



CLASSIQUES
GARNIER

LA CHARITÉ (Claude), « Compte rendu de *En relisant le Quart livre de Rabelais* », *L'Année rabelaisienne*, n° 1, 2017, p. 452-460

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06298-1.p.0452](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06298-1.p.0452)

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

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

En relisant le Quart livre de Rabelais, Nathalie Dauvois et Jean Vignes (dir.), *Cahiers Textuel*, n° 35, 2012, 136 p.

Ce numéro des *Cahiers Textuel* réunit la version écrite des neuf communications présentées lors des rencontres agrégatives de l'Université Paris-Diderot le 25 novembre 2011. Nathalie Dauvois et Jean Vignes ouvrent le volume, en signant une présentation en forme de joyeux prologue rabelaisien (p. 9-13). Ils soulignent notamment les forces et les faiblesses de l'édition au programme, dirigée par Gérard Defaux dans la Pochothèque. Si cette édition des œuvres complètes a le mérite de donner le texte du *Quart livre* de 1548 dans le respect de l'orthographe originale, la riche annotation impose cependant parfois une interprétation trop univoque de l'œuvre comme satire antipapiste, et cela au détriment de la complexité déconcertante de ce dernier opus rabelaisien.

Mireille Huchon, dans « De la Telamonie à la Thalamège » (p. 17-28), étudie la variante comme lieu privilégié du regard rétrospectif ou prospectif de l'auteur sur sa propre création. Entre le premier *Quart livre* et l'édition définitive, les variantes sont multiples, que l'on pense à la langue naturelle de 1548 et à la langue d'artifice de 1552, ou encore aux références à la réalité contemporaine de la première édition, et aux créations de l'imagination et récits fictifs à valeur symbolique de l'édition définitive. L'analyse porte plus spécifiquement sur deux cas particulièrement révélateurs de l'art stéganographique de Rabelais : la mention de l'œuvre comme « histoire pantagrueline » en 1548 devenue « mythologies pantagrueliques » en 1552, et le nom du vaisseau amiral des compagnons de Pantagruel, appelé Telamonie dans le premier *Quart livre* avant de devenir Thalamège dans l'édition définitive. La première variante révèle le passage du paradigme lucianesque jouant sur les limites du faux et du vrai, dans l'esprit de l'*Histoire véritable*, au paradoxe de Macrobie qui, dans son commentaire au *Songe de Scipion*, considère la fable dont le fond est vrai et l'agencement imaginaire comme une *narratio fabulosa* ou « narration fabuleuse » selon la glose de « mythologies » dans la Briefve Declaration jointe au *Quart livre* de 1552. La mention des « mythologies pantagrueliques » permet du reste d'éclairer rétrospectivement la nécessité d'interpréter la fiction rabelaisienne depuis *Gargantua* à la lumière de la rhétorique de Melanchthon et du *De doctrina christiana* de saint Augustin. Par ailleurs, pour ce qui est du nom de la nef, si, avant 1552, on trouve tantôt Telamonie, tantôt Telamone et tantôt encore Thelamane, la variante Telamone apparaît

comme une simple coquille, tandis que les deux autres variantes se trouveront unifiées sous la forme Thalamège en 1552 aussi bien dans le chap. LI du *Tiers livre* que dans le *Quart livre*. Telamonie doit se comprendre comme une référence à Télamon, père d'Ajax et l'un des plus célèbres Argonautes. Il renvoie aussi peut-être au sens qu'Hubert de Suzanne donne à *telamonia* dans le glossaire joint à ses épigrammes, où le mot désigne une tige de pavot, dont, à partir du son des feuilles écrasées dans la main, on peut conjecturer de l'amour. Telamonie met donc l'accent sur le mariage de Panurge, alors que Thelamane, proche de Thélème, évoque aussi *thalamus*, chambre nuptiale. Le nom final de Thalamège provient d'Athénée et de Strabon qui décrivent sous ce nom un navire de Ptolémée IV Philopator, et de Suétone qui relate que ce type de navire abrita les amours de César et de Cléopâtre sur le Nil.

Dans « L'espace maritime du *Quart livre* » (p. 29-43), Frank Lestringant rappelle que le dernier opus de Rabelais n'est pas une quête, mais un récit sans fin, équivalent narratif de l'insulaire ou atlas composé exclusivement de cartes d'îles. Un tel récit en archipel suppose une lecture adaptée qui tienne compte du jeu entre le proche et le lointain, entre le Nouveau Monde décrit comme une variante de l'Ancien, ce qui explique que la navigation océanique apparaisse repliée sur la navigation méditerranéenne que l'on perçoit au travers comme un palimpseste, comme c'est le cas des Sporades océaniques, semblables et différentes de celles de la mer Égée. Ce récit en archipel est aussi marqué par le tropisme humaniste pour l'Orient, qui explique la découverte de temples en ruines, d'obélisques et de pyramides. Le référent méditerranéen est partout présent dans la navigation atlantique, que ce soit dans l'épisode de la tempête qui n'a rien d'océanique et qui s'apparente à celles qui surviennent au milieu des terres, ou dans la rencontre des moines en route vers Chesil qui évoque les voyages sur la Méditerranée des ecclésiastiques embarqués pour le concile de Trente. « Les deux moitiés de la mappemonde se recouvrent, l'Occident se repliant sur l'Orient, le Ponant sur le Levant » (p. 31). L'épisode du Phisetère, quant à lui, tient de la rêverie cartographique et de la lecture narrative de la *Carta Marina* comme récit lisible à deux niveaux : géographique et allégorique. À la manière dont Olaus Magnus se représente la Scandinavie luthérienne comme baignée par la mer de l'hérésie, il est possible de faire une lecture confessionnelle de certains épisodes du *Quart livre* comme celui des Andouilles. Par ailleurs, certains chapitres doivent être rapprochés des fictions allégoriques comme la *Mappe-Monde Nouvelle Papistique* (1566)

de Jean-Baptiste Trenton. Les épisodes des Papefigues et des Papimanes sont à lire comme des parodies de la littérature de voyage, mettant en scène une hétérotopie insulaire ou utopie réalisée. Ainsi, la fécondité de l'île des Papimanes est à saisir par contraste avec la désolation de celle des Papefigues. Par ailleurs, la présentation des quatre états de la société par ordre hiérarchique (moine, fauconnier, solliciteur de procès et vigneron) dès l'arrivée des voyageurs vise à dresser le portrait d'une société complète, du clergé à la roture, en passant par la noblesse d'épée et de robe. Les interrogations des insulaires révèlent leur personnalité aux voyageurs. Et leur question initiale (« avez-vous vu l'unique ? ») appelle en retour une autre question qui permet de faire la satire de l'idolâtrie papistique et de dépeindre les Papimanes comme des idolâtres avérés et des juifs obstinés. L'étude se conclut par un détour du côté de l'*Isle sonnante* posthume que Frank Lestringant rapproche des sept dessins à la plume et au lavis de Baptiste Pellerin qui constituent une drôlerie ou satire en images. Dans l'un de ces dessins, l'Église catholique et le clergé sont transformés en volière dans un cadre maritime, avec une caravelle qui représente peut-être la Thalamège.

Pour sa part, Myriam Marrache-Gouraud, dans « Le voyage d'un "moine moinant" » (p. 45-56), éclaire la manière dont Frère Jean, quintessence du moine dans la fiction rabelaisienne, envisage et pratique le voyage. Si sa présence est plus épisodique et irrégulière que dans les précédentes œuvres, son rôle peut se résumer en trois mots : combattre, découvrir et collectionner. La navigation hauturière permet à Frère Jean de faire preuve de l'*ethos* d'un conquérant intrépide, en situation de danger (dans les épisodes de la tempête et du Phisetère ou au large de Ganabin). Il se présente alors comme moine jamais oisif – à la différence des moines « ocieux » – et sert de principal contradicteur de Panurge le couard et le pleurard, au point que les rôles attendus se trouvent inversés, Panurge priant Dieu et frère Jean combattant. Si le voyage est synonyme de découverte, Frère Jean incarne une version burlesque de la curiosité, en se montrant plus intéressé par les rôtisseries – à l'instar de Bernard Lardon – que par les cabinets de curiosité. Mais cette curiosité exclusive pour les plaisirs de la table permet au moine de trouver le moyen de défaire les Andouilles, en dressant la longue liste des cuisiniers enrôlés dans la bataille culinaire qui témoigne d'une critique des collections de *mirabilia*. La guerre contre les Andouilles fait alors figure de rêve éveillé qui permet de concilier amour du combat et plaisir du ventre. Frère Jean serait en définitive un Ulysse mâtiné de moine moinant à la manière de Bernard Lardon.

Dans « “Maistre François Villon, sus ces vieulx jours, se retira à Saint-Maixent en Poictou” » (p. 59-69), Jelle Koopmans cherche à voir dans quelle mesure le charivari de Villon à l’encontre d’Étienne Tappecou relève de la pure fiction ou fait écho à un référent historique. Tout en rappelant l’interdiction en 1548 par le Parlement de Paris des mystères à sujet biblique, l’étude met en évidence ce que la représentation de Villon doit à sa légende et en particulier aux *Repues franches*. Comme la critique ignore tout du parcours de Villon après 1463, rien ne permet *a priori* de confirmer ou d’infirmier son séjour en Poitou et son rôle comme organisateur de mystères. Jelle Koopmans avance l’hypothèse que Rabelais a pu organiser une telle représentation et se mettre en scène lui-même sous les traits de François Villon, dans un jeu d’échos entre le Maistre François du XV^e siècle et celui du XVI^e siècle. L’analyse met également en évidence la vie théâtrale riche et importante à Saint-Maixent et le fait que les représentations de mystères sont souvent sources de controverses à la Renaissance. Il n’est pas impossible que le prêt d’ornements d’Église ait été effectivement interdit par des statuts synodaux, mais sans doute seulement pour le théâtre profane, dont ne relèvent pas les mystères à sujet biblique. Si les exemples de prêts d’ornements sont nombreux, par exemple au Mans en 1556, la vive opposition d’un chanoine à Poitiers en 1534 accrédite la possibilité que Rabelais transpose un événement historique, en relatant le refus d’Étienne Tappecou de prêter une chape et une étole. Jelle Koopmans conclut son étude, en formulant une autre hypothèse, qui invite à voir, derrière François Villon, Charles Billon, poète, basochien, lié au monde artistique du Poitou et à Jean Bouchet.

Marie-Madeleine Fragonard, dans « Les propriétés occultes des Décrétales : construire un objet fantastique » (p. 71-84), rapproche les Décrétales du Pantagruélien en tant qu’objets prodigieux, les premières étant culturelles, le second naturel. L’étude éclaire le *Quart livre* comme fiction polémique qui fait prendre les Décrétales pour sacrées par leurs partisans et comme magiques par leurs opposants. Charger les Décrétales de pouvoirs nocifs est d’autant plus facile que dans le monde réel les lecteurs croient aux pouvoirs bénéfiques et maléfiques des objets. Les Décrétales ont les propriétés de la Bible, avec le pouvoir auriflu en plus. La Papimanie est un monde de fiction qui adore une idole (le pape) et une fiction née de l’idole (les Décrétales). Ces Décrétales ont une force illocutoire anonyme, issue d’elles-mêmes. Elles sont comme une conjuration magique transférée sur papier et orientée vers le triomphe papal. Dans le monde non papimaniaque, les Décrétales maltraitent les

trois états dans leurs corps et leurs activités laïques. Mais si on les laisse tranquilles, elles se contentent de tirer l'or, tout simplement.

Dans « "O la belle voix" : oralité, vocalité et théâtralité dans le *Quart livre* » (p. 87-99), Olivier Halévy rappelle que le *Quart livre* est presque entièrement constitué de discours qui multiplient les marques d'oralité et d'outrance et qui sont fortement théâtralisés. La réception du texte est présentée comme une audition dans le prologue tout autant que dans l'épître dédicatoire. Mais le *Quart livre* n'est pas qu'une fiction d'oralité, il appelle une lecture orale expressive. C'est que son écriture vocale est proche du théâtre comique de l'époque par le recours au dialogue, aux énumérations, aux apostrophes, aux interjections, aux onomatopées, aux modalités d'énonciation non assertives, aux traits dialectaux, au rythme et aux paronomases. Cette écriture vocale est aussi inspirée du monologue dramatique, comme en témoignent deux allusions au *Franc archer de Bagnolet*. L'énonciation théâtrale est tellement prégnante qu'elle s'exhibe par l'emploi d'un lexique métatextuel propre au théâtre (« jeu », « tragicque comedie », « mystere », « catastrophe de la comœdie », « farce », etc.). Mais la vocalité y apparaît plus complexe que dans le théâtre comique du temps, par exemple dans l'éloquence d'apparat déployée par Pantagruel en réponse à Macrobe, proche des ressources oratoires de la rhétorique. De même, la disjonction de l'auxiliaire et du participe passé, propre à la langue d'artifice du *Quart livre* de 1552, pourrait avoir été pensée en fonction d'une prononciation expressive. La vocalité est si importante dans l'œuvre qu'elle peut être lue comme une succession de déclamations excessives, où la théâtralisation vocale libère l'expression des passions. Cette violence des passions expliquerait l'audace inventive d'Homenaz qui multiplie les néologismes synonymes de « torturer ». De même, la multiplication des mots-valise témoignerait de cette violence ambivalente des passions, l'emportement verbal réjouissant celui qui parle mais libérant une violence blessant le destinataire. La vocalité du *Quart livre* donne lieu à une profération « proliférante » qui met en péril la lisibilité au profit des suggestions ambivalentes de la sonorité, au point de constituer un langage barbare. Le dernier opus de Rabelais serait une sorte de mêlée vocale dont seules se rapprochent les chansons descriptives de Clément Janequin à la même époque.

Chantal Liaroutzos, dans « La poétique des listes dans le *Quart livre* » (p. 101-109), étudie le contre-blason de Quaesmeprenant, la liste des cuisiniers, celle des sacrifices des Gastrolâtres, des mets de carême et des animaux venimeux qu'Eusthenes ne mangera pas. La liste occupe

une importance décisive dans la gastromachie, geste alimentaire investie par la satire rabelaisienne. Pour les besoins de l'étude, la liste est définie comme une séquence ponctuée par des blancs typographiques à la fin de chaque item dans l'édition de 1552, et l'analyse cherche à mettre en lumière ce qui distingue l'énumération de la liste, en dehors des critères typographiques. La liste relèverait d'une séquence autonome impliquant un changement de régime dans la narration. Selon Madeleine Jeay, la liste entraînerait une suspension du récit. Si, à première vue, la liste semble régie par un principe de fermeture et l'énumération par un principe d'ouverture, en réalité, la liste rabelaisienne est bien ouverte, comme le prouvent les ajouts des rééditions. En fait, la liste se distingue surtout par le fait qu'elle est le produit d'une opération, alors que l'énumération consiste en cette opération elle-même. La liste, par ailleurs, se prête volontiers aux jeux sur le signifiant et à la fonction poétique du langage selon Jakobson, tout en suscitant l'admiration pour la prouesse verbale de l'auteur. Elle procède autant d'une intention comique, d'une intention didactique que de la fonction poétique. L'anatomie de Quaresmeprenant familiarise le lecteur avec le lexique médical, ce en quoi la liste peut avoir une fonction de vulgarisation. Mais toute liste chez Rabelais a une visée parodique, qu'elle prenne pour objet les dénombrements épiques, les descriptions didactiques ou les tables des matières. Elle a aussi une visée critique à l'égard des savoirs, qu'il s'agisse de chronique épique, de grammaire, de médecine ou d'histoire naturelle. La liste marque un temps d'arrêt ; elle est parfois intégrée dans la dynamique de *cornucopia* dont elle participe, en prolongeant ou en anticipant des énumérations.

Dans « Pratiques du contre-chant parodique dans le *Quart livre* » (p. 111-125), Romain Menini étudie la parodie comme transformation textuelle à fonction ludique, mais aussi comme imitation, y compris comme pastiche, sans distinction nette entre sérieux et ludique. L'épopée burlesque rend hommage à la vraie épopée avec le sourire, dans une *œmulatio* érudite et un jeu d'allusions pour le lecteur capable de comprendre que l'on fait exprès de chanter faux à côté du modèle. L'étude porte donc sur la parodie au sens large de contre-chant ludique. Mais la parodie est aussi présente dans le *Quart livre* dans le sens restreint de Quintilien, à savoir de vers forgés qui ressemblent à vers connus. C'est le cas du vers latin du chap. XXI qui déforme un vers célèbre d'Horace pour faire la satire de Tempête, principal du collège de Montaignu. La parodie se manifeste aussi dans un sens large comme subversion de

l'épopée, grand genre qui se prête plus particulièrement à la parodie avec Panurge comme contre-exemple du héros dans l'épisode de la tempête ou la transcription de lamentations, tirées de chœur de femmes des tragédies, et placées dans la bouche de l'anti-héros : « Otto to to to to ti ». La *Souda*, dont Rabelais possédait un exemplaire, définit d'ailleurs la parodie comme un texte de tragédie qui tourne à la comédie, ce qui est le cas de nombreux épisodes, entre autres la « tragique comédie » des Chiquanous. De manière plus générale, Rabelais se plaît à mimer la grandiloquence tragique, sur le modèle d'Aristophane. Si l'épisode de la tempête est une sorte d'anti-*Odyssee*, la bataille des Andouilles, quant à elle, peut se lire comme une parodie gastromachique de l'*Iliade*. Mais il n'y a pas que l'épopée qui est parodiée dans le *Quart livre*. On trouve aussi un contre-chant parodique du récit de voyage, par le jeu sur la déception suscitée par le troisième et dernier voyage de Jacques Cartier, dans une navigation destinée à aller « nulle part » (Medamothi) et cela dès la première escale. À ce titre, le *Quart livre* apparaît comme une navigation dans les livres qui démystifie la fausseté des rêves d'exotisme et de dépaysement fallacieux. Sur le modèle des *Histoires vraies*, l'épisode des Macraëons fait figure d'énigme littéraire truffée d'allusions à la manière de Lucien de Samosate. En feignant d'adhérer aux compilateurs de merveilles comme Pline ou Solin, Rabelais souligne l'in vraisemblance de leurs *mirabilia*. Le tarande, animal parodique par excellence, incarne le style illusionniste de Rabelais. Enfin, le *Quart livre* peut s'interpréter comme une parodie du livre savant : en particulier des miscellanées humanistes à la manière de Politien, Rhodiginus ou Textor, constituées de développements lexicographiques, farcies de citations et fondées sur des rapprochements entre *loci classici*, dans le but de faire délirer la science des compilations. Une bonne moitié de l'épisode des Engastrimythes est d'ailleurs reprise telle quelle de Rhodiginus, dans un passage où le texte non seulement évoque la ventriloquie, mais la pratique sur le plan intertextuel, à l'image de la pratique scripturaire de ces compilateurs qui font parler la voix des autres par la leur, comme le souligne l'expression utilisée par Rabelais pour désigner l'auteur des *Antiquæ Lectiones*, « Jacobe Rodogine Engastrimythe ». La pratique de la liste à prétention exhaustive constitue la marque de cette parodie de l'écriture savante. L'anecdote du lasanophore (porteur de chaise percée) doit se lire comme une leçon sur la vanité de l'innutrition littéraire qui risque de finir comme déjection dans la selle percée... Rabelais ne prend pas pour autant le parti d'une totale ignorance, mais celui de la

science qui se rit d'elle-même et de ses ambitions. Dans sa conclusion, Romain Menini avance l'hypothèse très intéressante selon laquelle, au-delà de la parodie de l'épopée, du récit de voyage et du livre savant, Rabelais, dans le *Quart livre*, se parodierait lui-même, en poussant aux limites les traits caractéristiques de sa propre écriture.

Enfin, Louise Millon, dans « L'esthétique du grotesque dans le *Quart livre* de Rabelais » (p. 127-136), s'intéresse à la riche notion de grotesque, aussi bien chez Hugo, chez Bakhtine que dans le contexte du XVI^e siècle. Dans la *Préface* de Cromwell en 1827, Hugo érige le grotesque en principe créatif qu'il oppose au sublime et qu'il associe au laid, au difforme, au disharmonieux et au bouffon. Le *Quart livre* serait ainsi grotesque au sens hugolien dans l'opposition entre le sublime de Pantagruel à la foi parfaite, les grotesques Papefigues, protestants tournés en dérision par la farce du vilain et du petit diable, et les non moins grotesques Papimanes prêts à embrasser le « cul sans feuille » et les « couilles » du pape. Chez Bakhtine, on trouve un autre dualisme propre au réalisme grotesque, celui opposant le peuple à l'individu et le carnaval à la culture officielle. La fable de Couillatris serait ainsi conforme au réalisme grotesque bakhtinien, puisque les dieux de l'Olympe sont ravalés à une humanité caractérisée par le bas corporel. De même, la réécriture de la fable d'Hermès et du bûcheron dans un esprit carnavalesque participerait du même grotesque bakhtinien. Et le comble du réalisme grotesque apparaîtrait dans la conclusion du *Quart livre* avec les variations synonymiques de Panurge sur le « bren ». Mais ce grotesque bakhtinien reste impuissant à expliquer l'épisode de Gaster, plus proche des pouvoirs inquiétants de la monstruosité grotesque et du *Unheimlich* de Freud. Enfin, l'étude cherche à inscrire la notion de grotesque dans le contexte du XVI^e siècle, en relevant les occurrences de « crottesque » dans l'œuvre rabelaisienne qui renvoient aux arts plastiques et désignent des incrustations dans le stuc ou une technique de sculpture en bas-relief. Cette inscription du grotesque dans un paradigme plastique est à mettre en relation avec les fresques de grotte insolites découvertes dans la *Domus Aurea* de Néron. Les figures monstrueuses du *Quart livre* apparaîtraient alors comme des images d'un chaos de transition, appelant à l'instauration d'un nouvel ordre politique et religieux. Le comble de ce grotesque serait à trouver dans l'anatomie de Quaresmeprenant, qui échappe à toute représentation et qui contredit le principe de l'analogie destiné à découvrir le nouveau grâce au connu.

Les articles réunis dans ce numéro des *Cahiers Textuel* font figure de « grande et universelle Hydrographie » indiquant la route à suivre pour naviguer dorénavant dans les eaux tumultueuses et déconcertantes du *Quart livre*.

Claude LA CHARITÉ