

Le corps lexique de Pigeons International Rencontre avec Paula de Vasconcelos

Adeline Gendron

Number 125 (4), 2007

Paysages du corps

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2081ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gendron, A. (2007). Le corps lexique de Pigeons International : rencontre avec Paula de Vasconcelos. *Jeu*, (125), 46–51.

Le corps lexique de Pigeons International Rencontre avec Paula de Vasconcelos

En 1987, Paula de Vasconcelos et Paul-Antoine Taillefer fondent la compagnie Pigeons International. Les deux jeunes créateurs partagent un intérêt commun, celui du corps. Il est étudiant à l'École nationale de théâtre, ancien danseur de ballet; elle est étudiante à la maîtrise en théâtre à l'UQAM, passionnée de danse depuis toujours et très proche, à cette époque, de la danse contact d'Andrew de Lotbinière Harwood. Alors qu'elle étudiait à l'Université Concordia, quelques années plus tôt, Paula de Vasconcelos avait aussi suivi les cours de Lorne Brass, qui l'avait initiée au travail de Carbone 14. Leur rencontre avec l'esthétique des Brass et Maheu bouleverse la jeune femme et son acolyte: le spectacle de Carbone 14 auquel ils assistent alors leur fait entrevoir un monde de possibilités. Non seulement constatent-ils qu'il est possible de faire pareils spectacles dans lesquels le corps est totalement impliqué, mais ils prennent la décision que leur propre travail s'inscrira dans la même voie. Sans faire du Carbone 14, ils veulent créer des spectacles où il y aurait rencontre entre le travail physique et le texte. Ils réunissent alors autour d'eux un petit groupe de jeunes comédiens et présentent *Du sang sur le cou du chat* de Fassbinder.

L'expérience s'avère fructueuse; Robert Lévesque écrira d'ailleurs à propos du spectacle: «[...] le détour vaut pour prendre acte d'un premier travail qui porte les germes d'une éventuelle carrière de metteur en scène¹» – et la compagnie persiste, reprenant régulièrement son pari de faire un théâtre du corps. Cette année, elle célèbre son vingtième anniversaire et présente un quatorzième spectacle, intitulé *Kiss Bill*.

Le désir qu'ils avaient en 1987 de présenter un théâtre qui utilise le corps comme matériau de base oriente encore la démarche de Paula de Vasconcelos et de Paul-Antoine Taillefer. Et, en cette année anniversaire, le spectateur était invité à constater l'évolution de leur travail dans les plus récents spectacles, puisque les trois volets de la *Trilogie de la Terre – Babylone* (2001), *5 Heures du matin* (2005) et *Demain* (2006) – étaient présentés l'un à la suite de l'autre à l'Usine C au printemps 2007. Intriguée par ce qui me semblait être deux phases bien distinctes dans son travail – en particulier en

Lettre d'amour à Tarantino de Paula de Vasconcelos (Pigeons International/Montréal, 1997).

Sur la photo: à l'avant-plan, Sylvain Lafortune. Photo: Isabel Zimmer.



1. Robert Lévesque, « L'ange exterminateur », *Le Devoir*, 12 janvier 1989, p. 9.

ce qui concerne l'utilisation du corps en scène –, j'ai rencontré la chorégraphe, metteuse en scène et scénographe Paula de Vasconcelos.

Des comédiens qui dansent

Du sang sur le cou du chat a donc été présenté pour la première fois, en 1987, à la salle André-Pagé de l'École nationale de théâtre, puis repris en 1989 à la Salle Fred-Barry. Dans cette pièce un peu étrange de Fassbinder, une jeune extra-terrestre – Sylvie Drapeau, qui impressionne les critiques – observe le monde dans lequel elle se trouve catapultée pour ensuite recracher à la manière d'un magnétophone les discours entendus. À cette époque, Paula de Vasconcelos et Paul-Antoine Taillefer savent qu'ils veulent faire un théâtre multiculturel qui met de l'avant le corps, mais ils n'ont pas arrêté les modalités de ce type de théâtre. « J'étais toute jeune, avance Paula de Vasconcelos. Dans ma tête, je ne faisais pas de chorégraphie. Je n'avais jamais dansé professionnellement, je n'avais donc pas de modèle de chorégraphe qui crée sur des corps. Ce n'était pas tout à fait de la danse, plutôt des moments dansés dans le spectacle. »

Cruising Paradise de Sam Sheppard, adapté et mis en scène par Paula de Vasconcelos (Pigeons International, 1997).
Sur la photo : AnneBruce Falconer. Photo : Paula de Vasconcelos.



Il n'en demeure pas moins que les spectateurs qui assistent à ce spectacle sont fascinés par le travail esthétique de la jeune compagnie. La dureté des propos de Fassbinder, mise en évidence par la sobriété des costumes très stéréotypés et la précision froide des gestes, est pourtant contrebalancée par une dose d'humour qui arrive, entre autres, de la danse. En effet, deux chorégraphies viennent ponctuer le texte, l'une d'elle en particulier faisant jaillir de la salle éclats de rire et applaudissements. Le mouvement est grossier, caricatural presque. Des couples se forment et dansent un *slow* à la limite du ridicule. « Il y avait une chorégraphie qui se moquait des archétypes des rôles sociaux que les hommes et les femmes se donnaient, une parodie des jeux de la séduction. L'autre était plus sur la sexualité, la polarisation des hommes et des femmes, et le champ magnétique qui existe entre les deux », explique de Vasconcelos. La façon dont les chorégraphies sont inscrites dans le spectacle relève du collage : bien sûr, elles appuient le propos, montrant à quel point les relations entre hommes

et femmes peuvent être complexes, mais elles semblent aussi surgies de nulle part, intermèdes dansés. « À ce moment, c'était par pur plaisir d'introduire dans le spectacle l'exaltation de la danse, souligne la metteuse en scène. Cette exaltation se trouve difficilement lorsqu'on fait du théâtre plus traditionnel. La danse permet aussi d'amener une dimension non narrative, non linéaire qui me plaît bien. »

Le travail du corps proposé par de Vasconcelos dans *Du sang sur le cou du chat* est bien loin de ce qu'on pourra voir dans *Demain*, quelque vingt ans plus tard. En 1987, les corps des comédiens sont indifférenciés dans le mouvement. Un peu comme le faisait Maheu dans *Pain blanc* (1981), les hommes assument une même partition gestuelle et les femmes en ont une autre. Ce n'est pas tant le corps d'un interprète qui est mis en scène mais celui, sexué, d'un type. Les costumes appuient d'ailleurs les stéréotypes, les hommes portant complets et cravates, et les femmes, jolies robes de satin et talons hauts.

À l'extérieur des passages dansés, les corps sont toujours investis, sollicités tantôt par un port de tête insistant, tantôt par une immobilité dérangeante. Sans faire encore ce qu'elle nommera plus tard sans hésiter du théâtre-danse, la jeune compagnie pose les bases de son travail. Avec ses spectacles suivants, *le Cri* (1988), *le Réverbère* (1990), *Perdus dans les coquelicots* puis *Savage/Love* (1994), Paula de Vasconcelos trouve sa place. Le multilinguisme est le point de départ de ces productions, et c'est de l'incompréhension provoquée par l'utilisation de différentes langues que le mouvement naît, le langage non verbal étant, au dire de la metteuse en scène, accessible à tous.

Écrire avec le corps

Même si le mouvement conserve un rôle de premier plan dans les productions de la compagnie, et que les chorégraphies s'y font de plus en plus nombreuses, Paula de Vasconcelos ne se considère toujours pas comme une chorégraphe. D'autres le font pourtant, et, en 1997, Kathy Casey, directrice artistique de Montréal Danse, invite la metteuse en scène à chorégraphier pour ses danseurs. Ce qui devait être à l'origine une création de vingt minutes pour Montréal Danse se transforme rapidement en collaboration entre les deux compagnies – deux artistes liés à Pigeons International, Paul-Antoine Taillefer et Nathalie Claude, se joignent au groupe de danseurs –, une production presque essentiellement dansée qui durera quarante minutes. Dans *Lettre d'amour à Tarantino*, de Vasconcelos reprend les thèmes qui lui sont chers : les relations entre les hommes et les femmes et la violence du monde dans lequel nous vivons. Cette fois pourtant, elle se doit d'inventer un nouveau vocabulaire, gestuel, pour en parler.

Pour Paula de Vasconcelos, le fait de travailler avec des danseurs est tout à fait nouveau.

Je suis entrée dans le studio, je ne connaissais pas les danseurs. Je me souviens de ma gêne et de ma peur parce que, dans ma tête, je n'étais pas chorégraphe. J'ai tout simplement plongé : je leur ai montré mes mouvements et j'ai eu un plaisir fou. Dès que je proposais quelque chose, ils le faisaient et le refaisaient pour le faire parfaitement. J'ai senti une liberté envivante. Avec *Tarantino*, j'ai découvert que je pouvais écrire avec le corps.



Babylone de Paula de Vasconcelos

(Pigeons International, 2001).

Sur la photo : Milene Azze

et Emmanuel Jouthé. Photo :

Paul-Antoine Taillefer.

Lorsqu'on observe ce spectacle avec le recul, on y voit clairement les débuts d'un style, la naissance d'un lexique propre à la compagnie. On sent qu'il s'agit des débuts – les chorégraphies de groupe sont prépondérantes, les interprètes étant souvent indifférenciés dans le mouvement; les enchaînements sont rapides, souvent très chargés –, mais on voit très bien en germe le style qui sera celui de Pigeons International. On multiplie ainsi les torsions, les attitudes et les jeux de mains. La variété des mouvements rendus possibles par le travail sur des corps exercés fait prendre conscience à Paula de Vasconcelos de son double rôle. Dès lors, elle se verra à la fois metteuse en scène et chorégraphe. Ce spectacle lui permet aussi de redéfinir son travail. « Travailler avec des danseurs pour *Lettre d'amour à Tarantino*, c'était une découverte dans mon corps aussi. Je découvrais que je pouvais explorer une gestuelle personnelle. » Dix ans après ce premier spectacle dansé, elle croit être encore au début de ce processus de création, se considérant toujours comme une « jeune chorégraphe ».

Dès la production suivante de sa compagnie, *Cruising Paradise* (1997), Paula de Vasconcelos

applique ses nouvelles connaissances et travaille avec une danseuse, AnneBruce Falconer. Même si tous les comédiens maîtrisent le geste, les parties dansées sont réservées à une interprète en particulier. Par rapport aux spectacles plus anciens de la compagnie, les chorégraphies de *Cruising Paradise* semblent plus achevées, le mouvement plus net. Deux ans plus tard, avec *les Bacchantes*, ce sera encore plus flagrant. Cette fois, le nombre de danseurs est beaucoup plus grand, et les parties dansées et jouées s'enchaînent harmonieusement. On constate aussi que les idées de nouvelle chorégraphe de Paula de Vasconcelos ont fait du chemin.

Travailler avec des danseurs, ça me permet de développer un plus grand vocabulaire, un approfondissement de la gestuelle. Ça me force à chercher plus loin ce que je peux leur demander. Les danseurs peuvent faire beaucoup de choses que je suis incapable de faire. En voyant évoluer dans leur corps le matériel que je leur donne, ça alimente ma façon de voir le mouvement, et j'évolue aussi.

Visiblement, le lexique s'établit. De plus en plus, on reconnaît de Vasconcelos pour un style particulier, des mouvements qui impliquent surtout les membres, des extrémités – mains, pieds, visage – très parlantes. Elle développe aussi une façon de travailler. « J'arrive en répétition avec des bribes de chorégraphie. Une musique et une phrase que je propose et j'observe. C'est comme de la broderie, un petit dessin à la fois, geste par geste. C'est un travail très long. »



De plus en plus, la compagnie collabore avec des interprètes en danse. Les comédiens qui participent à *l'Autre*, Céline Bonnier, Gregory Hlady, Bruno Schiappa, entre autres, ont une solide connaissance de leur corps. Certains d'entre eux participeront même aux chorégraphies de groupe. Les frontières entre danse et théâtre s'estompent peu à peu. Dans ce magnifique spectacle qui se déroule devant le spectateur comme sur le lit d'une rivière, la danse et le jeu des corps servent de langue universelle. Que les dialogues soient tenus en français ou en ukrainien, le spectateur peut en saisir le sens.

Ce n'est pourtant qu'avec *Babylone* que la metteuse en scène et chorégraphe sentira la véritable fusion entre les deux arts. « Aujourd'hui, on ne peut plus distinguer la danse du théâtre dans les spectacles, dit-elle, c'est trop entremêlé, cousu à même la toile du spectacle. La fusion est totale. » Il est vrai qu'avec la *Trilogie de la Terre*, Paula de Vasconcelos a établi un mode de création qui lui est propre. Dans ces spectacles, elle se donne la liberté de créer à partir des interprètes et de leur bagage de connaissances personnel. Aussi, pour *Babylone*, elle s'entoure de danseurs et de comédiens assumant des rôles bien précis, le Diplomate et Dieu s'occupant des partitions jouées, la narcoleptique, Adam et Ève étant plutôt des rôles dansés. Chaque

Demain de Paula de Vasconcelos
(Pigeons International, 2006).

Sur la photo : Forty Nguyen,
Manuel Roque et François Gravel.
Photo : Paul-Antoine Taillefer.

interprète, chaque personnage, interagit avec les autres dans sa langue, qu'elle soit orale ou gestuelle et, comme dans ce grand banquet final inspiré de la tour de Babel, tous se comprennent. Même jeu dans *5 Heures du matin*, spectacle dans lequel Violette Chauveau (Fanny Mallette pour la reprise de 2007) joue une photographe angoissée incapable de s'endormir avant le retour du soleil. Les portraits de l'homme pris à 5 heures du matin sont photographiques, textuels ou dansés.

Dans *Demain*, ce jeu de la superposition des langages sera encore plus poussé. Tous issus du domaine de la danse ou du cirque – sauf Suzanne Laforest qui s'exprime tout de même en mouvements puisqu'elle utilise le langage des signes –, les interprètes ont des possibilités physiques qu'on croirait infinies. Venus du hip-hop, du ballet classique ou du cirque, ils parlent la même langue, celle du corps, de la danse, mais ont des « accents » différents qu'on ne cherchera pas à dissimuler. « Dans *Demain*, j'ai essayé de créer des partitions qui collaient aux interprètes. Je ne suis pas une chorégraphe qui n'a que son vocabulaire à elle, qu'elle essaie de transmettre à tous les autres corps du spectacle. Mon propre vocabulaire est un peu dilué, ou transformé par l'artiste », ajoute-t-elle, soulignant immédiatement que c'est ce qu'elle apprécie dans son travail.

Le pari que ses fondateurs avaient fait en 1987 de proposer un théâtre où texte et corps se rencontrent, Pigeons International le renouvelle sans cesse. Depuis 1997 pourtant, il semble que les rôles aient été inversés. Ce n'est plus le texte qui prime, mais plutôt la danse, les corps. À un point tel que dans *5 Heures du matin* et *Demain*, les plus récents spectacles de la compagnie, le texte a été conçu après le début de la création, avec les interprètes eux-mêmes. Pour Paula de Vasconcelos, le corps n'a jamais été accessoire. Déjà dans *Du sang sur le cou du chat*, il était un appui important au texte, un sens ajouté. Peu à peu, la metteuse en scène a développé son rapport au corps, affiné sa direction d'acteurs, travaillé avec des corps exercés, malléables. D'un spectacle à l'autre, elle a mis en place un vocabulaire précis qui se renouvelle chaque fois mais dans lequel on peut reconnaître certains mouvements. Le parallèle qu'elle établit dans *Demain* entre la danse et le langage des signes indique bien à quel point le corps est devenu lexique, source inépuisable de nouveaux vocables dont le sens sera attribué tant par la créatrice que par le spectateur. **]**