

Mangeailles, météorismes, mamelonneries. Et moëlle? *Rabelais*

Pierre Popovic

Number 116 (3), 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24795ac>

[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. (2005). Review of [Mangeailles, météorismes, mamelonneries. Et moëlle? *Rabelais*]. *Jeu*, (116), 11–14.

Mangeailles, météorismes, mamelonneries. Et moëlle ?

Il est possible de prendre le *Rabelais* mis en texte et en scène par Olivier Kemeid, Alexis Martin et Patrick Drolet pour un simple hommage direct au génie d'Alcofribas Nasier. Une telle lecture serait parfaitement légitime puisque le spectacle emprunte des personnages, des épisodes, des métaphores, des thèmes, une propension à l'inventivité langagière, le motif récurrent du bas corporel et le parti pris du rire à l'œuvre du Maître incontesté des buveurs très illustres et des vérolés très précieux.

Les principaux éléments tirés du modèle sont les suivants. Avant tout, un rire franc, immédiat, joyeux, gail-
lard, truculent. Du premier instant (un accouchement

épi-co-grotesque commenté de façon déplacée par les officiants et terminé par la propulsion vigoureuse et sportive du né neuf hors du ventre de la mère) au final (la mort acceptée, accompagnée de danses, de Grandgousier), la dilatation de rate et la fendaison de pipe sont obligatoires. La vitalité comique de Rabelais est là et bien là, et elle donne sa pleine mesure. La philosophie de la « dive bouteille¹ » et les besoins impératifs de « Messer Gaster » (l'estomac) inspirent et traversent les quatre parties du voyage du héros : « L'enfance : le corps passif », « L'adolescence : le corps actif », « L'âge adulte : le corps débauché », « Épilogue ». Il est obsessionnellement question de manger et de boire, et il n'en est pas que question, car il est de mise de passer aux actes : l'un des bons moments du spectacle est une scène interminable de manducation collégiale durant laquelle aucun mot ne vient interrompre les bruits des mâchoires et des bouches. Comme il se doit, le corps prend la place

Rabelais

TEXTE DE FRANÇOIS RABELAIS, PATRICK DROLET, OLIVIER KEMEID ET ALEXIS MARTIN. MISE EN SCÈNE : PATRICK DROLET, OLIVIER KEMEID ET ALEXIS MARTIN ; DÉCOR ET ACCESSOIRES : OLIVIER AUBIN, MARIE-JOSÉE BASTIEN, OLIVIER KEMEID ET SIMON ROUSSEAU ; COSTUMES : MARIE-JOSÉE BASTIEN ET SIMON ROUSSEAU ; ÉCLAIRAGES : STÉPHANIE CAPISTRAN-LALONDE. AVEC OLIVIER AUBIN, MARIE-JOSÉE BASTIEN, PATRICK DROLET, OLIVIER KEMEID, ALEXIS MARTIN ET SIMON ROUSSEAU. PRODUCTION DU NOUVEAU THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL, PRÉSENTÉE À L'ESPACE LIBRE DU 3 AU 14 MAI 2005.

Rabelais de Patrick Drolet, Olivier Kemeid et Alexis Martin (NTE, 2005). Sur la photo : Simon Rousseau, Marie-Josée Bastien et Alexis Martin. Photo : Gilbert Duclos.



1. Elle tient en un mot : « Trinch » (bois), lequel répond aux premiers mots prononcés par Gargantua : « À boire ».

qui lui revient : il s'étend, festoie, se plaint, manifeste, se partage, se donne, se reprend, accapare l'esprit ou le stimule selon l'action et le moment. En bonne alcofribaserie, il communique avec l'extérieur de toutes les façons possibles, par la joie, la voix, le désir. Les concepteurs de la pièce n'ont pas oublié le sens de la métaphore : il s'agit d'ingérer le monde pour mieux le transformer. Par suite, vertu philosophique oblige, maints sonores « schplaouf », « prâât », « prout » et « pan » garantissent ici que pètent et circumpètent sans honte gonzzesses et sacripants. Des répliques et des passages des romans originaux sont reproduits tels quels ou légèrement retouchés². Raccords fantaisistes, virages soudains dans l'imaginaire, brassages formels et mélanges polymorphes, rien n'y manque, ni la prouesse verbale ni le travail de la comédie. Les acteurs jouent dans un ton et sur un mode farce ; tantôt ils gonflent des effets (après tout, c'est une histoire de géants), tantôt, au contraire, ils font mine de ne pas apercevoir l'énormité de ce qu'ils disent ou font (construire un bateau) ; par surcroît, ils adoptent des façons de bouger en scène qui donnent à leurs évolutions une pseudo-manière de style Renaissance, voire baroque. À ce jeu, Alexis Martin se montre imbattable : la perversité et la ruse du Panurge qu'il compose passent dans les arabesques étonnantes de sa démarche et dans les désarticulations cassantes de ses jambes maigres ou de sa voix aigrette. En contrepoint, et non moins imbattable sur son terrain, la générosité des allures et des cordes vocales de Marie-Josée Bastien rabelaisonne avec superbe et à tire-larigot.



Rabelais (NTE, 2005).

Photo : Gilbert Duclos.

Or il advient que cette imposante mobilisation de l'arsenal rabelaisien est mise au service d'une trame narrative singulière. En effet, ce n'est pas Gargantua qui naît des amours de Grandgousier et Gargamelle, mais bien Kébéküa, et *Rabelais* raconte son éducation et son improbable destin. L'héritage de Jean-Pierre Ronfard et de Robert Gravel n'est sans doute pas étranger à cette substitution. Celle-ci donne lieu à un mélange constant du XVI^e siècle humaniste et de l'histoire du Québec, convoquée à hue et à dia. La farce d'origine est de la sorte doublée d'une sœur iconoclaste, l'une soutenant l'autre et réciproquement. Parce qu'elle multiplie les coq-à-l'âne, les

2. La nécessité de certaines retouches n'est pas toujours évidente. Tout admirateur de Maître Nasier regrettera par exemple la modification du chapitre XIII du *Gargantua* : « Comment Grandgousier congneut l'esperit merveilleux de Gargantua à l'invention d'un torchecul. » La version Kemeid-Drolet-Martin fait du « lapin » le « moyen [...] le plus seigneurial, le plus excellent, le plus expedient que jamais feut veu » de « [s]e torcher le cul ». C'est une erreur profonde, tant sur le plan philologique que sur le plan empirique. Dans l'original, Gargantua signale qu'il a testé le lièvre, mais qu'icelui est en deçà du vainqueur absolu : « un oyzon bien duveté, pourveu qu'on luy tienne la teste entre les jambes. » Il y a force oyzons bien duvetés en Canada, c'est pourquoi le changement ne se justifie pas.

dérages, les ruptures de jeu, les télescopages médiatiques, parce qu'elle ne recule devant aucun calembour pantagruélique et n'hésite pas à rendre la « proutine » responsable de moult borborygmes collectifs, la truffade obtenue est souvent très drôle et réussie. L'un des meilleurs moments survient après le récit de la traversée de l'Atlantique qui conduit Kébéküa, Panurge et leurs compagnons à la découverte du Canada. En deux secondes, la scène change de médium et de convention. Le jeu en scène cède la place à la projection d'un mini-film qui montre la petite troupe des découvreurs évoluant dans la Montréal d'aujourd'hui et prenant pour un totem étrange la (désolante) statue de Félix Leclerc qui trône au parc Lafontaine. De bonnes séquences et surprises de ce genre, la pièce en compte beaucoup. Elle comporte malheureusement aussi quelques ratés. Le mélange comique du contemporain et de l'historique doit vraiment déménager l'esprit s'il veut être tonique et ouvrir la possibilité d'une distanciation critique (cf. *infra*). S'il vire à la méchanceté gratuite ou à la maldresse bête, alors il se dégonfle patatrastiquement. Par exemple, insérer au détour d'une tirade que les textes de tel éditorialiste populaire sont nuls est sans intérêt aucun ; ou, pire, dire au milieu d'un pastiche plutôt bien fait d'une leçon de géographie que la Palestine est l'endroit où les êtres humains « se font enfourner » est d'un maladroit qui confine au stupide. De telles scories sont rares. Heureusement.

Si *Rabelais* est avant tout lisible comme la remise à l'honneur du postulat que le rire est le propre de l'homme et que ce qui se fait est « tout pour la tripe³ », les glissements opérés vers le Québec et son histoire invitent à se demander si la pièce met à profit les ressources de Maître Nasier pour se doter d'une position critique à l'endroit du monde comme il va. Tel est bien le cas : soit par antiphrase soit par une théâtralisation bien conçue, *Rabelais* moque plusieurs aspects importants de la vie contemporaine.

Dans les représentations les plus répandues du corps, ces dernières années ont vu renaître un curieux jansénisme sournois, dissimulé sous des écrans de permissivité et de libération qui ne sont que des leurres. Ces représentations sont dominées par des exigences de conformité (*suivez* le régime), de performativité (nichée essentiellement dans les abdo-fessiers), de santé obligatoire (via des plantes en poudre), de socialisation codée (par la marque des vêtements ou le marquage des peaux). Ces exigences s'appuient sur la stimulation continue d'un besoin individuel de reconnaissance qu'elles contribuent à créer et à accroître. Cette espèce de cercle vicieux est la base d'une instrumentalisation et d'une mercantilisation permanentes des corps (rien ne s'utilise ou ne se vend plus facilement que l'illusion de reconnaissance). L'érotique contemporaine est à l'avenant et marche aux mêmes principes. Le corps de *Rabelais* et de Rabelais, naturel, paillard, positivement obscène, en relation nue avec un monde dont il fait partie est en contradiction forte avec ce jansénisme de la marchandise⁴.

Le spectacle proposé par le Nouveau Théâtre Expérimental se distingue également de la dissimulation de la mort (pour dire vite) prévalant aujourd'hui. La chose est bien

3. Ainsi qu'il est dit et redit dans le *Quart Livre*.

4. Dont certains romans actuels, ceux de Nelly Arcand par exemple, font l'analyse de l'intérieur.

connue : désormais, personne ne meurt, chacun « décède », jamais chez soi, toujours ailleurs, palliativement, puis on l'expose. Contrairement aux apparences, rien n'a été plus escamoté que la mort du dernier chef des chrétiens : c'est vivant que les médias l'ont montré tant qu'ils ont pu, puis ils ont montré des bâtiments et des foules, vivants eux aussi, ensuite ils ont montré un saint, presque une idole adorable, enfin ils ont montré sa résurrection dans son successeur. Dans *Rabelais* et chez Rabelais, la mort est présente concrètement, elle est liée au cycle de la renaissance, elle appartient à celui qui meurt et à ses proches. Par l'épilogue montrant Grandgousier entouré de son fils, de ses compagnons, de musique et de danse, la pièce rend bien cette conception humaniste (en un sens fort du terme) de la mort.

Enfin, par la monstration joyeuse d'un rire grandiose et multiforme, le *Rabelais* de Kemeid, Drolet et Martin se démarque radicalement de « l'humour » industriel ambiant, de son ton sempiternellement « choqué », de ses blagues prévisibles, de sa pauvreté formelle, de ses attentes crispées d'applaudissements obligés, de son insignifiance militante, de son manque sidérant de vigueur critique. Celui-là est grossier par choix, celui-ci est vulgaire par sottise.

Après s'être fort boyauté, il reste à se demander s'il est possible de « rompre l'os et de sucer la substantifique moëlle » ? En est-il une, au bout du conte, de « substantifique moëlle » ? Autrement dit : ce *Rabelais* laisse-t-il entrevoir que sous son rire se développe à la vitesse d'un bébé géant une renaissance vitale, réunissant à nouveau la joie, le corps, la connaissance, le plaisir et l'esprit ? C'est un peu là que le bât blesse. Ce n'est pas qu'il n'y a rien. Par exemple, au cours de son éducation, Kébéküa rencontre un professeur de littérature, Ezra Pound en personne, lequel, textes à l'appui, lui démontre hors de tout doute qu'il faut lire Flaubert, parce que son écriture touche une part de vérité humaine, et non Cécil Saint-Laurent, dont la prose artificielle est confite dans le cliché et le stéréotype. Fort bien, un point de gagné. Mais pour le reste ? Où est l'utopie qui irriguerait l'avenir ? Où le risque global à prendre ? Où la substantifique moëlle ? L'éducation et la vie de Kébéküa ne semblent pas lui avoir donné les moyens de répondre à ces questions. Il y aurait de quoi se plaindre, mais à qui porter le pet ? **J**