

Le montage, journées d'études,
Université d'Aix / LESA, 26-27 octobre 2006,

publication prévue en mars 2008 aux Éditions PUP

Je monte, tu montes, il monte, nous montons...
Une pensée sur les pratiques chorégraphiques performatives.
A propos de *Morceau* sur l'initiative de Loïc Touzé

Au sujet de la production et de l'écriture chorégraphique, le vocable « montage » n'est quasiment jamais usité dans le champ chorégraphique français. Nous pouvons certainement y voir le poids du terme « composition », le compositionnel pouvant être défini comme l'articulation de combinaisons internes subordonnée à une logique de création subjective. Ainsi, par cette définition, la composition est-elle favorable à la mise en œuvre d'une harmonie, d'une *idea*, d'un Tout parfait recherché dans le ballet classique.

Dans le paysage français, espace offrant une large place tout au long de son histoire au ballet classique et à ses prérogatives, véhicule d'un académisme fort, les vocables « chorégraphie » et « composition » y sont fortement marqués et définis. Après l'explosion, dans les années 1980, de la danse contemporaine française donnant lieu à la multiplicité des pratiques et des styles et au développement de la danse dite « d'auteur », les années 1990-2000 sont favorables à l'émergence de pratiques chorégraphiques pouvant être qualifiées de performatives, engendrant de nouvelles conceptions de la pratique artistique souvent éloignées, voire à l'opposé, de celles avancées par la tradition. Cette attitude performative, contre-pouvoir critique d'un système qui ne répond plus aux désirs des créateurs, propose des alternatives invitant à des évolutions possibles sans révolution inéluctable. Cet « état d'être » génère des projets nécessairement polymorphes, protéiformes, invitant à partager leur nature transdisciplinaire. Au-delà des situations formelles et médiumniques, cette attitude se situe toujours dans un positionnement critique. Elle est à la confluence de quatre enjeux théoriques et conceptuels, un lien paradoxal entre concept et expérimentation, une mise en danger dans l'effectuation, une nouvelle prise en considération du spectateur comme participant à l'« être au monde » et la volonté d'enrayer les modes de production existants dans le champ.

L'objectivation de la danse, opérée aussi bien par les expressionnistes allemands (1910-1930) que par les postmodernes américains (1960-1970), a permis aux danseurs de procéder à l'exploration d'outils spécifiques, pour appliquer au chorégraphique les procédures élaborées dans d'autres champs, ce qui serait *a priori* le cas du « montage » emprunté à l'art cinématographique et aux arts plastiques. Laurence Louppe rappelle d'ailleurs que c'est à partir de ce moment-là – moment opérant de l'objectivation de la danse – que le « programme » a pu se substituer à la « composition »¹. Dès lors, le renoncement au compositionnel, tout en conservant la présence d'un cadre syntaxique, a permis la perte du contour, le décadrage du chorégraphique. Le terme de composition est alors d'ailleurs largement remplacé par celui d'« écriture », locution certainement plus ouverte. La Postmodern Dance fut le creuset de l'activation de procédés techniques appartenant au montage : la répétition, l'accumulation, le déclinatoire ou encore l'aléatoire mais aussi la multiplication des matériaux et

¹ LOUPPE Laurence, « Quelques visions dans le grand atelier », in *Nouvelles de danse n°36/37 La composition*, Bruxelles, éd. Contredanse, hiver 1998, p.11-32 pour la citation p. 28

l'interdisciplinarité ont été des catalyseurs compositionnels expérimentés et font partie aujourd'hui des procédés largement exploités dans la création chorégraphique contemporaine. Le plus souvent sans être nommé – et nous insistons sur cet état de fait – le montage intervient comme une alternative compositionnelle mettant en exergue l'idée d'un sujet actif qui fabrique à partir des données du monde qui l'entoure. Contrairement au terme d'écriture, il fait référence à des procédés techniques précis et sous-entend, par sa simple présence, une hétérogénéité des matériaux favorable au croisement des disciplines et des media.

Les pratiques performatives des années 1990 et 2000 en France ajoutent à ces outils d'autres strates de montage : le citationnel permettant une réappropriation de l'histoire, le recyclage et le détournement, l'intrication entre réalité et fiction sont opérants, non plus simplement dans l'écriture même des corps et de la structure globale du projet, mais au niveau de la mise en œuvre des discours tout en incorporant les procédés hérités de la Postmodern Dance. De même, le continuum traditionnel présent dans tous les temps de production et de représentation de l'œuvre et dans la hiérarchisation des modalités de production, entre personnes mais aussi entre média, est remis en jeu par ces pratiques performatives françaises, remise en jeu au profit d'une conception séquentielle et sans échelle de valeurs de la création artistique, de ses temps de réalisation et des relations internes qu'elle suppose.

La notion de montage engage alors la multiplicité, la pluralité, l'hétérogénéité dans des projets performatifs nécessairement réflexifs. Notre désir est d'examiner cette question du montage à partir d'un projet, *Morceau*, sur l'initiative de Loïc Touzé. Même si Loïc Touzé n'emploie pas directement le terme de montage, préférant celui d'écriture, le montage est *a priori* déjà présent dans le titre même de la proposition : *Morceau*. Il s'agit de proposer une lecture des possibles présences du montage dans les différents régimes appartenant à la construction, à la réalisation et à la réception de cette proposition. Ne voulant pas procéder à une déconstruction du processus de gestation du projet en mêlant des éléments issus de ses différents moments d'existence pour établir une typologie des régimes de montage(s) présent(s) et étant convaincue que c'est le processus même de gestation qui a permis au(x) montage(s) d'être opérant(s), nous préférons aborder la question en esquissant des pistes de réflexion au sujet du montage dans les trois temps de mise en œuvre : son élaboration, son effectuation et sa réception.

MONTAGE ET CONSTRUCTION

A ce niveau, la notion de montage interfère dans la conception même de la notion d'auteur, de la signature et de la charge auctoriale qui découle d'un projet en même temps qu'elle agit sur les modes de production.

La désacralisation de l'acte artistique effective dans le champ chorégraphique durant la seconde moitié du XXe siècle, notamment par l'attitude performative, engendre une nouvelle forme de pensée de la pratique artistique et développe un mode d'expression à la fois plus objectif et plus démocratique. Le chorégraphe devient alors tour à tour organisateur, coordinateur, médiateur, collaborateur. Il devient initiateur d'un « projet chorégraphique », projet dont lui reviendra la paternité, mais dans lequel l'attitude performative propose une démultiplication de la fusion² entre auteur et interprète dans des projets collectifs.

En 1997, face au poids historique et à l'institutionnalisation du mot « chorégraphe », Loïc Touzé se renomme « meneur de jeu ». Pour lui, le meneur de jeu est : « *quelqu'un qui établit des règles, qui trouve un terrain, qui réunit des joueurs et qui propose aux autres de jouer...* »³. Cette renomination a

² Fusion opérée dans un premier temps de manière individuelle par des figures de la danse moderne comme Loïe Fuller, Isadora Duncan, Martha Graham ou encore Mary Wigman qui ont été les auteurs de leurs propres corps dansants.

³ Citation issue d'un entretien avec Loïc Touzé daté du 1^{er} août 2003, entretien retranscrit dans son intégralité sur le site Internet de la compagnie 391.

été nécessaire à un moment donné à Loïc Touzé pour clarifier son statut et la charge chorégraphique qu'il voulait non pas s'accaparer mais *a contrario* distribuer. Ce changement de positionnement engage une déhiérarchisation des statuts et permet à la signature de devenir plurielle, sorte de montage entre différentes identités dans un partage de la charge auctoriale.

En 2000, avec *Morceau*, Loïc Touzé désire plus encore distribuer cette charge et établir un système valorisant le potentiel créatif collectif. Il propose le projet à des collaborateurs qu'il connaît déjà et établit des périodes de travail sans préjuger *a priori* d'une fin. Ces différents temps d'expérimentation⁴ échelonnés sur une année au gré d'auberges trouvées génèrent *Morceau*, un projet annoncé « sur l'initiative de Loïc Touzé » mais dont les « conception et réalisation » sont signées des quatre auteurs : Loïc Touzé, Jennifer Lacey, Latifa Laâbissi et Yves-Noël Genod.

Ainsi, historiquement, *Morceau* résulte d'une mise au travail par étapes successives renouvelant sans cesse l'expérimentation, ne se conformant pas au rythme traditionnel du temps de création, dans une volonté commune de perdurer dans l'exploration et de résister à la tentation du produit chorégraphique fini, consommable, sans date de péremption. Sans être nommé, le montage permet ici une nouvelle considération des modes de production.

A un autre niveau, celui de la conception, *Morceau* est le lieu d'un montage sans transition de courtes séquences d'une minute ou plus en solo, duo ou quatuor, activant des actions isolées ou simultanées se juxtaposant tout en étant indépendantes. Pour cela, le projet convoque une hétérogénéité de matériaux : danse, action quotidienne, jeu théâtral, discours, texte, chanson, composition de « tableaux vivants », manipulation d'objets, musique, déguisement ou travestissement... L'alternance ou la juxtaposition d'actions relevant d'un médium unique et d'actions relevant de la multiplicité médiumnique, est favorable à la transdisciplinarité, au-delà de la simple question de la présence de ces média et au-delà de la quête de nouveauté à tout prix. Dans sa conceptualisation, *Morceau* s'appuie à la fois sur la multiplicité des matériaux et sur une force créatrice féconde travaillant en ricochet sur une mémoire commune et sur l'irruption citationnelle, sorte de montage entre passé et présent, entre invention et réinvestissement. Il s'agit de décadrer, d'interroger et de critiquer une culture commune, qu'elle soit chorégraphique, cinématographique, musicale, télévisuelle mais aussi politique et sportive.

Dès ses intentions et la mise en œuvre des constructions, *Morceau* relève du montage dans l'élaboration des cadres de travail donnés à l'expérimentation, dans le partage de la charge auctoriale, dans la forme globale du projet et dans les matériaux convoités.

⁴ La première session a lieu en Août-Septembre 2000, à Rennes, au théâtre du Vieux Saint Étienne, sous le titre *Morceau (Les Fondations)*, temps d'expérimentation ouvert, sans but prédéfini si ce n'est un rendu de travaux publics en fin de session. Six mois plus tard, c'est au sein d'une institution reliée aux Arts Plastiques, aux Beaux-Arts de Dijon, dans le cadre du festival « Art Danse Bourgogne » que *Morceau* expérimente non plus ses fondations, mais ses fondements théoriques et conceptuels. Le ton est donné et la troisième session s'enchaîne avec celle de Dijon. A Montreuil, dans le cadre du festival TRANSIT, *Morceau* est dans sa troisième étape de construction et d'échafaudage. Les principes s'affinent dans une déconstruction de plus en plus lisible du rapport traditionnel à la notion de spectacle tout en se réintroduisant dans un espace scénique, contrairement à Dijon, où l'espace était plus global et moins spectaculaire : une salle vide aux murs blancs avec le public assis par terre. La quatrième et dernière session a lieu six mois plus tard en septembre 2001, à Rennes, dans le cadre du festival « Mettre en Scène » organisé par le Théâtre National de Bretagne sous l'intitulé générique « Impromptu ». Le Théâtre National de Bretagne se joint à la compagnie 391 comme co-producteur du projet ce qui permet de réunir de nouveaux moyens et de continuer à être dans une possible expérimentation. Après plusieurs semaines de travail, *Morceau* est présenté six fois en trois jours au dernier étage du TNB symboliquement appelé « Le Paradis » dans un espace jouant sur la promiscuité et la proximité tout en affirmant une configuration frontale séparant aire de jeu et espace réservé au public.

MONTAGE ET EFFECTUATION

La série de saynètes d'une minute voire plus montées sans transition est évolutive selon les choix opérants inhérents au contexte : mise en danger de l'acquis dans un système où les protagonistes sont à la fois ingénieurs et bricoleurs pour reprendre la distinction de François Jacob⁵. Dans un premier temps est instituée la règle du « Une minute ! », indication temporelle clamée du public donnant fin *ex abrupto* à l'action ou aux actions en cours. Cette règle tend à disparaître lors de la dernière session de travail au TNB à Rennes en novembre 2001. Elle n'a été au final qu'un outil nécessaire à la déconstruction de l'action dans l'élaboration du système. Au sein du système établi, la pensée du projet artistique comme pratique collective permet à chacun des protagonistes de mettre en jeu ses propres désirs et interrogations. Le projet s'articule alors autour de ces désirs disparates. Ainsi, pour *Morceau*, Latifa Laâbissi s'est fortement attachée à la question de la partition, jouant à la fois de créations de partition, de recyclages et de réappropriations. Yves-Noël Genod travaille l'improvisation, Jennifer Lacey propose l'activation d'actions sans autre finalité que leurs mises en œuvre et Loïc Touzé évalue et teste les potentialités de la jubilation, tout interrogeant en contrepoint le chorégraphique et sa mise en représentation. Chacun de ces désirs peut alors être le lieu de partage et de passation avec les autres collaborateurs.

Cependant, loin d'être une juxtaposition chaotique, *Morceau* génère un procédé de syntaxe parataxique introduisant une liberté de construction et de décisions dans la mise en acte. Si, à chaque présentation de *Morceau*, est établi une sorte de protocole de déroulement des actions, celui-ci n'est pas forcément tenu : le pré-montage reste un échafaudage hypothétique pouvant, lors de l'effectuation *live*, être remis en question à tout moment. Pour Loïc Touzé, l'état de danse participe pleinement à cela et est même le principe actif de ce système compositionnel – il parle de « composition » et non de « montage » – état de danse qu'il définit pour lui-même dans ce projet comme un « état jubilatoire » qui peut se réduire à mettre de la musique et danser. A une autre échelle, en tant qu'auteur-concepteur, ce qui est dansant, pour lui, dans le projet c'est surtout la structure globale, c'est-à-dire la manière qu'il a de s'articuler « *par accumulations, agglutinations, avec ses trous et ses bords...* »⁶. Relançant à cet endroit la question de la prise en charge collective du projet, il s'agit ici, non plus de la prise en charge de l'expérimentation, mais de la prise en charge commune de la temporalité globale du projet, du montage *live*, nécessairement évolutif sur le long terme. Le désir est alors délibérément emprunt de « montage objectif », sans volonté de continuité syntaxique, tendant sans cesse à ne pas forcément être à l'endroit de la complémentarité ou du contrepoint mais, au contraire, à pouvoir rentrer dans

⁵ « L'évolution ne tire pas ses nouveautés du néant. Elle travaille sur ce qui existe déjà, soit qu'elle transforme un système ancien pour lui donner une fonction nouvelle, soit qu'elle combine plusieurs systèmes pour en échafauder un autre plus complexe. Le processus de sélection naturelle ne ressemble à aucun aspect du comportement humain. Mais si l'on veut jouer avec une comparaison, il faut dire que la sélection naturelle opère à la manière non d'un ingénieur, mais d'un bricoleur ; un bricoleur qui ne sait pas encore ce qu'il va produire, mais récupère tout ce qui lui tombe sous la main, les objets le plus hétéroclites, bouts de ficelle, morceaux de bois, vieux cartons pouvant éventuellement lui fournir des matériaux ; bref un bricoleur qui profite de ce qu'il trouve autour de lui pour en tirer quelque objet utilisable. L'ingénieur ne se met à l'œuvre qu'une fois réunis les matériaux et les outils qui conviennent exactement à son projet ; Le bricoleur, au contraire, se débrouille avec des laissés-pour-compte. Le plus souvent, les objets qu'il produit ne participent d'aucun projet d'ensemble. Il sont le résultat d'une série d'événements contingents, le fruit de toutes les occasions qui se sont présentées d'enrichir son bric-à-brac. Comme l'a souligné Claude Lévi-Strauss, les outils du bricoleur, contrairement à ceux de l'ingénieur, ne peuvent être définis par aucun programme. Les matériaux dont il dispose n'ont pas d'affectation précise. Chacun d'eux peut servir à des emplois divers. Ces objets n'ont rien de commun si ce n'est qu'on peut en dire : « Ça peut toujours servir. » A quoi ? Ça dépend des circonstances » in JACOB François, *Le Jeu des possibles*, Paris, éd. Fayard, 1981, p. 64-65.

⁶ Citation issue d'un entretien avec Loïc Touzé daté du 1^{er} août 2003, entretien retranscrit dans son intégralité sur le site Internet de la compagnie 391.

l'espace avec un matériau suffisamment éloigné ou suffisamment proche de ce qui est déjà activé, pour pouvoir offrir une discussion de sens⁷.

Dans *Morceau*, chacun teste des moyens pour travailler le déséquilibre dans la composition : décadrer les habitudes liées au médium chorégraphique et aux pratiques du corps scénique. Le désir est de rester dans l'expérimentation, une expérimentation soutenue et cadrée par les matériaux emmagasinés mais ouverte aux opportunités du moment générant sans cesse une mise en éveil et un état participatif des quatre protagonistes sans volonté de surenchérisme. Être vrai dans l'acte, être véritablement dans le « ici et maintenant », sans occulter le travail de la mémoire dans une prise de conscience de celle-ci, non pas comme un frein ou une contrainte, mais comme une invitation à l'acceptation. L'enjeu de *Morceau* n'est pas celui de la surenchère et de la perfection mais il relève d'un intérêt particulier pour « faire autrement » ; le montage étant ici un procédé technique favorable, dans le consentement d'une évolution sans échelle de valeur, gardant une place nécessaire et indiscutable à la mise en danger.

MONTAGE ET RECEPTION

Y a-t-il une place pour le montage dans une pensée de la réception ? Dans les projets performatifs, la structure proposée est suffisamment ouverte et objectivée pour offrir au spectateur une liberté d'interprétation loin des préceptes de la logique de création subjective inhérente à l'idée d'une composition tendant à une universalité. Loin d'un Tout harmonieux et rassurant, le projet chorégraphique performatif, par le questionnement même de son écriture et de sa nécessité à exister, offre au spectateur une liberté en tant qu'individu, libre de ses choix et capable d'inventivité dans la lecture de ce qui est présenté. Le spectateur active alors lui-même des procédés se rapportant au montage devant jouer entre réalité commune à la société, association d'idées, imagination, réalité personnelle demandant sans cesse un repositionnement face à la variabilité des registres présentés. Dans *Morceau*, le spectateur est un sujet actif qui sélectionne et fabrique sans cesse ses grilles de lecture et compose avec ses désirs et ses expériences passées. L'absence de fil conducteur, de cohérence narrative ou d'environnement sémiotique global génère une défocalisation de sens, donnant à chacun l'opportunité de recomposer : *Morceau* échappe à une compréhension globale univoque. Le spectateur est un individu actif et réactif qui, selon sa volonté, crée des articulations entre les séquences ou se laisse prendre au jeu du saut du coq à l'âne.

⁷ Ainsi, à Montreuil, Latifa Laâbissi déplie deux lès de tapis de danse noir au centre de l'espace, du milieu de la scène vers le lointain, puis elle s'attache les cheveux et met une perruque pour proposer verbalement : « *Je vais faire quelque chose de contemporain...* ». Elle met son bonnet, s'allonge au sol sur le ventre et reste immobile, puis elle se redresse sur les bras et les pieds jusqu'à l'horizontale, passe sur le latéral dans une qualité de mouvement lent et continu et, dans un mouvement très lié faisant référence à la technique Feldenkrais, elle effectue une circulation au sol en rotation puis entame une séquence alternant remontée et descente au sol en utilisant la spirale du corps. Décidant de la fin de son action, elle se relève, marche, enlève son bonnet et sort. Dans le même temps, Loïc Touzé, à un autre endroit de l'espace scénique, met des chaussettes et des chaussures. En possession d'un ballon de football, il enfle une veste de sport à capuche, revêtant de la sorte la panoplie du parfait footballeur, et se met à exécuter des têtes - genoux - pieds avec le ballon autour de Latifa Laâbissi, qui ne semble pas affectée par cette présence. Puis, il shoote dans le public qui, lui, réagit dans un rire collectif comme s'il était entraîné dans la pulsion du jeu. Loïc Touzé récupère le ballon et continue jusqu'au moment où il ôte sa veste et se focalise sur le ballon posé au sol, comme pour effectuer un tir au but dans le public, rendant le moment fort d'un intense suspens, puis ... rien et il sort. Parallèlement à ces deux actions, Jennifer Lacey et Yves-Noël Genod les rejoignent dans l'espace, tout en restant décadrés entre l'espace scénique et l'espace des coulisses découvertes pour l'occasion. Ils mettent en fond sonore un morceau de piano et Yves-Noël Genod commence une énumération au micro dont la proposition de départ est : « *On va voir ce qu'on a dans le mini bar...* ». Il s'exécute et énumère une suite de produits de consommation destinés à l'apéritif sous la forme interrogative ; Jennifer Lacey lui répond sans cesse : « *On en a* ». « *Faire quelque chose de contemporain* », c'est peut-être cela : la mise en place d'un système à lectures multiples qui questionne sans s'imposer, qui prend le risque de travailler avec l'urgence et le non-calculé, qui libère et qui rend léger ce qui aurait pu apparaître comme lourd et maladroit, uniquement conceptuel ou fatalement théâtralisé.

Le montage comme procédé de construction permet le décadage des systèmes de représentation et par là même bouscule les horizons d'attente. Le(s) montage(s) présent(s) dans la construction globale de l'œuvre, mais aussi au sein même d'une séquence, voire même d'une action, est favorable à la multiplicité de lecture et à la constitution d'un « en-commun », espace au sein duquel le spectateur n'est jamais pris en otage et subjugué par ce qui est proposé. La construction globale du projet offre un espace à la possible présence de « moments de rien », de vacuités, pouvant atteindre parfois plusieurs minutes, rappelant *Morceau* à sa nécessaire résistance à la productivité. Ces moments de flottement générés par l'absence des quatre protagonistes de l'aire jeu – ceux-ci sont alors non pas hors de la vue des spectateurs mais présents d'une manière ou d'une autre dans l'espace qu'ils se sont réservé – favorise le décadage de la notion de spectacle et convoque chacun à être dans le « ici et maintenant ». L'absence d'une quelconque fascination et de rapports hiérarchiques permet la mise en place d'un espace de partage au sein même d'un rapport frontal scène / salle⁸.

A un autre niveau, le montage comme procédé de construction engendre aussi une objectivation de lecture de ce qui est proposé et questionne le spectateur sur la validité des actions produites selon les registres qu'elles convoquent. Si certaines actions sont menées pour engendrer un résultat, nombre des actions sont activées pour aucun autre résultat que l'activation elle-même. De plus, la multiplicité des cadres propose, par l'accolement d'actions tous azimuts parfois non achevées, une place de qualité à la construction de situations absurdes, réflexives voire autoréflexives⁹.

Dans la volonté de redonner au spectateur le statut de récepteur actif, le montage, pour être opérant dans *Morceau*, est soutenu par une surabondance des accessoires, costumes et déguisements favorables à l'absurdité des propositions, à l'hétérogénéité et la mise à distance des actions proposées : costume d'ours polaire, perruques en tout genre, bonnets, casque, pantalons de jogging, tee-shirts et chemises de toutes couleurs et de toutes formes, kimono, lunettes de soleil, boas, robes de soirée et robe de mariée, manteaux de fourrure, tabourets, chaises, fauteuils à roulettes, voiture télécommandée, baguette de pain, banane, yaourt, revolver, marteau, slips, miroir, ventilateur, chien mélodique, souris et lapin vivants, ballon, craie, crayons, ordinateur portable, fluos, ciseaux, collants et chaussettes sont autant de possibles exploités et détournés, autant de véhicules pour les différents registres mis en jeu. La surabondance est omniprésente, que ce soit dans le foisonnement des objets, dans l'enchaînement des séquences que dans l'utilisation de l'énumération et de la répétition, permettant, par exemple, d'injecter du texte publicitaire au sein de la présentation dans le cadre du spectacle vivant.

Le contenu des actions proposées oscille aussi entre fiction et réalité, ce qui participe à une défiguration de l'un par rapport à l'autre, entraînant le spectateur à sans cesse s'interroger sur la nature de ce qui est activé. Que peut-on alors croire ? Lorsque Jennifer Lacey explique : « *J'ai appris que Loïc quand il était jeune, il a été le premier partenaire d'une grande étoile de l'Opéra de Paris, je ne veux pas dire son nom, mais...*¹⁰ *Un duo de neuf minutes où elle ne touchait pas le sol... Je vous propose une version plus courte car je suis plus lourde et lui est plus vieux...* ». Loïc Touzé arrive dans l'espace, effectue un grand pli à la seconde lui permettant de saisir Jennifer Lacey et ils exécutent un « temps de poisson ». « *Une minute !* » retentit, ils sortent. Le passé de Loïc Touzé à l'Opéra de Paris ressurgit

⁸ A Montreuil, Loïc Touzé, après un « moment de rien », se place debout et immobile face au public : « *Tout est encore possible* » déclare-t-il. En effet, c'est la troisième action proposée et nous ne sommes qu'à la huitième minute du début, à l'annonce « *Une minute !* », il sort. De même, à la Cité Universitaire, la première action est entreprise par Loïc Touzé qui debout, immobile, recule d'un pas et explique : « *C'est un moment que j'aime beaucoup, tout est encore ouvert là, on sent que les attentes ne sont pas complètement déçues* » puis il sort à l'annonce « *Une minute !* ».

⁹ « *Je vais danser, je vous propose de ne pas me regarder !* » propose Loïc Touzé, « Tu parles ou tu danses et pendant ce temps, je te mords » suggère Latifa Laâbissi à Yves-Noël Genod.

¹⁰ [elle met son bras à la verticale à côté de son oreille en pointant ses doigts et dans le même temps elle laisse échapper un bruit de bouche imitant une bouteille que l'on débouche, geste signifiant dans le jargon chorégraphique qui désigne une danseuse dotée d'une grande souplesse de jambes. Jennifer Lacey nomme ainsi, sans prononcer son nom, Sylvie Guillem]

ici, la séquence faisant acte de mémoire sans que le spectateur puisse en évaluer le potentiel fictif. Au-delà de cette question, Loïc Touzé et Jennifer Lacey procèdent à la déconstruction de l'entité classique, séparant technicité et interprétation, pour n'exposer que la technicité qui est défigurée, transposée dans des corps d'aujourd'hui, dans un rapport au corps non sublimé, au corps lesté de tout son poids.

Morceau s'est forgé à partir d'une multiplicité faite de mises en situation décadrées dont l'activation globale est elle-même le véhicule d'une charge critique réflexive, permettant de la sorte au spectateur depuis sa place de participer au partage de la charge auctoriale.

Morceau déstabilise par l'utilisation de concepts et de matériaux *a priori* simples mais qui renvoient à une multiplicité de lectures, renvoyant les spectateurs à leurs habitudes de regard, générant un intervalle entre leurs attentes et ce qu'ils voient. *Morceau* ne veut pas faire l'unanimité et le montage permet la construction d'une structure favorable à cette a-composition générant une re-composition globale et ouverte, libre d'interprétation.

Le montage recouvre plusieurs régimes. Présent dans la démarche créatrice, il est aussi opérant dans les procédés d'écriture, dans les mises en jeu et dans les dispositifs de réception. Dans le cas de *Morceau*, le montage ne fait pas des auteurs, des ingénieurs-producteurs, mais il leur assigne une place instable et contradictoire entre ingénieur-concepteur et bricoleur-expérimentateur. Le montage permet aussi à *Morceau* d'avoir un cadre, une structure établie et voulue mais nécessairement flexible et ouverte. Il est présent dans les divers éléments assemblés du projet, au niveau des matériaux, des formes proposées, des registres et des significations. *Morceau* est construit dans la définition même que l'on pourrait assigner au verbe monter, c'est-à-dire choisir et assembler pour échafauder, mettre en rapport pour exprimer, mais toujours soutenu par un désir d'expérimentation et de mise en danger.