

Castan Valérie

1<sup>ière</sup> année de licence : 2004 / 2005

Cours d'I.Ginot 2<sup>ième</sup> semestre / analyse de spectacle

Notes sur la performance « **l'après - midi** » proposé par **Antonia Baehr** alias **Werner Hirsch**, partition d'instructions d'**Henry Wilt**, présenté au festival « 100 dessus dessous » à la Villette, les 11 et 12 Avril 2005 (durée 32 mn, suivi d'une discussion avec Werner et **Béatriz Préciado** ainsi que les 4 performeurs de la soirée)

### **Performé le 11 Avril et vu 12 Avril 2005 :**

Je décide de prendre comme angle d'attaque, ou axe de lecture, **mon attente en tant que public de spectacle, doublé de ma lisibilité d'interprète et d'attente en tant que performeuse** de cette pièce le 11 Avril.

**1 Des questions qui se forment :** Je ne prends presque pas de notes pendant la performance contrairement aux autres fois, j'écris les quelques questions qui me viennent et qui sont liées à l'intentionnalité.

Qu'est ce que cela change d'avoir ou performé pas? Est ce que je vais comparer, être dans l'attente de reconnaître ma partition ou de chercher les différences ?

Je m'aperçois rapidement que cette attente que je présuppose en début de spectacle n'est pas la seule ou plutôt qu'elle se confond avec celle de le découvrir de l'extérieur. Cette performance a de particulier de demander aux performeurs de ne pas se soucier ou de prendre en charge le sens global de l'ensemble. Le processus interne d'organisation, les consignes d'interprétations adressées aux interprètes dans une lettre d'Henry Wilt et sur laquelle je reviendrai plus tard, demande de ne pas être en relation avec les autres, ni avec le public : « *just stay with the instructions. The more you concentrate on them, the most thrilling it is to watch the piece* ».

Alors oui, finalement j'attends de voir, de voir et d'entendre ce que je n'ai pas vu, ni entendu la veille, ce dont je ne me suis pas préoccupée, et dont je n'étais pas garante, c'est à dire du sens, de ce que produit dramaturgiquement l'ensemble. C'est à ce moment auquel je viens assister .

Je fais alors une drôle d'expérience, celle d'avoir, dans le même temps, une lecture de mes perceptions visuelles, ce que je vois, je décris, je perçois, je ressens en tant que public, doublée d'une autre lecture liée à mes souvenirs à mon ressenti, mes perceptions, d'un vécu d'un autre moment, celui durant lequel j'ai performé, donc la veille.

La partition entendue grâce à des oreillettes et pour la première fois pendant la performance propose de répondre corporellement à une demande, de finalement traduire du mot en corps, sans projection aucune vers le public, comme un interprète linguistique. Introspection cognitive, exploration minutieuse et anatomique, celle que propose la partition d'Henry Wilt.

Alors que du côté public, je me mets à fictionner, interpréter ce que je vois, je fais des analogies, des associations, j'essai de décrypter la pièce. Et, je me retrouve dans une autre intentionnalité, celle de voir ce **que propose la construction du genre comme construction de code de représentation pour le spectacle vivant** (les performeurs sont tous « dragués »).

« Ce que vous allez voir n'est pas un spectacle » nous dit Antonia Baehr ou plutôt Werner, alors que nous sommes assis nous public, face à elle qui n'a rien d'une femme à la féminité normée, ni la voix, ni l'apparence.

Donc, accueillis par un drag king, à un festival de spectacle de danse, on nous dit que nous n'allons pas voir un spectacle mais, que nous allons voir un projet de recherche. Les performeurs n'ont pas répété, et découvrent la partition sonore de Wilt simultanément qu'ils l'exécutent , pour une unique fois. On nous dit aussi qu'il faut nous détendre et qu'à la suite de la performance de 30 mn, on nous proposera une discussion.

**Qu'est ce que voir un projet de recherche ?** « *Lorsque nous décidons de nous rendre dans un lieu de représentation ou d'exposition, nous « allons voir », ou plutôt nous « venons voir » un spectacle, de*

*danse, de théâtre, soit une exposition, soit une performance, soit même le travail de « l'artiste », comme nous le précise si bien les programmes ... » (1).*

Mais là, pas de programme, il sera distribué au public à la fin de la performance et le travail d'Antonia n'est pas connu en France.

Je connais déjà Werner pour l'avoir vu performé à Berlin où elle vit lors d'une soirée au « Podewil » en Août 2002 et lors d'un « Ladyfest » (soirée associative lesbienne) en Août 2004.

Connaître, avoir déjà vu... me place aussi dans une attente, une intentionnalité : je viens voir une performance que j'ai faite, mais qui sera forcément différente. Et, je viens découvrir comment le travail d'Antonia, qui je le sais porte sur le genre, évolue, se poursuit. Je viens voir s'il y a une continuité, ce qu'elle cherche à mettre en évidence, à questionner. Peut être est ce là une autre attente, un angle d'attaque qui balaie tout les autres. Que finalement, ce que je viens voir, c'est **comment la culture « Keer » plutôt alternative, s'infiltré dans le milieu « étatique » du spectacle vivant subventionné, dans un circuit institutionnel de la culture avec un grand C ? Par quel moyen, proposition artistique et construction vont être provoquer et questionner les codes de représentations du corps ?**

*« L'expression de « venir voir », pose déjà question. Que venons nous voir ? Qu'attendons nous de voir ? Et que provoque cette attente de voir, sur le regard que l'on va porter sur ce à quoi nous allons assister durant une heure, deux heures ou même cinq minutes... si c'est un spectacle de danse alors il nous faudra voir des danseurs qui dansent, exécutent avec virtuosité des mouvements dansés, ou bien des comédiens qui disent un texte écrit pour du théâtre...etc. Ne sommes-nous pas déjà en attente de quelque chose à voir par cette catégorisation, dans un a - priori, des certitudes subjectives, opinions dont le bien fondé ne peut être établi par la confrontation avec la réalité, jugements de goût ou de valeur, recevable dans une discussion librement partagée mais qui deviennent dangereuse lorsqu'on cherche à les faire passer pour vérité. Ne sommes-nous pas sous l'emprise de notre perception visuelle comme preuve venant légitimé la pensée, ou même la conscience ? » (1)*

**Et ma question est bien celle de savoir comment désamorcer cette attente, est ce que c'est possible, est ce que c'est utile ? Si finalement l'attente se transforme en expérience, tout de même ?**

*« ... Que venons nous voir ou que venons nous faire vraiment dans ces lieux? Ne venons nous pas voir l'art avec un jugement fondé sur l'expérience, jugement perceptif de tous nos sens? N'est ce pas l'expérience du sensible, de la sensation que nous venons chercher à éprouver avec l'art, avec le spectacle vivant ? La question serait bien celle de savoir « à quoi nous venons d'assister », au lieu de se demander ce que nous avons vu, de savoir ce qui a été questionné et comment. Quel imaginaire est à l'œuvre et comment le corps est-il fabriqué? Quels sont les modes de fabrication ? Quelles sont les surprises, l'inattendu par rapport à l'attente.*

Et il s'agit bien ici **d'expérience, peut être même plus que de « projet à voir »**, que ce soit pour les performeurs d'un et un seul soir, que pour le public.

L'expérience partagée, de bien vouloir se laisser dire des instructions et de les exécuter et celle de les regarder et de porter un regard, une attention sur ce que provoque le rapport entre la construction d'un genre et la représentation en danse. Que propose l'accentuation ou la diminution de la marque sexuelle dans le cadre de la représentation. Que devons nous attendre de notre rapport à notre jugement et à notre perception visuelle, attente peut être protocolaire, de notre rapport aux codes de représentation qui nous ferait nous demander : est ce de la danse ? Qu'est ce que je vois ? Et s'arrêter là, en chemin, sur le bord.

Je repense à Deleuze et Guattari dans « mille plateaux » : « tu seras un organisme, tu articuleras ton corps – sinon tu ne seras qu'un dépravé. Tu seras signifiant et signifié, interprète et interprété -sinon tu ne seras qu'un déviant. Tu seras sujet, et fixé comme tel, sujet d'énonciation rabattu sur un sujet d'énoncé sinon tu ne seras qu'un vagabond »

**2 Lecture des réponses de corps :** J'essaie de répondre à des questions chorégraphique « comment se construit le corps, le mouvement, par quel procédé en me servant de mon « avoir fait, avoir vu » et en intégrant des textes écrits, documents internes, mails et feuille de salle.

Plusieurs corps se construisent. Corps social, politique, corps en activité, en mouvement gravitationnel. Corps guidé plus que soumis. Corps mis en relation presque malgré lui, sans qu'il en

est l'intention. Corps sans entrave où se désamorce l'affect par une concentration fixée, et orienté vers l'écoute active des M.D. Corps oreille, où la perception est stimulée d'abord par l'ouïe. Corps vibrant, corps sujet, émettant des intensités et des graduations sur des échelles différentes où la statique et la respiration font naître une qualité de présence et de mouvement.

L'annonce demandait 8 interprètes femmes ou ayant déjà vécus comme femmes dans leur vie, ayant le désir de s'habiller comme un homme, de préférence ayant déjà une expérience de drag-king mais qui pouvait aussi bien faire naître leur drag à l'occasion de leur participation au projet.

La deuxième chose impérative était de bien vouloir se laisser dire en anglais et pour une seule fois dans notre vie, ce que l'on devait faire durant les 32 mn.

Pas de sexe sur scène, ou de nudité. Les vêtements de ville d'homme du quotidien non fournis. Et une connaissance anatomique du corps où une pratique corporelle souhaitée. « *You don't have to be athletic to do it - but it's not forbidden either* »

Pas de répétitions du spectacle ... mais une sorte de rencontre « technique » organisée la veille, un briefing-caotching d'un après-midi avec présence obligatoire. Après midi durant lequel est organisée une répartition des interprètes en deux groupes de 4 et sont déterminés les couples partenaires. Une préparation « physique », corporelle, de détente par des exercices de respiration « yoguïsée » est proposée par Antonia. Une balance son est effectuée pour la synchronisation des M.D des performeurs avec le son de la salle pour le public.

Donc pas de répétitions dans l'espace, dans la durée, pas d'écoute de la partition, pour que s'organise la mise en jeu d'une réponse simultanée, le soir de la performance, une réponse la moins préméditée possible, de chacun des interprètes.

Connaître certains détails, soit même le processus de création, change forcément ma lecture de la pièce. Connaître les performeurs, les avoir rencontrés, proximité en dehors du temps de la représentation qui s'imprime et imprime l'affect, le jugement, et influence mon intentionnalité.

Mais là, je regarde la personne, je me dis que je la connais, un peu, que je l'ai déjà vu, un peu. Et puis, non, je me dis que je ne la connais pas ou que je ne la reconnais pas. C'est presque une autre, c'est un autre. Et d'autant dans cette situation où les performeurs portent toutes des pseudonymes masculins et se présentent plus comme identité fluctuante et non définie, qu'ils ne sont en représentation, comme drag king avec un pseudo garant d'un anonymat.

Je sais que ce sont des filles biologiques et je ne peux m'empêcher de chercher de la crédibilité. Mais qu'est ce que cette crédibilité. Que veut dire mon attente par rapport à cette crédibilité ? Quel homme se cache sous cette femme, quelle femme se cache sous ce drag king ?

Mais d'abord qu'est ce que vois et que dois - je croire de ce que je vois, qu'est ce que je projette et invente, interprète ?

Quel caractère, posture, type, **corps social** a été projeté ? Etudiant américain de bonne famille, baroudeur docker d'un port en Italie, rocker déménageur au look soigneusement élaboré, rasta très classe et à la fois décontracté, dealer mal rasé d'un quartier populaire espagnol, looseur de banlieue à casquette, marin suédois au bonnet de laine et cheveux long, intellectuel de gauche avec bouc et pantalon à pinces, un jeune homosexuel, camionneur américain...

J'invente donc une nationalité, un milieu social, une appartenance, une identité sexuelle, je cherche les codes de représentations culturelles et sociales que je connaisse déjà. Le « on dirait », « cela me fait penser à ». Je fonctionne par analogie, pour lire et découvrir la personnalité des performeurs mais surtout, je tiens absolument à définir, comme si d'abord et avant tout il me fallait découvrir qui je regarde. J'interprète ce que je vois et eux interprètent ce qu'ils entendent...

La partition sonore de Wilt est claire et ne laisse pas de répit. Dans une lettre qu'il adresse aux interprètes, commençant par un « dear interpreter », on peut lire (surligné et mis en caractères gras par l'auteur):

***-Relax and let yourself be guided. It's a challenge. / Do what your M.D tells you to do***

*- Just stay with the instruction / Feel the presence of the world around you, the room, the people, the time of the day simultaneously : you're completely with yourself*

*- it's an exercise in concentration / i can't promise to make you happy. »*

### **Corps en activité. Corps interprète**

Le terme d'interprète prend ici une couleur à laquelle je n'avais jamais pensé : le lien entre interprète simultané ou traducteur et le métier d'interprète - artiste chorégraphique.

Définition de l'interprète du « Robert » : L'interprète est l'intermédiaire verbal entre plusieurs individus ou groupe, d'appartenances linguistiques différentes et ne possédant pas d'autres moyens d'engager le dialogue. Il interprète les propos qu'il entend en respectant leur contenu, leur ton, voir leur émotion.

Il s'agit donc pour le drag king d'être interprète, au sens linguistique : j'entends, je fais (je dis), dans un souci de retranscription fidèle des instructions. : - *it's not about creating wittin interpretations of the instructions - It's about following them the best you can* », précise Wilt

Les corps vibrent, s'animent aux rythmes des respirations sans se préoccuper de rien d'autres. Et c'est ce qui produit cette présence « distanciée », qui ne donne pas de représentation d'émotions à voir, mais quatre partitions. Le projet « un après - midi » propose des partitions différentes à chacun sans rapport avec qui il est, et qui pourront être interprétées par d'autre drag kings.

Partition chorégraphique écrite mais dont la forme « live » est inattendue, liée à un temps donné, à un lieu donné, à des individualités données et qui échappe à la rigidité d'un cadre qui veut ses lendemains à l'identique. La fluctuation des réponses est intégrée aux processus.

Concentrés sur les instructions, les drags ont donc comme activité, une écoute auditive. S'écotent des voix différentes qui ont des rythmes de diction, des timbres différents, assez doux qui incitent à la détente et à la concentration. Le niveau sonore est réglé de façon à ne pas être dérangé par du son extérieur. Il devient presque impossible pour le performeur d'entendre sa propre respiration. C'est un corps qui est avec un autre temps, un autre moment auditif que celui du public. **Un corps oreille**, dont l'influx nerveux et le flux énergétique est guidé, stimulé par le sens auditif : « *-Don't try to be in sync. with anybody /just follow you're personal M.D / it doesn't matter what the other interpreters or the audience does* »

De cette activité d'écoute et comme la doublant, la complexifiant, le corps est actif, et exécute ce qui est compris des instructions, il traduit simultanément en corps des mots. Il ne joue pas une situation. Il est ici, respirant, contrôlant, graduant et interrogeant ses limites. Et cette activité en continu, de faire ce qu'il entend donne sa présence, son état, son présent au corps. On pourrait alors penser aux travaux Yvonne Rainer et d'autres, dans ce champs de recherche d' « ici et maintenant », où s'invente de la forme par une relation faite entre le tangible, le concret et le rapport perceptif au mouvement, où l'affect se désamorce ainsi que l'esthétique esthétisante d'une forme présumée de mouvement dansé et parler tout aussi bien de « tache ».

En voici des exemples extraits du programme et traduits :

- « (**instructions pour jouer la joie, degré d'intensité 1**) : (...) *Tu respirez profondément avec ton ventre, brusquement suivi d'une série de courtes respirations saccadées . Respire silencieusement ( degré d'intensité1), de cette manière : IN, OUT,OUT,OUT,OUT,OUT ; IN, OUT,OUT,OUT,OUT,OUT. Tu te tiens de manière relâchée. Le tonus de tes muscles extenseurs a tendance à diminuer (spécifiquement dans les groupes antigravitationnels) mais tu dois garder la position.Ta bouche est ouverte (degré 1).Tu montres tes dents du haut. Ebauche un sourire (degré 1) en activant les muscles de ta joue et ceux du coin de tes lèvres. Continue sur ce modèle. »*

- « (**instructions pour activer un seul muscle**)/*trouve ton musculus gluteus medius (muscle moyen fessier) ou le petit fessier au dessus du grand fessier sur le côté droit et fais le bouger légèrement vers le fascia torra columbalis ou le muscle sur le bas du dos, côté gauche, 3 fois avec 2 secondes d'intervalle 1,1,2,2.. »*

- « (**instructions pour qu'il prenne une certaine posture**) : « *reste concentré principalement sur ta respiration, c'est bien. Maintenant tu te tiens face au public, hmm, mais ne regarde pas le public. Ta fesse gauche est dirigée, hmm, vers ton partenaire. Tu fais reposer le poids de ton corps sur ton pied droit. Un petit peu devant ton pied droit. Plie ton genou de 30%. Penche tout le haut de ton corps devant toi, incliné à 30%. Ton épaule gauche est à 40% plus haute que ton épaule droite. »*

Il est à préciser et ce n'est pas un détail que l'interprète n'a pas connaissance des annotations mises entre parenthèses sur la feuille de salle: « *instructions pour jouer la joie, degré d'intensité 1* », ou bien « *pour jouer la tristesse jusqu'aux pleurs, pour jouer la fierté, degré d'intensité 2* ». Et le public non plus, d'ailleurs, et malgré tout, on associe les codes de communication et comportementaux sociaux à ce que l'on voit : des corps dans des positions, dans une situation psychologique de rencontre, celle des roman- photos. Alors que les interprètes n'en font rien, ne projettent rien, sont en fait comme observés dans cette activité de traduction du corps, médiateur, intermédiaire : « *don't try to be funny or exagerated. / Don't try to entertain the audience/ don' try to hide you're mistakes and you're corrections* » / ***Don't try to move in slow motion*** »

Mais revenons au travail sur le mouvement qui opère grâce aux instructions. Si ce que l'on voit sont effectivement un enchaînement de positions, avec des arrêts, des segments de corps qui isolément changent d'inclinaison, d'orientation... Si le mouvement que l'on perçoit au premier abord semble être donc segmenté, il serait bon de se rapprocher, de regarder au plus près de la colonne vertébrale, de changer de focus et ne pas se contenter d'une vision d'ensemble, embrumée et incomplète. Le flux permanent, rendant possible une statique, l'exécution de la partition sollicitent les muscles gravitationnels avec intensité, demande une réorganisation du corps par les transferts du poids du corps, latéralité, et travail de dissociation. Il ne s'agit pas de poser et d'être dans un « straight the pose » photographique, d'un « vogging drag king », mais plus d'un scanner, une échographie, un film radiographique des postures du corps : « *Don't wait until you understand something again but make up a meaning and stay active.* »

Une posture n'est pas une pose, l'apparente immobilité est trompeuse. Une posture met en place une connection entre des réseaux internes, musculaires, fibreux, tendineux du corps par une circulation d'un flux organisé, alimenté par la respiration, par son rythme. L'expiration et l'inspiration, contrôlées, variées, accentuées, prolongées ou raccourcies « in, in, out », rassemblent le corps, le centre sur une écoute intérieure et sur la sensation. Il ne s'agit pas d'esthétique projetée sur et vers un corps, mais bien de proposition de qualité de présence de corps en mouvement, corps actif et actant, **corps en activité**. L'interprète est guidé mais, à la fois décide, évalue ce que sont pour lui les degrés d'intensité, et les pourcentages.

Activité très précise et à la fois fluctuante par l'évaluation subjective des intensités, travail chorégraphique en tout cas où l'affect est désamorcé pour ne laisser de place qu'à un corps qui n'est pas en représentation. Rien n'est joué, pas plus que les vêtements d'hommes ne déguisent, ne travestissent des femmes en personnage d'homme.

L'identité déclinée par les performeurs est quelque chose lié à la permanence d'un sentiment d'appartenir à une identité sexuée dont l'apparence doit restée fluctuante, non soumise au discours dominant, et aux certitudes biologiques de la médecine et des codes sociaux. « je n'ai pas un corps que l'on me construit, je suis un corps qui se construit de l'intérieur sans les évidences d'une permanence acquise, apprise. **Corps politique**, projet politique où la différence est défendue, mis en avant par le principe même d'une construction qui engendre du subjectif, de l'aléatoire. Ce ne sera jamais pareil, jamais le même projet, jamais les mêmes réponses d'un soir à l'autre et ne devra pas l'être et pourtant le projet est écrit, il y a une écriture du mouvement via les postures, de travail de corps, un placement dans l'espace, une construction de l'espace. Un rideau tendu sépare les deux couples. Des points de couleur au sol précisent les emplacements aux interprètes. Mis en mouvement, en activité, mis en scène de l'instantané, de l'éphémère, de l'unique et l'ultime première et dernière fois.

### **Mise en scène auditive et trouble : ne pas se fier aux apparences, ni à ce que l'on voit, ni à ce que l'on entend. Tout est fabriqué.**

Les instructions de Wilt, sont, par bribes diffusées dans la salle, dévoilées au public au bout d'un certain temps.

Mais le public lui entend d'autres mots, que n'entendent absolument pas les interprètes.

La bande son, diffusée en salle, reprend des répliques de « roman photo » inspirés de mélodrame mexicain, des « novelas ».

Dialogues de couples qui se retrouvent, s'expliquent, se parlent d'eux, se disent intimement et se dévoilent, se répandent en banalité :

« *j'attends ce moment depuis trois ans. Mais ça valait la peine. Tu es encore plus beau qu'avant* »

« *oui. J'aurai adoré être près de toi pendant ces jours difficiles mais maintenant nous sommes ici et nous ne nous quitteront plus jamais.* » (2)

Les extraits sont assez courts mais en nous renseignent suffisamment pour que l'on découvre une situation de couples. Parfois dits en continu, enchaînés, ils ne reconstituent pas pour autant une histoire.

« *Tu sens bon... Tu portes une eau de toilette des années vingt, n'est ce pas?... Un cadeau ?* »

« *oui ? Je ne te dirai pas de qui...* »

« *hmm* »

« *laisse moi tranquille* »

« *tu as du thé, j'ai chaud habillé comme ça* »

« *ne te plais pas* »(2)

Ils relient les interprètes, forment des couples différents, des situations différentes. Les performeurs ne savent rien de ce texte, ils ne l'entendent pas, et non pas à « jouer avec ». Le sens, le caractère second degré que cela crée s'en trouverait altéré. Car finalement c'est bien ce décalage entre la neutralité théâtrale de leur présence, la non intention expressive que demande la partition et la fonction narrative des dialogues qui fait la force de la performance.

Le registre mauvais sitcom est reconnaissable, la situation décontextualisée, frise l'absurde, l'idiotie, l'humour

Le public va fabriquer son scénario, tandis que va se fabriquer des images, des situations de corps.

Et la musique de Debussy, « prélude à l'après - midi d'un faune » est là à me questionner sur les codes de représentation et le rapport à la référence. Comment distordre, transformer, décloisonner et rendre plus ouvert et libre.

Le même principe de construction de mouvement et de qualité de présence est utilisé avec de la musique dont la mélodie est assez narrative au lieu du dialogue de couple amoureux des novelas.

Deux registres auditifs de culture différentes, l'une artistique, connue mais de culture culturelle française et l'autre de culture populaire d'Amérique du sud mais existant sur tous les continent. Le langage commun comme texte référent, comme univers sonore poétique coexiste avec la « grande », la « belle » musique dont Debussy disait qu' « il suffit d'écouter. Le plaisir est la loi ».

Mais il n'y a pas de si grande différence entre les deux. Les positions de romans photos, que propose la partition de Wilt, sont plus de l'ordre de l'évidence avec les dialogues de sitcom mais finalement, le ton est donné. La musique de Debussy intervient au bout de 10mn de dialogue, comme une respiration poétique mais dans une continuité drôle, voir cynique quant à cette suprême référence française en danse. Et encore une fois je me demande mais qu'à t'on fait des nymphes ? (c.f chorégraphie de M.Chouinard)

Mise en scène auditive donc, à propos de l'amour, du désir, du plaisir. Initialement hétérosexuel mais qui là, devient trouble, de part le fait que ce soit quasi tous des drag king lesbien sur scène et que les voix entendues et qui dialoguent soient celles de deux hommes.(2)

« *je voudrais te voir plus souvent.* »

« *hmm .Mais je ne peux pas vivre en couple* »

« *moi non plus mais j'aimerais passer du temps avec toi (...) Est ce que je te plais toujours ?* »

« *humm. Tes baisers sont un peu abrasif* »

« *Ne sois pas si anal* »

« *inventons un nouveau jeu* » (2)

L'ironie est totale et la falsification politique. (...) lorsque le « normal », l' « original » se révèle être une copie, nécessairement ratée, un idéal que personne ne peut incarner. C'est pourquoi on éclate de rire en réalisant que l'original était de tout temps une imitation. » (4)

Les performeurs ne sont pas forcément des professionnels du spectacle. Henry Wilt, Werner est les autres falsifient leurs identités civiles.

Roman photo plagié (3), film refilmé, détourné(2). La musique de Debussy enregistrée d'après des ghetto- blaster en plein air sur des vélos (5). L'idée de l'original est tournée en dérision par l'imitation.

« J'ai toujours imaginé que les faunes étaient des créatures unisexes » nous dit Antonia.

Suite de ré- appropriation qui s'allient pour que s'invente le corps de chacun. En toute détente et bienveillance. En toute acceptation de la différence et subversivité : « one is too few, and two is one possibility » (6). Où rien ne construit de chronologie, où tout est décalé, reconstruit, revisité, en dehors du protocole entendu du milieu artistique et des conventions établies, des clichés ; quand la « Keer » militante, réinvente des formes chorégraphiques : « *inventons un nouveau jeu* » ...«

(1) « En quoi la phénoménologie aide à l'analyse des spectacles de danse » devoir écrit pour le cours de licence d'Isabelle Launay, premier semestre 2005.

(2) Dialogue du film « Kings & disasters » du film de W.Hirsh basé sur le mélodrame mexicain « *pasion occulta* » dit par Erik Stein et marc Blankenburg

(3) Positions tirées de romans –photos de Lissy, n°8/01, foto story , « *auf den hund gekommen* » et Bravo n°8/02 « *foto-love story extra* »

(4) Judith Butler « *trouble dans le genre* »

(5) Jamie Lidell's : « *taught to the box* »

(6) Donna Haraway « *le manifeste cyborg* »