

L'intense fait de la danse

24X Caprices, Compagnie Manon fait de la danse, chorégraphe : Manon Oigny. Interprètes : Anne-Marie Boisvert, Noémie Godin-Vigneault, Annick Hamel, Mathilde Monnard. Création le 1^{er} octobre 2001 au studio de l'Agora de la danse dans le cadre du Festival international de nouvelle danse

Mathieu Arsenault

Numéro 185, juillet–août 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17897ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Arsenault, M. (2002). L'intense fait de la danse / *24X Caprices*, Compagnie Manon fait de la danse, chorégraphe : Manon Oigny. Interprètes : Anne-Marie Boisvert, Noémie Godin-Vigneault, Annick Hamel, Mathilde Monnard. Création le 1^{er} octobre 2001 au studio de l'Agora de la danse dans le cadre du Festival international de nouvelle danse. *Spirale*, (185), 51–52.

L'INTENSE FAIT DE LA DANSE

24X CAPRICES

Compagnie Manon fait de la danse, chorégraphe : Manon Oligny. Interprètes : Anne-Marie Boisvert, Noémie Godin-Vigneault, Annick Hamel, Mathilde Monnard. Création le 1^{er} octobre 2001 au studio de l'Agora de la danse dans le cadre du Festival international de nouvelle danse.

LA DERNIÈRE création de la compagnie « Manon fait de la danse », *24X Caprices*, présentée dans le cadre du Festival international de nouvelle danse, a reçu un accueil un peu tiède de la critique. Mis à part quelques commentaires de forme, on a surtout lu dans le propos du spectacle ce qui relevait d'une expression de l'affirmation de l'identité féminine, des images propres au discours féminin de la nouvelle génération : images de l'aliénation du corps de la femme dans le cosmétique et les codes vestimentaires, hystérie, séduction sauvage. On a peut-être ainsi reproché à Manon Oligny, la chorégraphe, de se faire une *image* du discours féminin et de laisser le discours « véritable » en suspens. Mais ce serait négliger la grande nouveauté de son travail qui se fait précisément à un niveau supérieur, vers une intensification des images de discours et non pas vers un épurement esthétique de l'identité féminine et de son affirmation corporelle. Il ne saurait donc plus être question de représenter l'identité féminine telle qu'en son discours le plus authentique, mais de travailler à déstabiliser cette authenticité pour faire du discours un matériau chorégraphique au même titre que le corps, la scène et le texte.

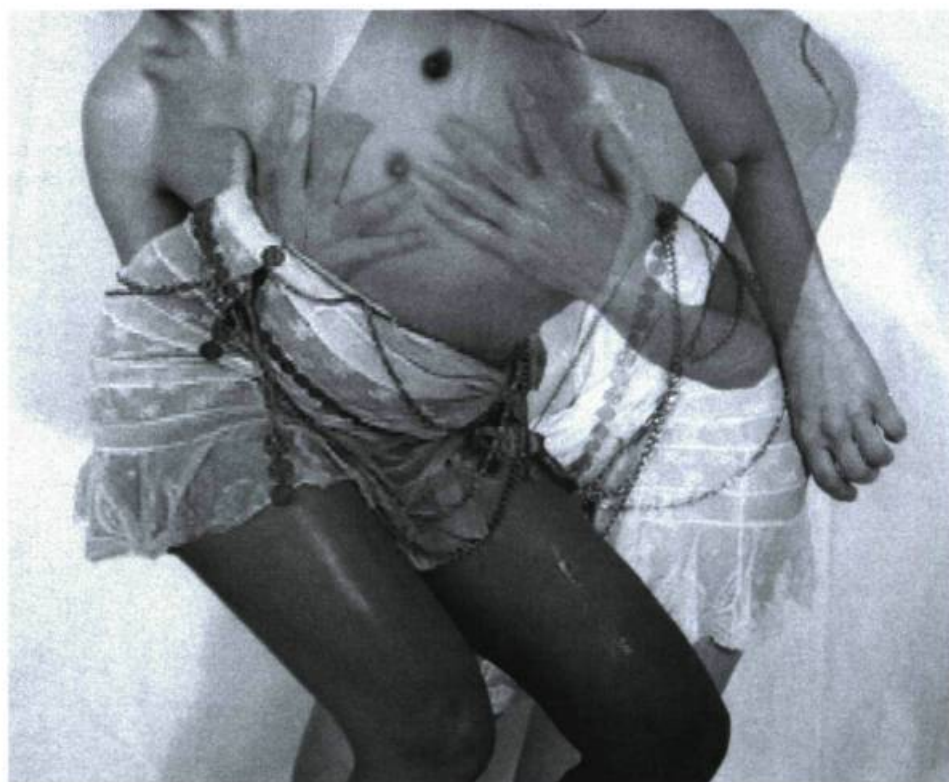
Dans cette perspective, la critique du discours s'en trouve retournée : elle ne s'inscrit plus dans une recherche de sa meilleure représentation, mais bien de sa meilleure utilisation. Et *24X Caprices* ne cesse de répéter ces questions : quel est le meilleur *procès* de l'image ? quel enchaînement de modifications peut-on faire subir à l'image de manière qu'elle déploie sa plus forte intensité ? C'est alors tout le rapport de la représentation à la danse qui se trouve modifié, s'éloignant de plus en plus de la chorégraphie, mais sans tomber directement dans le théâtre. C'est entre les deux que la Compagnie Manon fait de la danse trouve son terrain.

La recherche de l'intensité

24X Caprices se présente sous une forme fragmentaire : le spectacle est en effet divisé en scènes qui ne trouvent que rarement une résolution et qui n'ont pas de lien narratif entre elles, sinon par cette thématique de « l'identité féminine » que chacune porte au bout de sa représentation : une interprète en tailleur austère lutte contre les postures que lui impose sa tenue de bureau, jusqu'à un terrible cri qui semble sorti de nulle part mais qui complète parfaitement sa gestuelle ; une autre, qui porte un collier orthopédique, s'étire la peau à pleines mains comme pour se déplacer

elle-même jusqu'à s'écraser au sol ; dans un coin un peu en retrait, la première pleure, appuyée contre un mur ; une troisième entame par fragments la chanson mièvre d'un dessin animé à l'eau de rose puis prend des poses de beauté américaine sur d'autres airs plus mièvres encore. À cet ensemble fragmentaire de postures s'ajoute

en accentuant son souffle comme pour arriver à l'essoufflement idéal, celui dans lequel le corps se trouve à la fois brisé, mais comme accompli, à travers le râle d'épuisement. Encore ici, c'est vers un cri que s'orientent toutes les postures de la scène, vers une limite physique du corps de la danse, qui s'exprime non pas à travers le corps



Le bain, extrait vidéo de Christine Palmieri, 2002

DR

un court texte, lui aussi fragmenté, de Christine Angot. Moins qu'une narration, peut-être moins qu'une voix, cet enchaînement de phrases fait preuve de cette même volonté d'atteindre le rythme particulier du spectacle : cette vitesse particulière de l'image de la féminité qui constitue peut-être le centre de toute l'entreprise de *24X Caprices*.

Chaque scène travaille ainsi séparément à retrouver la même intensité du geste ou de la phrase, ce moment limite où l'image déjà se fêle, mais cependant tient toujours — ainsi celle où une ballerine au corps prisonnier d'un corset exécute ses mouvements, un dictaphone dans les mains enregistrant son souffle. Puis elle s'arrête, réécoute sa respiration et recommence la suite de mouvements

de la danseuse mais par l'entremise du dictaphone. La danse n'est plus ainsi la seule forme d'expression puisque ces éléments sont sans cesse objectivés, espacés par d'autres éléments scénographiques. La présence d'une actrice au milieu des trois autres danseuses contribue à cet espacement, notamment par l'interprétation du texte d'Angot ou par cette crise de fou rire qu'elle module à volonté dans une autre scène, détachant littéralement le rire du corps par sa modulation. Dans cette esthétique de la limite et de l'intensité, le corps n'est donc plus le seul matériau de la création où se côtoient chorégraphie et dramaturgie, répondant même quelquefois directement à un matériau purement grammatical : à l'impossibilité de danser d'un corps supporté par des béquilles

répond l'impossibilité pour la danseuse de terminer la phrase « *ma formation première étant la danse, je...* » ; à l'impossibilité de trouver la tenue correcte répond l'impossibilité de trouver la juste intonation pour le « *ça va, ça?* » qui vient marquer chaque changement de vêtement dans la scène de l'habillement. C'est ce nouvel agencement que recherche scène après scène *24X Caprices* et qui, par l'insistance de la répétition, vient pousser au plus loin le lien entre le corps féminin et la représentation de sites de l'identité féminine

L'appropriation du corps féminin

La scène de l'habillement le montre bien, il ne s'agit plus du tout d'opérer un mouvement d'esthétisation de l'identité féminine, mais bien d'exagérer cette féminité jusqu'au cri : du souffle, du rire, de l'intonation du « *ça va, ça?* », etc. Car il ne s'agit pas d'esthétiser l'identité féminine, ni même de l'affirmer, mais d'en porter les postures à un niveau intense qui n'a plus de rapport avec la féminité ni même avec la représentation. C'est peut-être là que Manon Oligny va le plus loin, avec l'idée d'en finir *esthétiquement* avec l'appropriation du corps de la femme, du corps de la danseuse. Le corps de la femme est toujours mis en jeu dans le discours, dans tout langage, dans tout système de relation, intime comme esthétique. Il est un objet public qui n'a jamais été privé, et cette fois on ne s'en sortira pas, même en

art, même en danse. Il ne nous reste alors qu'une chose à faire, le désapproprier en faisant de ses attributs un instrument de violence, en *essoufflant* toute la danse par le corps féminin : désapproprier la perfection du corps féminin en notant ses imperfections, désapproprier sa forme en étirant la peau de tous les côtés, désapproprier l'orgasme, la sensualité, la sexualité, la rigueur de la danse. Tout passe sur le corps comme une menace que l'on crie sur la scène. D'où l'attention portée à la provocation sexuelle dans *24X Caprices*, mais qui, cette fois, ne peut être reprise par le discours. C'est une sexualité qui en a fini avec la relation sexuelle, comme dans ce moment si étrange du spectacle où une des interprètes mime jusqu'à la caricature les postures d'une fille de boîte de nuit jusqu'à en arriver à une sorte de sensualité langoureuse mais retournée sur elle-même, impossible à récupérer dans aucun rapport de désir sexuel. L'ensemble provoque un mouvement de distanciation qui n'a plus rien à voir avec quelque représentation esthétique de l'affirmation ou du désir. On ne pourra plus ainsi désirer humainement, mais intensément, dans un rapport de vitesse vers lequel nous conduit chaque scène de *24X Caprices*.

Le spectateur crie

La désappropriation du corps de la danse ne va donc pas sans une remise en question de la

position du spectateur, qui ne peut plus s'approprier le produit de la représentation. Ce que vise l'horizon de chaque scène de *24X Caprices* n'est plus de l'ordre du discours ou du message, puisque, comme le corps, le discours et le message sont eux aussi passés dans la catégorie du matériel de travail. Le travail de la scène vise essentiellement à toucher le spectateur avec la même force de discours, à retrouver dans chaque élément du discours de l'identité féminine des cris différents mais d'égale intensité : cri de la ballerine, cri de la femme qui se laisse désirer, cri d'anxiété et d'urgence qui désapproprie également le corps passif du spectateur, lui aussi traversé par le même courant d'intensité, projeté à la même vitesse. Le travail sur le discours, par son orientation affective, découvre une nouvelle stratégie dans le jeu d'affirmation de l'identité féminine, car cette affirmation se trouve alors libérée du problème de l'identité et devient en quelque sorte le problème de tout le monde, un problème qui, hors de l'esthétisation, est capable d'affecter n'importe quel corps puisqu'il relève finalement du discours qui nous façonne avant de concerner les corps ou même les images. Et c'est à ce travail sur le discours que s'attaque Manon Oligny : non plus faire danser les corps sur une scène mais à travers les discours eux-mêmes.

MATHIEU ARSENAULT



Le bain, extrait vidéo de Christine Palmiéri, 2002

DR