



le CDI
École alsacienne

François Bon

Folie de la langue contre langue des fous



Folie de la langue contre langue des fous

La langue du fou d'abord est sage. Parce qu'ici on est au théâtre, et que le fou est aussi officiel que le bouffon du roi. Lequel, Triboulet, intervient lui-même tout à la fin du Tiers-Livre, et par un procédé narratif décalé (on en parle cinq chapitres avant, on va le chercher trois chapitres plus tôt, et il n'arrive vraiment que pour clore le livre) qui permet de mesurer son importance dans la farce. Le fou manie bien sûr une langue folle (Gare moine, cornemuse de Busançay), mais elle reste en retrait sur son propre rôle, qui est comme de mettre en relief l'autonomie même de la fable, son tableau.

Le premier fou, et le plus ambigu, est donc celui qui anime la fable ou le tableau dans sa totalité. Les Prologues ne sont pas une langue folle : les cinq métaphores développées en vingt ans par ses cinq prologues (il y a deux versions du Quart-Livre) sont des coups de maître. Mais les Prologues ne sont pas des prologues d'auteur : on construit un bonimenteur, et on le construit soigneusement. Par la dislocation du nom (Alcofribas Nasier, anagramme de François Rabelais), par le titre renvoyant au non-sens (abstracteur de quinte essence), enfin par la posture du rire : Gens de bien, où êtes-vous, je ne vous peux voir, attendez que je chausse mes lunettes^a Posture donc globale et hors texte, le fou, celui qui parle et agit pour faire du récit une farce est une stratégie globale d'enveloppement touchant à l'auteur même. Ce qu'on n'oserait pas avancer si cette logique restait cohérente avec le statut du narrateur à l'intérieur même du livre, quand il y paraît. Deux exemples : " Hé, grosse pécore... ", c'est Panurge qui apostrophe Alcofribas dans le Pantagruel, avec passage au féminin en prime, ou dans le Tiers-Livre : " En cette manière voyons-nous entre les jongleurs, à la distribution des rôles, le personnage du Sot et du Badin estre toujours représenté par le plus petit et parfait joueur de la compagnie " (c'est Gérard Defaux qui le premier a pointé l'importance de ce dispositif).

Stratégie globale qui permet, dans la logique de la farce, à la parole sage, à la vérité telle que se heurte à la domination et l'excès, de tout renverser par terre. Littéralement d'ailleurs, dans l'exemple de Jan Dodin et Adam Couscoil (Tiers-Livre XXIII) : le simple, celui qui n'agit pas d'après le sens, fait à la fois la farce et la vengeance. De Bridoye à Fredon, via Janotus de Bragmard, tout Rabelais grouille de fous. Mais chacun amène une pierre positive à l'édifice. Dont la principale par l'étudiant limousin : le premier dans l'oeuvre à pratiquer la langue de non-sens se fait " escorcher le renard ", mais laisse dès lors à Rabelais la possibilité de parler fou. Et d'inventer Panurge, qui l'incarnera. Pierre positive, là où la rigidité du pouvoir mis le monde à l'envers : l'exemple enfin de " Seigny Iohan fou de Paris " (Tiers-Livre XXXVII). Fou affilié aux fous officiels (" vrai fils de Triboulet et Caillette "), fou de la rue et portée par elle, représentant le peuple dans la liberté qu'il prend de ne pas respecter la loi ordinaire, il en émerge sur le pont du Châtelet pour que " le faquin, qui a mangé son pain à la fumée du roust, paye le roustisseur au son de son argent ". L'anecdote est proverbiale, et Rabelais n'a fait que lui donner sa définitive armure de langue. Mais dit au plus net la fonction du fou dans l'oeuvre : il n'y est pas convoqué pour le non-sens ou sa folie, mais dans le seul rapport à la farce, dresser l'irréel de pain pied, sur son parvis de bonimenteur, avec la réalité du monde, et cet écart de la loi ordinaire, mais qui ne vaut que par elle : imposer au monde de travers, celui des Chiquanous et de l'argent, des évêques à la Tappecoue (qu'on fait assassiner par Villon, poète de métier), la sagesse qu'il évince.

Et qu'il y a donc une autre loi souterraine, parce qu'on ne manie pas impunément ces choses-là. Et que l'excès, la seule présence de l'oeuvre extraite à force, implique fréquentation délibérée en soi de ce qui ne se maîtrise pas, et l'apprentissage de cette fréquentation. Où Rabelais est géant, c'est ce que cela, le discours de ce processus engagé, s'inscrit dans le travail à égalité de ce qu'il ramène et fournit à ce travail. Et que la folie du tout, le jeu géant

d'emboîtements et de reprises, ne se résout pas au statut du fou dans l'oeuvre. Ce qu'annonce l'ambiguïté de statut du bonimenteur des prologues : on ne disloque pas impunément l'ordre du nom qui nous représente.

Et qu'alors on comprendrait peut-être vaguement la difficulté qu'il y a eu, tous ces temps, à percevoir Rabelais comme justement cet emboîtement gigogne, oeuvre globalement logique, et la tentation rémanente de la ravalier à Gargantua comme un effet de hit-parade, le single faisant passer l'album à l'as. L'incompréhension résultant même déjà de l'inversion dont Rabelais n'est pas responsable (les premières " oeuvres complètes " lui sont de cinquante ans postérieures), mettre Gargantua avant Pantagruel sous prétexte que ce qu'il décrit a lieu avant. Comme, dans Proust, mettre Swann avant Combray, et chez Céline Mort à crédit avant le Voyage, sous le même prétexte. Ou reconstruire Le Bruit et la Fureur avec Benjy à la fin. Parler du père impliquait peut-être cette dislocation première, dans laquelle tout le Pantagruel est une marche progressive, une suscite de bonds sur des trous. Jusque dans l'idée du territoire, puisque le territoire de l'enfance intervient d'abord dans le Pantagruel comme ce qu'on fuit (chapitre V), et resurgit dernier chapitre dans la bouche même du géant, c'est-à-dire en entrant dans le corps même de ce qu'on a créé. Accepter ça n'est pas évident, on a de toujours préféré, dans les manuels, prétendre le Pantagruel une espèce de coup d'essai avant la farce réussie, celle du Gargantua. Hors le rapport à la réalité devient tout autre, dans l'illusion de réel du Gargantua, si on y remonte par la logique première du livre (le début du Pantagruel démarque la Bible, ensuite il y a librairie des livres morts, et ensuite seulement le délire oral de Panurge). Pantagruel est un livre de génie, c'est celui-ci qu'il faut d'abord relire pour remettre sur ses pieds le monde de Rabelais.

Et c'est un autre des universités américaines, François Rigolot, qui a pointé le premier le coup formidable : l'édition originale (1532) comporte deux chapitres IX. C'est-à-dire que Rabelais a intercalé dans son livre un deuxième chapitre IX, et précisément là où tous les autres ont vu la preuve de l'incohérence du livre : on a découvert Panurge, c'est lui désormais qui va prendre barre sur le livre, et aussitôt on le reperd pour s'enfoncer dans l'histoire du procès de Baisecul et Humevesne, lequel chapitre sera lui-même divisé en trois dans l'édition officielle, dix ans plus tard, signée du patronyme véritable de l'auteur, avec privilège royal, effaçant tous les échafaudages de construction.

Baisecul contre Humevesne ne sont pas fous. Ils parlent sérieux, et jouent officiellement, ils sont seigneurs. Et Pantagruel, qui jamais n'est fou, les juge sérieusement, et en rajoute dans le maniement de la langue qui leur est propre à eux trois, hors du sens et d'une possible compréhension.

Dimension de jeu, bien sûr : les pots de chambre tombent sur les agents du guet, et on taille les couvertures la couvrir la " mer océane ". Audace de technique : l'étudiant limousin parle une langue incompréhensible et caricaturale, mais c'est du mauvais latin, encore une langue. Panurge parle des langues étrangères, et leur ajoute des langues imaginaires : mais ce sont des langues. Baisecul, quand il prend la parole, touche le premier à la structure même de la langue. Ici, la folie est portée dans la langue, et n'est pas la folie d'un fou, puisque reste la surface de ce dialogue d'hommes de raison : " Couvrez-vous, Baisecul... " Et dans l'emboîtement serré qui en résulte, la langue elle-même s'ouvre à ce qui la perce comme une lame. Voilà le pape, mais pour la fameuse liberté accordée à chacun de " péter à son aise ". Voilà " obtempérer au plaisir du Roy ", mais pour avoir une diarrhée. Et les arrêts de la vie quotidienne sont pris par le " Roy de Canarre ". Étrange chapitre, où d'un coup entrent dans la langue la rébellion dite, la moquerie du plus officiel, et tout aussitôt réavalé par la monstruosité de la langue, en deça du sens. Simple laisser aller, débordement? Cela a longtemps été la version officielle. Qu'on y suive le fil bien repérable de la métaphore musicale, instruments, polyphonies, on verra que ce n'est pas si simple. Qu'on y repère les métaphores d'une autre fonction, celle de l'écriture même, l'acte auquel on procède, et on verra

que c'est une nouvelle strate d'invention qui accède au livre : le non-sens renvoie à la mise en théâtre de soi-même comme corps éclaté du texte (" faucher en esté en cave bien garnie de papier et d'ancre, de plumes et de ganyvet de Lyon sur le Rosne tarabin tarabas... "). Et c'est bien ce fil ensuite qu'on retrouvera comme permanence de l'oeuvre dans ses sommets, le non-sens intégré à la structure même de la langue, sa pâte interne, pour permettre à la farce de constituer la prise même de son théâtre sur les hommes.

Rabelais n'est pas quelqu'un de simple. Attention à bien le prendre à la hauteur et l'excès où délibérément il joue. C'est affaire de folie.

Ce texte est paru dans la revue Nervure en 1995.