Document généré le 16 avr. 2024 11:25

Jeu
Revue de théâtre

« Absolut »

Claude-M. Gagnon

Numéro 53, 1989

URI : https://id.erudit.org/iderudit/26749ac

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

Gagnon, C.-M. (1989). Compte rendu de [« Absolut »]. *Jeu*, (53), 132–133.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

«absolut»

Spectacle-solo de Lucie Grégoire présenté à l'occasion de «Danse Événement Off» à la Maison de la Culture Parc Frontenac, à Montréal, le 22 septembre 1989.

une quête de l'essentiel

Absolut est le titre de la plus récente pièce chorégraphique de Lucie Grégoire. Résolument postmoderne, cette oeuvre scénique, interprétée en solo par la chorégraphe et danseuse québécoise, est caractérisée par une démarche à la fois transdisciplinaire et transculturelle; transdisciplinaire, d'une part, parce que Grégoire s'est assuré, dans la construction de cette chorégraphie, la collaboration de la comédienne Elizabeth Albahaca, et qu'elle s'est adjointe, pour la musique, le saxophoniste Maurice Bouchard; transculturelle, d'autre part, parce qu'*Absolut* témoigne d'une esthétique chorégraphique traversée par un processus syncrétique, soit un processus de métissage culturel qui a orienté la rencontre de Grégoire avec les maîtres du buto, dont Kazuo Ohno, Tatsimu Hijikata et Min Tanaka, auprès desquels elle a suivi des stages de formation et des ateliers, au Japon, en 1985.

Participant de la danse-théâtre, la chorégraphie *Absolut* est principalement marquée par l'influence de la «danse des ténèbres»: le buto. Plus précisément, la narration de cette pièce s'organise autour d'un personnage féminin, aux allures androgynes, divisé par l'ambiguïté de son identité et exposant au regardeur la fougue de son désir. Guidée par le paradoxe, cette pièce montre une danse sombre de laquelle jaillit une lumière crue, dont l'intensité est indissociable de la recherche de franchise et de vérité qui motive son fondement narratif.

D'emblée, la pièce s'ouvre sur l'entrée en scène de cette femme vêtue d'un imperméable noir. La scène est aussi noire que le vêtement de la danseuse, qu'un très faible éclairage rend visible. Elle avance lentement, sur la pointe des pieds, l'air de tituber, tandis que le saxophoniste, en retrait de l'espace de jeu, entame une musique nerveuse. Plus la danseuse approche du centre de la scène, plus l'éclairage se fait dense, et plus sa gestuelle s'affirme menaçante envers elle-même. Le spectacle propose un mimétisme de combat que la femme dirige contre elle, comme si elle était envahie par une intention d'autodestruction, d'autoviolence; ce mimétisme de combat est renforcé par la simulation de l'enfoncement d'une arme tranchante en son corps, ce corps qui se disloque, conduit par une gestuelle tantôt lente, tantôt effrénée, marquée par des élancements vers le haut, des prostrations au sol, des déplacements sur les genoux, des oscillations, des spasmes, des convulsions, des tressaillements répétés qui tuent l'équilibre physique et intensifient l'aspect dramatique de la douleur psychologique du personnage, sa division. Cette division atteint son paroxysme lorsque, dans la deuxième partie de la pièce, cette femme aux allures androgynes procède à la rencontre du bâton, ce bâton qu'elle prend et veut contrôler avec violence, le faisant rebondir et résonner contre le sol et dont elle magnifie la force, la résonance, tandis que les sons du saxophone se font de plus en plus stridents; ce bâton

Lucie Grégoire, conceptrice et interprète du spectacle *Absolut*. Photo : Mario Viboux.

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.

claude-m. 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 prélat, le 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'avançait 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