

« La vie de Galilée »

Alexandre Lazaridès

Numéro 53, 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26750ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lazaridès, A. (1989). Compte rendu de [« La vie de Galilée »]. *Jeu*, (53), 133–137.

qu'elle cherche à soumettre à son pouvoir, qu'elle veut maîtriser dans une lutte si intense qu'elle en perd la vue. Dès lors survient un renversement: aveugle, voilà que c'est le bâton qui la conduit, lui sert à marquer l'espace. Plus le drame s'intensifie, plus le regardeur est plongé dans un espace-temps où règnent la confrontation et la dualité. Partant de là, on pourrait lire *Absolut* comme la réactualisation du discours artaudien sur la cruauté, la douleur, cette douleur purificatrice et nécessaire, comme dans le rituel, à la délivrance du mal qui ronge, torture, dévore ce corps bafoué. Mais surtout, on pourrait lire *Absolut* comme une bataille entre le corps et l'âme, la passion et la raison.

J'ai mentionné, au début de ce texte, l'influence des maîtres du buto sur l'oeuvre de Lucie Grégoire. Là-dessus, je veux préciser que cette chorégraphe n'identifie pas sa pratique à celle du buto, mais qu'elle s'en inspire, en produisant, au Québec, une danse traversée par la couleur de cette pratique japonaise postmoderne. Tout au plus, il faudrait dire, pour être juste, que Grégoire éprouve des affinités avec le buto dans sa façon de percevoir le rapport du corps avec le mouvement, le temps et l'espace. C'est ainsi qu'elle se réapproprie ou cite l'esthétique du buto, oeuvrant à partir de gestes qui s'effectuent au sol ou près du sol, où les jambes sont arquées, les genoux pliés, le dos courbé, et qu'elle développe dans la trame narrative de ces pièces chorégraphiques la thématique de l'identité, la symbolique des éléments de la nature, la référence à des univers archaïques, bref à tout ce qui ressort de la mémoire individuelle ou collective.

Dans ce sens, la danse de Lucie Grégoire est à prendre au sérieux: elle est grave et sans compromis. Autrement dit, Grégoire ne cherche pas à plaire ou à séduire à tout prix son auditoire en lui livrant un propos anodin, léger, mais elle danse avec son corps les tréfonds de son âme; et sa franchise est si dure qu'elle peut devenir insupportable pour quiconque n'a pas entrepris, comme elle, cette quête de l'essentiel. Voilà ce que lui aura légué sa rencontre avec le buto.

claudem. gagnon

«la vie de galilée»

Texte de Bertolt Brecht; traduction : Gilbert Turp. Mise en scène : Robert Lepage; décor : Michel Crête; éclairages : Michel Beaulieu; costumes : Louise Jobin, assistée de Jacqueline Rousseau; direction de scène : Allain Roy; accessoires : Luc Quenneville. Avec Jean Archambault (le maréchal, le vieux cardinal, Gaffone), Diane Aubin (une dame d'honneur, une paysanne), Pierre Auger (un soldat, le moine maigre, un secrétaire, un fonctionnaire, un moine), Martine Beaulne (une dame d'honneur, une paysanne), Françoise Berd (la vieille femme, une paysanne), Jean-Pierre Bergeron (Sagredo, un soldat, un astronome), Sophie Clément (Mme Sarti), Gabriel Coutu-Dumont (Cosme de Médicis (enfant), un enfant), Luc M. Dagenais (le théologien, un moine, Bellarmin, le violoniste), François Dupuis (le doge, le gros prêtre, la garde frontière), René Gagnon (Andréa), Rémy Girard (Galilée), Luc Gouin (un conseiller, le petit moine), Vincent Graton (Ludovico), Mathieu Grondin (Andréa (enfant), un enfant), Germain Houde (Federzoni), Yves Jacques (le narrateur, un savant, Barberini (le pape)), Pierre Legris (un conseiller, un laquais, un astronome, un domestique, Vanni, un scribe), Nathalie Mallette (une religieuse, une jeune femme, la chanteuse du bal), Marie Michaud (Virginia), Jean-Marie Moncelet (le philosophe, Mucius, un paysan), Pascal Rollin (un conseiller, l'Inquisiteur), Jean-Louis Roux (M. Priuli, père Clavius, un individu), Yvon Roy (le mathématicien, un moine, un secrétaire, Cosme de Médicis (adulte)) et Marjorie Smith (une paysanne, une jeune femme). Production du Théâtre du Nouveau Monde, présentée du 26 septembre au 4 novembre 1989.

rémy girard, d'abord

Le T.N.M. a inauguré la saison avec une production dont l'importance n'a échappé à personne, qu'on ait aimé cette *Vie de Galilée* racontée par Robert Lepage ou non. Elle aura permis de découvrir l'immense talent de Rémy Girard qui réussit, avec une aisance surprenante, à porter son personnage à travers toute une époque, le vieillissant de façon également convaincante, au fur et à mesure qu'avancait le spectacle et que s'accumulaient les tribulations. Son interprétation tient du tour de force, compte tenu de la longueur du spectacle dont il est la cheville ouvrière de façon presque continue. Pourtant, le naturel de son jeu donnait l'impression qu'il ne jouait pas, tel Galilée en personne, et qu'il laissait les autres comédiens assurer l'aspect «jeu» de la représentation. Tous s'exécutaient avec un professionnalisme évident et, de ce point de vue, l'homogénéité du spectacle respectait la tradition du T.N.M.

La chose est d'autant plus à signaler que, sur les vingt-cinq comédiens de la distribution, dix-neuf tenaient plus d'un rôle. C'est ainsi qu'Yves

Jacques est à la fois un savant, le cardinal Barberini (qui deviendra pape sous le nom d'Urbain VIII) et le narrateur, personnage non prévu par Brecht, mais qui est une des trouvailles de cette représentation. Sa fonction consistait à dire la didascalie qui précède, dans le texte, chacun des quinze tableaux de la pièce. Ce narrateur était habillé de façon toute contemporaine et semblait, à la première apparition, s'être malencontreusement évadé du XX^e siècle, tant il avait l'air déguisé parmi ces gens de la Renaissance italienne. Premier «effet-V» déconcertant que Brecht n'aurait sans doute pas renié.

En revanche, la présence des enfants en train de courir çà et là lors de la scène du bal m'a agacé. Elle était gratuite en ce sens qu'elle n'ajoutait rien à l'action, sinon je ne sais quelle volonté de faire réaliste à tout prix. Même si leur apparition galopante ne durait que quelques instants, c'est l'ensemble de la scène qui en souffrait, par excès d'éléments disparates, puisqu'il y avait alors suffisamment de personnages présents dont le rôle consistait surtout à faire «vrai». Le rôle d'Andréa enfant avait été confié à un garçonnet dont l'interprétation était peu soutenue par une voix minuscule; tout le début de la pièce, alors que Galilée explique au fils de sa gouvernante les principes élémentaires de la physique, m'a échappé (j'étais, il est vrai, installé à la dernière rangée du balcon), démarrage qui a quelque peu hypothéqué la suite du spectacle. Ce choix «réaliste» de l'interprète était-il vraiment le seul possible ou faisait-il partie des contingences inévitables d'une grande distribution? J'ajoute qu'en revanche, dans la scène de *disputatio* entre Galilée et les doctes aristotéliens de l'Université de Florence, lesquels prennent à témoin du bien-fondé de leurs attaques contre le physicien, devenu trop célèbre à leur goût, l'enfant Cosme de Médicis affalé dans un fauteuil trop grand et qui s'ennuie sans retenue devant eux, l'effet de ridicule est d'autant plus savoureux que, grâce à un décor ingénieux, tout ce beau monde semble flotter entre ciel et terre sur une espèce de plateforme qui était, à ce moment-là, un des avatars de l'étonnante machine créée par Michel Créte.

L'architecte de scène, ensuite

C'est un décor saisissant qui accueille les spectateurs. Une gigantesque machine de bois occupe la totalité de la scène et se présente tout d'abord comme une sorte de galerie. Elle paraît avoir des rampes repliées vers l'arrière, et une plateforme est aménagée sur le dessus. Des demi-cerceaux la surmontent et suggèrent l'armature d'un dôme. Dès le deuxième tableau, cette forme assoupie va commencer à s'étirer, allonger les ailes, se dresser et se recoucher à nouveau, se démantibuler pour se refaire autrement, devenant tour à tour une maison, une chambre, un observatoire, une place publique, une salle de bal, voire une roue de torture, lors d'incessantes métamorphoses où la fascination se mêlait à je ne sais quelle inquiétude, comme si cette bête monstrueuse traduisait quelque fantasme.

On en a beaucoup parlé, et Michel Créte aura grandement contribué par là au succès de la production du T.N.M. Son apport donne au spectacle un foyer, une vie que le seul personnage de Galilée, quel qu'il ait été le talent de Rémy Girard ou celui de Robert Lepage, ne lui aurait pas permis, je crois, de trouver. D'ailleurs, Brecht pensait que la tâche de «l'architecte de scène» est de «montrer le monde». Cette machine, complexe comme les rouages d'une horloge et simple comme un robot ou un arthropode, est à l'image d'un monde en profonde mutation dans lequel se heurtent des forces puissantes et élémentaires à la fois, forces de la nature (la peste, la faim, l'amour) et forces sociales (l'ambition, la morale, la connaissance), bref, une sorte de microcosme à la surface duquel les humains semblent des fourmis affairées. C'était peut-être le risque d'une telle entreprise, car ce décor écrase par moments les acteurs de toute sa grandeur. Les transitions entre un tableau et le suivant, instants où la machine se désarticule puissamment, finissent par devenir un spectacle dans le spectacle, et à vrai dire, on ne savait parfois lequel préférer. Parler de cette *Vie de Galilée*, c'était d'abord parler de la «machine». On l'a bien vu par les médias. Mais ce succès pourrait bien avoir été une victoire à la Pyrrhus.

Il serait difficile de préciser, avec toute la clarté souhaitable pour une restriction aussi impor-

«C'est un décor saisissant qui accueille les spectateurs. Une gigantesque machine de bois occupe la totalité de la scène et se présente tout d'abord comme une sorte de galerie.» Sur la photo : Luc Gouin (le petit moine) et Rémy Girard (Galilée).
Photo : Les Papparazzi.

tante, ce qui a empêché le spectacle de décoller, en dépit de la qualité de l'interprétation, des éclairages par moments saisissants de Michel Beaulieu (la nuit tendrement bleutée du quatrième tableau ou les rouges sulfureux du tableau de la peste, entre autres), et des costumes chatoyants (conçus par Louise Jobin) que portaient hommes et femmes. On pourrait se contenter de répéter avec Andréa les derniers mots de la pièce (dans la médiocre traduction des Éditions de L'Arche) : «On ne peut pas voler à travers les airs sur un bâton. Il lui [*sic*] faudrait avoir au moins une machine. Mais une telle machine n'existe pas encore. Peut-être n'existera-t-elle jamais, parce que l'homme est trop lourd. Mais bien sûr on ne peut pas savoir.» Cette réplique ne serait pas toutefois une explication satisfaisante. C'est ailleurs qu'il faudrait chercher, peut-être dans

une scène, et qui est particulièrement révélatrice des rapports difficiles entre Lepage et le texte brechtien.

le clou, enfin

C'est sans doute dans le douzième tableau, intitulé «le Pape», que se fait sentir le plus vivement le différend entre l'auteur et le metteur en scène. Brecht énonce ainsi l'action à venir : *Un appartement au Vatican. Le pape Urbain VIII (anciennement cardinal Barberini) a reçu le cardinal inquisiteur. Pendant l'audience, on l'habille. On entend au dehors le piétinement de nombreuses personnes.* Lepage a conçu cette scène de façon symbolique : le meneur de jeu en costume de ville est brusquement déshabillé, et voici un pape flambant nu sur un escabeau. Pendant que des acolytes le revêtent, avec tout le cérémonial voulu, d'oripeaux ecclésiastiques plus grands



que nature, l'Inquisiteur essaie de démontrer au souverain pontife que son indulgence à l'égard de Galilée est de nature à affaiblir le pouvoir spirituel et temporel (entendons : économique) de l'Église. La stature dégingandée du pape représente bien son pouvoir dérisoire en regard des puissances institutionnelles qui dirigent l'Église, et dont il n'est que l'homme de paille. Il doit se laisser déguiser en idole babylonienne pour impressionner le vulgaire, mais l'Inquisiteur sait que, sous ces apparences imposantes, se terre une fragile nudité humaine. Il manipule à merveille tous les fils de la marionnette exhaussée devant nous dans la rigidité hiératique d'une momie vivante.

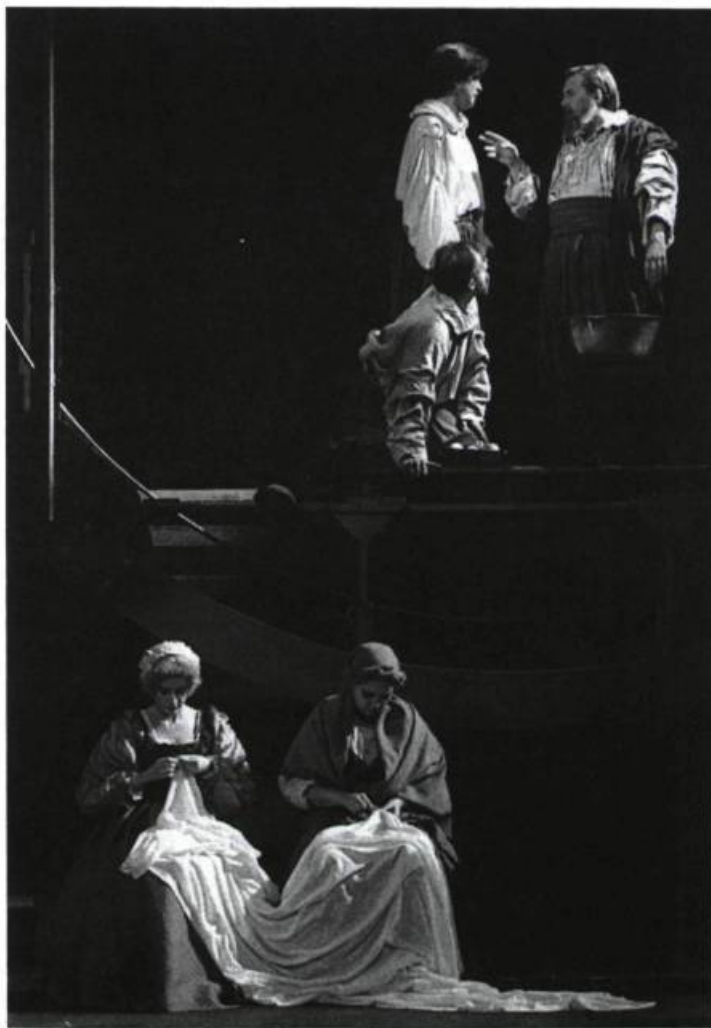
Tout au long de cette scène, l'imagination du spectateur est violemment sollicitée pour dépasser ce qu'il voit, non par sa raison seule, mais aussi par son émotion, sa culture, ses partis pris. Il est donc renvoyé à lui-même, en lui-même, pour le décryptage de ce symbolisme baroque qui tranche crûment sur le reste du spectacle, et qui ne doit rien à Brecht. Lepage venait de traverser *la Vie de Galilée*, un peu à la manière dont Hitchcock passait à l'arrière-plan d'une image lors des premières minutes de ses films. Toute cette scène opère un merveilleux arrachement, une espèce d'antidistanciation, qui m'a fait regretter que Lepage ne se soit pas fait plaisir davantage, en même temps qu'à nous. Cependant, par l'effet de contraste qu'elle impose au reste du spectacle, elle semble gratuite, voire racoleuse, comme le sont en général les «clous», tant il est vrai que, en dépit du mélange des genres et des niveaux préconisé par les tendances esthétiques actuelles, l'unité constitue, encore et toujours, le coeur d'une oeuvre.

et brecht?...

Lepage démontre d'habitude un sens remarquable de la plasticité tourmentée et de la sensualité des formes, qui rappelle Goya par certains de ses aspects, alors que le texte brechtien m'apparaît de plus en plus comme traversé par un courant inavoué d'austérité, ou même de rigorisme, qui se serait exprimé et sublimé par la forme du théâtre épique. Dans le cas de Galilée, son amour de la bonne chère et du confort, maintes fois souligné, semble finalement ce qui l'a perdu,

péché mignon devenu erreur impardonnable à force de compromis avec les autorités temporelles et spirituelles. Sa goinfrerie jamais assouvie se prolongera jusqu'à ses derniers jours. La pièce avait commencé avec le petit Andréa lui apportant du pain et du lait, et finira par une offrande paysanne de deux oies que Galilée demande à sa fille de lui préparer avec du thym et des pommes. Elle le réprimande, comme si c'était là du gâtisme, voire une certaine déchéance morale, et non l'expression de la vie. Ce trait de caractère, à la fois signe de santé et signe de faiblesse, est présenté tout au long de la pièce de façon qu'on pourrait, certes, tenir pour dialectique, mais qui

En bas, Marie Michaud (Virginia) et Sophie Clément (Mme Sarti); en haut, Germain Houde (Federzoni), René Gagnon (Andréa) et Rémy Girard (Galilée).
Photo : Les Paparazzi.



n'en est pas pour autant moins ambiguë.

J'en dirais de même de la manière dont Galilée traite sa fille Virginia (rôle plutôt ingrat confié à Marie Michaud) quand elle s'évanouit de peine amoureuse à la fin du neuvième tableau et que son père, indifférent, laisse les autres s'affairer autour d'elle, parce qu'il lui faut, quant à lui, percer le mystère des taches solaires. Était-ce là une manière de traduire la passion de Galilée pour la physique? Nous le savions déjà pourtant. Était-ce indifférence de la part de Galilée, Brecht aidant, à la douleur des autres, aux autres tout court? Cela se peut. Mais cette attitude est d'une dureté qui n'échappe pas à la caricature misogynne. Je crains fort qu'il n'y ait eu là quelque confusion entre distanciation et insensibilité.

Brecht assignait au théâtre épique des fins morales, mais une morale d'intérêt personnel dont il pensait qu'elle devait coïncider nécessairement avec les intérêts de la classe prolétarienne, l'autre morale n'étant que la «conséquence d'une hypnose, très puissante, celle que les classes dominantes exercent», écrivait-il dans *Sur une dramaturgie non aristotélicienne*. Dans la même foulée, il considérait les émotions comme un leurre car, selon lui, elles ont un fondement de classe déterminé. Il ajoutait pour l'exemple que, dans «Le bateau ivre» de Rimbaud, «chacun peut découvrir les intérêts coloniaux du Second Empire», sans préciser si, par hasard, on y découvrirait autre chose aussi. Il fallait donc que les spectateurs renoncent à l'identification opérée en eux par la catharsis aristotélicienne, source d'aveuglement sur leurs véritables intérêts, et que le dramaturge les y aide par des procédés de distanciation, cet «art de montrer le monde de telle manière que l'homme puisse le maîtriser». Curieusement, le théâtre épique devait, entre autres, montrer d'une part un «intérêt passionné pour le déroulement» du spectacle, alors même que ce déroulement est défini comme «sinueux», et, d'autre part, traiter «chaque scène pour soi», par dédain pour le dénouement de l'ancien théâtre, le théâtre de la forme dramatique. La contradiction saute aux yeux.

Par son ambition — atteindre à la totalité au moyen d'additions de plus en plus exhaustives

d'éléments —, la vision de Brecht relèverait, peut-on croire, du positivisme en vigueur au siècle dernier. Le discours sur la science qui charpente sa *Vie de Galilée*, celui de progrès continu, semble détonner déjà, même s'il est contemporain de la première catastrophe nucléaire que notre monde ait connue. Peut-être bien parce que Brecht n'assignait à la science d'autre tâche que de «diminuer les misères de la vie humaine», comme le confie Galilée lui-même à Andréa lors de leur dernière rencontre. Cet objectif, humanitaire à première (et courte) vue, me semble, après coup, faire pendant à une autre affirmation, selon laquelle l'individu serait entièrement déterminé par sa classe sociale. Il est permis de douter que la science soit entièrement déterminée par nos besoins matériels, tout autant que l'individu le soit entièrement par sa classe sociale. Il ne s'agit pas de nier pour autant les intentions généreuses de Brecht. Mais son oeuvre est là qui nous interroge. Il faut l'interroger à notre tour. Lui demander, par exemple: Distancier, c'est sans doute «historiciser», mais ne serait-ce pas aussi déshumaniser peu ou prou?... J'aime à penser que c'est surtout pour cette raison que Lepage a traversé le monde de Brecht sans réussir à y faire vraiment son lieu.

alexandre lazariès