

L'art du déliement

Grâce à Dieu, ton corps

Pierre Popovic

Number 143 (2), 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66822ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Popovic, P. (2012). Review of [L'art du déliement / *Grâce à Dieu, ton corps*]. *Jeu*, (143), 18–21.

Grâce à Dieu, ton corps

MISE EN SCÈNE, CHORÉGRAPHIE, SCÉNOGRAPHIE ET COSTUMES **PAULA DE VASCONCELOS**

MARIONNETTES **MARCELLE HUDON** ET **CLAUDE RODRIGUE** / ÉCLAIRAGES **STÉPHANE MÉNIGOT**

MUSIQUE ORIGINALE **OWEN BELTON**

AVEC **ELLEN FUREY, BENJAMIN KAMINO, ERIKA MORIN, DAVID RANCOURT** ET **PAUL-ANTOINE TAILLEFER**

PRODUCTION DE **PIGEONS INTERNATIONAL**, PRÉSENTÉE À LA CINQUIÈME SALLE DE LA PLACE DES ARTS

DU 7 AU 25 FÉVRIER 2012.

PIERRE POPOVIC

L'ART DU DÉLIEMENT

Deux marionnettes manipulées à vue par deux acteurs évoluent dans un cadre de bois descendu des cintres, qui leur sert de castelet stylisé, sans cache ni base ni rideau. Elles figurent un couple de mariés, accoutrés de la robe et du costume rituels. Par gestes successifs, ils se rapprochent, se touchent, se dégagent de leurs habits et se mettent bientôt à voler, à tracer des courbes dans les airs. Ils sortent ainsi du plan vertical fictif créé par le « quatrième mur ». Leur évasion, tant de leurs vêtements que de leur cadre, indique que ce qui va suivre ne concerne pas les déguisements obligés des corps dans la vie sociale, non plus que le cérémonial traditionnel de la régulation des horizontalités procréatrices. Ce sont les corps eux-mêmes, leurs individualités, leurs attirances, leurs lignes, leurs rencontres et séparations qui sont donnés dans l'espace à la joie des yeux, à telles enseignes que nulle parole n'est prononcée durant le spectacle, hormis dans des bouts chantés de la musique d'Owen Belton. Sans fioriture ni préciosité, cette dernière est finement inventive et subtile dans ses méandres rythmiques et mélodiques.

De nombreuses fois, un autre cadre de bois, plus grand, vient suspendre son rectangle vide, disponible à quelque instantané, tableau ou jeu. Si les marionnettes y font d'autres apparitions, son centre accueille tout autant les corps des danseurs. Ils s'y

reposent, s'y juxtaposent, s'y embrassent, mais ils y contiennent toujours un peu mal, en débordent, en sortent quelquefois brutalement. Le corps, chez Paula de Vasconcelos, s'arrange mal des cadres figés de la représentation, quand bien même il s'agit de celui d'un dormeur ou d'une dormeuse. Les têtes et les pieds dépassent, les torsos et les membres se rebellent contre une vie restreinte à deux dimensions. Il en faut trois ou quatre, et du délié dans les élans hors soi avant toute chose, car il s'impose à tout être physique d'aller vers un autre être physique. Dans *Grâce à Dieu, ton corps*, tous les choix de chorégraphie et de mise en scène tiennent pour une conviction intime l'idée que cet élan vers l'autre recèle un sens. C'est dans cet esprit que la pièce conjugue le développement d'un foyer narratif et l'esquisse d'une exploration encyclopédique.

Le foyer narratif est fourni par l'histoire de la rencontre amoureuse d'un jeune homme et d'une jeune femme. Au départ, tout le plancher de scène, autant dire le monde, leur appartient. Leurs jeux dansés déroulent la gradation de l'accord physique qui s'établit entre eux : abords, appels, premiers touchers, maladresses, reprises, jonctions, effleurements, atouchements, caresses, embrassements, embrasements. Dans leurs entrecrocs, frôlements et poursuites, Ellen Furey et David Rancourt allient précision et souplesse, douceur des



Grâce à Dieu, ton corps de Paula de Vasconcelos (Pigeons International, 2012). Sur la photo : Erika Morin et Paul-Antoine Taillefer. © Annie Diotte.

trajectoires et rigueur des enlacements. Plus ils vont tous deux, plus les angles s'arrondissent et plus les courbes des lignes corporelles deviennent tangentes jusqu'à se fondre les unes dans les autres. À ce jeu, la géométrie et la complémentarité des échines deviennent vite une seule évidence souple. Les arqués, les cambrés, les enroulés contrastent avec la perpendicularité du décor et des cadres de bois. Plus ils vont tous deux, plus les portés sont fluides et légers. Les malhabiletés elles-mêmes, dûment calculées, se fondent dans la vivacité réciproque. Ils dansent bientôt nus, et de façon si nécessaire que tout voyeurisme et toute trivialité sont exclus et seraient indécents, et ils font l'amour, ce qui s'entrevoit sur un troisième espace de jeu, surélevé, que libèrent en fond de plateau deux panneaux coulissants. Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, dit une vieille ritournelle... Disons plutôt que l'attraction des corps terrestres a ses lois que la raison ni le cœur ne connaissent. Les danseurs sont bientôt quatre, deux femmes (Ellen Furey, Erika Morin) et deux hommes (David Rancourt, Benjamin Kamino). La vie va entre eux et rebondit entre les trois espaces de jeu (plancher, cadres, scène surélevée), les corps se rencontrent, se figent et se mêlent avec désinvolture. Puis, sur la scène du fond, des attitudes et l'éclairage transforment le second jeune homme (Kamino) en incarnation de la tentation ou en alias de la mort. La séduction, d'abord fantasmagique, devient très vite concrète. Un souffle haletant de plus en plus fort congédie la musique, l'amoureuse abandonne l'amoureux et se donne à ce tentateur imprévu, au charme trouble et au corps serpentueux, auquel l'interprète donne toute l'ambiguïté voulue : est-il simplement un amant dont la rencontre s'indexerait sur un axe de continuité ? est-il l'indice d'un désir d'en finir avec l'angoisse de le perdre qui escorte toujours peu ou prou le bonheur qu'on vit ? est-il le messager concret d'une pulsion de mort qui, pour le meilleur et pour le pire, fait partie de la condition humaine ? Les trois lectures sont possibles. La suite de cette séquence narrative, où la progression du récit est assurée par des gestes et des pas, et non par des voix et des mots, donne à voir les réactions et les sentiments consécutifs à cette fracture du couple (incompréhension, colère, désolation, retour de l'amante quasiment morte, essais de réconciliation, tendresse mutuelle, etc.).

Mais *Grâce à Dieu, ton corps* ne se limite pas à cette dimension narrative, loin de là. Il esquisse une encyclopédie de la beauté et de l'usage des corps. Les quatre danseurs bougent en ronde, en paires, un par un, côte à côte ou imbriqués. Des poses, des gestuelles, des courbures, des figures se succèdent dans un feu d'artifice rythmé. Cela va vite sans jamais être précipité. S'il est des respirations ménagées dans le défilé des images dansantes, les temps morts sont rares et submergés par une profession de vitalité militante. Au vol se repèrent des détournements de pas classiques ou de danses (dites) sociales, des images de rêve de vol ou de souffrances physiques,

des citations d'allures, des pastiches de défilés typiques et d'attitudes codées (ici une saillie musculaire culturiste, là un déhanchement lascif). Rien de ce libre et fragmentaire inventaire n'est appuyé. Il vaut par et pour son dynamisme et parce qu'il ouvre le récit de la rencontre amoureuse, joies et tristesses comprises, sur l'universalité de la mêlée des corps, laquelle est métaphorisée dans le passage de la cour au jardin des quatre corps roulant l'un sur l'autre pour ne faire qu'une seule planète de bras et de jambes.

Cette projection sur l'universel est essentielle mais, bien qu'elle soit très affirmée, est desservie par la linéarité du récit de la rencontre amoureuse, lequel épouse par trop une suite plutôt convenue : rencontre, fusion, fissure, rage, tristesse, reprise, apaisement. N'aurait-il pas été préférable de bouleverser l'ordre de ces étapes et de disséminer leurs affects en trouvant un principe de cohérence dans la danse elle-même, et non dans un récit larvaire de soutien ? Je pense que oui. Le spectacle en aurait peut-être été moins lisible, mais il aurait accru sa déjà remarquable force de poéticité. Car *Grâce à Dieu, ton corps* témoigne une fois de plus de la valeur du travail de Pigeons International¹, lequel affiche ses qualités fondamentales : cultiver le déliement des fixités corporelles et culturelles, valoriser la syntaxe et non les performances isolées, donner de l'esprit au mouvement, asseoir l'entente de la scène sur le pouvoir de métaphorisation et de sémantisation de la danse.

Un élément dont il n'a pas encore été question illustre cette force de la poétique du spectacle : la particularité de l'utilisation des marionnettes. Manipulées à vue dès le début ainsi que cela a été signalé ci-dessus, elles continuent ensuite à habiter l'univers de la pièce. Si elles paraissent vivre la même histoire que le couple amoureux, elles le font à leur manière et ont leur vie propre. Elles interviennent aussi individuellement, quittent leur cadre pour intervenir ailleurs, par exemple pour des traversées en apesanteur de la scène surélevée. L'un des moments d'émotion les plus forts (ils sont nombreux) montre une jeune femme nue et endormie ; la marionnette masculine, animée par Paul-Antoine Taillefer, vient frôler son corps, le caresse puis s'étend précautionneusement dans le creux de sa hanche pour dormir avec elle. Ces quelques exemples démontrent que l'utilisation des marionnettes conçues par Marcelle Hudon et Claude Rodrigue agit un large éventail de sens. Il faut avant tout noter qu'il n'y a nulle rupture entre leurs corps à elles et les corps humains. Elles sont tantôt des doubles, tantôt des entités oniriques. Elles sont parfois mieux capables de supporter l'existence, parfois aussi accablées que leurs *alter ego*. Elles ont à l'occasion des facultés de révélation, une seule désarticulation leur suffisant pour évoquer un désarroi intérieur aussi bien que le ferait un long discours. Le plus étrange, et c'est un vieux constat du théâtre de marionnettes, est qu'elles expriment des émotions au même titre que les personnages

1. Dont ce spectacle marque le 25^e anniversaire.



Grâce à Dieu, ton corps de Paula de Vasconcelos (Pigeons International, 2012). Sur la photo : Benjamin Kamino et Ellen Furey. © Annie Diotte.

d'os et de chair, faisant trembler du coup la frontière entre vivant et non-vivant, entre animé et inanimé, entre vie et mort. Par voie de conséquence, leur présence donne à penser et a des effets de retour appréciables sur la portée du caractère fictif de l'action, sur la définition de ce qu'est la danse, sur le rapport entre la conscience et la matière, et tout particulièrement sur le lien entre liberté et manipulation. Dans un rapport métonymique avec le danseur, partiellement gouverné par la chorégraphe, le corps humain est-il lui aussi manipulé, mais sans le savoir ni le laisser voir ? La majuscule du mot « Dieu », dans le titre du spectacle, est-elle à prendre à la lettre ? Cette force secrète qui pousse les corps l'un à l'autre n'est manifestement pas contrôlable : pourquoi elle et pourquoi lui ? le corps agit-il ou est-il agi ? Cette force, chacun l'appellera comme il veut, mais la pièce conduit à se placer sur un autre terrain que celui d'une simple nomination. S'il n'y a aucune référence symbolique à quelque transcendance

que ce soit dans le spectacle, ce dernier comporte néanmoins bel et bien des signes de sacralisation : le mot « Dieu » dans cette expression figée du langage courant « Grâce à Dieu », la figuration du tentateur/séducteur, le culte du corps de l'autre dans l'amour, la musique qui prend des airs liturgiques quand l'amoureuse revient de l'autre scène plus morte que vive. Cette sacralisation irrégieuse a tout d'une conception spirituelle et agnostique du corps, lequel est une valeur dans la logique de l'esthétique développée. Vu que la danse chez Paula de Vasconcelos est fondée sur l'idéal d'un partage de la sensation et du mouvement, l'un et l'autre tendus vers l'autre en appel de complémentarité, cette conception est proche d'un épicurisme, mais d'un épicurisme hérétique puisque, s'il place l'altérité et le plaisir au centre du chemin, il fait sienne la nécessité de l'imprévu et n'évite pas les mises en danger de soi. ■