestra formación como bailarines. Había que estar cachas. Y con esta propuesta llegas a la sensación de la mujer a través de Gisèle; es muy diferente a nosotros.

JB: Eso es lo que les enseñó Gisèle a los demás. Cuando vi a Gisèle y a Iseult, la cantante, en comparación a los demás, dije a los bailarines profesionales que hicieran como ellas. Es decir, que cuando los bailarines profesionales entraban en escena a mí me daba la impresión de que llevaban una escoba en el culo, y veía entrar a Gisèle y... Andaba, tenía cosas que hacer, iba de un lado a otro. Era normal. Y todo el trabajo consistió en romper los códigos de representación del cuerpo de los demás...

En la danza intentas siempre estar por encima del suelo, de andar erguido, simplemente porque es más fácil para bailar, pero había que romper con aquello. Por ejemplo, cuando los otros iban a bailar a otras compañías entre nuestros espectáculos, cada vez que volvían me parecía que el problema reaparecía. Porque para conseguir dar una vuelta tienes que mantener bien el centro, apretar la tripa, el culo, etc. El problema reaparecía, y yo me decía: "¿Que no! Sólo hay que andar, no tenéis que hacer nada, aparte de pin-tarse con lápiz de labios, babear", esas cosas en las que es mejor dejarse ir.

NV: ¿Era difícil para los demás que el cuerpo se impusiera a la mente? En los momentos en los que mean, en los que babean...

JB: Nunca hemos hablado de eso, pero es lo que ocurre. Como más me han ayudado ha sido desapareciendo, no actuando, no diciendo "eso es fuerte, eso otro no". Vamos, es lo que más he admirado en ellos. Frédéric, que está en el dúo ("Nombre asignado por el autor") ya ha trabajado con eso, o sea que ya no juzga nada, está ahí como una pantalla blanca, no dice "es divertido" o "es triste", o "eso es perversión pura", o "de primera clase". No hay interpretación, eso es cosa del público. Me interesa mucho el público, qué efecto le hace la danza, qué efecto le hace el teatro, ¿por qué existe todavía esa forma arcaica? Arcaica porque los media más utilizados son el cine, la imagen digital, cosas así, y el teatro me parece que data de los griegos; bueno, data de antes, pero las primeras huellas, como el dítirambo, son de aquella época. A mí me parece que es un follón todavía, y todo el mundo se desplaza para venir...

LR: Es lo contrario de la virtualidad.

mis deux mois avant de l'appeler. Des gens de ma génération disaient que je ne pouvais pas demander à une femme de soixante ans de faire ça. J'ai attendu, j'ai appelé, on s'est vu au café, je lui ai expliqué et elle a dit oui. Et c'est vrai que cela donne du poids au spectacle.

NV : Elle avait déjà une relation avec la danse et le spectacle ?

JB : C'est une amie d'enfance. Sa fille est ma demi-soeur; donc il y avait cette relation de confiance. C'est vrai qu'une fois je l'ai amené à un spectacle de Jan Fabre, elle avait bien aimé. Pourtant c'était une femme qui faisait un monologue d'une heure sur Marcel Duchamp.

NV : Elle a dit oui et puis il n'y a pas eu de problème après pour qu'elle mette en acte son "oui" ?

JB : Non pas du tout. On s'est senti un peu gênés quand elle s'est déshabillée. Mais c'est magnifique, elle est là, elle reste couchée, elle ne fait rien... Elle est l'idée parfaite de la lumière. Elle ne fait rien de plus que ce qu'elle a à faire. Elle n'a pas demandé de faire douze mille choses. Elle ne fait qu'éclairer de l'endroit où elle est.

JB : Elle n'a pas d'ego, elle ne veut pas devenir la star. Pour moi c'est merveilleux ça. Et puis elle n'est pas danseuse. Tout d'un coup elle commence à sortir à trois heures du matin après le spectacle, à suivre la manière dont on vit pendant les tournées.

NV : Pour les autres danseurs, ça devait être intéressant cet apprentissage du vieillissement, c'est important dans la danse.

JB : Ça touche énormément la danse, c'est toujours cette angoisse de perdre son corps et c'est vrai qu'il existe cet espèce de futur, c'est ça que j'aime bien.

LR : Je suis en train de penser maintenant que tous ces gens, chorégraphes, danseurs qui ont travaillé sur la nudité, c'est peut être un défi qu'ils se sont lancés par rapport à ce que tu viens de dire. Parce que cette femme n'a rien à voir avec la danse, elle n'a aucune référence, à savoir comment il faut être, son corps n'est pas dessiné par les muscles. On est très obsédé par ça dans notre formation de danseur. Tout devait être "carré". Donc, avec cette proposition où on arrive à la sensation de la femme à travers Gisèle, c'est si différent de nous.

JB : C'est ce que Gisèle a appris aux autres. Quand j'ai vu Gisèle et Iseult, la chanteuse, par rapport aux autres, j'ai dit aux danseurs professionnels de faire comme elles. C'est-à-dire que les danseurs professionnels rentraient et j'avais l'impression qu'ils avaient un balais dans le cul, et je voyais Gisèle qui rentrait... Elle marchait, elle avait des choses à faire, elle allait d'un endroit à un autre. Elle était normale, et tout le travail a consisté à casser les autres avec leurs codes de représentation du corps...

Dans la danse on essaie toujours d'être au dessus du sol, de se tenir droit parce que c'est plus facile pour danser tout simplement, mais il fallait tout pêter. Par exemple quand les autres allaient danser dans d'autres compagnies entre temps pour d'autres spectacles, lorsqu'ils étaient de retour j'avais toujours l'impression que ça revenait. Parce que pour parvenir à faire un tour, tu dois bien tenir le centre, resserrer l'estomac, le cul etc. Ça revenait et moi je disais : "mais non ! Il y a juste à marcher, vous en avez rien à foutre, sauf se colorier au rouge à lèvres, baver", ces choses où il faut plutôt laisser faire.

NV : C'était difficile pour les autres que le corps prenne le dessus sur le mental ? Dans ces moments où ils pissent, où ils bavent.

JB : On en a jamais parlé, mais c'est ce qui se passe. La chose qu'ils m'ont donné le plus aussi c'est de disparaître, de ne pas jouer, de ne pas dire : "ça c'est fort, ça ça ne l'est pas", donc c'est vraiment la chose que j'admire le plus chez eux. Frédéric qui est dans le duo ("Nom donné par l'auteur"), a travaillé avec ça, c'est-à-dire qu'il ne juge plus rien, il est là comme un écran blanc, il ne dit pas ça c'est drôle ou ça c'est triste, ou là c'est de la perversión, ou là c'est au



JB: Sí, estoy convencido de que la representación sobre un escenario de teatro funciona porque estamos en el marco del desnudo, todo está en ese cuadro del desnudo, funciona a causa de eso. En ese sentido, estamos en otra época. Mi campo de exploración va a ser ese durante varios años: es por eso que, aunque podría filmar mi espectáculo con diez mil cámaras, con una ejecución perfecta, no lo hago. El hecho de que eso sea un ser vivo de carne y hueso, además en la desnudez, es desde luego especial, es lo más mediatizado por el vídeo, o por la fotografía, por la televisión...

NV: No solamente mediatizado, es lo que más se utiliza en el porno, con las estrellas, en el arte...

JB: Sí, para mí el porno es el no va más de la representación. Es decir, que cuando tengo dudas, veo una película porno. Para mí el porno es resultado de la representación más directa. Me apasiona cada vez que lo veo, observo lo que hace, y sabes muy bien lo que hace, y por qué te excita, o por qué no te excita. Pero para volver a la cuestión de los media, ¿por qué de pronto ese tipo de espectáculo excita a todo el mundo? Habría podido tener contactos con productores que quisieran hacer un vídeo de "Jérôme Bel", y no habría funcionado. Si hago una película de "Jérôme Bel", haría falta que trabajase enormemente para llegar al detalle de la carne.

## El tiempo de la obra

NV: Habláis de la muerte, del envejecimiento, del fin, es como el fin de una pieza, es tal vez el final de una parte de ti mismo cuando eres creador.

JB: Sí, hacer una pieza es exactamente eso. Es contar una especie de vida con un principio y un final y otras mil cosas que pasan. Para mí el teatro es eso: es tener de repente un espacio, un tiempo limitado por las convenciones, para intentar explicar un principio, una mitad, un fin. Creo que es lo que vienen a buscar los espectadores al teatro, como en un libro. El espectador viene a ver si eso tiene sentido. Es mucho más fácil dar sentido en diez metros cuadrados durante sesenta minutos que en ochenta años de la vida de un hombre de hoy, y es mucho más simple hacer un espectáculo que vivir.

LR: Pensando en la idea de tener un principio, una mitad y un final, no estoy de acuerdo con eso.

JB: En tu proyecto de cuatrocientas piezas es completamente subversivo, comparado a eso. No, yo construyo verdaderamente un principio y un fin.

NV: La Ribot, decías que dabas cien piezas como un desafío, porque al final estaba la número cien, como una especie de límite.

LR: De límite, pero también, si veo que las cien no son suficientes, hago mil, es decir, que no quiero un final; tampoco busco una parte intermedia, sólo he encontrado un principio.

NV: Sí, pero porque hay una historia, o varias historias.

JB: Tú dices, "voy a hacer cien piezas". Yo digo sin cesar "voy a parar mañana". Además, el título elegido para la próxima producción se llama "El último espectáculo". Sé todo el tiempo que para mí es un paso; hacia arte y lo superaba, y ya no tenía necesidad de ir a ver espectáculos en los que ya no necesitaba preocuparme por el arte, porque eso sigue siendo plantearse preguntas. Espero no tener más necesidad de preguntarme cosas. Es la sabiduría, ya no hay necesidad de representación, ya no hay necesidad de preguntas.

NV: ¿O esperar?

LR: Sí, pero eso tal vez es un poco morir, ¿no?

JB: Tal vez.

premier degré. Il n'y a pas d'interprétation, c'est le public qui le fait. Je suis très intéressé par le public, quel est l'effet de la danse, quel est l'effet du théâtre, pourquoi cette forme archaïque existe encore ? Archaïque parce que les médiums les plus utilisés sont le cinéma, l'image numérique, des choses comme ça et le théâtre me semble dater des grecs, enfin il date d'avant mais ce sont les premières traces à ce moment là comme la dithyrambe. Moi j'ai l'impression que c'est un bordel encore où tout le monde se déplace pour venir...

LR: C'est le contraire de la virtualité.

JB: Oui, je suis persuadé que la représentation sur une scène de théâtre fonctionne parce qu'on est dans le cadre du nu, tout est dans ce cadre du nu, ça marche à cause de ça. Dans ce sens on est dans l'époque. Mon champ d'exploration va être celui-ci pour quelques années : qu'est ce qui fait que, alors que je pourrais filmer mon spectacle avec dix mille caméras, avec un rendu parfait, je ne le fais pas. Le fait que ça soit un être vivant en chair et en os, en plus dans la nudité, c'est quand même spécial, c'est la chose la plus médiatisée par la vidéo, ou par la photo, la télé...

NV: Pas seulement médiatisée, c'est ce qui est le plus utilisé dans le porno, chez les stars, dans l'art...

JB: Oui pour moi le porno c'est le maximum de la représentation. C'est-à-dire que dès que j'ai des doutes, je regarde un film porno. Pour moi le porno c'est l'aboutissement de la représentation la plus directe. Ça me passionne à chaque fois que je regarde, j'observe ce que ça fait, et tu sais très bien ce que ça fait, et pourquoi ça t'excite, pourquoi ça ne t'excite pas. Mais pour en revenir à l'histoire des médias, pourquoi tout à coup ce genre de spectacle excite tout le monde : j'aurais eu des contacts avec des producteurs qui auraient voulu faire une vidéo de "Jérôme Bel", ça n'aurait pas marché. Si je fais un film de "Jérôme Bel" il faudrait que je travaille énormément pour arriver au grain de la chair.

## Le temps de l'oeuvre

NV: Vous parlez de la mort, du vieillissement, de la fin, c'est comme la fin d'une pièce, c'est peut-être la fin d'une partie de soi, quand on est créateur.

JB: Oui faire une pièce c'est exactement ça. C'est raconter une sorte de vie avec un début et une fin et mille autres choses qui se sont passées. Pour moi le théâtre c'est ça : c'est tout d'un coup avoir un espace, un temps délimité par les conventions, pour essayer d'expliquer un milieu, un début, et une fin. Je crois que c'est ce que viennent chercher les spectateurs au théâtre comme dans un livre. Le spectateur vient voir si ça a du sens. C'est beaucoup plus facile de donner du sens sur dix mètres carrés, pendant soixante minutes que sur quatre vingt ans de la vie d'un homme d'aujourd'hui, et c'est beaucoup plus simple de faire un spectacle que de vivre.

LR: En pensant à l'idée d'avoir un début, un milieu et une fin, je ne suis pas vraiment d'accord avec ça.

JB: Dans ton projet de quatre cent pièces c'est complètement subversif par rapport à ça. Non, moi je construis vraiment un début et une fin.

NV: La Ribot, tu disais que tu te donnais comme défi cent pièces parce qu'il y avait la centième au bout comme une espèce de limite.

LR: De limite mais aussi, si je vois que les cent ne suffisent pas, j'en mets mille, c'est-à-dire que je ne veux pas une fin, je ne cherche pas non plus un milieu, j'ai trouvé seulement un début.

NV: Oui mais parce qu'il y a une histoire, ou plusieurs histoires.



LR: No quiero dejar de necesitar cosas, por eso quiero ponerlo todo seguido. Tengo necesidad de comprender, de lo contrario ya no encuentro la esencia, es por eso que cien piezas es una meta. Es como un dios, ahora construyo aquí y trato de comprender con mi dispositivo, con eso desde luego que puedo comprender un poco; es la meta, no es verdaderamente un final. Realmente no hay nada al final, sino que forma un todo.

JB: No, pero yo te creo, eso me sube la moral. \*

LR: En tu obra no hay nombres como en la mía, sino que tienes un concepto al que asocias un nombre como yo, y a través de esa idea ves el arte y lo desarrollas con "Jérôme Bel", con "Nombre asignado por el autor". Tratas de comprender también. Por otro lado, hay artistas que no tienen concepto alguno a la hora de trabajar. Necesitan hacer las cosas de forma más visceral. Trabajan con la emoción o con otra cosa, pero no se toman un momento libre para pensar. Yo llamo a eso cien "Piezas distinguidas", pero es el mismo proyecto que el tuyo, a fin de cuentas; la única diferencia es la forma de proyectar y tu forma de comprender.

JB: Tu dis : "je vais faire cent pièces", moi je dis sans arrêt "je vais arrêter demain". D'ailleurs le titre qui est choisi pour la prochaine production s'appelle "Le dernier spectacle". Je sais sans cesse que pour moi c'est un passage; je faisais de l'art et je le dépassais et je n'avais plus besoin d'aller voir des spectacles où je n'avais plus besoin de me préoccuper d'art, parce que c'est encore se poser des questions. J'espère ne plus avoir besoin de me demander des choses. C'est la sagesse, plus besoin de représentation, plus besoin de questions.

NV: Ou attendre ?

LR: Oui mais là c'est un peu mourir, non, peut-être ?

JB: Peut-être.

LR: Je ne veux pas arrêter d'avoir besoin des choses parce que c'est pour ça que je veux mettre tout bout à bout. J'ai besoin de comprendre, sinon, je ne trouve plus l'essence, c'est pour ça que cent pièces, c'est un but. C'est comme un dieu, maintenant je construis ici et j'essaie de comprendre avec mon petit truc, avec ça sûrement je peux comprendre un peu, c'est le but, pas vraiment une fin. Il n'y a vraiment rien à la fin mais ça forme un tout.

JB: Non mais moi je te fais confiance, ça me remonte le moral.

LR: Dans ton oeuvre il n'y a pas de noms comme moi, mais tu as un concept auquel tu associes un nom comme moi, et à travers cette idée tu vois l'art et tu le développes avec "Jérôme Bel", avec "Nom donné par l'auteur". Tu essayes de comprendre aussi. D'un autre côté, il y a des artistes qui n'ont pas de concept pour travailler. Ils ont besoin de faire plus viscéralement. Ils travaillent avec l'émotion ou autre chose, mais ils ne prennent pas un moment où ils s'arrêtent pour penser. J'appelle ça cent "Piezas distinguidas" mais c'est le même projet que toi en fin de compte, c'est seulement la façon de projeter et ta façon de comprendre qui diffère.