

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR
GUYLAINE RIVARD

GARGANTUA :
UNE EXPÉRIENCE CORPORELLE

OCTOBRE 2007



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ

Quelques mots sur le processus de création

Cette recherche représentait et représente toujours un défi important pour moi, puisqu'il touche plusieurs aspects de ma démarche théâtrale : pratique, théorie, méthodologie. *Gargantua* fut à la fois l'objet central de ma recherche pratique et le point de départ d'une réflexion beaucoup plus soutenue sur mon travail. Cet essai prend presque la forme d'un *journal de bord*, témoignage d'une praticienne à propos de sa création. Il s'agit ici d'une première, puisque je n'ai pas l'habitude de mettre par écrit, de manière aussi systématique, les différentes étapes d'un processus de création et la façon dont je conçois le travail avec les comédiens, dans le but de les partager avec un lecteur potentiel.

La question de l'acteur est au centre de cette recherche et c'est dans un contexte *marionnettique* que j'ai résolu de m'y attarder, un contexte me permettant d'approfondir une démarche sur l'interprétation par la matière, la manipulation et le théâtre d'objets. Cette fois-ci, c'est autour d'un concept - que j'ai nommé « *corps-lieux* » - que s'est structuré l'ensemble du travail artistique. L'acteur - comme moteur de création - devient ici instrument principal et support à l'action. Un travail sur la présence faisant appel à une forte concentration.

Cet essai traite donc d'une pratique dans lequel je m'investis depuis bon nombre d'années, d'un sujet qui m'intéresse au plus haut point dans le travail de mise en scène, soit le travail d'acteur. C'est la dimension que je remets toujours au premier plan d'un projet à l'autre. Au cours des dernières années, j'ai conçu volontairement des projets plaçant les comédiens dans divers contextes d'interprétation (opéra, jeu masqué, marionnette). Ces expériences participent sans doute à la définition de mon langage scénique et c'est dans cet esprit que s'est inscrite la réalisation de cette recherche. Ce document n'est certes pas une fin en soi, mais je crois qu'il reflète assez bien tout le parcours accompli. Il relate certaines problématiques ou préoccupations vécues, touchant particulièrement le jeu d'acteur, auxquelles j'ai dû réfléchir. Un parcours parsemé d'essais et d'erreurs, où j'ai pris soin de mettre en place une méthode de travail que je pourrai affermir dans les projets ultérieurs.

Finalement, je dois admettre que ce projet fut l'un des plus complexes que j'aie accompli. Je réfléchis encore sur le résultat et, sans porter de jugement de valeur, j'admets qu'il présentait une adaptation très libre du *Gargantua* de Rabelais, une façon personnelle de me mesurer à cette œuvre colossale, un voyage aux pays des géants qui se prolongera sans doute à travers la réflexion et les prochaines expériences.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Guylaine Rivard agit à titre de directrice générale et artistique au Théâtre CRI depuis sa fondation en 1997. Après vingt ans d'expérience dans le domaine théâtral, elle complète une maîtrise en art à l'UQAC avec la création **Gargantua**. Artiste polyvalente de la scène régionale, elle se consacre d'abord au jeu d'acteur, puis à la mise en scène. Elle touche également à la conception et à la réalisation de décors et de costumes, ainsi qu'à l'enseignement par le biais d'ateliers d'art dramatique. À titre de comédienne elle a joué entre autres dans **Le roi se meurt** (Théâtre CRI), dans **Celle-là, Toilette de soirée, Le festin** (La Rubrique), dans **Macbeth, Le malade imaginaire, Richard II**, et **Onan** (Les Têtes Heureuses), dans **Morceaux choisis** et **Les mains bleues** (UQAC).

Comme metteuse en scène, elle compte une quinzaine de productions à son actif dont **Les jeux de la Nativité** (Le Chœur Amadeus), **Cabaret des nuits blanches** (La Rubrique), **Poupzée** qui a reçu le Masque de la contribution spéciale, **L'opération, Gargantua** (Théâtre CRI) et **Kiwi** (La Chassepinte).

REMERCIEMENTS

Avec le dépôt définitif de ce mémoire, s'amorce une étape importante. J'ai la vive impression que plusieurs personnes partagent ce moment privilégié avec moi. Ils ont été nombreux à me soutenir, à nourrir mes réflexions et à me ramener au besoin sans perdre confiance en mes capacités.

Je désire les remercier avec tous les honneurs qu'ils méritent.

D'abord celui qui m'a entraînée dans cette démarche avec vigueur, conviction et loyauté tout au long du parcours, Monsieur Rodrigue Villeneuve, mon directeur de recherche. Un précieux ambassadeur.

Monsieur Denis Bellemare, un professeur, un confident et un précieux conseiller.

Des professeurs formidables que j'ai eu le bonheur de connaître : Madame Élisabeth Kaine, Monsieur Marcel Marois et Madame Diane Laurier.

Les membres du Jury : Denis Bellemare, Pierre Dumont et Rodrigue Villeneuve.

Ma famille, mes fidèles complices de théâtre, amis et collaborateurs : Serge Potvin, Ély Rivard, Frédéric Potvin, Marie Girard, Johanne Grenon, Hélène Soucy, Dany Lefrançois, Maud Côté, Benoît Lagrandeur, Hélène Bergeron, Josée Laporte, Josée Beaumont, Sara Moisan, Nathalie Grenier et Gaétane Morin.

Mes précieux comédiens et concepteurs : Maud Côté, Vicky Côté, Véronique Gagné, Josée Gagnon, Martin Gagnon, Patrice Leblanc, Dany Lefrançois, Jessyka Maltais-Jean et Nadia Simard. Un merci tout particulier à Dario Larouche, assistant metteur en scène, celui à qui je dois l'aboutissement et le dépôt final de ce mémoire.

Merci à ceux et celles qui ont participé de près ou de loin à cette aventure.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé : quelques mots sur le processus de création _____	ii
Notice biographique _____	iv
Remerciements _____	vi
Table des matières _____	viii
1. INTRODUCTION _____	1
1.1 Genèse : origine d'une recherche _____	3
1.2 Objectifs de recherche _____	3
1.3 Principales étapes du projet _____	4
1.4 Plan de l'essai _____	5
2. CADRE THÉORIQUE _____	6
2.1 <i>Gargantua</i> de Rabelais : fonction, justification, traitement _____	7
2.2 Les sources de référence _____	8
2.3 L'acteur et sa place centrale _____	10
2.3.1 Sa (ou ses) fonction(s) _____	10
2.3.2 Le <i>corps-lieu</i> : acte de présence _____	12
2.3.3 Théâtre de marionnettes, genre privilégié _____	14
2.3.4 Les <i>phénomènes perturbateurs</i> _____	14
3. CRÉATION DE <i>GARGANTUA</i> _____	17
3.1 Processus _____	18
3.1.1 Travail de laboratoire _____	18
3.1.2 Ateliers de formation _____	22
3.1.3 Production _____	25

a)	Appropriation du texte_____	25
b)	Transferts physiques_____	27
c)	Les objets_____	28
d)	Costume et traitement du corps_____	30
e)	Traitement de la scène_____	31
f)	La direction d'acteur_____	32
g)	Le mouvement et la manipulation_____	37
h)	Le son_____	40
i)	L'éclairage_____	41
3.1.4	Les <i>phénomènes perturbateurs</i> (questionnaire)_____	42
3.2	Le spectacle_____	44
3.2.1	Description_____	44
3.2.2	Observations critiques_____	44
4.	CONCLUSION_____	47
4.1	À propos de l'acteur_____	48
4.2	À propos du théâtre (de marionnette)_____	51
4.3	À propos de ma démarche, de mon travail_____	51
	BIBLIOGRAPHIE_____	55
	Annexe A : Les inspirants_____	59
	Annexe B : Les traces visuelles du spectacle_____	63
	Annexe C : Conception du spectacle et DVD_____	69

1

INTRODUCTION

Il n'est pas douteux que toutes nos connaissances ne commencent avec l'expérience, car par quoi notre faculté de connaître serait-elle éveillée et appelée à s'exercer, si elle ne l'était point par des objets qui frappent nos sens et qui, d'un côté, produisent par eux-mêmes des représentations, et, de l'autre, mettent en mouvement notre activité intellectuelle à les comparer, à les unir ou à les séparer et à mettre ainsi en œuvre la matière brute des impressions sensibles pour en former cette connaissance des objets?

Emmanuel Kant
Critique de la raison pure

À partir de mes expériences antérieures, j'ai appris qu'il était plus fructueux pour moi de passer par la pratique quand il s'agit d'effectuer une étude ou d'approfondir une question fondamentale.

Voilà pourquoi j'ai abordé cette démarche de recherche par le passage à la pratique en créant une œuvre théâtrale basée sur le jeu de l'acteur, sujet générateur de plusieurs réflexions (les nouvelles formes d'expression, la présence, le risque) et qui figure au centre même de la pratique de mon art.

1.1 Genèse : origine d'une recherche

Ma fascination pour le jeu de l'acteur vient de ma propre prise de conscience des questionnements qui m'habitent quand vient le temps d'interpréter un personnage. J'aspire en effet à développer une méthode personnelle : maintenir l'équilibre entre le connu et l'inconnu, afin d'assainir mon rapport au théâtre.

La mise en scène m'a permis d'approfondir cette démarche en me plaçant dans le rôle d'observateur, me donnant ainsi tout l'espace nécessaire à l'analyse du travail du comédien et des mécanismes qui le définissent.

Par ailleurs, mon obsession pour le corps lui-même¹ — ses limites, ses contraintes et ses nombreuses énigmes — prend racine dans mon besoin de rompre avec des critères esthétiques établis et de relativiser l'importance qu'on leur accorde dans la société.

1.2 Objectifs de recherche

L'expérience que j'ai entreprise dans le cadre de ma maîtrise trouve son fondement dans les vertus de l'énergie corporelle, une caractéristique

¹ Présente dans plusieurs de mes productions : *Catatonie 1* (1999) utilisait le corps inerte; *Poupzée* (2002), le corps mutilé et la monstruosité; *L'Opération* (2005), l'handicap et le mutisme; *Gargantua* (2007), l'obésité.

que l'on associe à des modes d'expression orientaux (kathakali, butô, yoga). Par ceux-ci, j'ai cherché à transfigurer l'anatomie humaine en un objet visuel s'exprimant dans un langage vivant et organique. J'ai présumé que ce parcours exigerait une concentration exceptionnelle. Une piste intéressante à explorer puisque, dans une création conjuguant manipulation d'objets et travail physique, l'interprète doit constamment rester à l'affût pour répondre adéquatement à toute situation.

L'objectif de départ consistait donc à produire une création où l'acteur serait au centre d'une réflexion sur la *présence*. Cette recherche, axée sur le travail d'interprétation en contexte *marionnettique*, amènerait les acteurs à tenir trois rôles : interprète, manipulateur et *corps-lieux* (concept qui sera développé ultérieurement).

1.3 Principales étapes du projet

Ce projet s'est réalisé en quatre grandes étapes (qui seront plus étayées au chapitre 3 de cet essai) :

- Laboratoires : — exploration autour du concept *corps-lieux*;
— exploration autour du *Gargantua* de Rabelais;

- Formations : — butô (avec M. Atsuchi Takenuchi);
— manipulation d'objets (avec M. Pier Dufour)

- Conception et la mise en scène : — la place de l'œuvre de Rabelais;
— le *corps-lieux*;
— la scénographie;
— les costumes;
— l'éclairage;
— le mouvement;
— la direction d'acteur;
— la manipulation;

- Représentations.

1.4 Plan de l'essai

Cet essai se divisera en trois parties, la première portant sur le cadre théorique (*ce que je cherchais*); la seconde sur la production à proprement parlé (*ce que j'ai fait*); et enfin sur mes conclusions (*ce que j'ai trouvé*).

CADRE THÉORIQUE

2.1 *Gargantua* de Rabelais : fonction, justification, traitement

L'homme est présenté dans « Gargantua » comme un monde en réduction, un microcosme [...] un univers à l'image du monde extérieur. Ceci constitue bien une invitation à examiner le monde à hauteur d'homme, à faire de l'homme la mesure de toutes choses.

Catherine Durvy
Étude sur Rabelais

C'est à partir d'un récit de François Rabelais, *Gargantua* (1534) — œuvre magistrale présentant des personnages emblématiques, et traitant de thèmes universels toujours d'actualité (éducation, religion, guerre, démesure) — que se sont articulées les prémices de ma recherche.

Pourquoi *Gargantua*? Quels sont les thèmes spécifiques qui m'interpellaient dans cet univers? Le gigantisme, la démesure, l'homme comme microcosme et le fait que l'œuvre met l'accent sur le corps, ses descriptions et ses fonctions. Dans quel esprit souhaitais-je m'y consacrer? Par le biais d'une recherche formelle portant sur les *corps-lieux* qui se concrétiserait par un théâtre d'objets. Comment comptais-je illustrer la trame narrative, par exemple l'appétit insatiable du jeune géant? De façon symbolique et métaphorique (il dévore des nuages ou des moutons) en utilisant comme matière première le corps de l'interprète.

De plus, le contenu idéologique de ce texte, c'est-à-dire la vision humaniste qui défend la prise en charge de l'homme par l'homme, convenait à la philosophie de la production puisqu'il s'agissait, dans ce cas, d'une prise en charge de l'interprète par l'interprète, du corps par le corps, où, à priori, on ne remettait pas la responsabilité de l'acte à un phénomène extérieur.

Par ailleurs, malgré toute la richesse littéraire de l'œuvre de Rabelais, la proposition scénique que j'en ai faite relève plus de la composition plastique d'images suggestives que du théâtre dialogué conventionnel : c'est notamment par la création d'une succession de *tableaux vivants*, exposés dans un ordre chronologique, que se dessinerait la trame narrative. Du coup, l'œuvre de Rabelais s'inscrivait comme point d'origine et non-finalité de la création.

2.2 Les sources de références

Au plan philosophique, Emmanuel Kant et Juddi Krishnamurti ont alimenté une partie de mes réflexions, tout en posant nombre de nouvelles questions sur ma façon de pratiquer le théâtre.

D'une part, Kant considère que «...dans le temps, aucune connaissance ne précède en nous l'expérience, et toutes commencent avec elle »². Pour Krishnamurti, « la mort de l'expérience est création »³. Je crois saisir, dans leurs points de vue de prime abord divergents, une idée commune, à savoir que ce qui compte vraiment, c'est l'instant présent comme promesse de connaissances à venir.

Concrètement, dans le cadre de cette production (et même dans celles qui l'ont précédée), ce cheminement philosophique s'inscrivait dans le travail de répétitions où, partant d'une « page blanche », chaque moment passé avec les comédiens devenait matériaux de construction scénique.

Par ailleurs, c'est dans les écrits de Larry Tremblay⁴, Antonin Artaud⁵ et Étienne Decroux⁶ — les trois ayant une forte préoccupation pour le corps de l'interprète — que j'ai trouvé ces concepts pratiques, théoriques et analytiques qui ont nourri l'oeuvre : le corps matière, le corps organique qui s'exprime autrement que par des chemins psychologiques traditionnels.

² KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Flammarion, Paris, 1987, p.59.

³ KRISHNAMURTI, Juddi, *Commentaires sur la vie*, tome 1, Éd. Buchet-Chastel, Paris, 1977, p. 88.

⁴ TREMBLAY, Larry, *Le crâne des théâtres; essais sur les corps de l'acteur*, Éd. Leméac, Montréal, 1993.

⁵ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Éd. Gallimard, Paris, 1972.

⁶ PEZIN, Patrick, *Étienne Decroux, mime corporel, texte études et témoignages*, Les voies de l'acteur n°9, Éd. L'entretemps, Paris, 2003.

2.3 L'acteur et sa place centrale

2.3.1 Sa (ou ses) fonction(s)

L'acteur est, comme je l'ai mentionné plus haut, le centre, la source de mon travail, le moteur de la création théâtrale. Il vient avant toute autre considération, même si dans ma pratique tous les matériaux intrinsèques au théâtre (texte, forme d'expression, éléments visuels) ont également leur importance dans la constitution de mon langage scénique. Je les utilise cependant pour approfondir la recherche en les plaçant au service de l'interprète. À partir de cette base, j'établis un concept scénique qui lance le travail avec les interprètes.

L'acteur doit, à mes yeux, être chercheur, être capable de se libérer de ses craintes et de ses inhibitions pour se mettre au service de l'Art. Il doit s'ouvrir, mettre de côté ses mécanismes de défense, taire ses voix intérieures, pour entrer dans une activité créatrice. Pour y arriver, j'ai tenté de les placer dans un état d'éveil physique, une forme de *tranquillité intellectuelle* qui devait les maintenir dans l'action au lieu de les plonger dans une recherche de justification. Partant de ce principe, je trouve l'analogie entre l'homme et l'arbre apportée par Étienne Decroux fort intéressante : « Par les racines nous sommes fixés, et par le haut nous

bougeons ».⁷ À propos de l'homme ancré sur ses terres, il dit aussi : « Par la pensée il s'évade, et par le corps il reste en place ».

Dans le cas de *Gargantua*⁸, les acteurs avaient quelquefois le défi de rester immobiles pendant un certain temps (8 à 10 minutes), tout en demeurant éveillés. Afin d'éviter qu'ils se perdent mentalement dans toutes sortes de directions, je voulais qu'ils développent une sorte de conscience créatrice active en communion avec leur corps⁹ et branchée sur leur parcours scénique.

Depuis quelques années, le théâtre utilise le mot « énergie » pour désigner ou tenter de comprendre le phénomène de la présence de l'acteur. Il y a eu des époques où l'acteur avait de l'âme, du souffle, du coffre, du charme, du cœur, de l'esprit. De nos jours, il a de l'énergie. Son corps est le lieu d'une combustion qui brûle : il brûle.¹⁰

Partant de cette perspective, je leur ai attribué trois fonctions spécifiques: **interprètes**, en étant porteur de la fable, vecteur de la trame narrative; **manipulateurs**, en soumettant leur interprétation à l'objet et à la matière, en leur transmettant leur énergie; **éléments scénographiques**, en se posant comme supports physiques de la manipulation. D'où le concept *corps-lieux* que j'ai défini ainsi : nouvelle présence physique des comédiens

⁷ PEZIN, Patrick, *Decroux Étienne; Mime corporel, textes, études et témoignages*, Éditions L'entre-temps, Saint-Jean-de Védas, 2003, p.150.

⁸ En caractères gras, le titre fait référence à l'œuvre théâtrale produite dans le cadre de ma maîtrise. En simples italiques, c'est le « générique ».

⁹ Comme un danseur de butô interprétant un élément de la nature à travers son corps. Il devient un *arbre*? Tout son corps y participe pleinement, malgré l'apparence d'immobilité.

¹⁰ TREMBLAY, Larry, *Le crâne des théâtres; Essais sur les corps de l'acteur*, Leméac, Montréal, 1993, p. 27.

sur scène qui sont à la fois actants et supports de l'action. Ainsi, l'acteur était invité à participer à la mise en forme d'un *ballet-paysage*, symbolisant l'immensément grand et l'infiniment petit, le corps en lui-même et le corps en tant qu'espace. Il n'avait pas de rôle, de personnage prédéterminé, outre sa présence entière et constante. Ici ce sont les besoins de la création qui le définissait : tantôt paysage, tantôt manipulateur.

2.3.2 Le corps-lieux : acte de présence

C'est à l'examen d'une lithographie d'Honoré Daumier illustrant *Gargantua* que m'est venue l'idée de *corps-lieux*. Il place le personnage de Gargantua au centre de la composition. Autour de lui, une série de personnages défilent sur une longue pente (créée par la langue étirée de Gargantua) pour porter des victuailles au géant. L'image du corps architectural m'est alors apparue. Le mouvement qui semblait y avoir autour de ce corps animait mon inspiration.

Vue sous cet angle, cette construction anatomique d'apparence passive se révélait à mes yeux extraordinaire, imposante et évocatrice, permettant une multitude d'alternatives : utilisation d'une hanche comme plaine, d'une bouche comme vestibule, d'une jambe comme arbre. C'est sous cette forme que le gigantisme s'est matérialisé :

*Le géant c'est chacun de nous, c'est l'homme tout entier, c'est le peuple! (...) C'est aussi ce qu'il a créé, des lieux gigantesques.*¹¹

Ici, l'utilisation de *Gargantua* m'a semblé être une évidence¹².

Le corps humain, constitué d'une panoplie d'organes, de cellules et de vaisseaux sanguins vivants à l'intérieur, m'apparaissait être un matériau idéal pour concevoir des espaces propices au déroulement d'un spectacle de marionnettes. Il offre une présence matérielle (courbes, formes, texture) et vivante (porteuse d'une multitude d'évocations).

Ainsi est né le concept de *corps-lieux*.

Je me suis aussitôt lancée à la recherche d'autres illustrations pour imaginer des lieux possibles. Cette cueillette s'étendait en un large éventail : photos artistiques, photos de lutteurs sumos, photos de danseurs butô, dessins anatomiques, photos de magazines, photos de paysages ou de monuments divers (voir annexe A). J'ai mis de côté la conception d'un espace scénique au profit d'une composition de corps devenant potentiellement des lieux *extra-ordinaires*, pour explorer de nombreuses possibilités sur le plan *marionnettique*.

¹¹ FONVIEILLE-ALQUIER, F., *Les Géants; Rabelais*, Paris-Match, Paris, 1970, p. 91.

¹² Curieusement, au départ, je ne savais pas encore que j'allais travailler sur *Gargantua* (que je ne connaissais d'ailleurs que de nom). Toutefois, je désirais me pencher sur une figure emblématique, pensant davantage à Don Quichotte ou à Gulliver.

2.3.3 Théâtre de marionnettes, genre privilégié

Dans *Gargantua*, les objets ne servent pas à une performance de manipulateurs. Ils sont plutôt outils pour les acteurs afin de développer leur présence corporelle.

En tant que metteure en scène, mon intérêt pour la marionnette se situe dans le rapport entre l'interprète et l'objet. Je suis toujours fascinée de voir à quel point les deux peuvent, parfois, fusionner et ne faire qu'un. L'objet manipulé – qu'il soit référentiel, narratif ou expressif - doit amener l'interprète à s'exprimer, tout autant qu'il le ferait avec un texte, une chorégraphie ou tous autres éléments scéniques... et ce, même si le comédien se place, presque toujours, en second plan dans une approche *marionnettique*.

2.3.4 Les phénomènes perturbateurs

La peur n'existe que dans la relation du connu à l'inconnu. Le connu essaie toujours de s'emparer de l'inconnu; mais il ne peut saisir que ce qui est déjà connu. Le connu ne peut pas faire l'expérience de l'inconnu; le connu, ce qui est expérimenté, doit cesser pour que l'inconnu soit.

Juddi Krishnamurti
Commentaires sur la vie

Dans l'exercice de ma pratique artistique, c'est souvent quand arrivent les représentations que se manifestent les doutes et les questionnements concernant les phénomènes perturbateurs : « *conditions d'altération de l'idiosyncrasie de l'acteur* »¹³.

À mon avis, c'est dans l'anticipation de la représentation que s'installe la peur, un état qu'on ne peut pas toujours maîtriser. On devient alors hypersensible aux divers éléments qui nous entourent, les imprévus prennent soudainement une autre dimension.

La nature même du théâtre, son caractère essentiellement événementiel fait qu'en situation de jeu on ne peut pas compter uniquement sur le connu et les objectifs préétablis. Trop d'éléments inopinés agissent dans sa réalité immédiate. L'arrivée d'un événement fortuit produit inmanquablement des modifications, souvent anodines, parfois considérables, sur le déroulement de la représentation. L'imprévisible demeure une réalité permanente avec laquelle le comédien doit composer.

À mon avis, celui-ci risque de s'égarer s'il n'est pas réceptif à toute éventualité. Même si la question ne préoccupe pas forcément tous les comédiens, il arrive que pour certains, ce genre de situation engendre de l'anxiété et les amène à anticiper chaque moment comme une épreuve

¹³ TREMBLAY, Larry, *Le crâne des théâtres; Essais sur les corps de l'acteur*, Leméac, Montréal, 1993, p. 41.

potentielle. Une attitude négative que j'adopte moi-même quelques fois et que je désire modifier.

Gargantua représentait, à ce propos, un excellent laboratoire d'observation de par l'usage d'une multitude d'objets et leur manipulation. Un de mes objectifs était de mettre en lumière cette réalité (les phénomènes perturbateurs) à laquelle j'accorde une (trop?) grande importance, et de tenter d'identifier des solutions pour y faire face.

3

CRÉATION DE GARGANTUA

3.1 Processus

Comme dans la plupart de mes projets, la création s'est amorcée par une démarche intuitive, voire phénoménologique, qui trouve son fondement dans la perception, la sensation et les mécanismes physiques. Je travaille d'abord avec ce que je vois, ce que je ressens, plus que par une préparation analytique.

3.1.1 *Travail de laboratoire (exploration, composition du groupe, déroulement, résultats)*

Cette première étape visait les cinq objectifs suivants : la présentation de *Gargantua* à l'équipe de création; la vérification et l'exploration du concept de *corps-lieux* (par l'approche par le butô); l'improvisation autour du thème du « géant »; l'ébauche d'une trame narrative axée sur le jeu physique (inspirée de *Gargantua*) et la formation d'une distribution.

À priori, chaque participant au laboratoire était invité à formuler ses premières impressions par rapport à ce qu'évoque pour lui le mot *Gargantua*. Je voulais évaluer la résonance de cette figure emblématique dans notre société. C'est par là que j'ai résolu d'amorcer la création.

Après ces fructueux échanges sur *Gargantua* et ses thèmes, j'ai commencé un travail de recherche exploratoire et documentaire (lectures, journaux, documents visuels). Ce qui m'a amenée à visiter différentes approches, points de vue théoriques et notions philosophiques, sur des sujets connexes (le rapport d'échelles, le gigantisme) qui m'ont permis de préciser mes intentions.

Vint ensuite une présentation globale du projet à l'équipe, à partir de laquelle s'est engagée une session de travail exploratoire portant principalement sur le mouvement, la respiration et l'objet. Je voulais vérifier, tester les prémices du concept *corps-lieux* en m'appuyant sur certaines notions du butô.

*En communion avec les éléments, le butô connecte le conscient avec l'inconscient. Le mouvement n'est pas dirigé de l'extérieur, mais apparaît dans l'interaction entre le monde extérieur et le monde intérieur.*¹⁴

L'énergie et le rapport aux éléments (corps, espace, rythme) de cette discipline m'apparaissaient tout à fait en lien avec la démarche que j'entreprenais : le travail sur la présence, la concentration, le mouvement, les sens et la respiration.

¹⁴ www.culture-quebec.qc.ca/marioveillette/forum.htm.

La qualité de concentration exigée par la danse butô et la liberté qu'elle permet par rapport aux phénomènes externes et internes sont certes d'un apport considérable pour l'entraînement et le travail des comédiens-manipulateurs. L'objet devient alors un prolongement du corps. Au début, c'est individuellement que s'est esquissé le travail avec les comédiens. Ils devaient, entre autres, se concentrer sur leurs propres respirations et sentir l'énergie circulant dans leur organisme.

Le butô est un art pur, exigeant un entraînement rigoureux réparti sur plusieurs années. C'est une forme qui se distingue des autres danses établies. Elle s'exprime par l'énergie induite par le corps, non par le mouvement volontaire. Une approche qui trouve sa résonance à l'intérieur. Elle ne se fonde pas sur l'imitation ou la représentation. Elle s'incarne par la *simple* présence de l'interprète.

J'ai ressenti très tôt le besoin de préciser le rôle de ce mode d'expression dans le rapport avec la création, en partie parce que ma très courte expérience en la matière ne me permettait pas de prendre en charge la transmission d'une approche aussi complexe. J'ai alors proposé aux comédiens de garder cette forme d'expression comme source d'inspiration et de développer nos propres codes scéniques, selon le mot de Flaubert : « Chaque œuvre à faire a sa poétique en soi, qu'il faut trouver »¹⁵.

¹⁵ FLAUBERT, Gustave, *Correspondance* (Lettre à Colet, 29 janvier 1854), <http://flaubert.univ-rouen.fr/03corres/conard/lettre/54a.html>.

C'est d'ailleurs à ce moment que sont ressortis les termes qui nourriraient la production : *drabe* (motif), *beige* (couleur dominante) et *grège* (texture brute), qu'ensemble nous avons défini comme une approche inspirée du butô, une méthode organique et intuitive soutenue par la respiration, les sens et le rythme.

Alors inspirés par le texte de Rabelais, les comédiens ont été amenés à improviser graduellement sur le concept du *corps-lieux* en rapport avec le thème « géant ». Devenues parfois manipulateurs parfois, lieux, je proposais aux comédiens une idée à la fois : vie, mort, faim, gigantisme, etc.. Ils avaient la consigne de chercher une voie personnelle pour l'exprimer en s'appuyant sur leur respiration. La consigne était de ne pas chercher à raconter de façon anecdotique, mais de vivre une expérience sensible. Par exemple : les pieds bien ancrés au sol, je leur demandai d'effectuer différents trajets d'énergie sensorielle¹⁶. Parfois dans l'immobilité, parfois dans le mouvement, chaque parcours était encadré par un temps précis d'exécution (1 à 5 minutes). L'exercice visait en outre à ce qu'ils s'harmonisent à leur propre horloge biologique. Pour que l'expérience soit significative, il me semblait nécessaire de les laisser ressentir l'espace dans lequel ils évoluaient. L'important n'était pas qu'ils entrent dans le temps réel, mais qu'ils se connectent à leurs propres perceptions. Le travail

¹⁶ Dans *Les crânes des théâtres*, Larry Tremblay parle d'*hémiscorps*. Michaël Tchekov, quant à lui, parle de *rayonnement*.

sur le temps fut extrêmement intéressant à examiner lors de ce laboratoire et c'est une notion que j'ai intégrée pendant tout le processus de recherche.

Cette première étape ne visait pas à développer une trame narrative définitive. Il me semblait plus important d'examiner toutes les avenues possibles. À ce stade, ma préoccupation principale était plutôt la forme et sa pertinence. Cette session fut des plus éclairantes pour moi et m'a permis de former une équipe de comédiens disponibles et prêts à s'engager dans la création de *Gargantua*.

3.1.2 Ateliers de formation (objectifs, contenu, résultats)

Au cours du travail de répétition, deux formations ont été suivies -une par moi, une par les comédiens - dans le but marqué de nourrir le processus de création.

LE BUTÔ (35 heures)

La formation portait sur les volets suivants :

- la mémoire corporelle (exploration du corps, émotions);
- la conscience de chaque instant (le temps et l'espace);
- la vitesse et le rythme naturel (puiser en soi);

— l'expression (sentir et laisser percevoir).

J'ai eu la chance de travailler avec Atsuschi Takenuchi, danseur de butô professionnel. J'avais déjà participé à quatre formations de ce genre (dont une avec ce dernier). Ce fut donc pour moi une occasion exceptionnelle d'approfondir cette discipline et d'explorer le mouvement dans l'optique de la mise en scène de *Gargantua*.

Je sentais qu'il y aurait là une matière qui me permettrait de confirmer mes idées et de réfléchir à la façon dont je pouvais m'en inspirer: l'enseignement de ce dernier est basé sur la transmission d'idées, la concentration et la liberté. Il ne porte aucun jugement de valeur. C'est dans la confiance qu'il nous invite à entrer en nous et à croire à notre potentiel d'expression personnelle. Par exemple, je devais accepter mes limites physiques sans chercher à performer. Être réceptive aux consignes du formateur et agir plutôt que de me retenir.

Voilà une attitude qui, à mes yeux, pouvait être profitable en création : transposée aux comédiens, cette confiance, cette liberté (dans les limites de leurs capacités), cette réceptivité deviendraient la matière première de la composition scénique.

LA MANIPULATION (12 heures)

Dès le départ, il était prévu qu'une fois le concept global et la structure de travail mis en place, les comédiens suivraient une formation technique en manipulation. Il m'est apparu nécessaire d'intégrer ce volet à la création, parce que la distribution n'était pas composée uniquement de manipulateurs d'expérience. Les marionnettes de **Gargantua** étant volontairement rigides et peu malléables, il fallait donc, par un travail avec les interprètes, chercher une façon spécifique de les rendre expressives et significatives.

C'est sous la direction de Pier Dufour, marionnettiste professionnel, que s'est concrétisée la formation.

Elle nous a d'ailleurs permis d'identifier des moyens pratiques servant à simplifier, nettoyer et consolider certains procédés développés en répétition : les limites et les possibilités des objets (marionnettes et autres); la place de l'objet en mineur (*accessoire*) et en majeur (*porteur d'action*); la place du comédien-manipulateur (le jeu neutre et souple, le jeu passif, le jeu actif); la présentation de l'objet (comment il entre en scène et s'intègre); le regard expressif et le regard appuyant l'action.

3.1.3 Production

En un éclair, avant que la pensée proteste, la passion brûlante s'est emparée de l'expression de l'acteur. Elle se nuance, change, la passion la tourmente, la harcèle du front à la bouche de l'acteur; le voilà, entièrement dominé par l'émotion; il s'y abandonne : « Fais de moi ce que tu voudras », l'expression de son visage s'égaré de plus en plus – hélas – rien ne sort de rien.

Edward Gordon Craig
L'acteur et la sur-marionnette

L'œuvre de Rabelais offre une multitude de lectures. J'ai donc opté pour une forme d'expression théâtrale où, par la gestuelle, objet et corps sont maîtres de jeu.

a) Appropriation du texte

Ma rencontre avec cette langue aux accents anciens ne fut pas sans heurts. Cette contrainte constituait pour moi un défi intéressant. J'ai donc consulté différents travaux sur le sujet, avant de me lancer dans l'analyse et l'élaboration de mon projet. Deux ouvrages m'ont particulièrement été indispensables : *Étude sur Rabelais : Gargantua* de Catherine Durvye (aux éd. Ellipses Marketing) contenant des analyses sur différents aspects de l'œuvre, et le *Gargantua* de la collection « Lire et voir les classiques », qui

présente la version intégrale en vieux français d'un côté et une transposition en français moderne de l'autre.

Après ce passage solitaire, je me suis ensuite tournée vers d'autres collaborateurs, dont Dario Larouche, avec qui j'ai été amenée à développer la trame narrative de mon projet, à formuler certaines questions fondamentales touchant son contenu idéologique, sa direction.

Pour y arriver, nous avons construit un tableau, un schéma illustrant notre vision commune de l'œuvre et faisant ressortir certaines notions de base du travail pratique.

La matrice : <i>Gargantua</i>	L'idée génératrice : le géant (le corps)	La philosophie : le rapport au monde
Figure emblématique	Homme	Homme microcosme
féerique (gigantisme)	Recherche formelle <i>Corps-lieux</i> Équilibre et déséquilibre Échelles <i>Ballet-paysage</i>	L'immensément grand et l'infiniment petit
Symbolisme (sagesse)	Possession du monde par le corps magnifié	Pensée humaniste <i>Prise en charge de l'homme par l'homme</i>
Dém mesure	Excès (protubérances) Exultation du corps	Prise en charge du monde par le corps

Une fois ces notions de base établies, nous sommes revenus à l'œuvre matricielle pour y tracer un certain parcours chronologique (11 tableaux, voir *description du spectacle* en annexe C) que nous avons divisé par thèmes (naissance, enfance, éducation, guerre, sagesse) qui nous semblaient intéressants à interpréter ou à explorer au plan formel.

C'est aussi à ce moment que nous avons choisi de transposer l'extrême richesse littéraire du récit de Rabelais et la densité des mots qu'on y retrouve en des bribes de narration, ponctuant le déroulement scénique, plutôt qu'en un texte dialogué.

Étant donné la recherche formelle que je proposais, nous avons plutôt opté pour le développement d'un lexique corporel traduisant diverses allégories inspirées par l'œuvre maîtresse. Dans ma proposition, les mots acquièrent la même valeur que les autres matériaux. Composé de gestes, d'onomatopées, de phrases ou de narrations, le langage n'a pas pour fonction de raconter, mais bien de baliser la succession des tableaux.

b) Transferts physiques

Inspirée notamment par les œuvres de Gustave Doré, Honoré Daumier et Jérôme Bosch, j'ai à mon tour illustré des scènes à partir desquelles j'ai pu asseoir, confronter et structurer mes idées, adapter et

concevoir mon propre univers gargantuesque. Une façon inhabituelle pour moi d'amorcer la mise en scène, que je souhaitais maintenir tout au long du processus (voir annexe B). Je me mettais dans la peau d'une plasticienne : la composition scénique ne reposait pas sur l'action dramatique comme j'avais l'habitude de le faire, mais sur l'expression de la matière (corps et objets).

Une importance plus grande devait être accordée aux transitions entre les tableaux. Elles m'apparaissaient comme des éléments intéressants à exploiter sur les plans scénique et dramaturgique. D'une part, elles me permettaient de clore une scène et d'introduire le ton du tableau suivant; d'autre part, j'y voyais une façon d'alimenter le trajet des interprètes (thèmes) en leur donnant la liberté de s'éclater dans un esprit rabelaisien.

c) Les objets

Au départ, je tenais à m'entourer de créateurs partageant avec moi des affinités artistiques. Pour l'aspect visuel (objets et costumes), je me suis associée à Hélène Soucy, une artiste multidisciplinaire avec qui j'ai travaillé à quelques reprises. La spécificité de son travail cadrerait tout à fait avec les intentions que j'envisageais : travail sur la matière, recherche sur la morphologie humaine, capacité de propositions, etc.

Nous avons convenu, à partir des dessins, de créer des objets - des figures humaines, des éléments architecturaux et de la nature, ou des accessoires purement utilitaires - au rendu brut et rigide. Ce travail impliquait une collaboration étroite entre la conceptrice et l'interprète qui devenait support physique et/ou matière première.

Je n'ai donné aucune consigne (de proportions, de dimensions, de manipulations) pour les marionnettes. En revanche, certains objets (comme le clocher, le canon) ont été conçus avec un certain souci de *réalisme* pour guider la lecture du spectateur. Donc, plusieurs échelles étaient possibles.

Ce choix posait, en pratique, quelques problèmes de compréhension ou de cohérence, par rapport au sujet traité (le géant). Néanmoins, c'est un aspect qui nous a permis de concevoir plusieurs métaphores auxquelles nous n'aurions jamais songé sans ce rapport ambigu aux dimensions. Aussi, j'ai résolu de garder ce caractère équivoque de ma proposition, parce que j'entrevois là un moyen de symboliser le grand et le petit. Par exemple, au risque de les rendre difficilement perceptibles aux yeux de certains spectateurs, j'ai fait le pari d'utiliser des objets minuscules directement en contact avec des manipulateurs qui paraissaient dès lors surdimensionnés.

Pour faciliter la lecture de certains passages du spectacle, nous avons également envisagé de projeter certaines scènes sur grand écran. Après évaluation, nous avons choisi de préserver le contact direct avec le public. Si d'aventure un détail échappait à un spectateur, ce même contexte lui permettait en revanche d'ouvrir son regard sur d'autres perspectives en se laissant guider par la partition des comédiens-manipulateurs.

À la lumière du travail accompli, même si l'essentiel des objets (éléments scénographiques, sections architecturales, figures marionnettiques) était en partie complété, je dois admettre que j'avais peut-être sous-estimé le temps alloué à leur mécanique, à leur ajustement et à leur mise en place. Le rapport entre la réalité du jeu et les objets n'était pas toujours facile dans la pratique. Chacun de ceux-ci représentait un nouvel élément à intégrer dans le processus créatif. J'ai dû plus d'une fois interrompre une répétition pour ajuster des éléments et résoudre des problèmes d'ordre mécanique ou technique. J'avais soudain la sensation de me retrouver à mille lieux des idéaux artistiques d'origine. Passage obligé sur lequel je n'avais pas toujours d'emprise. Malgré toutes les précautions prises par rapport à la production, nous devons composer avec les impondérables, en répétition comme en représentation (voir les phénomènes perturbateurs).

d) Les costumes et le traitement du corps

Les *costumes* (au sens large) que nous avons réalisés n'avaient pas la fonction vestimentaire qu'on leur attribue habituellement au théâtre. En effet, le but n'était pas de servir un personnage désigné, mais plutôt de soumettre le corps des acteurs à un univers physique et esthétique. Ils représentaient ici une couche de peau au sens métaphorique, une sorte de prothèse confectionnée dans un latex souple et malléable avec divers éléments corporels (hanches, fesses, sein et ventres) afin que les interprètes puissent se fondre les uns aux autres, pour créer un décor, une masse, un *corps-lieux* servant à l'action.

Nous avons suivi notre intuition, en limitant notre choix à des nuances de beiges, une caractéristique qui, à mes yeux, devait servir à accentuer l'importance de la chair, l'omniprésence du corps. Ainsi s'harmonisaient parfaitement les segments d'architectures et les parties du corps sollicitées.

À première vue, cette composition de chair était plutôt suggestive et permettait plusieurs lectures. Même si je reconnais que certains personnages auraient pu être représentés de façon plus traditionnelle (Gargantua, Ponocrates, Picrochole), c'est uniquement sur le plan formel de l'*espace corporel* que je me suis volontairement concentrée. La proposition

initiale (*corps-lieux*) m'avait incitée à considérer les interprètes sous cet angle et nous avons maintenu cette idée jusqu'à la fin.

e) Traitement de la scène

Au gré des répétitions, il est rapidement apparu que la scène devait rester la plus épurée possible pour laisser place à la composition *vivante* des tableaux. Une zone marquée par un carré blanc tracé sur le plancher (16 pieds X 12 pieds) délimitait l'aire de jeu. Au fond de la scène, les différents objets étaient dispersés, ici et là. Le système d'éclairage de type artisanal (ampoules suspendues) participait aussi à la constitution de cet espace minimaliste.

f) La direction d'acteur

Mon approche avec les comédiens reposait sur les trois aspects suivants : la respiration, les sens (en particulier la vue, l'ouïe, le toucher) et la concentration. Avec ces trois outils de base, j'ai voulu guider l'évolution du travail en passant d'abord par la pratique¹⁷ pour éviter l'excès de discours, qui aurait pu, selon moi, conduire à une forme de motivation artificielle chez l'acteur. C'est donc par cette méthode empirique que s'est articulée la direction d'acteurs.

¹⁷ Une façon de faire qui se rapproche des pratiques orientales.

LA RESPIRATION

...là où chez l'acteur le corps est appuyé par le souffle, chez le lutteur, chez l'athlète physique c'est le souffle qui s'appuie sur le corps. Le souffle rallume la vie, l'embrase dans sa substance.

Antonin Artaud
Le théâtre et son double

Le travail sur la respiration fut primordial pour moi. J'ai utilisé ce moyen, d'une part pour réduire les tensions nuisant parfois à l'équilibre physique des comédiens, d'autre part pour que ceux-ci puissent utiliser leur souffle comme catalyseur d'énergie dans certaines parties du corps, en fonction de la tâche à exécuter. Ils pouvaient aussi se concentrer sur les transferts de poids et sur les effets d'une respiration consciente. Dès que le souffle d'un acteur se contractait, je pouvais aussitôt percevoir les tensions physiques, les déséquilibres et les décrochages que cela entraînait. Sa concentration se dispersait dans une suite de mouvements mécaniques, plus ou moins incarnés. La gestuelle perdant de sa souplesse, les objets semblaient alors lourds et non signifiants. Quant à la présence aux choses, elle s'en trouvait elle aussi affectée. Autrement, je doute qu'en de telles circonstances, en représentation, l'acteur eût été en mesure de faire face à l'imprévisible

Partant de ce fait, je me suis alors penchée sur la méthode proposée par Larry Tremblay dans *Le crâne des théâtres*, la **technique d'altération énergétique**. À supposer que cette disposition procure au comédien une sensation d'équilibre, cette aptitude focalise l'énergie et permet entre autres de se concentrer sur les *objets prioritaires* (objectifs initiaux de jeu) et de passer d'un état à un autre.

*Notre corps est naturellement gourde. Dans chaque articulation la sclérose est tapie; chaque muscle tend à se nouer; un larynx contracté provoque l'enrouement. Les acteurs savent que se sont tous ces blocages de l'organisme qui limitent leur jeu.*¹⁸

LES SENS

En proposant aux comédiens d'orienter leur concentration sur le regard, l'écoute et le toucher, il m'était plus facile de distinguer le vrai (l'action *réelle*) du faux (l'action *jouée*). Je pouvais intervenir auprès des acteurs et préciser mes attentes en fonction du projet *Gargantua*, sans craindre de les heurter ou de remettre en question leurs capacités. Je pouvais par ailleurs apporter des exemples de la façon de procéder en comparant deux attitudes distinctes, l'une appropriée (encore l'action *réelle*) et l'autre non (toujours l'action *jouée*). En d'autres termes, les comédiens

¹⁸ TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*, Éditions La Cité, Lausanne, 1970, p.145.

devaient être sensibles aux véritables stimuli (comme le martèlement des pas d'un soldat) pour ne pas *jouer* leurs réactions.

*Être attentif, et avoir l'air d'être attentif sont deux choses différentes, [...] Faites-en l'expérience vous-même, et voyez si votre façon de regarder est juste ou si ce n'est qu'une imitation*¹⁹.

Il est fascinant de constater à quel point, sur scène, malgré la meilleure volonté du monde, nos automatismes refont surface, tandis que nous cherchons continuellement à être vrais. Le regard se fige, les bruits ne nous parviennent plus, trop occupés que nous soyons, justement, à *être*. Je suis portée à penser qu'on ne peut réagir adéquatement à l'environnement scénique si nos sens sont *engourdis*. C'est, je crois, par une sensibilité accrue de l'acteur interagissant avec son environnement - qu'il module à son rythme et réciproquement - que se définit la présence. Dans une approche axée sur la manipulation et le corps, qu'il s'agisse d'objet ou de mouvement, cette réalité devrait être précieusement considérée.

C'est sans doute grâce aux repères, aux balises enregistrées par le corps (ce que je qualifie de *mémoire organique*) que peut s'affermir l'exécution du corps en scène, s'éprouver la sensation de mieux-être par où l'énergie circule plus librement.

¹⁹ STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, Édition Payot & Rivage, Paris, 2001, p. 102.

LA CONCENTRATION

J'ai proposé à quelques occasions aux comédiens de se réserver un moment dans la journée pour refaire le trajet de la création, uniquement par le biais de la visualisation. Aussi simple qu'il apparaisse, cet exercice requiert une concentration soutenue, exigeant une présence branchée sur le *ici-maintenant* de l'action psychique et une sensibilité réelle du corps physique.

*L'unité minimale du jeu de l'acteur est l'objet de concentration. La partition qu'il a à jouer se compose d'une série d'objets sur lesquels il porte successivement sa concentration. Le jeu se profile donc sur un axe horizontal qui dessine l'itinéraire de la concentration. L'acteur ne peut, en effet, porter son attention simultanément sur deux objets. (...) Toutefois, une bonne concentration n'est pas garante d'un bon jeu. Très souvent des objets inadéquats court-circuitent le pointillé fictif qui compose, sur l'axe horizontal, le personnage.*²⁰

Après quelques semaines de recherches fructueuses, j'ai dû intervenir auprès du groupe afin de préciser ce que j'entendais par **concentration**. Je voulais les amener à canaliser leur travail d'interprète sur les sens et, à mon grand étonnement, je les avais isolés les uns des autres. Cette intériorisation des comédiens dissimulait peut-être une certaine pudeur et participait d'un mécanisme de protection, compte tenu

²⁰ TREMBLAY, Larry, *Le crâne des théâtre*, Léméac, Montréal, 1998, p38.

des exigences de la mise en scène, par exemple la promiscuité et la nudité appelée par les costumes. En ce sens, il ne m'a pas été facile de les amener à sortir de leur refuge et de maintenir une ouverture. J'avais parfois l'impression qu'ils ne se sentaient pas individuellement concernés par la demande que je formulais, de rester présent aux *objets prioritaires* tout en ressentant le collectif. Cette attitude leur donnait un air solennel. Compte tenu de l'univers rabelaisien dans lequel nous aurions dû baigner depuis un moment, cette orientation m'apparaissait étrange et paradoxale. Je réalisais que je n'avais pas suffisamment insisté sur l'idée du collectif et de l'interaction.

D'où l'importance accrue de la concentration.

Pour moi, être concentré ne signifie pas être fermé sur soi. En effet, la concentration contribue à la présence de l'acteur et si elle permet d'être *groundé*, de se centrer, elle devrait également favoriser le contact avec les autres et tous les éléments extérieurs (lumière, scène, spectateur, etc.).

La science tente constamment de réduire l'inconnu au connu, tandis que le théâtre, c'est la tentative d'inscrire le connu dans l'inconnu et de frayer avec l'effrayant.²¹

Finalement, hormis le fait que l'approche leur semblait parfois abstraite, chaque comédien avait acquis une certaine aisance dans le

²¹ Cahiers de théâtre JEU, no.92, juill.1999, *Sens et Sacré*, citation d'Alexis Martin, p.75.

travail que je proposais et, face à l'inconnu, ne cherchait plus à tout rationaliser.

g) Le mouvement et la manipulation

À différents moments, j'ai converti le corps des interprètes en lieux, c'est-à-dire en espaces gigantesques symbolisant la démesure de l'Homme (appétit insatiable) et son ambition de s'appropriier le monde. S'offrait alors au public un spectacle de marionnettes animées dans des *castelets* humains. J'entrevois par cette façon de faire un moyen pour les acteurs d'aller au-delà des limites de l'objet, en les posant eux-mêmes comme des objets.

Gargantua se rapprochait, au plan formel, tantôt de la danse, tantôt des arts visuels. Manifestation chorégraphique que nous avons baptisée *ballet-paysage*.

Le poète ne fait que stimuler l'entendement du spectateur pour qu'il fasse des combinaisons neuves avec les matériaux connus qu'il avait déjà reçus au moyen de la perception sensorielle. ²²

²² TISSOT H. et CHAIKIN J., *Nouvelles tendances du théâtre*, édition Bibliothèque Lafont des grands thèmes, 1975, Lausanne, citation de Joseph Chaikin, p. 59 .

Ici, le geste s'harmonisait au rythme naturel des éléments. Du point de vue de la manipulation, je ne cherchais pas la performance anecdotique de la marionnette, ni une neutralité de *jeu* qui me laisse plutôt froide, mais un engagement souple et ouvert, une symbiose entre le manipulateur et l'objet.

C'est, comme mentionné au point précédent, par le pouvoir conscient de la respiration que les acteurs se mettaient au diapason et devaient, dans l'idéal, renouveler leur interprétation d'une scène à l'autre.

Lors de la dernière édition du FIAM²³, j'ai assisté à deux prestations²⁴ que je pourrais citer en exemple de cette attitude recherchée. Au cours de ces représentations, je voulais observer le travail des manipulateurs et je devais faire un effort considérable pour détacher mon regard de la marionnette, tellement elles étaient devenues expressives. Pourtant, les manipulateurs étaient tout aussi fascinants à regarder puisque c'est à travers eux que circulait l'énergie. Continuellement présents, ils ne dégageaient pas cette froideur dont je parlais plus haut. Comme si la notion de *neutralité* n'avait pas la même définition pour eux.

Sur le plan de la manipulation, nous avons exploré le corps en mouvement (ample ou réduit), le rythme (vif ou lent) qui participaient

²³ Festival international des arts de la marionnette.

²⁴ Les spectacles *Los mundos* de Fingermann et *Pequeras Historias* présenté par des artistes Péruviens.

entièrement à l'action. Le contraste entre le mouvement et l'immobilité soutenue de certains moments était caractéristique de l'approche : l'acteur devenait une matière énergétique et malléable, s'intégrant intrinsèquement aux tableaux. C'est par son engagement total qu'il donnait vie aux objets, qu'ils fussent souples ou rigides, laissant à *l'entendement du spectateur* sa part d'imaginaire, de création.

Bref, en considérant l'interprète comme lieu et/ou manipulateur, je lui permettais de changer sa façon d'être sur et en scène. Le manipulateur devait jouer, à deux niveaux, l'immobilité du lieu proposé (le *corps-lieux*) et l'animation du sollicité (la marionnette). Notamment, c'est par des parties du corps (épaules, bouts de doigts, langue par exemple) qu'il donnait vie au personnage.

L'acteur vivant, quoiqu'anonyme, se trouvait au cœur de toutes préoccupations, car c'était sur lui que reposait la matière et que se générait l'action. Il était, comme Decroux l'écrivait, *sujet et objet d'art* et il devait *montrer son œuvre sans montrer sa personne*.

h) Le son

Quoique très présente, la bande sonore n'a pas fait l'objet d'une recherche poussée. Malgré le caractère expérimental du projet, je ne tenais

pas à recourir systématiquement à une musique de création. En répétition, nous avons travaillé à partir de divers styles musicaux pour appuyer la recherche corporelle, mais, au fil du processus, la musique de la compositrice Diane Labrosse s'est imposée pour devenir la seule source musicale du spectacle. L'environnement sonore qu'elle propose - évoquant le côté ludique, festif et organique de la vie - concordait tout à fait avec l'univers de notre *Gargantua*.

Des narrations plus longues que celles interprétées par les acteurs venaient parfois appuyer cet environnement sonore en multipliant des énumérations tirées de l'œuvre originale (généalogie de Gargantua, description de son habillement, propos des biens ivres).

i) L'éclairage

Ce n'est pas un aspect avec lequel je me sens à l'aise techniquement et je dois m'en remettre au travail du concepteur. Heureusement, j'ai pu compter sur la sensibilité de mes coconcepteurs, Jessyka Maltais-Jean et Vicky Côté, et sur leur grande disponibilité.

Comme l'ensemble des éléments scéniques, les sources d'éclairages accentuaient le côté dénudé et ingénieux. C'est dans une atmosphère feutrée parfois zonée, parfois large, que se déroulaient la plupart des

tableaux, contrastant avec les transitions marquées par un éclairage vif produit par un *ciel* d'ampoules électriques à vue. En continuité avec la proposition théâtrale, les interprètes avaient aussi la responsabilité de manipuler quelques sources lumineuses dans leur parcours.

En raison des choix que nous avons faits, en l'occurrence le côté artisanal des éclairages, je constate que nous avons réduit le caractère texturé de la matière originelle. D'autres sources plus conventionnelles auraient sans doute permis d'accroître l'éventail des possibilités (notamment en ce qui a trait à la transparence du latex, au grain de la peau, au contraste des couleurs, etc.).

3.1.4 Les phénomènes perturbateurs (le questionnaire)

Par le biais d'un questionnaire plutôt sommaire distribué à la fin de la première phase, j'ai tenté d'évaluer la position des comédiens face aux phénomènes perturbateurs, pour ainsi étudier cette autre question qui me préoccupait. Ce sondage m'a permis de mesurer succinctement l'impact sur la représentation des situations insolubles ou non.

De prime abord, j'ai été très étonnée des réponses obtenues. Je m'attendais à des commentaires faisant état de préoccupations rattachées

à des lacunes physiques (trou de mémoire) ou techniques (bris de matériel). Voilà qu'on me parlait ici de difficultés à faire face aux comportements de certains comédiens : manque de respect, égocentrisme ou absence de collaboration... problèmes considérables que plusieurs ont soulevés. Honnêtement, je dois admettre que je n'envisageais pas ce résultat et cela m'est apparu plutôt intéressant. D'autant plus que depuis le début, l'esprit des rencontres était plutôt amical, voire festif. Par ailleurs, certains ont également identifié les phénomènes perturbateurs comme des problèmes liés au jeu, à l'endurance, à la performance, à la technique et même au manque de concentration. Des points que j'avais moi-même relevés initialement et que je m'attendais, à priori, à voir désigner par tous.

Par ce questionnaire, je voulais aussi savoir si, à leurs yeux, des événements irrémédiables pouvaient ou étaient déjà arrivés. Il est alors apparu que les situations critiques, avec lesquelles on ne peut composer, sont plutôt exceptionnelles et relèvent la plupart du temps d'un problème technique majeur (panne électrique).

La plupart du temps, selon moi, c'est notre attitude qui définirait l'influence, soit positive, soit négative, que peuvent avoir les phénomènes perturbateurs. Comme c'est le cas dans plusieurs disciplines, au théâtre l'acteur doit s'entraîner à faire face à ce genre de perspectives.

3.2 Le spectacle

3.2.1 Description

Pour une description détaillée du spectacle, vous référer à l'annexe C.

3.2.2 Observations critiques

Ce que je visais avec ce projet, c'était d'amener le spectateur à vivre une expérience théâtrale sensorielle et à s'approprier les composantes du spectacle pour en faire sa propre lecture, comme lorsqu'on observe une chorégraphie ou une installation. Le spectateur aurait pu dès lors, à l'instar de la réception du théâtre *postdramatique* tel que défini par Lehmann, construire son propre système sémiologique en toute liberté sans chercher à comprendre un sens unique à ma proposition :

Avec la fin de la « galaxie Gutenberg », le texte écrit -et donc le dialogue fixé comme élément constitutif de la représentation - s'avère remis en question. Le monde de perception se déplace : une perception simultanée et aux perspectives plurielles remplace une vision linéaire et successive. Au même titre que le théâtre dans ce qu'il a de pesant et de compliqué, la lecture lente est menacée de perdre son statut, au regard de la circulation lucrative d'images animées.

Au lieu de représenter une histoire avec des personnages qui apparaissent et disparaissent en fonction de la psychologie de la narration, ce théâtre est fragmentaire et

combine des styles disparates. Il s'inscrit dans la dynamique de la transgression des genres. La chorégraphie, les arts plastiques, le cinéma et, bien sûr, les différentes cultures musicales, le traversent et l'animent²⁵.

Je souhaitais offrir au public la possibilité de créer sa propre fable à partir du géant Gargantua, en lui proposant des clés pour entrer dans cet univers. Je ne prétendais pas pouvoir contrôler la perception qu'ils auraient de mon esthétique.

Le résultat? Je n'avais aucune idée de la façon dont **Gargantua** serait accueilli. Certes, je savais que la création était attendue par un certain public : ce spectacle étant lancé dans le cadre du Festival International des Arts de la Marionnette, il était confronté à des marionnettistes professionnels, des critiques de partout dans le monde, un public averti. Même en étant consciente que ma proposition ne ferait pas l'unanimité, ce fut tout de même, pour moi, un exercice des plus éprouvant de recevoir autant de réactions divergentes tout au long des représentations. Tandis que certains affirmaient leur appréciation avec enthousiasme, d'autres manifestaient vivement leurs réserves ou leur désapprobation.

J'ai assisté consciencieusement aux représentations, en tentant d'être la plus honnête possible face à mon travail. En ce qui a trait à

²⁵ LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre Postdramatique*, L'arche, Paris, 2002, p. 239

l'interprétation des comédiens, je dois souligner que mes expériences antérieures à titre de metteuse en scène ont souvent été marquées par une sorte de déception au moment des représentations. Généralement, je trouve que le travail accompli lors des répétitions (mise en place, sens dramaturgique, recherche sur l'interprétation) y perd de sa précision et de sa rigueur. Sans doute les *objets prioritaires* de concentration se sont déplacés et les motivations ne sont plus les mêmes (jouer en fonction du public ou jouer pour servir le spectacle), créant parfois une sorte de confusion quant au résultat.

En ce qui concerne *Gargantua*, je ne sais pas si c'est le fait d'avoir été plongée dans un contexte de création difficile à maîtriser, où rien n'était acquis, mais j'ai vu le spectacle évoluer tout au long des représentations. À divers niveaux, les comédiens étaient devant l'inconnu et, du coup, ils sont restés attentifs aux barèmes fixés; il y avait une sorte de fragilité ou d'éveil chez eux qui, selon moi, les ramenaient intuitivement aux objectifs de base. Je crois qu'ils ont su apporter leur contribution créatrice sans tomber dans l'excès ou l'effet artificiel.

4

CONCLUSION

L'intérêt de la chose — et sa limite — est de fabriquer des spectacles qui doivent être du théâtre, qui doivent entretenir avec le public un rapport théâtral, mais qui, en même temps, le déstabilisent dans sa représentation imaginaire du théâtre.

Denis Marleau

4.1 À propos de l'acteur (jeu, méthode, *phénomènes perturbateurs*)

Avec *Gargantua*, je souhaitais expérimenter un moyen d'amener les comédiens à se brancher sur l'instant présent pour optimiser la réceptivité face aux évènements imprévisibles. Hypothétiquement, on ne peut pas compter uniquement sur le travail des répétitions (choix préétablis, maîtrise corporelle, maîtrise du texte) pour présumer de l'aboutissement de la représentation. Cette aptitude à se connecter sur le *ici maintenant* devait, si ma démarche était juste, se bonifier par l'entraînement des interprètes à s'ouvrir, à s'adapter aux imprévus.

Pourtant, tout bien considéré, le fait d'être déstabilisé n'entraîne pas systématiquement des répercussions néfastes sur la représentation. C'est à mon sens ce qui crée l'intérêt du jeu théâtral par rapport à une autre forme d'expression. D'ailleurs, cette impression de perte de contrôle nourrit probablement ma passion pour le jeu d'acteur. À mon avis, quand l'inspiration est au rendez-vous et que le processus de création fonctionne bien pour moi, c'est que je laisse agir plus librement mon instinct pour

composer avec les éléments externes et internes. Paradoxalement, alors que les accidents et les hasards ont toujours stimulé ma créativité — m’amenant à me dépasser — s’est installée une insécurité ponctuelle par rapport à mes capacités (par exemple la perte d’équilibre).

Je pourrai donc accompagner de façon convenable les interprètes qui, je l’espère, seront eux-mêmes en mesure de concevoir l’inattendu de façon positive et créative, plutôt que de s’engoncer dans la peur et l’angoisse de la représentation.

...l'art sollicite d'abord le corps et les sens, pour être vu, lu, écouté. Son royaume imaginaire est fait d'images et de chimères, de mots et de sons, de couleurs et de formes, de toutes ces choses qui sont justiciables de l'esthétique, «science du sentir» . (...) C'est que dans son essence, l'art est liberté : il ne peut pas servir et ne doit pas obéir.²⁶

Dans ce cadre, **Gargantua** devenait-il pour l’acteur une épreuve d’humilité ou de générosité plus marquée que de coutume?

Cette forme de travail, cette approche à laquelle ni les acteurs ni moi n’étions habitués exigeait un réel abandon : il n’y avait là aucun repère connu pour nous. La majeure partie du travail reposait sur leur présence.

²⁶ LAZARIDÈS, A., *Solitaires et solidaires? Spiritualité et théâtre engagé*, Cahier de théâtre Jeu, 1999.3, no. 92, page 111.

Par ailleurs, ma position de metteur en scène ne me permet pas de donner un réel aperçu des résultats concernant la question des phénomènes perturbateurs dans le contexte des représentations. Évidemment, ce sont les comédiens qui seraient les mieux placés pour en parler, ce sont eux qui ont dû s'adapter aux situations encourues. J'ai pu tout de même observer certains moments spécifiques où, tout à coup, le parcours normal du spectacle se trouvait modifié, soit par l'arrivée d'un événement scénique inattendu (bris d'objets), soit en raison d'un incident technique (bande sonore défectueuse). Étant moi-même impliquée dans la création, l'expérience m'apparut soudain intense. Je suivais avec attention l'instant présent. En partie responsable de ce spectacle et pourtant totalement impuissante face au déroulement des représentations, j'étais aussi assez confiante par rapport à la capacité des comédiens, puisque nous avons intégré cette notion dans notre parcours créateur. Évidemment, les spectateurs (ne connaissant pas tous les composantes du spectacle) vivaient cette situation de façon distante et objective.

J'ose espérer, avec ce travail auprès des comédiens et les approches transmises tout au long du projet, avoir contribué d'une façon ou d'une autre à leur évolution en leur donnant certains moyens pour se lancer au cœur des représentations en toute confiance.

4.2 À propos du théâtre (de marionnette)

L'approche *marionnettique* fut utilisée comme matériau d'expérimentation scénique pour réaliser ma recherche auprès des acteurs. Je pense qu'en insistant sur une forme d'expression basée sur les limites et les possibilités réelles de l'objet (la *marionnette*) et du manipulateur (l'acteur), nous avons développé nos propres codes de représentation. D'ailleurs, je qualifierais cette approche davantage de *théâtre d'objet*, une option que je tente de développer de plus en plus à travers certaines créations.

4.3 À propos de ma démarche, de mon travail

Tout bien considéré, le travail de conception et de réalisation avec Hélène Soucy fut, pour moi, une étape charnière au plan formel. Il s'agit d'un parcours privilégié, qui s'est poursuivi sur plusieurs mois. Je touchais à une dimension importante de la création de *Gargantua*. J'avais besoin de participer à cette étape concrètement afin d'entrer en contact avec la matière, les textures, les formes, comme si la création de ces objets m'amenait à organiser mon espace théâtral et à mieux envisager les obstacles possibles.

Le sérieux de l'engagement des collaborateurs fut constant, malgré les passages troubles, qui se sont d'ailleurs peu à peu estompés pour faire place à la création.

Je ne prétends pas avoir donné la version la plus fidèle des idées de Rabelais. Je souhaitais dès le départ aborder ce projet comme on aborde une œuvre picturale pour ensuite la soumettre à des codes scéniques.

Cette production m'amène à réfléchir sur ma propre perception et au langage que j'ai utilisé pour interpréter ma vision du récit. Celle-ci a été marquée par des extrêmes : ou par une euphorie et une fébrilité dans la conception et la création, ou par une impression d'être dépassée par l'œuvre au sens littéraire et au sens pratique. Je n'aurais jamais cru être autant déstabilisé par le résultat. Ai-je développé un langage trop simple par rapport à l'œuvre de Rabelais? Je reconnais surtout avoir franchi un parcours extrêmement complexe duquel s'est imposée une proposition théâtrale à laquelle je réfléchis encore avec une certaine stimulation.

*Je voudrais aussi que le théâtre devienne l'expression de telle ou telle expérience humaine restée jusqu'alors muette, que des expériences communes, ou partagées, ou même isolées, s'introduisent dans des récits.*²⁷

²⁷ TISSOT H. et CHAIKIN J, *Nouvelles tendances du théâtre*, éditions Bibliothèque Laffont des grands thèmes, Lausanne, 1975, citation de Jo Chaikin, p. 59.

Par rapport à ma pratique, je dois admettre que les retombées sont plutôt bénéfiques. Je voyais à peine la production s'achever que déjà j'étais plongée dans une nouvelle aventure *marionnettique* avec deux autres créateurs. À partir d'un texte de Daniel Danis, *Kiwi*, nous avons conçu ensemble un espace théâtral commun dans lequel j'agis encore à titre de metteuse en scène. Dès le début nous avons parlé de théâtre d'objets, d'un travail axé sur le jeu, où l'acteur agirait en tant que personnage et manipulateur et d'une forme plutôt symbolique.

Il me semble avoir acquis une certaine confiance par rapport à mon rôle de metteuse en scène. Même si je reconnais être quelques fois hantée par le doute. Je ne crois pas que cet aspect soit forcément néfaste à la création, car cela m'amène à me questionner. J'espère toutefois ne pas tomber dans l'excès pour laisser place à ma pratique qui se concentrera encore, pendant un temps indéterminé, sur le travail d'acteur.

Comme ce fut le cas avec *Gargantua* et *Kiwi*²⁸, je reste, concernant le travail de manipulation, toujours prudente quant aux deux notions suivantes : le jeu neutre et le découpage technique²⁹. Je trouve souvent que les interprètes (manipulateurs) briment leur énergie au profit d'une soi-disant neutralité ou maîtrise technique (*mécanique*), que je trouve

²⁸ *Kiwi* est le spectacle de marionnette qui précède *Gargantua* et donc j'ai signé la mise en scène.

²⁹ Une façon de placer la manipulation qui m'apparaît un peu mécanique.

généralement froide sans rien de « charismatique ». Évidemment, l'interprète (le manipulateur) doit s'entraîner et acquérir une certaine dextérité, pour ensuite la mettre au profit de la création. Dans le cas d'un travail de manipulation, il nous faut chercher une façon d'exprimer les choses à travers l'objet d'abord et non par le visage. Mais je crois qu'il est fondamental, dans toute approche théâtrale, de préserver souplesse et énergie de la tête aux pieds.

Pour ce qui est de *Gargantua*, je ne peux déterminer la portée réelle de ma démarche, mais j'estime qu'elle me permettra de regarder devant en me laissant davantage guider par l'inconnu. Car après tout, l'évolution théâtrale ne repose-t-elle pas sur des perspectives imprévisibles?

BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris, 2000, 286 pages.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, 447 pages.

TISSOT Henri. et CHAIKIN Joseph, *Nouvelles tendances du théâtre*, Éditions Bibliothèque Lafont des grands thèmes, Lausanne, 1975, 142 pages.

2. OUVRAGES SPÉCIFIQUES : LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE

DURVYE, Catherine, *Rabelais, Gargantua : Études sur Rabelais*, Éditions Ellipses Marketing, Paris, 2003, 144 pages.

FONVIEILLE-ALQUIER F., *Les Géants : Rabelais*, Éditions Paris-Match, Paris, 1970, 134 pages.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Éditions Flammarion, Paris, 1987, 715 pages.

KRISHNAMURTI, Juddi, *Commentaires sur la vie, tome 1*, Éditions Buchet-Chastel, Paris, 1977, 275 pages.

LÉVÈSQUE, Jean-Jacques, *Les dessins d'une comédie humaine*, Éditions ACR, Paris, 1999, 192 pages.

RABELAIS, François, *Gargantua*, Éditions Librairie générale française, 1998, 1618 pages.

RABELAIS, François, *Gargantua* (traduction en français moderne), Éditions Presse-Pocket, Paris, 1992, 484 pages.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Éditions Gallimard, Paris, 1948, 722 pages.

SAURET, Martine, *Gargantua et les délits du corps*, Éditions Peter Lang, New-York, 1993, 145 pages.

3. OUVRAGES SPÉCIFIQUES : THÉÂTRE

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard, Paris, 1972, 246 pages.

ASLAN, Odette et PICON-VALIN, Béatrice, *Butô(s)*, Éditions CNRS, Paris, 2002, 388 pages.

BALANDIER, Georges, *Le désordre, éloge du mouvement*, Fayard, Paris, 1988, 252 pages.

BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs : pratique du théâtre de l'opprimé*, Librairie François Maspero, Paris, 1978, 209 pages.

BRECHT, Bertold, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche Éditeur, Paris, 1970, 116 pages.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*, Éditions Galilée, Paris, 2001, 209 pages.

CHEKHOV, Michael, *Être acteur : technique du comédien*, Éditions Pygmalion, Paris, 1980, 241 pages.

CRAIG, Edward-Gordon, *La mise en crise du théâtre : De l'art du théâtre*, Éditions Belfort, Paris, 1997, 237 pages.

DIDEROT, Denis, *Le paradoxe sur le comédien*, GF Flammarion, Paris, 2000.

GROTOWSKY, Jerzi, *Vers un théâtre pauvre*, Éditions L'âge d'homme, Lausanne, 1971, 222 pages.

JODOROWSKY, Alexandro, , *Le théâtre de la guérison. Une théorie panique : la psychomagie*, Éditions Albin Michel, Paris, 2001, 253 pages.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievich, *Le théâtre théâtral*, Éditions Gallimard, Paris, 1963, 318 pages.

PEZIN, Patrick, *Decroux Étienne; Mime corporel, textes, études et témoignages*, Éditions L'entre-temps, Saint-Jean-de Védas, 2003, 547 pages.

STANISLAVSKY, Konstantin, *La formation de l'acteur*, Éditions Payot et Rivages, Paris, 2001, 349 pages.

TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*, Éditions La cité, Lausanne, 1970, 249 pages.

TREMBLAY, Larry, *Le crâne des théâtres, essai sur le corps de l'acteur*, Éditions Leméac, Montréal, 1993, 135 pages.

4. PÉRIODIQUES

Cahiers de théâtre Jeu, Montréal, Québec.

Le journal de Québec, le mercredi 18 janvier, 2006.

Nuit Blanche, no 55, 1994, PERELLI-CONTOS, Irène et HÉBERT, Chantal, *Les voies multiples de la scène*.

5. CONSULTATION SUR INTERNET

Arts de la danse-Mario Veillette

www.culture-quebec.qc.ca/marioveillette/forum.htm

FLAUBERT, Gustave, Correspondance (Lettre à Colet, 29 janvier 1854),

<http://flaubert.univ-rouen.fr/03corres/conard/lettre/54a.html>

Le théâtre et son double (A. Artaud) Encyclopidy Universalis,

www.universalis.fr/corpus.encyclopedie/17/

Gravures Lithographie. Wikipédia

[Fr.wikipedia.org/Honoré Daumier](http://fr.wikipedia.org/Honoré_Daumier)

Klaus Michael Gruber- Antiquité et modernité Par delà le drame, Hans Thies Lehmann

www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1993

Information publiée par Ganaëlle Lacroix, (2002)

LEHMANN Hans-Thies, (2002), *Le théâtre postdramatique*, Éditions L'arche, 308 pages.

www.fabula.org/actualites/article_4364.php

Photographies de Cyril Victor

<http://cyrilvictor.photo.free.fr/indexCorpsCouple3.htm>

ANNEXE A

Les inspirants

« *Gargantua* » *Louis Philippe*, Lithographie d'Honoré Daumier, 1831.
Caricature parue dans le journal *La caricature*.
[Fr.wikipedia.org/Honoré Daumier](http://fr.wikipedia.org/Honoré_Daumier)

Article et photographie d'un homme souffrant d'obésité morbide.
Le journal de Québec, le mercredi 18 janvier, 2006.

Photographies de Cyril Victor

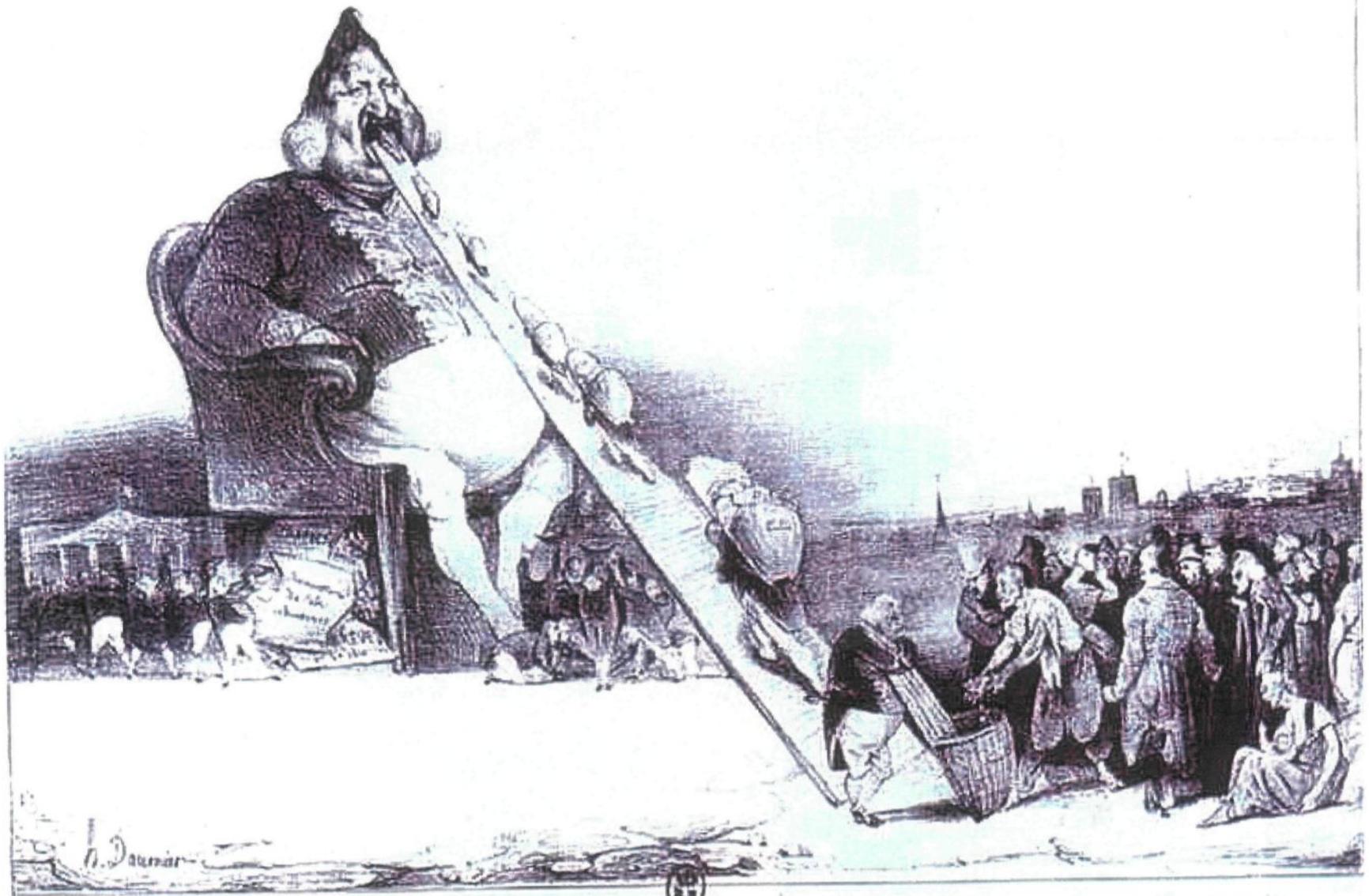
1. Corps (étude 1995-1997), 80x80cm.

2. Corps (étude 1995-1997), 130x100cm.

<http://cyrilvictor.photo.free.fr/indexCorpsCouple3.htm>

Photographies de danseurs butô.

ASLAN, Odette et PICON-VALIN, Béatrice, *Butô(s)*, Éditions CNRS, Paris,
2002, 388 pages.



Gargantua.

« Gargantua » Louis Philippe, Lithographie d'Honoré Daumier, 1831.
Caricature parue dans le journal *La caricature*.
Fr [wikipedia.org/Honoré Daumier](https://fr.wikipedia.org/Honoré_Daumier)

À 500 kg, il lance un S.O.S.!!

MEXICO (AFP) — Un Mexicain de 500 kg a demandé une aide médicale pour ne pas succomber à son "obésité morbide", maladie dont il souffre depuis 20 ans, a révélé hier la chaîne de télévision mexicaine Televisa.

Manuel Uribe, 40 ans, n'est pas capable de se déplacer et vit reclus dans sa maison, où sa mère veille sur lui.

"Je ne me laisse pas mourir, j'ai envie de vivre. Mais pour cela, j'ai besoin d'aide, c'est pour cela que je m'adresse à la communauté scientifique", a-t-il déclaré à Televisa.

Jusqu'à l'âge de 22 ans, raconte-t-il, il vivait et travaillait aux États-Unis, il pesait alors 130 kg pour 1 m 94. "puis j'ai grossi sans m'arrêter, je suis devenu obèse très rapidement (...) Je crois que c'est un problème de glandes".

Il affirme être au régime mais continuer de grossir.

Les médecins lui ont proposé de l'opérer pour lui enlever une partie de la graisse, notamment aux jambes.

"Je ne peux même plus me peser. Avant, quand je pouvais marcher, on me conduisait à la balance publique, la dernière fois je pesais 380 kg, aujourd'hui je dois peser 500 kg", dit-il.

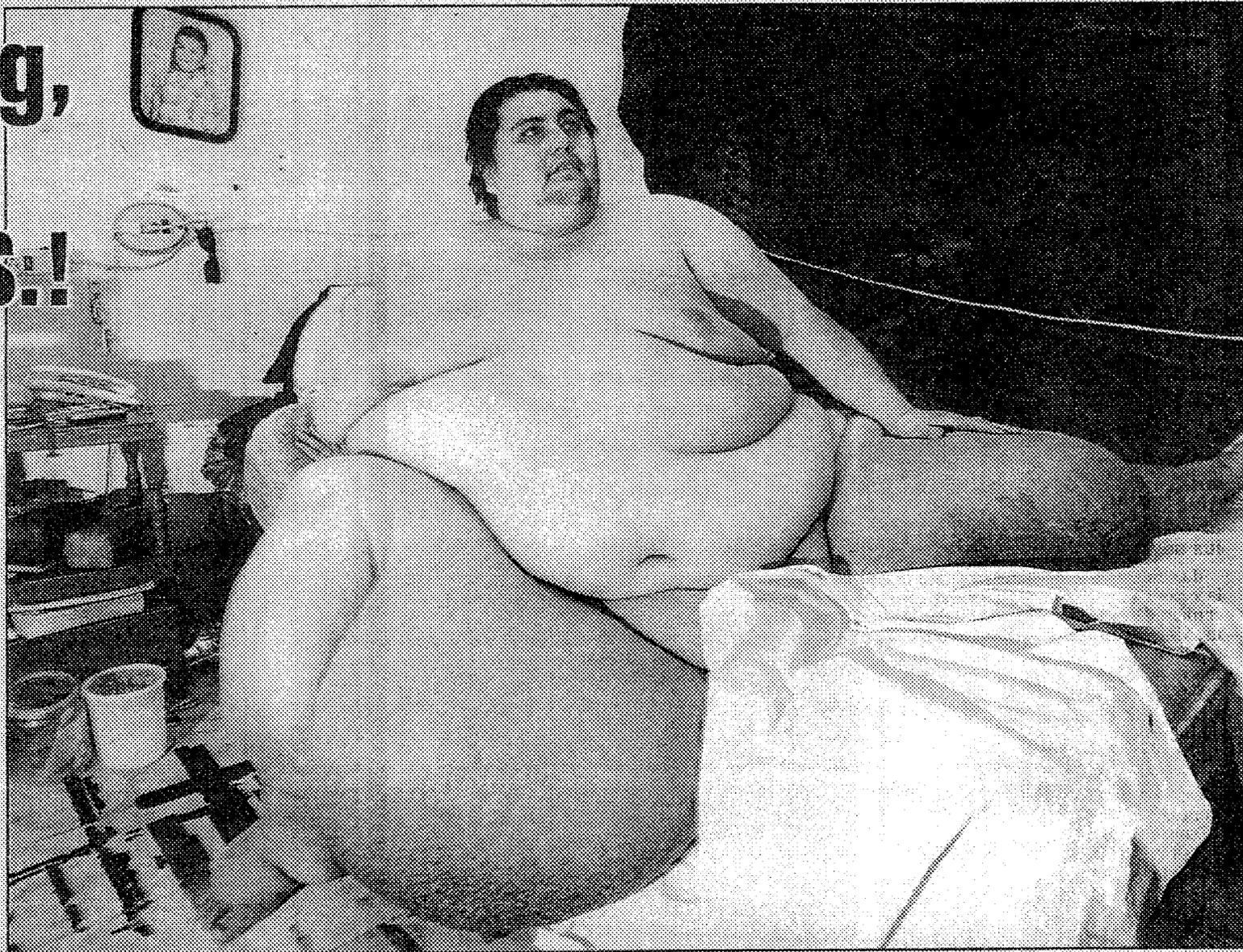


Photo AP

Manuel Uribe est confiné dans sa chambre, à San Nicolas de la Garza au Mexique. L'obésité morbide a déformé son corps et l'a rendu incapable de se mouvoir par lui-même. À terme, il est condamné à mourir si les médecins ne trouvent pas une solution à sa maladie.

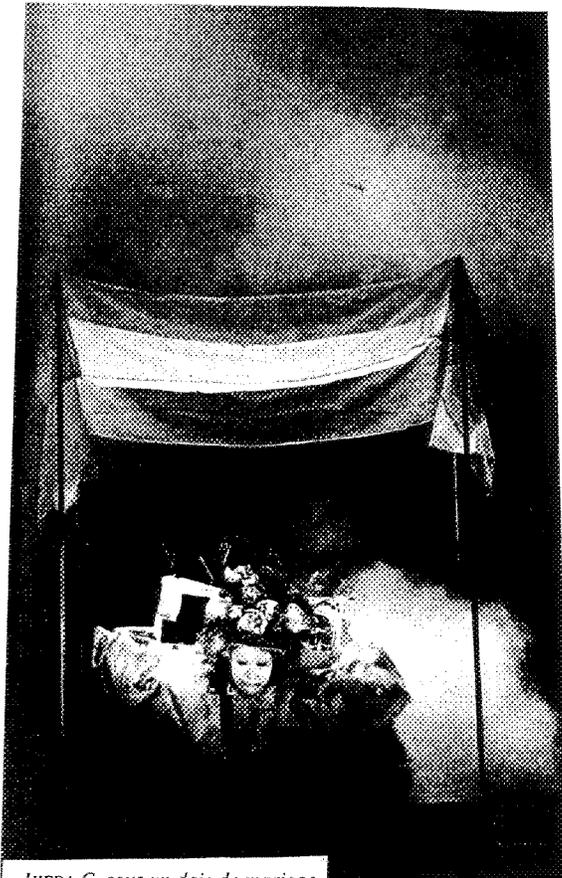


Photographies de Cyril Victor

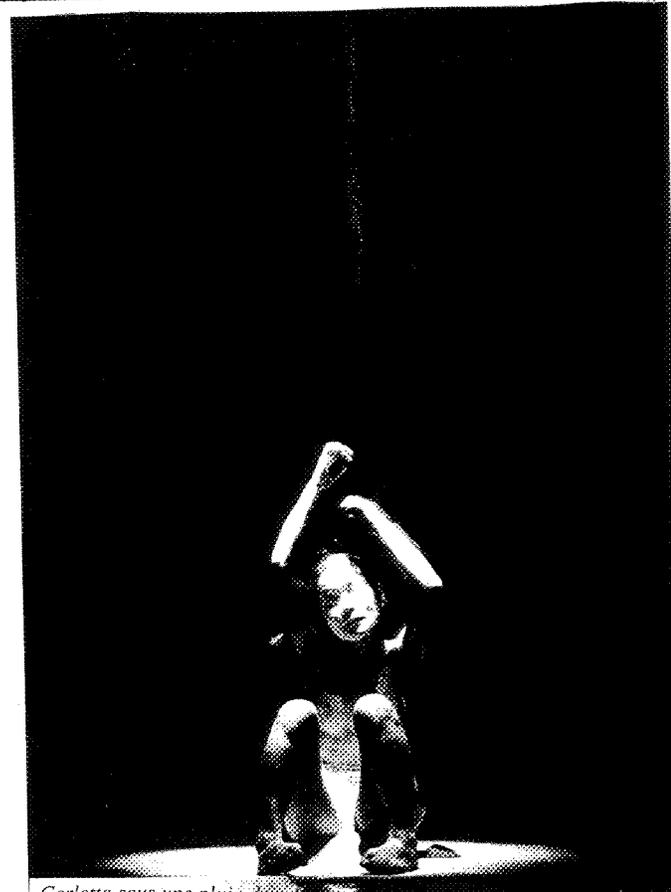
1. Corps (étude 1995-1997), 80x80cm.

2. Corps (étude 1995-1997), 130x100cm.

<http://cyrilvictor.photo.free.fr/indexCorpsCouple3.htm>



— IKEDA C. sous un dais de mariage.



Carlotta sous une pluie de sel

Photographies de danseurs butô.

ASLAN, Odette et PICON-VALIN, Béatrice, *Butô(s)*, Éditions CNRS, Paris,

2002 388 pages

ANNEXE B

Traces visuelles du spectacle

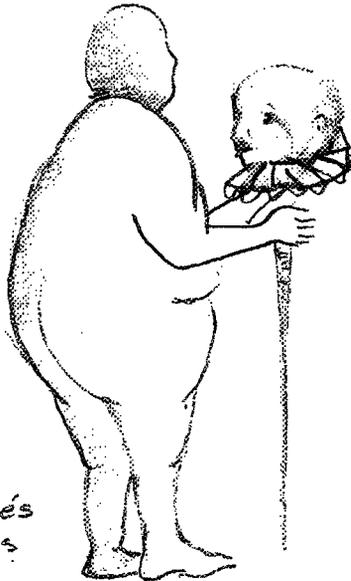
La Guerre

Le conflit surgit entre Marquet et Frogier

Gens dont il y a trop

- Rouquins
- Galéins
- lourdauts
- Sournois, gourmands
- ivrognes
- Fan farons
- Mauvais clients
- Pique-assiettes
- matamores
- Fnelquets
- singes
- Endormis
- Niais, marauds
- sots, flâneurs
- Plaisantins

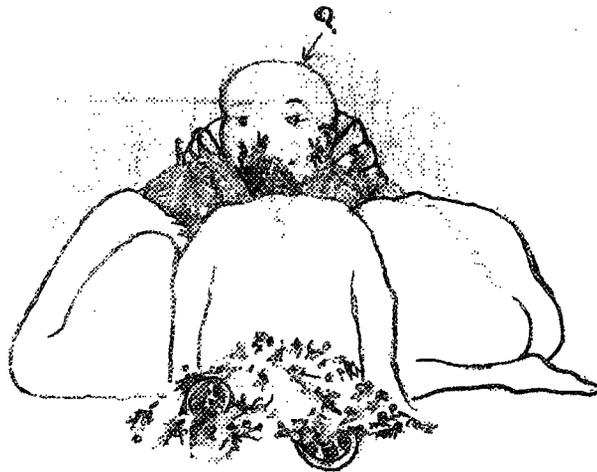
- trop d'iteux
- brèche-dents
- plaisants rousseaux
- galliers
- averlans
- limes sorcières
- Fainéants, friandeaux
- baotarins,
- telvassiers; rien-ne-vaut
- rustres, chahants
- happe-lapins
- traîne-gaines
- gentils floquets
- landores
- Maistrus
- dendins, baugeans, tésés
- gaubriegers, goquelus
- claque-dents!!



Marquet "grand Bâtonnier"
porteur du Bâton p. 126

"Frogier lui jette un gros tribaud"
Bâton p. 126

Ajouter atmosphère fumée, voir image Livre bâto p. 299, "La Forêt"



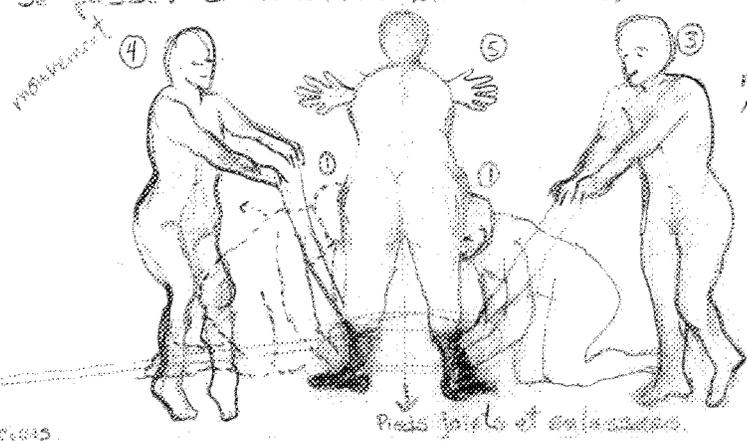
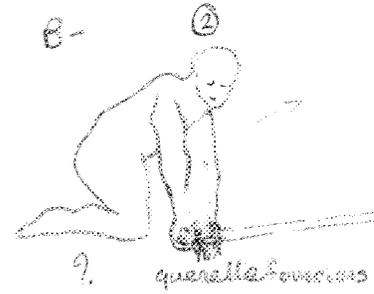
Intéressant Livre bâto p. IX après 176

Selon une vieille loupiche (sorcière)

Le royaume de Picrochole lui sera rendu à la venue des coquecigues (quand les poules auront des dents).

"Les grands hommes n'ont pas que des avantages. Aux grands hommes, on doit bien des catastrophes. Parce que les grands hommes quand ils ont une idée, c'est souvent une idée fixe. Et alors ils l'aiment leur idée, ils sont capables de quitter leur maîtresse, mais de ne pas quitter leurs idées. On ne se ferait pas tuer pour une femme, qu'on se ferait tuer pour une idée. L'ennui, c'est qu'on fait tuer les autres aussi. Il ya beaucoup de morts sur la terre qui sont dues aux bien-faiteurs de l'humanité (...). Ce sont aussi aux grands hommes qu'on doit les médicaments. Alors on ne sait plus très bien ce qu'il faut penser. C'est le meilleur et le pire. Alors ce n'est pas la peine de faire une histoire avec les grands hommes. D'ailleurs, il y a un proverbe de philosophie historique qui dit ceci: « Les peuples heureux n'ont pas d'histoire! » Alors on pourrait se passer d'histoire." Étienne Decroux

Petites causes
Grandes Guerres.



- 3 Guerriers
(Gores)

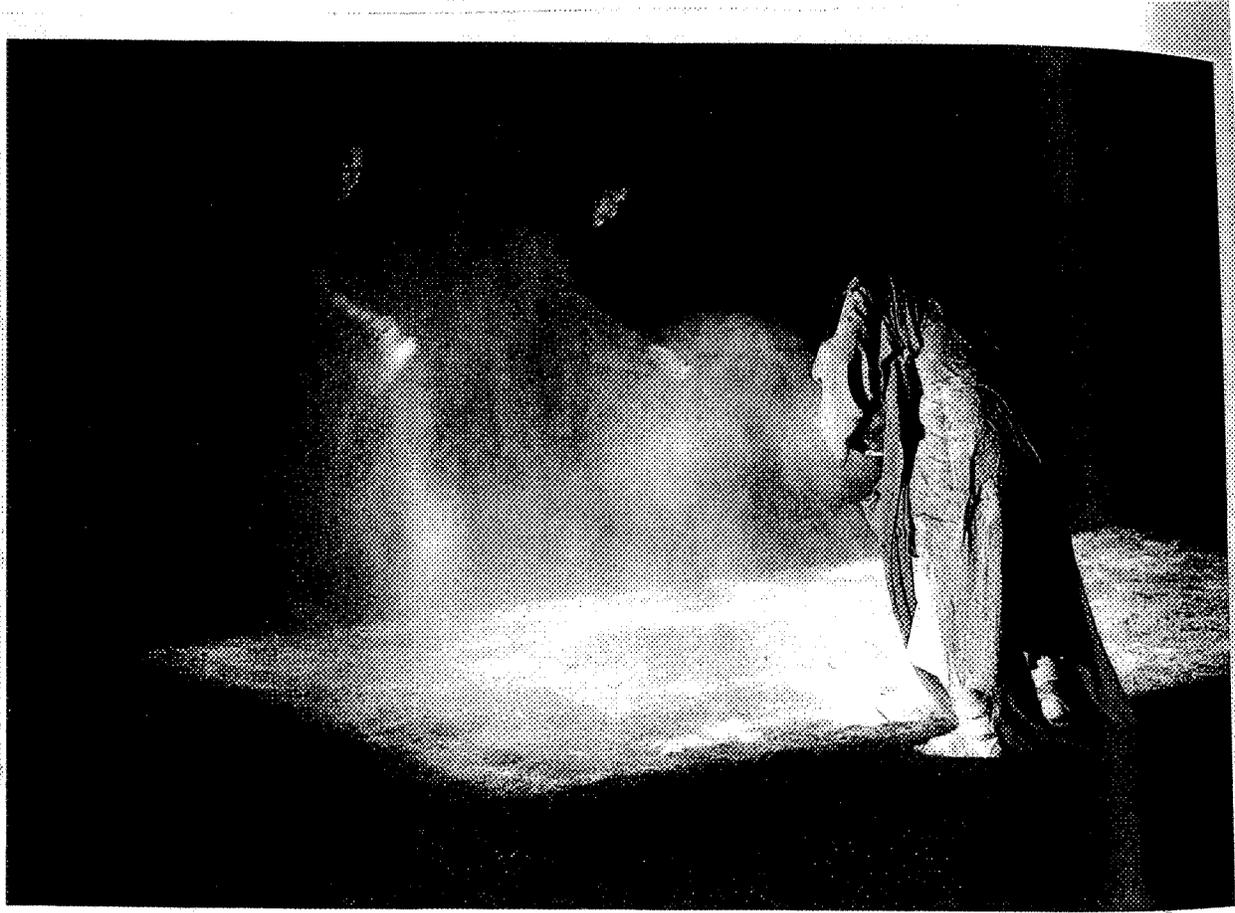
Après une série d'insulte, p. 106
"Point à eux n'appartenait manger de ces belles fougères, mais qu'ils se devraient contenter de gros pain baillé et de toute?"

Dont la farine contient de la baillé.

Preliminaires

- 3 patissiers
(fôres)
?

A-



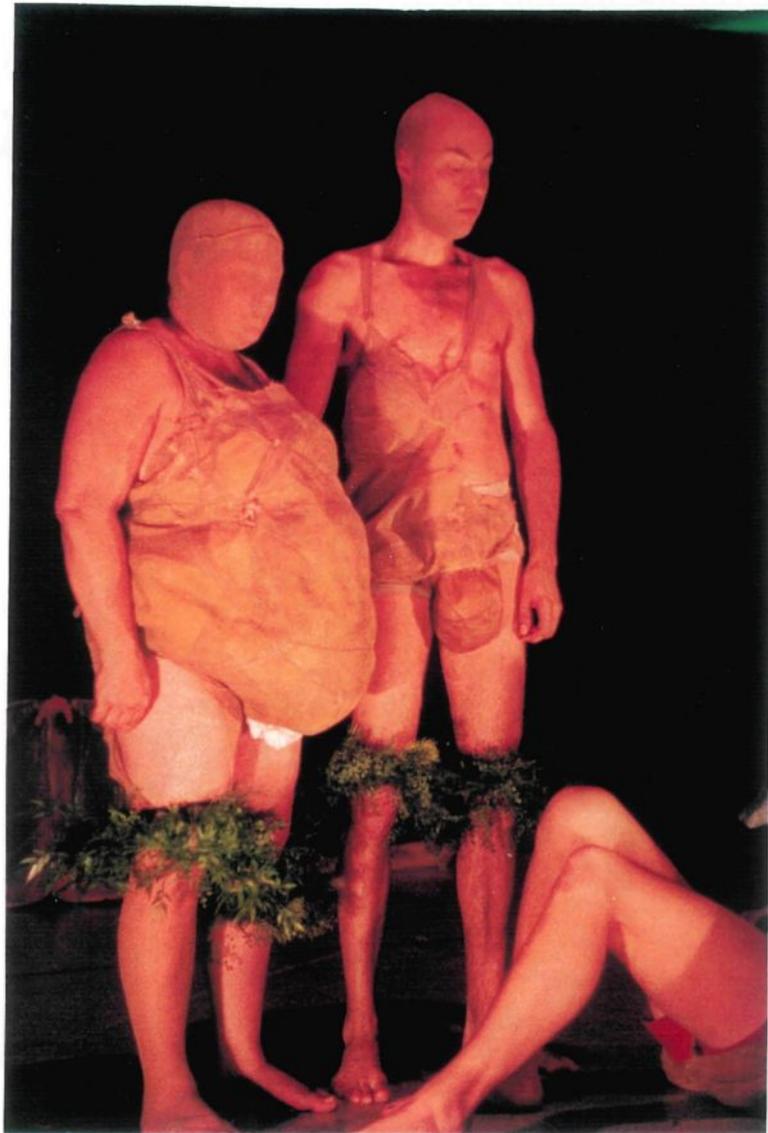
121- Corps (La "Forêt" dans la chorégraphie de KOSEKI S.), Théâtre des Quartiers d'Ivry. (Phot. A. Delale.)

Le choix de la farine à la base de tout (l'ingrédient majeur)
Sujet inoffensif pouvant mener à la guerre.

Photographies
Présent par Vicky Côté

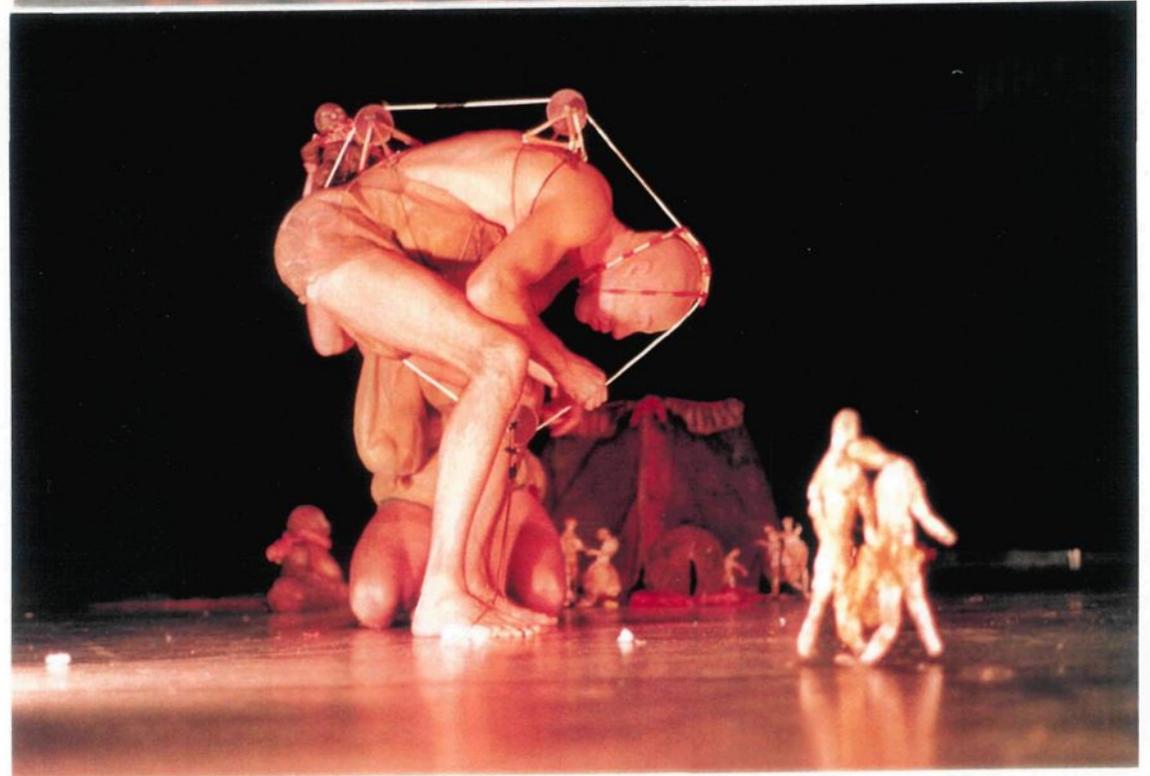
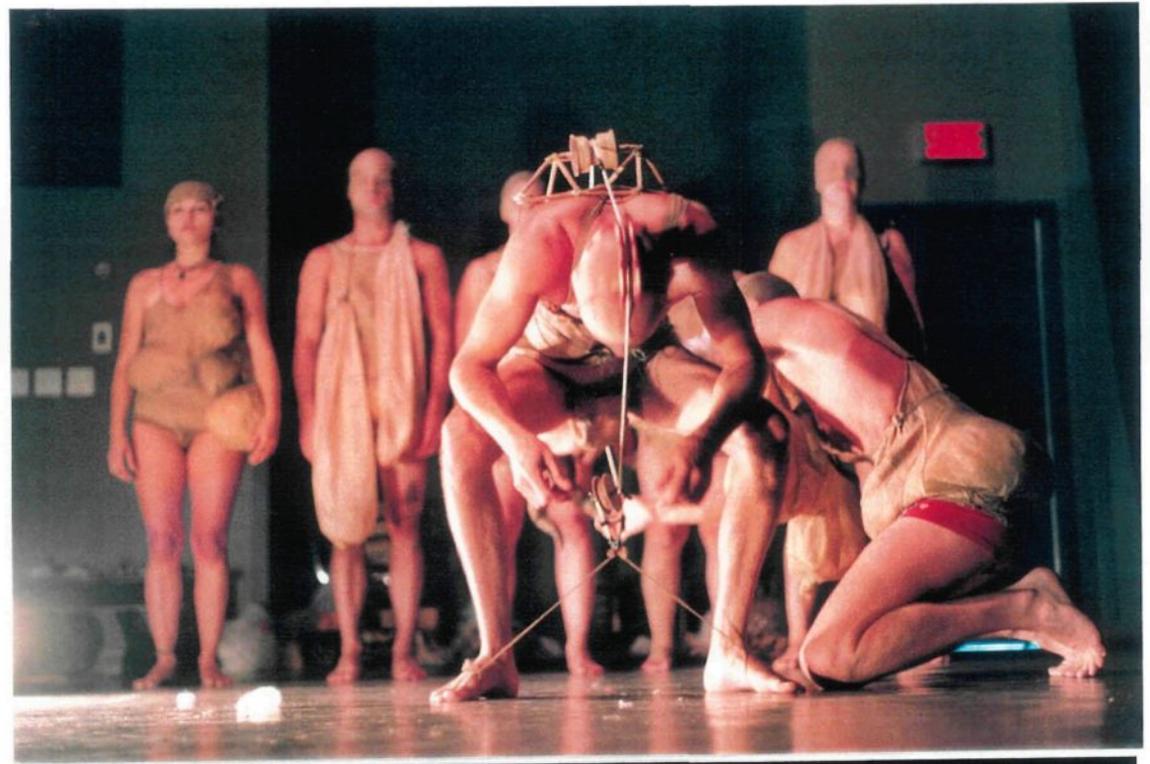
1. numéro 1 : La forêt .
2. numéro 2-3 : Le torche-cul.
3. numéro 4 : L'accouchement de Gargamelle.
4. numéro 5 : La tétée du géant.
5. numéro 6 : Gargantua.
6. numéro 7 : Transition, avant le torche-cul.

PHOTOGRAPHIES DE LA PIÈCE GARGANTUA (2006)



La forêt .
Le torche-cul.

Photos de Vicky Côté





L'accouchement de Gargamelle.
La tétée du géant.
Gargantua.
Transition, avant le torche-cul.



ANNEXE C

Conception du spectacle et DVD

En avant-scène, quatre projecteurs (de types artisanaux) que les interprètes déplaceront au besoin, sont placés au sol pour éclairer une zone marquée d'un carré blanc tracé sur le plancher; espace délimitant la présentation des tableaux. Au fond de la scène, différents objets sont dispersés, ici et là; espace élargi permettant de marquer les transitions qui se feront dans un esprit plus éclaté.

Prologue

La généalogie de Gargantua : la lumière monte sur cinq silhouettes apparaissant au fond de la scène. On propose un tableau représentant la marche de deux personnages actionnés à l'aide de ficelles liées aux poignets de trois manipulateurs.

Les corps aux couleurs chair se dirigent au ralenti vers le centre, sur une musique lente dans laquelle se dégage un passage narratif auquel se superpose une trame narrative « de la généalogie de Gargantua ».

Le trajet s'achève sur l'affaissement des trois silhouettes au centre. Une formation prenant l'apparence d'un premier paysage (corps-lieu). Puis, deux comédiens viennent se joindre à la scène pour y tenir le rôle de manipulateurs (ligne d'horizon, lumière, oiseaux, nuages, moutons).

Transition

Fin du tableau avec une rupture nette de l'action.

On défait la scène pour préparer la prochaine. Les comédiens sortent de leur partition. Certains changent de posture et s'étirent en échangeant quelques commentaires inaudibles, d'autres s'adressent directement aux spectateurs à propos de la philosophie du couple Grandgousier-Gargamelle et de leur hygiène de vie.

1^{er} tableau

La bacchanale : Scène présentant les us et costumes des habitants du royaume de Grandgousier. Deux interprètes assises au sol manipulent des objets, l'action se déroulant derrière une masse de corps étendu représentant une vallée. C'est derrière cet écran que s'anime la vie, une région cachée d'où rien n'est visible de la salle. On devine l'action par le biais de la partition sonore et de la gestuelle des manipulateurs. Un tableau suggérant tous les excès possibles (plaisirs de la gastronomie, du houblon et de la chair), puisqu'une grande partie de l'allégorie repose sur l'imaginaire du spectateur. La scène se termine avec les cris de Gargamelle qui accouchera de Gargantua.

Transition

Les comédiens se mettent dans la peau de Gargamelle accouchant et jouent à mesurer la puissance de leur cri.

2^{ième} Tableau

L'accouchement de Gargamelle : Changement d'éclairage et de musique. Le corps de Gargamelle est soumis à un violent traitement, un laborieux parcours orchestré par l'enfant à venir. Gargantua se cherche un passage pour sortir de ce corps dans lequel il a vécu pendant onze mois (corps-lieu). Le tableau propose deux espaces : L'espace de la mère; c'est-à-dire, l'extérieur; ce que l'on voit. Et celui de l'enfant; l'intérieur du corps de Gargamelle; ce que l'on imagine. Ce dernier espace est marqué par un changement de rythme, dans la gestuelle et les cris, suggérant ainsi le mouvement dans l'eau. Après sa sortie exceptionnelle (car Gargamelle n'accoucha pas par les voies naturelles), les cris du nouveau-né viendront se marier aux hurlements de sa mère.

Transition

Même esprit que les transitions précédentes, les comédiens sortent de la scène et préparent la prochaine. Deux comédiens dirigent l'éclairage vers l'arrière de la scène au centre, et adressent quelques paroles à l'auditoire faisant allusion à la taille de l'enfant.

3^{ième} Tableau

Comment on vêtit Gargantua : Tableau évoquant la confection d'un vêtement. On aperçoit une couturière tirée par quatre manipulateurs à l'aide de fils partant de sa robe. Sur une narration énumérant les divers matériaux et décrivant la confection des habits du géant, les comédiens effectuent un mouvement

circulaire faisant apparaître la couchette de Gargantua. La couturière retire l'enfant de son lit pour le vêtir d'un col orangé³⁰ (objet symbolique qui représentera Gargantua jusqu'à la fin). Puis, le poupon est exhibé à la population dans son habit de prince (les habitants sont représentés par des petites figurines au sol). Enfin, c'est sur les acclamations et les hurlements d'un Gargantua affamé que se termine la scène.

A boyre! A boyre! A boyre!

Transition

Pendant qu'on prépare le prochain tableau, les comédiens racontent comment Gargamelle donna le nom de Gargantua au géant. « Que grant tu as! »

4^{ième} Tableau

La tétée du géant: Sur une musique (créant une ambiance industrielle), d'aspect industriel, se forme une masse de corps représentant une usine de seins servant à assouvir le géant. Le personnage se déplace sur la structure et passe d'une tétine à l'autre. L'enfant grossit et l'industrie se modifie sous nos yeux. Il tétera ainsi jusqu'à en être partiellement rassasié.

Transition

Telles des bêtes affamées, les comédiens se jettent sur des morceaux de chairs greffés à leurs costumes (seins, fesses, hanches, etc.), qu'ils considèrent comme de la nourriture, sans se soucier d'où ils proviennent. On

³⁰ Dans l'œuvre de Rabelais les couleurs réservées au Prince sont le blanc et le bleu.

assiste à une sorte d'orgie alimentaire des plus suggestives (évoquant la démesure et le plaisir de la gastronomie).

5^{ième} Tableau

Comment on nourrit le géant. Les comédiens sont assis côte à côte pour former une composition inspirée du bas-relief, d'où surgit Gargantua affamé. On le nourrit à volonté de morceaux de coton blanc (représentation de la nourriture, dont les moutons de Palerme).

Transition

Démonstration vulgaire de certaines fonctions digestives; une comédienne exprime quelques paroles louangeant l'importance d'un esprit inventif et ingénieux, pour remédier à quelques inconvénients liés à un certain besoin primaire.

6^{ième} Tableau

Le torche-cul : La fin de la transition fait apparaître une installation représentant une sorte de machine rotative (corps-lieu) à partir de laquelle Gargantua expérimente, un après l'autre, divers matériaux pour se torcher le derrière. Les comédiens formant un mur placé sur le côté, clament une énumération d'objets qui se succèdent. Le rythme augmente de plus en plus jusqu'à l'expulsion de notre héros et l'évacuation d'un gaz provenant de l'arrière-train de la machine (nuage de fumée). Puis la scène se défait.

Transition

On raconte la décision de Grandgousier d'envoyer son fils étudier dans la métropole (Paris) auprès de Ponocrate.

7^{ième} Tableau

La forêt de la Beauce ou le voyage de Gargantua à dos de cheval : Lumière au fond sur un attroupement de jambes représentant une forêt qui se rapproche sur une atmosphère musicale de type organique.

À l'avant-scène, deux comédiens sont couchés au sol. L'un sert de castelet à la scène, l'autre est manipulateur. De là apparaît Gargantua sur le dos de sa jument. Le mouvement scénique suggère un rapprochement de la forêt. Gargantua interrompt son voyage pour y faire une petite sieste, d'où il rêve à un géant. Sur scène, un jeu d'échelle est proposé. La montagne prend vie faisant apparaître le géant Gargantua; petit Gargantua, grand Gargantua. Envahie par les moustiques, la scène se défait avec l'intervention de Gargantua³¹.

Transition

Les comédiens se placent au sol pour suggérer un changement de perspective, un autre lieu.

³¹ Il s'agit d'une interprétation. Dans le récit de Rabelais, c'est la jument de Gargantua qui voulant chasser les moustiques défriche la forêt de la Beauce.

8^{ième} Tableau

Les cloches de la Cathédrale (Notre-Dame de Paris): La scène propose l'arrivée du géant dans la cité. Plantée au centre de la scène, une comédienne coiffée d'une coupole exécute un mouvement circulaire illustrant la visite, par Gargantua, de l'église jusqu'à son clocher.

Transition

Les comédiens manipulent des figurines pouvant représenter les habitants de la métropole (jeu d'échelle).

9^{ième} Tableau

La leçon de Ponocrate : Une comédienne endosse une coiffure de forme architecturale représentant l'institut. Dans cette scène, on assiste à l'éducation de Gargantua gravissant une sorte d'escalier du savoir. Il est accompagné par une longue litanie (langage inventé³²) prononcée par son maître Ponocrate (son éducation passe ainsi de l'exercice physique aux activités intellectuelles), qu'on devine niché au sommet de l'édifice. Celui-ci (le maître) est actionné par la langue de la comédienne qui tient aussi le rôle de corps-lieu (l'institution).

³² Cette litanie peut rappeler la harangue (discours macaronique) que Maître Janotus de Bragmardo fit à Gargantua, pour récupérer les cloches, dans l'œuvre originale.

Transition

La scène se vide : Jeu ludique entre les comédiens. Passage où l'on nous rapporte ce qui se trame dans le pays natal de Gargantua pendant son absence.

10^{ième} Tableau

La guerre (Picrochole) ou, la chicane pour une galette (fouace): Lumière et musique, quatre comédiennes (*fouacières-enfarineuses*), dispersées aux quatre coins du carré et tenant en mains un sac en papier brun, saupoudrent la scène dans un mouvement lent et fluide. D'entrée de jeu, on propose une atmosphère paisible qui se modifie graduellement en tourmente, avec le martèlement des pas venus de l'arrière-scène qui prend de plus en plus d'espace.

L'entrée en scène du comédien martelant le sol et incarnant Picrochole rompt définitivement la tranquillité et transforme la scène en un véritable champ de bataille. Les *fouacières* tombent au sol dans un nuage de fumée. Devenues manipulatrices, elles transforment leurs sacs de papier en personnages évoluant au sol, qui se retrouveront en plein cœur de cet énorme conflit. Dans nos oreilles et sous nos yeux, des corps de papier éclatent, des bombardements de corps sortent par la bouche du canon et la voix de Pichrocole qui prend de plus en de place. Un géant dévastateur qui se verra lui-même écrasé, devant nos yeux, sous le poids de notre héros, Gargantua.

Transition

Acclamations et nettoyage symbolique des vestiges de la guerre; deux comédiens recouvrent la scène d'un tissu mauve, tandis que les autres se préparent pour un cortège.

11^{ème} Tableau

L'abbaye de Thélème : Scène représentant l'édification d'une nouvelle institution fondée par Gargantua lui-même, où, toutes les expériences et les possibles sont permis. « *fais ce que voudras.* ». Sur une musique festive, personnages et objets viennent se greffer pour rebâtir un nouveau et dernier tableau.

L'abbaye apparaît. Elle est déposée sur la tête d'un comédien porteur qui se cache derrière un rideau de cheveux pouvant représenter un mur, une montagne ou une énorme chute. Après un défilé de salutations exécutées par les interprètes, la scène s'éteint avec la composition d'un monde métaphorique.