

En équilibre, entre le mouvement et le texte Entretien avec Paula de Vasconcelos

Philip Wickham

Number 71, 1994

Portraits

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28874ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Wickham, P. (1994). En équilibre, entre le mouvement et le texte : entretien avec Paula de Vasconcelos. *Jeu*, (71), 36–49.

En équilibre, entre le mouvement et le texte

Entretien avec Paula de Vasconcelos

Vous avez une formation en danse et en théâtre. Mais outre cette formation, qu'est-ce qui dans votre entourage vous a disposée à faire du théâtre ?

Paula de Vasconcelos — Je ne suis consciente d'aucune influence concrète. J'ai fait du ballet quand j'étais petite, j'ai dansé dans *Casse-noisettes* avec les Grands Ballets Canadiens. Ma mère a eu l'idée de me faire suivre des cours de ballet parce qu'elle me voyait sautiller dans le salon en écoutant des disques. Tranquillement, la danse m'a entraînée au théâtre. La seule chose que je puisse dire, c'est que mes parents m'ont toujours encouragée à faire ce que je voulais. Chaque fois que j'avais une nouvelle idée, ils m'incitaient à la poursuivre.

Et qu'est-ce que vous reprenez de votre formation en danse et en théâtre, maintenant que votre carrière est bien enclenchée ?

P. de V. — De la danse, je retiens la rigueur. Pour faire du ballet, il faut s'astreindre à une discipline dont les règles sont vénérées. Je cadrais très bien dans un milieu comme celui-là. J'ai toujours aimé faire ce qui demande une grande discipline. De la danse, je retiens donc la rigueur, mais aussi l'exaltation. Après avoir sauté, couru, tourné deux heures durant, on atteint un stade physique qui ressemble à celui des coureurs de longues distances lorsqu'ils ont atteint leur second souffle. C'est un état qu'on ne peut pas connaître si on reste assis à lire un livre.

Côté formation théâtrale, j'ai d'abord obtenu un baccalauréat en jeu à l'Université Concordia, puis une maîtrise à l'UQAM, où je me suis davantage orientée vers la mise en scène. Après le baccalauréat, je sentais le besoin de réfléchir. Ma formation de comédienne m'a permis d'approfondir mes connaissances en danse, de travailler la voix, le jeu, d'acquérir des techniques. Mais je n'avais pas beaucoup lu les ouvrages sur le théâtre et je voulais réaliser un projet qui me tenait à cœur. C'est devenu la deuxième production de Pigeons International. Ce mémoire-crédation, terminé en 1988, s'intitulait *le Cri*. Il s'agissait d'une recherche en mise en scène du *Woyzeck* de Georg Büchner à partir d'un point de vue expressionniste, basé sur les toiles de *la Frise de la vie* du peintre

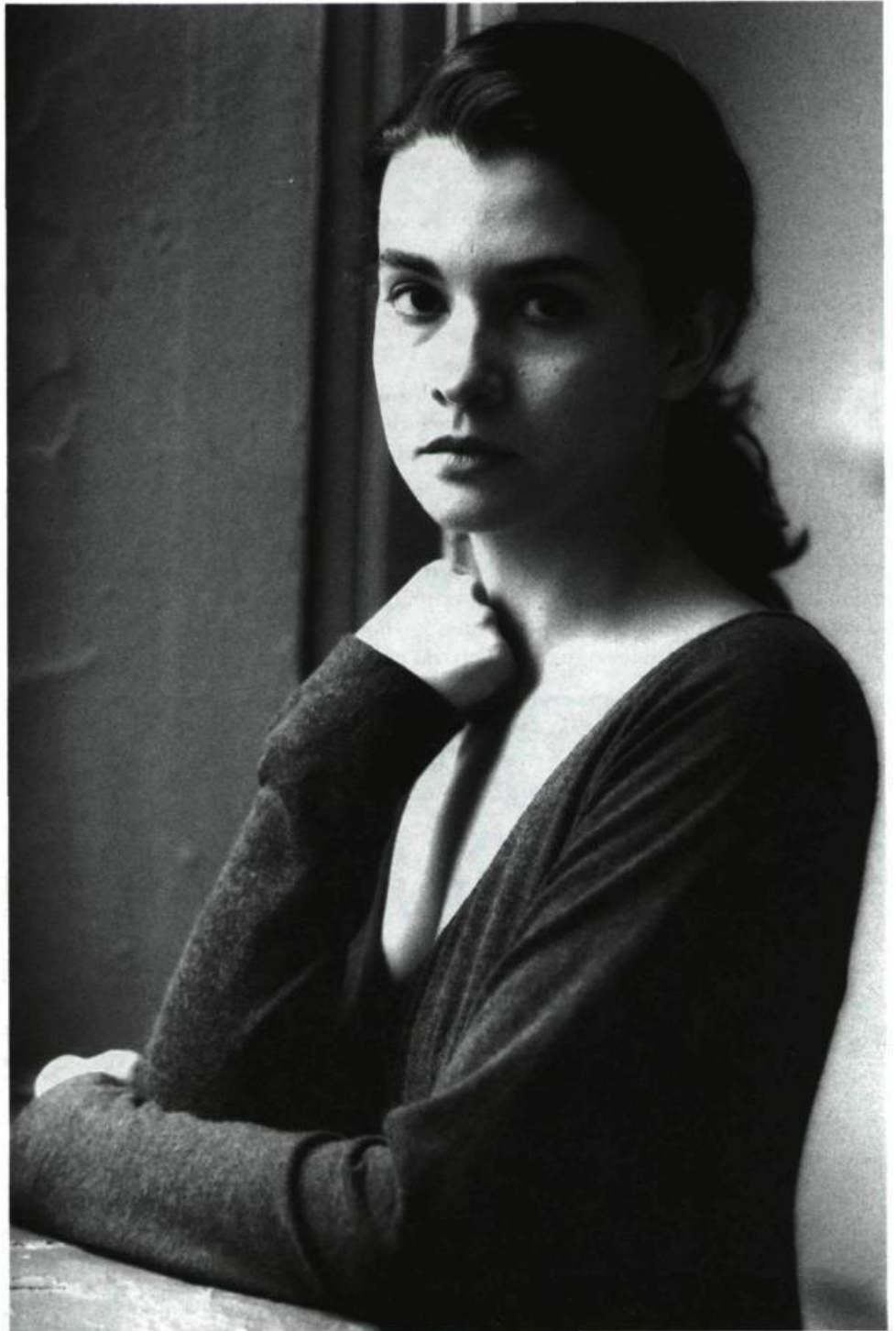


Photo : Yves Renaud.

norvégien Edvard Munch. J'ai fait un parallèle entre cette série de toiles et *Woyzeck*. De cette formation, je retiens la fantaisie, l'imagination, l'idée qu'au théâtre on peut tout faire et tout exprimer. Par le théâtre, on a accès à des univers très complexes, davantage même qu'à travers la danse.

À cause de la présence du texte ?

P. de V. — En partie à cause du texte, mais aussi à cause des multiples dimensions du théâtre, entre autres l'aspect social et philosophique. Au théâtre, le mélange des genres et des temps est plus facile à opérer qu'en danse, où les formes sont encore séparées les unes des autres. C'est la complexité du théâtre qui permet à l'imagination de librement s'épanouir.

La danse et le théâtre sont deux disciplines distinctes. Mais, à la fois dans le milieu de la danse et dans celui du théâtre, on a tendance à vouloir rapprocher ces disciplines parce qu'elles sont magnifiquement complémentaires. À Montréal, on sent beaucoup que les deux milieux se regardent amoureuxment et se demandent comment ils pourraient fusionner. C'est une recherche qui intéresse beaucoup d'artistes à travers le monde en ce moment. Mais, sauf dans les ballets qui ont une trame narrative, la danse est beaucoup plus abstraite que le théâtre. Si on veut exprimer une douleur, on va tendre le bras et se pencher la tête, alors qu'au théâtre on va plutôt dire cette douleur, l'expliquer. Au théâtre, on sait la plupart du temps qui dit quoi, pourquoi il le dit, quand et dans quelle circonstance. Les spectateurs sont d'accord ou non avec ce qui est dit. La danse est plus



Nathalie Claude et Diane Langlois. *Du sang sur le cou du chat*, présenté à Florence à l'été 1993. Photo : Massimo Agus.



Sylvie Drapeau et Paul-Antoine Taillefer. *Le Cri*, une production de Pigeons International, présentée à la salle André-Pagé de l'École nationale de théâtre en 1988. Photo : Glenn Berman.

lyrique ; elle nous parle à un niveau plus inconscient que le théâtre. Les spectacles de Pigeons International empruntent des éléments à la danse pour exalter le public, pour lui couper le souffle, pour lui offrir des images pleines de sens sans qu'il puisse, en les voyant, en faire une dissertation.

Inventer son propre théâtre

Avec Paul-Antoine Taillefer, vous avez fondé Pigeons International en 1987. Pourriez-vous rappeler les circonstances de cette fondation ?

P. de V. — Je faisais ma maîtrise à l'UQAM, et Paul-Antoine Taillefer était à l'École nationale de théâtre. Nous allions tous les deux terminer nos formations dans l'année qui suivait, et nous ne voulions pas nous retrouver devant le néant, sans travail. Nous avons donc décidé de fonder une compagnie. Nos deux premiers spectacles ont été produits l'été parce que, forcément, pendant l'automne et l'hiver, nous étions à l'école. Nous n'avons pas fondé Pigeons International avec un mandat artistique à long terme. Cela s'est défini avec les années. Nous voulions surtout nous donner des projets à réaliser. Le théâtre qui nous intéressait n'était pas celui que nous faisons à l'école ni celui qui se pratiquait sur les scènes professionnelles. Nous étions marginaux dans nos groupes respectifs. Il y avait bien sûr des compagnies qui nous intéressaient, mais on ne peut pas sortir de l'école, frapper à la porte des théâtres que l'on admire et leur demander de nous embaucher. Il a fallu inventer le théâtre que nous avions envie de faire. Fonder une compagnie n'était pas difficile parce que, heureusement, nous n'étions pas conscients de ce que cela supposait. Nous ne savions même pas comment faire une demande de subvention. Nous avons monté notre premier spectacle très naïvement, avec l'argent que nous avions mis de côté.

À l'origine votre compagnie avait pour objectif de faire du théâtre de recherche. Quelles étaient les prémisses de cette recherche ?

P. de V. — Au début, nous cherchions des façons d'intégrer la danse et le mouvement au texte théâtral, ce qui constitue encore le cœur de notre recherche actuelle. Paul-Antoine Taillefer a été danseur de ballet professionnel, il a un grand intérêt et une aptitude pour la danse et le mouvement. Et personnellement, j'avais envie de faire du théâtre multiculturel. Je voulais qu'il y ait des acteurs de toutes origines dans nos

spectacles. J'étais fatiguée des spectacles complètement unilingues, anglais ou français. Je ne comprends toujours pas l'abîme qui existe entre les deux cultures à Montréal, compte tenu que je suis moi-même le produit d'un métissage. J'avais envie de faire un théâtre qui reflète cette réalité, bien qu'au départ ce choix fût plus politique qu'artistique. Ces deux objectifs de départ sont encore très présents dans nos productions, mais ils se sont nuancés. Mon intérêt pour le multiculturalisme n'est plus un choix politique. Je suis simplement curieuse des gens qui viennent d'ailleurs. Je ne choisis pas un acteur *a priori* parce qu'il est étranger, mais si c'est le cas, cela représente un avantage pour moi. Je me soucie peu de la langue que parlent les acteurs, ni avec quel accent.

Notre volonté d'intégrer la danse et le mouvement au texte demeure toujours la même. Mais à chaque nouvelle expérience, nous ressentons qu'il faut repartir du début. C'est donc une recherche continue. Nous nous posons toujours la même question : comment allons-nous nous y prendre cette fois ? Nous n'avons pas trouvé de réponse définitive. Par contre, nous commençons à reconnaître le style que nous aimons : un jeu tantôt intimiste, ironiquement assez naturaliste, ramené comme à un degré zéro de simplicité, et tantôt à un jeu stylisé, avec des personnages très composés, tout cela jumelé à la danse, au mouvement physique exalté. Avec les années, nous avons développé une méthode de travail, mais chaque fois que nous créons un nouveau spectacle, nous sommes incertains de ce que nous allons trouver.

Est-ce que vous pourriez décrire les éléments principaux de la méthode de travail que vous avez adoptée pour les productions de Pigeons International ?

P. de V. — Depuis quelques années, nous commençons la création d'un spectacle en faisant des ateliers de recherche qui isolent les différentes composantes de notre travail : un atelier pour étudier la structure du texte, un autre pour explorer le vocabulaire chorégraphique... Je pars toujours d'un texte, ou alors d'une idée de spectacle. Avant de commencer un atelier, j'ai déjà élaboré un concept de mise en scène général. Par exemple, pour *Perdus dans les coquelicots*, quand nous avons fait notre premier atelier, j'avais déjà décidé de la structure du spectacle ; j'avais composé les personnages, distribué les rôles. Pendant trois semaines, dans des séances d'improvisation, les personnages se rencontraient en tête-à-tête ; les acteurs avaient le droit de leur faire dire tout ce qu'ils voulaient, et nous avons enregistré les dialogues.

Florence Figols dans
Le Réverbère à la Salle Fred-
Barry en 1990. Photo :
Paul-Antoine Taillefer.



Pour *Savage / Love*, nous avons fait un atelier surtout sur le vocabulaire chorégraphique. Auparavant, j'avais déjà choisi le texte de Shepard et je savais que je voulais faire un spectacle qui parlerait d'amour, et qui se déroulerait dans une Amérique mythologique et légendaire. Comme les ateliers sont faits plusieurs mois avant la présentation du spectacle, ça me permet de laisser mijoter mes idées. Nous faisons ces ateliers pour notre propre plaisir, sans jamais les présenter publiquement, sans répondre à aucune urgence de trouver à tout prix. Par la suite, quand nous sentons que la matière est assez riche, nous répétons pendant trois mois, pour rassembler tous les éléments et préparer le spectacle.

Qu'est-ce que vous recherchez dans un texte ? Qu'est-ce que le Cri, Du sang sur le cou du chat, Perdus dans les coquelicots et Savage / Love ont en commun ?

P. de V. — Ce sont tous des textes assez fragmentés, non naturalistes, poétiques, archétypaux. Des textes dont on n'a pas trop parlé, qui ne sont pas trop imprégnés d'une époque ou d'un commentaire social rigide, où tout est possible. Mes choix de textes sont toujours impulsifs, intuitifs, comme mes choix de mise en scène. Je ne les choisis pas à cause des préoccupations que j'ai, moi, dans la vie. J'ai l'impression que ce que j'aime dans un texte, ce sont des choses que les gens n'aiment pas en général. Les gens que je connais qui ont lu *Savage / Love* de Shepard n'ont pas vraiment reconnu la pièce en voyant notre spectacle. J'ai fait un spectacle sur l'amour et l'Amérique, mais je ne recherche pas nécessairement cela dans d'autres textes. Entre toutes ces pièces que j'ai montées, il y a un lien très vague.

Leni Parker dans
Perdus dans les coquelicots
au Théâtre La Chapelle
en 1991. Photo :
Paul-Antoine Taillefer.



Pour élaborer une mise en scène, vous commencez par des ateliers d'expérimentation par le biais de la danse, de l'improvisation. Commencez-vous parfois par travailler uniquement le texte, la façon de le dire, par exemple ?

P. de V. — Surtout si c'est une création, nous commençons toujours par parler des thèmes, de la structure du spectacle, des personnages et des relations qu'ils ont entre eux ; nous discutons de la manière dont nous voulons que la pièce commence et comment elle doit se terminer. Mais nous n'aborderons jamais la diction du texte dans un atelier. Ce n'est pas nécessaire, parce que je travaille avec de bons comédiens, qui savent dire le texte. En groupe, nous lisons très peu le texte. Par contre, nous travaillons beaucoup le jeu depuis quelques années, parce que je suis vraiment à la recherche d'un style de jeu particulier. Nous travaillons beaucoup sur l'intimité, cette qualité de jeu « naturaliste » dans le cadre d'un spectacle non naturaliste. Malgré tout, je ne crois pas trahir le texte ou l'auteur. Nous n'avons rien changé à *Savage / Love*, sauf l'ordre des monologues. Dans *Du sang sur le coup du chat*, je n'ai coupé que quelques monologues. Mais je ne modifie ni le texte ni les mots. Nous aimons le texte sans le vénérer.

Lorsque vous préparez une mise en scène, est-ce que vous faites beaucoup de recherche dramaturgique autour du texte ?

P. de V. — Je fais beaucoup de recherche sur l'auteur. Pour *Savage / Love*, j'ai lu presque toutes les pièces de Sam Shepard, et j'ai lu sur sa vie, sa carrière d'artiste. Pour *Woyzeck*, j'ai beaucoup lu autour du texte, puisque c'était dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. *Perdus dans les coquelicots*, qui est une création, est le spectacle pour lequel j'ai fait le plus de recherche, autour du thème de la décadence. Des bibliothèques entières regroupent des œuvres qui traitent de la décadence à travers la poésie, l'histoire et la sociologie, la décadence de Rome ou celle des poètes du XIX^e siècle. Je fais donc une recherche thématique quand un spectacle est en construction, mais je ne fais jamais une analyse très méticuleuse des mots.

On peut reconnaître deux tendances dans les spectacles de Pigeons International : vous travaillez sur des textes déjà écrits et sur des créations.

P. de V. — Oui. *Le Réverbère* est la seule pièce que j'aie signée en tant qu'auteur. J'ai d'abord écrit plusieurs versions de cette pièce que je soumettais au critique Jean Barbe, qui me servait de *coach*. Il les relisait et nous les étudions ensemble. Pourquoi j'ai écrit *le Réverbère* ? Je ne le sais toujours pas. La seule influence que je peux reconnaître, c'est *la Ronde* d'Arthur Schnitzler. J'ai calqué la structure du *Réverbère* sur cette pièce. J'aimais beaucoup l'intrigue : un personnage rencontre un personnage qui, lui, rencontre un autre personnage, etc. Ce sont tous des êtres qui viennent d'ailleurs et qui repartent on ne sait où. Cette préoccupation de l'ailleurs est constante dans mon travail.

Metteure en scène par accident

Vous n'avez pas de formation en mise en scène et il n'existe pas non plus d'école de mise en scène au Québec, outre la section qui vient tout juste de voir le jour à l'École nationale. Comment êtes-vous devenue metteure en scène ?

P. de V. — Par accident. Pendant ma formation de comédienne, j'ai fait deux cours de mise en scène parce qu'à l'Université Concordia un professeur que j'aimais beaucoup m'a convaincue de les suivre. Je n'en avais pas vraiment envie à ce moment-là ; je ne me disais pas que j'allais devenir metteuse en scène. J'étudiais en jeu, je me voyais plutôt comme une comédienne.

Et aujourd'hui, pourriez-vous dire quelles sont les qualités essentielles d'une metteuse en scène ?

P. de V. — Ça prend d'abord beaucoup d'imagination. Il faut pouvoir pondre des idées nouvelles régulièrement, ce qui n'est pas toujours aisé. Il faut aussi savoir parfois prendre une pause dans ses activités, avoir la présence d'esprit de dire : « Ça, je l'ai déjà dit. » Avoir l'humilité de dire que l'on a besoin de lire ou de faire de la peinture pour se ressourcer, même s'il est normal de se répéter un peu, pour construire, pour se rappeler à soi-même ce qu'on a dit, afin d'évoluer. C'est le processus d'évolution normal de n'importe quel artiste que de partir d'un point fixe pour aller plus loin.

Et quand pouvez-vous savoir si une idée vaut la peine d'être développée ?

P. de V. — Pour moi, cela demeure très intuitif. Une idée vaut la peine d'être développée quand elle me parle du fond de l'âme. Quand je monte des spectacles, je poursuis parfois des choses que je ne comprends pas. J'ai une intuition, et j'essaie de la mettre à l'épreuve. Mais parce que je n'ai jamais tenté l'expérience, le résultat est difficile à trouver. Par exemple, dans *Perdus dans les coquelicots*, il y avait une chorégraphie que nous appelions celle de l'ennui, où tous les personnages étaient enlignés et ne faisaient rien. Nous nous

Savage / Love au Théâtre
La Chapelle en 1994.
Sur la photo : Paul-Antoine
Taillefer, Diane Langlois,
Chris Heyerdahl et Sylvie
Moreau. Photo : Louis
Taillefer.



y sommes acharnés pendant deux mois. Je savais que je voulais faire une chorégraphie où il ne se passait rien, où il n'y avait pas de chorégraphie. Mais comment ? J'ai souvent l'impression de me jeter dans l'inconnu.

Comment décririez-vous vos relations avec les comédiens ? Vous définissez-vous comme une metteuse en scène directive ?

P. de V. — Oui et non. Je suis directive face aux chorégraphies, parce que la danse doit respecter un rythme précis ; on arrive ou on n'arrive pas sur le compte. C'est impardonnable. D'un autre côté, j'encourage tous les comédiens à prendre une grande part à la création d'un spectacle. J'inclus leurs idées, leurs goûts, leurs préoccupations. Nous avons un rapport très ouvert et nous nous parlons franchement. Plus je travaille avec un comédien, plus cela devient intéressant et pour lui et pour moi, parce que nous n'avons plus à nous expliquer. Nous savons tous maintenant le genre de théâtre que nous voulons faire, et les acteurs me suivent même si mes idées leur semblent parfois nébuleuses. J'aime beaucoup travailler avec les mêmes acteurs et les mêmes concepteurs ; cela nous permet d'évoluer ensemble. Dans *Savage / Love*, j'ai réuni des comédiens avec qui je travaille depuis trois ans, dont Leni Parker, qui est parmi nous depuis la fondation de la compagnie. Si je le pouvais, j'aimerais vraiment avoir une troupe où les comédiens seraient payés pour venir travailler tous les jours, pour faire une recherche théâtrale continue.

Vous réunissez toujours une dizaine d'acteurs sur scène pour les spectacles de Pigeons International. Qu'est-ce qui motive ce choix ?

P. de V. — Ce que j'aime le plus sur la scène, ce sont les êtres humains, leur visage, leur corps... C'est ce qu'il y a de plus riche au théâtre. Dans le contexte d'un travail sur le mouvement, le fait de travailler avec plusieurs personnes permet de monter des scènes intimistes à deux ou trois personnages, mais aussi d'autres scènes où il se brasse beaucoup d'air, ce qui permet vraiment d'« énergiser » la scène. Je trouve dommage que des compagnies soient restreintes, pour des raisons financières, à faire des spectacles à deux ou trois comédiens. J'ai l'impression que l'essence du théâtre est reliée aux vieux rituels et aux fêtes. Si on ne sent pas la fête dans un spectacle de théâtre, je trouve qu'on se rapproche trop de la lecture. Souvent, je vais voir des pièces de théâtre et je me dis que c'est une très belle lecture, mais pas un spectacle théâtral. Dans *Perdus dans les coquelicots* et dans *Savage / Love*, quand le public entre dans la salle, le spectacle est déjà commencé. J'aime aussi surprendre le spectateur, le mettre mal à l'aise, le dérouter un peu, lui donner l'impression qu'il ne peut pas savoir ce qui va arriver.

Quelles qualités recherchez-vous chez un acteur ?

P. de V. — Je recherche une luminosité sur scène. C'est une chose qui est presque impossible à définir, mais qui ressemble à une aura. Quand je travaille avec des acteurs, je ne leur dis pas de penser à cette aura, ils ne comprendront pas. La luminosité jaillit d'eux une fois qu'ils ont trouvé une bonne piste de jeu. Pour chaque comédien, il faut trouver une réponse différente à un même problème. Ce qui fait vibrer un comédien

Du sang sur le cou du chat
(Florence). Sur la photo :
Leni Parker et Gregory
Hlady. Photo : Massimo
Agus.



déplaît à un autre. Le metteur en scène a un gros travail à effectuer sur le strict plan humain. C'est pourquoi je préfère travailler avec les mêmes acteurs ; après un premier spectacle, on commence à comprendre les rouages d'un acteur, on sait comment il pense, quelles sont ses forces et ses faiblesses. J'éprouve beaucoup de plaisir à chercher avec un acteur le meilleur de lui-même, à lui faire faire des choses qu'il n'a jamais faites. Si j'ai employé tel comédien pour jouer un rôle dans une pièce, je ne suis pas intéressée à le lui faire répéter. Et puis, il y a toute la question de la chimie entre les comédiens.

On remarque que l'espace dans vos spectacles est souvent ouvert, vaste. Comment élaborez-vous l'espace ?

P. de V. — Encore une fois, je travaille par pure intuition. J'ai toujours une idée de base quand je rencontre le scénographe pour la première fois. Il y a une relation tellement harmonieuse entre Raymond-Marius Boucher et moi que nous avons à peine à nous expliquer. J'ai besoin de beaucoup d'espace, parce qu'il y a toujours de la danse et du mouvement. Et comme

pour le jeu, il y a un côté naturaliste à nos scénographies, sans que ce choix soit issu d'une véritable préoccupation historique. Dans *Perdus dans les coquelicots*, nous avons fait exprès pour mélanger les époques. Dans *Savage / Love*, il y avait des personnages *hippies* des années soixante, et d'autres qui appartenaient à la période du tournant du siècle. Certains objets étaient très vieux, d'autres très contemporains. Pour ce spectacle, je voulais un espace qui ressemble à une salle à l'italienne, avec ses cintres et ses coulisses à vue. En ce qui concerne la scénographie, mon principal intérêt serait de mélanger les époques, en même temps que les arts et les cultures.

Vous avez choisi de travailler sur des œuvres que l'on pourrait qualifier de sombres : Fassbinder, Büchner. Et pourtant, vous vous opposez à la morosité qui se dégage de ces œuvres. Est-ce que cela est volontaire de votre part ?

P. de V. — Non, ce n'est pas volontaire. Je suis fondamentalement optimiste, c'est plus fort que moi ; mais on est toujours attiré par son opposé. Ce qu'il y a de plus intéressant dans la vie, c'est la dualité, à l'intérieur d'un même spectacle, d'un même personnage. La dualité est aussi l'essence de l'art dramatique. Vu mon optimisme, s'il fallait que je



Nathalie Claude et Gregory Hlady. *Du sang sur le cou du chat* (Florence).
Photo : Massimo Agus.

monte des pièces heureuses, ce serait redondant. Curieusement, cela ne m'intéresse pas de monter des comédies. Mais je ne choisis pas seulement des pièces sombres. *Savage / Love* n'en est pas une, bien qu'il y ait quelques petites lueurs macabres, des allusions à un meurtre. J'aime quand même le côté dramatique des choses, j'aime sentir qu'il plane un danger.

La sensibilité féminine se fait aussi beaucoup ressentir dans les spectacles de Pigeons International.

P. de V. — Je reconnais que les spectacles de Pigeons International sont féminins à cause de moi, tout comme les spectacles de Carbone 14 ou de La La La Human Steps sont masculins à cause de Gilles Maheu et d'Edouard Lock. Je pourrais concevoir un spectacle sans femme, mais ce serait encore un spectacle féminin. Cela ne m'intéresse pas de faire une œuvre masculine dans la mesure où elle ne coulerait pas de moi. Et pourtant, j'adore le travail de La La La Human Steps et de Carbone 14...

Sur la rampe de l'interculturalisme

Est-ce que vous pourriez rappeler les circonstances de votre voyage en Italie pour le Festival Intercity qui se déroule annuellement à Florence ?

P. de V. — Pigeons International a été invité à ce festival à deux reprises. Nous y avons présenté *Perdus dans les coquelicots* en 1992 et, vu le succès que nous avons obtenu, les organisateurs du festival nous ont invités à revenir l'année suivante. À cette occasion, ils avaient envie de faire un véritable échange. Ils m'ont demandé de diriger des comédiens

D'après Ruzante, présenté au Festival Intercity en 1993 (Florence). Photo : Massimo Agus.



italiens et M^{me} Barbara Nativi, la directrice du Festival, a fait une mise en scène avec les comédiens de Pigeons International ; à la fin, nous avons présenté *Du sang sur le cou du chat* que nous avons remonté pour le Festival.

Vous avez donc travaillé avec des comédiens italiens ? Qu'est-ce que vous avez retenu de cette expérience ?

P. de V. — Je me rends compte aujourd'hui que j'ai été naïve d'accepter de monter un spectacle en ne disposant que du tiers du temps que je m'alloue normalement, avec des comédiens que je ne connaissais pas, dans un pays étranger. J'ai trouvé cela difficile, parce que je travaille lentement comme metteure en scène et qu'il a fallu me presser. Les acteurs italiens n'ont pas le même mode de travail que nous. Et en fait, Florence est une ville où il y a peu de théâtre. Le Laboratorio None, avec lequel j'ai travaillé, est une des rares troupes dans cette ville, et ses comédiens ne côtoient pas beaucoup d'autres metteurs en scène, même si chaque année on organise un festival et qu'on invite de nouveaux metteurs en scène étrangers. Malgré leur grande curiosité et leur intérêt pour le théâtre mondial, les comédiens florentins que j'ai dirigés sont rarement confrontés individuellement à des méthodes différentes. Ce que je leur demandais était très différent de ce qu'ils font normalement, et ils ont eu de la difficulté à suivre. La dimension physique était presque absente de notre spectacle, qui ressemblait peu à ce que j'ai l'habitude de faire, sauf pour ce qui est du visuel. Nous nous sommes rendu compte en cours de route que nos méthodes de travail étaient incompatibles. Nous avons monté des spectacles qui ont reçu de bonnes critiques et, officiellement nous avons accompli notre mission ; mais je n'estime pas avoir progressé en tant qu'artiste.

Savage / Love, présenté au Théâtre La Chapelle en 1994. Photo : Louis Taillefer.

Dès les débuts de Pigeons International, vous avez favorisé le travail avec des comédiens de différentes origines, et vous utilisez diverses langues sur la scène. D'après vous, est-ce que cela suffit pour créer un spectacle multiculturel ?

P. de V. — La notion de multiculturalisme est un peu artificielle par moments. Ma position a un peu changé depuis quelques années. Dans nos spectacles, il ne doit plus y avoir obligatoirement des acteurs qui parlent plusieurs langues. Aujourd'hui, je les choisis parce que ça adonne comme ça. Par exemple, nous cherchions un comédien pour *Savage / Love*, nous sommes alors tombés sur Chris Heyerdahl; c'est seulement par après que j'ai appris qu'il était d'origine norvégienne et que j'ai décidé d'intégrer sa langue natale au spectacle. Si un comédien est pianiste, je serai toujours tentée de me servir de cette aptitude artistique. C'est un atout, un ingrédient, une possibilité de plus. Chez Pigeons International, nous aurons toujours des spectacles bilingues, parce que Leni Parker est membre de la compagnie et anglophone. Mais nous n'essaierons jamais d'expliquer ou de justifier ce choix. La convention est claire pour nous, et nous sommes maintenant reconnus pour ce choix linguistique.

Est-ce que l'étiquette de « théâtre multiculturel » vous gêne ?

P. de V. — Non. Mais je trouve étrange que des théâtres veuillent solliciter des auteurs ou des metteurs en scène allophones seulement parce qu'il y a des allophones à Montréal.

Il y a longtemps qu'ils sont là, et tout à coup on s'intéresse à eux ? L'écriture ne peut pas être provoquée artificiellement. Une pièce doit s'imposer d'elle-même, elle doit faire son chemin naturellement. Si un excellent auteur immigrant était au Québec, il se manifesterait, il irait voir les théâtres, il proposerait ses textes. Il y a des artistes étrangers qui viennent d'ailleurs, comme Gregory Hlady, qui est ukrainien. Il faisait du théâtre en Russie, et il continue à en faire ici. C'est très bien qu'il y ait une ouverture, une curiosité envers ces nouveaux artistes. Mais il est absurde de vouloir inciter des gens qui ont à peine écrit à écrire parce qu'ils viennent d'ailleurs. Ce que nous voulons finalement, ce sont les meilleurs artistes, monter les plus belles pièces. Et tant mieux s'ils viennent d'ailleurs. Forcer la chose et dire qu'au Québec il faudrait monter au moins huit pièces écrites par des allophones par année, c'est régimenter l'art.

Croyez-vous qu'il soit possible de produire des styles purs ?



P. de V. — Il existe des styles purs, mais il en existe aussi beaucoup qui sont impurs et tout aussi valables. À travers le métissage des cultures, il est certain que nous perdons quelque chose, mais nous gagnons autre chose. De toute façon, c'est inévitable. L'humanité se métisse, l'évolution de la planète suit ce chemin. On pourrait essayer de préserver son petit bout de terre, sa langue, son pays. Beaucoup de gens sont terrorisés par le métissage des cultures. Cette résistance au mouvement est inutile. Aussi bien voir comment on peut se définir à travers ce métissage. Moi même, je suis née au Portugal. Ma vision du monde est complètement différente de celle d'un Québécois pure laine. Pourtant, je ne considère pas avoir renié qui je suis, ma langue maternelle ou mon pays natal, même si je n'ai encore jamais fait allusion au Portugal dans mes spectacles, si ce n'est par une phrase dite en portugais dans *Perdus dans les coquelicots*. Ce que j'affiche est quelque chose de plus diffus, mais peut-être aussi de plus complexe. Je n'affiche pas mes origines, mais celles-ci transparaissent dans la mesure où je fais du théâtre multiculturel, apolitique, un théâtre qui découle de moi et qui illustre mes préoccupations artistiques. ◆