



le CDI  
École alsacienne

# Les romans (?) de Rabelais

## Diane Desrosiers-Bonin

Conférence prononcée à l'Université Blaise-Pascal  
de Clermont-Ferrand le 18 décembre 1997

---

source : <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/>

Au moment où Jacques Cartier découvre en 1534 et en 1535 les côtes de Terre-Neuve et où il prend officiellement possession de la Nouvelle-France au nom du roi François 1er, paraît à Lyon, sous l'anagramme d'Alcofrybas Nasier, le second livre de François Rabelais, le Gargantua. D'aucuns commentateurs, pour faire vite, qualifient hâtivement ces écrits de « romans » : ils parlent du « roman de Pantagruel », du « roman de Gargantua », des « romans rabelaisiens ». Mais cette catégorie typologique, ce classement générique correspondent-ils en fait à ce que sont les récits de Rabelais ? Désignent-ils avec pertinence et de façon appropriée le genre auquel ces textes appartiennent ? C'est à cette question que j'aimerais tenter de répondre en interrogeant d'abord le titre sous lequel paraissent ces livres, puis la langue dans laquelle ces textes ont été rédigés, ensuite la forme qu'ils empruntent et enfin la matière dont ils traitent, avant de pouvoir tirer quelque conclusion. Gardons aussi à l'esprit que les genres sont des catégories historiquement déterminées, sujettes à des variations conceptuelles au cours des époques; ainsi il n'y aurait pas UNE définition de l'essai ou de l'épopée, transhistorique, s'appliquant indifféremment à toutes les périodes et les régions.

Cette réflexion sur le genre auquel appartiennent les deux premiers récits de Rabelais, sur l'étiquette que l'on peut leur accoler avec quelque utilité, pourra nous permettre soit d'inscrire l'oeuvre dans une continuité, de l'insérer dans une série par ses ressemblances avec des oeuvres antérieures, soit de marquer sa rupture avec celles-ci en raison de traits spécifiques et divergents, ou — troisième possibilité — peut-être aussi cette réflexion nous amènera-t-elle à saisir l'oeuvre dans sa mouvance, c'est-à-dire comme un processus de transformation de formes déjà existantes, un processus fait d'imitation, de répétition, mais aussi d'adaptation et d'innovation. Il s'agirait donc alors de saisir le Pantagruel et le Gargantua comme des processus de transformation de formes déjà existantes, sans que soit vraiment encore affirmée une forme radicalement nouvelle, de les aborder comme une sorte de mise à distance par rapport aux réalisations passées, un écart, un lieu textuel où s'élaborent et d'où émergeront ultérieurement des formes véritablement innovatrices (je pense ici au Tiers

et au Quart Livre). Mais cette période de transition, cette phase médiane que constituent à mes yeux le Pantagruel et le Gargantua, m'apparaît essentielle, un lieu privilégié de métamorphoses. Finalement, cette interrogation sur le genre nous permettra peut-être d'apporter quelque élément de réponse qui expliquerait pourquoi cette oeuvre a connu et connaît encore un tel succès, pourquoi elle a suscité un si vif intérêt (autant chez Victor Hugo que chez Louis-Ferdinand Céline). C'est-à-dire qu'au delà de la pérennité d'un canon littéraire – on ne s'y intéresserait que parce que l'oeuvre est au programme dans les écoles et les universités –, elle répondrait à d'autres impératifs, essentiels sur le plan humain, quelque chose comme une volonté de renouvellement qui passerait d'abord par une critique des formes, des objets reçus et établis, puis par la proposition de formes inédites, quitte à provoquer l'étonnement, la stupeur, le dégoût, comme le craint le rédacteur du prologue du Tiers Livre.

Reprenons donc l'hypothèse la plus courante selon laquelle les écrits du Chinonais seraient des romans. De façon générale, surtout à l'époque qui nous intéresse, le titre fonctionne souvent comme un signal générique, c'est-à-dire comme un indice du genre. Et non seulement du genre, mais de la famille textuelle à laquelle l'écrit appartient. En effet, nommer un texte, c'est comme nommer un enfant; c'est l'inscrire dans une filiation, lui donner une famille, ici le faire entrer dans une famille de textes. Par exemple, quand en 1574 Étienne Jodelle décide d'intituler l'une de ses oeuvres Amours, il fait référence de la sorte à une tradition de textes antérieurs; uniquement en lisant le titre, on peut supposer qu'il s'agit d'un recueil de sonnets ayant pour sujet l'innamoramento, c'est-à-dire le coup de foudre, puis la description en vers de la passion amoureuse (le détail des souffrances de l'amant). En effet, ce titre renvoie non seulement aux Amours de Méline (1552) et aux Amours de Francine (1555) de Jean-Antoine de Baïf, mais aussi aux Amours d'Olivier de Magny (1553). Il se réclame aussi de la sorte des Amours de Ronsard qui, lui, s'inscrivait déjà dans la foulée des Amores d'Ovide. C'est donc se réclamer d'une tradition que de recourir à ce titre. On observe des réseaux de renvois similaires, si on décide d'intituler l'un de ses textes Il Convivio (Le Banquet) comme Dante ou Giordano Bruno, ou Consolatio comme Boèce. Choisir le libellé d'un titre, c'est annoncer une forme et un sujet, indiciaires d'un genre.

Par conséquent, lorsque l'on considère le titre que Rabelais a donné à son premier livre : Pantagruel, Roy des Dipsodes, restitué à son naturel, avec ses faictz & prouesses espouventables [...] et celui qu'il a mis en tête de son deuxième ouvrage : La vie treshorricque du grand Gargantua, pere de Pantagruel [...], on remarque que le mot « roman » n'y figure pas. Pourtant, plusieurs textes qui circulent à l'époque de Rabelais portent ce titre : apparu au XIIe siècle, on a par exemple le Roman d'Alexandre (l'un des premiers textes qui n'était pas chanté, mais était destiné à la lecture, à voix haute, évidemment, et qui ne présente pas par conséquent les formes de la poésie chantée, c'est-à-dire qu'il ne comporte pas de strophes, pas de couplets répétitifs ni d'effets mnémotechniques pour faciliter la mémorisation; il se présente néanmoins comme une série de vers plats octosyllabiques (car il n'existe pas encore au XIIe siècle de prose littéraire française)). Les premiers romans coiffés de ce titre sont en fait des adaptations en langue romane (d'où le nom de « roman ») d'auteurs antiques : par exemple Le Roman de Thèbes est une adaptation de la Thèbaïde de Stace, Le Roman d'Eneas, la composition en langue romane de l'Énéide de Virgile. Et dans plusieurs de ces romans (basés sur une matière antique), on accordera une place de plus en plus importante à l'amour, aux intrigues amoureuses. Donc, par leur titre, les deux premiers livres de Rabelais ne se situent pas vraiment dans la tradition des romans antiques. Le terme « roman » qu'on leur accole ne recouvre pas cette acception. Leur titre renvoie davantage à celui des chroniques historiographiques {Pour les jeux d'intertextualité relatifs au genre historiographique, on pourra consulter l'article intitulé « Les Chroniques gargantuines et la parodie du chevaleresque », Études françaises, XXXII, 1, 1996, pp. 85-95}, comme les Faits et gestes du chevalier Bayard de Symphorien Champier ou, à la limite, à celui des écrits de type hagiographique.

Envisageons maintenant la langue dans laquelle ces textes ont été rédigés, puisque, comme nous venons de le voir, le terme même de « roman » désigne la mise en roman, c'est-à-dire la composition en langue romane (par opposition au latin et au grec). Certes, le Pantagruel

et le Gargantua sont écrits en moyen français; ce n'est pas l'ancien français des romans de chevalerie de Chrétien de Troyes ni la langue des Lais de Marie de France, bien que l'on retrouve dans les écrits de Rabelais les signes d'une archaïsation volontaire du vocabulaire et surtout de la syntaxe (par exemple la suppression fréquente des pronoms). Mais ce n'est pas encore le français classique du XVII<sup>e</sup> siècle que pratiquera par exemple Descartes. Cependant, quoique l'ensemble du texte soit rédigé en moyen français, on y retrouve toute une kyrielle de langues, comme si l'on avait voulu mettre à l'épreuve du texte le plus grand nombre de langages. Prenons, par exemple, au moment où Gargantua se rend étudier à Paris, la harangue que prononce le sorbonnard Janotus de Bragmardo, mandaté pour récupérer les cloches de Notre-Dame. Le discours qu'il prononce est truffé de latin macaronique (latin de cuisine) : « Advisez domine, il y a dix-huyt jours que je suis à matagraboliser ceste belle harangue. Reddite que sunt Cesaris Cesari, et que sunt dei deo. Ibi iacet lepus. Par ma foy domine, si voulez souper avecques moy, in camera par le corps Dieu charitatis, nos faciemus bonun cherubin. Ego occidi unum porcum, et ego habet bon vino. Mais de bon vin on ne peult faire mauvais latin. Or sus de parte dei, date nobis clochas nostras » {François Rabelais, Oeuvres complètes, Mireille Huchon (éd.), Paris, Gallimard, 1994, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 51}. On retrouve aussi évidemment, au chapitre IX du Pantagruel, les treize langues dans lesquelles Panurge salue Pantagruel lors de leur première rencontre : l'allemand, l'italien, l'écossais, le basque, le hollandais, l'espagnol, le danois, l'hébreu, le grec, le latin, sans compter les langues inventées de toutes pièces : le langage des antipodes, le lanternois, l'utopien. On y retrouve également les parlers locaux : par exemple le patois de l'écolier limousin au chapitre 6 du Pantagruel, un jargon calqué par snobisme sur le latin, les idiolectes, les langages spécialisés. Le genre que pratique Rabelais peut, par-delà la simple expression en langue française, accueillir, pourrait-on dire, toutes les langues et surtout faire entendre toutes les voix. Il m'apparaît que ce choix esthétique est lié au genre. Ce n'est donc pas une entreprise d'uniformisation linguistique; Rabelais juxtapose, fait coexister diverses prises de parole. Il donne à entendre la diversité des langages.

Examinons maintenant la forme verbale à laquelle Rabelais recourt. En effet, le fait d'employer la prose ou le mètre n'est pas indifférent; cet emploi est lié à la structure formelle et au genre : par exemple le sonnet, l'épopée. Quelle forme empruntent les écrits de Rabelais ? Il faut savoir que les premiers romans qui apparaissent vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle présentent une forme versifiée. Puis, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, on commence à dérimier les textes, à pratiquer le dérimage, c'est-à-dire que ces textes sont mis en prose. En effet, jusqu'alors, les seuls textes en prose, outre les documents juridico-politiques, étaient des textes religieux, surtout de type hagiographique (vies de saints), et les textes historiographiques où un chroniqueur (un historiographe — n'oublions pas que le narrateur des premiers récits de Rabelais se présente comme un historiographe) était chargé d'écrire l'histoire, c'est-à-dire la vie d'une famille, d'un héros. En effet, la prose était vue comme le garant, comme le véhicule de la vérité, alors que la poésie était synonyme de fiction, d'imitation du réel, se donnant comme vraisemblable et non comme vraie (c'est d'ailleurs la raison pour laquelle Platon chasse les poètes de la République). À quelle forme verbale le Pantagruel et le Gargantua ressortissent-ils ? Évidemment, l'ensemble du texte est rédigé en prose. Toutefois, si l'on considère le chapitre 2 du Gargantua, « Les Fanfreluches antidotées », celui-ci présente une structure strophique, des vers et des rimes. Première entorse à la règle générale. Puis, si l'on se rend au chapitre 13 du Gargantua, le fameux épisode du torche-cul, nous retrouvons un poème bisyllabique et un rondeau. Enfin, toujours dans le Gargantua, l'abbaye de Thélème se présente sous la forme d'un prosimètre, c'est-à-dire un mélange de prose et de poésie. Les chapitres 52 et 53 décrivent en prose les principes qui régissent la vie des Thélémites et l'architecture des bâtiments. Par la suite, le chapitre 54 se compose de l'inscription en vers mise sur la grande porte de Thélème et qui précise qui a accès ou non à ces lieux. On retourne à une forme prosaïque dans les trois chapitres suivants et le Gargantua se clôt sur le texte versifié d'une énigme que l'on a trouvée aux fondements de l'abbaye. Cette énigme, dont Gargantua et Frère Jean proposent une interprétation divergente, fait écho aux « Fanfreluches antidotées » sur lesquelles s'ouvrirait

l'oeuvre. Donc, ici encore, pas d'unité verbale, pas d'uniformité formelle au sens strict, mais l'illustration de divers registres prosaïque et poétique.

En outre, si l'on examine plus attentivement encore la forme, les caractères formels de chacun des chapitres qui forment le livre, on se rend compte qu'en fait l'oeuvre se caractérise par un mélange de formes. Il ne s'agit pas uniquement d'une narration, de la relation d'un récit. Par exemple, si l'on se reporte au chapitre 5 du Gargantua, « Les propos des bienyvres », une suite de répliques s'enchaînent comme au théâtre. Dans le chapitre 22 du Gargantua, alors que le géant rappelle sa formation — ou sa déformation — sous le préceptorat de ses maîtres sophistes, plutôt que de se trouver en présence d'un récit suivi, le lecteur est confronté à une liste (les fameuses énumérations de Rabelais!), à une accumulation de jeux qui se succèdent, s'empilent. Dans le même livre, on rencontre au chapitre 29 la forme épistolaire, c'est-à-dire la lettre que Grandgousier envoie à son fils Gargantua pour le mander auprès de lui; ce texte présente toutes les caractéristiques de l'épistolarité (la salutation, la date, la signature, etc.). Et, quelques pages plus loin, au chapitre 31, au moment où la guerre s'enclenche entre les troupes de Picrochole et celles du père de Gargantua, surgit un discours, en bonne et due forme, prononcé par l'ambassadeur Ulrich Gallet dépêché par Grandgousier auprès du tyran, afin de négocier la paix. Il s'agit d'une harangue composée conformément aux règles rhétoriques. Cette forme sera reprise dans le discours que déclame Gargantua devant les soldats vaincus de Picrochole.

Par ailleurs, si l'on considère le Pantagruel, l'on discerne là encore une variété de formes (qui apparaît alors typique du genre que pratique Rabelais dans ces deux textes). Dès le chapitre d'ouverture, l'énumération des ancêtres de Pantagruel fait directement écho aux textes bibliques avec la répétition soutenue de l'expression "Qui engendra". S'y trouvent également rassemblés une épitaphe (celle que Gargantua compose à la mort de son épouse), un dialogue qui intervient entre Pantagruel et l'écolier limousin, ici encore une énumération : celle des livres de la bibliothèque Saint-Victor, à laquelle succèdent une épître du père au fils, deux plaidoyers, celui de Baisecul et d'Humevesne, deux trophées, ces poèmes (huitains) que Pantagruel et Panurge composent, etc. En fait, toute une série de genres intercalaires viennent tisser la trame de ce livre. Donc, le genre que pratique Rabelais peut non seulement recevoir toutes les langues, faire résonner toutes les voix, il réunit également sous une même tranche prose et poésie, lettre et discours politique, listes et plaidoiries.

Enfin, la matière dont ces deux livres traitent devrait appeler un style approprié, convenant, apte à traduire son objet, adapté au sujet. En gros, de quoi parlent le Pantagruel et le Gargantua ? Quel en est le sujet central ? Le narrateur Alcofrybas Nasier, qui se présente dès le premier paragraphe du chapitre 1 du Pantagruel comme un historiographe, nous le dit : il s'agit des horribles faits et prouesses du personnage éponyme. L'ouvrage reprend dans ses grandes lignes le modèle tripartite des romans de chevalerie : on y présente d'abord les ancêtres du héros, rappelant combien sa généalogie remonte loin dans le temps (en attestant d'autant de la sorte la noblesse, la valeur) et on relate sa naissance merveilleuse. Mais, l'extraordinaire étant ici conduit à l'extrême, Gargantua vient au monde par l'oreille gauche de sa mère, après une gestation de onze mois, alors que la nativité de Pantagruel est marquée par une sécheresse universelle et la mort de sa mère. Puis, deuxième partie, suivent les enfances du protagoniste, c'est-à-dire essentiellement son apprentissage des faits d'armes, ici une formation élargie aux proportions d'un géant, et finalement, troisième partie, les prouesses du héros, c'est-à-dire sa mise à l'épreuve lors de combats, de guerres, où il est amené à défaire un ou plusieurs ennemis. Il y aurait donc ici apparemment unité de la matière traitée. Or, ce n'est pas le cas. Le récit est constamment interrompu : par exemple, la description de la livrée, des vêtements du géant Gargantua se voit augmentée d'une dissertation sur l'axiologie des couleurs. Le récit de la guerre contre Picrochole comporte un développement relatif à la fainéantise des moines. De plus, on pourrait s'attendre à une unité de ton; à ces hautes matières doit correspondre un style de niveau équivalent : à un sujet trivial et quotidien correspond un style bas, à des matières courantes, un style moyen, à un sujet élevé, un style sublime. Or, là encore, non seulement l'unité de la matière contée est-elle constamment rompue, la linéarité du récit entrecoupée

de digressions, de développements secondaires, parfois étrangers au propos central, mais, de surcroît, il arrive fréquemment que le style (la forme, le contenant) soit inapproprié, ne coïncide pas avec le sujet, le contenu. Comme l'a démontré Guy Demerson, cette inadéquation de la forme et du fond s'avère un indice probant de parodie, d'ironie {Guy Demerson, « Tradition rhétorique et création littéraire chez Rabelais », *Études de lettres, Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, no 2, avril-juin 1984, p. 10}. Par exemple, la forme la plus haute, la plus recherchée étant l'expression poétique, lorsque, dans l'épisode du torche-cul, le petit Gargantua met en rime, dispose en vers la matière scatologique — il n'est pas de matière plus basse : « Chiart / Foirart / Petart / Brenous / Ton lard / Chappart / S'espart / Sus nous », il y a indubitablement parodie de la forme versifiée pratiquée par les Grands Rhétoriciens, c'est-à-dire une mise à distance critique par rapport à un genre et à une pratique poétique. Un autre exemple éloquent, parmi d'innombrables cas que je pourrais alléguer, est illustré par le discours de Janotus de Bragmardo venu quérir les cloches de Notre-Dame. Alors que le rhéteur le plus vieux et le plus habile de la Faculté de théologie devrait se lancer dans un discours brillant, savant, structuré de façon logique et convaincante, sur le modèle du discours d'Ulrich Gallet, le sophiste renâcle, ahane, se répète et se trompe, provoquant le rire de ses auditeurs. Ces innombrables effets de rabaissement, ces grossissements, ces excroissances, tous ces écarts, toutes ces différences par rapport aux textes antérieurs qui forment la toile de fond sur laquelle s'inscrivent le Pantagruel et le Gargantua, sont d'abord autant de reprises des voix, des langues et des formes qui circulent, puis des lieux de contestation de ces formes établies, peut-être déjà senties comme figées, vieillissantes, mais sans que le nouveau texte ainsi formé par leur juxtaposition, leur concomitance, ne se révèle lui-même radicalement nouveau; ce sera plutôt le fait, à mon avis, du Tiers et du Quart Livre qui, tout en signifiant par leur titre une certaine continuité avec les oeuvres précédentes, vont cependant douze ans après la publication du Gargantua marquer l'avènement de formes relativement novatrices (et ce, bien que le Tiers Livre s'inspire en partie du dialogue philosophique et que le Quart Livre s'apparente aux récits de voyage qui se multiplient à cette époque).

En conclusion, si on ne peut sans risque d'anachronisme projeter rétroactivement sur le Pantagruel et le Gargantua la catégorie générique du « roman », telle que cette notion se dessine à partir du XIXe siècle dans le sillage du romantisme, c'est-à-dire comme la mise à l'essai d'une conscience, le parcours d'un individu caractérisé par des mouvements d'introspection psychologique (absent des écrits rabelaisiens) et par des marques de réflexivité sur l'écriture elle-même (si typiques du roman moderne : je pense, par exemple, au Tristram Shandy de Laurence Sterne), on peut cependant considérer que le genre « ouvert » pour lequel Rabelais opte dans la composition du Pantagruel et du Gargantua ouvre et aménage un espace pour la mise en scène, la représentation de langues, de voix, de formes et de genres. Cette représentation, cette mise en scène qui implique une mise à distance, une distanciation critique, ne constitue pas encore une forme radicalement nouvelle, mais cette juxtaposition relativise ces voix, ces formes, ces genres et, d'une certaine manière, les renouvelle. Un peu à la façon des proverbes que le narrateur du Gargantua accumule pour décrire les activités de Gargantua enfant. Ainsi, à la différence des Chroniques gargantuines par exemple, dont l'unité générique est assurée — il s'agit d'une simple parodie, univoque, du roman de chevalerie —, cette étiquette ne parvient pas à rendre compte de toute la matière du Pantagruel et du Gargantua. Certes il y a parodie du chevaleresque par des effets de grossissement (les boulets d'artillerie que Gargantua fait tomber de ses cheveux en pensant qu'il s'agit de poux) ou par des procédés de rabaissement (le tyran Anarche transformé en crieur de sauce verte ou le monde renversé lors de la descente aux Enfers d'Épistémon), mais il n'y a pas qu'une parodie du roman chevaleresque. Il appert donc que, si l'on veut avec justesse et à propos qualifier le Pantagruel et le Gargantua de François Rabelais de « roman », il faut alors entendre par « roman » le seul genre apte à pouvoir conjuguer sur tous les modes prose et vers, langages savants et parlés locaux, chronique historiographique et roman de chevalerie, lettres et plaidoyers. En somme, une forme ouverte apte à la transformation et à la génération d'un genre nouveau.