

FRANÇOIS BON

LA FOLIE
RABELAIS

L'INVENTION DU PANTAGRUEL



LES ÉDITIONS DE MINUIT

à Pierre Ménard

© 1990 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement
ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur
ou du Centre français du copyright, 6^{es}, rue Gabriel-Laumain, 75010 Paris

ISBN 2-7073-1350-5

la plus grande folie du monde

*La plus grande folie du monde est de penser qu'il y ayt des
astres pour les Roys, Papes et gros seigneurs, plustost que pour
les pouures & suffreteux, comme sy nouvelles estoilles auoyent
este creez depuis le temps du deluge...*

On a laissé Rabelais s'éloigner de nous. Une des erreurs les plus communes à son sujet serait de vouloir trouver dans les récits du *Pantagruel* des opinions valant pour le monde : une liste massive de projections ainsi faites sur diverses conceptions de l'homme, tel énigmatique message sous les lignes que selon l'interprétation il aurait voulu transmettre, chaque glose s'ajoutant à la masse des autres pour tâcher de tirer à soi son propre Rabelais et s'évertuer à démontrer que c'est celui-ci le bon. Pourtant sa vie est obscure, impose de grands pans noirs : il vient d'un monde en désordre, où ce qu'on nomme Renaissance ne participe pas des lumières. Si du nouveau advient, il n'est que possibilité intérieure et rêve ; et ce qui arrive de meilleur est trop fragile et provisoire, a été payé trop cher pour s'y abandonner. Ce que Rabelais renouvelle encore de notre perception du monde se jouerait dans cette manière d'imposer lentement, à mesure qu'on avance dans le bloc des quatre livres, un monde peu à peu effleuré, sans cesse suscité à la peau, mais

n'ayant rapport avec le monde réel qu'en ce qu'il s'oppose à celui où on rêve malgré cette opacité d'un destin condamné. Une manière de poser toutes les questions, mais de repousser chaque fois du coude ce qu'elles forcent de rigidifier dans leur constat, parce que la question en elle-même vaut mieux.

Mais toute cest erreur ne procede que par default de vraye foy catholique. Tenant doncques pour certain que les astres se soucient aussi peu des roys comme des gueux, & des riches comme des maraux, ie laisseray es aultres folz Prognosticqueurs a parler des Roys & des riches, & parleray de celle des gens de bas estat.

L'ambiguïté naît de la force même, partout à fleur, d'une des oeuvres les plus âpres d'accès de notre littérature. Rabelais n'est pas facile : mais cette difficulté ne tient pas à l'éloignement de son temps ou de sa langue, et bien à ce qui nous résiste dans les tours de Mallarmé, ou dans l'opacité même foudroyante d'un Rimbaud ou d'un Lautréamont. C'est en tout cas par ce défi d'une permanence dans son usage extrême qu'on voudrait ici trouver le prisme pour colorer et lire la langue vieille et rude, dont le dépouillement même est tellement porteur de luminosité qu'une simple transposition semble une surcharge qui gâche tout.

En suivant l'invention du *Pantagruel*, c'est le mystère de la fiction face au monde qu'on voudrait éprouver, dans la force la plus brute et maladroitement d'une langue capable de décrocher, dans l'élan de ce moment où elle se fixe, des sommets qu'elle ne rejoindra plus. En s'attachant aux figures conjuguées et fantastiques de la langue et de la folie, c'est la capacité inatteinte de subversion d'un rire acide et grave qu'on voudrait ici mettre en relief. En tout cas, la figure obscurcie de l'histoire présente suffirait à réhabiliter un homme au destin obscur, mais dont la fiction fait son objet du conflit tout entier de la langue et du monde : si les voies propres de la littérature de ce siècle ont refait de Rabelais un immense terrain encore vierge, c'est

aussi notre lecture du monde qui nous reconduit à son oeuvre comme, aussi ou malgré tout, par-delà le rire et à son terme, un grand poème du silence et de la mort. Plus méconnu dans son propre pays que Shakespeare ou Cervantes, le mur de préjugés qui l'a recouvert replace vite Rabelais, en s'effondrant, en avant de nous. Et revenant au texte original du *Pantagruel*, dont cette étude se voudrait le guide, on découvre vite un lieu très fort du plein étonnement de lire, dans tout ce que nous pouvons continuer d'exiger de la littérature : le déchirement qui a précédé le premier livre lui a donné dans la novation un élan que même l'incroyable *Tiers-Livre* ne rejoindra pas ; et le livre le plus maladroit est celui qui finalement peut nous porter le plus loin où, pour amorcer et trouver l'inertie d'une conquête intérieure qui le déborde, Rabelais s'en remet à la propre respiration de la langue, établit par elle cette boucle spiralée de l'invention, rejouée dans le même puits creusé à mesure par les chapitres heurtant l'un sur l'autre. C'est alors un fascinant bloc en creux devant nous qui enfle et nous repousse arrière : on ne s'aperçoit pas du chemin qu'à reculons on fait en soi-même, sautant de récit à récit par cela qui devant nous produit sans cesse ses nouvelles figures. Le rire ne sert qu'à nous prendre, il nous enserre et nous cerne comme sur notre visage de lecteur une imposition des mains. Derrière les paumes appuyées sur nous du rire, l'oeuvre accomplit le travail d'un gouffre.

Et premierement des gens soubmis a Saturne, comme gens desporueux d'argent, ialoux, resueurs, mal pensans, soubsonneux, preneurs de taulpes, usuriers, rachapteurs de rente, tyreurs de riuetz, tanneurs de cuir, tuilliers, fondeurs de cloches, composeurs dempruns, rataconneurs de bobelins, gens melancholicques : nauront pas ceste annee tout ce quilz voudroient bien : ilz sestudieront a linuention sainte croix, & ne getteront point leur lart aux chiens & se grateront souuent la ou yl ne leur demenge pas.

Le cavalier, le diable et la mort, d'Albrecht Dürer, dix-neuf ans avant le *Pantagruel*, peut nous introduire exactement à ce procès narratif qui ne va pas encore à la manière linéaire, et dont la juxtaposition de figures doit plutôt être lue comme suite de superpositions. Le cavalier ne regarde pas devant lui, il semble ne rien voir. C'est le monstre en retrait qui perçoit à la fois le chemin imposé au cheval, indiqué au sol par un reptile et une tête de mort, et nous dévisage aussi, lecteurs de la gravure, par une sorte de divergence qui met mal à l'aise. Et le cheval, le chien, l'armure du cavalier dans leur perfection de représentation, la totalité de mouvement aussi des trois figures dans la gravure immobile, imposent une telle présence réelle qu'on la projette forcément, par glissement, sur la figure qui les accompagne : elle devient réelle par l'élan du reste, et fantastique pour imposer son invention au réel suscité. Ce monstre de la gravure n'est pas si effrayant : sa corne est bizarrement tournée, son museau de sanglier, sa patte d'oiseau, son bout de queue d'un gros rat. Il est création d'un monde autre, mais fait d'éléments chacun reconnaissables du nôtre : ils effraient, quand on les croise dans le rêve, pour ce qu'on sait reconnaître dans le monde animal des constructions de soi-même, presque un appel à la métamorphose, en tout cas la juxtaposition du rêve, justement, à égalité du réel dans la représentation. *Voyant la misere & calamité du peuple, plus auant entrer ne voulusmes. Seulement pour prendre de l'eau beniste & à Dieu nous recommander, entrasmes dedans vne petite chapelle pres le haure, ruinee, desolée, & descouuerte comme est à Rome le temple de saint Pierre... Pantagruel trouua le cas estrange & feut aduertiy que depuis troys ans passez auoit en l'isle regné vne pestilence tant horrible que pour la moitié & plus le pays estoit resté desert & les terres sans possesseurs...* Le diable de Rabelais ne sera pas non plus très effrayant ; en ce récit bizarre du *Quart-Livre*, où Rabelais utilise un art du paysage et de la métaphore à son comble de précision et de rigueur, le et parleray de celle

des gens de bas estat est donc pris au pied de la lettre, et l'immersion faite dans les noirceurs du temps réel : *quiconque en feroit refus seroit sus l'instant pendu & estranglé. Aucuns d'iceux eurent honte et horreur de telle tant abhominable amende, le postpouserent à la craincte de mort, & feurent penduz. Es aultres la craincte de mort domina sus telle honte...* Cela rend moins un son de fable que d'autobiographie, en tout cas, si chaque oeuvre n'écrit jamais que le temps d'enfance de celui qui s'y lance, un temps qu'elle arrête dès lors qu'elle s'ouvre, il s'agit bien là du temps trouble et violent où Dürer gravait son *Cavalier* : les marchandages de la captivité de Pavie, la longue équipée de guerre civile des bandes de Bourbon, qui finira en 1527 par le sac de Rome. *Depuys celluy temps, les paouures gens n'auoient prosperé. Tous les ans auoient gresle, tempeste, famine & tout malheur.* Même pour décrire le *Diable* de son histoire, la langue trouve moyen de le soumettre à ses lois souveraines, et ainsi se boucler encore une fois sur elle-même : *encores ne scauoit ne tonner ne gresler, fors seulement le persil et les choux, encores aussi ne scauoit ne lire n'escire.* Le *laboureur*, lui, est bien effet de réel : *apperceusmes dedans le benoistier vn home vestu d'estolles & tout dedans l'eau caché comme vn canard au plonge, excepté vn peu du nez pour respirer. Au tour de luy estoient trois prebstres bien ras et tonsurez, lisans le grimoyre et coniuans les Diabes.* Son diable, Rabelais ne le décrit pas, ne l'accompagne d'aucun attribut, même traditionnel, hors son *escadron de petitz Diableteaux de coeur*. La nomination *Diable* suppose donc possible de s'appuyer sur une représentation convenue, l'appareil d'effroi qu'un Dürer porte à son accomplissement, pour en faire par contraste une pure source de la plus haute invention verbale. Le diable de Rabelais, monstre attirant de langue, ne renonce pas au sens et à sa projection métaphorique dans le temps opaque et violent : *Trauaille, villain, trauaille. Le voys tenter les escholiers de Trebizonde laisser peres et meres, renoncer à la police commune,*

soy emanciper des edictz de leur Roy, viure en liberté soubter-
raine, mespriser vn chascun, de tous se mocquer et prenans le
beau et ioyeux petit beguin d'innocence poetique, soy tous
rendre farfadetz gentilz... On pourrait demander au liseur
beniuole, comme il pourrait sans doute résumer Hamlet ou
Phèdre, et comme il se souviendrait bien, le début raconté d'un
épisode de *La Chartreuse de Parme* ou des *Illusions perdues*,
de sa suite, s'il se souvient effectivement de ce qui advient,
dans ce monument de notre langue qu'est le *Quart-Livre*, de
Monsieur le Diable, rencontrant la femme du laboureur? Lors
se descouurit iusques au menton en la forme que iadis les femmes
Persides se praesenterent à leurs enfans fuyans la bataille, &
luy monstra son comment à nom. Le Diable, voyant l'enorme
solution de continuité en toutes dimensions, s'escria. Mahon,
Demiouregon, Megere, Alecto, Persephone. Il ne me tient pas.
Le m'en voys bel erre. Cela. le luy quitte le champ. Entendens
la catastrophe & fin de l'histoire, nous retirasmes en nostre nauf.
Invention du mot catastrophe (*approche la fin et catastrophe
de la comoedie*), et trait mis sur le récit emboîté : dans la suite
des îles, celle de *Papefiguiere* grave dans sa propre plaque de
métal, sans échappatoire hors cadre, le plus précis sentiment
d'un homme face à l'histoire. Libre à nous d'en rester aux
surfaces du rire et du récit, la langue ne s'impose pas ; son plus
grand écho est dans ces lieux vides qu'elle emmène avec elle :
une petite chapelle pres le haure, ruinee, desolée et descouverte
(où par le *comme* qui suit on croise quand même Michel-Ange),
là où s'entend ce *voyans la misere & calamité du peuple*. Mais
si au bout du compte c'est le rire qui emporte le texte, la langue
seule est périlleuse, se jouant pourtant à côté des figures narra-
tives, dans le mouvement qui les amène ou dans les creux que
le récit se ménage pour respirer. La force extrême et subversive
du poème est délibérément confiée aux bords mineurs du texte,
en retrait de son anecdote. Elle travaille après lui, dans la

mémoire du texte : une surface plurielle, qui tire sa force d'être
emmenée entière par le mouvement linéaire de lire.

*A Iuppiter, comme cagotz, caffars, botineurs, porteurs de
rogatons, abbreviateurs, scripteurs, copistes, bulistes, dataires,
chiquaneurs, caputons, moines, hermites, hipocrites, chatemites,
sanctorons, papelues, torticollis, barbouilleurs de papier, chaf-
foueurs de parchemin, notaires, raminagrobis : se porteront
selon leur argent.*

Ce qui dispose du vrai pouvoir de fascination ou d'effroi dans
la gravure de Dürer n'est pas le monstre à tête de sanglier collé
au cavalier, mais la haute figure blanche au second plan, qui
regarde en arrière : traits creusés par une défiguration laissée
en travail, les orbites qu'on dirait sans yeux dans le visage
pourtant ordinaire, un sablier à la main et son serpent sur
l'épaule. Un point d'éclatement focalise toute la plaque, ce
crâne de mort à gauche, en bas, au milieu du chemin, que
va enjamber la monture du cavalier ; le cheval de la figure au
sablier semble le flairer, contribuant par ce seul mouvement
à insérer la figure blanche dans cet éclatement où tout s'organise,
et donne à la gravure cette sensation d'un passage impossible
à retenir, d'un voyage implacable.

La figure au sablier n'intervient pas dans la scène, ni même
dans la détermination du cavalier, dont le monde est complet.
Son regard en arrière évite le cavalier, ne balaye que le monstre
d'invention dont on ne comprendrait pas, à sa figure fantas-
tique de marcheur, les pattes emmêlées dans celle du chien,
le buste collé à l'arrière-train du cheval, pris à la poussière et
au passage, qu'avec son museau de sanglier il n'obéisse pas à
la figure blanche, n'en soit pas le poing séculier, l'outil mauvais
dans le monde. Et l'élévation de la ville en transparence, aux
tours compliquées mais mangeant le ciel, s'équilibre en léger
décalage de la figure aux traits mangés, retournée vers un passé
aussi invisible que le but du cavalier, comme d'avoir coupé du
tableau deux marges pourtant nécessaires. On doit donc en passer