

Alexandra Baudelot

**Jennifer Lacey
& Nadia Lauro**
**DISPOSITIFS
CHOREGRA-
PHIQUES**

les presses du réel

L'œuvre chorégraphique et plastique co-signée par Jennifer Lacey et Nadia Lauro est entièrement traversée par un fil conducteur qui impose pièce après pièce ses propres codes artistiques. Ancrés dans les corps et dans l'espace dans lequel ils évoluent, ces codes se jouent des modes de représentation. Le spectateur ne fait pas seulement l'expérience d'une confrontation singulière avec les matériaux chorégraphiques, il est invité à échanger constamment avec les danseurs et les performeurs. Une interaction qui se joue bien au-delà des supports artistiques, attachée à ces personnages présents sur scène et à l'image et qui ont cette étrange faculté de pouvoir construire leur propre fiction sans pour autant s'ancrer dans un récit. Ils sont en soi des personnages de fiction, arborant signes vestimentaires et poses subjectives puisés dans des contextes familiers. Les personnages de fiction comme trame narrative aux procédés chorégraphiques et performatifs des spectacles de Lacey et Lauro se révèlent donc à travers une imagerie à la fois fantasmée et réelle. Ils se construisent dans les revers d'artefacts qu'ils éprouvent frontalement ou de manière indicible. Ceci afin de se confronter à l'artifice pour mieux faire l'expérience de l'intime. Dès lors, on comprend pourquoi ces artistes utilisent la scène et l'espace de l'image pour mettre en scène leurs processus chorégraphiques et scénographiques : la scène, la boîte noire, le cadre de l'image où tout est à recréer artificiellement, où tout s'invente sur la base des codes du spectacle, sont les plus à même pour reconstituer l'artifice qui amène le spectateur à se saisir du réel. Un artifice qui se substitue peu à peu à l'expérience personnelle en créant des univers parallèles où la construction de soi demeure toujours aussi vivace. *L'artefact* visuel arboré par une culture occidentale avide de clichés et la présence des performeurs par qui s'incarne toute une artillerie d'archétypes culturels, révèlent le mieux la face cachée des histoires intimes. Ils racontent par le procédé spectaculaire la nécessité d'inventer des formes qui ne se livrent pas en tant que telles mais qui ouvrent des espaces, innombrables par la liberté qu'elles induisent et les territoires qu'elles explorent. Plus qu'à une définition du genre ou à un mouvement fédéré par une histoire artistique commune, l'œuvre de Jennifer Lacey et Nadia Lauro s'observe essentiellement sur la base d'agencements de codes spécifiques propres à l'univers des deux artistes. Par ce biais, elles brouillent les données traditionnelles du spectacle, et surtout, elles inventent un langage considérablement mouvant, faisant écho à nos environnements quotidiens et à leurs transformations constantes – hors de tout compromis artistique.

\$Shot¹ (2000) signe la première collaboration entre la chorégraphe Jennifer Lacey et la plasticienne-scénographe Nadia Lauro. Suivent ensuite *Châteaux of France* (2001-2004), *This is an Epic* (2003), *The Sound of Flat Things (Manga)* (2004), *Diskreter Seitlicher Eingang – a Squatting Project²* (2004-2005), et *Mhmmmm* (2005). Ces projets développent une recherche singulière dans l’univers chorégraphique contemporain. La mise en jeu des corps, les dispositifs scénographiques et les objets dessinent les linéaments d’un univers où la forme, bien que semblant prépondérante, s’efface au profit de sa dimension sensible et organique. En résulte des projets hybrides, multiformes, qui s’envisagent aussi bien sous le mode du spectacle que de l’exposition ou de la performance. Une lecture à double face qui saisit à la fois la surface des images qui nourrissent notre environnement quotidien tout en se laissant absorber par ce qui les anime de l’intérieur. Plus qu’aux éléments apparents – mouvements et plastique des corps, objets utilisés pour activer l’espace et la gestuelle des danseurs, environnements où prennent place les dispositifs chorégraphiques – ce sont les constructions souterraines, formes abstraites qui se matérialisent *via* l’objet artistique, qui prennent invariablement le dessus. Exit donc les corps formatés au langage chorégraphique spectaculaire et les décors prêts à l’emploi qui se plient sagement aux contraintes de la rhétorique décorative. L’espace, les objets, les matériaux employés par Nadia Lauro ne sont pas des alibis qui assurent le minimum fonctionnel et esthétique propre à la reconnaissance d’une charte spectaculaire. Au contraire, ils secouent le « bien voir » pour déplacer notre perception concrète de l’espace et des objets vers une perception trouble et intime. Les corps travaillés par Jennifer Lacey ne s’attachent pas à la construction d’un vocabulaire chorégraphique qui signerait l’univers de la chorégraphe selon des formules déjà consacrées. Ils investissent un état du mouvement que les danseurs vont disséminer chacun à leur manière à travers des images fortes, des images culturellement marquées, sortes de catalogues de personnages familiers et d’environnements avec lesquelles nous cohabitons au quotidien. L’échantillonnage est large. Citons entre autres les pornos stars version aseptisée (*\$Shot*, *Châteaux of France* et *The Sound of Flat Things (Manga)*), les Marie-Antoinette, Fantômas, Prince de conte de fée et autre travesti façon Jackie Kennedy (*Diskreter Seitlicher Eingang – a Squatting Project*), les personnages de *Shinning* de Stanley Kubrick et *The Thing* de John Carpenter (*This is an Epic*) ; des ersatz de sorcières de Salem et du spectre japonisant de *The Ring* d’Hideo Nakata (*Mhmmmm*) et ces figures inclassables, pourtant confusément identifiables, de ces deux femmes portant culotte, bonnet, tee-shirt, chaussettes hautes et sabots, sorte d’excroissance d’une publicité pour la marque américaine GAP (*Châteaux of France*). Ces personnages qui oscillent discrètement entre le fantastique et le banal mettent en scène leur droit à l’image comme une affirmation pour apparaître au-delà de la plastique figée à laquelle ils sont d’ordinaire relégués. Au-delà de l’image, ils s’attachent à des actions qui ne viennent jamais confirmer leur apparence, leur conférant une présence proche de la neutralité. Leurs tentatives cherchent à investir des formes qui les définissent autrement en regard d’un environnement extérieur ; un lieu, un geste pour soi ou vers l’autre, une phrase – sitôt prononcée et déjà perdue. Ce que ces tentatives parviennent à faire, c’est à dessiner des traces, éphémères et pourtant persistantes. Des traces qui dans un premier temps ne semblent jamais nous atteindre. Elles suivent leur propre temporalité, lente, échappant à la dynamique du quotidien. Une temporalité rarement explorée, presque inutile par l’inefficacité qu’elle confère aux gestes et aux lieux

1. *\$Shot* est également signé par la musicienne Zeena Parkins et la danseuse Erin Cornell.

2. Traduction littérale : entrée latérale discrète – un projet de squat.

qui les encadrent, et qui opère pourtant d'étranges possibilités d'appropriation. Les traces que ce temps révèle s'insinuent profondément. Elles rejoignent le flot d'images engrangées dans notre mémoire ; ces images que l'on croit effacées et qui pourtant nous accompagnent, discrètes, dans notre perception du quotidien, pour venir plus tard matérialiser de nouveaux récits.

Jennifer Lacey et Nadia Lauro s'intéressent à l'expérience réceptive. S'il existe un vocabulaire capable de définir cette expérience, celui-ci rassemble à la fois les images des personnages, les caractéristiques des lieux et des actions, celles des atmosphères, des états, des sons. A travers ce *corpus*, plutôt que d'œuvrer à l'élaboration d'une forme ou d'une structure, elles optent pour la déformation permanente : les corps, objets et espaces se modèlent par disséminations réciproques. Ils deviennent des lieux d'expérimentations dans leur nature même et pas seulement les vecteurs d'une mise en scène chorégraphique. En se modifiant ainsi constamment de l'intérieur et en reconsidérant ce qui les font advenir dans un espace public et en tant qu'expérience auprès du public, les formes activées par Jennifer Lacey et Nadia Lauro cherchent à déborder de leurs propres cadres de représentation jusqu'à saisir une image inédite pour penser et voir le corps autrement – et par extension, pour saisir l'espace non plus comme un lieu du spectacle mais comme un environnement à part entière. Les spectacles, installations visuelles, performances et séries de dessin que constitue de manière autonome l'ensemble des projets co-écrits par Lacey et Lauro, s'architecturent les uns aux autres pour créer les extensions d'une forme artistique vers une autre. De la scène pensée en mode frontal, nous passons à l'exploration périphérique de chaque recoin du théâtre, de l'espace télévisuel nous explorons celui de la bande dessinée. L'espace de représentation du corps n'est pas envisagé sous l'angle d'un cadre artistique défini. En se jouant des cadres, les deux artistes affirment au contraire cette nécessité pour le corps et son environnement d'être mis en scène et observés sous des angles multiples pour ne pas les laisser s'enfermer dans des définitions artistiques historiquement et culturellement trop marquées. Elles préfèrent inventer leurs propres grilles de représentation comme des cadres propices à la réception et à la re-crédation des images dans le but de remettre en jeu les modalités physiques qui inséminent notre époque – *via* l'expérience du danseur et du performeur – et celles des environnements qui configurent cette expérience – *via* l'espace artistique. En conséquence de quoi, Lacey et Lauro considèrent que la recherche chorégraphique n'est plus la seule propriété du chorégraphe et du danseur, mais aussi celle de l'artiste visuel et du plasticien, du performeur et du créateur sonore, tous s'associant pour faire résonner de concert les multiples voix qui s'offrent au corps et à ses modes de représentation. Rappelons que cette perspective, bien que traversant différents courants de l'histoire de la danse moderne et contemporaine occidentale au XX^e siècle, s'actualise très fortement en Europe depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, période qui voit émerger une génération de chorégraphes désireux de reconsidérer dans leur propre pratique les fondements de la représentation chorégraphique, de ses modalités spectaculaires ainsi que de ses espaces de pensée. Le corps et « sa danse » ne sont plus l'apanage des codes chorégraphiques mais le résultat d'une observation et d'une réflexion sans cesse reconduite – observation et réflexion qui ouvrent le corps à ses multiples mises en relation avec son environnement culturel, social, politique et artistique. Il s'agit donc moins d'inventer des

formes chorégraphiques sous l'effet d'un conditionnement artistique, que de s'approprier les signes d'une époque et d'inventer des jeux de circulations entre le passé et ses conventions artistiques et le présent et l'émergence de formes pensées en résonance avec son époque. L'expérience du regard et du corps devient prédominante. Elle est un vecteur qui fait la synthèse entre diverses pratiques artistiques, espaces traversés et fictions inventées. A l'image du travail de Nadia Lauro et de Jennifer Lacey, de nouveaux parcours sont mis en place pour inventer d'autres modes de réceptions corporelles et visuelles – des parcours envisagés comme des supports d'expériences pour ouvrir sur une autre politique pour penser le corps, sa place dans un environnement fictif ou quotidien, son impact sur l'extérieur. L'évolution récente des formes chorégraphiques apparaît comme la conséquence de cette politique du regard ancrée dans des recherches corporelles capables d'introduire d'autres systèmes de représentation. Des systèmes qui s'articulent autour de modes de pensée indépendants des canons de l'institution chorégraphique, lesquels canons font encore dire aujourd'hui qu'il y aurait d'un côté « la danse » et de l'autre la « non danse » dès lors que « la danse » n'est pas « dansée » selon certaines normes chorégraphiques. Se souciant peu de cette absurde opposition – et non moins absurdes définitions – les formes de danse contemporaine qui nous préoccupent ici préfèrent s'affirmer comme n'étant pas l'apanage d'une propriété des formes. De fait, elles en bousculent constamment les règles formelles qui tentent de la définir. Plus que de courir, il faudrait parler d'esthétiques singulières, esthétiques à travers lesquelles chaque chorégraphe invente sa propre structure, sa propre dimension plastique sans pour autant chercher à affirmer une signature qui rendrait les œuvres immédiatement identifiables. L'art chorégraphique ne se limite pas au seul espace du mouvement dansé. Il signe une action continue entre la culture et le corps, nécessitant d'inventer à chaque fois une structure et un vocabulaire qui permettent d'actualiser les multiples conjonctures qui nous entourent. Des conjonctures qui s'observent comme des expériences fondatrices et qui re-signifient en permanence les grammaires rattachées au genre chorégraphique. Dans cette perspective, Lacey et Lauro nous montrent que la danse est avant tout une affaire de corps, d'écritures et de cadres. Les images et les dispositifs artistiques qu'elles emploient pour les véhiculer négocient à chaque nouveau projet d'autres manières de penser le statut même de la chorégraphie. Jennifer Lacey nous le dit : « Quels que soient les mouvements ou l'énergie présents dans les projets, la source est toujours la même, les corps... seuls les projets changent et avec eux le type de mouvement¹. » Pas d'effets de style ni de genres revendiqués mais une exploration sans cesse reconduite des formes et des dramaturgies à investir.

Ce jeu des genres, Jennifer Lacey le travaille à même le corps à travers le regard qu'elle porte entre autres sur la question de l'identité des sexes. Pour cette américaine qui a vécu à New York jusqu'en 2000 – année où elle s'installe à Paris – la conception des genres n'est pas qu'une spécialisation universitaire ou un discours théorique. C'est avant tout un mode de pensée et de réceptivité – un mode de « performativité » et de « capacité d'agir » selon les termes de Judith Butler – qui permet au corps de se construire son propre genre identitaire au-delà du système binaire homme/femme. L'espace que Lacey investit est celui d'un entre-deux des genres, d'une circulation possible d'un pôle vers un autre pour considérer autrement ces corps culturellement constitués afin d'en proposer une vision intime et singulière. En d'autres termes,

3. « Le chantier », entretien avec Laurent Goumarre, *France Culture*, émission du 7 mai 2005.

Jennifer Lacey joue son sexe et se joue du même coup des modes de représentations du corps et de ces sexualités à l'œuvre « traditionnellement » dans l'histoire de la danse : sexualités censées incarner le féminin et le masculin, et à travers ces deux genres, incarner des fictions qui illustrent les grands élans « fondateurs » des rapports et des récits entre les hommes et les femmes. Attraction, répulsion, confrontation, évitement, solitude de l'un sans l'autre, support de l'un pour l'autre, apothéose à travers l'union des corps, etc., sont des événements qui ont longtemps structurés la dramaturgie et les mouvements chorégraphiques.

L'héritage nous vient directement des grandes figures et récits de la danse classique et perdure même à travers l'explosion de la danse contemporaine en Europe dans les années soixante-dix – chaque chorégraphe construisant à leur manière un vocabulaire et un univers chorégraphiques naviguant à travers cette relation binaire entre homme – femme. Qu'ils se construisent avec elle ou contre elle, c'est toujours dans le prisme de ce lien que les corps et les mouvements nous parviennent, instaurant d'emblée un rapport hiérarchique et stéréotypé dans la démonstration des corps et des genres. Même si la danse contemporaine d'alors tentait d'instaurer sur scène un nouveau type de corps – un corps plus « démocratique », loin nous disait-on des canons esthétiques imposés jusqu'alors par la danse classique et moderne – elle n'en restait pas moins liée à une vision universelle et non singulière du corps, lui assignant des qualités féminines et masculines clairement identifiables. Ce n'est donc pas à travers la pulsion de ces corps dansants que les fondements de la représentation du corps furent ébranlés mais plus par le biais d'une invention plastique du mouvement dansé, chaque chorégraphe inventant son espace chorégraphique et son vocabulaire. La génération suivante, celle qui émerge au milieu des années quatre-vingt-dix avec des chorégraphes tels que Boris Charmatz, Claudia Triozzi, Vera Mantero, Christian Rizzo, Myriam Gourfink, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, La Ribot, Alain Buffard et Emmanuelle Huynh, cherche au contraire à dénaturer ce corps stéréotypé en offrant un ensemble de stratégies de construction, déconstruction et reconstruction du corps. Le corps est traité plus comme un instrument capable de reconsidérer différemment son propre champ de représentation, sans affects ni rapports pathologiques à ces schémas du corps en mouvement. Que reste-t-il alors du corps ? Une mise en acte, une « capacité d'agir » corporelle et diffuse qui vient directement puiser dans les ressources des échanges culturelles. C'est pourquoi la définition d'un acte pluridisciplinaire pour qualifier les différentes esthétiques et stratégies de ces œuvres chorégraphiques est une approche qui en fausse la lecture. En effet, ces stratégies prenant forme à travers des identités toujours changeantes, elles intègrent les contextes dynamiques environnants afin de créer d'autres modes de représentation du corps dans le champ culturel, d'autres significations par le biais de nouveaux signes artistiques. Ces signes se constituent à même le corps et l'acte chorégraphique et ne sauraient être identifiés couche après couche, à la manière d'une fouille archéologique qui poserait côte à côte les éléments disparates décelés dans le but de reconstituer une énigme artistique...

A travers l'acte de la représentation, les corps pris en charge par Lacey et les danseurs et performeurs avec qui elle travaille s'approprient librement ces signes culturels, loin d'une définition passive des sexes dont le langage – maintes fois répété et donc codifié – n'offre plus d'autres possibilités que celle d'un stéréotype de la représentation du corps et donc du chorégraphique. Ce que montre Jennifer Lacey c'est à la fois une a-

sexualisation et une hyper-sexualisation des corps. Entre les deux, pas de rapport de cause à effet, sinon des fictions qui s'inventent, des fictions contemporaines puisqu'elles puisent dans le registre iconographique contemporain pour les réinventer à leur tour. Ces corps visibles par leur surface élaborent des fictions qui révèlent en même temps leur intemporalité. Ces corps-là ne cherchent pas à marquer leur époque – simplement à dérouler le fil d'un temps appelé à se répéter, vécu en boucles temporelles, dans le but de s'approprier son propre genre performatif. Ainsi incarnés, ils deviennent palpables et visibles aux yeux du spectateur, ils nous apparaissent intelligibles. C'est cette matière-là que la chorégraphe travaille, celle qui va au-delà des genres consacrés. C'est pourquoi, encore une fois, la forme chorégraphique a peu d'importance. La forme s'exécute vers une possible autonomie des sexes et vers ses arborescences fictionnelles. Elle construit sa logique narrative préférant observer ce qui met les corps en mouvement ; ce qui les rassemble aussi en une communauté plus sous-tendue par des flux mouvants qui connectent les corps entre eux, que par l'affirmation d'utopies ou d'idéologies communes. Jennifer Lacey et Nadia Lauro explorent ces territoires comme des aires de jeux où elles inventent leurs règles amenant les spectateurs à prendre de fait une position active face aux objets artistiques qu'elles leur proposent. Elles dressent une cartographie où ce sont les strates de l'expérience du corps et des environnements qui déterminent celle de la perception et de la représentation.

あえる・できる・今すぐ

美人度 ★★★★★

快感度 ★★★★★

スケベ度 ★★★★★★★★★



女子大生・OL・人妻・未亡人

安心料金
phone **301-6016**

チェンジ・自宅出張・領収書可

Mythologies contemporaines

Désamorcer le visible

Nadia Lauro puise et détourne des objets présents dans notre quotidien et notre imaginaire contemporain. Appuies-têtes de voyage et coussins reproduits à différentes échelles (*\$Shot*) ; hache, costumes d'écolière japonaise, sportif en caleçon moulant et grosses lunettes de soleil, personnages endossant des costumes tirés de films d'épouvante et reproduits à l'identique, anonymes seulement vêtus d'anoraks XXL, encapuchonnés jusqu'à faire disparaître le visage (*This is an Epic*) ; créatures évanescences et personnages fantomatiques puisés dans l'iconographie cinématographique et dans la peinture symboliste de Beardsley et Toorop (*Mhmmmm*). Elle s'intéresse à ces objets dont la fonctionnalité immédiate et l'utilisation banale que nous en faisons habituellement au quotidien cachent l'impact réel qu'ils ont sur les corps. En les déplaçant de leur cadre d'origine, elle les dissémine ça et là dans l'espace spectaculaire pour laisser aux corps la liberté d'en user à des fins purement physiologiques. Les objets ainsi mis à disposition se détachent de leurs caractéristiques premières pour se greffer au corps comme des prothèses permettant d'explorer des fonctions et des sensations inédites. Ils s'insinuent dans le mouvement tout en maintenant une distance défiant toute tentative d'interprétation anecdotique ou métaphorique. Une distanciation que Jennifer Lacey décline à son tour en imprimant dans les corps et les mouvements l'impossibilité d'aboutir à une quelconque phrase chorégraphique ou à une situation clairement définie. La chorégraphie selon Jennifer Lacey est à l'image des objets et des environnements conçus par Nadia Lauro : une trame qui ne cherche pas à s'inscrire dans une narration, une forme neutre et pourtant subjective, un espace parfaitement autonome à tout discours préfabriqué. Pour autant le corps, l'objet, l'espace, ne se laissent jamais déborder ; ils s'étalent généreusement dans les strictes limites qui leur sont imparties, ils se lovent en étirements successifs échappant à toute logique spatiale et temporelle, ils font de leurs contours visibles un espace de transgression capable d'opérer d'étranges mutations – comme s'il s'agissait pour Lauro de préférer les coulisses des territoires pour mieux toucher leurs vraies fonctionnalités et pour Lacey de laisser le corps expérimenter constamment ses propres limites. Les circulations entre corps, espaces et objets nous amènent à observer ces lieux où rien d'apparent ne se jouent pour mieux considérer l'impact des corps : sans artifices, sans injonctions fictionnelles, sans logique de mises en scène préétablies au départ. Les lieux et les objets se chargent de ce que les corps viennent peu à peu y inscrire, geste après geste. Ils ne sont pas figés mais deviennent à leur tour un moteur dynamique préférant se construire à travers un processus de transformation permanent. Ainsi, les objets ne se laissent jamais observer comme des entités purement formelles prises dans les contours inamovibles de ce qui serait un objet-spectacle. La scène telle qu'elle nous apparaît dans *\$Shot*, *This is an Epic*, *Diskreter Seitlicher Eingang – a Squatting Project* et *Mhmmmm* permet de tracer des itinéraires, construits à même les objets et les matériaux qui occupent l'espace, à même les corps quand ceux-ci sont exposés comme objets plastiques mouvants (*Mhmmmm*), des itinéraires comme lieux d'élections identitaires. Les matériaux, costumes, objets et environnements utilisés par Lauro dans l'espace du théâtre n'entretiennent pas de rapports métaphoriques avec le sujet, rapports ordinairement créés par le

rôle illustratif des éléments scénographiques. Au contraire, ils entament un dialogue permanent avec l'expérience du danseur, ils s'y incorporent de sorte que le lien ainsi créé ne permet plus de savoir ce qui, du corps ou de son environnement, détermine en premier l'acte chorégraphique. Sans jamais nier leurs dimensions spectaculaires – aucune naturalité n'est à l'œuvre dans les dispositifs de Nadia Lauro – ces objets et matériaux résonnent sur scène comme les extensions d'une expérience corporelle vécue au quotidien et qui intègre les mises en scène spectaculaires qui rythment notre quotidien. A cette différence que dans le cadre de la scène et des environnements créés par Lauro, ces mises en scène sont restituées dans leur dimension organique et non plus seulement comme des objets plastiques et événementiels. En superposant ainsi notre rapport au spectacle tel que nous en faisons l'expérience au quotidien à celui de la scène – lieu emblématique et historique du spectacle – les mises en scène de Lauro et les chorégraphies de Lacey nous apparaissent comme singulièrement proches et réelles. Un réel intégré à ces images qu'elles créent et qui s'attachent plus à transfigurer notre expérience du quotidien qu'à en rendre compte littéralement. En effet, Lauro et Lacey utilisent les images présentes dans notre quotidien dans le but de recouvrir les codes qui président à leurs conditions d'apparitions afin de se les approprier et d'en proposer une vision autonome. Emergent alors des dramaturgies intimes qui ne sont pas déterminées par la forme, mais qui au contraire sont à l'origine de leur apparition.

Paradoxes

On pourrait voir dans *\$shot* (se prononce « money shot ») une métaphore porno-soft du vocabulaire pornographique *via* un langage chorégraphique neutre et distancié. Mais plus qu'aux mouvements employés, aux poses lascives et subjectives et aux corps à corps emmêlés des deux danseuses (Erin Cornell et Jennifer Lacey), l'insémination du genre pornographique est à voir dans la structure dramaturgique et dans la manière d'organiser la perception et la visibilité des corps. De pornographique, il y a cette crudité immédiate prenant le pas sur tout enjeu dramaturgique. La danse est ici dépouillée de ses alibis et cesse d'être l'aboutissement d'une série d'entrelacs narratifs pour constituer en soi l'essentiel d'une dramaturgie sommaire. Le corps de la danseuse abandonne sa fonction globale de représentation pour se dissoudre dans des actes à la fois mécaniques et organiques, dénués de narration. Les danseuses de *\$shot* sont des êtres anonymes qui nous offrent une vision de leur corps parcellisée et constamment modifiée. A l'instar des films pornos, le sujet est ici liquidé au profit des tensions qui mettent en jeu les corps et à travers lesquels s'anime un contenu organique dont l'impact avec le spectateur est immédiat. Un semblant d'objet pornographique donc, vidé de son contenu et de ses objectifs, et déplacé dans les confins d'une sensibilité qui affleure un peu plus chaque fois que les danseuses s'évertuent à mener cette danse en flux tendus, faite de lenteurs et d'accélération. Un objet performatif dont la plasticité s'offre constamment comme lieu de croisements et de transformations, un lieu de (ré)création, à la lisière des apparences spectaculaires. C'est à partir de là que Nadia Lauro a conçu l'espace de *\$shot*. Un sol constitué de plusieurs rectangles transparents remplis d'un liquide laiteux, bordé par deux hautes parois verticales et perpendiculaires l'une à l'autre, recouvertes de photocopies reproduisant des surfaces décoratives ayant l'aspect du bois. Un environnement constitué

\$Shot, 2000
(Lacey/Lauro/Parkins/Cornell)
Photo : Nadia Lauro





L'ABSENCE D'ÉVÉNEMENT PRIVILÉGIÉ

ou entre le monument et l'objet ornemental¹,
sensation, échelle et jouissance dans *\$Shot*.
par Colin Partrige

« Je porte toujours des collants avec mes sabots. J'apprécie le look casual et détendu des deux ensemble. Je ressemble à un européen et j'ai le sentiment de l'être². »

« J'ai toujours trouvé que les volumes simples créent de puissantes sensations de gestalt. Leurs parties sont si unifiées qu'elles offrent un maximum de résistance à toute perception séparée¹. »

Mais quand même, « grâce et sensualité sont nécessaires pour porter des sabots et des collants. Il faut dompter ces collants si lisses qui font glisser les sabots et aucun mouvement saccadé, maladroit et macho n'est permis ! Mais si vous aimez porter des sabots, ça en vaut la peine. J'aime particulièrement observer des femmes qui portent des sabots avec des bas. C'est vraiment un truc sexy à regarder. Vous me trouverez peut-être étrange, mais j'aime les regarder perdre un sabot et reculer pour le réenfiler. Je suis curieux de savoir comment une femme peut conduire une voiture en sabots sans que ses pieds ne glissent². »

Mais jusqu'ici, « théoriquement et expérimentalement, les effets de gestalt qui se rapportent à des corps en trois dimensions ne sont ni aussi simples ni aussi clairs que pour les deux dimensions. Mais à l'expérience, il s'avère que, comme dans le cas de formes planes, la

configuration de certains solides se perçoit comme un tout, tandis que pour d'autres, elle a tendance à se diviser en parties¹. »

« Ainsi, quand je porte des collants et des sabots, je sais ce jour-là que je vais probablement les perdre au moins deux fois en marchant. A cause de cela, quand je rentre je les laisse glisser et je marche en collants. C'est plus facile que de les enlever en marchant et de buter dessus². »

Mais si on perd un sabot, « il n'est pas nécessaire de tourner autour de l'objet pour percevoir le tout, la gestalt. On voit et on croit immédiatement que le modèle qui existe dans notre esprit correspond à l'objet existant¹. »

« J'ai toujours eu un vague et étrange rapport sexuel et fétichiste aux sabots. Je pense que la véritable réponse réside dans la manière dont le pied, zone hétérogène bien connue, s'introduit dans le sabot anatomiquement correct pour un accueil parfait – symbole sexuel.² » Mais peut-être est-ce aussi lorsqu'on « perçoit une certaine dimension, le corps humain entre dans le continuum des dimensions et se situe comme une constante sur l'échelle. On sait immédiatement ce qui est plus petit et ce qui est plus grand que soi-même. Bien que cela soit évident, il est important de noter que les choses plus petites que nous sont vues différemment que les choses plus grandes. Le caractère familier (ou intime) attribué à un objet augmente à peu de choses près dans la même proportion que ses dimensions diminuent par rapport à nous-mêmes¹. »

1. Robert Morris, « Notes on Sculpture » (1966) in *Regards sur l'art américain des années soixante*, édition critique établie par Claude Gintz, éd. Territoires, Paris, 1979.

2. the clog page : <http://members.aol.com/clogs01/index.htm>





SShot, 2000
(Lacey/Lauro/Parkins/Cornell)
Photo : Nadia Lauro





SShot, 2000
(Lacey/Lauro/Parkins/Cornell)
Photo : Nadia Lauro



comme un espace tactile qui appelle le toucher et l'abandon des corps. Un environnement féminin, plus sensoriel que visuel, conçu pour être en adéquation avec les corps.

Dans l'industrie du porno, le « money shot » désigne la rétribution des acteurs masculins chaque fois qu'ils éjaculent. L'éjaculation qui signe toujours la fin d'une scène porte également en soi l'annonce d'une nouvelle scène à venir. En détournant ce terme pour nommer sa pièce, Jennifer Lacey, qui n'est pas à un paradoxe près, ne cherche pas à s'inscrire dans un état de paroxysme permanent mais au contraire dans l'instant qui précède l'apothéose. Un instant qui ne cesse jamais, voué semble-t-il à se répéter pour toujours sans qu'aucune finalité ne vienne l'achever. Dès lors, les mouvements des deux danseuses s'articulent en séquences qui ne trouvent jamais leur résolution, étirés dans un temps qui oscille entre le réel et le différé. Confronté à ces corps qui ne sont pas érotisés et à cette impossibilité de trouver dans la pose éloquente et l'exhibition en lumière crue une satisfaction de voyeuriste, le spectateur se retrouve face à lui-même dans une situation de regard. Il entre dans la mécanique de son propre regard et expérimente l'impossibilité qu'il y a d'avoir pleinement accès à ces corps pour se les approprier. *Idem* pour ces objets que manipulent les deux danseuses et qui échappent à leurs modalités d'usage. Pour cet espace qui n'assure aucune stabilité. L'expérience physique se trouve ailleurs, dans les coussins et appuies-têtes manipulés pour offrir au corps une emprise maximale et mieux se fondre dans ce sol matriciel, dans le corps de l'autre, jusqu'à donner l'illusion d'une disparition possible, d'un passage envisageable de l'état solide à l'état liquide. Elle se trouve dans cette léthargie des corps évoluant constamment dans, ou vers une position horizontale. Une expérience physique que l'on peut mettre en résonance avec ce que Trisha Brown évoque au sujet des recherches qu'elle mit en œuvre pour la série des *Accumulations Pieces (1971-1978)*⁴ et en particulier pour la pièce *Primary Accumulation*⁵ (1972) : « J'ai choisi d'être au sol pour ne pas traiter du fait que les jambes servent habituellement à soutenir la moitié supérieur du corps, elles n'ont pas vraiment la même liberté que le torse, les bras ou la tête. En position allongée au sol, je libère mes jambes et elles peuvent fonctionner comme les autres parties du corps. Pendant toute une phase du travail, je me suis sentie extrêmement vulnérable. Cette position faisait remonter toutes sortes d'impressions qu'il fallait traiter dès le départ : je me sentais infantile, sexuelle, impuissante, paresseuse. Mais j'ai pu les surmonter et à partir de là, la danse ne m'a plus posé de problème... » Cependant, là où Brown évoque des fragilités qu'elle cherche à surmonter, Lacey cherche au contraire à les intégrer comme les éléments moteurs de la chorégraphie. Autre paradoxe : la danse qui d'ordinaire s'évertue à donner du sens à travers l'élaboration d'une forme chorégraphique claire et inédite, se dérobe à elle-même, démontrant ainsi que le corps peut exister sans être pour autant un lieu de perpétuelle visibilité. Le corps impose ses propres règles, celles d'une matière sensible et diffuse, mouvante, insaisissable et capable de se dérober au leur du spectacle sans pour autant ne jamais le nier.

En étant détournés de leur fonction première, les objets et l'espace conçus dans *\$Shot* par Nadia Lauro offrent des occurrences similaires : ils sortent de leur nature d'objet et de décor pour devenir les excroissances indéfinissables de ces corps en constante métamorphose. L'espace architectural, les objets, les corps, ne sont pas les lieux d'une codification ou d'un symbolisme social et culturel. Ils se soustraient aux apparences pour déployer des poches de résistance. Pour preuve, ces paires de sabots que les deux

4. Dans la série des *Accumulations*, Trisha Brown chorégraphie des séries de mouvements simples sans affects qui s'ajoutent les uns aux autres selon une partition rigoureusement écrite. La lecture de leur structure se révèle au fur et à mesure que la pièce se déroule sur un rythme calme et régulier. Les phases de mouvement s'élaborent par sections autonomes qui selon les représentations interviennent à des moments différents.

5. *Primary Accumulation* fonctionne sur le principe des *Accumulations Pieces* avec cette particularité que tous les mouvements sont exécutés en étant allongé au sol.

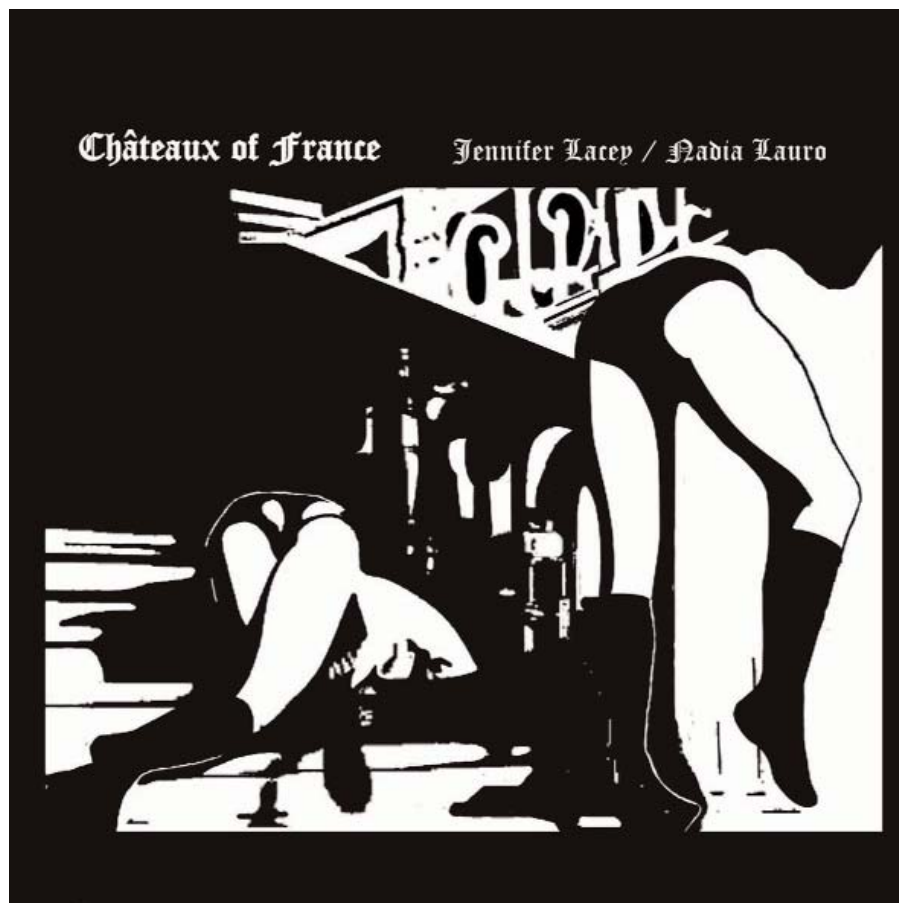
6. *Terpsichore en baskets / post-modern dance*, Sally Banes, éd. Chiron / Centre National de la danse, p. 131.

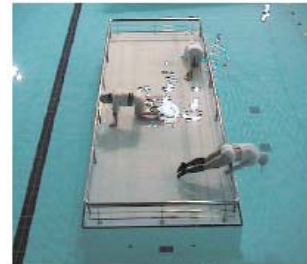
danseuses chaussent et déchaussent avec un flegme très subjectif. Exit les tendances actuelles qui font de l'objet, du fétiche ou du corps un système de la mode qui ne vaut que pour leurs apparences. Il y a dans les sabots selon Jennifer Lacey et Nadia Lauro, quelque chose du fétiche salvateur tel que Mario Pernola le définit : « Le fétiche est la négation d'un symbole ou d'un totem : il consiste dans l'insubordination de la chose vis-à-vis de l'organisme vivant, du système et de la structure qui prétendent l'envelopper. »⁷ Le sabot passe, s'oublie, revient, se tient toujours à distance raisonnable de nos consciences objectives. Comme tout le reste. Les mouvements se succèdent et s'annulent, les objets se dérobent, le sol réagit de temps à autre, les parois verticales veillent avec stoïcisme. Tout est ici affaire de tensions et de sensations : *\$Shot* n'est donc pas un objet spectaculaire qui offre aux âmes bien pensantes sujet à dégrainer.

Genre mineur

Châteaux of France est une extension de *\$Shot*. Cette série de courtes vidéos diffusées sur des moniteurs déplace certaines des séquences chorégraphiques dans des environnements à caractères monumentaux. Ce sont des lieux aussi divers que le salon ou la rampe d'escalier d'un château, un parc, une piscine, un rond-point au milieu d'une ville, les étages d'une bibliothèque ou les décors naturalistes de studios de cinéma japonais. Pour Lacey et Lauro, il ne s'agit pas seulement de mettre les corps à l'épreuve de différents environnements, mais les environnements eux-mêmes sont ici testés par les corps. Chaque zone architecturale ou paysagère est utilisée ou révélée à travers le décalage qu'induit l'activité des danseuses dans ces lieux. La manière dont le cadre de l'image, le choix des lieux et la distance plus ou moins proche d'avec les corps vont de l'image le vecteur d'une mise en scène spécifique à chaque lieu et à chaque séquence. Ce n'est donc pas d'une mise en situation de *\$Shot* dont il est question mais bien de laisser aux champs nus de l'image le soin de matérialiser plastiquement l'absence de narration. Une plasticité qui contrairement à l'environnement abstrait et organique réalisé pour *\$Shot* offre ici une véritable composition concrète. Avec *Châteaux of France*, on peut comparer le travail visuel mené par Nadia Lauro à celui d'un géomètre des surfaces préférant se figer en plan séquence sur ces surfaces environnementales plutôt que créer un cadre visuel mettant en avant les mouvements à l'intérieur de l'image. Il n'y a donc pas de relief dans ces images, ni l'intention de plonger le public dans le récit, dans l'atmosphère juste, de le prendre, de le captiver, de l'aider à entrer dans l'époque, dans le lieu, face aux personnages. Il y a certes un attachement singulier à ces corps qui s'ébattent indéfiniment dans la répétition des mouvements. Mais parce qu'ils ne parviennent jamais à s'essouffler ni à se rattacher complètement à ces lieux en leur insufflant une fonction dramaturgique, on soupçonne peu à peu qu'à l'instar des objets et des environnements qu'elle compose, Nadia Lauro cherche dans l'image non pas une forme esthétique à investir mais la déclinaison d'un genre mineur. Ce genre mineur propre à l'espace télévisuel, du type *soap opera* ou roman-photo – un genre populaire qui ne s'encombre pas du récit ou d'une mise en intrigue mais qui vaut pour le plaisir de sa narration intrinsèque, indéfiniment extensible dans le temps, sans relation à une logique supérieure d'ordre narrative ou artistique. Ces images qui, si elles étaient replacées dans un genre cinématographique classique apparaîtraient comme des rebus ou des espaces résiduels propres à faire le lien entre les scènes, constituent

7. Mario Pernola ; *Le Sex-appeal de l'inorganique*, Collection Lignes, Editions Léo Scheer, p. 92.





Chateaux of France #1...5, 2000-2005
(Lacey/Lauro)
Photo : Nadia Lauro





dans le cadre télévisuel de *Châteaux of France* l'objet central du regard, soulignant malgré elles une très forte présence des corps, faite de résonances quasi fantomatiques, inquiétantes par leur persistance au cœur de l'image et leur incapacité à s'imposer. Nadia Lauro et Jennifer Lacey se jouent des espaces réels en y imprimant *via* le cadre et les mouvements des corps, l'artificialité propre aux différents genres visuels populaires. Cette tension qui relie le réel à l'*artefact*, émergente *via* le regard de Nadia Lauro pour qui chaque lieu choisit fait office de scène et de décor. Aucun naturalisme n'est à l'œuvre dans ces séquences mais la réductibilité des espaces aux corps et au cadre, faisant de ces lieux pourtant monumentaux, des théâtres miniatures.

L'image-objet, l'image-environnement pointe la prégnance des productions visuelles bons marchés qui rythment et accompagnent désormais le regard au quotidien. A cette différence que les images/corps de Lacey/Lauro, parce qu'elles n'offrent aucune emprise visuelle, s'insinuent dans nos corps et échappent à l'assimilation avec les signes dont abusent les médias. Plutôt que l'image porno ou érotique, l'image publicitaire ou celle des journaux télévisés, bref, l'image à valeur d'icône dans nos sociétés contemporaines, c'est l'image de ces lieux *a priori* insignifiants, de ces corps abandonnés lascivement hors des inscriptions temporelles, qui d'un seul coup déroulent et dévoilent les pulsations souterraines qui nous habitent quotidiennement face aux images – le bourdonnement vain et incessant, hypnotisant, qui parcourt par en dessous les représentations visuelles des icônes grand public. Ainsi confronté à ces multiples projections, le spectateur s'engage dans un véritable parcours physique à la fois prégnant et dérisoire. Une déambulation dont la finalité serait de saper le conditionnement du regard pour l'emmener à capter d'autres images, des images saisissantes parce qu'orphelines, délaissées jusqu'alors, de tous les regards.



Cinématographie des corps et de la scène

p. 40 : *This is an Epic*, 2003
(Lacey/Lauro)
Photo : Nadia Lauro

Corps-spectacle et quotidien

La danse et les corps travaillés par Lacey, de concert avec les environnements, costumes, objets et pastiches imaginés par Lauro, trouvent leur origine dans un univers plus visuel que chorégraphique, plus organique que formel. Les images qu'elles travaillent sur scène, dans de courtes vidéos ou sur des planches de dessin, sont extraites de leur cadre d'origine – celui d'un genre essentiellement visuel et narratif – pour s'inscrire dans l'expérience organique du danseur et de l'espace auquel celui-ci se rattache. Avec la danse de Lacey, nous sommes confrontés à l'expérience d'un corps spectaculaire tel qu'il s'insémine dans la vie quotidienne. La chorégraphe crée un langage façonné par la fantasmagorie des mises en scènes extra-ordinaires qui ponctuent notre environnement et conditionnent notre rapport au corps. Sur scène, ces images d'un corps-spectacle, Lacey les glisse imperceptiblement dans le seul instant d'un geste, aussi petit soit-il. Ce sont ces gestes-images, *a priori* anodins, mêlés à d'autres, plus intimes, qui illustrent toute la charge spectaculaire du corps. Dès lors, le geste se révèle comme n'étant pas seulement la conséquence d'une multitude d'expériences corporelles mais également comme étant le résultat de sa confrontation avec la dimension spectaculaire de l'image – images télévisuelles, cinématographiques, images des magazines ou de la mode. Le corps-spectacle de Lacey n'est donc pas un artifice propre à la scène mais une représentation de cette expérience du spectacle telle qu'elle est vécue au quotidien. Bien sûr, aucune image n'est jamais restituée intégralement. Elle est seulement à l'origine de la posture d'une main, de l'expression d'un visage, d'un mouvement du corps en de singulières contorsions, d'un échange de regard entre les danseurs, d'une scène collective. *This is an Epic*, pièce créée en 2003 au Quartz à Brest, est emblématique de cet aller-retour entre le corps et sa relation à l'image spectacle. Cette pièce qui semble se construire à partir des mouvements intérieurs des danseurs, n'a pourtant de cesse de chercher des points d'ancrage dans un espace extérieur incertain dont les références, de part ses emprunts en partie cinématographiques, puisées dans le corpus d'œuvres appartenant au cinéma populaire, nous parviennent avec la sensation d'un déjà-vu sollicitant d'emblée l'expérience personnelle du spectateur. Pour *This is an Epic*, Nadia Lauro a travaillé la scène de manière à évacuer tout recours à la métaphore. Recouverte d'un tapis de feutre jaune percé par endroits de protubérances en plastique bleu électrique et bordée des deux côtés par des franges qui en limitent clairement ses contours, la scène n'offre aucun contrechamp. Tout est à prendre dans cet espace qui s'expose frontalement. Une toile blanche exposée en hauteur, tendue à l'oblique du fond de la salle à l'arrière de la scène, achève de structurer cet espace frontal tout en créant une impression de profondeur qui s'étend bien au-delà de la scène. Le spectateur qui avant d'atteindre la salle a été pris dans les décibels tonitruants des sons d'un hélicoptère, dans les rafales échevelantes de plusieurs ventilateurs géants et dans la neige artificielle projetée à l'extérieur du lieu du spectacle, se retrouve pris dans un climat plutôt trash, porté par la puissance de cette pré-mise en scène. L'espace que Nadia Lauro nous offre sur scène apparaît dès lors comme un lieu d'aboutissement, le théâtre d'opérations où aura lieu un dénouement dont on ignore encore le contenu mais que l'on suppose à la hauteur de cet avant-goût très spectaculaire. La scène jusqu'alors

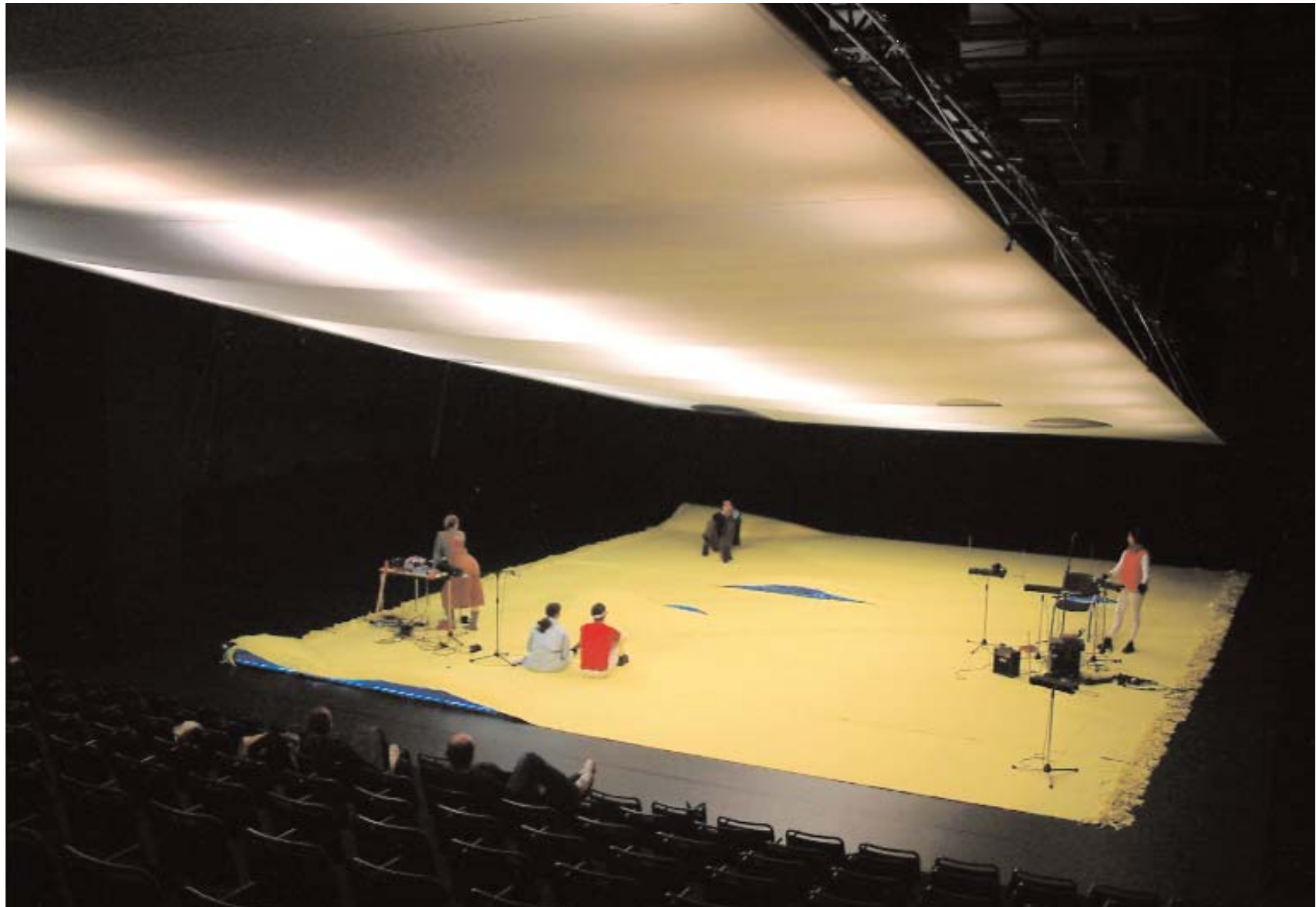
perçue comme un lieu de focalisation intense se dérobe aussitôt que les danseurs en prennent possession. Elle se morcelle peu à peu, signifiant que rien de ce qui était attendu n'advient et que ce qu'il reste de l'action annoncée tombera dans la succession de micro-événements périphériques qui n'aboutiront à rien. Dès lors, l'intensité induite par une possible fiction en devenir se focalise sur des objets disséminés sur scène à forte connotation dramaturgique (une hache...), mais qui ne seront jamais utilisés. Dans ce même registre, les danseurs habillés comme des personnages tirés de célèbres films d'horreur et de thrillers (Wendy Torrance du *Shining* de Stanley Kubrick (Jennifer Lacey), Mac Ready de *The Thing* de John Carpenter (Nuno Bizarro), les anoraks que portent les cinq danseurs, également extraits de *The Thing*) portent sur eux des attributs vestimentaires dont les résonances avec des fictions cinématographiques laissent pour le moins envisager qu'une histoire va se dérouler sur scène. De tout cela il n'en est évidemment rien. Seule la présence des corps et les tensions qui se jouent à la lisière d'un quelconque devenir font office de fil conducteur se déroulant sans fin. En même temps que sont déplacées les significations propres au jeu des danseurs et à l'espace dans lequel ils évoluent – vêtements, vocabulaire chorégraphique, regards, déplacements, centre de l'action, gestes d'appartenance à une communauté spécifique ou à une esthétique – la chorégraphie et les éléments scéniques qui la mettent en jeu se trouvent condensés dans cette tension chorégraphique déjà à l'œuvre dans *\$Shot*. En mettant à disposition du spectateur une paire de jumelles pour que celui-ci puisse cadrer et isoler certaines séquences, faire des gros plans sur les corps et les visages, Jennifer Lacey et Nadia Lauro entérinent définitivement toute portée psychologique et dramatique au profit de la seule présence des corps et des tensions qui les traversent. Elles substituent l'expérience du regard liée à la scène par celle, visuelle, de l'écran et du cadre. Ainsi, à l'allégorie propre à des pièces chorégraphiques construites sur un discours métaphorique succèdent le miroir et la loupe comme espace neutre dont il convient de se saisir en élaborant une dramaturgie personnelle. L'écran, tout comme *\$Shot* et *Châteaux of France* l'ont expérimentées dans un registre sensiblement différent, se substitue à la scène comme espace et cadre d'appropriation des corps. Le déferlement successif des personnages qui entrent et sortent de la scène, changent de costume, et ce quelle que soit leur désignation féminine ou masculine, jusqu'à « l'apothéose » du vêtement unisexe (l'anorak), nous indique qu'il n'est plus ici question de définir une identité pour ces corps mais d'observer comment ils se font disséminant. Dissémination dans l'espace, dans la relation aux autres corps, dans ce lieu qui est à la fois distancié et chambre d'écho des entités autonomes que forment ces personnages. Ainsi, le corps s'inscrit comme le lieu de tous les croisements possibles, capable de synthétiser le monde qui s'offre à lui. Un corps qui ne s'oppose pas aux pratiques avec les objets qui constituent son environnement mais qui au contraire, les intègre jusqu'à en constituer son identité.

p. 43 : *This is an Epic*, 2003
(Lacey/Lauro)
Photo : Nadia Lauro

A propos du film *Zombie*

L'intensité avec laquelle démarre *This is an Epic* s'inscrit en résonance avec le film *Zombie* (1978) de George A. Romero, film dont Nadia Lauro s'est notamment inspirée pour activer les dispositifs scénographiques qui accueillent les spectateurs. Sans préparation narrative, le début du film nous plonge au cœur de l'action, au beau milieu d'un studio d'enregistrement d'une chaîne de télévision où dans une ambiance de panique





This is an Epic, 2003
(Lacey/Lauro)
Photo : Nadia Lauro

générale, se tient un débat entre deux hommes qui, avec la passion du désespoir, tentent de donner leur point de vue sur ce qu'il faut faire face à ces mort-vivants qui prolifèrent à une vitesse prodigieuse. Ce n'est évidemment pas l'aspect narratif propre au film qui tient lieu d'entrée en matière pour *Epic*, mais la puissance avec laquelle le spectateur est instantanément plongé dans l'événement spectaculaire, événement qui le sollicite d'emblée sur un plan émotionnel très fort et auquel il lui est impossible de se soustraire. La suite de *This is an Epic* désamorce cette intensité au profit d'une tension souterraine et d'actions chorégraphiques minimales. Même si elle ne suit plus volontairement le déroulement interne du film – l'emprunt qu'en fait Nadia Lauro s'arrête au moment où les danseurs entrent sur scène et que cesse brutalement toute cette mise en scène tonitruante – des similitudes continuent à exister – similitudes où ce sont les parcours et la présence des danseurs qui peuvent être mis en relation avec le film de Romero. Les zombies que met en scène le réalisateur américain sont des êtres proliférants qui envahissent l'espace d'un centre commercial planté dans la périphérie d'une ville américaine, sorte de *no man's land* architectural qui cristallise toutes les pulsions d'un genre humain devenu essentiellement consommateur. Ils se déplacent avec lenteur et maîtrisent maladroitement leurs mouvements. Dans quelques scènes hallucinantes, on peut voir des zombies perdre l'équilibre en se tenant sur les marches d'un escalator tels des pantins stoïques et désarticulés, traverser les galeries en traînant leur corps qui a perdu tout sens du mouvement cohérent et du geste esthétique, parcourir l'immense terrain vague et le parking qui entourent le supermarché tels des petits points anonymes que la caméra saisit, vus du ciel. Leurs déplacements semblent s'agencer de manière aléatoire et leurs déambulations être la conséquence d'un désœuvrement des corps et d'une perte définitive de tout ce qui constitue leur attachement au monde extérieur. Ce semblant de perte de repères se révèle peu à peu comme viscéralement ancré dans ce qui constitue nos gestes quotidiens et notre lien à certains lieux. A leur manière, les zombies prennent possession de l'espace en mettant leur corps au diapason avec ces lieux indéfinis dont la finalité reste aussi vague qu'indéterminée. Les zombies de Romero nous révèlent que la pulsion consommatrice qui définit tout individu formé aux règles du savoir vivre de l'ère industrielle serait une fin en soi, une finalité illusoire puisque qu'elle n'a pas d'autres fonctions que de répéter inlassablement les mêmes gestes, les mêmes désirs, la même quête stérile. L'espace dans lequel s'inscrivent ces déplacements que Romero associe dans son film à la quête par les zombies des instincts primaires qui constituaient l'essentiel de leur existence – instincts qui les poussent à revenir sur les lieux du supermarché considéré comme le point névralgique de leur propre existence – est un lieu qui n'a de résonance que parce qu'il représente un mythe de la culture moderne et contemporaine : une image, plus qu'un espace de vie, une matrice de surface, plus qu'un lieu de construction. L'esprit de surface, d'image comme mythe contemporain et d'illusion comme espace de tous les possibles, accompagne ces corps qui prennent définitivement possession des lieux contre ces autres corps – les vivants – pour qui l'affect continue de déterminer les gestes et le mode de vie qui les rattachent aux objets et à l'environnement qui les entourent. Une bataille que Romero nous annonce comme perdue d'avance puisque les autres, les vivants, n'ont de cesse d'agir pour assurer leur survie tout en ayant l'illusion de pouvoir continuer à vivre normalement. Pendant ce temps, les zombies vivent en totale symbiose avec leur environnement sans aucune conscience

d'eux-mêmes, sans que cela n'affecte leur sens du temps, voué de toute façon à l'éternité. Alors que les vivants s'aménagent au cœur de cette grande surface, une sorte de petit appartement avec chambre et salon dans lequel ils répètent les gestes de leur vie d'avant, les zombies font littéralement corps avec ce lieu. Les gestes des vivants s'opposent à cette vaste image de la zone périphérique qui draine le flux des comportements de l'homme moderne. C'est l'attachement aux symboles comme métaphores de leurs illusions qui causera leur perte. Les zombies, au contraire, ont à ce point intégré leur environnement et ce qui les pousse à y évoluer que leur corps s'en trouve tout entier façonné pour ne plus jamais disparaître. Il n'y a pas de moralité à cette histoire, il ne s'agit pas de dire que l'homme se constitue dorénavant en une communauté de mort-vivants qui aurait éradiquée toute pulsion de vie, mais plutôt d'opposer deux histoires, deux visions du temps et de l'espace. L'une qui conditionne la perception du corps et du monde extérieur selon une vision égocentrique et normée, l'autre qui fait intégralement corps avec son environnement de sorte qu'il n'a plus à évoluer en fonction d'actions et de gestes prédéterminés selon des actes précis à accomplir.

Appropriation

Ce que *This is an Epic* met en jeu, c'est précisément cette indétermination des actes et des gestes, ce corps à corps avec un environnement qui n'est pas délimité mais qui reflète les codes d'une mythologie contemporaine comme une surface miroitante où viennent se greffer la répétition des actes de chaque danseurs. Chacune des actions des cinq danseurs de *This is an Epic* cristallise le flux qui circule dans cet espace indéfini. Elles le condensent par de petites saynètes où se dessinent des personnalités de surface, définies par les costumes qu'ils portent. L'espace tel qu'il est investi par les danseurs n'est jamais matérialisé par une approche illustrative. Les gestes et les actions qu'ils déroulent au fur et à mesure du spectacle agissent comme des poches de condensations qui suspendent pour un temps ce flux monocorde généré par le dispositif environnemental. Tout comme les zombies de Romero évoluent avec ce sens inné de l'environnement, les personnages de *This is an Epic* font masse avec leur espace. C'est ce qui donne à leur corps cette matérialité diffuse, cette libre circulation des mouvements que chaque danseur incarne selon sa propre pratique et sa propre identité d'interprète. Chacun d'entre eux déroulent à leur manière leur propre histoire de danse. Ils la matérialisent selon les traces que ces histoires ont inscrites dans leur corps. Ils rassemblent leurs expériences du mouvement avec ces images qui circulent à travers les costumes et le lieu. Au début de la pièce on peut les voir enchaîner inlassablement les mêmes gestes, actions ou phrases chorégraphiques. Jennifer Lacey amorce une danse pour s'arrêter presque aussitôt et la reprendre peu de temps après. Latifa Laâbissi entre et sort de la scène en esquissant entre-temps quelques pas de danse et en alternant costume d'écolière japonaise et de skieuse. Nuno Bizarro allongé au sol, jambes repliées, exécute de lentes séries de mouvements qui s'apparentent à des exercices de relâchement. Remi Héritier se tient accroupi au fond de la scène en parlant dans une sorte de talkie-walkie. Annabelle Puccini, vêtue de son peignoir de bain bleu et de ses bottes en caoutchouc (encore une Wendy Torrence) manipule le pied d'un micro selon un protocole qu'elle répète inlassablement. Comme il a déjà été mentionné, il ne s'agit pas pour







ces danseurs d'affirmer leur singularité mais d'ouvrir, à partir de leur propre histoire de corps et de danse, un espace permettant la circulation d'un corps vers l'autre et dans l'environnement dans lequel ils se trouvent. Pas de croyance en ce que la danse peut générer d'images et de langages, mais surtout le désir d'explorer ce qui la danse fait émerger à partir d'autres modes de présence dont la finalité n'est pas la création de codes esthétiques ou la remise en question de ce qui la définit. Ce qui fait présence ici, ce sont les différentes intériorités des danseurs, exposées sur un mode à la fois publique et banale. La présence des danseurs ne s'incarne pas à travers un langage chorégraphique que le spectateur peut identifier selon des codes du genre qu'il connaît déjà mais d'après certaines situations que la chorégraphe emprunte à différents registres performatifs et qu'elle ré-actualise dans le lieu du spectacle. La scène selon Lacey, est un lieu de transaction où plusieurs identités se rassemblent sans être synthétisées pour autant en un collectif. Peu importe l'appartenance au groupe et l'identification à un style chorégraphique. L'ensemble des *opus* créés conjointement par Jennifer Lacey et Nadia Lauro échappe à une pensée artistique rigoriste. En floutant les contours d'une définition possible des espaces, des objets et de la danse, d'une définition possible pour les formes d'art pratiquées par les deux artistes, ils conduisent à de nouvelles modalités de pensées. Des modalités à la fois spectaculaires et en adéquation avec un quotidien, structurées et proliférantes, viscéralement maintenues dans le présent, capable d'envisager d'autres formes pour mieux appréhender les espaces où le corps est rendu visible. Corps en devenir ou corps en mutation, il importe peu de savoir où le corps se situe à l'échelle de ces transformations mais plutôt de l'appréhender en relation avec ce qui le construit. Ceci afin d'aborder le processus de création, non par le biais de codes qui entérinent la recherche chorégraphique, mais par celui, multiple, qui concourt à façonner les mises en scène du corps et ses modes de représentation. Corps conducteur à même de faire la synthèse entre le réel et l'*artefact*, entre ces gestes échos d'une empreinte personnelle et le corpus culturel à partir duquel ces gestes s'élaborent. Corps-spectacle et corps-quotidien officiant de concert, brassant les images des espaces télévisuels et cinématographiques, construisant la trame d'un langage où ce sont l'expérience du regard et la perception du corps qui sont remises en question. L'appropriation de ce langage passe par des expériences antérieures ancrées dans d'autres sphères performatives que celui du seul objet chorégraphique. Expérience où l'image, l'objet, l'espace révélés sur la scène sont avant tout des actes performatifs vécus par le spectateur dans d'autres sphères publiques ou privées – étant entendu par « performatif » des actions qui nous interpellent socialement, des actions qui ne sont pas des actes isolés mais des répétitions, réitérations et citations de notre environnement culturel et à partir desquelles se construisent de nouveaux schémas corporels, de nouveaux liens entre le corps intime et social. Cette performativité telle que la sociologue américaine Judith Butler nous l'énonce, dans son ouvrage *Gender Trouble*⁸, s'agence peu à peu pour constituer un genre nouveau, qui se construit à force de répétition pour définir une nouvelle norme dès lors assimilable par tous. De l'acte subversif à la norme, il n'y a donc des séries d'actions qui se répètent pour devenir progressivement identifiables par tous. La scène pour Lacey et Lauro se définit comme un espace de transition où se croisent diverses expériences performatives glanées dans notre environnement culturel et social – là où ça résiste encore par refus de répéter des gestes qui ont pour fonction principale de s'adapter à

8. *Trouble dans le genre*, Judith Butler, ed. La Découverte, Paris, 2005.

la norme. La scène est ce lieu où s'exposent ces corps en train de construire leur propre genre, un lieu pour rassembler et se confronter à ces actes émergents. Si dans le travail de Jennifer Lacey il est toujours question de danse, c'est parce que c'est avant tout à travers le geste que ces performativités – auxquelles la chorégraphe s'intéresse – vont prendre corps et devenir visibles. Un geste qui participe à créer ces images du corps véhiculées par des pièces telles que *This is an Epic*, mais aussi *\$Shot* et *Mhmmmm*. Images d'un corps-spectacle comme nous l'évoquions plus haut puisque l'acte corporel tel qu'il est vécu et assimilé au quotidien transite aussi par les images médiatiques – télévisuelles et cinématographiques, publicitaires, mais aussi images des magazines de mode, érotiques et pornos et autres catalogues de fabrique d'icônes contemporaines. Images du corps intime parce que créer un geste c'est exposer sa propre identité par-delà toutes les autres. Les pièces co-signées par Jennifer Lacey et Nadia Lauro offrent certes peu d'emprises explicites : dérive narrative, trame nourrie d'un bout à l'autre par des corps sous tensions, flux monocordes, quotidien dépouillé de ses aspects fonctionnels, emprunts de références visuelles puisées dans le registre populaire, propos qui ne cherchent pas à s'illustrer. Leur univers, bien qu'évoluant dans les modèles iconographiques contemporains, ne les sert jamais pour autant. Mais les zones qu'elles laissent en friche sont essentielles. Ces espaces apparemment vacants posent cette question, incontournable pour notre époque, celle d'identifier ce qu'il reste dès lors qu'on a évacué la reconnaissance aux genres esthétiques, narratifs, sexuels et visuels qui définissent les profils sociaux et culturels contemporains. Lacey et Lauro s'attachent à exposer l'instant qui précède l'apparition des genres, ce qui arrive juste avant la reconnaissance normée d'un espace culturel, d'une scène artistique, d'une image explicite, du féminin et du masculin – juste avant que ne vienne le langage et que ne s'imposent les images, juste avant le discours formaté donc, et la répétition de ce qui nous est connu.