

« Bras de plomb »

Andrée Martin

Portraits

Numéro 71, 1994

URI : id.erudit.org/iderudit/28889ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Andrée Martin "« Bras de plomb »." *Jeu* 71 (1994): 159–163.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

ont à incarner), James Hyndman (Loret Lojiaul) crève littéralement la scène, montrant qu'il fait partie de la race des comédiens les plus rares : ceux qui, dotés *comme naturellement* (mais on sait tout le travail qu'il y faut) d'une présence hors du commun, savent allier sans coup férir le mouvement et la parole sans que l'on sente la moindre saillie dans la jointure.

Pierre Popovic

« Bras de plomb »

Spectacle solo de Paul-André Fortier ; décor : Betty Goodwin, assistée de Réal Benoit ; costumes : Carmen Alie et Denis Lavoie, selon l'idée originale de Betty Goodwin ; éclairages : Jean Philippe Trépanier ; musique originale : Gaétan Leboeuf. Production de Fortier Danse-Création, présentée à l'Agora de la danse du 2 au 6 mars 1994.

« Bras de plomb », Paul-André Fortier, Betty Goodwin et les autres

Bras de plomb, dernier spectacle solo du chorégraphe-interprète Paul-André Fortier, présente un territoire épuré, minimal, quadruple ; quatre solos caractérisés par quatre représentations des bras, pour une danse au sens mille fois quadruplé. Une danse abstraite, solitaire, ouverte à l'interprétation ; une danse juste, et non pas juste une danse.

The work's four parts — the arms, no arms, lead arms, golden arms — function as a metaphor for human destiny. It is life in nature, busy but futile life, life of self-imprisonment and death, and a creative and fulfilling life.

(Camilla Malashenko,
The Gazette, 2 octobre 1993)

Dans un premier solo, un être (homme), très félin, fait circuler ses bras fluides à travers l'espace presque vierge de la scène. Des gestes à la fois doux et légers, des moments tout en subtilité qui présentent les bras nus, tandis que le torse s'habille d'une veste (sans manches, évidemment, pour mieux mettre en valeur les bras). Une danse d'une extrême précision, douce, belle, délicate, où tout flotte et glisse ; du tronc aux bras, jusqu'à la pointe des pieds de l'interprète (et au-delà même parfois).

Pause.

Puis arrive le second solo, ici sans bras. Seules, près des hanches, de petites mains pétillent. Telles de minuscules étincelles, ces mains attirent et captent notre attention, nous lançant ainsi toute une myriade de petits signaux humains. Ensuite la tête, qui prend tout à coup une importance qu'on ne lui soupçonnait pas. Une tête presque chauve, polie, une tête bien ronde qui dessine dans l'espace des courbes légères, une tête que Paul-André Fortier, à quelques reprises, fait allégrement rebondir sur une armoire installée au milieu de la scène, surprenant ainsi le spectateur. Aussi des jambes qui, comme les mains et la tête, acquièrent une importance qu'on ne leur connaissait pas (pas de cette manière en tout cas). Des jambes avec une rare présence, qui initient régulièrement les mouvements de l'ensemble du corps, semblant même parfois vouloir remplacer les bras perdus ; désir futile, pour l'expression d'une vie futile.

Aussi, avec la somme de ces segments, l'homme, l'interprète, le danseur prend soudainement des airs de volatile, bougeant son tronc en bloc, tandis que ses jambes, elles, exécutent des mouvements qui se détachent clairement de ce bloc-tronc ; imposant, fixe, comme celui d'un

oiseau. Ainsi, de l'homme-félin du premier solo, passe-t-on à l'homme-oiseau dans ce deuxième.

Pause.

Arrive maintenant un troisième solo, celui aux bras de plomb, plus linéaire, plus géométrique, plus dur que les deux précédents. Des gestes lents et amples, où les mouvements des bras se trouvent altérés par d'imposantes gaines de plomb qui les recouvrent. Des gaines qui limitent et modifient le mouvement, l'alourdissent, créant ainsi une nouvelle métaphore de la vie ; la vie lourde, limitée, sèche, droite et dure. Une ambiance plutôt sombre, suggérant parfois la mort, la finitude (celle de la vie, celle de l'homme), à l'image de la limitation gestuelle que Paul-André Fortier s'impose par ce costume. Une limitation donc, qui en définitive nous ramène à l'homme et à sa lutte pour vivre, à tout prix.

Pause.

Enfin, systématiquement, un quatrième solo, où l'âge d'or du danseur survient comme une libération. Les bras se libèrent de leurs gaines de plomb et nous donnent une danse, ultime, vive et vivante. Le soliste, le torse maintenant nu et les bras peints de couleur or, s'exalte à travers ses gestes rythmés et énergiques, avant de nous quitter dans un élan libérateur ; les bras hauts, le corps ouvert, s'offrant ainsi une dernière fois au regard voyeur du spectateur.

Paul-André Fortier

Avant de se présenter sur scène, il construit ses solos. Des solos sur le thème de « l'un », sur la solitude de l'être humain ; solitude entre toutes. Par sa danse, ce chorégraphe-interprète nous renvoie à l'image de l'être

humain inévitablement seul, face à lui-même. Aussi est-il lui-même seul à renouveler depuis quelques années déjà (environ sept ans) une expérience chorégraphique en solo, dont *les Males Heures*, *la Tentation de la transparence* ainsi que *Bras de plomb* constituent ses œuvres les plus récentes et peut-être même les plus fortes et les plus intimes.

Ici, dans *Bras de plomb*, l'homme danse en se faisant aller les bras. Des bras de chair, absents, de plomb, et enfin, d'or, comme s'il désirait communiquer avec chacun de ces quatre types de bras, une étape de sa propre vie ; une vie faite de chair, d'absence et de plomb, pour en définitive atteindre,

Photo : Michael Slobodian.



comme avec sa danse, l'âge d'or. L'âge d'or ou la quarantaine, avec derrière soi plus de vingt ans de carrière en danse, signe de maturité, d'intégrité, de discipline (physique, émotionnelle, psychique) et d'habileté à (se) transmettre, à (se) communiquer par la danse.

Un homme, qui danse avec son corps athlétique de plus de quarante ans. Un homme qui danse avec son âge, exprimant ainsi quelque chose qui semble bel et bien avoir affaire avec cet âge. Dans ses solos, Paul-André Fortier ne cherche pas à dissimuler son âge, il se donne plutôt la liberté et la possibilité de nous offrir une danse de quarante ans, comme le jeune et pétillant danseur de vingt ans nous offre une danse, de vingt ans. La danse de Paul-André Fortier est indéniablement une danse d'âge, qui vient s'affirmer face à celle qu'on a toujours eu (trop) tendance à vouloir sans âge ; une danse éternellement jeune, éternellement performante (dans le sens très physique du terme). Ici le créateur-soliste, comme le font Kazuo Ohno et quelques autres encore (mais peu cependant), est-il en train de révolutionner la danse en lui accordant un âge, l'âge propre de l'interprète, en l'occurrence le sien. De cette manière, nous remémore-t-il que nous sommes tous en train de vieillir et qu'il y a, quelque part, quelque chose de beau et d'extrêmement puissant dans la fragilité même de l'humain et de son vieillissement.

Ainsi cet homme danse-t-il intimement avec lui-même, ainsi lance-t-il un défi (défi entre tous), celui de danser à la fois seul et avec son âge, directement, sans scrupule, mais aussi celui de faire une danse abstraite, minimale, laissant au spectateur une large possibilité d'émotion et d'interprétation. Un défi et une quête de soi qui passe à travers l'autre, le spectateur.

Betty Goodwin

Tandis que l'homme travaille sa danse, elle peint. Elle peint des corps sans chair, parfois sans bras, comme si de ces corps il ne restait plus que l'enveloppe ou une partie de celle-ci. Des corps ou des résidus de corps, tous désincarnés, que vient discrètement incarner Paul-André Fortier avec sa danse. Ici, non seulement le danseur-chorégraphe incarne-t-il les corps flottants de Betty Goodwin, mais d'une certaine façon, il les prolonge, ajoutant une présence marquée des bras, là où la peintre n'en met pas, ou encore là où elle en met elle-même, comme dans la série de dessins intitulés *Black Arms*. Des dessins, éléments initiaux de la création chorégraphique où, entre autres, le corps présente des bras droits et rigides ; des « Bras de plomb ». Aussi est-ce précisément là, dans les bras, que se situe le lien premier entre le corps peint et le corps dansant ; l'un accroché, immense, immobile sur le papier blanc, et l'autre félin, volatil, humain, fortement humain même, parfois, glissant avec une grande finesse sur la surface noire de la scène.

Ici, l'œuvre picturale n'a jamais si bien servi la danse. On croirait voir s'évader de leurs supports de papier vélin les corps viscéraux, meurtris et souffrants de Betty Goodwin.

(Mona Hakim, *Le Devoir*, 1^{er} mars 1994)

Cependant, ce qui étonne peut-être le plus dans cette pièce chorégraphique, c'est l'environnement créé par Betty Goodwin, et dans lequel évolue Paul-André Fortier. Un environnement qui, à première vue, ne semble pas entretenir de parenté directe avec l'œuvre peinte et dessinée de cette artiste visuelle. Un espace plutôt minimal et clos, parsemé de structures de métal, sortes de meubles rigides sans fonctions ménagères, des projections d'images fixes, en avant plan de scène, qui habillent les

instants de pause. Des projections fort impressionnantes d'ailleurs, où des images immenses ne conservant que certaines textures de l'œuvre picturale flottent dans l'air, comme les corps peints de Betty Goodwin flottent sur le papier.

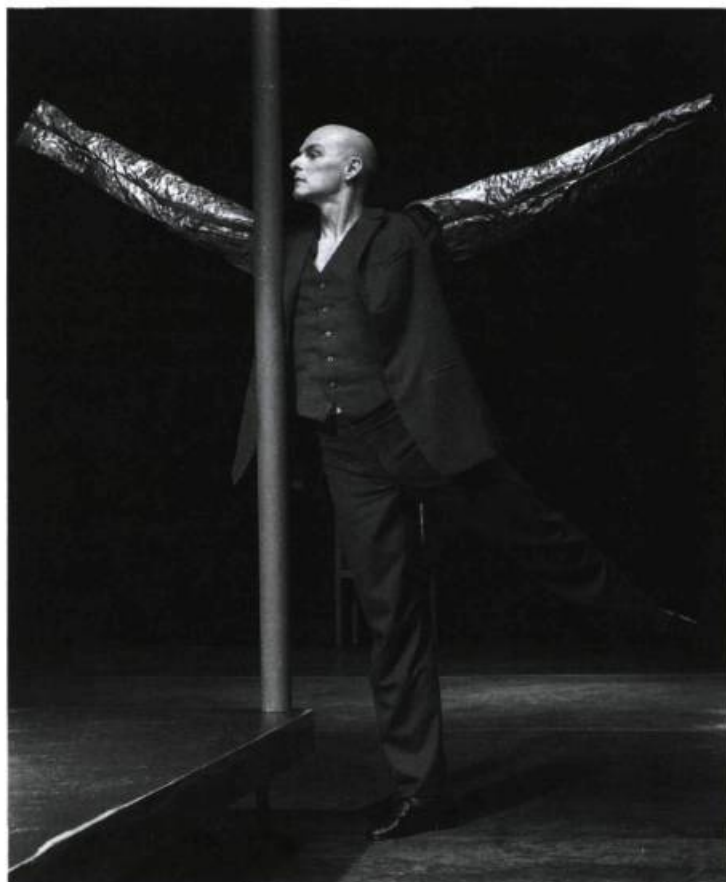
Seuls ici les costumes, matière plus souple et plus fluide, nous introduisent un peu plus profondément dans la matière goodwinnienne. Des enveloppes corporelles conçues par Betty Goodwin elle-même, où à partir d'une base simple, le très classique costume trois-pièces (celui qui habille bien des hommes, de Tokyo à New York, de Montréal à Paris), elle inclut des variantes très intéressantes qui modifient non seulement notre perception des bras, mais aussi les possibilités de mouvements de ceux-ci. Avec ces enveloppes de tissu communément appelées costumes, l'artiste visuelle transpose dans le réel scénique quelque chose de son travail pictural, quelque chose des enveloppes de corps et de couleur qu'elle peint ou dessine. Ainsi, quand Paul-André Fortier met en scène toute une série de bras à travers ces costumes-enveloppes de tissu et acolytes de plomb, il nous signifie qu'en celles-ci se trouve la parenté directe entre la matière (au sens matériel du terme) de Betty Goodwin et celle de la danse de *Bras de plomb*.

Et les autres...

Ils se manifestent à travers la lumière (Jean Philippe Trépanier) et le son (Gaétan Lebœuf), et contribuent à moduler l'espace, des espaces mous, durs, crus ou discrets, faits d'une lumière directe ou effacée, de sons lancés, dépouillés, rythmés et parfois même flous. Ces autres qui viennent agréablement compléter et moduler le spectacle ; ces autres indispensables.

Et les autres encore, qui se tiennent assis, oisifs et silencieux dans le noir. Les autres, un peu voyeurs, qui observent parfois en toussotant ce que le danseur fait et vit, ce que le soliste, à travers ses gestes, tente de leur communiquer ; des sensations et des émotions, simples, rudes, retenues, mais aussi quelquefois douces, fluides et tendres. Des spectateurs qui, au fil de vingt ans de carrière et plus, ont vu cet artiste de la danse tour à tour interprète, chorégraphe, puis chorégraphe-soliste. Des spectateurs qui ont pu suivre le glissement progressif de Paul-André Fortier, du narratif à l'abstrait. Un déroulement des années, un avancement du temps, où le littéraire s'est doucement estompé, donnant naissance à

Solo aux bras de plomb.
Photo : Michael Slobodian.



des œuvres qui se sont affranchies d'un sens univoque, pour laisser le champ libre à la multiplicité des interprétations, au jeu libre des sensations du spectateur.

Aussi, avec *Bras de plomb* (comme avec *les Males Heures* et *la Tentation de la transparence*) le spectateur est-il aux prises avec une œuvre ouverte, prête à être déchiffrée. Selon que le voyeur, paisiblement assis dans la salle, se laisse emporter par l'énergie évolutive du danseur, ou selon qu'il y résiste, il y saisira des images, des émotions, et même des « histoires » différentes ; un homme-oiseau, une sensation de mort imminente, la lutte d'un homme captif et enchaîné, les gestes précaires d'un être perdu, l'affranchissement d'un homme, etc.

Un spectacle de danse, une infinité de voies pour les gestes, des interprétations plurivoques, des espaces minimalistes qu'accompagnent souvent des gestes eux aussi minimalistes, des bras présents, absents, fluides ou rigides, qui s'offrent au spectateur.

Et que dit le spectateur dans tout ça ?

Rien, parce que son rôle à lui c'est d'être attentif à la charnière de cette rencontre, entre la circulation de sens par le geste de Paul-André Fortier et l'espace visuel de Betty Goodwin.

Andrée Martin

« Savage / Love »

Texte de Sam Shepard et de Joseph Chaikin ; traduction : Pierre Legris. Mise en scène : Paula de Vasconcelos ; décor et accessoires : Raymond-Marius Boucher ; costumes : Jean-Yves Cadieux ; éclairages : Jean-Charles Martel ; son : Marc Dessales. Avec Nathalie Claude, Chris Heyerdahl, Diane Langlois, Sylvie Moreau, François Papineau, Leni Parker, Marcel Pomerlo et Paul-Antoine Taillefer. Production de Pigeons International, présentée au Théâtre la Chapelle du 24 mars au 16 avril 1994.

De l'inachèvement

Soit cet enchaînement, au milieu des sourires et des rires de l'assistance : un grand bonhomme dégingandé s'habille en cow-boy ; on sent qu'il aime cela ; sans que rien ne s'interrompe, quatre machinistes / décorateurs de théâtre — le lieu du spectacle est en effet un théâtre, mis à nu, avec son cadre de scène, ses artifices et ses accessoires apparents — arrivent et prennent leur pause ; ils installent un magnétoscope et se mettent à regarder un film western ; le grand dégingandé susdit trépigne de joie, perturbe leur pause, devient volubile, veut partager sa connaissance du genre et son plaisir, commente le film à grand renfort de gestes, et cause et cause... en norvégien ; une fois la séance de projection finie, le frétilant héros enchaîne en pastichant ou en parodiant — mais avec une distance à la fois amusée et inquiète vis-à-vis de sa propre capacité de séduction — la dégaine de quelques grands séducteurs hollywoodiens. Ce déplacement de regard, ce décalage des langues, des lectures et des cultures, ce délayage des rencontres entre les symboles et les imaginaires, ce sont les lignes de vol de Pigeons International. Poursuivant un remar-