

## **Prendre le risque de ce qui se passe en studio** Paul-André Fortier, chorégraphe

Guylaine Massoutre

Number 91 (2), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25758ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Massoutre, G. (1999). Prendre le risque de ce qui se passe en studio : Paul-André Fortier, chorégraphe. *Jeu*, (91), 136–141.

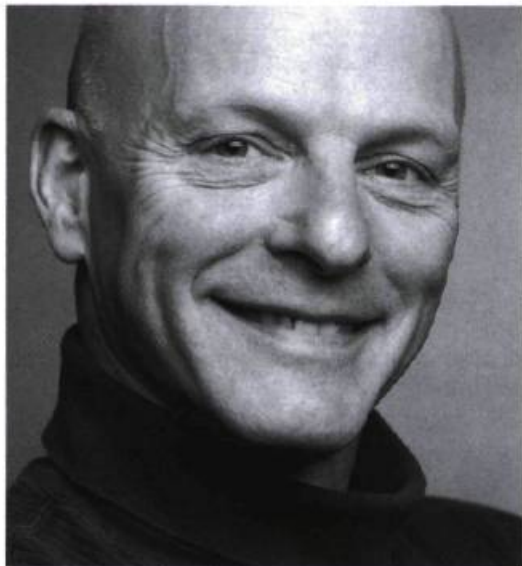
# Prendre le risque de ce qui se passe en studio

## Paul-André Fortier, chorégraphe

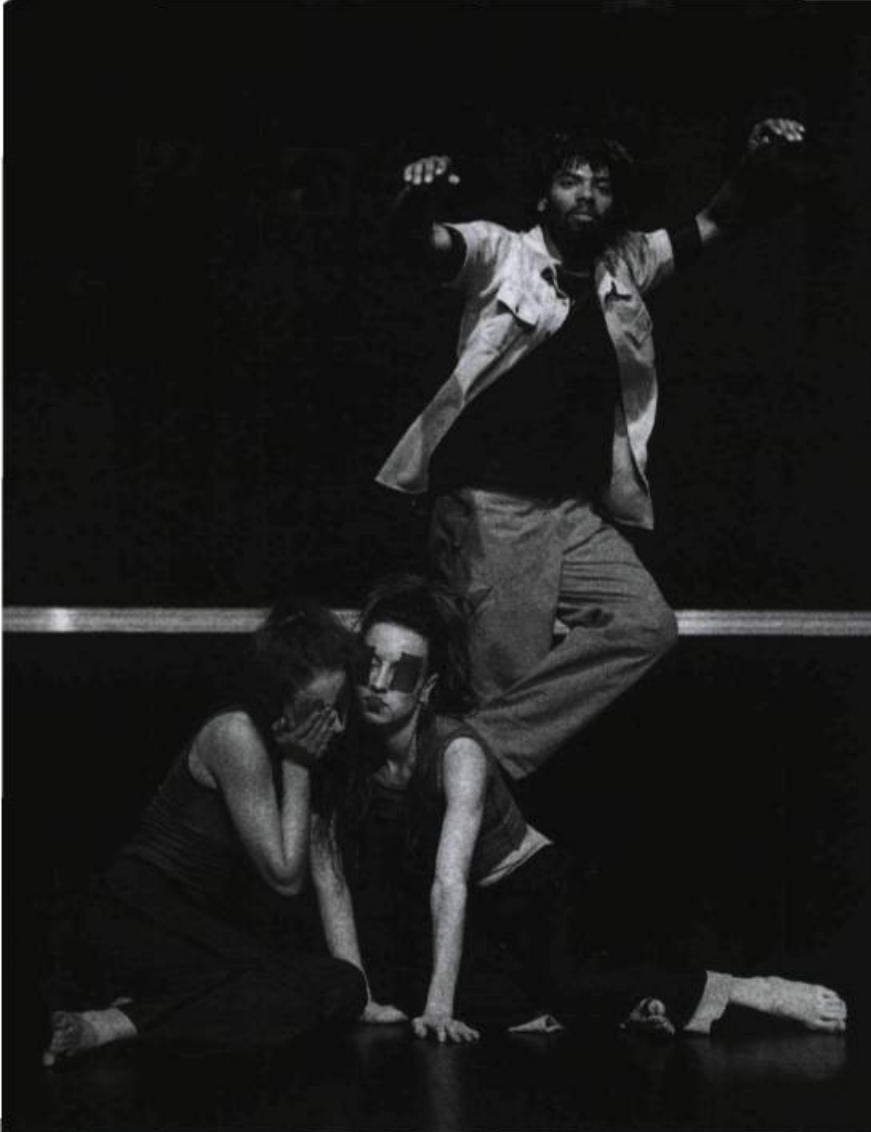
**J**eux de fous, la dernière création pour trois jeunes interprètes de Paul-André Fortier, a levé un vent de surprise. La pièce est touchante, jeune, et présente une gestuelle tout à fait adaptée à l'âge de ses interprètes. Originellement pensée comme un quatuor qui aurait mis en présence un couple de danseurs expérimentés et un couple d'interprètes débutants, cette récente création de Fortier a débouché sur un trio, confié à Emmanuel Jouthé, Ève Lalonde et Ivana Milicevic : moyenne d'âge inférieure à vingt-cinq ans. Comment cette pièce s'inscrit-elle dans sa démarche créatrice, lui qui compte autant d'années d'expérience comme chorégraphe ?

À cette question, Paul-André Fortier nous confirme que *Jeux de fous* ouvre un champ nouveau de son exploration en danse. *La Part des anges*, son précédent spectacle, se base sur la somme de travail accompli en solo pendant presque dix ans. Ce travail de moine, effectué avec passion mais seul en studio, puisqu'il était à la fois chorégraphe et interprète, était difficile à mener : il lui a fallu y mettre un terme, provisoirement du moins. Ainsi, quand l'Agora de la danse lui a proposé de faire une création qui convienne aussi bien aux matinées scolaires qu'au grand public, il a réfléchi et saisi l'occasion. Même si la création pour les jeunes n'a jamais fait partie de ses préoccupations, il accepte soudain de relever le défi.

Fortier connaît le lent processus de la création : il ne présume pas de ce qui peut arriver. Son projet initial – celui qui est déposé dans la demande de subvention, par exemple –, qu'il compare à une copie de sécurité, sert de base au travail en studio. Mais l'imprévu fait dévier la trajectoire annoncée. « Je me suis mis à l'écoute de ce que sont les jeunes et de leurs goûts. Depuis que je travaille en solo, j'ose arriver en studio sans préparation, en me disant que la pièce m'attend là, ainsi que dans mon corps, et que mon travail est de la trouver. Dans cette position de disponibilité, mon imaginaire est sans cesse sollicité », explique-t-il. Fortier cherche les moments qui vont ravir l'œil du chorégraphe et qu'il retiendra, au terme d'un long travail de répétition et de mise en forme chorégraphique, dans la pièce finale.



Paul-André Fortier.  
Photo : Michael Slobodian.



*Jeux de fous* de Paul-André Fortier (1998). Danseurs : Ève Lalonde, Ivana Milicevic et Emmanuel Jouthe.  
Photo : Michael Slobodian.

développe peu à peu, dans notre malléabilité réciproque à échanger. La fertilisation de la création émergente s'accomplit ainsi. » Les danseurs, avec les moments magiques qu'ils proposent, sont au cœur même des chorégraphies de Paul-André Fortier.

Cependant, la danse n'est pas une mise en scène. La chorégraphie de Fortier se développe dans un échange en profondeur. Il précise qu'elle est une mise en forme palpable de ce qui est contenu à l'intérieur de lui et de ce que la vie a fait de lui. « Je suis déboussolé, désarçonné pendant la création. Je confronte mes peurs. Mais je n'essaie pas de contrôler ce qui se passe par une image. Je donne forme à des images qui, si elles reviennent, prennent leur place dans ce casse-tête. »

Le chorégraphe travaille donc en même temps dans diverses directions avec ses interprètes. Le projet est imprécis à ce stade : il faut que les interprètes laissent passer

Cet aspect du travail à partir d'un matériau humain est essentiel, chez Fortier. Pour *Jeux de fous*, il a d'abord trouvé des interprètes avec lesquels il voulait travailler. N'ayant pas pu trouver le quatrième interprète, devant cet obstacle, il n'insiste pas, choisissant de transformer le quatuor en trio, comme signe d'une nécessité qui trouvera son sens au cours de la création, comme partie inconsciente du travail de création. « Je ne mets pas trop de mots sur ce qui arrive. Les impondérables se rapprochent des actes manqués, je les traite comme des actes significatifs. C'est une intuition. »

La création est dès lors entamée. « Tout se joue pour moi au moment de choisir les interprètes. Je dois être séduit, avoir envie d'eux, avec toute l'ambiguïté que cette envie contient. Je prends le risque de leur faire des propositions que je ne maîtrise pas. Et j'attends la même chose d'eux. Mon rôle est de créer un climat où cet échange devient possible. J'établis des rapports avec eux qui me permettent de faire surgir une pièce cachée dans nos échanges. Ce processus est lent ; le travail se



toutes sortes de choses, inacceptables dans un contexte commercial ou défini d'avance : « L'improvisation tient une large place. C'est ainsi qu'au cours des répétitions il arrive des moments magiques, imprévus, où on sent qu'il se passe quelque chose d'exceptionnel. »

Fortier crée alors sa pièce à partir d'images qu'il retient dans les gestes des interprètes. Ces images sont essentielles à sa création. « Une image est un petit scénario complet, un pivot à partir duquel se multiplient des échos. Mais les images ne sont pas des mots. » Par exemple, quand, dans *la Part des anges*, Peggy Baker prend la tête de son partenaire entre les mains, il s'est produit en studio une émotion qui a créé un moment fort, bouleversant, ce qu'on peut appeler une image. Là, le sujet de la pièce, qui est la sensualité du toucher, omniprésente dans la danse en général, est vraiment atteint. Le chorégraphe fait de cette image le pivot de sa pièce. Dans *Jeux de fous*, les images tournent autour de jeux de défis, qui sont venus des interprètes, notamment de leur peur de danser pour lui. Fortier investit ces moments d'émotion dans son travail du mouvement et dans les séquences de sa pièce, convaincu que cette poésie révélée peut alors interpeller le spectateur.

Fortier établit ainsi un lien entre le temps et la dimension visuelle de ses chorégraphies. S'il ignore à quel moment le processus de création s'enclenche, c'est parce qu'il surgit inopinément dans le travail d'exploration. Quand il a travaillé avec Peggy Baker pour *la Part des anges*, elle a prétendu qu'ils avaient fait au moins vingt-cinq

pièces d'une heure. « Je travaille selon le principe de multiples versions. J'organise les choses très rapidement pour voir comment les images répondent. Si on les déplace, au cours du spectacle, elles changent de valeur, et le public les reçoit différemment selon les séquences. » Pour décrire cette mise en forme, la métaphore du casse-tête convient, parce que le chorégraphe doit trouver l'endroit approprié pour chacune des interventions, que ce soit purement du mouvement ou des images plus théâtrales, ou visuelles – comme le ruban adhésif rouge sur la bouche des interprètes dans *Jeux de fous*.

Élaborant ainsi un matériau abondant autour de séquences fortes, Fortier met en place son écriture chorégraphique. « Une pièce doit former un tout cohérent. Pour chaque image, je dois d'abord m'assurer qu'elle appartient au spectacle, ensuite qu'elle convient à cette pièce précisément et non à une autre, antérieure ou à venir. Donc, j'organise tous les moments en jouant avec la structure jusqu'à ce que la cohérence soit établie. C'est l'étape la plus difficile pour moi. »

Pour les danseurs, travailler avec Fortier est très exigeant, vu l'abondance du matériel et le fait qu'il permute fréquemment les sections. Leur effort de mémoire est admirable. « Je ne réfléchis pas. Je lance les choses, je défais, je recommence... » Une fois le langage chorégraphique trouvé, il faut encore que cela devienne spectaculaire : c'est le rôle des costumes, de la musique et des lumières. Dans le cas de *Jeux de fous*, Gaëtan Lebœuf a travaillé sa musique à partir d'une bande vidéo de la chorégraphie. Cependant, la pièce a gardé une multiplicité de propositions éclatées.

*Jeux de fous* est traversé par une énergie propre à la jeunesse. Fortier parle de ses interprètes comme « des jeunes guerriers ». Que signifie l'arrivée de cette thématique adolescente dans la carrière du chorégraphe ? « Je l'ignore. C'est une découverte ! Le choix des interprètes y est pour beaucoup. Ils ont des allures et des corps très proches de l'adolescence. » Le fait d'avoir enseigné pendant dix ans à l'UQÀM a gardé Fortier en contact avec de jeunes adultes, dans un monde différent du sien. Leur concentration est différente de la sienne, leur éducation aussi. Tout cela transparait.

*Jeux de fous* crée un état d'hypnose chez le spectateur. On assiste à une montée de la fascination, distincte d'une émotion esthétique. « La danse nous met dans des états physiques particuliers. J'aime surprendre le temps. J'ai beaucoup travaillé la fascination dans mes solos, car le spectateur doit y être tenu en haleine. Comme un oiseau tombe dans la gueule du chat, hypnotisé. Quand je crée, j'oublie tout. C'est la matière du mouvement qui compte, et non le rationnel. De là vient la fascination du spectateur. » Cette concentration se révèle dans le rythme du spectacle et dans la direction des interprètes – notamment grâce à Ginelle Chagnon, qui fait un travail énorme au cours des répétitions. Fortier ne demande pas aux interprètes de saisir ce qu'ils font, mais de comprendre les liens entre les séquences, de manière à ce que leur corps s'exprime en un discours clair, et non avec des mots, inadéquats dans cet art. La danse n'a pas les mêmes codes que le cinéma ou le théâtre. « Je peux raconter les sensations, mais les mots et la danse obéissent à des logiques différentes. Si on pouvait retarder les mises en mots pour s'abandonner à ce qu'on éprouve, durant un spectacle, la compréhension de la danse contemporaine serait bien meilleure. Le corps a son langage,

Ève Lalonde et Ivana  
Milicevic dans *Jeux de fous*  
de Paul-André Fortier.  
Photo : Michael Slobodian.

son intelligence, distincte de sa technique. En prendre conscience permet aux interprètes, comme aux chorégraphes, d'aller plus loin. »

La danse entretient une relation vivante avec les spectateurs. C'est le résultat d'un intense travail en studio. Suivons le chorégraphe jusque dans son espace de création : « Je démarre dans le mouvement. Je ne fais aucune proposition, mais j'improvise et je demande qu'on me suive. Puis je m'arrête et eux continuent. Je les épuise en trois quarts d'heure. J'observe comment l'improvisation se transforme, à partir d'un exercice ludique où ils sont encore un peu moi-même et pas tout à fait eux. »

L'improvisation s'inscrit sur le fond de l'expérience et de la personnalité de Fortier. Par exemple, le ruban adhésif rouge sur la bouche, symbole du silence des filles, est revenu à partir d'une pièce très ancienne où Fortier utilisait du ruban adhésif noir sur les seins. Cette image est émotionnellement très chargée.

« Les interprètes aiment beaucoup cette séquence, car elle correspond à leur expérience de vie, tout comme elle arrive dans un moment particulier du spectacle. Le jeune public est lui aussi médusé à ce moment, lors des représentations. Les personnages semblent au bord de la violence, de la passion, encore indéfinis. » Fortier travaille avec les sensations, attentif à tout ce qui se passe dans les directions, dans le poids, dans les appuis et dans le rapport à l'autre, dans les muscles et à l'intérieur de chacun.

« Dans mon travail de chorégraphe, je m'approche très près des interprètes, sans entrer dans des rapports personnels entre les répétitions. Je n'explique jamais non plus le sens de la pièce. Je vois ce qui est juste, et je leur demande de noter ce qui se passe en eux, de voir où et comment cela se passe dans leur corps, mais de ne pas me le dire. Je ne veux pas savoir ce que cela réveille en eux. Je ne veux pas non plus mettre de mots sur ce que je vois, concernant la création chorégraphique, car les mots trahissent ce qui se passe réellement pour moi. »

En ce moment, Fortier crée un solo pour Peggy Baker : « Je lui ai dit : "J'ai l'intuition que le travail que nous allons faire ensemble est un *travail sale*". Je veux dire que mon esthétique va la déranger, comme elle va être nouvelle pour moi-même. Cela l'effraie profondément ! Quant à moi, j'ignore à quoi ressemblera le résultat, mais je sais qu'on ira jusqu'au bout, après un cheminement ardu et des rencontres en studio très dures. »





Paul-André Fortier et  
Robert Meilleur dans *la  
Part des anges*. Fortier  
Danse-Création, 1996.  
Photo : Michael Slobodian.

Transformer les codes des interprètes est une tâche ardue, qui s'opère dans un climat de grande complicité avec le chorégraphe. « J'ai déjà vu des danseurs s'effondrer parce que je leur demandais une séquence trop troublante, ou bien parce qu'ils se sentaient ridicules. Le plus souvent, ce travail se fait à leur insu. Comme chorégraphe, je dois utiliser mon jugement pour savoir jusqu'où ils peuvent aller et pour utiliser leur vulnérabilité à bon escient. »

Très souvent, après le même spectacle, les spectateurs disent : « Ce soir, c'était extraordinaire. » Pourtant, pour les artistes, il arrive que le sentiment contraire domine. « J'ai compris, avec le temps, que nous voulions avoir le contrôle de notre corps, de nos équilibres, de tout ce qui a été travaillé en répétition. Or, plus un interprète est fragilisé, plus il est intéressant, car lorsqu'il contrôle

tout, qu'il pourrait se regarder danser avec une technique parfaite, la communication ne peut pas s'établir. La fragilité appelle le respect. »

Paul-André Fortier aime le risque. C'est sans doute pourquoi il semble provocant. « À mes débuts dans la danse, j'ai été assez délinquant. J'ai toujours refusé de faire ce que je saurais faire facilement. Je n'ai pas changé. » Par exemple, Peggy Baker, icône de la danse canadienne-anglaise (avec tout ce que cela signifie sur le plan des traditions), est aux antipodes de ce qu'est Fortier dans la danse. La plus grande partie de sa carrière s'est passée à New York, dans les formes extrêmement convenues de la filiation new-yorkaise, où elle excelle. Que va-t-il se passer lors de création ? « Je l'ignore, et cela me stimule. Avec Gioconda Barbuto, c'est la même chose. Mon défi est de savoir si je peux créer pour de telles interprètes. Je prends le risque qu'il n'y ait pas de pièce au terme de notre rencontre ! »

Quand Fortier danse, à cinquante ans, c'est un peu pour la même raison. Il en ressent les risques : « Il faut être fou pour faire cela ! Et pourtant, c'est autre chose que ce que la danse nous a habitués à voir. » Il affirme, comme d'autres artistes d'ailleurs, qu'il existe une poésie du corps vieillissant qui a des choses à dire. Cela participe de l'action de « faire et défaire » qui anime le créateur.

Fortier a eu une compagnie nommée Danse-Théâtre. La théâtralité fait-elle partie de sa démarche créative aujourd'hui ? « J'ai été formé en littérature, avant d'être danseur. Donc, j'ai appris à me confronter à des idées, à des situations, à des histoires et à des discours. Or, je suis d'une génération qui considérait la danse, au moment où j'ai débuté, comme un divertissement. Bien sûr, il y avait déjà l'amour, la mort et les autres grands thèmes, mais sans idée de transgression. Les années 1980 ont été l'époque de toutes les expérimentations et de toutes les transgressions. C'est pourquoi j'ai pensé qu'on pouvait déstabiliser la danse et poser des questions sur le monde auxquelles la danse avait ses propres réponses. »

Ivana Milicevic et Emmanuel  
Jouthe dans *Jeux de fous*.  
Fortier Danse-Création,  
1998. Photo : Michael  
Slobodian.

« J'ai envie de continuer ! En même temps, je favorise l'émergence d'une nouvelle génération de chorégraphes et d'interprètes. J'ai envie de savoir s'ils mettront en cause tout ce que nous avons fait. » **J**