



CLASSIQUES
GARNIER

LE CADET (Nicolas), « Rabelais en scène », *L'Année rabelaisienne*, n° 1, 2017,
p. 475-482

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06298-1.p.0475](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06298-1.p.0475)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2017. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RABELAIS EN SCÈNE

L'œuvre de Rabelais a régulièrement été portée à la scène depuis le XVI^e siècle, sous la forme de ballets¹, d'opéras comiques et d'opéras bouffes² ou encore de comédies³. La biographie imaginaire de l'écrivain a également suscité de nombreux spectacles, souvent entremêlés de musique⁴. Au XX^e siècle, le *Rabelais*, « *Jeu dramatique* » en deux parties de Jean-Louis Barrault, avec une musique de Michel Polnareff, marque une date importante⁵. Écrit peu avant les événements de mai 1968 et joué sur le plateau de l'Élysée-Montmartre qui servait alors de salle

- 1 Dans la première moitié du XVII^e siècle, de nombreux ballets de cour s'inspirent de personnages rabelaisiens comme *Le Ballet de la vénérable Sibille de Panzoust de Rablais* (1625 circa), *Le Balet de la naissance de Pantagruel* (1626), *Le Ballet des Quolibets* (1627), *Le Ballet des Pantagruelistes* (1635 circa), *La Bouffonnerie rabelésique* (1638), *Le Balet de l'oracle de la Sibille de Panzoust* (1645). Voir à ce sujet Henri Clouzot, « Ballets tirés de Rabelais au XVII^e siècle », *RÉR*, V (1907), p. 90-97, et Françoise Lavocat, « Danser le roman : allégorie et fiction dans le ballet au XVII^e siècle », *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, dir. Edward Nye, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 73-90.
- 2 La tradition des opéras comiques rabelaisiens remonte au XVIII^e siècle, avec *L'Isle sonnante* de Pierre-Alexandre Monsigny (1768) et *Panurge dans l'Isle des Lanternes* d'André-Ernest-Modeste Grétry (1785). On peut citer ensuite *Pantagruel, opéra-bouffe en trois actes* de Théodore Labarre (1855), *Panurge* de Hervé (1879), *Panurge* de Robert Planquette (1895), *Scènes rabelaisiennes adaptées en quatre actes* d'Armory et Mariotte pour la musique (1911), *Pantagruel, opéra bouffe en cinq actes et six tableaux* de Claude Terrasse sur un livret d'Alfred Jarry et Eugène Demolder (1911), *Panurge. Haulte farce musicale en trois actes* de Jules Massenet (1913).
- 3 *Les Aventures et le mariage de Panurge*, comédie en cinq actes de Pousset de Montauban (1674), *Panurge à marier, ou la coquetterie universelle*, comédie en trois actes de Jacques Autreau (1720), *Les Brebis de Panurge. Comédie inédite en un Acte* d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy (1863), *La Farce de la femme muette d'après Rabelais* d'Albert Millaud (1877), *Rabelais novice. Comédie en un acte et en vers* de Pierre Robbe (1884), *Rabelais*, pièce en quatre actes et cinq tableaux d'Oscar Méténier et Jean-Louis Dubut de Laforest (1893), *Pantagruel. Farce en trois actes en prose avec adaptations de Rabelais* d'Hubert-Fillay (1907), *Les Noces de Panurge*, comédie en cinq actes et six tableaux en vers d'Eugène Adenis et Édouard Adenis (1911).
- 4 Les anecdotes imaginaires qui sont prêtées à Rabelais ont ainsi donné lieu à des pièces comme *Le Quart d'heure de Rabelais, comédie en un acte, en prose, mêlée de Vaudeville* de Dieulafoy et Le Prévost d'Iray (1799), *Gargantua ou Rabelais en voyage, comédie en un acte mêlée de couplets* de Théophile-Marion Dumersan (1813), *Rabelais, ou le presbytère de Meudon, Comédie-anecdote mêlée de couplets* d'Adolphe de Leuven et Charles Livry (1831).
- 5 Jean-Louis Barrault, *Rabelais. « Jeu dramatique » en deux parties tiré des cinq livres de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1968.

de catch, le spectacle est un hymne à la joie et à la liberté, sur fond d'angoisse. Jean-Louis Barrault trace en effet un parallèle entre, d'un côté, la situation de Rabelais qui, poursuivi par les papelards et évoluant dans un monde en pleine transformation, pousse néanmoins un cri de joie et, d'un autre côté, celle des Français de 1968 qui aspirent à plus de liberté. La salle autorise une participation maximale du public et donc un fort sentiment de groupe. Les comédiens sont en effet au milieu des spectateurs, sur un ring en forme de croix qui délimite quatre camps dans la salle : celui de Rome et de la tradition, celui des protestants et de la révolution, celui des humanistes et de l'esprit de tolérance et enfin celui de la vie avec tous ses possibles. Tout autour de la salle, sur les quatre côtés, de grands panneaux représentent les emblèmes de ces différents camps. On y voit des contemporains (François I^{er}, Marguerite de Navarre, Diane de Poitiers, Érasme, Charles V, Rabelais lui-même), de grands écrivains qui partagent des idées ou des thèmes avec Rabelais (La Fontaine, Molière, Kafka) et des caricatures d'inquisiteurs, de moines, de rois et de papes tirées des *Songes drolatiques de Pantagruel* (1565). Le succès fut immense et encouragea de nombreuses autres adaptations, parmi lesquelles on peut citer le *Pantagruel* carnavalesque de Mehmet Ulusoy (1981), le *Rabelais* en moyen français de Pierre-Étienne Heymann et Daniel Lemahieu (1981), *Les drolatiques, horribles et épouvantables aventures de Panurge ami de Pantagruel* de Jean-Claude Marcus d'après un texte de la romancière et dramaturge acadienne Antonine Maillet (1983), *Expédition Rabelais* d'Anne Torrès qui exploite la thématique du voyage et fait le choix du moyen français (1994) ou encore le *Rabelais* tout en onomatopées et en monosyllabes de Claude Buchvald joué à la MC 93 de Bobigny (2004). En 2012-2013, de manière quasiment concomitante, Jean Bellorini dans les *Paroles gelées* (2012) et Benjamin Lazar dans un *Pantagruel* servi par le comédien-chanteur Olivier Martin-Salvan (2013) se sont à leur tour lancés dans l'aventure.

Paroles gelées, mise en scène Jean Bellorini, adaptation Jean Bellorini et Camille de la Guillonnière, 2012.

Jean Bellorini, metteur en scène depuis 2002 et directeur du TGP-CDN de Saint-Denis à partir de janvier 2014, propose avec *Paroles gelées* un spectacle rabelaisien de 2h10, construit autour de treize comédiens qui ne quittent jamais la scène : trois musiciens professionnels (guitariste, batteur, contrebassiste) et dix comédiens-chanteurs, la plupart très jeunes, qui se connaissent très bien pour avoir fréquenté l'école Claude-Mathieu où Jean Bellorini intervient en tant qu'enseignant depuis 2005. Chaque comédien incarne plusieurs rôles et il arrive d'ailleurs souvent qu'une même réplique soit prononcée simultanément par plusieurs comédiens. Le rôle du narrateur Alcofribas, par exemple, est réparti entre les différents comédiens, comme pour suggérer que le texte n'est le monopole de personne mais appartient à toute la troupe. Cela crée une certaine confusion narrative pour le spectateur, qui peut cependant distinguer quelques constantes. De manière comique, Jacques Hadjaje, le comédien le plus mûr de la troupe, avec ses lunettes et sa petite taille, campe le plus souvent le sage Pantagruel. François Deblock joue surtout un Panurge énergique à souhait, cependant que Karyll Elgrichi incarne sa fiancée. Geoffroy Rondeau, malicieusement choisi pour réciter le rondeau « En chiant » (G, XIII), fait office de chanteur sensuel en kilt. Enfin, et c'est là un des ressorts comiques les plus efficaces du spectacle, Camille de la Guillonnière, qui a travaillé avec Jean Bellorini à l'adaptation du texte, joue son propre rôle (le personnage s'appelle Camille) : celui de l'érudit qui, accompagné de livres, lit les notes de bas de page dans les éditions savantes de Rabelais. Il interrompt régulièrement les comédiens pour expliquer un mot savant (« anémone », « Ruach », « Nipleseth »), une expression vieillie (« avoir la puce à l'oreille »), une réalité disparue (« chanson de Ricochet »). Il va jusqu'à proposer des petites synthèses (par exemple sur l'étymologie du nom des géants) ou à commenter les intentions de Rabelais, citant au passage le nom de Mireille Huchon, représentante de tous les rabelaisants qui travaillent à décrypter un texte devenu peu accessible au lecteur non spécialiste. Les gloses de Camille sont parfois délibérément futiles comme lorsqu'il précise que l'adjectif « céleste » n'a « rien à voir avec la femme de Babar » ou qu'il invite à ne pas confondre le héros mythologique « Jason » avec le prénom anglo-saxon « Jason ». Il faut dire que même Panurge, l'un des personnages les plus érudits de l'univers rabelaisien, se montre ici très ignorant et

interprète par exemple l'adjectif « monachal » comme « ce qui est relatif à Monaco ». Tout se passe comme si le spectacle de Jean Bellorini thématise le gouffre culturel qui sépare désormais le médecin humaniste du public du XXI^e siècle. De fait, pour pallier le risque d'incompréhension, le spectacle, qui vise un large public, opte le plus souvent pour une traduction en français moderne. Il récrit même fréquemment le texte pour l'actualiser. On pense par exemple à cette scène dans laquelle François Deblocq et Karyll Elgrichi, spéléologues en maillot de bain partis explorer le corps malade du géant, se livrent à une véritable comédie amoureuse, introduisant le motif du mariage de Panurge.

Le parti pris de Jean Bellorini et de Camille de la Guillonnière a été d'extraire des cinq *Livres* une série d'épisodes clefs et de les tisser ensemble. Du *Pantagruel*, ils retiennent la généalogie du géant éponyme (*P*, I), la gélodacrye de Gargantua (*P*, III), la lettre de Gargantua à son fils (*P*, VIII), la rencontre de Panurge (*P*, IX) et le voyage dans le corps malade du géant (*P*, XXXIII). Le *Tiers livre* inspire les épisodes de la consultation de Pantagruel par Panurge « pour sçavoir s'il se doit marier » (*TL*, IX) et le départ vers l'oracle de la dive Bouteille (*TL*, XLVII). Le *Quart livre* est représenté par les épisodes des moutons de Dindenault (*QL*, V-VIII), de la tempête en mer (*QL*, XVIII-XXIV), des Andouilles farfelues (*QL*, XXXVLXII), de Ruach (*QL*, XLIII-XLIII), des paroles gelées (*QL*, LV-LVI) et enfin par les menus de Gaster (*QL*, LIX-LX). Enfin, la pièce s'ouvre sur la liste des torcheculs de *Gargantua* (*G*, XIII) et se referme sur les épisodes de Lanternois (*CL*, XXXI-XXXII) et de la Dive Bouteille (*CL*, XXXIII-XLVII). Il résulte de cette moisson de textes variés une fâcheuse impression de désordre, même si le projet a visiblement été de resserrer l'intrigue autour du personnage de Panurge, de son mariage et de sa quête de vérité. On notera par ailleurs une nette prédilection pour les listes rabelaisiennes, débitées à un rythme souvent effréné : liste des géants (*P*, I), listes des bains chauds (*P*, XXXIII), liste des torcheculs (*TL*, XIII), liste des mets avalés par Gaster (*QL*, LIX-LX), liste des danses empruntée au manuscrit du *Cinquiesme livre* (p. 906-910). Le spectateur a même le droit à des listes inauthentiques : celle des enfants de Panurge, en partie inspirée du blason des couillons (*TL*, XXVI), et celle des maladies guéries par le vin, empruntée au *Traité du bon usage du vin*, prétendument écrit par Rabelais et qui est en fait une supercherie éditoriale parue en 2009 aux éditions Allia.

La mise en scène, inspirée de l'esthétique du cirque, de l'univers forain mais aussi de l'univers de la marine, est tout à la fois anachronique,

spectaculaire et onirique. Plaques de tôle rouillées, ampoules foraines, ventilateurs, vélos, escabeaux, radio remplissent l'espace, cependant qu'une pièce d'eau de quelques centimètres de profondeur, surplombée par trois lustres, occupe le centre de la scène et permet de magnifiques effets de miroir. Les comédiens, munis de bottes en caoutchouc très colorées et recouverts d'un manteau en toile cirée jaune dans la deuxième moitié du spectacle, y pataugent allégrement, sautent et s'éclaboussent, déployant une formidable énergie. La machinerie théâtrale est exhibée et permet tout un travail sur la verticalité : du ciel descendent à volonté les lustres, une toile cirée et même une robe de mariée. La musique occupe un rôle de premier plan : non seulement l'orchestre des trois musiciens est installé sur une estrade dans le fond de la scène mais les comédiens se révèlent d'excellents chanteurs et plusieurs jouent même de l'accordéon. La partition musicale, scandée par le refrain lyrique « Le mal temps passe, et retourne le bon, / Pendent qu'on trinque au tour du gras jambon » (*QL, LXV*), est résolument éclectique et en rupture avec le contexte culturel du XVI^e siècle : musique classique (airs de Purcell, *Le Cantique de Jean Racine* par Gabriel Fauré), chansons d'amour pour le mariage de Panurge (*Unchained Melody* des Righteous Brothers, *Still loving you* de Scorpions), airs de rap, chant de la légion étrangère à l'approche des Andouilles (« Tiens, voilà du boudin »). Cette diversité musicale est à l'image d'un spectacle qui oscille entre une tonalité joyeuse et festive, et des passages plus mélancoliques, en particulier vers la fin de la pièce, lorsque la dimension métaphysique semble prendre le pas, de manière un peu abrupte, sur la veine comique et paillard. On pense en particulier à un long numéro de danse solo dans le miroir d'eau, certes très beau mais dont on peine à comprendre la logique dramatique.

Ainsi, en dépit d'une répartition des répliques quelque peu déroutante, d'un manque de cohérence dans le scénario et d'étranges ruptures de tons, on louera ce spectacle pour la formidable énergie qu'il dégage, sa puissance onirique, son humour et sa capacité à donner à un très large public le goût de Rabelais.

Pantagruel, mise en scène de Benjamin Lazar, avec le comédien Olivier Martin-Salvan et les musiciens Benjamin Bédouin et Michel Henry, 2013.

Pantagruel, monté pour la première fois en janvier 2013 au théâtre de Cornouaille de Quimper, marque les retrouvailles du metteur en scène Benjamin Lazar, élève d'Eugène Green et spécialiste du théâtre baroque, et du comédien et chanteur lyrique Olivier Martin-Salvan, interprète du dramaturge Novarina et véritable homme-orchestre⁶. Les deux hommes avaient en effet déjà collaboré à partir de 2004 à un très acclamé *Bourgeois gentilhomme* de quatre heures : éclairée par plus de trois cents bougies, la scène redonnait toute sa place aux intermèdes chantés et dansés de Lully comme à la déclamation et à la gestuelle baroque, et Olivier Martin-Salvan y incarnait un Monsieur Jourdain ridicule et touchant. C'est un projet tout aussi audacieux qui les anime ici, puisqu'il s'agit de donner à entendre le texte du XVI^e siècle – mais pas la prononciation renaissante –, sans passer par une traduction en français modernisé. Plutôt que de rapprocher artificiellement la langue de Rabelais du spectateur du XXI^e siècle, c'est le spectateur qui est appelé à se rapprocher d'une langue disparue depuis près de cinq siècles, mais encore étonnamment vivante et expressive. Olivier Martin-Salvan réalise à lui seul ce défi : véritable Protée, il incarne tout aussi bien le bébé Pantagruel mangeur de vache – il est comme lui « tout velu comme un Ours » – que le Pantagruel adulte, protecteur du royaume d'Utopie, ainsi qu'Alcofribas, Gargantua en deuil ou encore Panurge. Seuls deux musiciens l'accompagnent sur scène avec des instruments de l'époque et sur une composition originale de David Colosio : les excellents Benjamin Bédouin (cornet à bouquin, flûtes) et Michel Henry (luth, guitare). Grâce à une performance vocale et physique extraordinaire, le comédien parvient à faire entendre la polyphonie, le plurilinguisme, l'oralité, la profusion lexicale mais aussi l'hybridité de la langue rabelaisienne, à la fois savante et obscène, humaniste et populaire. Deux morceaux de bravoure suscitent en particulier l'hilarité et l'admiration du public. Il s'agit tout d'abord du catalogue de la « librairie de saint Victor », représentée sous la forme d'une petite bibliothèque portative que Pantagruel tient dans ses mains (*P*, VII). Le géant dévore

6 Dans *Ô Carmen*, qui raconte l'histoire du montage du célèbre opéra de Bizet, de l'audition des chanteurs jusqu'à la première, il interprétait déjà tous les personnages, du professeur de chant à la Diva, en passant par le costumier, la maquilleuse, le metteur en scène, et même Don José et Carmen (créé en avril 2008 au Théâtre de l'Ouest Parisien / Boulogne Billancourt).

littéralement une dizaine de livres plus ou moins digestes dont il mime à chaque fois le titre : « La couillebarine des preux », « L'apparition de sainte Geltrude à une nonnain de Poissy estant en mal d'enfant », « *Ar̄s honestate pettandi in societate* », « les lunettes des Romipetes »... Les saynètes comiques se multiplient pour le plus grand plaisir des spectateurs, jusqu'à ce que le géant, rassasié et quelque peu écœuré, mette fin à sa dégustation. L'autre épisode marquant est la rencontre de Pantagruel et de Panurge. Aux questions du géant – « dictes moy qui estes vous, dont venez vous, où allez vous, que querez vous, et quel est vostre nom » –, Panurge répond en divers idiomes (allemand, italien, espagnol, danois, hébreu...) avant d'utiliser le français, sa « langue naturelle, et maternelle » (*P*, IX). L'accent, le ton, le débit mais aussi la gestuelle changent avec chaque nouvelle langue, soulignant la virtuosité du comédien comme celle du personnage hors-norme qu'il incarne.

En dehors de ces deux épisodes, on goûte aussi au plaisir de la liste dans la généalogie de Pantagruel (*P*, I), à la satire de la sophistique dans la gélodacrye de Gargantua qui ne sait « s'il doit plorer pour le dueil de sa femme, ou rire pour la joye de son filz » (*P*, III), au récit des « cas bien espouvantables » que fait Pantagruel dans son enfance (*P*, IV), au joyeux et caustique tour de France des universités (*P*, V) – le comédien traverse allégrement la scène et bondit de ville en ville –, à la lettre de Gargantua à son fils, si démesurée que le géant paraît tout petit à ses côtés (*P*, VIII), au voyage d'Alcofribas sur la langue puis dans la bouche de Pantagruel (*P*, XXXIII), aboutissement logique de cette épopée du langage. On regrette toutefois qu'un très grand nombre d'épisodes soient passés sous silence : la rencontre de l'écolier limousin, le procès de Baisecul et Humevesne, le débat par signes avec Thaumaste, le tour joué par Panurge à une « haulte dame » ainsi que la totalité des péripéties qui rythment la guerre contre les Dipsodes. Certes, la pièce ne dure qu'un peu plus d'une heure et demie et il faut bien opérer des choix dans une œuvre aussi foisonnante. Mais pourquoi alors, dans la deuxième moitié du spectacle, après l'arrivée du personnage de Panurge, s'autoriser plusieurs incursions dans les autres *Livres* de Rabelais ? Il s'agit tout d'abord de *Gargantua* avec « les propos des bienyvres » (*G*, V) qui se greffent sur les quelques lignes relatives au repas que Pantagruel fait servir à Panurge à la fin du chapitre IX de *Pantagruel*. Il s'agit ensuite du *Quart livre* avec l'épisode de la tempête en mer dans lequel les onomatopées et les cris de Panurge donnent à voir les mouvements de l'océan déchaîné, puis avec l'épisode des paroles gelées qui se réchauffent dans

les mains des Pantagruélistes (*QL*, LV-LVI). Certes, on comprend bien que ces trois passages enrichissent considérablement la problématique linguistique privilégiée par la mise en scène. Mais, d'un point de vue purement diégétique, ces choix ne nous semblent pas toujours heureux et font perdre quelque peu le fil de l'histoire. Le plaisir verbal l'emporte très nettement chez le spectateur sur le plaisir narratif.

La mise en scène, inspirée des photographies de Charles Fréger sur la figure du sauvage dans l'Europe tribale (2012), se révèle très originale. Dans un décor fait de ballots de foin et de morceaux de bois, les trois hommes sur scène sont recouverts de paille, de peaux de bêtes et de cloches. Tout en suggérant la distance temporelle qui nous sépare du monde de Rabelais, c'est une manière d'évoquer un certain folklore ancestral – et on pense alors au livre de Mikhaïl Bakhtine sur *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Durant la majeure partie de la pièce, la scène est plongée dans une semi-pénombre qui rappelle le monde des cavernes. Mais la fin est au contraire lumineuse, comme pour suggérer une évolution dans le parcours de Pantagruel et une révélation finale. De brillantes formes flottant à mi-hauteur et se déplaçant de manière aléatoire – s'agit-il de méduses, de paysages découverts dans la bouche du géant, ou bien de la matérialisation des mots ? – surgissent en effet de l'obscurité et envahissent le plateau par dizaines. Les deux musiciens se transforment alors en bergers de méduses, chargés de ramener sur scène celles d'entre elles qui menacent de rejoindre le public. Cela crée un magnifique effet visuel et poétique qui a cependant tendance à détourner l'attention du spectateur : celui-ci s'inquiète davantage de savoir si une méduse va être perdue dans le public que du récit qu'Alcofribas fait de son séjour dans le Nouveau Monde.

Ces quelques réticences n'enlèvent rien à la somptueuse performance linguistique que nous offre ce *Pantagruel*. Benjamin Lazar et Olivier Martin-Salvan partagent avec le Valère Novarina du *Théâtre des paroles* (1989) une profonde admiration pour le « chaos » suscité par la langue de Rabelais, une « langue très invective, très germinative, très native, très secrète et très arborescente ». Et ce n'est pas le moindre de leur mérite que de communiquer cette admiration à un large public peu familiarisé avec les textes de la Renaissance.

Nicolas LE CADET