

Mathieu Arsenault, « Manon fait de l'intense » (sur *24X Caprices* par la compagnie Manon fait de la danse), *Spirale*, no 185, juillet-août 2002, p.51-52.

La dernière création de la compagnie « Manon fait de la danse », *24X Caprices*, présentée dans le cadre du FCMM, a reçu un accueil un peu tiède de la critique. Mise 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 un peu reproché à Manon Oigny, sa 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 féminité 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 cette question: quel est le meilleur *procès* de l'image? quel enchaînement de modification peut-on faire subir à l'image de manière à ce qu'elle déploie sa plus forte intensité? C'est alors tout le rapport de la représentation à la danse qui s'en trouve modifié, s'éloignant de plus en plus de la chorégraphie, mais sans tomber directement dans le théâtre. C'est entre les deux que Manon fait de la danse trouve son terrain.

La recherche de l'intensité

24X Caprices se présente sous une forme fragmentaire, 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 chaque scène porte au bout de sa représentation: une

interprète en tailleur austère lutte contre les postures que lui imposent son habit de bureau, jusqu'à un terrible cri qui semble sortir de nulle part mais qui complète parfaitement sa gestuelle; une autre qui porte un collier orthopédique s'étire la peau par poignées 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 fragment la chanson mièvre d'un dessin animé à l'eau de rose puis prend des postures de beauté américaine sur d'autres airs plus mièvres encore. À cet ensemble fragmentaire de postures s'ajoute un court texte lui aussi fragmenté de Christine Angot, moins qu'une narration, peut-être moins qu'une voix, un enchaînement de phrases plutôt qui font preuve de cette même volonté d'atteindre ce rythme particulier au 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. Comme dans cette scène 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 en accentuant son souffle comme pour arriver à l'essoufflement idéal, celui dans lequel le corps se trouve à la fois brisé et parfait à travers le rôle d'épuisement. Encore ici c'est vers un cri que s'oriente toute les postures de la scène, vers une limite physique du corps de la danse, qui s'exprime non pas à travers le corps de la danseuse mais par l'entremise du dictaphone. La danse n'est plus ainsi la seule forme d'expression puisque ses éléments sont sans cesse comme objectivés, espacés par d'autres éléments scénographiques, dont la présence d'une actrice au milieu des trois autres danseuses vient contribuer à effectuer 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 dans cette création où se côtoient chorégraphie et dramaturgie, répondant même quelques fois directement à un matériau purement grammatical : à l'impossibilité de danser d'un corps supporté par des béquille 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 par 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 intensif qui ne possède plus de rapport avec la féminité ou 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, plus que n'importe quel autre corps peut-être, est toujours mis en jeu dans le discours, dans tout langage, dans tout système de relation, intime comme esthétique. Le corps de la femme 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 essouffant 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 toute 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, on pourrait dire qu'elle est désappropriée du public, comme dans ce moment si étrange du spectacle où une des interprètes exagère les postures 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 à voir

avec aucune représentation esthétique de l'affirmation ou du désir. On ne pourra plus ainsi désirer humainement, mais intensivement, inclus dans un rapport de vitesse vers lequel nous conduit chaque scène de *24X Caprices*.

La désappropriation du corps de la danse ne va pas ainsi sans une remise en question de la position du spectateur qui en tant que public 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 passé dans la catégorie du matériel de travail. Le travail de la scène vise alors essentiellement à affecter le spectateur avec la même force de discours, à retrouver dans chaque élément du discours de l'identité féminine des cris différents pour une même force du cri: cri de la ballerine, cri de la femme qui se laisse désirer, cri d'anxiété et d'urgence qui désapproprie aussi le corps passif du spectateur qui s'en trouve aussi affecté par le même courant d'intensité, projeté à la même vitesse, non plus des corps qui s'exécutent sur scène, mais de ce qui les traverse, le moment-limite de toute représentation. Le travail sur le discours, par son orientation affective, découvre alors 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.