

Lire Rabelais aujourd'hui

VERÓNICA MURILLO CHINCHILLA
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje
Universidad Nacional
Escuela de Lenguas Modernas
Universidad de Costa Rica

Résumé

Cet article vise à dresser un état des choses préliminaire en ce qui concerne les études sur l'œuvre de François Rabelais dans les dernières décennies. Le but en est d'éveiller la curiosité du lecteur envers l'importance et l'intemporalité de l'auteur de *Gargantua et Pantagruel*, aussi bien que de le motiver à la recherche de nouveaux regards concernant ce classique de la littérature universelle.

Mots clé: François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, Mikhaïl Bakhtine, culture populaire au Moyen Âge et la Renaissance, littérature du carnaval, banquet, anthroponymie, études rabelaisiennes

Resumen

Este artículo pretende establecer un estado de la cuestión preliminar sobre los estudios hechos a la obra de François Rabelais en las últimas décadas. El objetivo es despertar la curiosidad en el lector acerca de la importancia e intemporalidad del autor de *Gargantúa y Pantagruel*, amén de motivarlo a buscar miradas nuevas sobre este clásico de la literatura universal.

Palabras claves: François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, Mijaíl Bajtín, cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, literatura del carnaval, banquete, antroponimia, estudios rabelesianos

Introduction

Italo Calvino affirme qu'un classique se définit comme « le livre qui ne finit jamais de dire ce qu'il a à dire »¹, ce qui expliquerait la raison de célébration et de curiosité permanente que les classiques comportent en eux-mêmes. Ainsi, les chroniques de l'horifique géant Gargantua et de son fils

Pantagruel, appartiennent de plein droit au trésor de l’imaginaire collectif, tout comme Hamlet, Dom Quichotte, Dom Juan ou encore Schéhérazade, Gulliver et D’Artagnan.

Toutefois, il convient aujourd’hui de s’interroger sur l’importance et la richesse que peut trouver un lecteur contemporain à la découverte de ces textes. De ce fait, cette question n’a pas d’adresse restrictive visant uniquement les savants, les érudits et les studieux du domaine littéraire, linguistique ou anthropologique ; bien au contraire, dans une démarche beaucoup plus ambitieuse, elle cherche ici à éveiller la curiosité d’un lectorat large, inquiet et attentif aux voix multiples que ce *classique* pourrait lui apporter.

Rabelais lui-même est reconnu comme un lecteur avide, connaisseur des auteurs de l’Antiquité grecque et romaine, mais aussi de ses contemporains tels qu’Érasme et Dante ; polyglotte et studieux, il est intéressé par conviction aux idéaux humanistes de la Renaissance sur l’appropriation des connaissances ; le témoignage en est présent dans les idées sur l’éducation dans la lettre de Gargantua à son fils Pantagruel.

Ainsi, il se retrouve que Rabelais est un écrivain de la Renaissance française qui n’a jamais cessé de susciter la curiosité des lecteurs depuis 1532, date de parution de son premier livre sur les chroniques fantastiques des géants. Presque cinq cent ans après, l’ensemble de son œuvre continue d’être fascinant, provoque des éloges et des critiques, et se trouve à l’origine des plus grandes sympathies ou des plus amères critiques. Comment expliquer alors cette actualité permanente ? Comment justifier de cette curiosité encore inassouvie ? Comment comprendre que l’œuvre de Rabelais reste aussi attirante qu’elle l’a été au moment de sa parution ? Il se révèle donc indispensable de passer en revue les avis des lecteurs de Rabelais pour tenter de trouver des éléments de réponse à ces interrogations.

L’œuvre comme source d’intérêt critique

Déjà au XVIII^e siècle, Voltaire faisait éloge de la richesse de l’œuvre rabelaisienne en parlant de celle-ci comme étant « la peinture du monde la plus vive »² : au XIX^e siècle Sainte-Beuve, qui lui donne la catégorie de « bouffon unique et homérique »³, discernait dans l’ensemble de son œuvre un fond de sagesse qui lui assurait des dévots au-delà de la forme comique ou irrévérente du texte⁴.

Rabelais reste plutôt écarté du XIX^e siècle littéraire français, qui porte en lui toute sorte de bouleversements concernant l’art d’écrire. Mais dès le début du XX^e siècle ressuscite la curiosité des lecteurs et des chercheurs qui s’adonnent à publier de nombreuses études sur les diverses composantes de l’œuvre : Leo Spitzer, Émile Pons, Henri Lefebvre et Pierre Grandgeorges parmi beaucoup d’autres. Ainsi, des approches herméneutiques visant par exemple les classifications réalistes, les traces rabelaisiennes de la quête du langage avant Babel, la construction du sentiment national, la conception de la justice et de la pédagogie et les raisons à l’origine du style d’écriture chez François Rabelais constituent, pour n’en citer que quelques-unes, l’objet d’analyse et de débats.

Encore faut-il ajouter qu'en 1970 paraît en France la traduction d'un ouvrage critique de Mikhaïl Bakhtine sur les liens existants entre la culture populaire de la Renaissance et du Moyen Âge et l'œuvre de François Rabelais⁵. Depuis lors, cette étude marque profondément et oriente une perspective d'abordage de l'œuvre de Rabelais dont la consulte s'avère nécessaire par les lumières qu'elle apporte aussi bien à l'amateur qu'à l'érudit de la création rabelaisienne.

Mikhaïl Bakhtine : une analyse charnière

Bakhtine décortique l'œuvre de Rabelais sous l'optique des manifestations culturelles du XVI^e siècle et des répercussions que les images de la fête et du carnaval, du rire populaire, du banquet comme forme de libération, jointes aux images grotesques du corps et ses actions devaient forcément avoir sur l'ensemble de l'œuvre.

Effectivement, le studieux explique l'œuvre en question comme un assemblage unique de la cosmovision de l'auteur et comme une légitimation de pratiques culturelles et de réalités quotidiennes qui ne connaît pas de parallèle chez les autres grands auteurs de l'époque. Par l'étendue et les implications de sa création Rabelais, dépasse Erasme, More ou Dante bien mieux, et il s'en inspire pour aller là où ils avaient à peine entrevu une destination possible.

La vision de Bakhtine nous insère dans la société européenne profondément convulse et muable du XVI^e siècle où les célébrations populaires atteignent des niveaux de catharsis et de partage semblables seulement aux témoignages de l'antiquité romaine et la célébration des saturnales.

C'est ainsi que la célébration des rites comiques devient le carnaval comme manifestation sociale et la possibilité d'abolir momentanément les hiérarchies sur lesquelles reposait l'ordre du groupe. Les privilèges, les règles et les tabous faisaient une place provisoire à l'égalité dans les rapports et dans les partages, le contact libre et familier entre eux changeait la perception du monde pendant quelques jours.

Le résultat de l'abolition des rapports hiérarchiques se traduisait évidemment dans la modification substantielle des formes de communication. C'est ce que Bakhtine appelle le langage carnavalesque et que le lecteur trouve à plusieurs reprises surtout dans les deux premiers livres de Rabelais :

« Un turlupin en dira autant de mes livres, mais je l'enmerde ! [...] A présent réjouissez-vous, mes amours, et, lisez gaiement la suite pour le plaisir du corps et la santé des reins ! Mais écoutez, vits d'ânes, et puisse la chancre vous faucher les jambes ! Souvenez-vous de boire à ma santé à l'occasion et je vous ferai raison sur-le-champ. »⁶.

« Faites exception s'il vous plaît pour les horribles couilles de Lorraine qui descendent au fond des culottes à bride abattue, abhorrent le manoir des braguettes élevées et échappent à tout système... »⁷.

La caractéristique la plus importante de ce style carnavalesque c'est justement qu'il rappelle un style oral de place publique, impensable au temps normal où il fallait absolument respecter les distances entre les individus et se soumettre aux règles établies de l'étiquette et de la bienséance. En faisant parler Gargantua et Pantagruel de cette sorte, franche et insouciant, Rabelais parvient à transmettre l'esprit carnavalesque de l'égalité entre celui qui parle et tous ceux qui écoutent.

Aussi, cette égalité et cet abandon des bienveillances comportent-ils le comique par l'inusuel ; il fait rire par ce qu'il a de peu fréquent. Le rire carnavalesque est alors dépourvu de la négativité du rire satirique, car il ne se place pas dans la position de l'auteur qui rit de sa raillerie mais dans celle du rieur qui rit de lui-même au sein d'une collectivité ; c'est un rire de fête opposé au rire individuel, une manière d'universaliser la moquerie et de répandre l'idée du bien de l'ensemble du peuple.

De la même manière, ce monde du carnaval présenté par Rabelais, porte sur les formes particulières du lexique. Ce n'est pas seulement le langage familier de place publique ou le rire égalisant du rieur et de l'objet du rire, mais il fait aussi recours aux grossièretés blasphématoires, jargons et obscénités de nature diverse qui tendent à accentuer la sensation d'une atmosphère de liberté. Par ce procédé, le langage rabelaisien devient le moyen de légitimer des phénomènes verbaux autrement interdits.

« Un jour, où on leur avait assigné de se trouver rue du Fouarre, il fit une pâte bourbonnaise, avec beaucoup d'aulx, de *galbanum*, d'*assa foetida*, de castoreum, détrons tout chauds la fit tremper dans le pus d'un chancre ulcèreux, [...] Et toutes ces bonnes gens dégueulaient devant tout le monde, comme s'ils avaient dégorgé tripes et boyaux. »⁸

Bakhtine porte aussi son attention sur les idées associées à la nourriture et la convivialité de table. Le banquet comme image de bonne chère et de bonne vie est partout présent et décrit avec minutie de détails aussi bien par la variété des mets qu'à l'occasion de la discussion et l'échange des idées. La table devient l'endroit idéal pour la sage conversation et le partage de la vérité⁹.

De plus, l'étude de Bakhtine s'arrête aussi sur la place qu'occupe dans l'œuvre de Rabelais le langage du corps et des actions physiologiques. Le corps étant une sorte d'univers, il comporte aussi tous les éléments dudit univers : l'eau, la terre, l'air et le feu. Ce corps n'est jamais stable, il est toujours en mouvement et en construction : l'évolution devient un fait personnel et journalier. Mais le corps chez Rabelais est avant tout pour Bakhtine un corps grotesque où les images prédominantes sont celles de l'organisme : les éjections, le sang, les entrailles, le sexe. Les produits naturels de ce corps vivant sont aussi associés à ce registre grotesque : humeur nasale, urine, sueur ; de même que les actions le définissant : l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, la croissance, la vieillesse, les maladies, la mort. Et la mort entendue comme un phénomène naturel ne concernant pas le corps procréateur, qui reste intact à travers les générations futures.

A ce stade, il est clair comment l'analyse proposée par Bakhtine sur l'œuvre de Rabelais tourne autour de cinq axes que l'auteur justifie par de nombreux exemples : le langage de place publique, le rire carnavalesque, le lexique grossier, le banquet entre abondance des mets et des mots et l'image grotesque du corps humain.

Le résultat en est que tout lecteur qui juge Rabelais en partant de la perspective de Bakhtine, croit avoir affaire à un texte comique de l'ordre de l'obscène, iconoclaste et insouciant ; un véritable monument à la littérature du carnaval.

Pourtant, par cet ouvrage admirablement perçant, Bakhtine établit une sorte de catégorisation de l'œuvre de Rabelais soumise aux domaines liés à la vision littéraire du monde carnavalesque et la culture populaire au XVI^e. L'établissement d'une telle catégorisation comporte des risques évidents : restreindre les possibilités interprétatives sur d'autres horizons aussi valides qu'intéressants.

Au-delà de la perspective bakhtinienne

Or, quelles seraient ces possibilités interprétatives innovatrices et comment se développeraient-elles dans un contexte hors l'influence de Bakhtine ? Il est pertinent de montrer comment d'autres studieux ont abordé les chroniques des géants en mettant la lumière sur des aspects différents de l'œuvre ; la valeur de ces nouveaux regards porte évidemment sur la prédisposition ou modification de jugement qu'ils exerceraient sur le lecteur de manière à lui forger des avis surpassant la vision carnavalesque et obscène dans laquelle il risquerait de rester.

D'autres voix se sont levées pour témoigner de l'intérêt nécessaire d'approfondir dans les antécédents et les entourages de Pantagruel et ses compagnons, ainsi que sur la présence de cet auteur que Chateaubriand même appelait « génie-mère ». Les rapports entre Rabelais et l'Esprit Humaniste de la Renaissance ne cessent de s'accroître, de même que la curiosité envers son style démiurgique dont les champs de manifestation semblent illimités.

Peu à peu se dévoilent de nouveaux angles de vision et l'ensemble de l'œuvre se consolide comme un véritable portrait de l'époque. Rabelais raconte le monde qu'il a vécu et y laisse trace des centres d'intérêt de ses contemporains. Son œuvre se révèle comme une cosmovision du monde de la Renaissance et oscille de la foi la plus pure dans les capacités humaines jusqu'à la peur et le découragement qui se cachent dans un désir d'évasion ou dans la décadence du banquet, la philautie et l'angoisse d'une génération qui se perd à elle-même.

Au carrefour entre Moyen Âge et Renaissance, l'œuvre de Rabelais présente la caractéristique particulière de rassembler à la fois les contraintes d'un monde gouverné par la sophistique et les voix de rébellion prêchées par les esprits éclairés qui se tournaient vers les Anciens et s'interrogeaient sur la convenance de fortes réformes religieuses. Ainsi, Rabelais réunit dans sa création les idées de ces deux mondes ; par une lucidité critique admirable, il conteste l'absurdité de certaines pratiques religieuses et règles établies, et en même temps il prône la curiosité insatiable de l'esprit de la Renaissance en validant pour lui-même et

pour le lecteur une capacité d'émerveillement inhérente et nécessaire à la condition humaine. Son œuvre permet d'entrevoir que la jouissance naît justement de la capacité de renoncer aux contraintes imposées par les idéologies et que le langage constitue le point de départ à l'encontre de nouvelles formes d'organisation sociale, d'expression et de communication entre les hommes.

L'anthroponymie comme moyen et fin

Justement, l'univers verbal atteint chez Rabelais des formes d'expansion et d'innovation jusqu'alors inconnues et jusqu'aujourd'hui surprenantes.

Pour commencer, Rabelais révolutionne le domaine des noms propres en lui donnant une catégorie d'être vivant, intimement lié à l'univers qu'il est censé de représenter. L'anthroponymie rabelaisienne se distingue tant par sa richesse que par sa diversité : des noms qui procèdent du grec et qui décrivent le caractère du personnage ou bien son rôle dans le groupe tels qu'Épistemon (le sage), Panurge (le bon à tout), Astrophile (l'ami des astres) ou Ponocrate (le dur au travail). Ces noms relèvent aussi du concept de l'auteur par rapport au grec, cette langue de l'Antiquité qu'il rattache toujours aux éléments positifs, liés à la sagesse et le bon sens ; comparés au reste de noms présents dans l'œuvre, ces noms sont dépourvus du comique

Le cas contraire apparaît par rapport à l'utilisation d'autres noms : Sœur Fessue, La Grande Gourre, Frère Etienne Tappecoue, Couillou ou Couillatris qui relèvent plutôt de la satire et du dénigrement. Ainsi, les noms des saints et du clergé revêtent chez Rabelais un aspect particulièrement comique et dénigrant : porter un nom ridicule, rend ridicule celui qui le porte, et prédispose le lecteur par rapport au personnage et à ses actions. Le même procédé semble valable pour le choix des noms de la noblesse : Monsieur de Baysecul, Monsieur de Humevesne, Le roy Anarche, Le comte de Mouillevent, Le roy Picrochole, pour n'en citer que quelques-uns.

De même, ce rôle de démiurge anthroponymique se révèle aussi dans le génie de modifications du mot « lardon » que Rabelais choisit pour décrire le groupe de cuisiniers-chevaliers qui vont se battre contre les Andouilles¹⁰ : le catalogue est surprenant en même temps qu'amusant : Lardonnet, Croquelardon, Tirelardon, Graslardon, jusqu'atteindre le nombre de vingt-neuf variations. Cette série s'insère dans un chapitre où prime la valeur appellative, sans action ou description autre que des noms propres. On retrouve aussi des noms de cuisinier tels que Pain Perdu, Grillade, Tripade. Des noms inconnus chez les Maures et les Juifs : Saladier, Bouillon Sec, Moutardier. Des noms qui n'ont pas de référent logique : Aloyaudière, Urelelipingues et Dalycalcain.

Cela explique pourquoi chez Rabelais « le nom acquiert un statut privilégié que lui dénie le langage quotidien »¹¹. En sortant des conventions communes, Rabelais semble aller à la recherche du langage cratylique, puisque son choix des noms ne nuit pas la lisibilité du texte et permet de combler un vide de signification : ces noms identifient et décrivent à la fois, ils permettent beaucoup plus

de liberté au créateur par l'ouverture de nouveaux champs de signification et assurent l'attraction et le charme pour le lecteur.

Le langage comme célébration

Cependant, la hardiesse morphologique de Rabelais surpasse le domaine anthroponymique. L'auteur sait très bien tirer parti des particularités linguistiques du XVI^e siècle où le langage « est plutôt chose opaque, mystérieuse, renfermée sur elle-même, masse fragmentée et de point en point énigmatique »¹².

Ainsi Rabelais sait-il se servir du degré d'autonomie qui lui donne ce stade du langage pour se permettre toute sorte de libertés, sans pour autant en abuser au point de devenir incompréhensible ; il trouve, pour ainsi dire, le juste milieu aristotélien dans son expression, qui est riche de créativité et de variations, mais toujours reliée à des éléments concrets qui la rendent accessible. C'est-à-dire qu'il a trouvé le point d'équilibre entre le langage à sa mesure et l'illisibilité inhérente à l'abus d'autonomie.

La construction linguistique rabelaisienne est dotée d'aspects tout à fait significatifs du point de vue de l'esthétique, de la rhétorique et du plurilinguisme. Jean Paris¹³ met en évidence la façon dont ces procédures servaient à l'auteur comme moyen d'exprimer sa rébellion et l'insoumission de sa génération. Par cette manière d'agir, il met profondément en question le concept prétendant que le nom incarne l'essence de l'objet comme une surface uniforme et lisse où les choses se reflèteraient comme sur un miroir.

De ce point de vue, Rabelais va à l'encontre de la syntaxe du monde (entendue celle-ci comme l'ordre divin des choses) et crée pour le lecteur un monde en perpétuelle formation et évolution à partir du langage. Dans l'expression rabelaisienne coexistent des manifestations langagières plurilingues venues de l'ancien français (argot), des dialectes et patois (picard, angevin, normand et d'autres), des langues étrangères disparues (grec, hébreu), des langues étrangères parlées en France (breton, basque), et des langues étrangères du dehors (arabe, espagnol, anglais, italien parmi d'autres). Les différents domaines sémantiques y prennent aussi partie : on retrouve des exemples du lexique particulier de la navigation, l'architecture, la médecine, la cuisine et la musique¹⁴.

D'autre part, les jeux entre signifiants et signifiés se multiplient et se modifient, car Rabelais concède primauté à la sonorité sur la syntaxe et la logique à plusieurs reprises. Les paronymes, calembours, mots valises et néologismes sont présents partout, de même que les allitérations, assonances et les dissonances.

Ces combinaisons génèrent aussi bien d'accumulations telles que nous les trouvons dans la description du Frère Jean des Entommeures : « jeune, fier, pimpant, joyeux, pas manchot, hardi, courageux, décidé, haut, maigre, bien fendu de gueule, bien servi en nez, beau débiteur d'heures, beau débrideur de messes, beau décrotteur de vigiles ... »¹⁵. Il y a aussi les listes de dérivation à partir d'un mot d'origine, comme il a été signalé plus haut par rapport au mot « lard », dont la liste inclut aussi des mots liés à la Sorbonne : « sorbonagres, sorbonigènes,

sorboniformes, sorbonisèques... »¹⁶ pour n'en citer que deux exemples. Le charme des mots monstres est aussi présent, ainsi en est-il de ceux qui dessinent un sourire et défient le lecteur à essayer de les reproduire oralement : désincornifistibulé, cognesautilleéclanboitillebringuebalant, morrenbousevezengouzecoqmorgatsacpocheenbousebeurrenoiré et bien d'autres au cours de la narration.

Paradoxalement, toutes ces mutations ne tendent qu'à conférer autorité à la langue, elle passe de moyen à but et acquiert une essence qui bouge et se transforme ; l'auteur réussit à lui redonner la puissance de la nature et la libérer des contraintes imposées par la tradition scholastique, provoquant une véritable remotivation du langage.

L'expression entre esthétique et rhétorique

Il est vrai que les procédés d'accumulation si chers à l'écrivain provoquent des réactions de surprise et de divertissement, mais ils sont doués d'une sonorité qui nous rappelle la beauté poétique. Effectivement, le texte est construit sur une musicalité qui fonctionne même dans la lecture silencieuse, résultat d'un « langage ayant un sens à fin d'aboutir à un effet plaisant »¹⁷, c'est-à-dire que le plaisir du texte naît aussi de la combinaison des éléments comiques et esthétiques. Les accumulations révèlent assonances, successions rapides, alternances, crescendos, rimes riches, équivoques, croisées, tel qu'il est perceptible dans l'allusion au moine qui semblait l'être depuis que le monde moinant moina de moinerie (Frère Jean de Entommeures), ou dans le braguette de Gargantua : « toujours galante, succulente, resudante, toujours verdoyante, toujours fleurissante, toujours fructifiante... »¹⁸. L'attrait du langage s'exerce sur les deux domaines : visuel et auditif ; il charme le lecteur comme dans les places du Moyen Âge les jongleurs avaient charmé leurs auditeurs chantant les gestes, les exploits et les amours lointains.

Mais le récit tire aussi son charme du travail poussé de Rabelais dans l'exercice de l'art de l'éloquence. Il faut signaler que la rhétorique rabelaisienne est toute particulière parce qu'elle met en évidence que de manière croissante à son époque- « l'élégance stylistique » n'était que des mots vides -il connaissait mieux que personne l'évolution vers le sophisme pur et net des discours de son temps.

Ainsi, tout le Tiers Livre témoigne-t-il des dangers des beaux discours, de l'art du Mot par le Mot, de la vanité qui engendre philautie par une trop grande complaisance envers soi-même. Les idées philosophiques et humanistes de Rabelais devaient se voir reflétées dans son œuvre, mais le procédé est bien loin des textes traditionnels de l'Antiquité ou du soin rhétorique de Montaigne. Ce qu'il y a, c'est plutôt une sorte de discours métaphorique pour qui veuille le comprendre. A la manière des Saintes Ecritures, le texte se découvre pour qui veuille le voir, les mots se dévoilent à qui veuille les entendre. Les autres, ceux qui ne veulent pas se donner le travail de réfléchir et de comprendre, restent dans la forme sans pouvoir accéder au véritable contenu.

Ce n'est donc absolument pas gratuite l'allusion à la substantifique moelle dans le prologue de *Gargantua*, où l'auteur invite ses lecteurs à suivre l'exemple

du chien dans *La République* de Platon : à tenir, guetter, briser et sucer l'os qui constitue la matière première du livre pour en tirer le vrai sens. Rabelais change, au cours de sa création, le public visé, des « Buveurs très illustres » aux « Gens de bien », les lecteurs sont progressivement valorisés et reconnus comme intelligents et bien informés, « il les prend comme associés et s'adjoint ainsi leur pouvoir au fur et à mesure qu'il s'amuse avec les espérances et la sensibilité du public, prévoit les objections, détourne et relance les lectures, attire l'attention sur les similarités et les dissemblances... »¹⁹.

Le discours se libère des teints comiques pour apparaître dans sa substantifique moelle comme un véritable exercice d'éclectisme et d'esprit humaniste ; les chroniques des géants sont aussi les chroniques du temps de Rabelais, un reflet de l'état d'âme du peuple, des soucis des esprits éclairés et de l'enthousiasme de la diffusion de la connaissance malgré les dangers de sa mauvaise utilisation. Le texte devient, par cette perspective, une critique clairvoyante contre les péchés des classes dominantes, les abus du clergé et la tyrannie de la noblesse.

Le récit de la Guerre Picrocholine dénonce l'absurde de la guerre ; la devise de l'Abbaye de Thélème révèle par paronomase les restrictions exercées par le pouvoir dans la vie des individus ; la lettre de Gargantua à son fils Pantagruel se dresse comme un traité de l'éducation idéale à la Renaissance ; l'instruction de Pantagruel reflète un changement dans les mœurs de table de manière à corriger les vices de la gourmandise et les abus, c'est « la dénonciation des excès de la cour papale par ceux qui ont acquis indûment charges et richesses et dégustent paons, faisans et chapons »²⁰

La rhétorique rabelaisienne atteint alors son but : celui de charmer, faire réfléchir et instruire par la conviction. Le discours possède en même temps l'*utilitas* et le *sensus altior* propres aux classiques, car il fournit des modèles, escales de valeurs et paradigmes de beauté dont l'auteur se sert, sans tenir compte de l'époque de lecture pour se faire une image de l'époque de l'écriture.

L'écriture miroir

Il s'avère donc utile de partir par exemple des postulats de la théorie de la réception pour valoriser en intégrale les implications de l'œuvre de Rabelais, puisque la dialogique nécessaire entre le texte et le lecteur permettrait dans ce cas particulier la reconstitution d'un horizon d'attente qui reflète toute la complexité de l'époque d'écriture, et par là même, permettrait d'apprécier les nuances et les sens sous-jacents du récit.

La reconstitution de l'horizon d'attente rend possible de se formuler les questions auxquelles l'œuvre répondait au moment de sa création et de découvrir comment le lecteur du temps peut l'avoir vue et comprise. Se dévoile alors la perspective de l'œuvre littéraire comme système totalisant, en dialogue permanent avec le lecteur et insérée dans le temps aussi bien de manière diachronique que synchronique, cohérente avec les œuvres simultanées, mais aussi avec les précédentes et les successives.

Cela permet d'affirmer que les conclusions de Bahktine par rapport aux constructions carnavalesques, grotesques et obscènes, sont aussi valables que toutes les autres nombreuses études qui visent à valoriser les constructions rhétoriques, les jeux linguistiques, les critiques sociales et religieuses, l'art philosophique et l'intérêt encyclopédique aussi présents dans l'ensemble.

Invitation à la permanence

L'œuvre de Rabelais appartient à la catégorie de livres qui exercent une influence spéciale, soit parce qu'ils laissent des traces particulières dans l'esprit de ses lecteurs, soit parce qu'ils deviennent partie de l'inconscient collectif, nous guettent dès les discours quotidiens et nous font rire dès l'apparente passivité de leurs pages. Avec cet auteur, ce qui n'est pas recommandable, par simpliste, ce serait de se contenter du regard des autres. Les critères des étudiants sont des possibles destinations de lecture, mais non des boussoles pour traverser le texte. Sa lecture réserve toujours des surprises et invite à le découvrir et à le goûter dans les moments plaisants aussi bien que dans les réfléchis.

L'invitation qui s'impose pour le lecteur est d'entrer lui-même dans le texte, les yeux ouverts et l'esprit attentif : il ne faut surtout pas perdre la capacité d'émerveillement si chère à Rabelais, puisque ce livre est avant tout une aventure vers les possibles narratifs et les possibles linguistiques. Les préjugés ne feraient que nuire la rencontre avec le texte et rater l'opportunité de laisser se déployer l'éventail dessiné par cet auteur demiurgique.

Il faudrait plonger dans le texte avec la naïveté rafraîchissante du voyageur qui part à l'inconnu et se laisser porter par le mouvement du récit avec la confiance de qui se laisse charmer par les chants de sirène de l'écrivain. Après, il viendra le temps d'assouvir les autres curiosités, de savoir comment les autres ont vu et jugé un texte connu dans un état aussi pur que possible.

Quant aux spécialistes, il semble clair que tout n'est pas encore dit ; et que Bahktine, sans démeriter la validité de son analyse, est plutôt resté dans une perspective réduite. Les éléments de son analyse révèlent une profonde connaissance des racines de la culture populaire et une perceptivité particulière par rapport à l'œuvre rabelaisienne.

Pourtant, de nombreuses études dans les dernières décennies se dressent comme de nouvelles voies de recherche et de nouvelles découvertes sur la complexité de la création chez Rabelais. Que tout n'est pas encore exprimé, permet justement de spéculer sur quels aspects restent à mettre en lumière et quelles nouvelles surprises réserve le futur aux amoureux des chroniques de géants.

Que reste-t-il à dire sur le goût de jonglerie verbale, les associations surprenantes de mots qui frappent les esprits, les rythmes qui entraînent l'attention, les thèmes universels ?

Entretemps, les lecteurs du monde entier sont invités à accéder à l'œuvre de Rabelais en tant qu'appel aux sens du lecteur, indispensables pour savourer la lecture et de cette manière succomber aux propos du Maître Rabelais : d'arracher

le lecteur intelligent à ses préoccupations et à ses préjugés pour le conduire vers l'harmonie perdue des premiers temps qui n'est autre que la Beauté.

Notes

- 1 Italo Calvino, *¿Por qué leer los clásicos?*, Barcelona, Tusquets Editores, « Fábula », 1995, p. 15.
- 2 Voltaire cité par Jean Sareil, «Voltaire juge de Rabelais», *Romanic Review* n° 56, octobre 1965, p. 173.
- 3 *Ibid.*
- 4 *Op Cit*; p. 174 – 175.
- 5 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.
- 6 Prologue de François Rabelais, *Gargantua*, Editions du Seuil, Paris, 1973, p. 40 – 41.
- 7 *Ibid* ; Tiers Livre, chap. 8, p. 398.
- 8 *Pantagruel*, chap. 16, p. 281.
- 9 Cf. *Tiers Livre*, chap. 29 – 36, p. 476 – 504.
- 10 *Quart Livre*, chap. 40, p. 690-693
- 11 Warren Motte, « Procédés anthroponymiques chez Rabelais », *Neophilologues*, n° 64, octobre 1980, p. 504.
- 12 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Tel », 1996, p. 49.
- 13 Jean Paris, « Rabelais et le Langage Antinomique », *MLN*, n° 84, mai 1969, p. 505–531.
- 14 Voir notamment le vocabulaire architecturale dans la description de l'Abbaye de Thélème (*Gargantua*, chap. 53, p. 194–195) ; pour les termes d'anatomie (*Gargantua*, chap. 27, p. 127) et le vocabulaire maritime dans le *Quart Livre*.
- 15 *Gargantua*, chap. 27, p. 125.
- 16 Jean Paris, *Op Cit* ; p. 509.
- 17 Marcel Tetel, « La valeur comique des accumulations verbales chez Rabelais » *Romanic Review*, Columbia University, avril 1962, p. 96.
- 18 Cf. Jean Paris, *Ibid* ; p. 518.
- 19 Raymond La Charité, « Du Pantagruel au Quart Livre : projet narratif et lecteurs » *French Forum*, mai 1995, p. 158.
- 20 Mireille Huchon, « Rabelais, diététicien plus que gastrolâtre » *Magazine Littéraire*, n° 480, novembre 2008, p. 68-69.

Bibliographie

- BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. André ROBEL, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1970.
- CALVINO Italo, *¿Por qué leer los clásicos?*, trad. Aurora BERNARDEZ, Barcelona, Tusquets, « Fábula », 1992.
- CHARITÉ Raymond (La), « Du Pantagruel au Quart Livre : projet narratif et lecteurs », *French Forum*, n° 20, mai 1995, p. 149–163.

- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Tel », 1996.
- HUCHON Mireille, « Rabelais, diététicien plus que gastrolâtre », *Magazine Littéraire*, n° 480, novembre 2008, p. 68-69.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude MAILLARD, Paris, Gallimard, « Tel », 1978.
- MOTTE Warren, « Procédés anthroponymiques chez Rabelais », *Neophilologus*, n° 64, octobre 1980, p. 503–513.
- MÜLHLETHALER Jean-Claude, « Des mets et des maux, aspects et enjeux de la dévaluation de la table à la Renaissance », *Romanische Forschungen*, 1996, p. 396–424.
- NAKAM Géralde, « Rire, angoisse, illusion », *Europe*, n° 70, mai 1992, p. 21–35.
- PARIS Jean, « Rabelais et le langage antinomique », *MLN*, n° 84, mai 1969, p. 505–530.
- RABELAIS, François, *Œuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- SAREIL Jean, « Voltaire juge de Rabelais », *Romanic Review*, n° 56, octobre 1965, p. 171–180.
- SMITH P.J., « Aspects de la rhétorique rabelaisienne », *Neophilologus*, n° 67, avril 1983, p. 175–185.
- TETEL Marcel, « La valeur comique des accumulations verbales chez Rabelais », *Romanic Review*, n° 53, avril 1962, p. 96–104.
- THIOLLIER Antonin, « Rabelais et les beaux arts » *Romanic Review*, n° 42, février 1951, p. 3–17.
- TOURNON André, « Dynamique de la déraison : La symétrie faussée du Tiers Livre du Pantagruel », *Europe*, n° 70, mai 1992, p. 6–20.