

Entretien avec Antonia Baehr et William Wheeler réalisé par Gilles Amalvi pour le catalogue des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis. 2003

*Comment avez-vous travaillé avec William Wheeler ? Est-ce que les deux pièces ont été pensées ensemble ?*

AB : Dans la plupart des collaborations que j'avais faites jusqu'ici, tout le monde décidait un peu de tout, afin d'éviter une structure de travail hiérarchique. J'avais envie de trouver une forme de collaboration qui rende possible la singularité de l'auteur. Nous avons mis en place ensemble une méthode de troc. William pouvait faire ce qu'il voulait de moi pendant quatre heures et vice versa. Au départ nous n'avions pas prévu que les pièces puissent être montrées ensemble. Mais au fil de notre travail, des choses se sont rencontrées. Nous avons commencé à avoir les mêmes styles de vêtement... tout commençait à communiquer, sans que cela ait été notre intention. Nous avons fini les deux pièces en 2000, et elles ont été présentées pour la première fois en 2001, pour deux spectacles seulement cette année-là.

*Quel a été le point de départ pour « Holding Hands » ?*

AB : Je voulais travailler sur la représentation des émotions, poser ces émotions sur scène en enlevant la trame narrative qui les relie, et de voir ce que ça pouvait donner. Je n'essaie pas de convaincre le public de telle ou telle chose. Après, j'ai toujours voulu faire les pièces que j'aimerais voir moi-même - c'est peut-être un souci un peu égoïste. Après il y a tout de même le petit espoir que l'on ne soit peut-être pas la seule personne à avoir envie de voir cette pièce.

*Techniquement, comment avez-vous travaillé sur ces émotions ?*

AB : C'est vraiment une histoire de méthode, il fallait trouver la méthode qui convienne à notre problème. Il s'agissait de représenter des émotions d'une manière plutôt naturaliste, sans les exagérer, sans tomber dans l'expressionnisme : nous ne voulions pas qu'il y ait un masque qui recouvre nos visages. Nous avons donc travaillé par le biais de la respiration, des postures, des tensions musculaires – sans qu'il y ait besoin de « ressentir » quoi que ce soit pour le faire. Et puis la structure elle-même est une structure d'apprentissage. Mes pièces précédentes étaient, formellement, des suites de scènes. Là, j'avais envie de construire une structure qui soit moins aléatoire, qui ait une logique intrinsèque. Il n'y a pas d'histoire pour guider, c'est la logique interne qui fait tout tenir.

*Ces deux pièces sont construites comme des partitions très précises, mais en même temps, elles permettent une « interprétation » de la part du public. Est-ce que cette place laissée à la réflexion personnelle est importante pour vous ?*

AB : Oui, il faut que les sens restent ouverts.

*Holding Hands* a été interprété par Sophia New et Petra Sabisch à Montpellier. C'est une partition. Il y a des crescendos, des forte, le tempo... Ce spectacle est à l'origine très personnel, il garde la trace de nos deux singularités, il dit qui nous sommes : William et moi, un pédé et une gouine. Quand ce sont d'autres personnes qui la jouent, ça révèle aussi beaucoup sur ces personnes. Etant donné que la pièce suit la structure d'un apprentissage, une recherche, j'avais envie de l'apprendre à d'autres.

*Comment en êtes-vous arrivé tous les deux à travailler sur Maria Callas ?*

AB : La Callas a été un élément qui a permis d'ancrer nos recherches. Ce n'était pas un point de départ. C'est venu à la fin. Nous avons pris le même matériau, chacun pour ancrer nos recherches différentes. C'est une démarche bizarre : normalement au théâtre, on part d'un texte, et on cherche dans cette voie. Nous, nous sommes partis de nos propres questions, et le matériau est venu à la fin. Ce matériel est un film 16mm en noir et blanc qui a été filmé à Covent Garden. On ne part que de ce qui existe dans ce matériel audiovisuel, sans inventer ce qu'il y a autour : si le cadrage ne montre que le buste, nous ne travaillons que sur cette partie du corps. Cette vidéo est comme un texte.

WW : Callas est une figure mythique, dont la magnificence dans l'opéra ne sera plus jamais égalée. Elle est une union parfaite entre musique, beauté, voix, et sexualité pleine d'assurance. Un sujet parfait pour se livrer à une déconstruction. Pour moi, elle n'est pas seulement une source, mais aussi une inspiration ; cela tient à son identité en tant que musicienne, à la discipline éreintante à laquelle elle s'est soumise pour atteindre cette image de perfection et de facilité. Callas est un parfait exemple de la schizophrénie que produisent à la fois la pratique de la virtuosité classique et la représentation qui l'accompagne.

*La Callas représente une culture classique qui a des codes très stricts. Qu'est-ce qui vous intéressait dans ces codes ?*

AB : Je voulais travailler sur une icône de l'héritage de la culture occidentale. Il n'y avait pas la volonté de faire comme elle, de revenir à cet héritage, mais nous ne voulions pas non plus prendre un matériau contemporain. Je pense à ce qu'a écrit Walter Benjamin sur « l'avant-hier », à cette légère distance qui permet de regarder une chose plus précisément, de pouvoir regarder l'aujourd'hui plus précisément qu'en prenant un objet contemporain. Prendre un objet recouvert d'une très légère couche de poussière. Pour parler du « maintenant », il faut faire un pas en arrière et porter le regard sur ce qui était là avant-hier. C'est ce qui est déjà presque en train de disparaître, qui garde les traces, qui dit pourquoi le maintenant est ainsi.

WW : Un jour, quelqu'un a demandé à La Callas quel était le secret de son succès. Elle a répondu que lorsqu'elle était sur scène, elle n'avait qu'à écouter. Visiblement, elle n'écoutait pas seulement avec ses oreilles, mais aussi avec son corps, avec ses nerfs. Callas a ajouté une performance extrêmement convaincante au milieu de l'opéra - élargissant son champ émotionnel. Beaucoup affirment qu'elle a réussi à conquérir l'institution de l'opéra classique, qui est un milieu structuré de manière patriarcale, et très traditionnel. Elle représente donc aussi une forme de subversion culturelle, même si celle-ci fût tragique.

Pour la pièce - étant donné qu'il est difficile de reproduire une mélodie classique au Theremin - il aurait été plus simple de jouer de manière moins structurée. Mais l'intérêt de cette pièce tient justement au fait de circonscrire ce type de restriction. La déconstruction se fait de l'intérieur, par une subversion des façons de regarder, des codes sexuels et des structures de pouvoir, par le biais d'une infiltration. En fait, nous tentons de créer un univers de détails à l'intérieur d'une forme minimale.

AB : Je travaille beaucoup sur les conventions du théâtre occidental. C'est une vieille histoire : ce qui m'intéresse, c'est le fait qu'il y ait des personnes assises devant d'autres personnes, qui les regardent, et la convention de la vitre imaginaire transparente qui sépare le public de la scène. L'effet de synchronisation entre William et moi par exemple, on le retrouve dans le ballet, ça donne un effet virtuose, ça "marche" très bien. Je crois que c'est un bonbon pour le public - comme la fin, qui dévoile le secret. Ce sont des éléments qui appartiennent à une dramaturgie assez classique,

comme des tours de magie...

*Avec « Without you I am nothing », est-ce que vous vouliez mettre en place une réflexion sur votre pratique en tant que musicien ?*

WW : Me penser réellement en tant que musicien est un peu étrange, parce que dans ces deux pièces, les rôles sont sans cesse mélangés. Nous faisons beaucoup de choses en même temps - et nous essayons de les faire sérieusement : être un véritable hypnotiseur, une véritable Drag Queen, une véritable chanteuse d'opéra, un véritable musicien, un véritable metteur en scène. C'est plus une réflexion sur le fait d'être sur scène et de chercher une technique pouvant mener à une étrange intensité. La technique n'est que de la technique, un moyen menant à un sens. Bien sûr, le fait de travailler avec Antonia pour créer la Diva ajoute une nouvelle dimension à l'idée de jouer du Theremin ; cela demande une dépense d'énergie et de conscience bien plus grande. La question « où est-ce que cette musique me prend ? » est plus juste dans ce cas que lorsque je joue seul.

*Dans « Without you I am nothing », l'hypnose joue un rôle important à travers le texte. Quel type de réaction produit la rencontre de l'hypnose et de la musique ?*

AB : Nous nous sommes beaucoup documentés sur l'hypnose, nous avons regardé des vidéos, nous nous sommes mutuellement hypnotisés. Mais Je pense que le thème central, le point qui relie ces deux pôles est le désir. Lorsqu'on regarde le texte qui parle d'hypnose, c'est ce qui revient : une relation de désir.

Dans l'hypnose, il y a certaines règles. Il ne faut pas dire non, il ne faut pas employer de tournures négatives. Tout est exprimé par des formes positives. Le texte essaie d'amener à l'hypnose par la description d'un fantasme. Le texte lui-même est comme une écriture de l'hypnose. C'est comme un genre littéraire : l'écriture hypnotique. Mais en même temps c'est un texte « en soi », dans lequel le désir et le fantasme sont très présents

WW : L'hypnose et la musique fonctionnent comme des véhicules pour l'accomplissement du désir, elles permettent un « devenir » presque rituel. Le mélange de l'hypnose, du Theremin et de l'actrice est une sorte d'alchimie qui requiert la désincarnation de la voix, le franchissement des frontières sexuelles, afin de produire une projection fantasmagorique presque impossible. Les deux pièces ont à voir avec l'envie produite par le processus de « devenir », par le fait d'être si proches, reliés, et en même temps aussi loin.

*Ce thème de l'hypnose a aussi un rapport avec la démystification : tout spectacle nécessite une forme d'hypnose. Y a-t-il une volonté réflexive dans cet usage de l'hypnose ?*

WW : Les deux pièces sont des actes en équilibre, qui prennent place sur une ligne qui passe entre la scène et le public, entre identification totale (pathos, hypnose) et aliénation totale (le quatrième mur, voyeurisme). Il est important de permettre ces deux possibilités : laisser le fantasme envahir le corps et créer une « subjectivité », ou le détacher du corps et l'observer, comme un film bourré d'effets spéciaux. Il est également important de pouvoir résister à ces tendances. Dans « Without you I am nothing », l'échec est un élément de déconstruction vital et positif. Il ne s'agit pas uniquement d'exposer le spectacle pour ce qu'il est, c'est à dire, une illusion, ou un mensonge contrôlé, il faut aussi explorer l'illusion dans ses capacités productives, tout en prenant en considération son impossibilité et sa médiocrité constitutives.

AB : L'hypnose est insérée dans un dispositif. Par exemple, au départ, il y avait une caméra vidéo entre moi et les spectateurs. Je faisais le spectacle pour la caméra et le public me voyait le faire pour la caméra. Ensuite, on a enlevé la caméra, mais pour moi elle est encore là. C'est le point focal.

William ne me dit pas d'hypnotiser le public mais d'hypnotiser la caméra imaginaire qui est encore là. Pour *Holding Hands*, notre œil extérieur était la vidéo pendant le travail. Là, la caméra ne servait pas à me filmer, elle faisait plutôt partie du dispositif. Quand on regarde la caméra, on s'adresse à quelqu'un que l'on ne connaît pas, il n'y a pas le même rapport avec la singularité d'un public réel.

*L'instrument dont joue William, le theremin, est très particulier : est-ce qu'il crée une relation particulière entre vous ?*

WW : J'aime le Theremin pour son instabilité. C'est le seul instrument joué sans le toucher du musicien. Les glissements de tonalité qu'il crée sont très proches de la voix humaine, il a même été appelé « la voix électronique ». Jouer de cet instrument relie le cerveau et le corps et crée un état incroyable proche de la transe. Le fait de jouer moi-même l'air et de regarder simultanément Antonia faire survenir l'illusion, c'est comme être transporté hors de mon corps. Les yeux rivés sur Antonia, je deviens un œil énorme, sans corps qui se déplace en suivant des accroissements spatiaux très précis. Le jeu du Theremin ressemble au processus physique, fini et presque invisible qui a lieu dans « Holding hands ».

AB : Je pense que cet instrument induit le désir de jouer ensemble, de la même manière qu'on peut vraiment jouer à deux en musique. Ce n'est pas William qui me dirige. C'est moi qui donne le tempo et les intonations, par la respiration. L'expressivité que je produis le guide. Il me lit en temps réel. Pendant le temps de répétition, il me donnait des indications, il me disait « là tu joues trop vite, tu en mets trop... » c'était un professeur de musique. Mais lorsqu'on joue, je ne suis pas sa marionnette.

*Le dispositif est différent de celui de « Holding Hands », c'est une construction triangulaire. Quel rapport au public cette disposition provoque ?*

WW : Le triangle est mystique. C'est un triangle amoureux où rien ni personne n'est possédé exclusivement par une autre chose ou une autre personne. Tout, et tout le monde se tient dans une relation d'interdépendance. Les triangles amoureux sont toujours très dramatiques, plein de désir et d'envie. Avec un dispositif triangulaire, l'objet est presque inatteignable, et ainsi, il nécessite une expansion et une reconsidération permanente.

AB : C'est un fantasme d'amour, une histoire d'amour que je suis en train de raconter. Dans le texte, je raconte que je dois jouer pour la reine. Et cela crée une histoire d'amour et de désir très forte entre la reine et moi. Son regard à elle, sur moi, qui me fait jouer de cette manière... Bien sûr c'est aussi une histoire lesbienne entre la reine et moi... tout est une histoire lesbienne d'ailleurs, puisque William aussi est habillé en femme... On peut rajouter une histoire d'amour pour La Callas, comme un fil invisible qui tisse la pièce. Je pense que c'est ça qui est en jeu dans le dispositif... une circulation de désir, dans tous les sens. C'est ce à quoi renvoie le titre d'ailleurs. Toutes les personnes sont nécessaires pour que le désir circule.

*Ces deux pièces sont construites comme des partitions très précises, mais en même temps, elles permettent une « interprétation » de la part du public. Est-ce que cette place laissée à la réflexion personnelle est importante pour vous ?*

AB: Ce n'est pas parce que l'auteur (dans le cas de Holding hands) a pensé à une chose que l'on ne peut plus rien penser d'autre. Au contraire. Et puis cette partition peut être lue par d'autres. *Holding Hands* a été interprété par Sophia New et Petra Sabisch à Montpellier. C'est une partition. Il y a des crescendos, des forte, le tempo... ensuite la façon de l'interpréter vient de la personne. Ce spectacle est à l'origine très personnel, il garde la trace de nos deux singularités, il dit qui nous sommes : William et moi, un pédé et une gouine. Quand ce sont d'autres personnes qui la jouent, ça révèle

aussi beaucoup sur ces personnes. Etant donné que la pièce en elle même suit la structure d'un apprentissage, qu'elle a été pour nous un apprentissage, j'avais envie d'apprendre à mon tour, de l'apprendre à d'autres.

On s'est rendu compte en la faisant que l'on pouvait prendre les mêmes méthodes que La Callas... Elle a écrit des livres où elle explique comment jouer cet air. Et elle explique qu'au début il faut apprendre la musique littéralement, précisément avant de pouvoir commencer à interpréter. La liberté vient après.

Je me suis rendu compte que j'avais peut-être fait une pièce très... classique...