

Danse(s) performative(s)

Céline ROUX

Collection

Le corps en question



L'Harmattan

ACTION 1

MORCEAU

SUR UNE PROPOSITION DE LOÏC TOUZÉ

Dans une perspective exploratoire

A la fin des années 90, l'attitude de Loïc Touzé face à la demande de productivité chorégraphique évolue et il décide d'écarter le problème de l'attente de résultat en s'attachant à travailler la problématique du contexte de l'émergence d'un projet, soulevant la question : « Peut-on travailler sans nécessairement produire ? ». Ce temps de travail – dont nous savons maintenant qu'il produira *Morceau* – est avant tout considéré par Loïc Touzé comme un temps de liberté dans l'expérimentation au sein d'une équipe constituée d'artistes qu'il connaît déjà ou avec qui il désire partager ce temps-là.

Cette perspective laisse entrevoir une volonté d'enrayer les modes de productions traditionnels. La liberté ainsi acquise favorise la non-projection dans les prérogatives supposées du spectacle vendu comme produit fini, mais laisse ouverte la perspective lointaine d'une création : en effet, il ne s'agit pas, pour Loïc Touzé, de se placer dans la négation de la créativité d'une pièce chorégraphique. Le rejet du spectaculaire et de la représentation, très présent dans l'attitude performative des années 1960 et 1970, n'est plus un enjeu contemporain, ce qui génère un flottement dans la compréhension de la volonté du chorégraphe : le rejet a laissé place au « laisser venir » et au « laisser prendre forme » dans une optique de plus en plus encline à expérimenter les désirs¹. Ce mode d'exploration expérimentale est propice à un désintéret pour une apparente cohérence dans la conduite du travail.

Principes de travail

Il n'est pas question de « principes de création » dans le sens où le projet n'engage pas de « conditions de production » de création : Loïc Touzé

¹ « Ce qui m'intéressait avec *Morceau*, c'était de dire : on rend visible le processus au bout d'un moment et cela va produire des bords différents et si on se ballade comme cela pendant deux ans on va peut-être avoir une pièce qui va commencer à se construire. C'est d'ailleurs ce qui s'est passé. Je trouvais intéressant de travailler quinze jours, de montrer au bout de quinze jours ». Dans cette Action 1, toutes les citations non référencées sont issues d'un entretien avec Loïc Touzé daté du 1^{er} août 2003.

- ACTION 1 -

propose tout au plus des pistes de travail. Ainsi, les « temps de résidence » sont transformés en temps « d'hébergement », remettant en question les normes habituelles du temps de création et du chantier créatif. *Morceau* naît de différentes phases d'expérimentation.

La première session de travail – session totalement indépendante de toute invitation ou coproduction comme le permet le lieu investi – eut lieu d'Août à Septembre 2000, à Rennes, au théâtre du Vieux Saint Étienne, sous le titre *Morceau (Les Fondations)*. A la fin des cinq semaines, un temps de visibilité au public est ouvert : une improvisation du musicien Henri-Bertrand 'Cookie' Lesguillier ; puis, dans un second temps, une expérimentation corporelle de Matthieu Doze, Latifa Laâbissi, Jennifer Lacey, Maud Le Pladec et Loïc Touzé sous la forme d'actions soli décousues, se succédant avec de nombreux moments de « vide » entre chaque action, faisant ainsi sentir que chacun se met en jeu uniquement lorsqu'il le désire. Six mois plus tard, à l'occasion d'une invitation faite à Loïc Touzé, la deuxième session se déroule aux Beaux-Arts de Dijon dans le cadre du festival « Art Danse Bourgogne ». Loïc Touzé y a négocié deux semaines de travail au sein desquelles un temps sera consacré à la présentation de la deuxième étape de *Morceau*, sous l'intitulé générique « Impromptu » ce qui semble alors pouvoir être un relais entre le travail proposé et l'attente subjective du public. Avec l'étape à Dijon, le projet semble prendre un tournant décisif et les expérimentations de Rennes nourrissent alors les choix effectués. Un changement d'équipe intervient à ce moment-là : Matthieu Doze et Maud Le Pladec quittent le projet alors que Yves-Noël Genod le rejoint. C'est au sein d'une institution reliée aux Arts Plastiques que *Morceau* expérimente non plus ses fondations, mais ses fondements théoriques et conceptuels. Le ton est donné. La troisième session s'enchaîne avec celle de Dijon, à Montreuil, dans le cadre du festival TRANSIT. 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. 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 « Impromptu ». Le TNB se joint à la compagnie 391 - Loïc Touzé comme coproducteur 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 lieu dans un espace jouant sur la promiscuité et la proximité tout en conservant un rapport aire de jeu / espace public.

- ACTION 1 -

Morceau se présente comme une suite de saynètes d'une minute, voire plus, montées sans transition les unes par rapport aux autres. Si l'action solo semble dans un premier temps privilégiée, elle laisse la place à des actions en duo ou quatuor, l'action en trio étant très peu présente. Plusieurs actions peuvent être simultanées, se juxtaposant tout en étant indépendantes les unes des autres et dans une prise de conscience du fait qu'elles sont vues ensemble. Certains choix semblent originels : la proximité avec les spectateurs, l'usage de la parole et la volonté que chacun des protagonistes s'exprime tour à tour, sont des choix rapidement investis et présents tout au long des sessions. De même, si rester dans l'expérimentation semble être un fondement, un autre des principes de travail engagé dans *Morceau* est cette volonté originelle de multiplier les matériaux : danse, action quotidienne, jeu théâtral, discours, texte, chanson, composition de « tableaux vivants », manipulation d'objets, musique, déguisement ou travestissement sont autant de possibles. Dès la deuxième session à Dijon, le principe d'un chronomètre avec une personne clamant à haute voix « *Une minute !* » est choisi comme principe de début et de fin d'action – même s'il n'est pas présent tout au long d'une partie permettant l'activation de saynètes plus longues. Le « *Une minute !* » clamé impose au protagoniste de l'action de repartir qu'il ait terminé ou non. La multiplicité est alors nécessairement hybride alternant des actions relevant d'un médium unique et des actions alliant et mêlant plusieurs média. Néanmoins, ne se pose pas tant la question de la présence de ces média, que celle de leur utilisation : *Morceau* s'appuie délibérément sur une mémoire commune : chorégraphique, télévisuelle, cinématographique, musicale, politique ou sportive pour l'interroger, la décadrer, la critiquer, nécessairement pour la faire travailler. Cependant, penser que ce projet ne résulte que de l'investissement de matériaux, de personnages ou de fictions semble être une lecture quelque peu tronquée : le processus établi n'est pas si simple et le réel se mêle à la fiction pour créer un entre-deux nécessairement contextuel.

Au sein de cette multiplicité de média, jouant entre mémoire et présent, *Morceau* est imprégné, comme de nombreux projets chorégraphiques à caractère performatif de la décennie, de « la nécessaire parole »². Elle est

² Constat qu'explique Christophe Wavelet en ces termes : « Depuis quand et à partir de quelle nécessité une certaine scène « chorégraphique », ouest-européenne et surgie alentour 1994, une scène constituée de danseurs longtemps demeurés « muets » s'est-elle mise à parler ? [...] Cette parole (dont on notera au passage qu'elle n'a même pas cherché à être « autorisée » ou légitimée), ne s'est pas non plus réglée sur des modèles historiques que lui offrait par exemple la tradition théâtrale, pourtant sa voisine de scène. Elle ne s'est d'ailleurs réglée sur aucun modèle artistique repéré. Simplement, elle s'est mise à parler » in WAVELET Christophe, « Restes,

utilisée car elle semble constituer le matériau le plus efficace pour certaines actions : *Morceau* ne veut pas avoir recours à des subterfuges depuis longtemps connus et mis en œuvre dans le champ chorégraphique pour que le chorégraphique ne soit que dansant. L'utilisation de la parole apporte une nouvelle appréciation du pourquoi et du comment des actions, un rapport différent au spectateur dans une convivialité appréciable. Ainsi, l'utilisation des matériaux est travaillée dans un esprit enclin à tester la mise en acte, sa prise de conscience dans des investissements corporels et intellectuels hétérogènes, mêlant les échelles de valeur et les niveaux de lecture.

Quand le chorégraphe devient auteur-concepteur

Pour Loïc Touzé, la question du statut du chorégraphe n'est pas sans importance. Durant toute une période précédant *Morceau*, il se définit non pas comme « chorégraphe » mais comme « meneur de jeu ». Cette insistance sur le choix des mots pose véritablement la question du statut du chorégraphe, de sa charge et de l'évolution de ses prérogatives dans le champ chorégraphique alors que le vocable demeure.

Pour Loïc Touzé, le chorégraphe est le responsable de projet. Il ne se pose pas en chef de file, en entrepreneur démiurge, même si les limites de cette charge restent floues pour lui : « *En même temps, explique-t-il, quand on dit « chorégraphe », je sais aussi à qui on s'adresse, à quelle partie du travail on s'adresse. Le moment où quelqu'un s'adresse à moi en tant que responsable, « chorégraphe » de tel projet, je sais mieux, enfin mieux, ça reste flou – et je souhaite que ça reste flou – mais je vois à peu près la charge qui me revient et je me méfie d'ailleurs de cette charge* ». Le chorégraphe devient le centre de partage et de distribution même si Loïc Touzé revendique une part d'auteur, tout en spécifiant que chacun des artistes-collaborateurs est présent de manière autonome. Le chorégraphe est un « meneur de jeu », qui propose un terrain (des lieux, des temps), l'établissement de règles du jeu, mais sans endosser le rôle d'arbitre ou d'entraîneur, préférant celui de joueur parmi les autres. Constituer une équipe favorise la revendication de l'individualité au sein d'un projet collectif, permettant une union sans fusion d'individus autonomes et indépendants. Ainsi, sur les feuilles de salle nous pouvons lire : « *Morceau, sur une proposition de Loïc Touzé, conception et réalisation : Latifa Laâbissi, Jennifer Lacey, Yves-Noël Genod et Loïc Touzé* ».

débris, rebuts, lambeaux, éclats et autres morceaux », in *Art Press spécial*, n°23, (novembre) 2002, p. 55.

Par son concept, *Morceau* questionne la possible et nécessaire évolution d'un travail à caractère expérimental vers une proposition plus aboutie : une œuvre à part entière, qui garde une appréciable élasticité, s'inscrivant dans un processus d'œuvre ouverte. Mais les règles du jeu mises en place supposent indéniablement que le temps et la multiplicité des présentations entraînent ce projet vers quelque chose de tout aussi ouvert mais qui doit jouer de sa mémoire afin de ne pas réaliser une triste répétition des premières fois. Loïc Touzé constate : « *Morceau a changé de statut au cours du travail... Je pense aujourd'hui qu'on peut plus l'appeler une pièce... Elle est en train de se sédimenter, même si c'est encore une pièce à tiroirs, avec la possibilité de configuration, de structuration, non pas aléatoires mais en tous les cas qui peut changer, c'est une pièce modulable qui peut changer d'une présentation à l'autre* ». Cette prise de conscience de l'érosion du temps permet aux protagonistes de garder une attitude critique, empêchant de la sorte que *Morceau* ne devienne un produit totalement fini et circonscrit. Cette négation du produit fini se retrouve aussi dans une approche singulière de la notion d'œuvre à laquelle Loïc Touzé est particulièrement attaché : l'intérêt est porté sur la mise à l'ouvrage nécessaire pour produire un « morceau » toujours différent mais qui appartient à un projet plus vaste. Du statut de projet expérimental, *Morceau* est devenu une expérimentation publique, puis progressivement une « pièce composée », nécessairement adaptable, à façonner sur le moment. *Morceau* n'a pas valeur de rassemblement dans le dispositif mis au point, mais ce projet procède de différents agencements de désirs, dispositif aux lignes de conduite multiples, favorable à l'expérimentation des désirs.

Représentation et présentation

Concomitamment à l'évolution du statut de projet à celui d'œuvre, le problème de la « représentation » se pose de manière intense lors d'une série de plusieurs dates. Dans ce cas, le souci n'est pas tant de produire à tout prix quelque chose de différent à chaque fois pour enrayer le principe de « représenter » mais, au contraire, de jouer avec cette proximité de temps pour montrer à nouveau : s'offrir la possibilité de faire à nouveau mais dans une conscience du jeu « re-faire »³. Il s'agit d'être vrai dans l'acte, sans

³ A ce sujet, nous pouvons trouver un écho de la pensée de Jean-François Lyotard dans les paroles de Loïc Touzé : « *On essaie quand on joue plusieurs fois de moduler... ou alors si on refait la même chose c'est vraiment de se poser la question : comment on refait la même chose ? Ce n'est pas tellement qu'on va répéter, donc représenter ce qu'on a présenté la veille c'est-à-dire le représenter à nouveau mais le présenter encore. On a toujours l'impression que le « re-»*

occulter le travail de la mémoire dans une prise de conscience de celle-ci comme une invitation à l'acceptation, positionnement artistique qui demande à chacun d'être dans l'effectuation plutôt que dans l'exécution, dans une volonté qui ne soit pas dévolue à la quête du mieux. 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 », dans le consentement d'une évolution sans échelle de valeur gardant une place nécessaire et indiscutable à la mise en danger. D'une présentation à l'autre, *Morceau* est un projet convié à la mutation, mutation inéluctable et génétique déjà nécessairement présente dans le fondement même des règles de jeu.

Morceau relève d'une mise en danger du moi relative au parcours de chacun. Pour Loïc Touzé, il s'agit de débarrasser le corps de son éducation et de son « dressage » académique : « *J'ai mis dix ans à essayer de défaire mon corps, et ce n'est pas encore gagné. Je me suis transformé physiquement en passant d'un corps puissant et très compact à un corps qui s'est affiné. J'ai commencé par un travail d'étude anatomique, un travail sur le poids. Il n'y a pas de technique précise. Aujourd'hui je manque de régularité mais, paradoxalement, je fais attention à ne pas trop travailler. J'aime énormément sentir mon corps en friche, appréhender les changements dans ces moments où il ne travaille plus* »⁴. *Morceau* est directement lié à ce cheminement pour Loïc Touzé et énonce un paradoxe : d'un côté la volonté de déconstruire un corps éduqué pour le transformer alors que, d'un autre côté, c'est ce corps éduqué qui fait la spécificité de l'homme Loïc Touzé et qui est au cœur de son travail, de ses recherches, de *Morceau*.

La mise en danger de soi n'est pas uniquement présente dans l'instant de l'action, elle ne peut occulter l'importance de l'héritage des expériences passées, de la formation originelle de chacun⁵. *Morceau* propose un espace de liberté enclin à une dérive certaine et contre laquelle la résistance paraît

vient rabâcher quelque chose, il vient être la deuxième fois et Morceau, on essaie que ce soit toujours une première. Alors, on a plus ou moins d'énergie à cela, plus ou moins de capacités à le faire et puis il évolue... Le travail de Morceau, ce n'est jamais, d'une présentation à l'autre, de décider de faire mieux que ce qu'on a fait la veille ».

⁴ HIVERNAT Pierre, « Un corps de métier », in *Les Inrockuptibles*, 28 juillet 1999.

⁵ Christophe Wavelet constate très justement qu'« à eux quatre, Yves-Noël Genod, Latifa Lâabissi, Jennifer Lacey et Loïc Touzé ont été interprètes de plus de cinquante chorégraphes et metteurs en scène... Devinette : une fois additionnées ces expériences, combien cela fait-il de corps, au total ? Combien de fantômes hantant tels gestes, telles conduites, telles priorités sensori-motrices ? Mais aussi combien de reprises intentionnelles, de jeux référentiels et d'écarts critiques ? Et, surtout, combien de nécessités conjointes pour frayer autre chose qu'une répétition ad libitum de ce que tous quatre maîtrisent déjà à l'envi ? » in WAVELET Christophe, « Restes, débris, rebuts, lambeaux, éclats et autres morceaux », *op.cit.*, p. 55.

- ACTION 1 -

difficile : devant ce surcroît de liberté comment ne pas se conforter dans un savoir-faire rassurant ? *Morceau* permet la rencontre de quatre parcours convergents à un même moment, de quatre tempéraments, de quatre artistes estimant ne plus avoir à prouver une notoriété et ne recherchant plus la reconnaissance institutionnelle. Libérés de ce poids, ils peuvent, à leur guise, laisser entrer leurs désirs dans une œuvre ouverte.

Malgré l'hétérogénéité des matériaux utilisés, Loïc Touzé reste attaché au champ de la danse et du chorégraphique. Avec ces parcours hétéroclites, où se situe la danse ? L'état de danse fait la présentation : elle est le véhicule de la jubilation. Elle est présente dans « *une réduction à la simple activité corporelle physique* ». Elle est de l'ordre de la dépense, la ramenant souvent à un rapport immédiat à la musique : je mets de la musique et je danse. Lors de la session de travail à Montreuil, une des présentations commence par une séquence à quatre utilisant comme matériau musical *Sex Machine* de James Brown. Chacun danse individuellement, dégageant une ambiance festive s'apparentant à un univers de boîte de nuit. Le ton est donné : se laisser aller dans la danse sur une musique entraînante. Loïc Touzé entre et sort plusieurs fois de l'espace scénique, Latifa Laâbissi arbore un micro et des lunettes de soleil, Jennifer Lacey danse devant une chaise puis monte dessus avant d'aller utiliser les murs, Yves-Noël Genod se déguise et multiplie les accessoires. A eux quatre, ils proposent une danse dégingandée qui s'épuise avec le temps et qu'ils laissent s'épuiser sans volonté de surenchère. A la fin de la musique, ils s'installent au premier rang de l'espace public pour accomplir des actions considérées comme courantes après avoir dansé et s'être dépensés, comme boire à la bouteille, se rattacher les cheveux, discuter... Moment confus pour le public car nous sommes dans les premières minutes de la présentation...

Cet état de danse jubilatoire alterne avec des moments de prise de conscience plus interne dans des actions toujours décadées. Loïc Touzé, immobile, debout face au public propose : « *Regardez ma masse* ». Cet impératif est, de première lecture, déconcertant pour un public qui aurait été rassuré par un « *Regardez-moi* » ou « *Regardez mon corps* ». Rapporter le corps à la simple notion de masse – bien plus ambiguë que la notion de poids – touche bien évidemment aux fondamentaux de la danse contemporaine et à la prise de conscience de son être. Mais cette approche directe tient du détournement et la proposition suscite le rire plutôt que l'interrogation. Loïc Touzé aime jouer de cette ambiguïté de sens. Dans une autre action, coiffé d'une perruque rose, il annonce : « *Je vous propose de ne pas me regarder directement mais depuis l'environnement* ». Sur ces paroles, se déclenche

une version de *Surf in USA* sur laquelle il commence à danser, surenchérissant quelques secondes plus tard : « *Si vous avez du mal avec l'environnement, essayez de choisir un élément et de vous concentrer sur une chose...* » et il reprend sa danse, privilégiant des mouvements du bassin ou des genoux. La distance entre la proposition orale et la proposition visuelle et sonore rend la situation burlesque et illustre parfaitement le rapport qu'entretient Loïc Touzé avec la danse : « *La danse pour la danse m'ennuie terriblement. Je suis plus intéressé par ceux qui ont essayé d'ouvrir des espaces, des temps, des sens différents. Je suis plutôt nourri par ceux qui ont débordé. Et je préfère mille fois pas de geste du tout qu'un geste non pensé* »⁶. Avec *Morceau*, Loïc Touzé tente de retrouver un état d'innocence de l'action « danser » afin d'enrayer les habitudes d'un corps éduqué. L'amusement est omniprésent, faisant parfois presque oublier que cela est conceptualisé. En effet, c'est par un effort de conceptualisation de la danse que celle-ci revêt une relative gratuité qui génère son objectivation. Par son caractère performatif, ce projet procède à une dispersion de la perception et à une défocalisation du regard qui entraînent la perte de sens ou, paradoxalement, la multiplicité de sens, remettant la danse dans le circuit du don et de la gratuité. Les intérêts sont déplacés de la projection à la présence des corps qui s'imposent comme réalité sans système de référence univoque. Le positionnement des quatre protagonistes est clair : ne pas revenir à des systèmes gestuels référencés et identifiables comme étant ceux de la danse contemporaine ou bien y revenir justement pour les déplacer. A Montreuil, Latifa Laâbissi déplie deux lès de tapis de danse noir au centre de l'espace, du milieu de la scène vers le lointain, 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, elle effectue une circulation 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, ôte son bonnet et sort. Qu'est-ce qui est contemporain dans cette action ? L'image que l'on a de la danse contemporaine, cela est sûr, mais rien d'audacieux ou de non conventionnel : Latifa Laâbissi pose la question de l'attente du public et de l'ambiguïté du mot « contemporain » face à la classification des genres, à l'essence du vocable, à la proposition *Morceau*.

⁶ TIGOE Yasmine, « Six chorégraphes pour Let's dance », in *Ouest France*, 3 juin 2003.

- ACTION 1 -

Les différents statuts de Morceau

L'initiateur de *Morceau* étant chorégraphe, nous pouvons nous interroger sur la nature chorégraphique ou non du projet. *Morceau* est de l'ordre du chorégraphique dans sa composition – mais ne devrions-nous pas plutôt parler de montage vu la construction choisie ? En effet, cette composition rompt avec toute volonté de globalité ou de continuité. Loïc Touzé propose d'interroger la notion de composition chorégraphique, sa spécificité dans un rapport au temps et à l'espace, multipliant les trajectoires entre espace externe et interne. *Morceau* décadre le chorégraphique, attitude qui permet de laisser entrer la multiplicité dans une préhension du rapport au corps comme mode de communication multisensorielle. *Morceau* est une partition instable se reconfigurant dans une pensée collective de la charge chorégraphique inhérente au projet.

Morceau questionne le chorégraphique, amenant dans ce champ générique une attitude et des outils qui rappellent davantage ceux des plasticiens que ceux des danseurs ou du moins qui déplacent l'image que l'on s'en fait. Être en marge, décadre pour interroger, être désinvolte face aux notions de représentation et de spectacle favorisent une multiplicité de lecture et de mise en acte, multiplicité chère à l'attitude performative.

Entre action, improvisation et écriture, les modulations de mode et de statut permettent de ne pas se conforter dans une pratique, mais de la tester, de la disséquer, de la lester du poids d'autres modes. Il ne s'agit pas simplement de produire une action, de faire une improvisation ou encore d'activer une partition – même si tous ces possibles sont présents – mais il s'agit avant tout de les confronter pour en faire surgir d'autres formes et d'autres modes peut-être moins lisibles et certainement plus hybrides.

Chacun vient avec ses désirs d'expérimentation et sa manière d'aborder le travail, mais dans une aspiration commune à travailler, œuvrer dans et pour le projet. Les préoccupations sont diverses mais ce sont les points de convergence entre ces différents désirs qui font *Morceau* : si Latifa Laâbissi questionne plus particulièrement le partitionnel et la distance entre la partition et sa réalisation, Yves-Noël Genod s'attache à l'improvisation et au statut réactif de celle-ci alors que le travail élaboré par Jennifer Lacey est de l'ordre de l'action et de la mise en action de désirs. Loïc Touzé interroge le rapport entre danseur et interprétation, entre interprétation et improvisation, testant le poids de la danse dans un rapport décadre entre idée conceptuelle et mise en pratique ludique. Chacun joue de cela en y incorporant des degrés de sincérité dans les mises en acte.

- ACTION 1 -

Le principe de l'action, la règle du jeu, n'est pas obligatoirement une idée conceptuelle mais elle peut tout aussi bien partir d'un objet activé générant une mise en œuvre complètement différente selon les utilisations. Jennifer Lacey propose une action très significative de cela : le principe est activé par l'enfillement de chaussettes sur les mains, comme des gants. A partir de cette proposition, deux résolutions résultent dans l'activation. Le premier soir de présentation au TNB, elle commence par expliquer qu'« *il faut partager l'espace* » et que cela est « *difficile sans bouger* » ; puis elle proclame : « *J'ai fait une petite danse...* ». Sur ces mots, elle glisse ses mains dans les chaussettes et exécute une danse de petits sauts qui s'achève en criant « *No, no, no, no !* » dans une gestuelle pouvant faire référence aux pom-pom girls américaines. Cette action d'une minute et trente secondes est réitérée lors du séjour au TNB mais la résolution est tout autre : de la même manière Jennifer Lacey vient dans l'espace de la présentation mais, cette fois-ci, elle explique qu'elle veut « *juste être claire* », défiant le public en expliquant que « *la danse n'engage pas les métaphores* » et que, pour elle, « *c'est plutôt l'allégorie* ». Elle enfle ses mains dans les chaussettes et entame une danse articulaire proposant une focalisation sur les extrémités des mains, les chaussettes continuant le mouvement hors du corps, puis elle sort. Pour cette action, Jennifer Lacey arrive avec les mêmes matériaux – la voix, le corps et une paire de chaussettes – mais l'activation qu'elle propose de cet ensemble est totalement différente. *Morceau* met en jeu deux paradigmes traditionnels du chorégraphique mêlant les outils du compositionnel et de l'improvisationnel. De cette mise en jeu résulte une mise en tension de ces deux courants habituellement opposés à la fois dans l'approche intellectuelle que l'on en a et au sein même de l'histoire de la danse.

Morceau offre un travail sur le contrepoint des quatre protagonistes les uns par rapport aux autres, des séquences les unes par rapport aux autres, des actions et de leurs modes d'activation. *Morceau* interroge le statut même de l'acte et son impact. Cette volonté est très explicite lorsque des actions indépendantes sont actionnées en simultanée. C'est le cas par exemple lors d'une séquence à Montreuil où Latifa Laâbissi et Loïc Touzé, indépendamment l'un de l'autre, proposent deux actions pendant que Jennifer Lacey et Yves-Noël Genod en proposent une troisième. Latifa Laâbissi propose de « *faire quelque chose de contemporain* », séquence déjà évoquée, posant la question de la contemporanéité de l'acte. Loïc Touzé, en possession d'un ballon de football, met des chaussettes et des chaussures. Il enfle une veste de sport, revêtant de la sorte la panoplie du parfait footballeur, et exécute des têtes - genoux - pieds avec le ballon autour de

- ACTION 1 -

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 une 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 espace scénique et espace des coulisses découvertes pour l'occasion. Sur un morceau de piano, 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, sous la forme interrogative, une suite de produits de consommation destinés à l'apéritif ; 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 ce qui aurait pu apparaître comme lourd et maladroit, uniquement conceptuel ou fatalement théâtralisé.

La désublimation comme transgression

La désublimation comme lieu de la transgression semble primordiale comme voie privilégiée de l'attitude performative dans le champ chorégraphique. Dans *Morceau*, elle relève de plusieurs niveaux et de plusieurs modes. Cette désublimation est activée dans le respect et l'authenticité face au parcours de chacun : la transgression n'est pas unanime et reconnue par tous au même moment, elle est souterraine et sentie par chacun dans un rapport contextuel. Jennifer Lacey active ce que nous pourrions appeler des « tableaux vivants », actions mettant en branle toute une série d'opérations faisant croire à un aboutissement et, bien au contraire, ces actions ne produisent rien de plus que ce qui a été engagé pour les activer. Elle sublime la préparation, mettant le spectateur dans l'attente du résultat, finalité dé-sublimée qui ne donne rien, questionnant l'individu-spectateur sur son rôle de consommateur et l'encourageant à s'attarder sur le processus plutôt que sur le résultat.

Tout ce qui est engagé dans *Morceau* relève de ce précepte. Il en est de même pour le rapport qu'entretient traditionnellement le chorégraphique avec le spectaculaire : loin de vouloir rejeter le spectaculaire, Loïc Touzé l'interroge de l'intérieur, créant un espace critique au sein même de l'espace scénique. En effet, le dispositif scénique ne se veut pas spectaculaire et ne l'est pas.

- ACTION 1 -

Cependant, le rapport frontal, la délimitation d'un espace réservé pour les actions – que ce soit par un plancher ou la tribune d'un amphithéâtre dans le cas de la Cité Universitaire – la présence de sièges ou d'un possible endroit où s'asseoir pour les spectateurs sont autant d'éléments inhérents au spectaculaire. Ces éléments sont contrebalancés par l'absence de coulisses – déplacées le plus souvent sur le premier rang des sièges réservés au public ou de chaque côté de l'aire de jeu mais restant à la vue des spectateurs – l'absence d'effets lumineux – ceux-ci ne relèvent que de l'action comme au TNB où Loïc Touzé prend le temps de changer un fluo – la présence d'un rythme flou laissant apparaître des « moments de rien » pouvant durer plusieurs minutes.

Morceau relève d'un processus de travail suffisamment ouvert pour pouvoir y intégrer la notion d'inachèvement qui remet en question le spectaculaire dans une attitude désireuse d'être hors-maîtrise et hors-hiérarchie entre les personnes, entre les séquences, entre les spectateurs et les protagonistes dans une désublimation de l'artiste générant une démocratisation du regard... Ne pas produire autre chose que l'acte lui-même.

Image(s) ou le corps comme valeur-signe : entre langage et corps

Dans sa recherche de jubilation, *Morceau* s'empare des mises en jeu de l'enfance et des populaires « jeux de société » pour les détourner dans un jeu artistique dont la globalité les renvoie à d'autres références et à d'autres lectures : jeu de questions / réponses, histoires à quatre sur le thème de la vie des animaux, jeu des imitations, jeu des identifications intégrant la citation de personnalités tels que James Brown, Dalida, Jacques Chirac, John Malkovich, Alain Delon, Raymond Poulidor, Raymond Barre, Elton John, Robert Filliou, Valeska Gert, Claude Bessie, Patty Smith, Billie Holiday, Catherine Deneuve, Michel Piccoli... Latifa Laâbissi se réincarne en Dalida pour interpréter en play-back « *Paroles* ». Après avoir placé un micro sur pied au centre de l'espace, elle se saisit d'un sac et s'attache les cheveux. La musique commence et Latifa Laâbissi s'exécute dans l'interprétation d'un play-back durant lequel elle ôte sa tenue street-wear pour enfiler une robe et se parer d'un boa blanc. Yves-Noël Genod, dans une action simultanée, met en place un ventilateur sur l'avant de l'espace scénique et s'allonge à côté comme pour contempler son chef-d'œuvre : ventiler une star de la chanson. Notre nouvelle Dalida fait onduler ses cheveux comme si cela était le fait du ventilateur, bien trop petit et bien trop éloigné pour procurer un quelconque effet capillaire ! A la fin de la musique, Latifa Laâbissi parle très doucement dans le micro qui n'est malheureusement pas branché – comme pour tout

- ACTION 1 -

play-back réussi – puis, elle entame un « *I know...* » répétitif et continue un monologue qui se perd dans une lenteur qui brouille la compréhension... Fin de l'action. Le jeu sur l'identification est aussi le fait de Loïc Touzé et Yves-Noël Genod. Tous deux, travestis, le premier avec un bonnet, un boa rose et une paire de lunettes noires et le second avec un bonnet jaune, une barbe blanche et une paire de lunettes noires de forme différente – à noter que les lunettes semblent générer un anonymat certain ! – font cette proposition : le premier déclare « *Je suis Paul Bocuse, tu es Jacques Chirac* » et le second rétorque « *Je suis Jacques Chirac, tu es John Malkovich* ». Ils procèdent ainsi à une énumération pour finir par affirmer : « *Je suis Yves-Noël Genod et tu es Loïc Touzé* ». Cette proposition se rapproche formellement de l'idée du sketch et traite du pouvoir d'imagination et d'incarnation : la référence a valeur de signe, signe qui est critiqué, surévalué ou sous-évalué. S'approprier le nom d'une personnalité ou s'incarner dans la peau d'une star de la chanson sont-ils des actes relevant de l'attitude performative ? Oui, car dans le cas de *Morceau*, il s'agit véritablement de s'incarner sans vouloir faire croire, de « jouer pour de faux ». A un autre niveau de lecture, cette action est de l'ordre de ce que Christophe Wavelet nomme « *l'irruption citationnelle* »⁷, car il s'agit de la réappropriation d'une partition de Robert Filliou recontextualisée. Cependant la connaissance de cette donne n'est pas indispensable à la réception de la séquence et elle n'entrave pas la compréhension de la mise en jeu : cette action révèle une fois encore la profusion de sens, de niveaux sémiotiques et de modes activés dans *Morceau*. Latifa Laâbissi utilise et teste sans cesse cette question de la partition et de sa possible réappropriation tout en se refusant à ce que Christophe Wavelet appelle « *l'assommante vulgarité d'une prétention à l'authenticité* »⁸. Dans une de ses actions, elle propose une réappropriation de *Japanische Grotteske* de Valeska Gert : deux fictions de personnages, un samouraï et une geisha, dans un seul et même corps. En enfilant en surépaisseur un kimono⁹, Latifa Laâbissi s'approprie la partition de Valeska Gert et, dans un même temps, revêt les deux fictions de personnages qui se retrouvent dans un seul corps, le corps de la femme Latifa Laâbissi, tirillé alors par ses trois identités qui prennent corps tout à tour sans transition, dans une charge expressive immédiate englobant la totalité de son être.

⁷ WAVELET Christophe, « Restes, débris, rebuts, lambeaux, éclats et autres morceaux », *op.cit.*, p. 48.

⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁹ Le kimono est un vêtement défigurant suffisamment la référence à Valeska Gert, puisque celle-ci était vêtue d'une tenue de geisha et grimée comme un samouraï tout en exposant une valeur-signes emblématique de la culture japonaise.

- ACTION 1 -

Au-delà de la juxtaposition sans transition des séquences, l'absurdité dans l'action est bien un maître-mot dans les propositions effectuées, que ce soit au niveau des résolutions trouvées à une action, que l'action elle-même, que dans l'utilisation de la répétition.

La proposition de mise en situation peut elle-même être absurde : « *Je vais danser, je vous propose de ne pas me regarder !* ». Loïc Touzé fait le choix d'inviter le spectateur dans une focalisation absurde du regard, puisqu'il le convie à regarder autre chose – et peu importe cette chose – que ce pour quoi il est venu. Dans d'autres cas, c'est le but de l'action qui est absurde. Jennifer Lacey, portant un collant de ville à pieds sur la tête, entame un travail corporel lent qui l'entraîne au sol : l'expérimentation tient au seul fait du comment les pieds du collant ont un rapport avec ce qu'ils touchent, les mouvements du corps ne résultent alors que de cette contingence. Dans d'autres présentations, elle propose la même expérimentation en essayant de mettre les pieds du collant sur une chaise et un tabouret écartés face à face. Contrairement aux « tableaux vivants » qui ne produisent rien, cette proposition a une finalité et Jennifer Lacey va au bout, allant jusqu'à s'aider de ses mains pour faire tenir chacun des pieds du collant sur les sièges. Cette proposition offre une focalisation sur l'action elle-même et sa gratuité, mais, dans un même temps et en contrepoint, elle génère une focalisation du regard sur le contenu de l'action, sur les structures corporelles qu'elle engendre. Quelle est la valeur de cette action ? C'est ce qu'elle génère comme conséquences sur l'image et sur le subconscient : les mouvements corporels ne sont que la conséquence de l'action des pieds du collant qui, par l'absurdité du but à atteindre, permettent de produire du mouvement dansé enclin à aucune autre perspective que sa réalité même.

Le choix de la surabondance dans les accessoires, costumes et déguisements en tout genre, enrichit aussi la mise en absurdité des propositions : costume d'ours polaire, perruques diverses, 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. La surabondance est omniprésente, que ce soit dans l'enchaînement des séquences, dans le foisonnement des objets, ou dans l'utilisation de l'énumération ou de la répétition, outils chers à Yves-Noël Genod. Ainsi, avec la simple phrase « *Je te donnerai les oiseaux, tous les oiseaux, les oiseaux...* », il entame une

- ACTION 1 -

chanson sans fin, prenant les airs d'un chanteur incompris qui se lasse lui-même de produire ce qu'il a mis en place, relançant une fois de plus la question de la production, de ses moyens et de sa finalité. Latifa Laâbissi propose une action aux procédés similaires avec « *Le petit pont de bois* », qu'elle chante en boucle debout devant un micro sur pied puis qu'elle décline dans une « *version étrangère* » : « *Li pitipon di boi* », question d'origine...

Morceau propose de modifier le regard pour métamorphoser les corps et est une occasion de présenter la fragilité de maigres appuis, d'hésitations, de bégaiements, d'élan et de reprises d'élan, d'éclats de rire, de silence, de suspens dans un projet scénique. Œuvrer pour le désœuvrement semble être une direction prise par le travail, désublissant l'habituel sublimé, pour rendre au corps et à l'individu sa fragilité vivante. Lorsqu'il entame une danse que l'on pourrait qualifier d'expressionniste dans une robe de soirée bleue digne de Pina Baush, Yves-Noël Genod ne cherche pas la perfection, bien au contraire, il joue de sa fragilité et de sa désinvolture, dans un corps que la danse n'a pas complètement éduqué. La défiguration apparaît aussi dans des propositions alliant la danse à d'autres impératifs. Quoi de plus naturel que la proposition de Latifa Laâbissi à Yves-Noël Genod : « *Tu dances ou tu parles et pendant ce temps je te mange* ». Chacun s'exécute : Yves-Noël Genod se met à danser et Latifa Laâbissi le mord. De même, les propositions inhérentes à l'utilisation d'un ours blanc en peluche à grandeur humaine contribuent à défigurer la danse. Ainsi, Jennifer Lacey se couche dans cette grande peluche d'ours blanc et elle se met à se mouvoir. Cependant, ce n'est pas Jennifer Lacey que le spectateur voit danser mais il se trouve en présence d'un ours qui se lève, marche puis retombe. La masse de peluche devient vivante et l'animal semble avoir des difficultés à se mouvoir. Le travail de descente et de remontée à la verticalité que Jennifer Lacey exécute à l'intérieur de la bête est défiguré par celle-ci et se transforme en un incessant balancement entre sol et air, à l'image d'un culbuto. Sans qu'il transparaisse une légitime fin à cette action, Jennifer Lacey sort progressivement de l'ours.

Si les actions oscillent entre langage et corps, leur contenu navigue 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. *Morceau* est une aire de jeu qui s'amuse à injecter de l'intime dans la fiction et de la fiction dans l'intime. Latifa Laâbissi propose l'activation d'une séquence construite, en quatre parties, autour du thème cinématographique *Mission impossible* où elle entrecroise l'image du

- ACTION 1 -

film et sa figure de femme. Sur le refrain musical du film, elle effectue une série d'actions quotidiennes et utilise le temps imparti pour mettre des lunettes de soleil, manger une banane, prendre un revolver, mettre un gant, mesurer avec un mètre, jouer avec une voiture télécommandée, prendre un yaourt et le mettre dans sa bouche – emballage compris – mettre le deuxième gant, reprendre le revolver, dessiner un cercle de craie autour de ses affaires et finir par faire exploser le yaourt avec ses dents... Dans le silence, elle essuie le tout avec une serviette de toilette et sort. Version de la femme active contemporaine, Latifa Laâbissi mêle la fiction de l'agent secret à la réalité consommatrice de la femme d'aujourd'hui dans une séquence rythmée par la présence sonore. Les actions sont faites pour elles-mêmes, dans l'urgence imposée, donnant au mouvement une nécessaire rentabilité du geste effectué.

Dans sa volonté de questionner le spectaculaire, *Morceau* interroge celui-ci en incorporant de la fiction dans le cadre de la présentation. Yves-Noël Genod, vêtu en robe de soirée bleue, entre en scène – au sens littéral, il met en scène sa propre entrée – et entame un monologue s'excusant de n'avoir « rien préparé » et d'être « en retard ». Il rend la situation dramatique – au sens théâtral – en expliquant « *Je n'ai même plus le goût...* », puis il enchaîne sans transition : « *Pour ceux qui ont eu des places gratuites – il y en a beaucoup – il y a un pot après, pour ceux qui ont payé, il y a un débat...* ». Il utilise le cadre et le contexte de la présentation pour y injecter une fiction *a priori* vraisemblable.

La fiction est aussi mise en jeu lorsque la séquence est échafaudée à partir d'une réalité passée. 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...* [Elle met son bras à la vertical à côté de sa tête en pointant ses doigts et dans le même temps elle laisse échapper un bruit de bouche imitant une bouteille que l'on débouche, geste codé qui désigne une danseuse qui a une grande souplesse dans les jambes nommant ainsi, sans prononcer son nom, Sylvie Guillem] *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 entre dans l'espace, effectue un grand pli à la seconde lui permettant de saisir Jennifer Lacey et ils exécutent un temps de poisson, pose du dernier acte de *La Belle au Bois Dormant*. « *Une minute !* » retentit, ils sortent. Le passé de Loïc Touzé à l'Opéra de Paris ressurgit ici, la séquence faisant acte de mémoire. Procédant à la déconstruction de l'entité classique, séparant technicité et interprétation, ils n'exposent que la technicité qui est défigurée, transposée dans un corps d'aujourd'hui, sans surenchère,

- ACTION 1 -

corps non sublimé et lesté de tout son poids. Dans une autre séquence travaillant aussi cette déconstruction de l'entité classique, seule l'interprétation codifiée et expressive est exposée. Sur une musique classique – mais contemporaine ! – mise en boucle, les quatre protagonistes, vêtus de vêtements quotidiens et perruqués d'un postiche très plaqué avec une raie sur le côté pouvant faire allusion à la coiffure de jeunes premiers, viennent tour à tour dans l'espace scénique pour y exécuter des soli. Chacun met en jeu une interprétation expressive proche du jeu pantomimique et de la surinterprétation souvent présente dans les ballets du répertoire classique et notamment romantique ; enfin ils se rejoignent tous les quatre pour une dernière séquence – le final, oserions-nous penser ?

Morceau propose aussi des moments de totale fiction, entraînant le spectateur dans un espace imaginaire, loin des figures de la réalité. Ainsi, tous vêtus de manteaux de fourrure et autres peaux de bêtes, armés de fluos aux couleurs diverses, ils proposent sur une musique de Klaus Nomi, entre mysticisme et futurisme, une séquence entièrement dédiée à la production d'une fiction faisant appel à des références cinématographiques très diverses telles que *La Guerre du feu* ou *Star Wars*. Ces références ne sont pas évidentes, comme peut l'être la référence à *Mission impossible*, mais l'univers ainsi créé favorise leur apparition sans les nommer. La fiction est produite pour elle-même, entraînant le spectateur dans un imaginaire métaphorique et poétique. *Morceau* s'est forgé à partir de cette multiplicité faite de mises en situation décadrées dont l'activation globale est elle-même le véhicule d'une charge critique réflexive.

Espace-temps et spectacle : décentrement de ce qui se joue.

Morceau n'est pas un projet centré et cerné irrémédiablement. La donne contextuelle est une valeur fondatrice du projet. Aussi, la temporalité développée pour une présentation est assujettie par avance à un laps de temps, à la fois, suffisamment circonscrit et suffisamment ouvert pour que *Morceau* cohabite avec lui. Le temps fait alors partie des règles à tenir, mais il est entendu comme charge à respecter dans une prise en considération des autres paramètres du terrain de jeu. Les règles, elles-mêmes, ne sont pas définitivement arrêtées, elles existent pour soutenir le projet, à chacune de ses phases de gestation. Ainsi, la nécessité du « *Une minute !* » chronométré et clamé pour arrêter une action est-elle progressivement abandonnée mais la temporalité est installée et nombre des actions courtes restent de l'ordre d'une minute. De même, le choix des actions et des séquences est nécessairement orienté par le contexte dans lequel est activé le projet,

certaines séquences ne sont pas reprises d'une présentation à l'autre, d'autres sont récurrentes.

L'absence de fil conducteur et de cohérence narrative génère une défocalisation du sens, donnant à chacun l'opportunité de recomposer, ce qui permet de s'échapper d'une compréhension globale. Le spectateur est un individu actif et réactif qui, selon sa volonté, crée des conjonctions de coordination entre les séquences ou se laisse prendre au jeu du saut du coq à l'âne. *Morceau* n'est pas dans une volition de réussite dramaturgique, mais donne droit à la fragilité et prône la négation de la notion d'échec.

« Ces corps ne montrent pas de l'excellence, mais plutôt une danse qui a son espace de vulnérabilité. Ça ne produit aucune fascination, mais un rapprochement, une empathie qui permet d'ailleurs au spectateur d'accepter son corps tel qu'il est »¹⁰. Cette citation de Loïc Touzé, au sujet de son expérience à l'Opéra de Paris et de ses choix postérieurs, paraît tout à fait définir le travail tenté dans *Morceau* : la constitution d'un « en-commun », qui trouve sa légitimité dans sa fragilité, où le spectateur n'est jamais pris en otage ni subjugué par ce qui est proposé. *Morceau* laisse la possibilité de rester attentif sans jamais captiver. Les moments de flottement générés par l'absence des quatre protagonistes de l'aire de jeu rappellent *Morceau* à sa nécessaire résistance à la productivité, évitant de la sorte de devenir une entreprise rentable. L'absence d'une quelconque fascination et de rapports hiérarchiques permet la mise en place d'un espace de partage au sein d'un rapport frontal scène / salle. Ceci est renforcé par la possible intrusion dans le public : les conversations d'Yves-Noël Genod avec des spectateurs – notamment à Montreuil – génère une sympathie souvent absente du cadre de la présentation. De même, la présence des quatre protagonistes au premier rang des sièges lorsqu'ils sont inactifs, les rendent spectateurs de leur propre proposition rejetant, de la sorte, l'idée que le spectateur est en-dehors de ce qui est activé.

Présence du spectateur face à Morceau : le « au-delà des actions »

Morceau questionne le spectateur sur la validité des actions produites. Nombre des actions sont activées pour aucun autre résultat que l'activation elle-même. Quelle valeur donner à ces actions ? Le spectateur se trouve face à l'interrogation de la valeur de l'art et de la production esthétique par rapport à la création artistique. Une dépense doit-elle nécessairement

¹⁰ HIVERNAT Pierre, *op.cit.*

- ACTION 1 -

être produite pour une finalité ? Est-ce cette finalité qui doit être présentée au spectateur ? *Morceau* propose, à travers une critique autoréflexive du spectacle vivant et plus particulièrement du spectacle chorégraphique, une critique de la société vouée à la rentabilité et au rendement : produire un minimum d'effort dans un minimum de temps pour concrétiser un produit fini commercialisable et économiquement performant. *Morceau* procède à la démarche antagonique : proposer l'activation d'une dépense non rentable dont le résultat n'est pas représentatif de la dépense effectuée. Qu'est-ce qu'une performance ? *Morceau* s'emploie à interroger son sens polémique, à en jouer et à le décadrer.

L'attitude performative développée dans ce projet questionne les attentes et les *a priori* esthétiques du spectateur. Si, aujourd'hui, les attentes de la communauté chorégraphique ont évolué, intégrant comme valeur normative les activités quotidiennes développées dans le cadre d'un rapport scénique, le rapport à l'action spontanée et gratuite n'est pas encore entré dans les *a priori* : l'amusement n'est estimé et valorisé que lorsqu'il intègre un parti pris intellectuel identifiable et critique. *Morceau* n'entre pas dans ce jeu-là, laissant parfois la jubilation et l'amusement envahir la totalité de l'espace sémiotique.

Morceau est aussi un espace critique de la communauté chorégraphique dans lequel il s'inscrit, aimant jouer d'un recul objectif face à la conceptualisation qu'il affirme. L'attente du spectateur est travaillée et interrogée par la surprise du « où se situe le conceptuel ? ». L'attitude performative déstabilise par l'utilisation de concepts et de matériaux *a priori* simples de lecture mais qui renvoient à une multiplicité, générant une distanciation entre les attentes et la réalité. *Morceau* ne s'adresse pas à un public mais à des individus porteurs de cultures et de références singulières générant des appréciations de lecture différentes. *Morceau* ne veut pas faire l'unanimité.