

La répétitrice

Portrait d'un métier avec Ginelle Chagnon

Guylaine Massoutre

Numéro 96 (3), 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25935ac>

[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

Massoutre, G. (2000). La répétitrice : portrait d'un métier avec Ginelle Chagnon. *Jeu*, (96), 192-197.

GUYLAINE MASSOUTRE

La répétitrice

Portrait d'un métier avec Ginelle Chagnon

Ce métier de la scène rare et mal connu s'appelle répétiteur, répétitrice. Ginelle Chagnon le pratique. Elle est l'ouvrière qui met la dernière main à une œuvre dansée. Appliquée à polir la pièce, elle n'est ni au service du chorégraphe, ni à celui de l'interprète. Au vu de son travail, mentionné dans les programmes mais jamais mis en lumière sous le projecteur médiatique, le temps est venu de faire le point sur un savoir-faire inédit, qui fait ses preuves. On dit que la répétitrice est l'artisane de la réussite d'un spectacle de danse.



Ginelle Chagnon a plus de vingt ans de métier. Son expertise présente, elle la met à profit dans des productions de Paul-André Fortier, de Jean-Pierre Perreault, de Louise Bédard et Sylvain Émard, des chorégraphes au talent établi. Ces collaborations se sont étendues aussi plus ponctuellement à des projets indépendants, avec Harold Rhéaume entre autres. On la rencontrait auparavant à Montréal-Danse, à Danse-Partout et, encore plus tôt, aux Grands Ballets Canadiens. Elle a donc accumulé l'expérience d'un parcours en danse assez complet.

Ginelle Chagnon.

Photo : Michael Slobodian.

Renforcer le geste autofondateur

Quand on pense aux répétitions, on songe à l'entraînement des danseurs, à la coordination de groupe et à la virtuosité des figures de ballet. On sait que la direction artistique veille au respect d'une œuvre chorégraphique. Ces fonctions de prise en charge de l'exécution sont traditionnellement dévolues au maître de ballet, qui a souvent dansé tous les rôles qu'il fait répéter. Au théâtre, il arrive que le metteur en scène ait un assistant ; ce dernier pourra se concentrer sur la fidélité d'une intention de mise en scène et sur la qualité de l'exécution du travail d'acteur. Mais cette division des rôles est loin d'être systématique dans le théâtre québécois. En danse contemporaine, où les moyens financiers sont pourtant très limités, le travail de la répétitrice, qui avait été jeté par-dessus bord dans l'élan de l'improvisation et de la création contemporaine, se fait sentir de plus en plus indispensable.

Il faut dire que ce métier s'est beaucoup transformé : la répétitrice n'opère plus dans le champ d'un répertoire déposé ; elle ne peut se référer à aucun support et fait face à un matériau inédit. Elle ne fait pas appel à une mémoire de reproduction, sauf



Loin, très loin de Paul-André Fortier, présenté à l'Agora de la danse au printemps 2000.
Sur la photo : Peggy Baker.
Photo : Michael Slobodian.

lorsqu'il s'agit de monter à nouveau des pièces de groupe. La fonction s'est complexifiée : la reproduction d'un geste n'est qu'un des aspects de cette activité, le plus mineur d'ailleurs, car le soin de mémoriser la gestuelle incombe à l'interprète. Il faudrait, parallèlement, définir en quoi la part de l'interprète a elle aussi évolué, notamment avec la possibilité plus grande qu'il a aujourd'hui de s'adonner à la chorégraphie. Ginelle Chagnon a acquis un savoir-faire qui lui permet de travailler sur la cohérence et sur l'élaboration formelle de la pièce. Avec le temps, elle a développé un regard personnel pour faire sentir l'être qui danse. Elle s'attache à la lisibilité de la danse. Il s'agit d'un travail aux composantes abstraites, qu'elle transforme en faits de danse : « Quand on est en processus de création, je vais chercher dans ma mémoire les lignes de force de la pièce en cours. En ce qui concerne la sensibilité d'un geste, sa structure de mouvement, je me fie aux danseurs », explique Ginelle Chagnon, qui distingue clairement la chorégraphie et l'interprétation. Le répétiteur classique, dont le rôle est de garder la mémoire intacte des choses, n'a jamais joui d'une telle liberté ni porté une telle responsabilité.

La répétitrice intervient dans le processus créatif à des moments et pour une durée variables. Prenons le cas de sa collaboration avec Paul-André Fortier. D'abord, elle fréquente l'œuvre en cours pour la recevoir dans ses étapes marquantes, du matériau brut et premier à sa version élaborée. Elle en prend connaissance, se familiarise avec elle, la regarde évoluer et entre plus tard dans la répétition proprement dite avec le ou les interprètes. Elle accompagne ainsi sa gestation de manière privilégiée, mais à une certaine distance. Pour *Loin, très loin* de Fortier, présenté en mai dernier à l'Agora de la danse, elle est arrivée alors que la chorégraphie était déjà faite, sans

musique encore. « J'ai vu l'enchaînement d'un matériel chorégraphique à l'été 1999, alors qu'un premier jet d'une demi-heure était prêt. La pièce, à cette étape, était un composé de plusieurs choses. Six mois plus tard, j'ai revu le travail, qui, à ce moment, avait atteint une durée d'une heure. Dans une troisième étape, j'ai été appelée à voir la pièce prête à être montée. » Les répétitions commencent avec Peggy Baker, déjà engagée dans le travail de gestuelle l'été précédent. La musique s'ajoute ensuite et, en dernier, le costume et les éclairages. Entre-temps, un travail de maturation, tant chez le chorégraphe que chez la répétitrice, s'accomplit. Pour cette dernière, il est purement mental, fait d'associations, de senti et de remémoration.

Une chorégraphie contemporaine est œuvre de pure corporéité. Dans *Loin, très loin*, Ginelle Chagnon estime que le matériel était complet dès le début. Ce n'est pas un cas unique : « Je reçois un matériel dénudé, en silence, sans artifice, ni costume ni élément de décor. Je travaille uniquement sur la danse. » Quelle que soit la démarche créatrice du chorégraphe, son travail est au service de la danse. Durant tout ce temps où l'œuvre est élaborée, elle se laisse porter par la chorégraphie et note des éléments de repère dans ce qui en émerge. « Je me concentre sur ce qui peut toucher la sensibilité d'un spectateur. Je cherche aussi ce qui est particulier à l'œuvre que je vois. » Il faut à Ginelle Chagnon pénétrer le monde du chorégraphe.



Atteindre des registres d'expression plus déliés

La répétitrice joue le rôle d'une spectatrice exigeante et hautement spécialisée. Cette fonction de spectateur prend alors une dimension active. Chez Fortier, le rapport avec le public est d'autant plus important qu'il crée des œuvres très frontales. Mais la scène est un espace à trois dimensions. Si bien que ce rapport peut aussi surgir dans le dessin des lignes propres à l'œuvre et naître de la même manière que les œuvres plastiques des arts visuels. « J'accomplis un travail abstrait de perception des lignes et de la dynamique. » Comment rendre ce travail concret ? En regardant un interprète, explique-t-elle, elle part d'un personnage scénique et suit « son incarnation intérieure ». Elle doit alors privilégier un angle pour travailler l'expressivité corporelle : il lui faut choisir de souligner le regard de l'interprète, la sensualité de la pièce, le poids du corps ou tout autre élément chorégraphique et le mettre en relation avec l'espace, le temps et avec chaque composante de ce qui va faire l'œuvre finale. La composition acquiert ainsi une clarté et une organisation où rien n'est laissé au hasard.

Ginelle Chagnon prend des notes et travaille aussi de mémoire. « Je ne baisse jamais les yeux ! Mon travail est de me construire une pièce à moi, dans le respect des intentions que je perçois. J'élabore alors un programme d'interventions possibles, mais je vérifie minutieusement la pertinence de mes choix. » Ce type d'intervention ne passe pas par des discussions avec le chorégraphe ; autonome, elle a le sentiment d'agir à



L'Exil - l'Oubli de Jean-Pierre Perreault (1999). Photo : Robert Etcheverry.

son insu. Là réside sans doute une part essentielle de sa compétence, dans ce doigté qui consiste à affiner l'œuvre sans que le chorégraphe y décèle de transformation étrangère à son dessein et à son langage. Ginelle Chagnon possède en outre ses propres couleurs, qui doivent se fondre à celles qui sont là, non comme des éléments d'altération, mais comme un ciselage ou un affinage interne du matériau. « Il m'arrive de proposer quelque chose au chorégraphe en sa présence. Sinon, j'interviens en son absence. Le résultat devrait, en principe, être toujours positif, soit qu'un élément dégagé lui semble intéressant, soit qu'il soit mieux mis en valeur ; je travaille pour relever l'œuvre, comme un plat que l'on épice. » Cette apparente simplicité cache un art des plus exigeants et subtils.

Même si elle apporte un soutien à la création, la répétitrice exerce dans l'ombre du chorégraphe. « C'est un métier plus proche du *coaching*, explique-t-elle. Entre le créateur et l'interprète, la répétitrice trouve son champ d'action, qui évoque l'art des ateliers de la Renaissance, où le maître concevait l'œuvre que ses élèves exécutaient en son nom. Cette comparaison, bien que tirée d'une tout autre organisation sociale, a le mérite de faire ressortir les qualités propres à chaque intervenant dans le spectacle, donc de mieux distinguer chaque composante d'une œuvre dansée. Il y a en danse des

spécialistes du mouvement, comme il existe ailleurs des coloristes ; certains harmonisent les lignes, d'autres dirigent des ensembles. Certains conçoivent, d'autres opèrent comme techniciens et comme artisans. Certains sont des magiciens du mouvement, d'autres excellent dans la gestuelle. L'artiste se démultiplie ainsi dans ses rôles, le chorégraphe demeurant le cerveau central d'une organisation complexe.

Bien user des codes

Le regard extérieur est donc indispensable à la répétitrice. Assise ici et là dans le studio, puis au théâtre où se déroulent les répétitions, elle évalue ce que chacun pourra voir lors des représentations. « J'ai l'impression de rester dans la pièce, d'appartenir au processus qui l'engendre. » En effet, elle en pèse les divers aspects, tant en ce qui concerne le travail du chorégraphe, de l'interprète, que des musiciens, de l'éclairagiste et des techniciens. Il lui arrive de se prononcer avec fermeté sur certaines des innombrables décisions qu'un membre de l'équipe prend.

Cette technique sûre fait du métier de répétitrice un corps de la danse. La mémoire d'une répétitrice est celle d'une danseuse, et non d'un amateur éclairé. Cette faculté, dont elle parle d'ailleurs au pluriel, est plus vive chez les danseurs en ce qui concerne les attitudes du corps et ce qu'elles suggèrent. « Je m'imprègne de ce qui marque notre communauté et j'enregistre des impressions fortes, mais il s'agit de mémoires physiques. J'ai la mémoire de certaines inflexions physiques, une façon d'être penché, de se mettre en déséquilibre, par exemple. Je reconstitue un mouvement de façon cognitive

en partant de ma mémoire et en sachant exactement d'où le geste part et où il s'arrête. » Elle connaît exactement le tracé d'un mouvement dans un corps, par exemple si l'impulsion part du bassin, passe par la colonne vertébrale et se rend jusqu'au bout d'une main. Si un second geste commence avant que le précédent se soit évanoui, le spectateur pourra ressentir une confusion, explique-t-elle. Un enchaînement soigné crée au contraire un phrasé. L'interprète place son corps, la répétitrice le dirige pour que le geste engendre l'effet voulu. Son métier est donc de rendre clair à la fois les gestes de l'interprète et les propositions de la pièce.

Un chorégraphe possède cependant un langage propre, repérable dans chaque pièce. Mais il actualise aussi des propositions neuves à chaque production. La répétitrice soutient à la fois le suivi et le neuf. À quoi se réfère-t-elle exactement pour respecter la dynamique de la création ? « Je regarde la portée du mouvement, d'où il vient, et je le compare avec ce que j'ai enregistré la première fois que le chorégraphe m'a dit : "Oui, c'est cela que je veux." Il y a toujours un moment où il reconnaît la justesse d'un mouvement. Je dois faire l'effort de voir ce qu'il voit, de sentir ce qui l'intéresse et de mémoriser ce geste-là tel qu'il est. » Il arrive que la répétitrice ait de la difficulté à saisir le lien entre l'esprit et le geste, dans l'intention du chorégraphe. Or, selon l'expérience de Ginelle Chagnon, cette équivoque finit toujours par être levée, au cours des répétitions, comme si le chorégraphe résolvait lui-même la difficulté, en corrigeant le détail fauteur de troubles. Les explications sont souvent inutiles, la précision étant si fine que les mots auraient du mal à nommer ce dont il s'agit.

Donner du sens

Le travail de la répétitrice est donc avant tout une manière d'être là, dans la nuance, à côté du verbe. Sa participation à la création met en action l'inconscient, les sensations et la relation avec chacun. Les chorégraphes, même à l'intérieur d'un duo, comme c'est le cas pour *Te souvient-il ?* de Bédard et Émard, établissent des relations toutes différentes, témoigne-t-elle. Leur exploration du corps n'est pas identique. Chez Fortier, elle trouve le vocabulaire limité et la capacité de faire une œuvre, inouïe. Chez Bédard, la gestuelle est au contraire archi-complexe, l'invention du geste, illimitée. D'une façon générale, elle explique la force de ces créateurs par la variété des langages que maîtrisent les interprètes québécois, qui ne s'affilient à aucune école, mais ont su emprunter avec une inlassable curiosité de jeu. Le plus étrange, pour elle, demeure qu'en dépit de ce qui limite chaque chorégraphe à une gestuelle spécifique, celui-ci continue à créer un langage illimité.

Le sens d'une œuvre viendrait-il de l'extérieur de la danse ? Ginelle Chagnon en émet l'hypothèse, puisque le corps établit des liens avec ce qui l'entoure. Quelque chose doit émaner du corps de l'interprète. Quand une pièce est réussie, la composition entre en interaction avec ce qui, chez les interprètes d'ici, s'exprime de manière très personnelle, explique la répétitrice. Les apports personnels marquent les esthétiques contemporaines. Il en est de même chez des créateurs qui ont eu le parcours d'un Fortier ou d'un Lock, c'est-à-dire des chorégraphes qui sont entrés dans la danse par de singuliers raccourcis et avec la connaissance d'autres champs d'expérience de la création : « Ils ne seront jamais aussi proches du corps humain que ceux qui ont eu le parcours long de la danse classique. Mais leur distance leur permet d'enregistrer les

effets du mouvement et d'exploiter ce qu'ils ont appris en s'y concentrant, en restant dans leur corps tel qu'ils l'ont exploré. Ils créent ainsi leur propre style, à l'intérieur duquel ils trouvent des choses toujours nouvelles. » Une gestuelle peut ainsi acquérir un niveau plastique sophistiqué. Et peut-être, un sens.

On comprend mieux, en suivant une telle acuité des sens, la formation des esthétiques. Mais il faut encore y ajouter la possibilité de fragmenter et de segmenter les gestes. La construction d'une section peut faire référence à diverses unités et donner l'impression que plusieurs couches de gestes sont évoquées à la fois. C'est ce qui se passe chez Louise Bédard, qui donne parfois l'impression de saturer ce qu'elle montre, comme lors d'un babillage qui refuserait de prendre une seule direction. Il arrive que l'interprète, concentrée sur son corps, n'entre plus en relation avec ce qui l'entoure, comme si son regard se tournait vers l'intérieur. Le travail de Ginelle Chagnon est d'aller chercher ce regard introspectif et de le ramener vers le public, de sorte qu'il ait le sentiment de voir une personne danser et non un corps absent d'âme. Le geste finit par en être affecté et par se déployer dans l'espace immédiat du corps, et sa perception est radicalement changée.

**[La répétitrice]
est l'experte de
la nuance, des possi-
bilités et des limites
physiques, qu'il
s'agisse d'endurance
ou de douleur.**

Soutenir et coordonner

Dans le cas d'un duo, lorsque deux chorégraphes échangent et se montrent en scène, que devient la répétitrice ? Elle est le miroir de leur relation, de leur mise en espace, de leurs séquences. Là aussi le travail de clarification devient essentiel : une chorégraphie se corrige comme un texte, en enlevant les mots superflus, les lettres de trop, les maladresses. Avec un recul suffisant, la répétitrice met en perspective telle séquence qui, au moment où elle est en cours d'élaboration, prend des dimensions immenses, disproportionnées par rapport à la pièce. L'œuvre exige l'œil distant, le regard analytique et conscient.

Au début de chaque pièce, il y a un point zéro du mouvement, l'immobilité parfaite. Mais ce moment ne revient jamais dans une œuvre ; tout y est enchaînement, en un sens ; tout geste, même rompu, est porteur de ce qui précède. En réalité, même ce point zéro pose problème : s'il existe dans l'œuvre, l'interprète, quant à lui, entre en scène porté par son adrénaline et une fébrilité difficile à endiguer ; le mouvement le porte déjà. Cela fait qu'une pièce scénique, qu'elle soit dansée ou théâtrale, exige un important travail de coordination et de contrôle. La répétitrice s'y emploie en créant des liens ; elle encourage les artistes et fait des bilans au quotidien, dans un esprit de patience et d'indulgence.

Elle est l'experte de la nuance, des possibilités et des limites physiques, qu'il s'agisse d'endurance ou de douleur. Si les chorégraphes « pensent voir » – l'expression disant bien ce qu'ils font –, elle observe la pièce d'un lieu distinct de celui du créateur au travail : certains lui laisseront changer l'ordre des séquences, tel autre la façon d'exécuter un geste sans que la ligne en soit modifiée. Grâce à elle, l'œuvre s'éclaire ; c'est le rôle de la répétitrice : à chacun ou chacune sa méthode pour aller chercher ses lignes de force. Ginelle Chagnon fait le bilan de son métier par des mots qui disent tout son engagement et sa liberté : « Je suis entre la pièce et le chorégraphe, entre la pièce et l'interprète. Je travaille pour la pièce. » **¶**