

De corps à corps

Paul-André Fortier

Number 242, Fall 2012

États de corps

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67984ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fortier, P.-A. (2012). De corps à corps. *Spirale*, (242), 49–50.

De corps à corps

PAR PAUL-ANDRÉ FORTIER

Né à la danse dans les années 1970, au cœur du Groupe Nouvelle Aire, Paul-André Fortier fonde sa compagnie, Fortier Danse Création, en 1979. Durant dix ans, il enseigne à l'UQAM. Connue pour une trilogie magistrale de solos, au début des années 1990, il a participé tant aux aventures technologiques du multimédia qu'à l'esthétique minimale, avec *Solo 30x30* (2006), qui parcourt le monde. Il aura signé plus de 40 chorégraphies en 30 ans, présentées dans dix pays. Il est lauréat en 2012 du prix du Gouverneur général.

À l'automne 2011, j'ai remonté le solo *Bras de plomb* (1993) pour un autre danseur que moi-même. Aujourd'hui, je me rends compte que j'en ai abordé la transmission de façon un peu naïve. Je n'avais pas réalisé que ce processus allait avoir une résonance émotive aussi importante et que toute la démarche allait en être affectée.

LES MOTS

Quand je suis seul en studio à développer un projet chorégraphique pour moi-même, les mots sont inutiles, ma tête et mon corps sont en prise directe. Les deux fonctions de chorégrapheur et de danseur sont dissociées dans un seul corps. La pièce se développe dans le silence et je ne vois rien de ce que je fais : un sixième sens tourné vers le temps et l'espace, où mon autre moi, le chorégrapheur, me sert de radar et me permet de percevoir avec précision si la danse se développe avec cohérence et s'il y a une logique dans la composition.

Par contre, remonter un solo sur un autre corps signifie renouer avec le langage comme un des moteurs de transmission, le langage des mots pour atteindre celui du corps. C'est formuler ce qui n'a jamais été dit. La pièce existe, je l'ai dansée, j'en connais tout le tissu ; le nouvel interprète est vierge, c'est une page blanche et je dois faire l'effort de traduire et de lui communiquer ce qui est si limpide pour moi. Trouver les mots justes, les indications qui s'adressent au corps, plus précisément aux muscles du danseur — tonus, relâchés, amortis, articulations du mouvement —, montrer le mouvement avec clarté, communiquer ce qu'il y a au-delà de la forme — le registre expressif du corps, les qualités de mouvements propres à cette chorégraphie — pour faire apparaître ce qu'il y a d'unique dans cette danse. Je compare souvent l'apprentissage d'une chorégraphie à l'apprentissage d'une langue. Ce n'est pas parce que l'on peut prononcer les mots que l'on comprend ce que l'on dit.

Le défi est de transmettre au danseur un état de profondeur et d'apnée, dans lequel les bras de plomb imaginés par Betty Goodwin me plongent, et toutes les nuances

d'un vocabulaire dansé qui lui est totalement étranger, puisqu'il s'est développé à même mon propre corps, dans une grande connivence avec la plasticienne. Contrairement à un processus où le chorégrapheur compose en aller-retour entre ce qu'il veut et ce que lui donne le danseur, ici la pièce est déjà complète. Le travail à faire tient plus de l'appropriation — le rituel du faire et refaire — que de la création comme telle. Le danseur en fin de parcours incarne la chorégraphie en acceptant d'être possédé par cette danse, tout en la déportant jusqu'à soi. Si cette incandescence du corps, au bord de la folie, n'est pas au rendez-vous, il n'y a pas de danse.

LE CHOIX DE L'AUTRE

Dans ce jeu de la transmission, il faut d'abord choisir le danseur. Celui qui va se glisser dans une chorégraphie faite sur mesure par et pour moi, et avec laquelle j'ai fait corps. Je sens que cette lente appropriation par le nouvel interprète me dépossèdera peu à peu de mon territoire et qu'il me privera du moment fort de la rencontre avec les spectateurs.

La tentation du clonage est grande et je crois lui avoir résisté. Danser en solo est déjà assez narcissique sans que l'on cherche à faire de l'autre danseur son reflet. Dans ce cas précis, j'ai cherché un danseur dans lequel je pouvais voir la chorégraphie et non me voir en lui. Le choix s'est arrêté sur un interprète qui ne me ressemble pas physiquement mais chez qui j'ai intuitivement reconnu une grande capacité physique et une simplicité de corps, exempt de maniérisme, qui rejoignent l'univers de cette pièce. Je nous ai reconnu une parenté d'émotion dans la capacité à commander l'attention : tous les danseurs ne sont pas solistes. Quand j'ai croisé Simon Courchel, j'ai tout de suite su que c'était lui : il sait s'effacer derrière la danse pour la mettre en valeur par sa concentration sur la chose à faire.

Vient ensuite le travail en salle de répétition. Lieu d'apprentissage, lieu où le danseur affronte ses limites, lieu de

petits triomphes et de défaillances. Il y a les moments où de part et d'autre on croit s'être trompé. Le doute plane. Le danseur fait son lent travail d'interprète et moi je partage avec lui toute ma connaissance des arcanes de l'œuvre sous l'œil vigilant de la répétitrice Ginelle Chagnon qui guide le danseur, tandis que je regarde la chorégraphie. Elle facilite le passage et elle est la seule qui ne doute pas.

Jour après jour, le danseur prend ma place, sa place, une place qui n'a jamais été partagée, dans une création qui n'est pas un rôle, mais un emprunt de peau.

Puis arrive le moment où je vois pour la première fois une chorégraphie qu'en fait je ne connais que de l'intérieur. Un choc. Être devant et non pas dedans. Être spectateur et non pas danseur. Voir et juger ce que l'on n'a jamais vu : regarder le danseur faire des choix que je ne ferais pas. Apprivoiser, s'apprivoiser. C'est un moment de réconciliation avec

soi, avec l'œuvre et avec l'interprète. C'est reconnaître et apprécier le travail accompli avant la dépossession finale.

UNE ÉPREUVE

Le soir de la première, assis dans la salle, l'osmose avec le danseur me permet de continuer à danser cette pièce, contrairement aux autres de mes chorégraphies que je ne danserai plus et que je ne verrai jamais. C'est une troublante duplication par corps interposés.

Puis viennent l'appréciation du public, la joie d'être l'auteur, la peine de ne plus être le danseur, un peu d'envie devant la jeunesse et la virtuosité de l'interprète.

Assister à la renaissance d'une œuvre que j'ai dansée, c'est aussi accepter de m'en détacher. Dans la joie et la douleur de voir quelque chose de si intime m'échapper. ↓

Plongée dans l'expérience sensible



PAR NICOLE HARBONNIER

La notion d'« état de corps », si fréquente dans le milieu de la danse contemporaine, semble revendiquer un travail du danseur sur sa matière corporelle, que ce soit pendant le processus de création ou en contexte de performance. Le terme *état* est-il vraiment adéquat dans ce contexte ? Si sa définition évoque une propriété « *plus ou moins durable, permanente* », comment cette propriété peut-elle s'appliquer au corps de l'interprète chargé de traduire en mouvements le projet du chorégraphe, activité que l'on se représente plutôt comme dynamique et fluctuante ? En effet, le danseur-interprète est dans une situation telle qu'il serait à la fois objet-matière malléable par le chorégraphe et sujet-créeur responsable de sa propre consistance. Comment rendre compte de cette possible interaction entre une incorporation de « quelque chose » suggéré par le chorégraphe et la traduction d'une intériorité autogénérée par l'interprète ? En interrogeant quelques interprètes et chorégraphes sur leurs expériences liées à la notion d'état de corps, j'ai tenté d'apporter quelques éléments de réponse, tout en situant leurs témoignages par rapport à deux perspectives. L'une, « poético-philosophique », apportée par José Gil dans son texte « The Paradoxical Body » (*The Drama Review*, vol. 50, n° 4, 2006), rend compte des effets expressifs que les témoignages des

artistes m'amènent à relier à la notion d'état de corps. L'autre, « neurophysiologico-sensorielle », représentée par les réflexions d'Hubert Godard et les recherches d'Alain Berthoz, permet d'aborder les processus engagés par la personne qui entre dans un *état de corps de danse*.

UNE DYNAMIQUE ENTRE ÉMOTION, ATTENTION ET LÂCHER-PRISE

Tout débute avec une « émotion », m'ont confié très spontanément les artistes interrogées sur leurs expériences liées à la notion d'état de corps lors d'un projet chorégraphique. Pour elles, cet état émotif s'actualise complètement dans le corps et le mouvement : « *C'est presque comme si c'était le corps qui parlait plus que l'émotion, mais en même temps, l'émotion était là à cause de tout ce qui s'était passé avant* », me confie la danseuse Lucie Vigneault. La chorégraphe Catherine Gaudet, de son côté, prend une certaine distance par rapport à une quelconque motivation d'ordre psychologique : « *Travailler l'état de corps à partir de petites vibrations émotives quotidiennes et juste essayer de gonfler un peu leurs répercussions dans le corps [...]. Je voulais voir ce que cette émotion-là suscitait comme mouvement, comment ça pouvait le faire bouger sans que ça devienne psychologique.* »