# TEXTES SUR LE RIRE

# TEXTS ON LAUGHTER

# Entretien

Antonia Baehr / Xavier Le Roy

A J'aimerais, au travers de cet échange avec toi, contextualiser le projet *Rire* dans l'ensemble de mon travail. *Rire* fait partie d'une série de trois pièces sur l'expression des émotions, dont la première partie est *Holding Hands*, la seconde *Un après-midi* et la troisième *Rire*.

X En quoi s'agit-il d'une trilogie sur les émotions ? On pourrait dire aussi dire que ce sont trois pièces qui questionnent différentes façons de concevoir et interpréter une partition. Il me semble que c'est une préoccupation récurrente dans ces trois pièces par rapport à tes autres travaux. Dans *Larry Peacock* par exemple, il y a une musique mais ce n'est pas un outil de construction. Donc pourquoi une trilogie des émotions, et où se place *Rire* ?

A Dans les trois pièces il y a cette même idée d'enlever la trame narrative et de ne garder que l'expression de l'émotion. C'est-à-dire que c'est l'expression de l'émotion sans tout son bagage causal, ni ses effets, ni son interprétation éthique, psycho-analytique ou philosophique.

Dans *Holding Hands* [1], il s'agit de traiter de la question du monologue. Ce monologue est composé de plusieurs émotions, mais multipliées sur deux corps, deux performeurs. Le point de départ était la réflexion sur la *catharsis*. Que se passe-t-il dans le public ? Quelle est sa performance ? Il ne parle pas, et si je regarde ces visages, je les vois en perpétuel mouvement. Je vois des émotions, assez minimes, mais qui sont là, sans que j'en connaisse la trame narrative sous-jacente. Et l'idée était : comment puis-je faire en sorte que le plateau devienne une sorte de miroir, une réverbération du public ? Idée présente dans les trois pièces.

Avec *Un après-midi* [2], c'est la question du dialogue qui est abordée. Nous avons enlevé le récit, le dialogue, pour ne garder que les émotions exprimées. De plus, les relations logiques entre les ingrédients de la pièce sont altérées, ils ne sont plus synchronisés. Dans le cas de *Rire*, on est face à l'expression d'une seule émotion, et une seule personne qui la représente, mais une pluralité de partitions qui mène à cette interprétation.

X La question du partage est présente dans chacune des trois pièces, selon une approche différente, et peut aussi constituer une trilogie sur les modes de partage avec les spectateurs. Chaque pièce questionne le rapport entre spectateur et performeur à travers ce que chacun sait ou non, l'influence que cela a sur le déroulement et les événe-

# Interview

A What I'd like to do in this conversation with you is contextualize the *Laugh* project in relation to the rest of my work. *Laugh* is the third in a series of three pieces on the expression of the emotions, of which the first is *Holding Hands* and the second *Un après-midi* (An Afternoon).

X In what way is it a trilogy on the emotions? One could also say that these are three pieces that question different ways of conceiving and performing a score. It strikes me that this is a recurring concern in these three pieces, compared to your other works. In *Larry Peacock*, for example, there is music but it is not a tool used for construction. So, why a trilogy on emotions, and where does *Laugh* fit in?

A In the three pieces there is this same idea of lifting out the narrative framework and keeping only the expression of emotion. In other words, it's the expression of emotion without the causal baggage, nor the effects, nor its ethical, psychoanalytical or philosophical interpretation.

In *Holding Hands* [1] the idea is to consider the question of the monologue. This monologue is made up of several emotions, multiplied by two bodies, two performers. The starting point was a reflection on catharsis. What goes on in the audience? What does its performance consist of? It does not talk, and if I look at these faces, I see that they are constantly moving. I see emotions, they're pretty minimal, but they're there, though I don't know the underlying narrative. And the idea was: how can I get the stage to become a kind of mirror, a reverberation of the audience? That idea is there in all three pieces.

*Un après-midi* [2] looks at the question of dialogue. We removed the narrative and the dialogue, keeping only the emotions that are expressed. Moreover, the logical relations between the piece's ingredients are altered; they are no longer synchronized. In the case of *Laugh* we are faced with a single emotion, and one person representing it, but a multitude of scores leading to that performance.

X The question of sharing is present in each of these three pieces, with a different approach each time. They could also be seen as a trilogy about forms of sharing with viewers. Each piece questions the relation between

**1** *Holding Hands*, spectacle en duo avec William Wheeler et Antonia Baehr. Production : Wheeler/Baehr et Podewil Berlin, 2000-2001. Durée : 35 min.

A Xavier, puisque tu as vu *Holding Hands*, pourrais-tu décrire ce spectacle pour quelqu'un qui ne l'aurait pas vu ?
X Dans *Holding Hands* il y a deux performeurs, William Wheeler et toi, qui arrivent sur scène en se tenant par la main. Ils se mettent au centre de la scène, face au public. Ils se tiennent la main pendant toute la durée du spectacle. Ils font des mini mouvements, que je vois surtout sur leur visage, les têtes se penchent légèrement en avant, se tournent vers la droite, le regard se dirige vers un point lointain puis revient regarder vers les pieds, les bouches s'entrouvrent un peu etc. Les deux interprètes font des sortes d'expressions du visage de façon synchrone, avec des moments légèrement décalés, mais dans l'ensemble ils font la même chose. Les clignements des yeux ne semblent pas synchrones. Toute la première partie de la pièce est jouée sur ce mode. Il y a un moment où j'ai reconnu les actions comme étant une scène de salut. Parfois il est possible de remarquer des respirations plus ou moins grandes. Ensuite l'un des deux interprètes met en route un lecteur CD qui est posé à ses pieds. Nous entendons alors des applaudissements. J'ai eu l'impression de revoir la scène des saluts avec applaudissements mais avec le son. Plus tard nous pouvons remarquer les mêmes mouvements que la première partie et puis nous entendons Maria Callas qui chante. Dans la première partie je me suis demandé comment les deux interprètes, dans le silence, arrivent à faire la même chose. Quelle est la technique ? Il y en a forcément une qui a été mise au point. Dans la partie avec le son, j'ai commencé à me dire alors que les interprètes dansent sur la musique, la musique est l'élément que tout le monde partage, la chose qui vous permet d'être à l'unisson. Les interprètes jouent un play-back. À un moment ils arrêtent de faire la même chose, comme si chacun interprétait comme il le voulait. Je me suis alors demandé ce que vous interprétiez avant. Avant ce n'était pas votre façon qui attirait mon attention mais l'écriture des mouvements sur la musique. La pièce fonctionne sur ce mode de réception décalée, lorsqu'un nouvel élément d'interprétation arrive, il induit le souvenir de ce qui était interprété avant. Ensuite la musique se termine, il y a les applaudissements, les deux interprètes quittent la scène en se tenant toujours la main.

**1** *Holding Hands*, duet with William Wheeler and Antonia Baehr. Production: Wheeler/Baehr and Podewil Berlin, 2000-2001. Duration: 35 min.

A Xavier, since you have seen *Holding Hands*, could you describe this piece for someone who hasn't?
X In *Holding Hands* there are two performers, William Wheeler and yourself, who come on stage holding hands. They stand center stage, facing the audience. They hold each other's hands all through the show. They make mini-movements, which I observe mainly on their faces: their heads tilt forward slightly, turn to the right, their gaze is trained on a distant point and then comes back to their feet, their mouths open slightly, etc… The two performers make synchronous facial expressions, with slightly uncoordinated movements, but overall they do the same thing. The blinking does not seem synchronous. The whole of the first part of the piece is performed in this way. There was a moment when I recognized the actions as being from a curtain call. Sometimes one can observe that the breathing is more or less deep. Then one of the two performers turns on a CD player that he has at his feet. We hear applause. I had the feeling that I was seeing once again the curtain call with applause, but now with sound. Later, we can recognize the same movements as in the first part and then we hear Maria Callas singing. In the first part I wondered how it was that the two performers managed to do the same thing when they were in silence. What was the technique? They must have developed one. In the part with sound, I started thinking that the performers were dancing to the music. Music is the element that everyone shares, the thing that enables you both to act in unison. The performers are lip-synching. At one point they stop doing the same thing, as if each was performing the way he or she wanted. Then I asked myself what score you were performing before. Before, it wasn't the way you did it that I noticed but the way the movements were matched to the music. The piece functions in keeping with this offbeat mode of reception. When a new element for interpretation appears it brings up the memory of what was performed before. Then the music ends, there is some applause, and the two performers leave the stage, still holding hands.

**2** *Un après-midi*, pour quatre interprètes, d'après : Claude Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* ; John Cage, *Solo for Voice 3* ; Jamie Lidell, *Taught to box* ; Stefan Pente, *4 Farben* ; LISSY nº 8/01, photo-roman *Auf den Hund gekommen* ; BRAVO nº 8/02, *Foto-Love Story Extra*. Écriture : Henry Wilt (version remix d'après la version d'Antonia Baehr). Musiques : Jamie Lidell, *Taught to box* ; Antonia Baehr, *Mein Zimmer Mix*. Texte du dialogue : Werner Hirsch, extrait du film *Kings & Disasters*. Présentation : Antonia Baehr. Collaboration : Ulrike Melzwig, William Wheeler. Production : make up productions, Podewil Berlin, Ausland-Berlin, 2003. Durée : 32 min.

A Xavier, puisque tu as vu *Un après-midi*, pourrais-tu décrire ce spectacle pour quelqu'un qui ne l'aurait pas vu ?
X *Un après-midi* est présenté dans un espace dans lequel les spectateurs entrent et s'assoient en face d'une scène, un espace blanc, pas transformé, à l'exception d'un paravent au milieu qui partage l'espace en deux, et des marques au sol de différentes couleurs. Une annonce est faite par toi, disant que les interprètes n'ont pas répété, que les spectateurs sont amenés à témoigner de ce qu'ils vont voir comme les interprètes vont témoigner de la partition, et qu'il y aura une discussion avec les interprètes. (La discussion et le fait de montrer les partitions font partie intégrale du projet.) Après que tu as dit ça, tu disparais et quatre interprètes, des femmes habillées (*cross-dressed*) en homme entrent et se placent sur quatre des marques au sol. Chaque interprète a des écouteurs dans les oreilles, on voit cela, et se met à bouger selon ce qu'il entend *a priori*. Ils effectuent des mouvements qui sont pour la plupart sur place. Il y a de très rares moments où un interprète va à un autre endroit dans l'espace. Ça arrive quatre ou cinq fois dans la pièce. On les voit prendre différentes postures, successivement, sans jamais s'arrêter. Il n'y a pas d'immobilité gelée, parfois on les sent en difficulté, parfois on ne sait pas si ce qu'ils exécutent est difficile à comprendre ou à faire. Ils sont reliés deux par deux, mais on comprend, on suit des décalages, les questions/réponses ne se font pas comme on pourrait les projeter. On est donc sans cesse en train de configurer et reconfigurer les relations entre les différents interprètes, jusqu'à la fin.
A D'ailleurs, après avoir vu *Un après-midi* une première fois à sa première (car tu as vu quatre versions en tout je crois), tu as été toi-même interprète.
X Oui, après l'avoir vu, j'avais un énorme désir de l'interpréter.

**2** *Un après-midi* for four performers, after: Claude Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, John Cage *Solo for Voice 3*, Jamie Lidell *Taught to box*, Stefan Pente, *4 Farben*, LISSY No. 8/01, photo-novel *Auf den Hund gekommen*, BRAVO Nr. 8/02 *Foto-Love Story Extra*. Writing: Henry Wilt (remix based on the version by Antonia Baehr) Music: Jamie Lidell, *Taught to Box*; Antonia Baehr, *Mein Zimmer Mix*. Dialogue: Werner Hirsch, excerpted from the film *Kings & Disasters*. Presentation: Antonia Baehr Collaborators: Ulrike Melzwig, William Wheeler Production: make up productions, Podewil Berlin, Ausland-Berlin, 2003 Duration: 32 min.

A Xavier, since you have seen *Un après-midi*, could you describe this piece for someone who hasn't?
X *Un après-midi* is presented in a space that spectators enter and where they sit facing a stage, a white space, in which the only features are a screen in the middle, dividing the space in two, and marks on the floor in different colors. An announcement is made, by you, saying that the performers haven't rehearsed, and that the spectators are asked to bear witness to what they are going to see, just as the performers will bear witness to the score. And that there will be a discussion with the performers. (The discussion and the fact of showing the scores are integral parts of the project.) After you have said that, you disappear and four performers, cross-dressed women, come in and stand on the four floor markings. The performers are wearing ear buds, as we can see, and start moving to what they can hear, or so we assume. Most of these movements are on the spot. Only rarely does a performer move to another spot. It happens four or five times in the whole piece. We see them take up different poses, one after another, never stopping. There is no frozen immobility. Sometimes we sense that they are struggling, sometimes we can't tell if what they're executing is difficult to understand or do. They are linked, two by two, but we understand, we follow the discrepancies, the questions and answers do not proceed as we might expect. And so we are constantly configuring and reconfiguring the relations between the different performers, right up to the end.
A Indeed, after seeing *Un après-midi* for the first time at the premiere – I think you have seen four versions in all – you yourself were a performer.
X Yes, after I saw it I had a huge urge to perform it.

ments du spectacle et comment leur relation peut modifier le sens d'une expérience théâtrale.

Dans *Un après-midi*, les spectateurs sont dans une position similaire à celle des performeurs, qui ne savent pas non plus en amont ce qu'il va se passer dans les 40 minutes qui suivent leur entrée sur scène. Dans *Rire*, il me semble que la question est : qu'est-ce qui fait rire le performeur, et comment il rit ? Qui et que fait rire le spectateur ? Sachant qu'une caractéristique du rire est d'être communicatif, même contagieux, est-ce qu'il n'est pas un moyen de travailler le partage ou la relation empathique entre performeurs et spectateurs ?

En tant que spectateur de *Holding Hands* je me demande comment le mode de communication des performeurs fonctionne ; il est secret et le désir de savoir me met dans une certaine tension pour suivre le spectacle. Ce n'est pas le cas dans *Un après-midi* car je présume que les performeurs ne savent pas ce qu'ils font non plus. Je suis dans une expectative. Avec *Rire*, quel était le pari ou l'enjeu de la relation avec le public, la recherche d'une empathie ?

A Je pense que dans les trois pièces il s'agit de cette question d'empathie. C'est une réflexion sur la *catharsis* mais basée sur un de ses ingrédients qui est l'empathie. Comment l'empathie advient-elle au théâtre, dans l'espace et dans le temps spécifique à cette situation ? Gertrude Stein [3] (et tous mes projets commencent, d'une façon ou d'une autre, avec ses idées) évoque cela : est-ce que les émotions représentées sur scène ont lieu aux mêmes moments que les émotions éprouvées par le public ? En fait au théâtre, il y a toujours un décalage, sauf à certains moments, par exemple quand le rire devient tout simplement contagieux, comme le bâillement, d'une façon physiologique. Est-ce que les spectateurs peuvent se constituer comme un groupe, vraiment ? Et dans ce cas, s'ils se constituent comme un groupe, il me semble que c'est possible que le rire soit contagieux, de la même façon que le bâillement.

X À propos du rire, l'empathie n'est possible que s'il y a quelque chose qui fait rire l'interprète au même moment que le spectateur. Avec le rire, le test de savoir si l'émotion se passe au même moment pour le performeur et le public est assez facile. Une des propriétés du rire est d'être la manifestation d'un ressenti qui est audible, visible et que l'on partage.

3 *Plays*, Gertrude Stein, 1934.

spectator and performer in terms of what each knows or does not know, the influence this has on the unfolding and events of the show, and the way in which their relation can change the meaning of a theatrical experience.

In *Un après-midi* spectators are in a position similar to that of the performers, who also don't know what is going to happen over the 40 minutes after they have come on stage. In *Laugh*, it seems to me, the question is: what makes the performer laugh, and how does she laugh? What makes the spectator laugh? Given that one characteristic of laughter is that it's infectious, even contagious, is this not a way of working on the sharing or empathetic relation between performers and spectators?

As a spectator of *Holding Hands* I wonder how the performers' mode of communication works. It is hidden, and this desire to know creates a kind of tension in me when I'm watching the show. That's not the case in *Un après-midi* because there I assume that the performers don't know what they're doing either. I am in a state of uncertainty. What was the gamble or the issue regarding the relation to the audience in *Laugh*, the attempt at empathy?

A I think that this question of empathy informs all three pieces. It's a reflection on catharsis, but based on one of its ingredients, namely, empathy. How does empathy occur in the theater, in the space and time that are specific to that situation? Gertrude Stein [3] – all my projects start with her ideas in one way or another – talks about that: do the emotions represented on stage occur at the same moment as the emotions felt by the audience? In fact, in theater there is always a gap, except at certain moments, for example when laughter simply becomes contagious,

3 *Plays*, Gertrude Stein, 1934.

*Holding Hands*, William Wheeler & Antonia Baehr, Berlin, 2001.

like yawning, in a physiological kind of way. Can spectators really constitute a group? And if they do constitute a group, then I think it's possible for laughter to be contagious, in the same way as yawning.

X About laughter, empathy is possible only if there is something making the performer laugh at the same moment as the spectator. With laughter, it's quite easy to test if the emotion is occurring at the same moment for the performer and the public. One of the properties of laughter is that it is the audible and visible manifestation of a feeling, one that is shared.

A En effet, j'ai plus de possibilités de connaître la performance du public que dans les autres pièces, parce qu'ici il s'exprime ou ne s'exprime pas, et réciproquement. *(rires)* Aux Laboratoires d'Aubervilliers, nous avions fait un atelier avec les « bonnes rieuses et rieurs » d'Aubervilliers, puis elles/ils sont venu(e)s voir le spectacle. Or ce sont vraiment de très bon(ne)s rieuses/rieurs et elles/ils ont vraiment beaucoup ri, et très fort. *(rires)* Les autres spectateurs ont cru alors qu'il s'agissait peut-être de la claque, ils ont pensé qu'il y avait un sous-groupe, et n'avaient donc pas l'impression de constituer un groupe véritable. À Bologne, le public s'est vraiment constitué comme groupe, il y eut des moments où le rire a commencé à sauter entre plateau et public, produisant un effet de larsen entre ces deux espaces, puis des moments où tout le monde riait et sur scène je n'avais plus rien à faire *(rires)*. Par moments c'était le public qui faisait le spectacle. Je ne voyais pas le public mais je l'entendais, comme un orchestre de rires. Il est important que le public soit dans le noir, parce que les réactions sont très acoustiques, et cela crée une dissociation entre l'expérience visuelle et acoustique. Il est important aussi que ce soit dans un théâtre, que ce ne soit pas lu comme de l'art de la performance des années soixante, qu'il y ait cette séparation entre les spectateurs dans le noir et moi devant eux.

X En quoi consistaient les ateliers ?

A Le premier atelier était aux Laboratoires d'Aubervilliers. Je voulais apprendre à rire mieux, même si je ris déjà très bien puisque je suis celle qui rit. *(rires)* Mais est-ce que je peux rire longtemps et est-ce que je peux rire si je

A Yes, there are more ways for me to measure the audience's performance than in other pieces, because here it either expresses itself or doesn't, and vice versa *(laughs)*.

At the Laboratoires d'Aubervilliers, we did a workshop with the "good laughers" of Aubervilliers, then they came to see the show. Now, they really are good laughers and they really laughed a lot, and very loud *(laughs)*. The other spectators thought that maybe it was a claque, they thought there was a sub-group and so they didn't feel that they formed a real group. In Bologna the public really did constitute a group; there were moments when the laughter started boomeranging from stage to auditorium, creating a kind of feedback between these two spaces, then moments when everyone was laughing and there was nothing left for me to do on stage *(laughs)*. At times it was the audience that was putting on the show. I couldn't see them but I could hear them, like an orchestra of laughs. It's important that the audience should be in the dark because the reactions are very much acoustic, and that creates a gap between the visual and acoustic experience. It's also important that it should be in a theater, that it shouldn't read like the performance art of the 1960s, that there should be a separation between the viewers in the dark and myself in front of them.

X What happened in the workshops?

A The first workshop was at the Laboratoires d'Aubervilliers. I wanted to learn to laugh better, even if I already laugh very well because I am the one who laughs *(laughs)*. But can I laugh for a long time, and can I laugh if I clap my hands, for example? I wanted to be able to do that.

*Un après-midi #3*, Loïc Loreck, Hr. Bert, Peter Hanks, Derek, Podewil, Berlin, 2003.

tape dans les mains par exemple ? Je devais pouvoir faire ça. Et je me suis dit qu'il était plus facile de pratiquer le rire, son apprentissage, en groupe, plutôt que toute seule. Durant trois jours, nous avons pris des cours. Ensuite, avec Valérie Castan, nous avons continué à travailler avec le groupe. Nous avons étudié comment s'imiter les uns et les autres, ou d'autres questions comme la contagion. Et quand je tourne la pièce, d'autant qu'il s'agit d'un autoportrait, je ne veux pas me vendre, en tant que « moi je », je trouve très important de faire ces ateliers, qui me permettent de continuer un travail de recherche proprement dit avec des gens à chaque fois différents. Par exemple, la question de la contagion est un problème irrésolu pour moi, et qui m'intéresse. Pourquoi quelque chose est-il contagieux ? Le quatrième mur, mur invisible qui sépare scène et public, qu'est-ce que c'est ?

Valérie disait que le rire est contagieux par le son et donc un drôle de rire fait rire les autres. Moi je disais que c'est le contact des yeux qui produit la contagion. Comme le bâillement. À Bologne on a fait le test : chacun devait rire devant la caméra tout seul en regardant l'objectif pendant deux minutes [4]. Et puis, j'avais noté sous forme de partition le rire de Nicole Dembélé, qui a participé à l'atelier d'Aubervilliers. Il était imprimé dans le programme du festival. Tout le groupe s'est assis en face de moi avec chacun le livre dans la main : AHAHAHAH, je riais une phrase puis le groupe la reprenait en cœur – c'était un peu comme à l'église ou à l'école primaire *(rires)*. Ainsi ils ont appris son rire à elle, et l'ont fait devant la caméra aussi. Et ensuite nous avons regardé la vidéo ensemble, pour voir si, au travers du quatrième mur de la vidéo, la contagion a lieu quand même.

**x** Et alors ? *(rires)*

**A** Et alors : nous n'avons abouti à aucune réponse scientifique sur le sujet, même si nous nous étions donnés, de façon un peu absurde, une question presque scientifique à traiter. D'ailleurs j'aimerais poursuivre avec une biologiste, Prof. Silke Kipper, qui a développé un travail sur les chants d'oiseaux mais aussi sur le rire humain [5]. J'aimerais aussi faire des ateliers avec des musicien(ne)s et des chorégraphes pour explorer la notation du rire, et voir en l'occurrence comment différentes formes de notation d'une même chose, d'un même rire, peuvent produire différentes interprétations. Et bien sûr, le travail avec tout(e) expert(e) du rire, je veux dire tout(e) bon(ne) rieuse et rieur, m'intéresse *(rires)*. L'idée générale des ateliers de rire c'est de

And I thought to myself that it would be easier to practise laughing, to learn about it, in a group rather than on my own. So for three days we took lessons. Then, we did more work as a group with Valérie Castan. We learned how to imitate each other and studied questions like contagion. And when I take the piece on tour – and bear in mind it was a self-portrait – I don't want to sell myself as "me." I think it's very important to do these workshops, which enable me to continue with my actual research work with different people every time. For example, the question of contagion represents an unresolved problem for me, one that interests me. Why is something contagious? And what about the fourth wall, the invisible wall between the stage and the audience? What is it?

Valérie said that it's the sound that makes laughter contagious, and therefore a funny laugh makes other people laugh. I said that it's eye contact that causes the contagion. Like yawning. In Bologna we tested that: everyone had to laugh in front of the camera on their own while staring into the lens for two minutes.[4] And I also noted down as a score the laughter of Nicole Dembélé, who took part in the Aubervilliers workshop. That was printed in the festival programme. The whole group sat facing me, and everyone had the book in their hands: "AHAHAHAH," I laughed a passage and then the whole group chorused it – it was a bit like church or primary school *(laughs)*. In this way they learned her laugh, and did it in front of the camera, too. After that we watched the video together to see if the contagion still occurred, even through the fourth wall of the video.

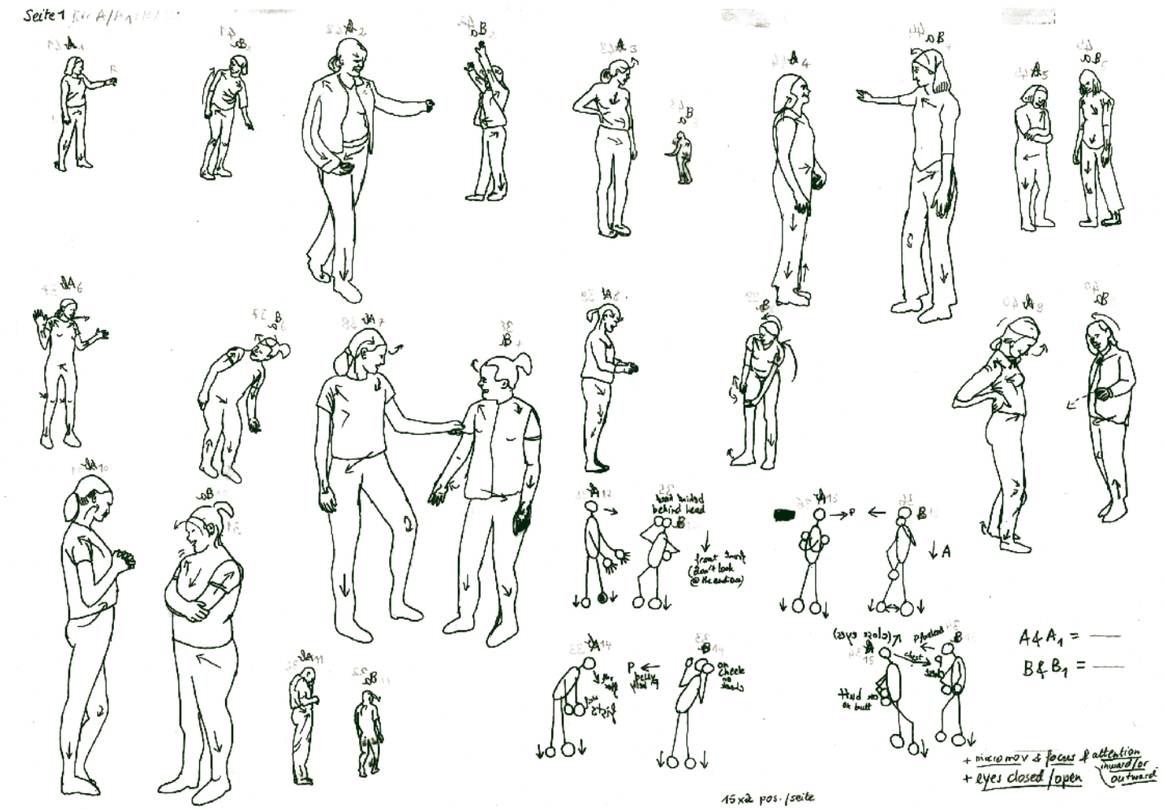
**x** And…? *(laughs)*

**A** And… we didn't come up with a scientific answer on the subject, even if we had in a rather absurd way set ourselves an almost scientific question to deal with. In fact, I'd like to follow up with a biologist, Prof. Silke Kipper, who has worked on birdsong but also human laughter.[5] I would also like to do workshops to explore the notation of laughter with musicians and choreographers, and see how different ways of notating the same thing, the same laughter, can produce different performances. And of course, I am interested in working with all laughter experts, that is men and women who are good laughers *(laughs)*. The general idea of the laughing workshops is to do the exploring together, not just to turn up with ready-made answers to our questions.

**4** Images vidéo de l'expérience réalisée à Bologne dans le cadre du festival F.I.S.Co à Raum, avril 2008.
**5** « The Sound of Laughter : Recent Concepts and Findings in Research into Laughter Vocalizations », Silke Kipper et Dietmar Todt, dans *The Anatomy of Laughter*, édité par Toby Garfitt, Edith McMorran et Jane Taylor, Legenda : Studies in Comparative Litterature 8, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2005.

**4** Videostills of the experiment held during the F.I.S.Co festival at Raum, Bologna, in April 2008.
**5** Silke Kipper and Dietmar Todt, *The Sound of Laughter: Recent Concepts and Findings in Research into Laughter Vocalizations*, in Toby Garfitt, Edith McMorran and Jane Taylor (eds.), *The Anatomy of Laughter*, Legenda: Studies in Comparative Literature 8, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2005.






Extrait de la partition de *Un après-midi*.
Excerpt from the score of *Un après-midi*.

rechercher ensemble, de ne pas arriver sur place avec des réponses à nos questions.

x Dans l'ensemble tes approches sont assez scientifiques. Par exemple dans *Un après-midi* il y a cette tentative de décortiquer les émotions des visages, les expressions par simples contractions de tel et tel muscles ?

A Il y a deux aspects : d'un côté une analyse du mouvement physiologique, mécanique, et de l'autre, l'utilisation de procédés scientifiques. Ce qui m'intéresse par rapport à ce dernier aspect, c'est d'essayer, mais de ne jamais y arriver. Cela devient intéressant pour moi dès lors que ça m'échappe. L'humanisation a lieu dans cet interstice qui se crée entre ce que j'essaie de faire, et le résultat à cet endroit où je n'y arrive pas. C'est cet interstice que je trouve extrêmement intéressant et productif. C'est dans cet interstice que tout se passe à mes yeux.

x Peut-être qu'il y a une autre façon de poser la question. Quand tu dis « utiliser et faire que ça t'échappe », il s'agit de mettre en place une expérience, de la faire. L'important n'étant pas que ça marche ou pas, mais c'est d'essayer, d'expérimenter. C'est dans ce sens que je parle d'approche scientifique. Dans quelle mesure tu dirais que cette approche-là est aussi une expérience que tu proposes aux spectateurs ?

A Il s'agit du même rapport avec les partitions qui, en ce sens, se base beaucoup sur ce que dit John Cage. Tu te donnes une partition qui est donc extérieure à toi-même, mais qui t'aide à avoir un frottement avec ce quelque chose d'extérieur. Il ne s'agit donc pas d'expression de soi (*self-expression*). Tu as cet élément qui amène une question, que tu essaies de résoudre le mieux que tu peux, tout en sachant que tu n'y arriveras jamais. La contradiction étant que tout en sachant que tu ne peux pas y arriver, tu fais comme si tu le pouvais.

x Avec l'espoir néanmoins que cela produira quelque chose, même autre que le résultat attendu qui est comme tu dis : impossible.

x In general, you approach things in quite a scientific way. For example, in *Un après-midi* there is that attempt to analyze facial emotions, expressions, in terms of the simple contractions of different muscles.

A There are two aspects: on the one hand, an analysis of the physiological, mechanical movement, and on the other, the use of scientific procedures. What interests me in relation to this second aspect is trying, but never quite managing. I find it interesting when things get out of my control. Humanization takes place in this interstice that is created between what I try to do, and the result – in that place I cannot reach. I find this interstice extremely interesting and productive. As I see it, this interstice is where everything happens.

x Perhaps there is another way of putting the question. When you talk about things getting "out of my control," you're talking about setting up an experiment, carrying it out. What matters isn't whether or not it works, but trying, experimenting. That's what I mean when I talk about a scientific approach. To what extent would you say that this approach is also an experiment that you invite the spectators to take part in?

A It's the same relation with the scores, which, in this sense, is substantially based on what John Cage says. You take a score, which is therefore external to you, but which helps you have contact with something external. It is therefore not about self-expression. You have this element which introduces a question, which you try to answer the best you can, knowing that you'll never succeed. The contradiction is that while you know you'll never manage, you act as if you can.

x With the hope, nevertheless, that something will happen, even if it's not the result you were hoping for, which, as you say, is impossible.

When you put on a show, do you get the impression you are offering spectators the chance to be part of an experiment? Are you sharing an experiment with them? Or something else, something different? Is it an experiment,



Quand tu présentes un spectacle, as-tu l'impression de proposer une expérience aux spectateurs ? Partages-tu une expérience avec eux ? Ou autre chose, d'une autre nature ? Est-ce qu'il y a une sorte de parallèle ou de relation avec ta façon de travailler ? Est-ce une expérimentation, pas dans un but scientifique, ou pour prouver la vérité, mais je pense plutôt en relation avec une certaine méthode ? Par exemple : séparer tel muscle et tel muscle pour essayer de voir ce que cela produit. Dans quelle mesure il y a un parallèle entre cette méthode et l'expérience théâtrale que tu proposes ?

A Effectivement il y a tout à fait un parallèle. L'activité que je propose au spectateur est similaire à celles que je me propose à moi-même. Ce que je viens de dire là, sur le mode de fonctionnement des partitions, peut s'appliquer à l'acte de réception au théâtre. *A priori*, je suis spectatrice du résultat de l'expérience que je mets en place, au même titre que le spectateur – expérience à caractère assez alchimique du reste. Je n'en connais pas vraiment le résultat au préalable. Dans ce sens, le spectateur n'est pas le juge mais le témoin de l'expérience. Je pense que c'est important de dire que je n'essaie pas de transmettre un message. Avec *Rire* je n'essaie pas de dire qu'il faut rire à tel moment et pas à un autre. Ce n'est pas une comédie. Dans *Un après-midi*, je pense aussi que différents spectateurs éprouvent des émotions, mais pas les mêmes, ni aux mêmes moments. En même temps, il est important pour moi de dire que ce n'est pas le public qui fait tout le travail d'interprétation. J'assume ma responsabilité en tant qu'initiatrice de l'expérience. Dans ce que je propose, je dis « je ». Je veux dire par là qu'il y a un sujet qui parle clairement à partir de son point de vue. J'opère à partir d'une motivation personnelle, émotionnelle, subjective, et d'un positionnement sociopolitique. Je ne prétends pas à l'objectivité ou la neutralité que l'on pourrait rattacher à un certain regard scientifique.

x Tu disais qu'avec ce travail sur le rire tu ne voulais pas faire une comédie. En même temps, tu es intéressée par la communication du rire, et donc par une sorte de relation empathique, ou autre, qui fait que les gens rient, les spectateurs et toi, ce qui est le propre d'une comédie.

A Dans la comédie, les acteurs ne rient pas sur scène, ils font rire, le but étant de faire rire. Pour moi, c'est l'inverse : je suis sur scène et je ris, et mon but n'est pas forcément de faire rire. Ou plutôt, pas exclusivement, car je cherche à

not for a scientific aim, or to prove a truth, but more I think in relation to a certain method? For example, separating a given muscle from another so as to see what happens? To what extent is there a parallel between this method and the theatrical experience that you propose?

A Yes, there is very much a parallel. The activity that I offer spectators is similar to the ones I propose to myself. What I have just said, about the way scores work, can apply to the act of reception in theater. In principle, I am a spectator of the result of the experiment I set up, just like the other spectators – and this experiment, incidentally, is quite alchemical – I don't really know the result in advance. In this sense, the spectator is not the judge but the witness of the experiment. I think that it's important to say that I don't try to convey a message. In *Laugh* I am not trying to say that one should laugh at one moment as opposed to another. In *Un après-midi* I also think that different spectators feel emotions, but not the same emotions and not at the same moment. At the same time, it is important for me to say that it is not the audience that does all the work of interpretation. I accept my responsibility as the one who initiated the experience. When I propose something I say "I." By which I mean that there is a subject speaking clearly from her own point of view. My motivation when I work is personal, emotional, and subjective, and my position is socio-political. I don't claim the kind of objectivity or neutrality that you might associate with a certain kind of scientific vision.

x You said that you weren't trying to do a comedy in this work on laughter. At the same time, you are interested in communicating laughter, and therefore in a kind of empathetic relation, or whatever, which makes people laugh, the spectators and yourself, and that is what typifies comedy.

A In comedy, the actors on stage don't laugh. They provoke laughter, the aim being to make people laugh. For me it's the opposite: I'm on stage and I laugh, and I am not necessarily trying to make people laugh. Or rather, not only that, because I am trying to authorize a multidimensional reception of the show. If you put a person on an empty stage and have them laugh for 40 minutes, with nothing else, and for no reason, which I have no problem with doing *(laughs)*, the spectators feel only fear. It's horrible, there's something monstrous about it, a sense of solitude. The other person, the spectator, feels excluded.

autoriser une réception pluridimensionnelle du spectacle. Si l'on met sur un plateau vide quelqu'un qui rit pendant 40 minutes sans rien d'autre et sans raison, ce qui n'est pas un problème pour moi de le faire *(rires)*, les spectateurs ressentent uniquement de la peur. C'est horrible, c'est de l'ordre du monstrueux, de la solitude. L'autre, le spectateur, se sent exclu.

x L'exclusion est quelque chose que l'on peut aussi ressentir, ou en tout cas que certains spectateurs peuvent exprimer avec *Un après-midi*. Sans doute parce que le dispositif, qui permet aux performeurs d'entendre les instructions que les spectateurs n'entendent pas, a tendance à présenter des interprètes concentrés sur eux-mêmes et donc sans intention d'inclure les spectateurs.

La pièce joue avec cette exclusion en créant un monde assez fermé pour le performeur, qui agit dans un circuit entre la concentration de l'écoute, la surprise de la découverte et l'attention qui lui est demandée pour exécuter, de son mieux, ce qu'il entend. Il se trouve donc dans une situation qui ne lui permet pas (ou en tout cas réduit les possibilités) de penser son lien avec le spectateur. D'autant plus que chaque interprète doit être en relation avec un autre, qui n'est pas forcément en relation avec lui. C'est-à-dire, on demande à A d'être en relation avec B, mais B n'est pas forcément en relation avec A. Le procédé est paradoxal par rapport au fait d'exprimer certaines émotions. Bref, toutes ces procédures placent l'interprète dans un état – ou une façon de jouer, ou d'être présent simplement – qui est très spécial, très bizarre aussi, mais surtout spécifique car produit grâce à ce dispositif particulier. Je trouve cette limite très paradoxale et donc très intéressante, car en excluant le spectateur de la sorte cela permet de l'inclure selon d'autres types de relation et de solliciter son activité plus que sa passivité.

Est-ce que ceci peut se rapprocher de ta stratégie pour la pièce *Rire*, qui consiste à mettre le spectateur face à une étrangeté où la forme de communication est presque réduite au partage du rire que tu dois produire ?

A Dans *Rire*, je suis en permanence devant une partition sur scène. Nous avons constaté que si nous ne voulions pas seulement cette étrangeté ou l'exclusion du spectateur, mais aussi autre chose, il fallait montrer la partition. Si je ris sur scène sans raison pendant 40 minutes, ce n'est pas supportable, à cause du « sans raison » je crois. Néanmoins, je ne veux pas raconter d'histoires, ni de gags, aucune trame narrative. En donnant à voir la partition que je suis en train de lire, un papier ou autre, cela donne en quelque sorte une raison à mon rire. Durant la dernière partie de 15 minutes, la présence de la vidéo tout le temps est très importante parce qu'elle permet au spectateur de se rappeler la raison de ce rire. Je n'ai pas besoin de révéler les partitions mais il est nécessaire que le spectateur ait le signe de la présence d'une partition.

x Exclusion is something one can also feel, or in any case that some spectators can express in *Un après-midi*. No doubt because the set-up, which enables the performers to hear the instructions that the spectators can't hear, tends to present the performers as intent on themselves and therefore not seeking to include the spectators.

The piece plays on this exclusion by creating a rather closed world for the performer, who acts in a circuit between concentration and listening, the surprise of discovery and the attention required to execute what he hears to the best of his ability. He therefore finds himself in a situation that doesn't allow him (or at least reduces his capacity) to conceive his link to the spectator, all the more so since each performer must be relating to another, who may not necessarily be relating to him. That is to say, A is asked to respond to B, but B is not necessarily responding to A. Once again here, the procedure is paradoxical in relation to the idea of expressing certain emotions. In a word, all these processes place the performer in a state – or a way of performing, or of being simply present – which is very special, very bizarre too, but above all specific because produced using this particular system. I find this limit very paradoxical and therefore very interesting, because excluding the spectator in this way makes it possible to include him in other kinds of relation and to solicit his activity more than his passivity.

Can this be compared to your strategy in *Laugh*, which consists in confronting the spectator with a kind of strangeness, where the form of communication is almost reduced to sharing the laughter you must produce?

A In *Laugh* I have a score with me all the time I'm on stage. We realized that if we wanted something else in addition to that strangeness or exclusion of the spectator, then we had to show the score. If I laugh on the stage for 40 minutes with no reason, it's unbearable, because, I think, of this "no reason." Still, I don't want to tell stories or jokes. No narrative structure. If I show the score that I'm in the process of reading, a piece of paper or something else, that in a way supplies a reason for my laughter. During the last part, which lasts 15 minutes, the constant presence of the video is very important because it enables the spectator to recall the reason for this laughter. I don't need to reveal the scores, but the spectator needs this sign of the score's presence.

x Il faut qu'il y ait la création d'un désir de savoir ?

A Ou la possibilité d'une projection qui permet de penser qu'il y a une raison à mon rire. Cela peut être la raison véritable qui est donnée à voir, mais tout aussi bien un substitut *(placeholder)* à cette raison, un remplaçant, un objet qui agit sur la perception du spectateur comme un placebo. Pas seulement dans *Rire* d'ailleurs, puisque dans toutes les pièces finalement, c'est la problématique. Dans *Holding Hands* c'est l'unisson qui crée cela, qui permet de comprendre la composition, la complexité. Ces trois pièces sont aussi des variations sur le thème de la partition, dans ce sens-là. Pas seulement par rapport aux instructions écrites, mais par ce qui permet de comprendre qu'il y a composition.

[…]

x Une des spécificités d'*Un après-midi* est le fait d'observer des performeurs qui écoutent, et qui sont mis dans une concentration spécifique, d'autant plus qu'ils découvrent sur le moment ce qu'ils doivent faire. Chaque interprète a une façon différente de faire, mais en général, c'est leur présence qui nous communique quelque chose. Les spectateurs reçoivent des signaux, évidemment, mais c'est assez contemplatif, et en même temps cela nous demande d'être très actifs. Bref, la projection de l'interprète est conditionnée par le dispositif qui propose au spectateur une contemplation active.

A Ce que tu dis sur la contemplation est intéressant parce que je voulais faire fonctionner la scène comme un paysage, non pas avec un seul point de fuite mais deux. La pièce avec un seul point de fuite serait *Holding Hands*.

x You need to create a desire to know?

A Or the possibility of a projection that allows the possibility of there being a reason for my laughter. It may be the true reason that is shown, but it may just as well be a placeholder for that reason, a replacement, an object that acts on the spectator's perception like a placebo – and not only in *Laugh*, either, since that is the problematic in all the pieces. In *Holding Hands* it's due to the unison, which makes it possible to understand the composition, the complexity. These three pieces are also variations on the theme of the score, in that particular sense. Not only in relation to the written instruction, but also to what it is that allows us to understand that there is a composition.

[…]

x One of the specificities of *Un après-midi* is that we are observing performers who are listening, and who have to concentrate, all the more because they are about to find out what they have to do. Each performer has their own way of doing things, but in general it is their presence that communicates something to us. The spectators receive signals, obviously, but it's fairly contemplative, and at the same time it requires that we be very active. In short, the projection of the performer is conditioned by the set-up, which proposes a form of active contemplation to the spectator.

A What you say about contemplation is interesting because I wanted to make the stage seem like a landscape, not with one vanishing point but with two. The piece with a single vanishing point would be *Holding Hands*.

A landscape is immobile, but at the same time it is informed with movement. Choreographically speaking, the quality of movement of *Un après-midi* corresponds to that of a landscape. And that is landscape as theme and quality, as it links Debussy's music to Mallarmé's story of a faun,[6] to what the performers do on stage, to the soundscape and the windows that are open throughout the show.

At the start of *Un après-midi*, when the performers come on stage, I think that spectators simply see non-costumed male dancers, and not drag kings (people considered to be

6 Ref. footnote 2, p. 81.

Un paysage est immobile, mais en même temps, il est traversé par du mouvement. Chorégraphiquement parlant, la qualité de mouvement de *Un après-midi* correspond à celle d'un paysage. Et c'est cela, le paysage en tant que thème et qualité, qui relie la musique de Debussy à l'histoire du faune de Mallarmé[6], à ce que les interprètes font sur scène, au paysage sonore et aux fenêtres ouvertes pendant toute la durée du spectacle.

Au début d'*Un après-midi* je crois que les spectateurs, quand les interprètes entrent sur scène, voient des danseurs masculins non costumés tout simplement – et non des *drag kings* (personnes considérées comme étant du genre féminin qui performent la masculinité).

Dans la discussion ensuite, quand le public ne connaît personne sur scène, c'est intéressant car il se rend compte de ses *a priori*. Ce que montre l'expérience d'*Un après-midi*, c'est que nous confondons neutralité et norme, et la neutralité, ce n'est qu'un autre costume, sophistiqué, normé et surtout normalisant.

Mais la discussion après le spectacle est aussi importante pour un autre aspect, parce que les interprètes ont la parole et parlent de leurs expériences sur scène, et du contrat qu'ils ont signé. Celui-ci énonce : je « désire m'habiller comme mes collègues masculins et passer pour un homme. Je suis un *drag king* ou je désire le devenir », « je suis une femme ou j'ai vécu en tant que femme pendant un certain temps de ma vie », et « je désire qu'on me dise ce que je dois faire pendant 32 minutes de ma vie ». Un mélange de personnes, *drags kings* de la région ou danseurs/euses, signent ce contrat et se retrouvent là pour différentes raisons, mais avec pour dénominateur commun le désir. Je trouve que la discussion qui suit le spectacle parle du désir de façon différente encore que la pièce.

**x** Dans *Rire* c'est toi qui joue, donc c'est le même type de contrat mais avec toi-même ?

**A** J'ai le même type de contrat avec moi-même. Je souhaitais qu'on me donne quelque chose en cadeau, que ce soit une cassette, un papier, des instructions par *email*, avec la condition que ce soient un solo. Ce que je ne voulais pas c'est que ce soit des instructions seulement verbales. Je voulais un objet quelconque auquel me frotter, indépendant, par fétichisme sans aucun doute, mais aussi simplement pour permettre un décalage dans le temps. Quelque chose qui représente quelque chose, qui prend la place de. L'objet partition représente. La parole non. Je me suis rendue compte que j'adorais recevoir le papier ou l'objet, et être d'abord seule pour l'interpréter sans échanger avec les auteurs. Je pensais à eux, dans un rapport très chaleureux parce que je savais que cette personne avait écrit pour moi, et qu'il s'agissait d'un cadeau, mais j'aimais bien ce premier rapport solitaire.

**x** Est-ce que tu avais des partitions enregistrées ? Des paroles ?

**A** Oui, celle d'Isabell Spengler par exemple. Une cassette audio. Mais je ne peux l'interpréter qu'une fois seulement. La partition d'Isabell Spengler reste donc dans le projet, mais n'est plus dans le spectacle. Le projet comporte différentes manifestations, dont le spectacle, mais aussi les ateliers, les salons, les partitions. D'ailleurs je continue à jouer les partitions séparément dans différents contextes.

[…]

Dans *Holding Hands*, la question pour moi était de voir ce que cela produit si j'enlève l'histoire, choisissant une histoire très chargée d'émotions, dramatique ; un sujet représentatif du théâtre occidental. Dans l'air « Tu che le vanità », la diva atteint son grand solo, c'est un moment culminant dans l'opéra, il s'agit de mort, de vie, d'amour. Avec l'analyse musicale, j'avais déjà la partition des émotions, et donc l'idée était d'enlever la narration pour ne garder que les émotions.

**x** Ce qui rend la pièce chorégraphique c'est effectivement la production de mouvements dans le temps mais aussi et surtout, l'unisson. L'unisson est un des outils chorégraphiques les plus puissants. Tu dis toi-même que c'est une technique qui permet d'éviter l'interprétation du genre : qu'est-ce que fait cette personne-là, toute seule ? Faire ces actions en duo, c'est montrer que ce n'est pas du hasard, c'est montrer qu'il y a une écriture dans le temps et l'espace, c'est-à-dire une chorégraphie.

Cet aspect chorégraphique est aussi produit par le type de mouvements que vous faites et par leur rapport avec

of the female gender who perform masculinity).

In the discussion after that, when the audience has never seen the people on stage before, it's an interesting moment, because it becomes aware of its assumptions. What the experience of *Un après-midi* shows is that we confuse neutrality and norm, and that neutrality is just another costume, a sophisticated, normalized and, above all, normative one.

But the discussion after the show is important for another reason, too, because the performers can speak and talk about their experiences on stage, and about the contract they signed. This states that "[I] wish to dress like my male colleagues and pass as a man. I am a drag king, or I wish to become one,"; "I am a woman or I have lived as a woman for a certain time in my life," and "I wish to be told what I must do during 32 minutes of my life." A mix of people, with drag kings from the region, or male or female dancers, sign this contract and are there for a variety of reasons, but with one common denominator: desire. I think that the discussion that follows the show talks about desire in yet another way that is different from the piece.

**x** In *Laugh* you are the one performing, so it's the same kind of contract, but with yourself?

**A** I have the same kind of contract with myself. I wanted to be given something as a gift, be it a cassette, a piece of paper, email instructions, on the condition that it should be a solo. What I didn't want was for the instructions to be purely verbal. I wanted to have an object to deal with, something independent, out of fetishism no doubt, but also, simply to allow for a time lag. Something that represents something, that takes the place of. The score-object *represents*. Speech doesn't. I realised that I loved getting a piece of paper or object, and then, first, being alone to interpret it, without exchanging with the authors. I thought of them. It was very warm because I knew that this person had written for me, and that it was a gift, but I really like this first, solitary relation.

**x** Did you have recorded scores? Words?

**A** Yes, the one by Isabell Spengler for example. An audiocassette. But I can only perform it once. Isabell Spengler's score thus remains part of the project, but it's not in the show any more. The project comprises different events, including the show, but also the workshops, the *salons*, and the scores. In fact, I have gone on playing the scores as individual pieces in different contexts.

[…]

In *Holding Hands* the question for me was to find out what happens if I removed the story, choosing a story full of emotions, that is very dramatic; a subject typical of Western theater. In the aria "Tu che le vanità" the diva comes to her big solo. It's a high point in the opera, all about death, life, and love. With the musical analysis I already had the score of the emotions, and therefore the idea was to remove the narrative and keep only the emotions.

**x** What makes the piece choreographic is in effect the production of movements in time, but also, and above all, the unison. Unison is one of the most powerful choreographic tools. You say yourself that it's a technique that allows you to avoid interpretation of the kind that says, "What's that person doing there, all on their own?" When you perform these actions in a duet it shows that there's no chance, that things are scored in space and time, in other words, that there is a choreography.

This choreographic aspect is also produced by the type of movements you make and by their relation to their usual function. The strategy of removing narration withdraws part of the overall interpretation. Without the text, without the music, we don't have all the movements that would support the overall expression. You perform the facial movements, without their function. In *Larry Peacock* you take away the instruments. The performer marks a beat where the percussion is, but there's no percussion, so there is the movement without its function. I think that there's something about this that makes the movement choreographic.

**A** It's interesting to see that there is a whole theory which says that movement and music are abstract because in themselves they don't tell stories. But when you remove the narrative dimension that surrounds the movements and sounds, you realize that these aren't abstract at all; they are packed with sociocultural messages, with content and

6 Voir la note 2, p. 81.

leur fonction habituelle. La stratégie d'enlever la narration retire une partie à la globalité de l'interprétation. Sans le texte, ni la musique, nous n'avons pas l'ensemble des mouvements qui soutiendrait l'expression globale. Vous exécutez les mouvements du visage, sans leur fonction. Dans la pièce *Larry Peacock*, vous enlevez les instruments. L'interprète tape à l'endroit de la percussion, sans qu'il y ait la percussion, donc il y a le mouvement sans sa fonction. Je crois qu'il y a quelque chose de cet aspect qui rend le mouvement chorégraphique.

A C'est intéressant de voir qu'il y a toute une théorie qui dit que mouvement et musique sont abstraits parce qu'ils ne racontent pas d'histoires en soit. Mais en enlevant la dimension narrative qui englobe les mouvements et les sons, on se rend compte que ceux-ci ne sont pas du tout abstraits, ils sont remplis de messages socioculturels, ils ont plein de contenus, de référents.

X Par le manque ou par la projection.

A On s'en rend compte parce qu'on soulève le tapis, par ce procédé d'extraction. Sous le tapis, il reste une dimension narrative, qui devient visible, mais elle est d'un autre ordre, d'un ordre moins superficiel. Je pense à ce livre de Jacques Attali : *Bruits*, dans lequel il montre que la musique n'est pas abstraite, et qu'elle est toujours un référent social et culturel. Il montre que la musique, le bruit et le pouvoir sont intimement liés.

[…]

C'est beaucoup plus facile pour moi de rire sans penser à une blague, ni à quelconque *stimulus* psychologique ou imaginaire, mais en imitant un rire, en écoutant l'enregistrement de mon propre rire (comme certaines bonnes rieuses d'Aubervilliers le pratiquent au quotidien d'ailleurs pour des raisons de santé) ou tout simplement, en commençant à rire. En travaillant pour *Holding Hands*, c'était pareil. J'ai trouvé dans le livre *Acting (re)considered*[7] cette méthode d'acteur par laquelle les auteurs décrivent les contractions de muscles, la respiration et la posture. Cette méthode permet de représenter des émotion sans forcément les ressentir. Elle est basée sur les observations de Charles Darwin[8], et la théorie de William James[9], selon laquelle nous voyons l'ours, nous tremblons et après nous avons peur. Alors que d'autres théories disent que nous voyons l'ours, nous avons peur et après nous tremblons.

referents.

X Because of lack or projection.

A You realize that this extracting is like lifting up the carpet. Under the carpet there is still a narrative dimension, which becomes visible, but it is of another kind, a less superficial one. I'm thinking of that book by Jacques Attali, *Bruits*, in which he shows that music is not abstract, that it always has a social and cultural referent. He shows that music, noise, and power are closely bound up together.

[…]

It's much easier for me to laugh not by thinking of a joke or of some psychological or imaginary stimulus, but by imitating laughter, listening to the recording of my own laughter (as some of the hearty laughers at Aubervilliers do on a daily basis, for reasons of health), or quite simply, by starting to laugh. It was the same when I was working on *Holding Hands*. In the book *Acting (Re)Considered*[7] some of the authors describe this method for actors that uses the contraction of the muscles, breathing, and posture as a way of representing emotions without necessarily feeling them. It's based on the observations of Charles Darwin[8] and the theories of William James,[9] according to which when we see the bear, first we tremble and then we are afraid. Whereas in other theories we see the bear, are afraid and then tremble.

X It reorders the relations between cause and effect.

A It also means that we place more emphasis on the physicality of our behavior. This changes the way we think about ourselves. The question is also, "Where is the conscious moment of our acting? Can we still manipulate it or not?"

X So there's something of that in what you try to do with laughter? In this show are there people who laugh before you even do anything?

A Yes, but that happens more because of the situation comedy, and I try to underplay what I do as much as I can. Situation comedy is reassuring because it fulfills the desire to be with the other.

But what interests me is a bit different. If I achieve a certain subtlety in the theater, if I avoid exaggeration and

7 « Effector Patterns of Basic Emotions : A psychophysiological Method for Training Actors », Susana Bloch, Pedro Orthous et Guy Santibanez, dans : *Acting (re) Considered*, édité par Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995.
8 *The Expression of the Emotion in Man and Animal*, Charles Darwin, 1872.
9 *What Is an Emotion ?*, William James, 1884.

7 Susana Bloch, Pedro Orthous, and Guy Santibanez, *Effector Patterns of Basic Emotions: A Psychophysiological Method for Training Actors*, in Phillip B. Zarrilli (ed.), *Acting (re) Considered*, London: Routledge, 1995.
8 Charles Darwin, *The Expression of Emotion in Man and Animal*, 1872.
9 William James, *What Is an Emotion?*, 1884.



X C'est une redistribution de l'ordre des relations entre cause et effet.

A Ça veut dire aussi qu'on accorde d'avantage d'importance à la physicalité de nos comportements. Ça change le regard sur nous-même. La question est aussi : où se situe le moment conscient de notre agir. Est-ce que nous pouvons encore le manipuler ou pas ?

X Il y a un peu de ça dans ta tentative avec le rire ? Est-ce que dans le spectacle il y a des gens qui rient avant que tu fasses quelque chose ?

A Oui mais ça arrive d'avantage à cause du comique de situation, et j'essaie d'en faire le moins possible. Le comique de situation est rassurant parce qu'il assouvit le désir d'être avec l'autre.

Mais ce qui m'intéresse est un peu différent. Si j'arrive à une certaine subtilité au théâtre, si je ne tombe pas dans l'exagération ou la caricature, je crois que les spectateurs deviennent conscients de ce qui se passe dans leur corps et leur visage.

J'irai même plus loin en disant que *Holding Hands* et *Rire* sont en fait deux pièces qui sont la représentation de la performance du spectateur. Dans l'ensemble, il se passe la même chose sur scène que dans le public. *Holding Hands* est la représentation du visage de la personne qui est là, en face de nous, en train de regarder les performeurs William Wheeler et moi. Nous faisons un portrait de ce visage-là du spectateur – que nous imaginons, puisque nous ne sommes pas en train de faire le jeu du miroir. Avec *Holding Hands*, le pari était de voir dans quelle mesure, si les émotions sont interprétées de façon très minimale, performées de façon aussi fine que ce qui se passe sur les visages des personnes qui regardent, la *mimesis* peut se produire comme dans la vie quotidienne. Quand quelqu'un sourit, la personne en face sourit aussi, ou alors elle se force à ne pas le faire. Avec le rire, c'est encore plus pointu. Nous avons expérimenté ce phénomène dans l'atelier à Aubervilliers, dans la session de Claude Bokhobza. Deux personnes se sont assises face à face en se regardant droit dans les yeux. Une personne

caricature, then I think that spectators become aware of what is happening in their bodies and their faces.

I would even go further and say that *Holding Hands* and *Laugh* are two pieces that give a representation of the spectator's own performance. Overall, what happens on the stage is what happens in the audience. *Holding Hands* is the representation of the face of the person who is there, facing us, watching the performers William Wheeler and myself. We make a portrait of that spectator's face, which we imagine because we are not playing mirrors. With *Holding Hands*, the challenge was to see to what extent – if the emotions are performed in a very minimal way, performed as subtly as what happens on the faces of the persons watching – mimesis can occur in the same way as it does in everyday life. When someone smiles, the person facing them smiles as well, or forces him- or herself not to do so. With laughter, it's even more acute. We experimented with this phenomenon in the Aubervilliers workshop, during the session with Claude Bokhobza. Two people sat face to face, looking each other straight in the eye. One person was laughing, one was not meant to laugh. But it was impossible to hold back the laughter. First of all, holding it back produced strange movements in the face, a trembling chin, an involuntary contraction of the lower part of the orbicular muscles, and then the laughter inevitably burst out.

X It's difficult to break up the question/answer cycle with laughter. You do something that makes people laugh, which sets up a certain kind of relation, and that implicitly makes the next thing that you are going to do comical. Comedy often works like that. If you follow that logic, then people sometimes laugh even before the action occurs because of the likelihood that the next thing that happens will be funny. In such a situation, when you are on stage, it's difficult to approach the coming action without worrying about producing laughter. If you are trying to have some other kind of exchange with spectators, then the development and the nature of the relation you have with the audience are very difficult to change during the show. Two main kinds of reaction are possible: either people don't laugh at all, even though the title announces laughter, or

riait, l'autre devait ne pas rire. Or le rire était impossible à retenir. D'abord sa rétention produisait d'étranges mouvements dans le visage, menton qui tremble, contraction involontaire de la partie inférieure des muscles orbiculaires, puis le rire éclatait inévitablement.

x Il est difficile d'interrompre le cycle question/réponse avec le rire. Tu fais quelque chose qui fait rire les gens, ce qui instaure une certaine relation, qui implicitement peut aussi rendre comique la prochaine chose que tu vas faire. La comédie fonctionne beaucoup sur ce mode. Et en suivant cette logique, il arrive parfois que les gens rient avant même l'action parce que potentiellement la prochaine chose qui va se produire peut faire rire. Dans une telle situation sur scène, il est difficile de considérer et d'aborder l'action à venir sans craindre de produire des rires. Quand tu ne cherches pas seulement ce type d'échange avec les spectateurs, la trajectoire et le type de relation avec les spectateurs sont très difficiles à modifier pendant le spectacle. Le rire peut avoir tendance à réduire les possibilités de réception d'une expérience. Il y a deux grandes possibilités de réaction : soit ça ne fait pas rire du tout même si le titre annonce le rire, soit il y a des rires dès la première chose que tu fais, et toutes les choses suivantes vont faire rire parce que les spectateurs sont pris dans une relation action-réaction, telle que je viens de la décrire.

A La relation dépend beaucoup des différences de perception du contexte. Certains spectateurs qui apprécient la musique savante me voient avec des partitions et comme dans un concert de ce genre, ils préfèrent se taire pour pouvoir savourer l'art. D'autres, venus au théâtre pour d'autres raisons, rient dès qu'ils me voient rire et ont envie de rire pour partager avec moi. En Occident, c'est au XIXe siècle qu'on a appris à se taire au théâtre, spécifiquement dans une certaine culture. C'est une question d'habitudes et de bienséances culturelles. Comme il y a la musique savante, qui s'appelle « *Ernste Musik* », « musique sérieuse » en allemand, et la musique populaire, « *Unterhaltungsmusik* », « musique de divertissement ». *(rires)*

people laugh at the first thing you do and laugh at everything that follows because they are caught up in a relation of action and reaction of the kind I have just described.

A The relation depends to a large extent on the perception of the context. There are some spectators who like classical music, and when they see me with my scores, like at a concert, they prefer to be quiet, the better to savor the Art. Others, who come to the theater for other reasons, start laughing as soon as they see me laugh and want to laugh so they can share with me. It was in the nineteenth century that people in the West learned to be quiet at the theater, and particularly in a certain kind of culture. It's a matter of habit and cultural good manners. Just as there is art music, which is called *musique savante* in French and *Ernste Musik* in German, and popular music, *Unterhaltungsmusik*, *musique de divertissement*. *(laughs)*

But *Laugh* sets up a situation that is paradoxical and insoluble for the public: on the one hand, you would have to be quiet in order to permit people to listen, and on the other laughing is part of the public's role in the theater, just like applauding.

[…]

I think you have to keep things connected to what you do in life, to our everyday movements, which we could call everyday dance and music, like walking. The different ways of walking are constructions. A masculine walk does not sound the same and does not involve the same movements as a feminine walk. The point is to keep a link with what we perform in our lives, now that we know that we are always playing a role and that we construct ourselves by imitating. Theater can be used to take these constructions apart. The idea is to do the same thing on stage as in life, but to see where the difference lies. Theater really interests me when the gap between the stage and life is reduced to a minimum. Then you can use it to find out more about who we are and what kind of society we are living in, and about the culture of the theater itself.

x So you're in favor of the "I don't invent, I appropriate things" line?



Mais *Rire* pose une situation paradoxale et insoluble pour le public : d'un côté, il faudrait se taire pour respecter le désir d'écoute, de l'autre côté, le rire fait partie du rôle du public au théâtre, au même titre que l'applaudissement.

[…]

Je pense qu'il faut maintenir un rapport avec ce qu'on fait dans la vie, un rapport avec nos mouvements quotidiens, que l'on pourrait appeler danses et musiques quotidiennes, comme la marche par exemple. Les façons de marcher différentes sont des constructions. Une marche masculine ne sonne pas pareil et ne comporte pas les mêmes mouvements qu'une marche féminine. Il s'agit de maintenir un rapport avec ce que nous performons dans la vie, maintenant que nous savons que nous jouons toujours des rôles et que nous nous construisons par imitations. Le théâtre permet de décortiquer ces constructions. Il s'agit aussi d'y faire la même chose que dans la vie, mais d'observer où est la différence. Le théâtre m'intéresse beaucoup quand l'écart entre scène et vie est réduit à un minimum. Cela permet de se servir de celui-ci pour en apprendre plus sur qui nous sommes et dans quelle société nous vivons, et d'en apprendre plus sur la culture du théâtre elle-même.

x Tu es donc partisane du « je n'invente pas, je m'approprie des choses ».

A Oui, et puis il peut y avoir de la subversion dans le fait de s'approprier ce que le pouvoir, en tant que puissance immanente à la société, nous dicte. Au moment où je me l'approprie, je deviens maître de mon acte. Cela peut constituer un acte de résistance.

Je fonctionne sur ce niveau-là toujours, mon moteur étant le désir. On parlait de la science, il s'agit là aussi d'une appropriation pour moi, pour deux raisons liées l'une à l'autre. Les procédés scientifiques m'attirent de façon fétichiste, par leur méticulosité obsessionnelle et les rapports qu'ils entretiennent avec leurs objets. Deuxièmement, la science représente à mes yeux une autorité incontestable dans notre société. Je la rattache à ce type de pouvoir, donc.

[…]

x Dans *Holding Hands*, il s'agit de reconstruire un rôle à partir de différents éléments qui le constituent.

A *Un après-midi* est aussi basé sur la déconstruction/

A Yes, and then there can be something subversive about the fact of appropriating what power, the power immanent in society, dictates to us. When I appropriate it, I become the master of my action. That can be an act of resistance.

I always work on that level. It's always desire that impels me. We were talking about science, well that too is a kind of appropriation for me, for two related reasons. Scientific procedures attract me in a fetishistic kind of way, because of the obsessive meticulousness of the way they treat their objects. And secondly, for me science represents an incontestable authority in our society. So I link it to that kind of power.

[…]

x *Holding Hands* is about reconstructing a role from the different elements that constitute it.

A *Un après-midi* is also based on deconstruction/reconstruction, but there the strata are staggered. With *Laugh* I am getting away from these questions a little. It's more a construction based on the material, as an emotional movement, let's say, a choreographic movement of emotion, as a material itself.

x In *Laugh*, compared to the other pieces, there is no pre-existing event (or situation); in *Holding Hands* the Callas aria provides information, and on the basis of that you transcribe your movements. That's also the case in *Un après-midi* with the photo-novels that are transposed in order to combine and interpret them. In both these pieces, then, there is something pre-existing that is rewritten. The procedure for *Laugh* seems different: something is written for you and you perform it. But the scores you ask for are not necessarily based on a pre-existing scene or situation. This strategy does not necessarily imply the deconstruction of a situation that precedes the reconstruction of actions in the performance.

A This surely occurs in the (re)appropriation of my own laughter and of other people's laughs, or of the voices and behavior of anthropomorphic animals. And we could also say that there is one in the structure of the piece, which deconstructs "Antonia Baehr" through the eyes of other people.

But, in effect, I think that in *Holding Hands* and *Un après-midi* I needed to start by doing some sifting and

reconstruction mais les strates sont décalées. Avec *Rire*, je m'éloigne un peu de ces questions, il s'agit plutôt d'une construction à partir du matériau, comme mouvement émotionnel disons, mouvement chorégraphique de l'émotion, en tant que matériau lui-même.

x Dans *Rire*, par rapport aux deux autres pièces, il n'y a pas d'événement (ou situation) préexistant ; dans *Holding Hands*, l'air de la Callas donne les informations à partir desquelles sont retranscrits vos mouvements ; dans *Un après-midi*, c'est aussi le cas avec les romans-photos qui sont repris pour faire les combinaisons d'interprétation. Il y a donc pour ces deux pièces quelque chose de préexistant et réécrit. Pour *Rire*, le procédé semble différent : une chose est écrite pour toi et tu l'interprètes. Mais les partitions que tu demandes ne se basent pas forcément sur une scène ou une situation préexistante. Cette stratégie n'implique pas nécessairement la déconstruction d'une situation avant de reconstruire les actions de la pièce.

A Il y en a sûrement une dans la (ré)appropriation de mon propre rire ainsi que d'autres rires que le mien, ou de voix et comportements d'animaux anthropomorphiques. Il y en a une aussi, on pourrait dire, dans la structure de la pièce qui déconstruit « Antonia Baehr », au travers du regard des autres sur elle.

Mais effectivement, je crois qu'avec *Holding Hands* et *Un après-midi*, j'avais besoin de faire un travail de passoire d'abord, de décortication, afin de faire connaissance avec des matériaux en quelque sorte, et que désormais je tends à travailler directement avec le matériau pour construire.

x Penses-tu avoir traversé une période caractérisée par ce besoin-là ? Penses-tu maintenant qu'il te faut croire qu'on peut créer, qu'on peut inventer des choses à partir de rien ? Les méthodes des deux premières pièces soutiendraient la théorie selon laquelle créer consiste à recombiner des éléments préexistants.

A Je ne crois pas que désormais nous puissions créer des choses, partir d'une *tabula rasa*. C'est comme s'il y avait eu une période durant laquelle nous avions besoin de faire un travail d'analyse, afin de voir les choses sous un autre angle. À partir de là nous pouvons recombiner les résultats, nous en servir, ou composer avec, de façon plus libre. Et en même temps aujourd'hui, nous nous entourons d'images et de sources de référence en permanence. Nous avons *youtube*, *wikipédia*, etc., auxquels nous nous référons, nous n'avons plus besoin de choisir une seule source de référence, un seul matériau à déconstruire, nous en utilisons une multitude que nous éclairons et vampirisons de maintes façons. Je pense que la *tabula* est tellement pleine que nous n'avons plus besoin de souligner que nous n'inventons rien.

L'intégralité de cet entretien est publiée sur www.make-up-productions.net

dissecting in order to become familiar, somehow, with the materials, and that now I tend to construct directly with the material.

x Do you think you have been through a period characterized by that need? Do you think now you should believe that it is possible to create, that one can invent things out of nothing? The methods of the first two pieces would seem to support the theory that creating consists in recombining already existing elements.

A I don't believe that we can create things now, that we can start from a blank slate. It's as if there had been a period during which we needed to analyze things, in order to see them from a new angle. Going from there, we can then recombine the results, use them, or compose with them more freely. And at the same time, today, we are constantly surrounded by images and references. We can refer to Youtube, Wikipedia, etc. We no longer need to choose a single source to refer to, a single material to deconstruct, we use a multitude of them and shed light on them and leech off them in all kinds of ways. I think that the slate is so full that there's no longer even a need to stress that we aren't inventing anything.

Translation : Charles Penwarden

The full text of this interview can be found on www.make-up-productions.net

Images vidéo de l'expérience réalisée à Bologne dans le cadre du festival F.I.S.Co à Raum, avril 2008.

Videostills of the experiment held during the F.I.S.Co festival at Raum, Bologna, in April 2008.