

PETER FREI

**FRANÇOIS RABELAIS
ET
LE SCANDALE DE LA MODERNITÉ**

Pour une herméneutique de l'obscène renaissant



DROZ



LIBRAIRIE DROZ

Tous droits réservés par la Librairie Droz SA en vertu des règles de propriété intellectuelle applicables. Sans autorisation écrite de l'éditeur ou d'un organisme de gestion des droits d'auteur dûment habilité et sauf dans les cas prévus par la loi, l'œuvre ne peut être, en entier ou en partie, reproduite sous quelque forme que ce soit, ni adaptée, représentée, transférée ou cédée à des tiers.

Ce travail est sous licence Creative Commons Attribution - pas d'utilisation commerciale - pas de modification 2.5 Suisse License. Pour obtenir une copie de la licence visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/> ou envoyez une lettre à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Pour toutes informations supplémentaires, merci de contacter l'éditeur : droits@droz.org

All rights reserved by Librairie Droz SA as proscribed by applicable intellectual property laws. Works may not, fully or in part, be reproduced in any form, nor adapted, represented, transferred or ceded to third parties without the written authorization of the publisher or a duly empowered organization of authors' rights management and except in instances provided for by law.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution - No commercial use - No modification 2.5 Suisse License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

For any additional information, please contact the publisher : rights@droz.org

Travaux
d'Humanisme et Renaissance

N° DXLVIII

© Librairie Droz S.A.



Comité de rédaction
des
Etudes rabelaisiennes

Président honoraire
M.A. Screech

Président
Jean Céard

Marie-Luce Demonet
Stéphan Geonget
Eric MacPhail
Anne-Pascale Pouey-Mounou
Frédéric Tinguely

Secrétaire
Max Engammare

ÉTUDES
RABELAISIENNES
TOME LV

PETER FREI

FRANÇOIS RABELAIS
ET
LE SCANDALE DE LA MODERNITÉ
Pour une herméneutique de l'obscène renaissant



LIBRAIRIE DROZ S.A.
11, rue Massot
GENÈVE
2015

© Librairie Droz S.A.



Publié avec l'appui du Fonds national suisse de la recherche scientifique



FONDS NATIONAL SUISSE
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

www.droz.org

ISBN : 978-2-600-11952-8
ISSN : 0082-6081

Copyright 2015 by Librairie Droz S.A., 11, rue Massot, Genève.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or translated in any form, by print, photoprint, microfilm, microfiche or any other means without written permission.

© Librairie Droz S.A.



PRÉLIMINAIRES

Ce livre parle d'un Rabelais obscène. Il s'agit là d'une figure consacrée par l'histoire de ses livres. Selon une lettre de Calvin de 1533, la Sorbonne aurait condamné le premier roman de Rabelais pour obscénité. Au milieu du siècle, Gabriel Dupuyherbault s'en prend à ce qu'il appelle l'« absolue perversité » de l'homme Rabelais et de ses livres. L'âge classique ne sera pas en reste. François Garasse, au début du XVII^e siècle, fait de Rabelais le maître à penser des libertins. Et La Bruyère, dans ses *Caractères*, fustige un « monstrueux assemblage [...] d'une sale corruption »¹. Au dix-neuvième siècle encore George Sand s'exclame : « O divin maître, vous êtes un atroce cochon ! »² Le vingtième siècle lui emboîtera le pas en célébrant en Rabelais le maître du bas corporel.

Si les prétendues évidences sont souvent trompeuses, je ne récus pas ce Rabelais-là. Il s'agit d'un parti-pris critique qui traduit un malaise quant à l'image de Rabelais qui tend à s'imposer dans les études rabelaisiennes. Un Rabelais dont la vérité serait à chercher dans les paroles du bon géant Pantagruel plutôt que dans la langue en excès du lubrique *alter ego* du géant, le scabreux Panurge. Un Rabelais sage dans son humanisme évangélique. Un Rabelais dont le message « à plus hault sens » spirituel finirait par se révéler à force d'érudition³.

Ce qui est en cause, ce n'est pas seulement une autre sensibilité que la mienne, mais avant tout la place de la littérature – sa valeur heuristique – dans notre reconstruction de ce qui s'est passé à la Renaissance. Placer Rabelais sous le signe de l'obscène revient à en faire une figure conflictuelle et de son texte le vecteur d'une mise en question du régime de sens de son temps. Autrement dit, au lieu d'être au service d'un message, d'une stabilisation de ses significations, la poétique du texte rabelaisien fonctionnerait sur le mode de la déstabilisation. Une telle interprétation, j'en conviens, ne va pas de soi, mais elle a l'avantage de donner à penser un défi que pose Rabelais non seulement à ses lecteurs modernes, mais que son texte posait déjà à ses contemporains.

¹ Ces textes seront discutés plus en détail notamment dans « La valeur d'usage de Rabelais : la rhétorique rabelaisienne à l'épreuve de la controverse » (chapitre III).

² Propos cités dans Guy Demerson, *François Rabelais*, p. 175.

³ On peut, à titre d'exemple, penser ici à Florence Weinberg, *Rabelais et les leçons du rire*, p. 10 : « Tout individu de bonne volonté peut acquérir ce pantagruélisme [c'est-à-dire découvrir le message de l'écriture de Rabelais] en buvant le vin du texte rabelaisien, qui est rempli d'esprits, du Saint Esprit. »

Dans l'histoire des études rabelaisiennes au vingtième siècle, une lecture en particulier aura mis l'accent sur ce défi-là. Il s'agit du *Rabelais* de Mikhaïl Bakhtine qui voit en la poétique du texte rabelaisien l'expression d'une contre-culture populaire et subversive⁴. Or, se réclamer aujourd'hui de Bakhtine ne va pas sans poser problème⁵. Une partie importante de la critique rabelaisienne considère en effet son *Rabelais* comme anachronique. Il s'agirait moins d'une explication historique du pouvoir de la fiction à la Renaissance que d'une allégorie des conflits d'un chercheur vivant sous le rideau de fer de l'Union soviétique⁶. La démarche de Bakhtine appelle en effet des réserves d'ordre historique et philologique. Ainsi l'opposition au cœur du travail de Bakhtine entre le langage univoque et stabilisant du pouvoir et les langages équivoques et déstabilisants – autrement dit « subversifs » – du peuple n'arrive-t-elle que partiellement à rendre compte de ce qui se passe au niveau de la production des discours à l'âge de Rabelais. D'abord, l'écriture encyclopédique du texte rabelaisien qui multiplie les croisements de références savantes et littéraires ainsi que les greffes de mots latins, grecs et français peut difficilement être qualifiée de « populaire ». En plus, Rabelais écrivait au sein du savoir et du pouvoir de son temps. Médecin et éditeur scientifique, il était reconnu de son vivant comme savant. Il était en outre proche d'éminents représentants de la cour royale de la France de son époque. Ce qui se dessine à travers Rabelais, c'est donc moins l'irruption d'un dehors populaire dans l'ordre des savoirs qu'un conflit à l'intérieur des discours de savoir et de pouvoir qui, au seuil de la modernité, ont à renégocier leur mise en circulation et leur impact. Et Rabelais n'aura cessé de poser ces problèmes en interrogeant les modes de représentation de ses textes dans les innombrables passages méta-narratifs de son œuvre, dans les réécritures et remaniements de ses livres, sans oublier les prologues de ses romans qui proposent des protocoles de lecture souvent conflictuels. En même temps, il aura été sensible aux modes de présentation de ses textes, qui deviennent chez lui un enjeu à la fois éditorial et poétique.

Or, malgré les réserves de rigueur, la fable critique de Bakhtine garde tout son sens pour avoir insisté sur le caractère mouvant et ambivalent des mots de Rabelais. Ambivalences qui, elles, disent effectivement quelque chose de la manière dont les textes du XVI^e siècle cherchaient à faire sens. Plusieurs recherches d'envergure l'ont montré en développant les questions que Bakhtine a posées aux textes de Rabelais. Je pense ici notamment aux travaux de Michel

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*.

⁵ L'œuvre entière du chercheur russe fait ces dernières années l'objet d'une mise en question. Voir notamment le *Bakhtine démasqué* de Jean-Paul Bronckart et Cristian Bota qui, pourtant, ne remettent pas en cause le *Rabelais*. Je reviendrai plus en détail sur l'apport de Bakhtine dans « Ambivalences de l'obsène : lire Rabelais avec et contre Bakhtine » (chapitre II).

⁶ Voir à titre d'exemple Richard M. Berrong, *Rabelais and Bakhtin*.

Jeanneret⁷ sur le caractère instable des textes renaissants ou à ce que Terence Cave⁸ a dit de la figure de la *cornucopia*, la « corne d'abondance », figure clé de la poétique renaissante explicitement revendiquée par Rabelais, qui désigne à la fois le rêve d'une plénitude de sens et la hantise d'une perte.

C'est dans l'horizon de ces problématisations que se situent mes propres recherches. C'est à partir d'elles que j'ai essayé de penser l'« obscène » chez Rabelais. Une obscénité qui, pourtant, ne serait plus une illustration ou un motif parmi d'autres de ce qui se passe chez Rabelais, mais la figure même, le moteur de son écriture. L'enjeu était double. Il s'agissait, d'une part, de mieux cerner, à partir de Rabelais, le sens de cette notion d'obscénité dans le contexte du seizième siècle. D'autre part, il s'agissait de mieux comprendre, à travers une problématisation historique de son « obscénité », le *comment* de l'engagement de Rabelais dans son temps. J'entends par là moins ce que Rabelais *a dit* que ce que son texte *a fait* ou, encore, ce qu'*aura permis de faire* son texte. En effet : s'il est difficile de dégager de son texte un message clair, l'homme Rabelais nous échappe à son tour, il aura finalement laissé peu de traces. Ce que, par contre, nous pouvons retracer, ce sont les effets qu'auront produits ses écrits. Effets qui prennent la forme de témoignages de lecture, de critiques, de citations ou de réécritures, voire même de réappropriations, fidèles ou infidèles, de son texte. Traces produites par d'autres, plus ou moins bons lecteurs, et qui ne permettent certes pas de remonter aux intentions de Rabelais, mais qui disent quelque chose de l'efficacité de son texte, sa capacité à créer du sens. Et l'obscène est précisément un des effets majeurs produits par le texte rabelaisien, l'histoire de sa réception est là pour en témoigner.

Un mot sur l'image de la Renaissance qui se dégage de cette lecture. Elle est moins joyeuse et triomphante qu'inquiète, plus tragique que comique. Il ne s'agissait pas par-là d'oublier l'euphorie et l'espoir qui pouvaient animer le premier seizième siècle et ce qu'on appelle l'humanisme. Il s'agissait plutôt de donner tout son sens à ce que dit Frank Lestringant des années trente du XVI^e siècle au cours desquelles Rabelais publie ses premiers romans. Lestringant note en effet qu'à l'époque qui voit naître Rabelais-écrivain « la Renaissance est moins un programme qu'un rêve perdu, ou du moins en voie de l'être »⁹. C'est cette inquiétude-là que j'ai voulu interroger *avec* et *à partir de* Rabelais. Pour des raisons historiques, mais aussi parce que, contrairement aux images trop réconfortantes d'une Renaissance réduite à une image d'Épinal, cette inquiétude est, me semble-t-il, encore capable de nous aider à mieux comprendre les contradictions de cette autre modernité, la nôtre.

⁷ Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*.

⁸ Terence Cave, *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*.

⁹ Frank Lestringant, « Une rupture sans retour » dans Jean-Yves Tadié (éd.), *La littérature française : dynamique et histoire I*, p. 245.

REMERCIEMENTS

Ce livre présente une version remaniée d'une thèse de doctorat soutenue en novembre 2012 à l'Université de Fribourg (Suisse). Je profite de ces quelques lignes pour remercier les membres du jury : Thomas Hunkeler, Michel Jeanne-ret, Victor I. Stoichita, Marc-Henry Soulet et Michel Viegnès. Qu'ils sachent que leur présence a compté.

Mes remerciements vont également à la commission locale du Fonds national suisse de la recherche scientifique de l'Université de Fribourg pour la bourse de jeune chercheur qu'elle a bien voulu m'accorder. A Frank Lestringant, qui m'a généreusement accueilli comme chercheur associé à Paris-IV Sorbonne pendant l'année académique 2010-2011. A Ariane Bayle, qui m'a ouvert les portes du groupe de recherche international « L'obscénité à la Renaissance en France » que dirigeait alors Hugh Roberts à l'Université d'Exeter. Je tiens en outre à remercier ce dernier, tout comme Guillaume Peureux et Lise Wajeman d'avoir publié une première version d'un des chapitres de la présente recherche dans le volume *Obscénités renaissantes* édité par leurs soins chez Droz en 2011. Dans le même ordre d'idées, je suis redevable à Pascale Alexandre-Bergues et Jeanyves Guérin d'avoir réservé une place à une première élaboration d'une réflexion sur la « vérité scabreuse » de Rabelais dans le colloque qu'ils ont organisé à Paris en novembre 2008 et dont les éditions Classiques Garnier ont depuis fait paraître les actes sous le titre *Savoirs et savants dans la littérature (Moyen Age-XX^e siècle)*. Un grand merci également à Nelly Labère pour m'avoir associé à son groupe de recherche sur les obscénités médiévales et invité à relancer le chapitre sur le « Moyen Age obscène de Rabelais » dont les éditions Champion publieront un premier essai dans le collectif qu'elle dirige : *Obscène Moyen Age ?* Sans oublier Marc-Henry Soulet, qui m'a donné l'occasion de revenir sur l'enjeu sociologique de la « vulgarité » rabelaisienne, ce dont témoigne l'article « Rabelais et ses survivances » publié par ses soins aux Presses académiques de Fribourg en 2011 et qui trouve un écho dans les pages qui vont suivre. Et bien sûr Luciano Rossi, depuis fort longtemps un interlocuteur privilégié en matière d'« obscénités » médiévales et prémodernes. Je suis enfin redevable à mon éditeur, Max Engam-mare, qui a accepté d'accueillir ce travail chez Droz.

Finalement, ma gratitude va à mon directeur de thèse, Thomas Hunkeler. Ces pages se veulent en effet non seulement une contribution aux études rabelai-siennes, mais aussi l'expression de ma reconnaissance et de mon amitié.

NOTE SUR LES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET LA PRÉSENTATION DES TEXTES

Les textes de Rabelais sont, sauf indication contraire, cités d'après les *Œuvres complètes* éditées par Mireille Huchon chez Gallimard dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade ». Pour alléger les notes, les références à cette édition se feront moyennant les abréviations suivantes :

P	<i>Pantagruel</i>
G	<i>Gargantua</i>
TL	<i>Tiers livre</i>
QL	<i>Quart livre</i>
CL	<i>Cinquième livre</i>

Les autres écrits de Rabelais contenus dans l'édition Huchon tout comme son appareil critique seront référencés au moyen du sigle **OC**.

Lorsqu'un retour aux premières éditions des romans de Rabelais, notamment aux versions originales du *Pantagruel* et du *Gargantua*, s'impose, j'aurai recours aux abréviations indiquées ci-après :

P orig. le texte du *Pantagruel* publié, probablement vers 1532¹⁰, par Claude Nourry à Lyon d'après l'édition critique qu'en a procurée V.-L. Saulnier (Genève, Droz, 1965).

G orig. l'*editio princeps* – d'après l'édition critique de Ruth Calder et Michael Screech (Droz, 1970) – du *Gargantua*, dont on ignore, les feuillets correspondants faisant défaut dans le seul exemplaire qui nous en est parvenu, la date exacte de publication, mais qui serait sortie des presses de François Juste en 1535 à Lyon¹¹.

Les éditions anciennes des œuvres de Rabelais et de ses contemporains seront référencées de manière détaillée dans les notes, avec indication du lieu de publication et de l'éditeur, afin de retracer le dialogue ainsi engagé avec les réalités éditoriales du XVI^e siècle. Les éditions modernes et les études critiques, quant à elles, seront signalées sous forme abrégée, la bibliographie en fin d'ouvrage fournissant la référence complète.

Dans la retranscription des textes anciens, je suis intervenu le moins possible tout en veillant à en faciliter la lecture. Les modifications que j'ai apportées en

¹⁰ Pour plus de détails, voir *OC*, p. 1228.

¹¹ *Ibid.*, p. 1056.

les citant obéissent aux principes usuels : notamment la différenciation de i/j et de u/v, l'introduction de l'apostrophe, de l'accent aigu sur le –e tonique final ainsi que de l'accent diacritique (â/a, là/la, où/ou) pour clarifier le sens et la fonction des mots en question et la résolution des abréviations.

INTRODUCTION

Quelque chose se serait joué au seuil de la modernité en matière de sexe et de ses représentations. Et Rabelais en serait l'un des témoins privilégiés, voire même l'un des acteurs. « Il semble à peu près certain », fait remarquer le médiéviste Michel Pastoureau, « que les hommes et les femmes du Moyen Age ont été plus fidèles et moins débauchés que ceux de l'époque moderne. Certes, les bâtards, les prostituées, les lieux de plaisir existent, mais ils ne constituent pas un fait de société comparable à ce qu'il est au XVI^e ou XVIII^e siècle : immense. »¹ Selon l'*Histoire de la laideur* dirigée par Umberto Eco, il reviendrait à l'« obscène rabelaisien », signe et moteur d'une « véritable révolution culturelle »², d'offrir l'expression la plus parlante de cette débauche dans l'ordre des représentations. Les fictions de Rabelais, note François Cornilliat dans ses analyses de la Grande Rhétorique, consacraient en effet une *fracture* : avec lui, l'*immunde* (l'immonde) aurait « perdu toute chance » d'être *emundé* (lavé)³. C'est de cette fracture et de sa facture qu'il sera question ici.

Interroger la préhistoire de la perception moderne de l'obscène à partir de Rabelais et placer la lecture de son texte sous le signe d'une représentation scandaleuse du corps, comme le propose la présente étude, est pourtant loin d'être évident. Si un imaginaire sulfureux continue à nourrir la légende rabelaisienne et à assurer son succès auprès du grand public, la critique historique dite des spécialistes n'aura cessé d'en dénoncer les contre-sens, ses anachronismes trompeurs. Il me paraît donc nécessaire de m'en expliquer d'emblée en précisant les enjeux et les stratégies de lecture qu'engage une démarche critique qui, dans la mesure même où elle pose des problèmes, pose problème.

L'OBSCÈNE EN QUESTION

Une tentative au moins précède celle qui est proposée ici. Celle, inaboutie, de l'ethnologue et sociologue Claude Gaignebet. Il en retrace les péripéties dans

¹ Voir sa préface à Florence Colin-Goguel, *L'image de l'Amour charnel au Moyen Age*, p. 9.

² Voir le chapitre « La libération de la Renaissance » dans Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, notamment p. 142.

³ François Cornilliat, « Or ne mens ». *Couleurs de l'Eloge et du Blâme chez les « Grands Rhétoriciens »*, pp. 38-39.

l'avant-propos à son livre sur *Le folklore obscène des enfants* au moment où il fait le récit de son parcours universitaire :

Je cherche un directeur pour ma thèse sur l'obscénité chez Rabelais. Le maître des études rabelaisiennes est alors Louis-Verdun [sic] Saulnier, dont les cours d'agreg' ne m'ont guère passionné. Mais c'est l'Autorité en la matière. J'obtiens donc un rendez-vous avec le maître. Dans un café proche de la Sorbonne, je lui explique ma thèse. L'obscénité de Rabelais a un sens. Les hommes meurent en pétant et les femmes en vessant [...]. Cette conception d'un souffle vital, anal, est prise au sérieux dans la tradition populaire. Saulnier a écrit sur Rabelais et la tradition populaire et il faudra bien des années encore pour que vienne Bakhtine et sa déferlante. « Mais enfin, s'il y avait un sens caché chez Rabelais, et que ce sens soit dissimulé sous l'obscénité, cela se saurait [entendez : je le saurais]. Il existe actuellement des méthodes statistiques d'analyse des textes. Comptez les obscénités depuis *Gargantua* jusqu'au *Cinquième Livre* et présentez-moi dans quinze jours un projet dans ce sens. Et surtout retenez bien ceci : si vous faites une thèse sur Rabelais, vous serez un jour un collègue. Que dira-t-on d'un collègue qui a consacré une thèse à l'obscénité des enfants et la seconde à l'obscénité chez Rabelais ! »⁴

Au-delà de ce que l'anecdote nous apprend sur le passé finalement pas si lointain du monde universitaire, il n'est pas inutile de s'arrêter un moment sur les deux démarches esquissées ici. Toutes les deux vouées à l'échec, mais intéressantes dans leurs impasses mêmes.

Saulnier, à en croire Gaignebet, aurait proposé de traquer l'obscène au niveau du signifiant du texte rabelaisien moyennant une analyse statistique. Celle-ci présupposerait pourtant qu'on dispose d'une notion opérante de l'obscène, autrement dit qu'on sache quelles expressions sont susceptibles, à l'époque, d'être porteuses d'un sens ou d'une interprétation obscènes. Or, là est déjà la première difficulté. S'il est déjà délicat (pour ne pas dire : impossible) de donner une définition de ce que nous qualifierions aujourd'hui d'obscène, que dire alors, pour reprendre l'expression de François Rigolot, de cette « question aussi obscure que l'obscénité au XVI^e siècle » ?⁵ D'autant plus que le français de Rabelais et de ses contemporains ignore, à quelques rares exceptions près, les mots *obscénité* et *obscène*.

Pour s'en tenir à la période d'avant la sortie, en 1552, de la version dite définitive du *Quart livre*, dernier volet de la chronique pantagruéline à être publié du vivant de Rabelais, on signale certes une première occurrence du substantif *obscénité* dans une traduction française des *Vies des saints Pères* de 1511 où Jérôme fustige « luxures, obscenites, et infames »⁶. Quant à l'adjectif

⁴ Claude Gaignebet, *Le folklore obscène des enfants*, p. 8.

⁵ François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, p. 113.

⁶ Voir Emily Butterworth et Hugh Roberts, « "L'Obscène" in French Renaissance Texts », p. 87 et Joan DeJean, *The Reinvention of Obscenity*, p. 13.

obscène, il aurait vu le jour dans une autre traduction, *Les grandes et fantastiques batailles* d'Eliseo Calenzio, dont la première édition date de 1534 et qu'on a un temps cru pouvoir attribuer à Rabelais⁷. Le personnage de Rodilardus, roi des rats, y conjure, à la mort de son fils, les « obscènes ondes » du sort pour mobiliser ses troupes contre son ennemi Croacus, roi des grenouilles⁸.

Certes isolées, ces deux premières occurrences sont néanmoins intéressantes à un double titre. D'une part, elles rappellent à travers la question de la traduction que la création de l'*obscène* français est à replacer dans le contexte d'un transfert – la célèbre *translatio* des pouvoirs et des savoirs. D'autre part, elles font écho aux deux significations, j'y reviendrai, de l'« obscène » latin – signe maléfique ainsi que des paroles et gestes indécentes – dont les langues vernaculaires auront précisément à renégocier et à vulgariser le sens.

Il n'en demeure pas moins que l'emploi en français d'*obscène* et *obscénité* reste longtemps isolé et marginal. Ce n'est en effet, on le verra, qu'au seuil de l'âge classique, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, que commencera à se cristalliser leur usage pour signifier un geste, une parole ou une représentation mettant en scène ou en acte une érotisation jugée choquante du corps et, plus particulièrement, de ses parties dites basses.

Or, identifier cette case lexicale vide n'est pas sans intérêt. Elle invite à interroger la préhistoire de la genèse d'un mot et de ses usages. Une préhistoire qui est à comprendre moins comme récit rétrospectif d'une origine que, selon les termes de Terence Cave, comme diagnostic d'une « tache floue à l'horizon de la pensée »⁹ qui permettrait de localiser un *seuil* :

Il s'agit de défaire dans la mesure du possible le récit que nous « modernes » sommes tentés d'en faire. Dans ce but, on évitera à tout prix la recherche des « origines » de tel ou tel phénomène, puisqu'une origine ne peut être assignée que par analepse. Le seuil n'est pas une origine ; ce n'est que le moment où une histoire particulière commence à se définir comme telle (moment donc qui est susceptible [...] d'être mobile). Avant le seuil, il n'y a (il n'y avait) que des traces éparées, vaguement orientées déjà vers un seuil futur, mais ayant aussi leur propre sens au moment et dans le contexte qui étaient les leurs. C'est cet ensemble de traces, ce qui était là avant qu'il n'y eût une « histoire », qui est considéré ici comme une « pré-histoire »¹⁰.

⁷ Voir la notice de Pierre-Paul Plan, qui réfute cette attribution, dans sa *Bibliographie rabelaisienne*, pp. 245-246.

⁸ J'ai consulté une réédition de 1554 : Eliseo Calenzio, *Les grandes et fantastiques batailles des grans Roys Rodilardus, et Croacus, traduit de Latin en François. Imprimé nouvellement*, Blois, Julian Angelier, 1554. Le passage en question s'y trouve aux f. 30 v^o-31 r^o. Cette première occurrence de l'adjectif *obscène* en français est discutée dans Joan DeJean, *The Reinvention of Obscenity*, p. 132, n. 8.

⁹ Terence Cave, *Pré-histoires*, p. 15.

¹⁰ Terence Cave, *Pré-histoires II*, p. 15. Voir en outre les remarques de Cécile Alduy sur l'« érotique » et le « pornographique » dans « Le Sexe en toutes lettres à la Renaissance », pp. 14-15 : « On peut [...] supposer que ces notions ont une « préhistoire », pour reprendre la terminologie de Terence Cave, et que se cherchent dans les textes littéraires des modes d'expression et des concepts qui ne seront reconnus, théorisés, et étiquetés que plus tard, quitte à subir des

Si les textes de Rabelais ont pu jouer un rôle décisif dans l'articulation des conflits de sens qui régissent une telle « pré-histoire » de notre modernité, c'est que, d'une certaine façon, la leçon rabelaisienne aura précisément consisté à faire travailler les mots de la première modernité non pas comme entités stables, mais comme lieux, voire même comme enjeux d'une négociation.

J'insiste ici sur la notion de *négociation* dans la mesure où la création du mot *obscène* obéit à une logique d'importation (culturelle) et de déplacements (de sens) qui engage une dynamique souvent conflictuelle. Pour reprendre l'expression de Stephen Greenblatt, à qui j'emprunte le concept, la négociation relève d'un « ensemble de manipulations »¹¹ qu'il s'agit de problématiser dans leur impact esthétique, littéraire et plus largement culturel et idéologique. L'enjeu est de comprendre les textes qui interviennent dans cette négociation à la fois comme *reflets* d'une reconfiguration des conditions matérielles et symboliques de leur production et comme *acteurs* de cette redistribution des cartes. Se pose alors notamment la question de la relation que ces textes entretiennent avec ce que, communément, on appelle leur *contexte*. Un *contexte* qu'il faudrait en effet reconsidérer moins par rapport à ce qui se joue autour d'un texte que, pour reprendre la formulation de Thomas Hunkeler, par rapport à ce qui, « *dans le texte même* », « *pointe vers sa production* », à savoir « *les forces qu'il accueille, qu'il rejette ou qu'il transforme ; les enjeux dont il porte la trace ; enfin les réactions qu'il entend provoquer* »¹².

Les analyses statistiques du signifiant obscène que souhaitait Saulnier ne sont alors plus seules en cause. L'entreprise de Gaignebet, qui, partant de l'idée que « l'obscénité chez Rabelais a un sens », se tournait vers le signifié obscène, gagne en fait à son tour à être repensée dans ses partis-pris. En effet, l'intérêt de Rabelais en vue d'une préhistoire de l'obscène et, en même temps, l'intérêt d'une préhistoire de l'obscène pour notre lecture de Rabelais se situent, voilà l'horizon de la présente recherche, moins au niveau d'une stabilisation du sens de son texte qu'à celui d'une problématisation de ses modes de signification. Et ce d'autant plus que les réactions des premiers lecteurs du XVI^e siècle, amusés ou scandalisés, ne sont que rarement documentées et que si elles le sont, leur témoignage n'est jamais neutre. Restent les fictions et, plus particulièrement, les figures d'un lecteur que construit l'écriture rabelaisienne et à travers lesquelles se négocient les effets, l'efficace de son texte, sa réception. Si obscénité il y a, c'est sous la forme non pas d'une catégorie de pensée, d'une notion à proprement parler, mais plutôt sous la forme d'un *malaise dans la représentation*¹³. L'expression sert ici à désigner la dimension critique d'une image ou d'un texte

inflexions sémantiques et renvoyer à des configurations politiques, sociales, économiques et artistiques spécifiques à chaque époque. »

¹¹ Stephen Greenblatt, « Towards a Poetics of Culture », pp. 212-213.

¹² Thomas Hunkeler, *Le vif du sens*, p. 19.

¹³ L'expression, j'y reviendrai, est empruntée à Georges Didi-Huberman, « Feux d'images ».

qui réfléchit sa propre surdétermination en faisant de la représentation de figures troublantes l'expression d'une crise de la représentation elle-même. Ce malaise n'est pas que métaphorique chez Rabelais. Il se matérialise dans les *figures malades* et les *figurations d'une maladie* qui prennent forme dans les corps défigurés des « verolez tresprecieux » auxquels il dit destiner son œuvre. Ces vérolés mêmes qui emblématiseront au sortir de la Renaissance les chefs d'accusation du premier grand procès pour obscénité intenté en France à une œuvre littéraire – je pense au célèbre sonnet placé en tête du *Parnasse des poètes satyriques* de 1622¹⁴, à l'origine des poursuites contre son présumé auteur, Théophile de Viau. Poème qui fera explicitement rimer la vérole avec une parole « gâtée » :

Phyllis, tout est foutu, je meurs de la vérole ;
Elle exerce sur moi sa dernière rigueur ;
Mon vit baisse la tête et n'a point de vigueur,
Un ulcère puant a gâté ma parole¹⁵.

L'imaginaire moderne de l'obscène y aura trouvé sa voix, comme le montrent les synonymes de « gâter » qu'énumère à la même époque le dictionnaire de Cotgrave : « ruiner » et « corrompre » côtoient « pervertir », « dépraver », « infecter » et même « violer »¹⁶.

VERS UNE HERMÉNEUTIQUE DE L'OBSCÈNE

L'obscénité en jeu relève davantage d'une interrogation d'ordre herméneutique que d'un questionnement moral. Elle s'inscrit en effet dans l'horizon de la « crise de l'interprétation » que traverse le seizième siècle et dont participent les fictions renaissantes dans leurs mises en scène d'un « défi des signes »¹⁷. Les figures troublées et troublantes qui – à l'instar des corps difformes, grotesques, de ses monstres – peuplent les fables rabelaisiennes en exemplifient, voire même radicalisent le jeu. De par leur caractère étrange, ces figures engagent le lecteur et ses pratiques de lecture, elles l'« interpellent » selon l'expression de Michel Jeanneret :

Rabelais construit des représentations qui, par leur inquiétante étrangeté, interpellent le lecteur ; elles sont impénétrables, et pourtant envahissantes. Il prend ainsi à revers les pratiques herméneutiques reçues : le monde extérieur

¹⁴ Voir à ce sujet Guillaume Peureux, *La Muse satyrique (1600-1622)*.

¹⁵ Je cite le texte d'après Michel Jeanneret, *La Muse lascive*, p. 91.

¹⁶ Voir l'entrée « gaster » dans Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611.

¹⁷ L'expression est empruntée à Michel Jeanneret, *Le défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*.

et le monde mental sont saturés de sens, mais nul système ne saurait les domestiquer ni les totaliser¹⁸.

Se profile ainsi, en filigrane, l'inquiétude au cœur de ce que le seizième siècle entendait par le mot « scandale ». Emprunté à l'imaginaire biblique, le terme désignait alors en premier lieu une « pierre d'achoppement » ou, selon la paraphrase que propose Robert Estienne dans son *Dictionarium* de 1531, « ce à quoy on heurte, ou trebuche, ce qui faict trebucher aucun »¹⁹. Dans le contexte des affrontements confessionnels des controverses religieuses, il servira plus concrètement à dénoncer une *corruption par les mots* indissociable d'une *corruption des mots*²⁰. Calvin s'est longuement arrêté sur cette double corruption dans son traité *Des scandales* de 1550 dont Rabelais, j'y reviendrai, est l'une des cibles. Se plaignant de ce que « la doctrine de l'Évangile ne commence jamais si tost d'estre publiée que plusieurs [...] ne se monstrent estre sans foy et sans religion », le réformateur s'interroge : « Ainsi il pourroit sembler que l'Évangile fust comme une ouverture d'impiété. »²¹ Or, si selon Calvin le « cœur humain [...] entortillé en tant de fictions qu'il outrepassé tous abysses » est effectivement corrompu, c'est qu'il est exposé aux travestissements d'une parole biblique retournée contre elle-même pour détourner de la vérité des fidèles plongés dans le doute, incapables de « discerner entre la religion vraie ou feincte »²². Et il appartiendrait au rire des « moqueurs qui, sous couleurs subtiles, se gabent de la chrestienté » ainsi qu'au spectacle « de vilains et dissoluz, qui s'abandonnent comme pourceaux à toute ordure »²³ d'en dire le scandale. Ce n'est donc peut-être pas pour rien que les lectures de Rabelais s'opposent, comme l'a montré François Cornilliat, au sujet de Panurge, personnage qui pose plus que tout autre la question de la charge obscène et subversive de la fable rabelaisienne. La

¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁹ Robert Estienne, *Dictionarium seu Latinae linguae Thesaurus*, Paris, Robert Estienne, 1531, t. 2, entrée « *scandalum* ».

²⁰ Voir à ce sujet les remarques sur la rhétorique du scandale dans Antónia Szabari, *Less Rightly Said. Scandals and Readers in Sixteenth-Century France*, pp. 9-10 : « The word "scandal" has a specific meaning in the sixteenth century, which is not carried by its modern, secular usage. Its rhetorical force originates in biblical passages [...] concerning the "stumbling block" that are subject to interpretation and become invested with specific theological and legal significance in the course of the centuries. First and foremost, "scandal" is a theological term, and if it nonetheless suits my analysis of the rhetoric of polemics better than any single rhetorical term, it is because it best sums up, beyond the religious significance deployed in the polemics, its social and political effect of mobilizing and dividing. This effect is not so much avoided (as moralists and censors recommend) as it is welcomed and subtly manipulated by the authors and books that concern us. [...] The implication of the "scandal" in the rhetorical and political domain of polemical satires is that readers get "taken in" – in other words, have a strong favorable or unfavorable response to them. »

²¹ Calvin, *Des Scandales*, éd. Olivier Fatio, p. 131.

²² *Ibid.*, p. 132.

²³ *Ibid.*, p. 134.

pierre d'achoppement, la pièce de résistance est le statut du personnage : Panurge exemplifie-t-il le faire du langage et, partant, de l'œuvre ou le texte le tient-il en échec pour le juger en accusant (au double sens du terme) un usage « illégitime » des mots ?²⁴

L'ambition de la présente recherche est moins d'y répondre que de comprendre comment cette question du sens des fictions rabelaisiennes *participe des conflits* des idées et des mots de la première modernité – et comment elle *participe à ces conflits*. Autrement dit, il s'agit de comprendre comment des figures troubles qui, à l'instar de Panurge, en viendront à emblématiser l'obscénité rabelaisienne non seulement reflètent une crise des signes, mais comment elles peuvent se penser comme intervention dans les reconfigurations de l'ordre symbolique au seuil de la modernité. Or, problématiser leur *sémiologie* qu'on a pu qualifier de *sauvage*²⁵ revient à faire travailler des « concepts » eux-mêmes instables qui gardent en réserve leurs possibilités de sens et de contresens, permettant ainsi de saisir les médiations parfois contradictoires dont les mots sont le théâtre. Les paradigmes les plus souvent mobilisés pour situer le texte rabelaisien dans son temps, à commencer par celui de « modernité », n'ont en effet pas encore de sens propre du vivant de l'auteur du *Pantagruel*. Ils forment, au contraire, l'enjeu de négociations à travers lesquelles se cristalliseront nos grilles d'intelligibilité de la « Renaissance ». La force subversive du texte rabelaisien est à repenser en ce sens dans la mesure où elle s'inscrit dans des dispositifs politiques, épistémologiques et artistiques aux partages *encore* – ou *à nouveau* – indécis. Avant de dessiner la carte d'un utopique autre monde, elle donne à voir les fêlures, les paradoxes et les apories de son présent dans une représentation elle-même en crise.

RABELAIS OBSCÈNE : ORIENTATIONS ET PLAN D'UNE RECHERCHE

L'histoire que cette herméneutique de l'obscène permettra de raconter est moins linéaire que kaléidoscopique. Au lieu de dessiner un tableau harmonieusement composé et, partant, de neutraliser la dimension trouble du texte rabelaisien et de sa réception, elle cherchera à mieux en comprendre les lignes de force et de fuite. Il s'agit par là d'interroger dans sa dimension historique et poétique l'image conflictuelle de Rabelais que notre modernité a reçue en héritage.

Le moment critique en jeu se situe au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, au seuil de l'âge classique, où selon les historiens des représentations obscènes l'érotique renaissante bascule dans le pornographique et que se cristallisent les usages

²⁴ Voir à ce sujet François Cornilliat, « On Words and Meaning in Rabelais Criticism », notamment pp. 9-10.

²⁵ J'emprunte l'expression à Michel Jeanneret, *Le défi des signes*, p. 93.

modernes du mot « obscénité ». Rabelais et son texte, voire même son époque deviennent alors explicitement « obscènes » aux yeux d'une partie importante de ses lecteurs. Il ne suffit pourtant pas de dénoncer les points aveugles d'un âge qui ne partage plus l'horizon esthétique, social et mental de la première modernité dont relèvent les chroniques pantagruéliques. En effet, Rabelais n'y est pas, voilà l'hypothèse, pour rien. Certes, une œuvre ne détermine pas sa réception, mais elle peut l'orienter en configurant des possibilités de lecture. Les stratégies rhétoriques mises en œuvre dans ses paratextes et notamment le protocole de lecture que dessinent les préfaces d'auteur en sont l'exemple le plus canonique. Les prologues des fictions rabelaisiennes s'inscrivent dans cette logique qu'ils vont jusqu'à dramatiser à l'excès. Qui plus est, elle se double chez Rabelais d'une mise en scène de figures de lecteur qui participent de la construction de ses fictions et à travers lesquelles se donne à voir une interrogation particulièrement dense sur l'efficacité de son texte. Or, comme viennent de le souligner une série de travaux récents sur les *Obscénités renaissantes*, l'un des enjeux majeurs des problématisations de l'obscène au seuil de la modernité est précisément son caractère performatif²⁶. En saisir les réalisations revient à tracer les contours de l'économie symbolique où elles prennent sens.

C'est pourquoi le premier chapitre de la présente étude se propose d'explicitement le dispositif herméneutique qu'elles mettent en jeu. J'entends par là, d'une part, les codes qui régissaient la production et la réception des textes à la Renaissance et, d'autre, les stratégies interprétatives que nous mettons en œuvre aujourd'hui pour saisir le jeu de leurs significations littéraires et sociales. Notoirement floue dans ses définitions et polémique dans ses manifestations, l'obscénité ne prend en effet sens que par rapport au régime d'une culture dont elle transgresserait les normes. Que ce soit la sensibilité blessée par une représentation du sexe dérobée aux voiles de la pudeur ou bien les mœurs offensées par une parole crue et vulgaire, l'obscène renvoie le fait littéraire – et la lecture que nous en faisons – à son épaisseur. D'où le statut précaire d'une notion qui, plutôt que de stabiliser l'économie symbolique d'un ordre discursif ou social, en problématise la dynamique.

Le deuxième chapitre s'intéressera plus précisément aux stratégies discursives qu'engage la question de l'obscénité chez Rabelais dans le contexte des interrogations herméneutiques de la première modernité. Il s'agira ainsi de préciser le rôle critique qui revient à l'obscène dans la crise de l'interprétation que traverse le XVI^e siècle.

Ces problématisations des figurations prémodernes de l'obscénité permettront de mieux cerner les enjeux de la construction d'une image obscène de Rabelais que projettent les réappropriations de son texte dès la Renaissance (chapitre III).

²⁶ Voir à ce sujet l'introduction de Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman dans *Obscénités renaissantes*, pp. 15-23.

A travers l'obscène rabelaisien se cristallise alors la hantise d'un imaginaire qui tient en échec toute promesse de sens dans une dérive des signes.

Je me proposerai ensuite (chapitre IV) d'interroger comment le texte de Rabelais aura configuré ces effets de lecture et de sens en revenant sur les actualisations de l'obscène qui, des *Chroniques gargantuines* au *Quart livre*, se lisent comme autant de négociations des conflits au cœur de la modernité. A commencer par la mise en crise de ses propres potentialités de sens et de contre-sens d'une modernité qui, l'histoire mouvementée du XVI^e siècle le montre, s'affirme dans des figures contradictoires dont la troublante jouissance morbide de l'obscène radicalise à sa façon les inquiétudes.

*

C'est le moment de reconnaître une double dette. D'abord envers Michel Foucault à qui j'emprunte la conception d'une herméneutique entendue comme « ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes »²⁷. Herméneutique donc qui engage d'abord les textes du XVI^e siècle qui m'intéresseront dans leurs efforts de signifier et de faire signifier leur monde. Herméneutique qui ensuite nous engage, nous, dans nos tentatives de comprendre à travers ces textes le passé dont ils parlent, qu'ils font parler. Herméneutique qui, finalement, trouvera ses ressources moins dans les pages qui développent, dans *Les mots et les choses*, la fiction critique d'une Renaissance comme âge de l'analogie que dans la démarche « archéologique » de Foucault qui permet d'articuler les deux couches herméneutiques en jeu (la compréhension *du* et *par* le passé) : « L'horizon auquel s'adresse l'archéologie », note Foucault, « ce n'est [...] pas *une* science, une rationalité, *une* mentalité, *une* culture ; c'est un enchevêtrement [...] dont les limites et les points de croisements ne peuvent pas être fixés d'un coup. »²⁸ A la fois témoins et acteurs de cette histoire, les textes abordés ici se donnent alors à lire comme *prismes* qui, à l'image du kaléidoscope, remettent en scène dans leurs jeux de composition et de décomposition un temps vécu et pensé comme crise. Temps dont la vérité serait ainsi à chercher moins dans les figures rassurantes d'un récit qui finit par faire sens que dans le spectacle souvent déstabilisant de ses contradictions.

L'archéologie foucauldienne croise ici les travaux de Jacques Derrida dont la pensée d'une déconstruction des ordres de sens informe à son tour ma lecture de l'obscène renaissant comme figure critique des représentations de son temps. D'autres m'ont précédé dans cette voie. Citons le *Hamlet et Panurge* de Jean Paris qui, dès 1971, fait explicitement d'un langage en crise la « problématique générative » de l'œuvre rabelaisienne qu'il considère comme emblématique d'une

²⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 44.

²⁸ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 208.

époque à laquelle l'auteur du *Pantagruel* aurait su donner forme dans ses contradictions mêmes. Devant la méfiance qu'a pu inspirer la démarche derridienne à la critique seiziémiste une fois passé l'âge d'or de la théorie littéraire²⁹, il est pourtant utile de rappeler ce que dit l'historien Carlo Ginzburg au sujet des usages d'une approche « postmoderne » des faits historiques et culturels. Son enjeu premier serait d'interroger ce qui dans les *faits* relève d'un *faire*, d'une construction qui n'a rien de neutre³⁰. Les déconstruire, c'est en démontrer – en le démontant – le montage. Loin de donner une réponse définitive – et négative, destructive – aux questions que se posait et que continue à nous poser le passé, il s'agit ainsi de garder ouvert ce questionnement en l'ouvrant à de nouvelles questions, à d'autres manières de questionner³¹.

Outre sa valeur heuristique, la déconstruction derridienne revêt ici une autre fonction stratégique. Elle permet en effet de problématiser le risque qui hante toute monographie. Le retour incessant à une figure – auteur ou thème – qui caractérise une telle recherche finit en effet souvent par donner l'illusion d'une totalité, d'une totalisation. En l'occurrence, l'obscène comme clé de lecture de Rabelais et, plus généralement, de la Renaissance. Si l'ambition de ce livre est bel et bien de dégager non pas une définition, mais une matrice permettant de mieux saisir le jeu et les enjeux de l'obscène chez Rabelais, il n'est pas question de réduire la première modernité à une interrogation, inquiète ou joyeuse, sur la sexualité ou des problèmes d'un langage scandaleux. D'où l'insistance, à chaque étape qui cherche à tester et à explorer cette matrice, sur la dimension critique d'un *obscène* pensé comme *problématisateur*. L'obscène donc comme opérateur de discours – celui de Rabelais et de ses contemporains ainsi que du nôtre – qui permet d'interroger dans ce qu'il a de problématique un ordre de sens et de représentations qui va bien au-delà du sexe. Or, ces ouvertures à des domaines où la question de l'obscénité ne joue à priori qu'un rôle marginal, loin de prétendre brosser un tableau exhaustif de Rabelais et de son temps, se veulent des mises à l'épreuve, des « coups d'essay » comme dit Rabelais, bien avant Montaigne, dans le prologue du *Gargantua*.

²⁹ On pense ici notamment au débat qui opposait Gérard Defaux à Terence Cave, Michel Jeanne-
ret et François Rigolot autour de l'interprétation du prologue du *Gargantua*. Voir, pour ces
derniers, leur article collectif sur « La prétendue transparence de Rabelais ». Quant à la position
de Defaux, on se reportera aux textes repris dans *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture
comme présence*.

³⁰ Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces*, notamment p. 399.

³¹ Voir *Ibid.*, notamment pp. 470-471.

CHAPITRE PREMIER

À PLUS BAS SENS INTERPRÉTER : RABELAIS ET L'HERMÉNEUTIQUE DE SON TEMPS

« Ha, ha, ha ? Houay ? Que Diable est cecy ? », s'écrie Panurge au moment où s'achève le *Quart livre des faits et dictz Heroiques du bon Pantagrue*. Il venait, rappelons-le, de copieusement se conchier. « Appelez vous cecy foyre, bren, crottes, merde, fiant, dejection, matiere fecale, excrement, repaire, laisse, esmeut, fumée, estront, scybale, ou spyrathe ? » Et bien non : « C'est (croy je) sapphran d'Hibernie. Ho, ho, hie. C'est sapphran d'Hibernie. Sela, Beuvons. »¹ Voilà les derniers mots qu'aura publiés, en 1552, de son vivant François Rabelais.

On le dit alors fatigué, usé. Au point qu'il se serait contenté, à la fin, de ressasser « jusqu'à la satiété et au dégoût » une « hilarité sans motif »². Au grand dam d'une critique qui s'irrite devant ce qu'elle considère comme une « lacune grave »³. Déception qu'exemplifient les propos de Manuel de Diéguez qui s'interroge dans son *Rabelais par lui-même* : « Il est étonnant que le *Quart Livre* ne se termine pas sur une de ces élévations spirituelles, de ces silences ou de ces brusques dévoilements d'un sens très profond qui caractérisent l'architecture des trois premiers livres. »⁴ D'autres, on s'en doute, ont cherché à racheter le vieux Rabelais. A l'instar de Paul Smith qui fait de la logorrhée scatologique sur laquelle se conclut le *Quart livre* une illustration de la « glossolalie inspirée des apôtres lors de la Pentecôte »⁵. Un « plus haut sens » donc qui consacrerait la visée eschatologique du fin mot d'une histoire aux lourds sous-entendus sacramentaux et plus particulièrement eucharistiques. Ainsi l'« éclatement d'allégresse » d'un Panurge purgé serait-il à lire comme la célébration de l'ultime étape d'une renaissance, plus précisément du baptême du diabolique compagnon de Pantagrue qui renaîtrait « ex aqua et Spiritu Sancto »⁶. A l'image de ses déjections qui de « merde » finissent par se muer en « saphran ».

¹ *QL*, p. 701.

² Voir à ce sujet Paul J. Smith, *Voyage et écriture : étude sur le « Quart livre » de Rabelais*, p. 181.

³ Manuel de Diéguez, *Rabelais par lui-même*, p. 109.

⁴ *Ibid.*

⁵ Paul J. Smith, *Voyage et écriture*, p. 197.

⁶ *Ibid.*, pp. 188-189.

Smith emboîte ainsi le pas à Gérard Defaux pour qui la référence religieuse forme l'horizon indépassable de l'écriture rabelaisienne. Et ce dernier est catégorique : « [S]i l'on peut à propos du *Quart Livre* énoncer une règle, et une règle qui ne souffre aucune exception, c'est bien [...] que l'Écriture sainte y est présente partout, que c'est à sa "touche" que se mesurent toutes les aberrations, toutes les perversions et tous les scandales que le texte nous met sous les yeux. » Dans sa profession de foi, Defaux n'hésitera pas à considérer les révélations bibliques comme « notre ancre de salut face aux nœuds de résistance qu'oppose encore le texte à notre lecture »⁷.

Une telle lecture, on l'aura compris, n'est pourtant guère innocente. D'autant moins qu'elle engage, au-delà de la verve douteuse des derniers mots du *Quart livre*, l'ensemble d'une œuvre hantée autant par le spectre religieux de son temps que par la religion de ses lecteurs tant anciens que modernes. Les partis-pris de l'interprétation que Daniel Ménager a récemment proposée d'un passage de l'épisode que Rabelais consacre dans le *Gargantua* à l'abbaye de Thélème en emblématisent le point aveugle.

À l'occasion d'une conférence sur « Largesse, don, échange dans le *Gargantua* », le critique en appelle à un retour à ce qu'il considère comme les révélations du texte rabelaisien en interpellant son public : « [C]'est de cela que vous avez besoin avant tout. Du texte, encore du texte, toujours du texte ! »⁸ Il cherche alors à montrer lui-même l'exemple en se lançant dans une lecture des premiers vers de la dernière strophe de l'inscription qui orne la porte d'entrée de l'abbaye de Thélème :

Or donné par don
Ordonne pardon
A cil qui le donne⁹.

Il propose d'abord ce qu'il appelle lui-même une traduction : « L'or qui est donné mérite qu'on pardonne à celui qui l'a donné. »¹⁰ Elle fera par la suite l'objet du commentaire suivant :

De qui peut venir le pardon, sinon de Dieu ? L'une des demandes du Notre Père, qui emploie d'ailleurs en latin le mot *debita*, a ce sens très précis. Il faut donc bien admettre que Dieu tiendra compte de la bonne action de Gargantua et lui remettra certains de ses péchés. Je ne vois pas d'autre moyen de comprendre. Pour les tenants d'un Rabelais évangélique, c'est une cruelle déception. Mais la lettre est là¹¹.

⁷ Gérard Defaux, *Rabelais « agonistes » : du rieur au prophète*, pp. 543-544.

⁸ Daniel Ménager, « Largesse, don, échange dans *Gargantua* », p. 127.

⁹ *G*, p. 144.

¹⁰ Daniel Ménager, « Largesse, don, échange dans *Gargantua* », p. 136.

¹¹ *Ibid.*

Ménager reconnaît certes le jeu d'une poétique équivoquée dans la tradition des rhétoriciens et l'inscription du passage dans l'économie fictionnelle de la fable rabelaisienne, mais il n'en demeure pas moins que, à l'en croire, ce qui se donne à lire ici, c'est *in fine* une prise de position théologique, la confession d'une intime conviction religieuse.

Or, la « lettre » que convoque Ménager n'est pas simplement « là », elle relève au contraire d'une fiction au sens premier du mot, c'est-à-dire d'un *faire*, d'une fabrique du sens que court-circuite la « traduction » du critique en suspendant le travail d'écriture à un message. Si l'architecture poétique de Thélème et le roman rabelaisien dans son ensemble ont incontestablement des résonances politiques et religieuses, elles ne prennent forme et sens que par rapport à ce travail d'écriture dont le jeu d'une densité et d'une complexité jusque là inouïes fait à la fois la force et le mystère des fictions rabelaisiennes.

Il en va des histoires de Rabelais dans la perspective des enjeux de son temps. En effet, comme le souligne Michel Jeanneret, « l'escamotage des défis herméneutiques et, en dépit des perturbations, la recherche d'un message clair postulent des certitudes qui appartiennent à des âges ou des milieux moins troublés »¹² que la France du XVI^e siècle. Penser ces défis d'interprétation engage non seulement à saisir, dans son geste souvent contradictoire, l'inscription des fictions rabelaisiennes dans le contexte des crises politiques et religieuses de la première modernité, ils ouvrent aussi aux négociations à l'œuvre dans l'affirmation de ce qu'en viendra à signifier la littérature. La naissance ou, plutôt, le seuil de cette modernité littéraire dont le texte rabelaisien expérimente la charge critique dans des créations qui formeront le palimpseste du roman moderne. Les possibilités de sens et de contresens du texte rabelaisien n'ont alors rien d'anecdotique ou de contingent, mais donnent à lire, pour reprendre l'expression de Terence Cave, une « tache floue à l'horizon de la pensée » où se dépiste, dans les fictions de la Renaissance, une « région problématique », une « fêlure dont l'auteur et ses contemporains ne sont peut-être pas pleinement conscients, mais qu'ils ressentent comme un malaise »¹³. Comprendre le jeu des fictions rabelaisiennes et, plus largement, de la littérature au seuil de la modernité revient ainsi, comme le montre Michel Jeanneret, à problématiser ce trouble :

Les tenants de l'élucidation pensent servir Rabelais – et la cause de la littérature – dès lors qu'ils ont identifié un contenu précis. Ils attribuent à la fiction le rôle de la parabole et assimilent volontiers le comique à une simple stratégie pour agrémenter un message sérieux ou détourner la censure. Ce qui fait la différence entre le *Pantagruel* et un traité évangélique ou un manuel de morale passe pour un revêtement superficiel. L'énonciation, le style avec ses écarts et ses surprises, tout cela relève des contingences de la forme et, au bout du compte, peut être soustrait, car l'objectif du commentaire est d'écarter les

¹² Michel Jeanneret, *Le défi des signes*, p. 13.

¹³ Terence Cave, *Pré-histoires*, p. 15.

parasites, de désamorcer les ruses du discours, afin de révéler, enfin épurées, des idées claires et distinctes. Or la littérature tient précisément dans ces résistances, elle habite cette marge d'incertitude¹⁴.

L'horizon théorique du fait littéraire n'est pas seul en cause. Il s'agit, plus fondamentalement, de comprendre une expérience de lecture irréductiblement troublée et troublante. Une observation que Mireille Huchon place en exergue à l'introduction de son édition des *Ceuvres complètes* de Rabelais est alors lourde de conséquences : « Paradoxalement, le texte de Rabelais était encore plus difficile pour un lecteur du XVI^e siècle qui, avant 1539, n'avait pas à sa disposition le moindre dictionnaire du français et se trouvait devant un texte "inouï". »¹⁵ Notre désarroi devant le texte rabelaisien ne serait ainsi pas à mettre exclusivement sur le compte de ce qui nous sépare aujourd'hui, à l'aube du vingt-et-unième siècle, des hommes et des femmes de la lointaine Renaissance, mais participerait des stratégies discursives et rhétoriques que déploie l'écriture de Rabelais. Autrement dit, son trouble relève des effets de lecture que crée, au sens actif du terme, l'écriture en excès des romans de Rabelais. Qui plus est, ces effets de lecture engagent une réflexion sur les façons dont le texte pense sa propre efficacité et, partant, sur la manière dont il négocie les modalités de sa réception à partir des réactions qu'il cherche à provoquer.

Dans cette perspective, il n'est pas anodin que les fictions rabelaisiennes donnent à lire un jeu particulièrement complexe sur ce qu'on peut appeler leur contrat de lecture. Contrat qui est à entendre à la fois comme protocole de leurs codes d'interprétation et comme mise en scène, voire comme incorporation du lecteur qui devient un acteur du texte. Deux figures en viendront à exemplifier ce jeu *du* et *avec* le lecteur : l'image du Silène qui structure le prologue du *Gargantua*, souvent considéré comme manifeste de la poétique rabelaisienne, et les figurations de la syphilis, maladie dont sont atteints les « Verolez trespreçieux », destinataires emblématiques des fictions rabelaisiennes. Notons d'emblée que les deux figures en jeu poseront, chacune à sa façon, la question de l'obscène.

LE SILÈNE : ALLÉGORIE CRITIQUE ET CRITIQUE DE L'ALLÉGORIE

Le célèbre « Prologue de l'auteur » du *Gargantua* offre la scénographie la plus développée d'un contrat de lecture mettant en scène la négociation d'un sens. Convoquant l'image du Silène et « aultres telles pinctures contrefaictes à plaisir

¹⁴ Michel Jeanneret, *Le défi des signes*, p. 13.

¹⁵ *OC*, p. X.

pour exciter le monde à rire »¹⁶, le texte pose en effet d'emblée la question de sa signification :

A quel propos, en voustre advis, tend ce prelude, et coup d'essay ? Par autant que vous mes bons disciples, et quelques aultres foulz de sejour lisans les joyeux tiltres d'aulcuns livres de nostre invention comme *Gargantua*, *Pantagruel*, *Fessepinte*, *La dignité des braguettes*, *Des poys au lard cum commento* etc. jugez trop facilement ne estre au dedans traicté que mocqueries, folateries, et menteries joyeuses : veu que l'ensigne exteriore (c'est le tiltre) sans plus avant enquerir, est communement receu à derision et gaudisserie¹⁷.

Alcofribas Nasier, la voix narrative de Rabelais, invite alors ses lecteurs à aller au-delà de l'apparente « légèreté » de ses livres et à « soigneusement peser ce que y est deduict »¹⁸. « C'est pourquoy fault ouvrir le livre », insiste-t-il, comme il faut ouvrir les boîtes siléniques qui sous un dehors frivole cachent une « celeste et impreciable drogue ». A l'image de Socrate, « tousjours riant » et « tousjours beuvant », dont la laideur et le ridicule dissimulent un « entendement plus que humain »¹⁹. Ouvrir le livre signifierait ainsi, toujours selon Alcofribas Nasier, ne pas « demourer » au « sens literal », mais « à plus hault sens interpreter »²⁰.

Ce « plus hault sens », on le sait, a fait couler beaucoup d'encre²¹. D'autant plus qu'il se double chez Rabelais d'une non moins énigmatique « sustantificque mouelle » que pourra « sugcer » celui qui accepte, par « meditation frequente », de « rompre l'os », à l'exemple d'un chien, « la beste du monde plus philosophe ». On reconnaît certes le paradigme, érigé en dogme par l'exégèse scolaire médiévale dont hérite l'époque de Rabelais, des quatre sens de l'écriture, qui impose un parcours de lecture où le sens littéral est à dépasser en vue d'un sens spirituel et allégorique. Mais ce paradigme, en voilà l'enjeu, est interrogé ici dans ses lignes de fuite. Et c'est dans cette perspective que la figure du Silène que réinvestit Rabelais dans le prologue du *Gargantua* prend tout son sens.

Il importe en effet de rappeler que l'image du Silène joue un rôle d'« embrayeur »²² critique dans la mise en question de l'herméneutique allégorique qu'opère la première modernité. Ainsi Françoise Lavocat a-t-elle montré que, au-delà de son actualisation chez Rabelais, l'allégorisation du Silène « ne se limite pas à être une image, somme toute banale, du double sens ; elle rend presque toujours indécidable le sens du texte, qu'elle fait entrer dans le vertige

¹⁶ *G*, p. 5.

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 6.

²¹ Pour un panorama récent des travaux consacrés au prologue du *Gargantua* on consultera le chapitre « L'herméneutique du texte rabelaisien » dans Nicolas Le Cadet, *L'Évangélisme fictionnel*, pp. 73-96.

²² Françoise Lavocat, *La Syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, p. 29.

aporétique de l'ironie et du paradoxe »²³. Plusieurs exemples permettent d'en dégager l'enjeu.

A commencer par la lettre à Ermolao Barbaro de Pic de la Mirandole qui, en 1485, aurait le premier fait travailler en ce sens l'image silénique de Socrate dans l'horizon des questionnements herméneutiques de la Renaissance²⁴. La lettre en question s'intéresse au « style des philosophes » et plus particulièrement au modèle rhétorique de l'allégorisme scholastique :

Il est tout à fait pareil à celui des Silènes de notre Alcibiade. Leurs statues étaient en effet d'aspect mal dégrossi, hideux et repoussant, mais elles étaient à l'intérieur pleines de pierres précieuses, de riches et rares ornements. Ainsi, si tu regardes l'extérieur, tu vois une bête sauvage, si tu regardes à l'intérieur, tu reconnais un Dieu. Mais, diras-tu, mon oreille ne supporte pas une construction tantôt heurtée, tantôt mal jointe, et toujours sans harmonie (*nunc asperam, nunc hiulcam, semper inconsonam texturam*). Elle ne supporte pas les mots barbares, dont elle craint la sonorité même (*timenda sono*)²⁵.

Ce que Pic appelle des sonorités barbares qui heurtent les sens (et le sens) prendra une forme plus concrète dans le célèbre adage qu'Erasmus consacre aux Silènes d'Alcibiade. En jeu cette fois-ci les fictions siléniques des Écritures et plus particulièrement les dissonances que risque de faire entendre une texture qui s'ouvre, à l'image du Silène, à un sens double :

Si tu lis le récit de Loth et de son inceste, toute l'histoire de Samson – que saint Jérôme, qui la jugeait de l'extérieur, appelle une fable –, l'adultère de David et la pucelle, étendue entre les bras du vieillard pour le réchauffer, le mariage d'Osée avec une maquerelle, dis-moi : toute personne aux oreilles quelque peu chastes ne se détournerait-elle pas, écoeurée, de fables jugées obscènes (*obscœnam fabulam*) ? Et pourtant, sous ces voiles, ô Dieu immortel, quelle merveilleuse sagesse se cache ! Prenons les paraboles de l'Évangile : si on commence par les juger en surface, comment ne pas penser qu'elles sont le fait d'un homme ignorant ? Mais si l'on brise la noix, alors assurément on recueillera cette sagesse mystique et proprement divine, et ce je ne sais quoi qui ressemble en tout point au Christ en personne²⁶.

L'interprétation biblique n'est pas seule en cause ici. La défense d'une lecture allégorique concerne en effet chez Erasmus non seulement les textes sacrés, mais aussi les fictions profanes, notamment les fables de l'Antiquité gréco-romaine sur lesquelles plane un soupçon autrement grave. Il note en fait dans son *Manuel du soldat chrétien* : « De même que l'Écriture ne porte pas beaucoup de fruit si

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Je me réfère à l'édition du texte que propose Eugenio Garin dans *Prosatori latini del Quattrocento*, pp. 812-814, traduit dans Jean Pic de la Mirandole, *Œuvres philosophiques*, p. 260.

²⁶ Erasmus, *Les Adages*, éd. Jean-Christophe Saladin, vol. 3, n° 2201, p. 112.

tu demeures en la lettre et t'y tiens fixé, de même en retour n'y a-t-il pas peu d'utilité dans la poésie d'Homère et de Virgile, si l'on se souvient qu'elle est tout entière allégorique [...]. »²⁷ Et il n'est pas le seul à fonder la légitimité, la vérité même des fables profanes, sur les allégorisations de l'exégèse biblique.

Boccace, déjà, avait pris fait et cause pour les mythes des poètes païens en comparant leurs prétendus contre-sens aux apparentes contradictions de la lettre des Écritures. Dans sa *Généalogie des dieux païens*, il réserve les deux derniers livres à une véritable défense et illustration des fables profanes sous la forme d'une réplique à ses détracteurs qui en dénoncent le scandale. Il détaille longuement leurs griefs :

Ils disent de la poésie qu'elle n'est rien, ou bien un savoir-faire futile, ridicule, que les poètes sont des faiseurs de fables (*fabulosos*). Usant d'un terme plus méprisant, ils les appellent parfois « fabulateurs » (*fabulones*) et disent qu'ils habitent les campagnes, les bois, les montagnes parce que ni leurs mœurs, ni leur civilité ne valent. Ils disent encore que leurs poèmes sont obscurs et menteurs, pleins de libertinage (*lasciviis plena*), remplis de sottises et d'inepties sur les dieux païens : Jupiter, qui n'est qu'un homme adultère, immonde, y passe pour être le père des dieux, le roi des cieux, le feu, l'éther, un homme, un taureau, un aigle et d'autres incongruités semblables. Pareillement Junon et bien d'autres y sont célébrés sous divers noms. Ils clament encore que les poètes séduisent les esprits, conseillent le crime, et pour les salir d'une tache encore plus honteuse s'il se peut, ils déclarent que ce sont les singes des philosophes ; ils affirment que lire ou avoir leurs livres est un forfait considérable ; sans faire la moindre distinction, ils disent s'appuyer sur l'autorité de Platon pour les chasser des maisons et même des villes ; les Muses, leurs « petites catins de théâtre » (*scenicis meretriculas*), comme dit Boèce, « douces à vous perdre », sont détestables, il faut les proscrire, les rejeter avec eux²⁸.

Les pourfendeurs de la poésie devraient alors logiquement, conclut Boccace, condamner également les Écritures qui obéiraient au même « mode de composition » que les fables profanes. Il s'en explique : « [L]à où l'histoire ne tient pas, dans un cas comme dans l'autre on ne s'intéresse pas à ce que peut dire la surface ; ce qu'un poète nomme fable ou fiction (*fabulam aut fictionem*), nos théologiens l'appellent figure (*figuram*). »²⁹

Une figure ouvertement silénique, empruntée au discours théologique sur le sens des signes, sert de caution à cette défense de la littérature profane dans l'horizon critique qui est ici en jeu. Elle permet de voir que les réinvestissements littéraires de l'image du Silène participent d'un questionnement herméneutique

²⁷ Erasme, *Manuel du soldat chrétien*, trad. A. J. Festugière, cité dans Teresa Chevrolet, *L'idée de fable*, p. 46.

²⁸ Boccace, *Peri Genealogias Deorum libri quindecim*, Bâle, Ioannes Hervagium, 1532, livre XIV, chapitre 5, p. 359, traduit dans Boccace, *La Généalogie des Dieux païens*, p. 40.

²⁹ *Ibid.*, livre XIV, chapitre IX, p. 364 et trad., p. 48.

qui engage non seulement les dispositifs de la fiction, mais également la texture du monde. Il s'agit des « signes dissemblables » de la théologie dite négative, les *dissimilia signa* selon l'expression que retient en 1498 la *Theologia vivificans* de Lefèvre d'Étaples³⁰, qui de par leur nature paradoxale donnent forme à ce qui résiste à la forme en créant des « similitudes dissimilaires » (*dissimiles similitudines*). Il revient au mystique et non moins mythique Denys l'Aréopagite d'en avoir formulé le principe dans sa *Hiérarchie céleste* :

[I]l est clair que, dans leur sainte sagesse et lorsqu'elles représentent symboliquement les intelligences célestes, les Ecritures ont pris soin, de façon parfaitement providentielle, tout ensemble d'épargner aux puissances divines ce que nos contradicteurs appellent un outrage, et de nous épargner à nous-mêmes les risques d'un attachement excessif à tout ce que de tels symboles peuvent avoir de bas et de vulgaire (*infimis et humillimis ... imaginibus*). Si l'on a raison de figurer l'infigurable, de donner forme à ce qui est sans forme (*informibus formae figurae carentibus figurae admoveantur*), ce n'est pas seulement parce que nous sommes incapables de contempler directement l'intelligible, parce qu'il nous faut des métaphores spirituelles adaptées à la mesure de nos moyens, des images qui mettent à notre portée les spectacles sans figure et merveilleux, – mais aussi parce qu'il convient parfaitement aux passages mystiques de l'Écriture de cacher sous des énigmes indicibles et sacrées, et de soustraire ainsi au vulgaire, la sainte et mystérieuse unité de ces intelligences qui n'appartiennent pas à notre monde.

Il conclut en s'arrêtant sur le caractère « absurde » des images qui peuplent les Ecritures :

Quant au caractère inadéquat des images scripturaires, quant à l'inconvenance qui consiste à accoler de si basses allégories (*absonas et absurdas imagines*) à des légions de forme divine et d'une parfaite sainteté, il faut répondre à cette objection que la révélation du sacré se fait selon deux modes. Le premier mode procède naturellement par de saintes images adéquates à leur objet (*similes imagines*). Le second mode pousse au contraire l'inadéquation des figures (*dissimilas formas*) qu'il modèle jusqu'à l'extrême invraisemblance, jusqu'à l'absurdité³¹.

Boccace se réclame explicitement de cette esthétique négative dans sa *Généalogie des dieux païens* en citant l'exemple de saint Paul :

Celui qui a été « ravi jusqu'au troisième ciel », n'a pas, contrairement à nos dévots, pensé que c'était un péché infamant de lire et d'apprendre les vers des poètes. Ils n'ont encore qu'à étudier ce qu'a écrit Denys l'Aréopagite, le disciple de Paul, le martyr exemplaire du Christ, dans sa *Hiérarchie céleste*. Il

³⁰ Lefèvre d'Étaples, *Theologia vivificans*, Paris, Jean Higman et Wolfgang Hopyl, 1498, f. a i v°.

³¹ *Ibid.*, la traduction est celle que propose Maurice de Gandillac dans *Œuvres complètes du Pseudo-Denys L'Aréopagite*, pp. 189-190.

affirme explicitement, développe et montre que la divine théologie use de fictions poétiques (*poëticis fictionibus*) [...] ³².

Le recours à la poétique des « signes dissimilaires » mise au service d'une légitimation de la littérature profane n'est pas propre à Boccace, comme en témoignera en 1560 encore le *Dédalion* de Scipione Ammirato :

Si nous considérons que les Poètes doivent être chassés parce qu'ils traitent de choses inconvenantes (*cose inconvenienti*) concernant les Dieux, nous devons également refuser les Ecritures saintes, qui formulent sans cesse des semblances dissimilaires (*dissomiglianti somiglianze*) de Dieu. Et ceci, personne, à moins d'être fou, n'oserait le faire. Denys l'Aréopagite dit ceci : « La Théologie utilise les fictions poétiques (*fingimenti poetici*) pour décrire les esprits qui manquent de forme », mais elle ne les utiliserait pas si elles n'étaient bonnes. Nous voyons ainsi imputer à Dieu la colère, la pénitence, et d'autres passions qui ne conviennent pas à Dieu ; nous assignons aux anges des écus, des armes, des figures variées et étranges (*varie et strane figure*) qui ne peuvent en aucune façon se justifier, et qui ont été pourtant assignées pour certaines raisons par les mystiques, et c'est pourquoi nous ne devons pas les rejeter ³³.

Ammirato reprend ici un argument qu'avait développé au V^e siècle le néoplatonicien Proclus dans son *Commentaire sur la République*. L'idée du signe dissimilaire y organisait déjà la réplique à la mise au ban des poètes prônée par Platon. Réhabilitant l'imitation poétique, Proclus oppose alors au philosophe « une doctrine symbolique » fondée sur le jeu contradictoire des contraires où, pour reprendre les exemples cités par l'auteur, l'« obscène » donne à voir le « beau », la « contre-nature » la « nature » ³⁴.

Il n'est pas inintéressant de noter que la première édition moderne du *Commentaire*, publié pour la première fois en 1534 ³⁵, est contemporaine du *Gargantua* où Rabelais placera à son tour ses fictions sous le signe de la figure dissimilaire du Silène. Rapprochement qui n'aurait rien de gratuit aux yeux d'une partie de la critique rabelaisienne qui, à l'instar de Jan Miernowski, propose précisément d'interpréter les images troubles de Rabelais selon la logique des « similitudes dissemblables » de la théologie négative. Ainsi les « fictions poétiques » de Rabelais seraient-elles à lire, « non en conformité avec leur monstrueuse bassesse, mais, tout à fait inversement, à l'opposé de leur caractère franchement négatif ». Rabelais se serait par là, suggère Miernowski, montré fidèle à la « tradition dionysienne » qui « soutient que les signes les plus négatifs sont les plus efficaces à mener le fidèle vers les vérités sacrées » ³⁶.

³² Boccace, *Peri Genealogias Deorum libri quindecim*, p. 378 et trad., p. 72.

³³ Le texte et sa traduction sont cités d'après Teresa Chevolet, *L'idée de fable*, pp. 120-121.

³⁴ Voir à ce sujet Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image*, notamment p. 160.

³⁵ Voir à ce sujet Jan Miernowski, *Signes dissimilaires*, p. 14, n. 7.

³⁶ Jan Miernowski, *Le Dieu Néant*, p. 153.

La lecture que suggère Miernowski présente l'avantage de rappeler que le travail figuratif de cette esthétique négative confère à l'allégorisme, notamment dans son versant médiéval, une complexité autrement plus dense que ce que laisse entendre, j'y reviendrai, l'image décidément trop simpliste qu'en donne trop souvent encore la critique moderne. Georges Didi-Huberman en a explicité le jeu et les enjeux dans une étude sur les figurations picturales de la dissemblance au crépuscule du Moyen Age. Les similitudes dissimilaires, note-t-il, « en interdisant les strictes définitions représentatives »³⁷, permettent en effet de dépister ce qui dans l'écriture allégorique et dans le protocole de lecture qu'elle engage relève d'une véritable poétique :

Au-delà du savoir, donc, au-delà des concepts et des opinions, l'exégèse inventait des rapports entre choses, mots ou images bibliques, qui n'en avaient aucun dans l'ordre naturel, dans l'ordre logique ou dans l'ordre des ressemblances visibles. Alors elle tirait l'ordre naturel vers celui du mystère, l'ordre logique vers celui de l'équivoque, et l'ordre visible vers celui des dissemblances. Voilà pourquoi l'exégèse, plus qu'une méthode, fut d'abord une *poétique* – déconcertante, sans doute, pour les esprits positivistes –, une poétique productrice d'énigmes [...] ³⁸.

Cette dimension créatrice de l'allégorisme explique, toujours selon Didi-Huberman, comment, au Moyen Age déjà, les images et, plus généralement, le travail figuratif d'une représentation ont pu devenir un « champ exégétique »³⁹ à part entière.

Le Silène de Rabelais se donnerait ainsi à lire non pas comme rupture avec la tradition allégorique dont il hérite, mais plutôt comme exploration, voire comme mise à l'épreuve des ressources figuratives et critiques qu'une écriture et une interprétation allégoriques permettent de déployer par le truchement des signes dissimilaires. Or, les potentialités de sens et de contre-sens, j'y reviendrai en détail, que dessinent, dès le XVI^e siècle, les réappropriations des figures biformes et même difformes de son texte, invitent à ne pas court-circuiter la part maudite du Silène, autrement dit à penser ce qui, dans cette figure reste – ou plus précisément devient – problématique chez Rabelais. L'hypothèse qu'il s'agit de développer ici est en effet la suivante : Si Rabelais n'a pas rompu avec l'allégorisme médiéval, les stratégies rhétoriques et discursives que fait jouer son texte semblent en effet avoir tracé la voie de la rupture en configurant, en négociant à travers des figures troublées et troublantes, la possibilité d'une poétique où les signes de la déformation se libèrent de la tutelle d'une logique de la forme. Une poétique où la défiguration ne serait plus le simple négatif dénonçant la chute d'une figure, mais productrice d'une manière autre de figurer. En problématisant

³⁷ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico*, p. 23.

³⁸ *Ibid.*, pp. 17-18.

³⁹ *Ibid.*, p. 18.

les conflits de sens à l'œuvre dans le dispositif herméneutique de l'allégorie, Rabelais aurait ainsi rendu problématique – et j'insiste sur la dimension active du geste – un certain nombre de figures et de figurations, à l'instar, précisément, de ce qu'en viendra à signifier une « obscénité » qui, contrairement à l'ordre qui gouverne les signes dissimilaires de l'esthétique négative, ne serait plus soumise à l'expression d'un « plus hault sens ».

Rabelais radicaliserait ainsi une hantise à laquelle, à l'époque même du *Gargantua*, un autre réinvestissement de l'image silénique cherche à donner forme. Hantise dont les ramifications idéologiques et politiques sont cette fois-ci explicites. Il s'agit de la défense et illustration de *L'étude des lettres (De studio literarum recte et commode instituendo)* que publie en 1532 Guillaume Budé⁴⁰. Il y revient une fois de plus à l'image du Silène de figurer les conflits à l'œuvre dans l'interprétation allégorique :

Si [...] la sagesse révélée offre un aspect extérieur qui manque et de gaieté et d'éclat attrayant, il ne s'ensuit pas que ceux qui sont accoutumés à lire des textes magnifiques et à écouter des discours séduisants doivent juger que l'étude de l'écriture sainte est grossière et plébéienne. De fait la philosophie sacrée porte les vêtements sombres et sobres d'une ouvrière ; elle semble se dissimuler sous d'étonnants symboles (*sese dissimulans et mire symbolica*). Mais à peine aura-t-on regardé au-dedans qu'on jugera sans nul doute qu'il s'y trouve des figures de style d'une majestueuse beauté, et une sainte harmonie. Plus tard on y découvrira des grâces célestes et des douceurs divines, cachées (comme on dit) à l'intérieur de silènes et Satyres, tel qu'il en était autrefois à Athènes dans les boutiques des artisans ; comme [...] Platon en fait mention dans le *Banquet*⁴¹.

Le recours à la parabole du Silène n'a pourtant rien de convenu chez Budé. Elle négocie au contraire une ambiguïté lourde de sens. Sous les « étonnants symboles » que conjure ici Budé se cache en effet, selon un geste lui-même silénique, la hantise d'un éclatement des figures de sens auquel ouvre le jeu conflictuel des significations ambivalentes du Silène allégorique. Le texte de Budé en détaillera l'inquiétude :

[Q]uand il s'agit des textes sacrés et prophétiques sur lesquels reposent toute l'autorité de la vérité, et la foi en l'immortalité des âmes, certains hommes de notre temps [...] se sont mis à défendre des dogmes exécrables, de sorte que bien souvent la parole de vérité nous apparaît ambiguë, privée de l'interprétation de ceux qui ont été les meilleurs spécialistes de la loi divine, et qui se sont recommandés par l'innocence et la sainteté de leurs mœurs. [...] Notre temps sera un jour célèbre à cause du renouveau de la culture ; mais

⁴⁰ Je citerai le texte d'après la traduction de Marie-Madeleine de La Garanderie dans Guillaume Budé, *L'étude des lettres*, qui reproduit également en facsimilé l'édition latine originale parue chez Josse Bade à Paris en 1532.

⁴¹ *Ibid.*, f. 26 r^o.

il aura aussi une effroyable réputation, pour avoir offensé la majesté de la doctrine de l'Eglise, et surtout celle de la victime qui nous a si merveilleusement rachetés et qui à plusieurs reprises a été consacrée et offerte à notre adoration par une puissance divine si grande et si manifeste. Il n'a pas suffi à leur arrogance effrénée de remplir l'opinion commune d'une religion ambiguë, flottant et oscillant entre foi et mauvaise foi (*inter fidei perfidiaequae consilium ambiguae et alternantis*) ; le poison s'avancant pas à pas, il lui a fallu encore tenter d'ébranler le pivot du Christianisme, d'arracher à la foi sa colonne et sa charpente fermement cloutée⁴².

Le fait que Budé donne à la pensée chargée de tenir en échec la prolifération discordante de cette « religion ambiguë » la forme paradoxale de l'ambivalence silénique montre à quel point le Silène reste une figure problématique. Loin d'annuler les flottements de sens dont Budé souligne ici le danger, les figurations siléniques peuvent en effet se lire comme retour du refoulé, comme l'expression de cela même qu'elles sont censées contenir : l'ébranlement de l'architecture – la charpente, allégorique, fermement cloutée – du sens dans une figure irréductiblement ambivalente. « Cas limite de l'allégorie »⁴³ selon l'expression de Teresa Chevolet, le Silène se donne ainsi à lire comme allégorie critique qui met en abîme ses propres potentialités de sens et de contre-sens. Mise en abîme qu'il faut comprendre ici à la fois comme exposition, voire affirmation d'un protocole d'écriture et de lecture et comme atteinte à ce code, comme mise en crise.

Les stratégies auctoriales que déploie le prologue du *Gargantua* en donnent à lire le geste dans sa dynamique conflictuelle. En effet, au moment même où Alcofribas invite son lecteur à pénétrer le secret de son texte – la « doctrine plus absconce, laquelle vous revelera de tres haultz sacremens et mysteres horrifiques » – il fait planer le soupçon sur les dérives de l'exégèse allégorique :

Croiez vous en vostre foy qu'oncques Homere escrivent l'*Iliade* et *Odyssée*, pensast es allegories, lesquelles de luy ont calfreté Plutarche, Heraclides Ponticq, Eustatie, Phornute : et ce que d'iceulx Politian a desrobé ? Si le croiez : vous n'approchez ne de pieds ne de mains à mon opinion : qui decrete icelles aussi peu avoir esté songées d'Homere, que d'Ovide en ses *Metamorphoses*, les sacremens de l'evangile : lesquelz un frere Lubin vray croquelardon s'est efforcé demonstrier, si d'aventure il rencontroit gens aussi folz que luy : et (comme dict le proverbe) couvercle digne du chaudron⁴⁴.

Il en irait de même, note Alcofribas, de ses « joyeuses et nouvelles chroniques » : « Car à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdiz ne employay oncques plus ny aultre temps, que celluy qui estoit estably à prendre ma refection corporelle : sçavoir est, beuvant et mangeant.⁴⁵ »

⁴² *Ibid.*, f. 23 r^o-23 v^o.

⁴³ Teresa Chevolet, *L'idée de fable*, p. 123.

⁴⁴ *G.*, p. 7.

⁴⁵ *Ibid.*

Certains lecteurs du *Gargantua*, et non des moindres, n'ont voulu voir dans ses lignes que l'expression d'un « problème de réception littéraire » qui ne relèverait en rien d'une crise des signes. Ainsi, à en croire Gérard Defaux, ce qui se jouerait dans le prologue, c'est un « face à face » de l'auteur et de son lecteur. Ce que donneraient à voir « la virtuosité verbale et le jeu métaphorique, le paradoxe et la densité des allusions savantes », ce serait un auteur incompris qui se voit obligé d'expliquer la nouveauté de son œuvre devant un lecteur qui, d'abord réticent, finirait par se laisser convaincre par le verbe de Rabelais, dont la « seule ambition » serait de « composer “par esbat” des livres “pleins de folastries joyeuses, hors l'offence de Dieu et du Roy” »⁴⁶. Defaux ira jusqu'à reprocher à ceux qui, nouveaux frères Lubin à ses yeux, cherchent à déplier les contradictions de cette posture auctoriale de gloser un texte qu'ils n'auraient, *littéralement*, pas compris⁴⁷.

Revenons donc à la lettre de l'écriture rabelaisienne et, plus précisément, à l'économie du verbe *ouvrir* qui gouverne le prologue du *Gargantua*. « Fault ouvrir le livre », dit Alcofribas. Et cette ouverture prend forme dans l'image du Silène que le prologue ne cesse d'interroger au point qu'elle a pu servir de figure en abyme désignant le texte rabelaisien dans son ensemble. Figure éminemment paradoxale dans les contradictions qu'elle fait jouer entre forme et contenu, elle informerait le dispositif d'écriture d'un texte qui s'entendrait, au sens moderne du terme, comme *texte ouvert*. Un « texte silénique » selon la formule de Raymond C. La Charité, qui souligne dans sa lecture du prologue l'« insaisissable » de l'écriture rabelaisienne dont le jeu ironique mettrait en échec toute tentative de stabiliser des significations, offrant au lieu d'une solution à la question du sens une dynamique de la « dis-solution » des signes⁴⁸.

Cette dissolution des figures à l'œuvre dans le texte silénique fait entrevoir, on l'aura compris, les formes mouvantes et équivoques de l'esthétique dite baroque où Umberto Eco a voulu reconnaître les premières traces de la modernité. Elle semble préfigurer la dynamique de ce qu'Eco appelle une *œuvre ouverte* dont les possibilités de sens en excès, son caractère grotesque, font du texte

⁴⁶ Gérard Defaux, *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, pp. 114-115.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁸ Voir à ce sujet Raymond C. La Charité, « Rabelais and the Silenic Text : The Prologue to *Gargantua* », pp. 83-84 : « The many fragments of discourse, literary and textual as well as popular and proverbial, that punctuate the text serve to ground and to propel the prologue in a scriptural configuration, such that the silenic text is constantly attracting attention to itself and to its dynamics as hybrid piece and as virtuoso performance. It is through this interplay of forces in the prologue that Rabelais dramatizes and lays bare various of this preoccupations as both writer and reader. But we can never be sure that we are on the right track and that we have adequately perceived and interpreted this crafty performance because it is staged on the boards of irony, and, therefore, we are never sure as reader/participants about our distance and perspective. [...] The reader is constantly foiled by irony ; it slips through his fingers, dissipating itself through its very role of dis-solution. Thus, by its very nature it creates the ungraspable text [...]. »

moderne l'expression d'une *surdétermination* de sens saisie comme un trop – ou un trop peu – de significations qui ouvre à l'expérience d'une *indétermination* des signes. Le texte moderne serait précisément *ouvert* au sens où il s'ouvre à des potentialités de sens et de contresens irréductibles à toute économie discursive qui chercherait à contrôler, voire à en neutraliser les contradictions, à orienter la lecture. L'œuvre ouverte serait en effet à lire, selon Eco, en opposition à l'allégorisme médiéval que la première modernité reçoit en héritage. Allégorisme qui, s'il projette une ouverture, finit par refermer les possibles de significations en les plaçant sous la tutelle et l'autorité d'un message :

Une œuvre conçue sur ce principe [allégorique] est incontestablement dotée d'une certaine « ouverture » ; le lecteur sait que chaque phrase, chaque personnage, enveloppent des significations multiformes qu'il lui appartient de découvrir. Selon son état d'esprit, il choisira la clef qui lui semblera la meilleure et « utilisera » l'œuvre dans un sens qui peut être différent de celui adopté au cours d'une précédente lecture. Or, ici encore, « ouverture » ne signifie pas « indétermination » de la communication, « infinies » possibilités de la forme, liberté d'interprétation. Le lecteur a simplement à sa disposition un éventail de possibilités soigneusement déterminées, et conditionnées de façon que la réaction interprétative n'échappe jamais à l'auteur⁴⁹.

Héritière des pratiques d'écriture et de lecture de l'allégorisme médiéval, la Renaissance resterait, à en croire Eco, tributaire de cette fermeture ultime. Si la première modernité esquisse dans son versant baroque les contours d'une ouverture, une « formulation *consciente* »⁵⁰ de l'œuvre ouverte ne se réaliserait que dans l'horizon de cette autre modernité qui sera celle d'un Mallarmé et d'un Joyce. Les fables du temps de Rabelais seraient ainsi à comprendre, dans leurs écarts mêmes, comme l'expression d'un « monde ordonné, une hiérarchie des êtres et des lois qu'un même discours poétique peut éclairer à plusieurs niveaux mais que chacun doit entendre dans la seule perspective possible, qui est celle du Logos créateur »⁵¹. Configurées, c'est-à-dire pensées et écrites, dans l'horizon de cet ordre de sens, les œuvres d'art figureraient, donneraient à voir la logique qui le gouverne. Ainsi l'art fonctionnerait-il comme une « métaphore épistémologique » :

[S]i une forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir en revanche une *métaphore épistémologique* : à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voit la réalité⁵².

⁴⁹ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, p. 19.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹ *Ibid.*, p. 20.

⁵² *Ibid.*, p. 28.

Or, le Silène de Rabelais le suggère, ce jeu de la métaphore participe d'une poétique moins transparente que ne le laisse entendre Eco. Plutôt que de résoudre des contradictions en une figure qui en relèverait les tensions, le texte silénique engage en effet une dynamique autrement plus complexe, pour ne pas dire conflictuelle. Il met en jeu une *altération* qui, comme le souligne Georges Didi-Huberman, invite à repenser la notion même d'ouverture : « L'ouverture n'est pas seulement un état de fait ou un "dispositif", comme on dit. C'est un acte, un processus d'*altération*. C'est donc un fait de structure qui porte atteinte à la structure [...] ». ⁵³ »

Le texte silénique I : de Platon à la bibliothèque de Saint-Victor

Platon, déjà, esquissait la hantise d'une altération silénique qui risque de faire s'effondrer une structure de sens à travers la mise en scène du discours d'Alcibiade dans le *Banquet* que Rabelais place en exergue au prologue du *Gargantua* ⁵⁴. L'arrivée bruyante du personnage qui prononcera l'éloge de Socrate en Silène interrompt le sage déroulement de la discussion sur l'amour au cœur du dialogue de Platon. « Complètement ivre » et criant « à tue-tête » ⁵⁵, Alcibiade marque un trouble qui inscrit à même la trame du texte platonicien ce que son discours dramatisera : le caractère *déconcertant* de Socrate et de sa parole. Platon fait en effet dire à Alcibiade à propos de Socrate :

[D]e cet homme-là, avec ce qu'il y a de déconcertant dans sa personne et dans ses discours, on ne trouverait rien, même en cherchant bien, qui tant soit peu en approche, ni pour le présent ni pour le passé, à moins bien sûr de le comparer à ceux que je dis : non pas à un être humain, mais aux silènes et aux satyres, qu'il s'agisse de sa personne ou de ses discours. C'est en effet qu'il est une chose que j'ai omis de dire en commençant, à savoir que ses discours aussi sont tout à fait pareils aux silènes que l'on ouvre. Car, si l'on se donne la peine d'écouter les discours de Socrate, ses discours donnent au premier abord l'impression d'être parfaitement ridicules ; ces mots et ces phrases qui forment une enveloppe extérieure, on dirait la peau d'un satyre insolent. [...] Mais, une fois ces discours ouverts, si on les observe et si on pénètre en leur intérieur, on découvrira d'abord qu'ils sont dans le fond les seuls à avoir du sens, et ensuite qu'ils sont on ne peut plus divins, qu'ils

⁵³ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, p. 32.

⁵⁴ Romain Menini (*Rabelais et l'intertexte platonicien*, p. 135) va jusqu'à faire d'Alcofribas une réincarnation presque littérale d'Alcibiade : « Il ne semble pas que les commentateurs aient été alertés – étaient-ils eux-mêmes altérés ? – par la proximité si signifiante des deux noms "Alcibiades" et "Alcofribas", quasi anagrammes seulement séparés, dans le texte de Rabelais, par le dizain adressé "Aux lecteurs". Or ce rapprochement entre notre "abstracteur de quinte essence" du titre et le personnage ivre du dialogue de Platon ne s'arrête pas à quelques lettres en commun. En effet, la prise de parole du locuteur rabelaisien n'est pas sans rappeler l'arrivée tonitruante d'Alcibiade dans *Le Banquet*. »

⁵⁵ Platon, *Le banquet*, trad. Luc Brisson, 212d.

recèlent une multitude de figurines de l'excellence, que leur portée est on ne peut plus large, ou plutôt qu'ils mènent à tout ce qu'il convient d'avoir devant les yeux si l'on souhaite devenir un homme accompli⁵⁶.

Celui qu'Alcibiade compare à « ces silènes qui se dressent dans les ateliers de sculpteurs »⁵⁷ serait ainsi à l'image de sa parole elle-même silénique. Autrement dit, dans sa forme silénique Socrate incarnerait le discours silénique qu'il porte, auquel il donne corps. La parole d'Alcibiade, quant à elle, matérialise les effets, l'action du discours socratique qui, décidément, ne laisse pas indifférent ses auditeurs. Alcibiade s'excuse en effet de « passer du coq à l'âne »⁵⁸ dans l'évocation d'une parole à l'efficacité troublante : « [C]haque fois que c'est toi [Socrate] que l'on entend, ou que l'on prête l'oreille à une autre personne en train de rapporter tes propos, si minable que puisse être cette personne, et même si c'est une femme, un homme ou un adolescent qui lui prête l'oreille, nous sommes troublés et possédés. »⁵⁹ Dans son éloge de l'« action de Socrate », Alcibiade va jusqu'à faire de ce trouble une blessure, une ouverture dans son corps à lui :

[M]on état est aussi celui de l'homme qu'une vipère mâle a mordu ; on raconte, je crois, que celui à qui l'accident est arrivé se refuse à décrire son état, sauf à ceux qui ont déjà été mordus, sous prétexte qu'eux seuls peuvent comprendre et excuser tout ce qu'il a osé faire ou dire sous le coup de la souffrance. Moi donc, qui ai subi une morsure plus douloureuse encore et qui ai été mordu là où, selon toute vraisemblance, il est le plus douloureux de l'être, car c'est au cœur ou à l'âme – peu importe le terme que l'on utilise – que j'ai été frappé et mordu par les discours de la philosophie, lesquels blessent plus sauvagement que la vipère quand ils s'emparent d'une âme jeune qui n'est pas dépourvue de talent, et qu'ils lui font commettre et dire n'importe quelle extravagance⁶⁰.

Alcibiade est atteint, altéré, dans sa chair par la parole silénique de Socrate. Et cette transformation n'a rien de paisible, l'image de la morsure est là pour en témoigner. Alcibiade explicitera le caractère violent du discours qui agit sur lui :

[M]essieurs, si je ne risquais pas de passer à vos yeux pour quelqu'un de complètement ivre, je vous dirais, sous la foi du serment, quelles impressions j'ai ressenties et ressens encore maintenant à l'écoute des discours de cet individu [Socrate]. Quand je lui prête l'oreille, mon cœur bat beaucoup plus fort que celui des Corybantes et ses paroles me tirent des larmes ; et je vois un très grand nombre d'autres personnes qui éprouvent les mêmes impressions. Or, en écoutant Périclès et d'autres bons orateurs, j'admettrais sans

⁵⁶ *Ibid.*, 221d-222a.

⁵⁷ *Ibid.*, 215a.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, 215d.

⁶⁰ *Ibid.*, 217e.

doute qu'ils s'exprimaient bien, mais je n'éprouvais rien de pareil, mon âme n'était pas troublée, et elle ne s'indignait pas de l'esclavage auquel j'étais réduit. Mais lui, ce Marsyas, il m'a bien souvent mis dans un état tel qu'il me paraissait impossible de vivre comme je le fais [...]. En ce moment encore, et j'en ai conscience, si j'acceptais de lui prêter l'oreille, je ne pourrais pas rester insensible, et j'éprouverais les mêmes émotions. [...] Je me fais donc violence, je me bouche les oreilles comme pour échapper aux Sirènes, je m'éloigne en fuyant [...] ⁶¹.

Rabelais s'en souviendra. Dès le *Pantagruel*, le lecteur est visé dans sa chair. Le texte se recommande comme « remede expedient » aux maux qui le tracasent, offrant en particulier une « consolation » aux « pauvres verolez et goutteux » ⁶². Cette poétique thérapeutique se double pourtant d'emblée d'une rhétorique beaucoup plus troublante. En témoigne cette mise en garde qui conclut le prologue du premier roman de Rabelais :

[L]e feu saint Antoine vous arde, mau de terre vous vire, le lancy, le maulubec vous trousse, la caquesangue vous viengne, le mau fin feu de ricqueracque, aussi menu que poil de vache, tout renforcé de vif argent, vous puisse entrer au fondement, et comme Sodome et Gomorre puissiez tomber en soulfre, en feu et en abysme, en cas que vous ne croyez fermement tout ce que je vous racomptéray en ceste presente chronicque ⁶³.

Les dernières lignes du prologue du *Gargantua* s'en feront, par moments littéralement, l'écho :

Or esbaudissez vous mes amours, et guayement lisez le reste tout à l'aise du corps, et au profit des reins. Mais escoutez vietz d'azes, que le maulubec vous trousse : vous soubviene de boyre à my pour la pareille : et je vous plegeray tout ares metys ⁶⁴.

Les prologues brossent ainsi, en contre-point à l'efficacité thérapeutique de l'écriture, le tableau d'une chair en décomposition, menaçant le lecteur du fléau de maladies qui disloquent, en le défigurant, son corps. A l'image du « mau de terre » que Laurent Joubert assimile à des convulsions épileptiques ⁶⁵ ou de la « caquesangue » qu'Ambroise Paré décrit comme un « flux de ventre qui ulcere et corrode les intestins, tellement que par les selles on voit sortir comme une raclure de boyaux, et du sang tout pur, autrefois du pus ou boüe, ou autres matieres purulentes, avec une extreme douleur [...] » ⁶⁶. Et le corps du lecteur n'est pas seul à subir une déformation.

⁶¹ *Ibid.*, 215d-216a.

⁶² *P*, p. 214.

⁶³ *P*, p. 215.

⁶⁴ *G*, p. 8.

⁶⁵ Laurent Joubert, *Seconde partie des Erreurs populaires*, Paris, Claude Micard, 1587, pp. 162-163.

⁶⁶ Ambroise Paré, *Œuvres*, Paris, Gabriel Buon, 1585, f. VIII. «LXXVI.

La lisibilité des passages en question est en effet compromise par l'abondance d'expressions que, faute de mieux, la critique continue à expliquer par un recours, qui reste à être interrogé, à des « régionalismes ». Ainsi Michael Screech se contente-t-il, dans son commentaire de la fin du prologue du *Gargantua*, de noter que Rabelais « affectionne l'emploi des jurons provinciaux, ici gascons »⁶⁷. Mireille Huchon laissera à son tour le lecteur sur sa soif dans sa glose de l'énigmatique « ares metys » : « Locution gasconne formée de *ares*, 'maintenant', et *metis*, 'même' »⁶⁸. Le vocabulaire médical n'est pas en reste. Ainsi le « maulubec » – que l'on serait tenté de lire comme un « mal au bec » – est-il le plus souvent considéré comme une variante du *Mau-loubet* auquel Joubert consacre une notice dans ses *Erreurs populaires touchant la Medecine* : « C'est une des imprecations du vulgaire de Languedoc, comme le susdit *Mau de terre*. Je pense qu'ils signifient le loup, qui est un chancre ulcéré aux cuisses et aux jambes (mal incurable de vraie cure, sinon par extirpation) comme celui du visage est dit, *Noli me tangere*.⁶⁹ »

Or, cette déconcertante pluralité des langues que mobilisent les prologues gagne à être reconsidérée à la lumière de la scène babélique par excellence du texte rabelaisien : la rencontre de Panurge qui avait donné lieu à un formidable feu d'artifice de « baragouins ». D'autant plus que, lors de sa première apparition au chapitre IX du *Pantagruel*, le personnage prend des formes siléniques cachant, sous des allures miséreuses, une « riche et noble lignée » :

Un jour Pantagruel se pourmenant hors la ville vers l'abbaye saint Antoine devisant et philosophant avecques ses gens et aucuns escoliers, rencontra un homme beau de stature et elegant en tous lineamens du corps, mais pitoyablement navré en divers lieux : et tant mal en ordre qu'il sembloit estre eschappé es chiens, ou mieulx ressembloit un cueilleur de pommes du pais du Perche. De tant loing que le vit Pantagruel, il dist es assistans : « Voyez vous cest homme qui vient par le chemin du pont Charanton ? Par ma foy il n'est pauvre que par fortune : car je vous assure que à sa physionomie nature l'a produit de riche et noble lignée, mais les adventures des gens curieux le ont reduict en telle penurie et indigence.⁷⁰ »

Il n'est probablement pas anodin que la rencontre avec un Panurge déchiqueté et mal en point se fasse près d'un lieu dédié à Saint Antoine, patron saint de l'ordre des Antonins en charge des hôpitaux dits des « démembrés » qui prenaient en charge les malades atteints du feu Saint Antoine dont Rabelais menace ses lecteurs à la fin du prologue du *Pantagruel*⁷¹. Maladie qui, à l'image du

⁶⁷ Voir la note qu'il consacre au passage en question dans *G orig.*, p. 18.

⁶⁸ *OC*, p. 1066, n. 8.

⁶⁹ Laurent Joubert, *Seconde partie des Erreurs populaires*, p. 163.

⁷⁰ *P*, p. 246.

⁷¹ Précisons que Rabelais situe la scène près de l'abbaye Saint-Antoine-des-Champs qui ne dépendait pas des Antonins. A Paris, les malades du feu Saint Antoine était accueillis au Petit-Saint-Antoine. Voir à ce sujet Hippolyte Bonnardot, *L'abbaye royale de Saint-Antoine-des-Champs de l'ordre des Cîteaux*, notamment p. 11, n. 2. Il n'en demeure pas moins que l'évocation de Saint

traitement que subit Panurge aux mains d'un rôtiisseur turc, brûle au vif ses victimes qu'elle finit par dépecer⁷². Le scénario apocalyptique dont le corps des lecteurs est le théâtre chez Rabelais n'est en effet pas sans rappeler le sort que le mal dit aussi « des ardents » réserve à ses victimes. Voici le tableau qu'en brossent les *Annales de Limoges*, rassemblées sous forme manuscrite au XVII^e siècle, par rapport à une épidémie qui sévissait en 994 :

[L]a vengeance de Dieu, ne trouvant rien qui l'empeschât pour punir les hommes, fist descendre sur la terre un feu très ardent et ensouffré qui donna subject extraordinaire d'estonnement à tout le monde. Les vivants en estants frappés estoient consumés jusques à mourir. Les uns se santoient pris au piedz, les autres aux mains, et, de ces extrémités le mal gaignoit le cœur petits, grandz, jeunes et vieux, hommes et femmes estoient infectés de ceste peste, et l'accrimonie en estoit telle que l'on aymoit mieux mourir que vivre. Dans l'excès de ces douleurs, on s'essayoit parfois de trouver sollagement en jettant de l'eau sur les parties affectées pour les rafraichir, et on voyoit incontinant qu'il s'enlevoit une vapeur aveq une puanteur insupportables. La force du mal pressoit en telle sorte qu'ilz demandoient qu'on leur couppat les cuisses, les autres les bras, et aveq cela ilz n'esvitoient pas la mort⁷³.

Cette hantise d'une désarticulation des membres du corps trouvera, à travers Panurge, un écho chez Rabelais dans la mise en scène d'une langue réduite à des sons qui ne semblent avoir d'autre sens que le jeu de leur sonorité. Panurge a en effet, au propre et au figuré, la bouche altérée. Affamé et assoiffé, il lance, dans un langage dont il a le secret, à Pantagruel et ses compagnons qui n'y comprennent goutte : « Prug frest strinst sorgdmand strochdt drhds pag brleland. »⁷⁴ Une tentative en danois ne lui réussit guère mieux :

Myn herre endog jeg met inghen tunge talede, lygesom boeen ocg uskvlig creatner : myne kleebon och myne legoms magerhed uudvyser allygue klalig huvad tyng meg meest behoff girireb, som aer sandeligh mad och drycke⁷⁵.

Antoine dans le contexte des heurs et malheurs de Panurge invite à faire travailler l'imaginaire lié à cette figure. Raymond C. La Charité l'avait déjà suggéré dans sa réflexion sur le diabolique dans le *Pantagruel* (« Devildom and Rabelais's *Pantagruel* », pp. 45-46) : « [T]here is something Biblical and fundamental about Panurge's impact on Pantagruel, and this is all the more accentuated by the fact that the encounter takes place near the "abbaye Saint Antoine". Cistercian abbey though it may be, it honors Saint Anthony, a man reputed for his endless encounters with the devil in all his guises, hence a proper setting for Panurge's entrance. » Pour plus de détails quant au traitement médical du « feu Saint Antoine » et ses représentations, je me permets de renvoyer à l'étude récente de Jacques Battin, *Entre médecine et religion. Des saints intercesseurs à l'ordre hospitalier des Antonins*.

⁷² A la fin du chapitre, Panurge expliquera qu'il vient de débarquer de Turquie où il s'était retrouvé « en broche tout lardé ». L'épisode sera narré au chapitre XIII du *Pantagruel* : « Comment Panurge racompte la manière comment il eschappa de la main des Turqs. »

⁷³ *Annales manuscrites de Limoges dites Manuscrit de 1638*, publiées par Emile Ruben, Félix Achard et Paul Ducourtieux, p. 129.

⁷⁴ *P*, p. 247.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 248.

Les éditions modernes traduisent ainsi : « Monsieur, même dans le cas où, comme les enfants et les bêtes brutes, je ne parlerais aucune langue, mes vêtements et la maigreur de mon corps montreraient clairement ce dont j'ai besoin, à savoir manger et boire. »⁷⁶ Pantagruel et sa suite, quant à eux, sont dépossédés de leurs moyens : « Je croy (dist Eustenes) que les Gothz parloient ainsi. Et si dieu vouloit, ainsi parlerions nous du cul. » Même lorsqu'il tente sa chance en utopien, la langue maternelle de Pantagruel, Panurge reste sur sa faim : « J'entends ce me semble, dist Pantagruel : car ou c'est langaige de mon pays de Utopie, ou bien luy ressemble quant au son. »⁷⁷ Il a beau parler toutes les langues, de l'allemand à l'italien en passant par le latin et le grec, au point qu'il lui arrive d'en inventer de toutes pièces, son auditoire ne sait que faire d'une virtuosité qui tourne au vide avant que Panurge ne s'explique, enfin, en français.

Le passage prend tout son sens, dans l'économie du texte rabelaisien, par rapport à la fameuse lettre de Gargantua à son fils qui précède immédiatement la rencontre de Panurge. Le vieux géant s'y fait l'avocat d'une renaissance des lettres et plus particulièrement des langues. Faisant appel à l'inépuisable curiosité de Pantagruel, il lui enjoint :

J'entens et veulx que tu aprenes les langues parfaitement. Premierement la Grecque comme le veult Quintilian. Secondement la Latine. Et puis l'Hebraicque pour les saintes lettres, et la Chaldaicque et Arabicque pareillement, et que tu formes ton stile quand à la Grecque, à l'imitation de Platon : quand à la Latine, à Cicéron⁷⁸.

Cet éloge du savoir humaniste, qui est généralement considéré comme l'« hymne le plus ardent qui ait été conçu à la gloire de la Renaissance »⁷⁹, devient pourtant paradoxal dans la dynamique du texte rabelaisien qui le fait déboucher sur la logorrhée panurgienne où resurgit le spectre de la bibliothèque de Saint-Victor que Pantagruel venait de quitter au moment où il reçoit le message de son père. Bibliothèque dont le chapitre qui précède la lettre répertorie les fausses richesses dans un catalogue parodique où Rabelais déploie une formidable verve satirique contre un ordre du savoir en déroute. L'énumération de titres fictifs – à l'exemple du *Decretum universitatis Parisiensis super gorgiasitate muliercularum ad placitum*, le *Décret de l'université de Paris sur la coquetterie des petites femmes pour le plaisir*⁸⁰ – ou faussement évocateurs d'érudites élucubrations – à l'image des *Antipericatametanaparbeugedamphicibrationes merdican-tium*⁸¹ – d'ouvrages parfois attribués ironiquement à des personnages réels –

⁷⁶ OC, p. 1276, n. 6.

⁷⁷ P, p. 249.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 244.

⁷⁹ L'expression est d'Abel Lefranc. Voir son édition des *Œuvres* de Rabelais, t. III, p. x.

⁸⁰ P, p. 236.

⁸¹ *Ibid.*, p. 239.

citons l'entrée *Tartaretus de modo cacandi*, le *De la manière de déféquer* dont Rabelais honore le professeur Pierre Tartaret de la Sorbonne, dont le nom est ici mis à contribution, « tarter » signifiant « aller à la selle »⁸² – vise notamment l'héritage de la scholastique médiévale et ses survivances à l'époque du *Pantagruel*. Le chapitre a ainsi été considéré avant tout comme une « satire humaniste »⁸³ dirigée contre les tenants d'idées d'un autre âge, plus particulièrement la faculté de théologie de Paris dont le syndic, Noël Béda, se retrouve sous la plume de Rabelais l'auteur d'un *De optimitate triparum* (« De l'excellence des tripes »)⁸⁴. L'institution qu'il représente est dotée d'un *Badinatorium Sorboniformium*, d'un *Badinage en forme sorbonnarde*⁸⁵. Un des fervents partisans de Béda et éminent commentateur du *Livre des sentences* de Pierre Lombard, somme de l'enseignement scolastique, Jean Majoris, écope pour sa part d'un *De modo faciendi boudinos* (« De la manière de faire des boudins »)⁸⁶. Quant à Duns Scot, le « Docteur subtil » de la scolastique, il se voit attribuer des *Barbouillamenta*, des *Barbouillages*⁸⁷. Rabelais explicitera la charge critique qu'engagent ces caricatures lors de la réédition du *Pantagruel* en 1534. Il ajoutera alors à son catalogue les noms de plusieurs acteurs importants des polémiques dirigées contre les mouvements humanistes et réformés à une époque où les conflits avec la Sorbonne se radicalisent⁸⁸.

Le texte silénique II : le « Silène inversé » de la polémique humaniste

Le catalogue satirique de la bibliothèque rabelaisienne actualise un geste qu'Erasmus décrit explicitement en termes siléniques dans son célèbre adage. Les *Silènes d'Alcibiade* opposent en effet à l'image du « bon Silène » qu'exemplifieraient Socrate, Diogène et le Christ, la figure du « Silène inversé » :

Il existe encore aujourd'hui quelques bons Silènes (*boni ... Sileni*) qui restent cachés, mais, hélas, si peu nombreux ! La plupart des hommes figurent un Silène inversé (*praeposterum Silenum*) : pour qui examine en profondeur la nature et l'essence des choses, il découvrira que personne n'est plus éloigné de la vraie sagesse que ces hommes qui, avec des titres magnifiques, des bonnets de savants, des ceintures splendides, des anneaux sertis de pierres, prétendent enseigner la sagesse accomplie. Tant et si bien qu'il n'est pas rare de trouver plus d'authentique et réelle sagesse chez un individu quelconque

⁸² *Ibid.*, p. 237 et les explications de Mireille Huchon dans *OC*, p. 1263, n. 8.

⁸³ L'expression est empruntée au chapitre que Barbara C. Bowen consacre à la bibliothèque de Saint-Victor dans *Enter Rabelais, laughing*, p. 100.

⁸⁴ *P*, p. 237.

⁸⁵ Il s'agit d'une addition de 1534. A partir de 1542, on lira *sophistarum* au lieu de *Sorboniformium*. Voir *Ibid.*, p. 239 et la note dans *OC*, p. 1267, n. 23.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 237 et la notice dans *OC*, p. 1263, n. 19.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁸⁸ Voir à ce sujet *OC*, pp. 1260-1261, n. 6.

qui passe, dans l'opinion du vulgaire, pour être un simple d'esprit quelque peu infatué de sa personne, mais dont l'intelligence n'a pas été formée par le Docteur Subtil (ainsi qu'on appelle Scot), mais bien par l'esprit céleste du Christ (*mentem non subtilis ut vocant Scotus, sed coelestis ille Christi docuit spiritus*), que dans de nombreux masques tragiques (*tragicis personis*) de théologiens, ou chez « nos maîtres » (*magistris nostris*) triplement et quadruplement titrés, gonflés de leur Aristote et bardés d'une foule de définitions professorales, de conclusions et de propositions. Tous ne sont pas visés par ces remarques, mais trop nombreux, hélas, sont ceux à qui elles s'adressent ⁸⁹.

Ouvrir le Silène signifie ici démasquer l'autre dans son hypocrisie, ôter son masque à un personnage, déjouer – inverser – sa mascarade, à l'image des attaques que lance Erasme contre le « Docteur subtil » de « nos maîtres ». La dénonciation des masques des *magistri nostri* vise l'adversaire sur la scène théologique et, plus précisément, les abus d'un faux langage. Revêtant lui-même un masque paradoxal, Erasme le dira explicitement dans son *Eloge de la folie* :

Il y a une chose aussi qui me fait rire quelquefois c'est qu'ils ne se croient jamais autant théologiens que lorsqu'ils parlent de la façon la plus barbare et la plus sale possible (*maxime barbare spurceque*), et qu'ils bégayent au point que seul un bègue pourrait les comprendre, mais ils appellent profondeur ce que le vulgaire ne comprend pas. Ils affirment en effet qu'il serait contraire à la dignité des Saintes Lettres de les contraindre à obéir aux lois de la grammaire. Vraiment la majesté des théologiens est extraordinaire s'ils ont seuls le droit de parler incorrectement, bien qu'ils aient cela en commun avec beaucoup de savetiers. Enfin ils se croient proches des dieux chaque fois qu'on les salue presque dévotement du titre de « *Magistri Nostri* », mots dans lesquels se cache, selon eux, quelque chose de comparable à ce qu'est chez les Juifs le tétragramme. C'est pourquoi ils disent qu'il est impie d'écrire MAGISTER NOSTER autrement qu'en majuscules. Quant à celui qui dirait par inversion : « *Noster Magister* » il ruinerait (*perverterit*) d'un seul coup toute la majesté du titre de théologien ⁹⁰.

Les perversions en question prendront toutes leurs résonances polémiques dans l'horizon de la virulente satire que dirigera Ulrich von Hutten dans ses *Lettres des hommes obscurs*, publiées sous couvert d'anonymat entre 1515 et 1517, contre les théologiens qui maltraitent les lettres. Ecrites sur fond de la querelle antihumaniste qu'orchestrent alors les adversaires du philologue hébraïsant Jean Reuchlin ⁹¹, les *Lettres* font de l'imposture des *magistri nostri* vilipendée par Erasme la clé de voûte de leur contre-attaque.

⁸⁹ Erasme, *Adages*, éd. Jean-Christophe Saladin, vol. 3, n° 2201, p. 110.

⁹⁰ Erasme, *Moriae Encomium*, Bâle, Froben, 1522, pp. 284-286, trad. dans Erasme, *Eloge de la folie, Adages, ...*, éd. Claude Blum, p. 70.

⁹¹ Sur l'affaire Reuchlin, on consultera l'introduction de Jean-Christophe Saladin dans Ulrich von Hutten, *Lettres des hommes obscurs*, notamment le chapitre « Chronique de l'Affaire » pp. 21-52.

La première lettre donne le ton. Un dénommé Thomas Langschneyderius, « bachelier formé en théologie », s'y adresse à Ortwin Gratius, « poète, orateur et philosophe, non moins que théologien » et, précise le texte, « encore plus, s'il voulait »⁹². Si l'auteur de la lettre est fictif, son destinataire est un personnage bien réel. Gratius assurait en effet par des traductions latines une large diffusion aux écrits allemands contre Reuchlin⁹³. Rabelais ne l'oubliera pas. Il réservera à celui que les *Lettres* qualifient de maître ès « bonnes lettres » (*bonas literas*)⁹⁴ une place d'honneur dans son inventaire de la bibliothèque de Saint-Victor où figure un *Ars honeste pettandi in societate*, « l'art de péter honnêtement en société », qui est attribué à « M. Ortuinum », Ortwin Gratius⁹⁵.

Dans sa lettre, Langschneyderius rend compte d'un « banquet d'Aristote » (*prandium Aristotelis*), festin en l'honneur d'un théologien fraîchement promu docteur. Réjouissance, à l'en croire, aussi joyeuse que studieuse. Les maîtres se seraient en effet « mis à rire et ils ont commencé à discuter avec science de questions importantes ». Parmi les graves questions à élucider, un sujet en particulier retient l'attention des théologiens, à savoir « s'il fallait dire "Maît' Notrisant" (*magister nostrandus*) ou bien "Not' Maîtrisant" (*noster magistrandus*), quand on voulait parler d'une personne apte de naissance à devenir docteur en théologie [...] »⁹⁶. Dans la suite de la correspondance, ces élucubrations nourriront une critique de plus en plus acerbe dont un bref texte à valeur de préface, placé au verso de la page de titre d'une édition publiée en 1517, explique la logique :

Lettres des hommes obscurs, ne contenant rien d'autres que plaisanteries (*lusum*) et jeu dans la paille (*Jocum in paleas*), ordures (*feces*) et déchets (*quiquilias*), à partir desquels certains barbares (*Barbari*) sans langue (*elingues*), demi-savants (*scioli*), aussi arrogants (*arrogantes*) que vides et superficiels (*vani et frivoli*), se vantent de leurs bons hommes et leur bonne littérature (*bonorum virorum et earum literarum*). Raison pour laquelle nous, les bons, avons fui les corrupteurs (*contaminatores*). En vérité, personne n'est blessé dans ces lettres d'aucune façon, sinon celui qui est trop délicat des oreilles, ou d'un esprit peu joyeux (*ingenio parum amoeno*)⁹⁷.

Précisons que la « paille » désigne ici, en opposition au « grain », les jugements juridiques à l'autorité douteuse⁹⁸. Des livres « brodés de merde », dira Rabelais, à l'image de la « glose de Accurse » qu'il juge « tant salle, tant infame et punaise,

⁹² *Ibid.*, pp. 128-129.

⁹³ Sur Ortwin Gratius, voir *Ibid.*, pp. 16-18.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 126-127.

⁹⁵ *P*, p. 236.

⁹⁶ Ulrich von Hutten, *Lettres des hommes obscurs*, éd. Jean-Christophe Saladin, pp. 130-131.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 352-353.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 352, n. 1.

que ce n'est que ordure et villenie »⁹⁹. Ce qui est plus directement en cause dans les *Lettres*, comme l'explicitera la suite du texte, c'est la question de savoir « s'il est opportun que les prêtres soient savants dans les lettres profanes »¹⁰⁰. Le latin de cuisine que von Hutten met dans la bouche des *magistri nostri* qu'il fait défilier dans son texte et le ridicule qu'il jette sur les contorsions de leur langage ne laissent guère de doute quant à la réponse que les *Lettres* réservent à cette question. Le mauvais usage que feraient les théologiens des textes profanes, des « bonnes lettres » qu'ils aviliraient dans leur frivole barbarie, est en effet ouvertement dénoncé comme profanation. Et c'est dans cette perspective que prend sens le recours au registre scabreux que revendiquent les *Lettres* qui, selon les dires mêmes de leur auteur, contiennent « ordures et déchets ».

Il s'agit pour Hutten, selon une logique bien connue, d'abaisser, d'humilier son adversaire en accusant sa corruption. En témoigne le propos qu'il attribue à Arnold de Tongres, ennemi juré de Reuchlin¹⁰¹. Dans une lettre à Gratus, Arnold indique qu'il vient d'apprendre que ce même Gratus aurait « grimpé la servante (cela dit en toute honnêteté) de l'imprimeur Quentel »¹⁰². Il lui demande alors de confirmer la nouvelle. Non sans arrière-pensées :

Je vous prie, au nom de l'extrême affection que nous avons l'un pour l'autre, de bien vouloir m'écrire si c'est vrai ou pas, parce que ça fait longtemps que j'aimerais la baiser (*supposuisse*) et je n'ai jamais voulu le faire parce que je craignais qu'elle soit encore vierge. Mais si c'est vrai que vous avez fait ça, et si la chose vous convient, nous allons la grimper (*lardare*) tous les deux, à tour de rôle, moi un jour et vous le lendemain, en commençant par moi parce que les plus diplômés passent les premiers : je suis docteur et vous n'êtes que maître¹⁰³.

Son cas est loin d'être unique. Les *Lettres* s'en prendront sans cesse aux mœurs dissolues des théologiens. Les moines, fidèles à leur réputation, sont une cible privilégiée. A l'exemple de ce frère prêcheur de Mayence qui aurait « sauté (*supposuit*) une putain (*meretricem*) au milieu de l'église, devant l'autel »¹⁰⁴.

Or, la rhétorique scabreuse engage une économie discursive autrement plus dense que les attaques visant simplement à dévaloriser l'autre. Témoin, la lettre d'un dénommé « Frère Baisecon de Calabre »¹⁰⁵. Ce dernier s'y fait l'avocat de

⁹⁹ *P*, p. 231.

¹⁰⁰ Ulrich von Hutten, *Lettres des hommes obscurs*, p. 352, n. 1.

¹⁰¹ Sur Arnold de Tongres (Arnoldus de Thungaris) voir la notice dans *Ibid.*, p. 685.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 316-317 : « [A]udivi etiam, quod non tam vehenter dolui, vos lardasse ancillam (cum honestate dico) Quentels impressoris [...] »

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 328-329.

¹⁰⁵ Frater Nollerius Stech de Calabria. Pour la traduction, voir *Ibid.*, p. 655, n. 1 : « Le verbe *nollen* est attesté par Grimm dans le sens de 'foutre' (de la racine *Noll* = mont de Vénus) » et n. 2 : « L'allemand *Stech* est une graphie dérivée de *Stich* (=piqûre, d'où : coït) ».

la « vie prostitutionnelle » (*vita meretricia*) des moines. Il commence par citer en exemple un « seigneur maître » qui, « bien que vieux, boiteux, grisonnant et chassieux » et « bien que pas toujours capable » serait particulièrement « avide de la chose » (*tamen avidus ad illam rem*). Il présente alors, proverbe à l'appui, un argument imparable à ses yeux :

« Dès que le père abbé, c'est-à-dire le père supérieur, apporte les dés, alors les frères peuvent jouer », ce qui veut dire : quand nos vieux prélats sont si luxurieux (*luxuriosi*) et mènent une vie si misérable, alors nous, leurs sujets, nous sommes autorisés à les suivre. C'est une bonne déduction, car je l'ai trouvée dans le traité *Des positions* (*tractatu de suppositionibus*), car là-dedans, f° 52, « le prélat baise personnellement » (*Praelatus supponit personaliter*). Mais, selon Marsile, il baise matériellement par-dessous (*supponit inferius materialiter*)¹⁰⁶.

Le pseudo-traité *Des positions* attribué à Marsile d'Inghen, connu pour ses travaux sur la logique aristotélicienne¹⁰⁷, est déjà appelé en renfort dans la lettre précédente. Il y est question d'un Grégoire Ledard qui serait passé maître dans l'art des « modes des positions » (*modo supponendi*). S'adressant à Ortwin Gratius, l'auteur de la lettre ne tarit pas d'éloges : « Il expose cette matière avec autant de clarté que vous nous exposiez autrefois la troisième partie d'Alexandre sur l'art de faire des vers. A chaque fois que je l'entends parler aussi grossièrement de la chose luxurieuse (*illa luxuriosa re*), alors, ça augmente mon plaisir à baiser (*acquiri delectationem ad suppondendum*).¹⁰⁸ »

Il importe de noter que les expressions – *baiser, sauter, grimper une fille* – qui, dans la traduction française, relèvent d'une langue résolument grossière, se fondent en latin sur le détournement d'un terme technique de la scholastique des *magistri nostri*. Ce qui est en jeu, c'est la signification du verbe *supponere* (« supposer ») qui constitue la clef de voûte d'une pensée du signe dans la logique scholastique¹⁰⁹. Comme le rappelle Oswald Ducrot, c'est à travers la notion de « supposition » que les logiciens médiévaux cherchaient à saisir la représentation *dans* et *par* le langage : « Dire qu'un terme suppose, c'est dire qu'il est pris à la place de quelque chose d'autre : sa fonction est de représenter dans la langue les êtres au sujet desquels le discours est tenu. »¹¹⁰ Au Moyen Âge déjà, des voix s'élevaient pour accuser les dérives d'une dialectique de ces *suppositiones* qui, pour reprendre l'expression du pape Jean XXII fustigeant en 1317 les spéculations logiques, risque de « dissoudre » la *doctrina sacra* dans de

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 656.

¹⁰⁷ Voir la notice qui lui est consacrée dans *Ibid.*, p. 724.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 650-651.

¹⁰⁹ Voir à ce sujet Marie-Luce Demonet, *Les Voix du signe*, pp. 160-162.

¹¹⁰ Oswald Ducrot, « Quelques implications linguistiques de la théorie médiévale de la supposition », p. 193.

« curieux, inutiles et superflues questions philosophiques et subtilités »¹¹¹. Les humanistes, on le sait, en feront leur fonds de commerce. Ainsi Rabelais ridiculise-t-il dans le *Gargantua* les théologiens sophistes qui déploient des « suppositions » dans des arguments tournant au vide¹¹². Juan Luis Vives va jusqu'à comparer dans son *Contre les pseudo-dialecticiens* (*In pseudodialecticos*) les *suppositiones* et autres figures de pensée scholastiques à un « cheval de Troie » responsable de « l'incendie et la destruction des belles lettres et du beau langage »¹¹³. Loin d'être réservées aux acrobaties mentales des logiciens, ces « suppositions » formaient également l'armature de l'enseignement scolaire. Ce n'est en effet pas pour rien que le traité *De Suppositionibus* côtoie le *Doctrinale* d'Alexandre de Villedieu, célèbre manuel de latin de l'école médiévale¹¹⁴, dans l'exposition des contre-sens dont se seraient rendus coupables selon les *Lettres* les théologiens. Erasme en a gardé un souvenir amer et, à l'en croire, Alexandre n'était pas ce qu'il y avait de pire : « [Q]ue de temps perdu en sophistique et dans les labyrinthes superflus de la dialectique (*supervacaneis dialecticorum labyrinthis*) ! »¹¹⁵, s'exclame-t-il dans les pages qu'il consacre à sa propre scolarité dans sa déclamation sur la formation des enfants (*Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*). L'enseignement scholastique n'aurait eu pour effet que d'apprendre à « très mal parler » (*perperam loqui*) à des enfants que « l'on écorchait vifs (*excarnificabat*) [...] avec les *modi significandi* »¹¹⁶. Les dérèglements et la corruption du langage sont à l'image du portrait peu flatteur qu'Erasme dresse du maître d'école de son temps : un personnage « aux mœurs assez relâchées (*morbis parum sobriis*), quelquefois même au cerveau dérangé, souvent lunatique, sujet à l'épilepsie ou même atteint de cette lèpre qu'on appelle couramment [...] la "gale française" (*scabiem gallicam*) »¹¹⁷, autrement dit la syphilis.

Les *Lettres* actualisent ce rapprochement entre la dissolution des mœurs et celle de la raison dans l'usage travesti qu'elles font des *suppositiones* scholastiques. « Suppositions » que les *magistri nostri* interprètent au sens le plus basement littéral du mot – « mettre, poser sous » – pour désigner l'acte sexuel. Ulrich von

¹¹¹ Cité dans Gérard Defaux, *Pantagruel et les sophistes*, p. 95, n. 37 : « Quidam etiam theologi, postpositis vel neglectis canonicis, necessariis, utilibus et aedificativis doctrinis, curiosis, inutilibus, et supervacuis philosophiae questionibus et subtilitatibus se immiscunt, ex quibus ipisius studii disciplina dissolvitur. »

¹¹² Je pense notamment au personnage de Janotus de Bragmardo dans l'épisode des cloches de Notre-Dame. Voir *G.*, p. 54.

¹¹³ Gérard Defaux, *Pantagruel et les sophistes*, pp. 103-104.

¹¹⁴ Voir à ce sujet Ulrich von Hutten, *Lettres des hommes obscurs*, pp. 724-725.

¹¹⁵ Erasme, *De pueris statim ac liberaliter instituendis*, Bâle, Froben, 1529, p. 80, trad. dans Erasme, *Eloge de la folie, Adages, ...*, éd. Claude Blum, p. 547. Quant au *Doctrinale* d'Alexandre, Erasme note dans le même passage : « [J]'estime qu'Alexandre doit être compté parmi ceux qui sont supportables (*tolerabiles*). »

¹¹⁶ Erasme, *De pueris ...*, p. 80, trad. p. 546.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 47, trad. p. 517.

Hutten ne sera pas le seul à déformer en ce sens le langage de la dialectique. L'Arioste et son traducteur français jouent en effet à leur tour sur la signification du verbe *supposer* – mettre à la place d'un autre¹¹⁸ – dans le prologue de la comédie *I Suppositi* (1509) dont Jean-Pierre de Mesmes offre en 1552 une édition bilingue :

Seigneurs, nous sommes icy venuz pour vous faire spectateurs d'une nouvelle comedie, nommée les Supposez, pource qu'elle est toute plaine de suppositions. Je sçay bien que vous avez leu, non seulement dedans les comedies, mais aussi dedans les histoires, que plusieurs petitz enfans ont esté par cy devant supposez les uns pour les autres, et peut estre que tel l'est icy entre vous qui le sçait bien par experience mais que les vieillartz soient supposez par les jeunes gens, je ne m'estonne pas s'il vous sera estrange : et toutesfois les vieillartz mesmes s'entresupposent, ce qui vous sera notoire, par ceste presente fable. Ne prenez pourtant (messieurs) ce mot supposer en mauvaise part. Car on peut supposer en autre sorte que n'a laissé figuré le Poëte Elephantis en ses livres lubriques et encor tout autrement que n'ont imaginé ces contencieux Dialecticiens¹¹⁹.

Les « livres lubriques » en question désignent les ouvrages qui, à l'image du texte perdu de la légendaire Elephantis, livrent le secret des positions amoureuses notamment dans des illustrations qui ne laissent plus rien à deviner. Le souvenir d'Elephantis est ravivé à la Renaissance par la lecture des *Priapées* qui évoquent les « images obscènes » (*obscoenas ... tabellas*) tirées du « livre d'Elephantis » (*Elephantidos libellis*) et de Martial qui consacre une épigramme au « doux et souples livres d'Elephantis » (*molles Elephantidos libelli*) et aux « nouvelles figures de Venus » (*Veneris novae figurae*), autrement dit les postures amoureuses¹²⁰. Le fantasme ne cessera de titiller les imaginations, au point que certains lecteurs du XVI^e siècle considéreront ces « figures » comme encore plus scandaleuses dans leur pouvoir d'évocation que les positions dépeintes au début des années 1520 par Giulio Romano dans les gravures érotiques d'*I modi* et mises en mots par le sulfureux Arétin, dont le nom deviendra à l'âge classique synonyme d'obsène¹²¹, dans ses *Sonnets luxurieux*. Pierre de Brantôme notera en effet au sortir de la Renaissance :

Il se lit d'une grande courtisane et maquerelle insigne du temps de l'ancienne Rome, qui s'appelloit Elefantina, qui fit et composa de telles figures de l'Arétin, encores pires, auxquelles les dames grandes et princesses faisant estat de putanisme estudioyent comme un tres-beau livre¹²².

¹¹⁸ Voir à ce sujet l'entrée *suppono* du *Dictionarium* de 1531 d'Estienne qui traduit *supponere* par « soubmettre », « mettre a la place d'ung aultre » et « supposer ».

¹¹⁹ *La comedie des supposez de M. Louys Arioste*, Paris, Etienne Groulleau, 1552, f. 3 v^o.

¹²⁰ Les textes en question sont discutés et présentés dans Bette Talvacchia, *Taking positions*, p. 53.

¹²¹ Voir à ce sujet Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, notamment pp. 67-69.

¹²² Voir Bette Talvacchia, *Taking positions*, pp. 54-55.

Les « positions » des *Lettres* entrent ainsi directement en résonance avec la création de figures dont le scandale est pensé en termes d'obscénité. Leur intérêt tient à ce qu'elles permettent d'articuler l'obscène en question à ce que Pic avait appelé les « sonorités » troublantes d'un langage qui ouvre dans ses disjonctions à des contre-sens eux-mêmes troublants. Or, le protocole de lecture qui se dessine invite non seulement à interroger cette obscénité comme moment critique où se négocient les conflits qui traversent le dispositif herméneutique de l'allégorie que l'économie silénique du texte rabelaisien problématise à la fois dans son contenu et sa forme, mais également à revisiter la figure qui concurrence le Silène comme emblème des fictions de Rabelais : les « Verolez tresprecieux ».

SYPHILIS : SIGNE D'UNE CRISE ET CRISE DU SIGNE

Victimes de la maladie que l'âge classique érigea en synonyme même d'obscénité dans ses diatribes contre Rabelais et ses épigones, les vérolés sont en effet à reconsidérer sous l'angle de leur dimension performative. Image du lecteur et par là du texte qu'il est appelé à incarner, le corps vérolé met en abyme le travail d'écriture et, plus particulièrement, sa capacité à produire des figures. On passe en fait trop souvent sous silence que les premiers destinataires des fictions rabelaisiennes sont non pas les désormais légendaires syphilitiques du prologue du *Gargantua*, mais les « Tresillustres et Treschevaleureux champions, gentils hommes, et aultres, qui voluntiers » s'adonnent « à toutes gentillesses et honnestetez »¹²³ du *Pantagruel*. C'est au cours du prologue du premier livre qu'ils attrapent pour ainsi dire la maladie dont Alcofribas Nasier dit pouvoir traiter les maux. Les vérolés engagent ainsi directement les négociations à l'œuvre dans les fictions rabelaisiennes et plus particulièrement la question des effets qu'elles cherchent à provoquer. Effets qui, voilà l'hypothèse, se donneraient à lire, se matérialiseraient dans la mise en scène des corps vérolés. Qui plus est, le traitement de la vérole ouvre, à l'image du Silène, à une interrogation critique sur l'interprétation des signes. Source d'une souffrance réelle, la maladie engage en effet aussi, les discours renaissants sur la syphilis en témoignent, l'expérience d'un malaise dans l'ordre des représentations de par les déformations qu'elle met en jeu. Situer l'invention des vérolés rabelaisiens ou, plutôt, le réinvestissement des images de la maladie dans son texte revient donc non seulement à interroger ce que les figurations des vérolés représentent, mais également ce qu'elles disent de l'inscription de l'écriture rabelaisienne dans l'horizon des questions herméneutiques de son temps.

Dans cette perspective, un témoignage s'avère particulièrement riche. Il s'agit du *De guaiaci medicina et morbo gallico*¹²⁴ où Ulrich von Hutten, lui-même

¹²³ P, p. 213.

¹²⁴ Je citerai l'original latin d'après l'édition suivante : Ulrich von Hutten, *De guaiaci medicina et morbo gallico*, Paris, Pierre Vidoué, 1519.

atteint par la vérole, se fait l'avocat du bois de gaïac, traitement qui l'aurait sauvé. Parole de vérolé et discours de savoir sur la maladie, le livre n'a sans doute pas laissé indifférent le médecin qu'était Rabelais. D'autant moins que le texte de Hutten devient rapidement une référence en la matière. Les nombreuses traductions en langue vernaculaire l'attestent. Une version allemande paraît dès 1519 et est suivie une année plus tard par une adaptation en français du texte (*Guaiacum. L'expérience et approbation Ulrich de Hutten notable chevalier*) que publie à Lyon Claude Nourry, le futur éditeur du *Pantagruel*. L'intérêt du livre n'est pourtant pas que de l'ordre du savoir médical, mais tient également à l'usage polémique des figures de la maladie qu'il esquisse. Discours que Hutten lui-même dramatisera dans ses dialogues fictionnels *Febris* où il se met lui-même en scène dans sa confrontation avec la « fièvre » vérolitique qui le hante¹²⁵.

L'expérience et approbation de Hutten s'ouvre sur l'affirmation de la nouveauté de la maladie : « Il a ressemblé estre bon a la majesté divine aulcunes maladies incongnues, ainsi que povons estimer a noz predecesseurs, estres venues au monde de nostre temps »¹²⁶, souligne l'auteur. En 1575 encore, Loys le Roy parlera d'une « maladie nouvelle et étrange » qui figure parmi ce qu'il appelle « les merveilles de ce siècle »¹²⁷ dont il brosse le tableau dans son *De la vicissitude ou variété des choses*. Or, ce caractère inédit du mal aurait été à l'origine, poursuivra Hutten, d'une véritable dérouté des savoirs. Les médecins, s'affrontant et sur l'étiologie et le traitement du fléau, ne seraient tombés d'accord que sur un seul point : que le mal soit propre à leur temps¹²⁸. Les praticiens et théoriciens de l'art médical le reconnaissent à leur façon. Ainsi Giovanni Manardi revient-il longuement sur le défi que pose cette maladie au savoir dans ses *Lettres médicales* dont Rabelais éditera lui-même une partie. Dans une lettre consacrée à la dénomination des maladies, dont paraît en 1555 une traduction française sous le titre *Traité familier des noms*, il constate que « diverses dispositions de ce mal en particulier ont bien peu estre traictez des anciens : mais en general, l'assemblément d'icelles n'a point esté representé par escript »¹²⁹.

¹²⁵ Voir à ce sujet Lewis Jillings, « The Aggression of the Cured Syphilitic : Ulrich von Hutten's Projection of His Disease as Metaphor ».

¹²⁶ Ulrich von Hutten, *Guaiacum. L'expérience et approbation Ulrich de Hutten notable chevalier*, Lyon, Claude Nourry, 1520, f. A ii r^o.

¹²⁷ Loys le Roy, *De la vicissitude ou variété des choses*, Paris, Pierre l'Huilier, 1575, f. a iii v^o.

¹²⁸ On lit en effet dans l'original latin (f. b i r^o.): « Quae concertationes? Quot opiniones? quam anxie disputatae? Atque hoc precipue in morbo quantum nostra aetate laboret Medicina compertum est. » Potton traduira dans *Le livre du chevalier allemand Ulric de Hutten sur la maladie française*, p. 17 : « Que d'opinions émises, que de disputes ardentes et stériles sur la nature même, sur les causes du mal ! Le seul point sur lequel les médecins puissent être d'accord est que la maladie date de notre époque. »

¹²⁹ Giovanni Manardi, *Traité familier des noms Grecs, Latins et Arabiques ou vulgaires, avec les définitions de toutes les maladies qui surviennent superficiellement au corps humain ... traduit du Latin en Francoïis*, Paris, Jean Langlois, 1555, f. 49 v^o.

Le célèbre chirurgien Ambroise Paré ne sera pas en reste dans le livre qu'il consacre dans ses *Œuvres* à la « grosse Verolle ». Après avoir rappelé la querelle autour du nom de la maladie – les « François nomment ceste maladie, la maladie de Naples, et les Neapolitains, lo mal di Françoise »¹³⁰ – il s'explique sur les « causes de la Verolle » en insistant d'entrée de jeu sur son énigme :

Il y a deux causes de la Verolle. La premiere vient par une faculté spécifique et occulte, laquelle n'est subjecte à aucune demonstration, on la peut toute-fois attribuer à l'ire de Dieu, lequel a permis que ceste maladie tombast sus le genre humain, pour refrener leur lasciveté et desbordee concupiscence. La seconde, est pour avoir eu compagnie d'homme ou de femme ayant ladite maladie, laquelle se prend à cause que l'homme aura à la verge quelques ulceres de verolle ou chaude-pisse, ou la femme à la matrice [...] ¹³¹.

Le texte de Paré permet d'explicitier les enjeux de deux moments topiques dans le traitement que la première modernité réserve au scandale de la maladie. A commencer par l'évocation d'une « faculté occulte » qui pose la question du statut épistémologique des signes. Comme il le fait pour le monstrueux dans *Des monstres et prodiges*, Paré pense l'avènement du mal comme « signe de quelque malheur »¹³² qui traduit un ordre de sens au-delà des sens, à l'image de l'« ire de Dieu » à laquelle il attribue l'origine de la maladie. Les théologiens en auront fait leurs fonds de commerce, comme le rappelle Hutten :

En ceste dicte maladie ainsi qu'ont dit les theologiens a esté trouvée l'yre de dieu, par laquelle il venge et prent pugnition de noz mauvaises conditions et desordonnez vices, comme si ledictz theologiens avoyent este evocquez au hault conseil et qu'ilz eussent esté enseignez que c'est de ladicte maladie et l'ont ainsi presché publiquement. Pource disoyent que le monde jamais n'avoit esté si pervers et remply d'iniquité ¹³³.

Les déformations que la maladie fait subir aux corps de ses victimes donneraient à voir un désordre moral, social et même cosmique. Luther, et il est loin d'être le seul, articule explicitement l'apparition de cette nouvelle forme du mal, qu'il appelle la « gale française » (*scabies Gallica*), aux « étranges impressions » (*insolentes impressiones*) et autres « signes » (*insuper signa*) observés aux cieus ¹³⁴. Joseph Grünpeck, l'auteur d'un des premiers témoignages sur la syphilis, avait même fait de cette interprétation astrologique la matrice de son *Tractatus de pestilentiali scorra sive mala de Franzos* de 1496. Il s'en explique en 1503 dans

¹³⁰ Ambroise Paré, *Œuvres*, Paris, Gabriel Buon, 1585, f. VI. °XCIX r°.

¹³¹ *Ibid.*, f. VI. °XCIX v°.

¹³² *Ibid.*, f. M.XX.

¹³³ Ulrich von Hutten, *Guaiacum*, f. A ii v°.

¹³⁴ Martin Luther, *Enarrationes seu postillae in lectiones*, Strasbourg, Georgio Ulrichero Andlano, 1535, f. 23 v°.

un deuxième écrit sur cette scandaleuse maladie (*De Mentulagra alias morbo gallico*) :

Dans ces derniers temps, de tous les coins du monde, j'ai vu des fléaux, des maladies horribles et beaucoup d'infirmités s'abattre sur le genre humain. Parmi eux, se glissa, des rives occidentales de la Gaule, un mal si cruel (*saeva*), si triste (*atra*) et si infect (*foeda*) que, jusqu'alors, on n'avait jamais vu ni connu rien de si atroce (*atrocious*) sur la terre, rien de plus terrible (*terribilius*) et de plus dégoûtant (*sordidius*). [...] Ayant vu l'humanité tellement tourmentée de cette terrible maladie et n'ayant pu contempler sans étonnement ce mal surnaturel (*insolitum prodigium*), très désireux d'en connaître l'origine et la source, de savoir s'il était l'œuvre de la volonté divine, le fait des astres, une machination du destin, ou un caprice du sort, et aussi de connaître sa nature, le nom qui lui convient, les remèdes dont les vertus pouvaient le combattre, je n'ai donné aucune trêve à mes travaux, non seulement en feuilletant les statistiques des astronomes, sur les conjonctions des planètes, mais encore en interrogeant les mystères secrets de la nature et des livres sacrés, jusqu'à ce que j'aie acquis une intelligence et une connaissance suffisantes de toutes ces choses. J'en ai fait le sujet d'un livre intitulé *Du mal français (de malo francico)*¹³⁵.

La force du témoignage tient aussi à ce que le désordre auquel le « mal français » fait signe trouve une traduction dans la langue de Grünpeck où la fulgurance de la maladie contamine la représentation qu'il en donne¹³⁶. Notamment le *Tractatus* se déchaîne dans la description d'un mal qui rend les corps de ses victimes si « ignobles » (*sordida*), « dégoûtants » (*foetida*), « sales » (*squalida*), « infects » (*rancida*) et « impurs » (*impura*) que rien de plus abominable (*abominabilis*), insiste Grünpeck, ne peut arriver à la nature humaine¹³⁷. Calvin s'en fera encore l'écho dans ses *Sermons sur la Genèse* : « [N]ous ne devons pas estre esbahis », s'exclame le réformateur, « si Dieu a envoyé tant de plaies au monde à cause de la paillardise. Nous voions comme beaulcoup de gens sont comme pourris en leurs corps. Nous voions que c'est une maladie contagieuse comme peste, que ceste verolle et puyt tant d'aultres ordures et infections. »¹³⁸ Luther est encore plus explicite dans son *Commentaire du livre de la Genèse* où l'irruption du fléau s'articule directement à une vision apocalyptique :

Lorsque l'Évangile commençait à se faire connaître chez nous, le siècle était supportable. Maintenant que la crainte de Dieu n'existe presque pas, que le vice s'accroît chaque jour et que surviennent même de faux prophètes, que

¹³⁵ Joseph Grünpeck, *De Mentulagra alias morbo gallico*, Memmingen, Albrecht Kunne, 1503, f. a ii r^o-v^o, traduit dans *De la mentulagre ou mal français*, pp. 37-38.

¹³⁶ Voir à ce sujet Concetta Pennuto, « Langage médical et grosse vérole à la Renaissance : Joseph Grünpeck ».

¹³⁷ Joseph Grünpeck, *Tractatus de pestilentiali scorra sive mala de Franzos*, Augsburg, Johannes Schaur, 1496, f. a ii v^o.

¹³⁸ Jean Calvin, *Sermons sur la Genèse*, éd. Max Engammare, vol. 2, p. 648.

peut-on espérer d'autre sinon que vienne la fin du monde, lorsque la mesure de nos iniquités sera pleine, ou que, de quelque autre façon l'Allemagne subisse la peine de ses péchés. Il est donc universellement vrai qu'à des péchés accrus correspondent des peines accrues. [...] Quand j'étais enfant, la gale française (*Gallicam scabiem*) n'était pas encore connue des Allemands. J'avais quinze ans lorsqu'on se mit à en parler. A présent ce mal atteint même les enfants au berceau ¹³⁹.

Or, si la maladie se pense au seuil de la modernité comme signe d'une crise, elle ouvre également, en creux, à une crise des signes, à une mise en question de l'herméneutique qui fonde le discours sur le sens du mal.

La suite du passage que Hutten consacre aux théologiens s'engage dans cette voie. Après avoir moqué leur autorité en matière d'interprétation de la volonté divine, il rappelle en effet que déjà « au temps d'Auguste Tybere qui estoit l'aage dorée en laquelle Jesuchrist estoit enterré » se sont manifestées de « tresmauvaises et dangereuses maladies ». « Nature » à elle seule aurait en fait, explique-t-il, « puissance de produyre parfois nouvelles maladies » ¹⁴⁰.

On a voulu y voir l'expression d'une révolte de la part d'une victime de la vérole qui clame son innocence morale ¹⁴¹. Or, s'il est vrai que l'invocation d'une action naturelle semble jurer de façon anachronique avec le paradigme, dominant à l'époque, d'une maladie entendue comme signe d'une punition divine, l'explication psychologique passe sous silence que la position de Hutten entre en fait en résonance avec un conflit d'ordre épistémologique qui se cristallisera dans les polémiques renaissantes autour de la vérole. Christine Dussin en a récemment retracé le mouvement contradictoire dans son édition critique du poème allégorique *Syphilis sive morbus gallicus* que publie en 1530 Jérôme Fracastor, le médecin philosophe italien à qui la syphilis doit son nom. Elle souligne en effet par rapport aux discours sur la vérole et les maux que l'époque associe à la syphilis une « tension entre une tendance désespérée à voir dans ces maladies le fruit d'une malédiction divine et les prémices d'une révolution médicale » ¹⁴².

¹³⁹ Martin Luther, *In primum librum Mose enarrationes* dans *Werke*, t. 42, pp. 154-155, traduit dans *Commentaire du livre de la Genèse*, p. 181.

¹⁴⁰ Ulrich von Hutten, *Guaiacum*, f. A ii v^o.

¹⁴¹ Voir à titre d'exemple l'interprétation que propose Tilmann Walter dans son étude sur « Die Syphilis als astrologische Katastrophe », p. 182 : « Dass sich von Hutten in seiner Schrift gegen die Deutung der *theologi* aussprach, die die Krankheit als Strafe Gottes interpretierten, muss im Zusammenhang seines sonstigen politischen Engagements gegen den politischen Anspruch der Römischen Kirche gesehen werden. Andererseits mag hier auch persönliche Betroffenheit angesichts solcher moralischer Vorwürfe durchscheinen. [...] Niemand ausser von Hutten zog jedenfalls ausdrücklich in Zweifel, dass das Franzosenleiden eine göttliche Strafe sei und dass man zu seiner Heilung am besten Gott um Hilfe anrufen solle. »

¹⁴² Voir le chapitre « Du blasphème au châtement céleste » de l'introduction à son édition de Jérôme Fracastor, *Syphilis sive morbus gallicus*, notamment p. 44. Voir également à ce sujet les remarques de Bruce Thomas Boehrer à propos de Grünpeck et de Clowes, auteur en 1579 d'un *A Short and Profitable Treatise Touching the Cure of the Disease Called Morbus Gallicus*, dans son article « Early modern syphilis », p. 202 : « Grünpeck – like Clowes – bases his work

Dans cette perspective, le *Traité de Verole* de Guillaume Rondelet de 1576 offre un témoignage parlant. Alors que *L'expérience et approbation* de Hutten commence encore par l'évocation des œuvres de la Providence, l'exposition « De la nature et cause de la verole » qui ouvre le *Traité* du « lecteur ordinaire en médecine à Montpellier » s'en tient à une étiologie exclusivement profane dans sa description du mal que le médecin explique dans les termes suivants :

Tous ceux, qui ont traité de la verole, confessent que c'est une nouvelle maladie, laquelle est contagieuse, principalement quand s'acquiert par habitation de femme. Or c'est une intemperie humide, et cause de plusieurs symptômes, selon la diversité des humeurs et des corps malades. Parquoi nous la pouvons ainsi descrire. Verole est une intemperie mauvaise des parties externes, avec humeur contagieuse, acquise mediatement ou immediatement par attouchement venerien, laquelle est accompagnée le plus souvent de pustules, de mauvais ulceres, et de douleurs ¹⁴³.

Il ne s'agit pas de dépister dans ces mots l'affirmation d'une rupture définitivement consommée avec un dispositif des savoirs qui articule les signes de l'au-delà à leurs manifestations ici-bas. D'autant moins que la gravure qui orne la page de titre du *Traité* situe, du moins tacitement, la lecture du texte dans cet ordre des choses. Elle donne en effet à voir un Dieu veillant sur le cours des astres et le monde terrestre qui en dépend. L'intérêt du *Traité* tient plutôt à ce qu'il atteste de la mise en place d'un régime discursif qui, s'il n'affirme pas son autonomie, commence à la négocier en déployant une sémiotique apparemment libre de toute charge théologique et morale et qui cherche sa légitimité en elle-même. Les discours en jeu n'évacuent pas Dieu et le « plus haut sens » des signes qu'ils interprètent, mais ils esquissent la possibilité d'une herméneutique qui trouve sa vérité dans une économie de sens qui fait travailler les significations des mots et des choses indépendamment de leur charpente spirituelle. Revenant sur la redoutable action du mal qu'il avait allégorisé dans son poème *Syphilis*, Fracastor en illustre le principe dans le traité sur la contagion qu'il publie en 1546, l'année même où Rabelais fait paraître l'épopée sur l'interprétation des signes qu'est le *Tiers livre*. Le sixième chapitre du premier livre du *De contagione*, qui porte sur « la cause des contagions qui se font à distance », retient particulièrement l'attention ¹⁴⁴. S'intéressant aux qualités actives (*activa principia*) dans

upon two premises that are always threatening to erupt into open contradiction, and whose contradictory nature becomes progressively clearer in the transition from medieval to early modern medicine. On one hand, the immediate sources and treatments for syphilis are to be found in nature ; one contracts the disease by mingling with the wrong sort of people, and one avoids it by carefully monitoring one's food, drink and personal and social habits. [...] Yet on the other hand the illness derives from a force beyond nature, coextensive with God ; and thus the real remedies for the disease are not corporal but spiritual. »

¹⁴³ Guillaume Rondelet, *Traité de Verole ... traduit en Francois et remis au net par Estienne Maniald*, Bordeaux, Simon Millanges, 1576, p. 3.

¹⁴⁴ Je suis redevable ici à l'argument développé dans Isabelle Pantin, « Entre invisible et mystère : les traités de la peste à la Renaissance », notamment pp. 436-437.

le corps, Fracastor y note : « Les qualités sont ou matérielles (*materiales*), comme le chaud, le froid, l'humide, le sec, la lumière, l'odeur, la saveur et le son, – ou spirituelles (*spirituales*) ; celles-là sont la représentation (*species*) et les images des qualités matérielles (*simulacra materialium*). »¹⁴⁵ Les gestes qui consistent à penser les figurations de l'immatériel à partir des formes de la matière donnent ainsi son sens à la démarche critique énoncée dans les premières lignes du chapitre : « Invoquer des propriétés occultes (*occultas proprietates*) », avait en effet postulé Fracastor, « c'est se tirer à peu de frais d'un problème difficile, c'est rapporter à une bien petite cause toutes les causes de ces contagions. »¹⁴⁶

Une même exigence s'observe dans le passage que consacre à l'apparition de la vérole Manardi dans son *Traité familier des noms*. Se basant sur le principe que « verité appuyée sur ses propres forces soit la superieure », Manardi prend ses distances par rapport à ceux qui recherchent « sans propoz les motifz » des causes et effets de la maladie « en l'aer et au ciel ». Lesdits « motifz », précisera-t-il, « plus raisonnablement se doyvent referer au gouverneur d'iceulx, qui par ce moyen punit les offenses et delictz des hommes, et par especial la luxure et immoderation de la langue »¹⁴⁷. Manardi congédie ainsi les explications astrologiques du mal tout en maintenant l'idée d'une force surnaturelle comme principe d'ordre. Or, lorsqu'il en viendra à détailler les origines du mal, la maladie de métaphore d'une volonté divine devient le symptôme de forces non pas surnaturelles, mais naturelles. Ce qui à travers elle se manifeste, ce serait d'abord un mouvement des corps humains qui est aussi un mouvement à l'intérieur de ce corps :

[Le mal] a esté apporté en ceste partie que nous habitons, d'une ile incongneue des anciens, par quelques Espaignolz, qui ont fait illec leur navigation, en laquelle contrée ce mal estoit ordinaire, comme qui arrive souvent, et qui preallablement a eu apparence vers cest endroit. Autres gents y a et c'est la plus ancienne et saine sentence, pour estre garnie de plus graves et amples tesmoingnages, qui afferment que ceste maladie a commencé vers le temps que Charles Roy de France faisoit la guerre en Italie et qu'elle print sa naissance en Valence ville d'Espagne bien noble, dict Tarraconne, par le moyen d'une courtisane, avec laquelle un gentilhomme des ordonnances qui estoit pouacre [goutteux] ou meseau [lépreux], avoit couché une nuict par paction de cinquante escutz qu'il luy fournit. [...] Laquelle histoire si elle est veritable (ainsi que je en faiz mon compte pour le croire autant facilement) aussi sera tel mal nouveau et ensemble engendré par contagion, non pas d'un autre

¹⁴⁵ Jérôme Fracastor, *De sympathia et antipathia rerum liber unus, De contagione et contagiosis morbis et curatione libri III*, Venise, héritiers de Lucantonio Giunta, 1546, f. 31 r^o-v^o, traduit dans *Les Trois livres de Jérôme Fracastor sur la contagion*, p. 24.

¹⁴⁶ *Ibid.*, f. 31 r^o et trad., p. 23.

¹⁴⁷ Giovanni Manardi, *Traicté familier des noms...*, f. 49 v^o-50 r^o.

personnage, qui fut touché du mesme inconvenient, mais bien de la mesellerie qui se seroit transmué en iceluy, degenerant ainsi qu'en autre nature et sautant d'un degré en autre plus prochain ¹⁴⁸.

Si les manifestations de la vérole renvoient ainsi toujours chez Manardi à une puissance divine, elles font avant tout signe vers ce qui se passe au niveau du corps humain compris non plus en premier lieu comme image de Dieu, mais comme phénomène naturel et social, voire même politique.

A la lumière du sort que la Renaissance réserve à l'allégorisme comme dispositif herméneutique, le traitement discursif de la syphilis se lit alors comme interrogation sur les signes qui s'inscrit dans l'horizon plus général d'un conflit de sens où, du scandale des signes dissimilaires d'une sémiologie négative au défi de l'insolite prodige de la maladie, des figures troubles jouent un rôle de moteur. Ce rôle consiste notamment à faire voir, à donner forme à ce qui travaille un ordre des mots et des choses, voire même à en matérialiser, à l'instar du Silène, les tensions. Or, à l'image précisément du Silène, les représentations renaissantes de la vérole projettent sur les signes de la maladie une ouverture à double tranchant : ils ouvrent en ce sens qu'ils donnent à voir et à comprendre ce qui se passe à l'intérieur du corps malade, mais cette ouverture est pensée comme atteinte à l'ordre des sens et du sens que représente ce corps. Le diagnostic que livre Fracastor dans son *Syphilis sive morbus gallicus* en dit la hantise.

L'infection, note le médecin-poète, « ne se révèle pas tout de suite, sitôt incorporée, mais elle reste cachée un temps donné et se fortifie progressivement en se nourrissant ». Le récit qu'il livre de la maladie commence par une « carie, née sur les parties honteuses » (*caries foedis enata pudendis*) qui s'attaquerait d'abord aux organes sexuels avant de gagner l'ensemble du corps qu'elle finirait par ronger. C'est au moment où la maladie remonte à la surface de la peau que le mal se révèle dans sa danse macabre :

Immédiatement des ulcères hideux faisaient irruption sur tout le corps (*informes totum per corpus achores rumpebant*), défiguraient le visage d'horrible façon (*faciem horrendam*) et enlaidissaient terriblement la poitrine (*pectora foede turpabant*). Nouvel aspect de la maladie : une pustule, ressemblant à l'opercule d'un gland et sécrétant une humeur putride et grasse, qui ne tardait pas à se fendre puis crever, et s'écoulait abondamment accompagnée de mucus et de sang corrompu. De plus, elle rongait l'organisme et s'y cachait au plus profond, s'en nourrissant avec un résultat déplorable. Car nous avons nous-mêmes assez souvent vu des membres décharnés, des os souillés, des bouches rongées s'ouvrir hideusement, des bouches et des gorges émettant des râles. De même, tu as souvent vu sur les cerisiers ou sur l'arbre mélancolique de Phyllis un suc gras suinter de l'écorce humide et se durcir bientôt en une gomme gluante. De la même façon, sous l'effet de ce désastre, un liquide muqueux coule à travers les corps : alors seulement il se condense en

¹⁴⁸ *Ibid.*, f. 50 v^o-51 r^o.

un cal difforme. Ainsi, un homme, soupirant sur le printemps de sa vie et la beauté de sa jeunesse, regardant avec des yeux hagards ses membres déformés, ses articulations hideuses, son visage tuméfié a dans son malheur proféré des invectives, souvent contre les dieux, souvent contre les astres¹⁴⁹.

Ce que donne à voir le déploiement des signes de la maladie, c'est un corps déformé et défiguré dont les allégorisations du texte de Fracastor ne peuvent plus neutraliser le trouble. Ainsi l'évocation de la légende de Phyllis, métamorphosée en arbre sinistre à sa mort, qui sert ici de métaphore au sort que réserve la syphilis, échoue-t-elle à contenir le scandale des corps vérolés dans le récit mythologique des souffrances amoureuses de la fille du roi de Thrace. Qui plus est, la cohabitation conflictuelle des deux figures – le personnage mythologique de Phyllis et une syphilis qui n'a plus rien d'allégorique – du « désastre » que décrit Fracastor n'est pas sans inquiéter l'ordre de sens du poème construit sur le mythe sacrificiel du berger Syphile, première victime du fléau selon l'explication allégorique qu'en propose le *Syphilis sive morbus gallicus*¹⁵⁰. Allégorie d'un « plus hault sens » qui, pourtant, s'ouvre à la désallégorisation à l'œuvre dans les images de plus en plus « basses » qu'engage la mise en discours du terrifiant spectacle de corps vérolés en décomposition.

« Rien n'est plus obscène » : du corps vérolé à une langue vérolée

Les déformations que donnent à voir et, partant à lire, c'est-à-dire à interpréter, les représentations de la syphilis mettent en jeu un double malaise. En effet, la défiguration qui se matérialise dans les figurations de la maladie touche, atteint, à la fois ce qui est représenté, le corps du malade, et ce qui le représente, c'est-à-dire le texte ou, plus généralement, les signes qui en deviennent le support.

Une fiction en particulier fera jouer cette tension. Il s'agit du *Triomphe de Treshaulte et Puissante Dame Verolle*, publié sous couvert d'anonymat en 1539 à Lyon chez François Juste. Le texte s'articule en plusieurs temps qui, comme le soulignent Ariane Bayle et Lise Wajeman, appellent des « modes de déchiffre multiples »¹⁵¹. Il commence par un prologue qui revendique explicitement l'héritage des « verollez tresprecieux »¹⁵² des fables rabelaisiennes. Cette entrée

¹⁴⁹ Jérôme Fracastor, *Syphilis sive morbus gallicus*, éd. Christine Dussin, pp. 104-106 et pp. 148-150 pour la traduction.

¹⁵⁰ Sur ce mythe, inventé par Fracastor et qui forme le point d'orgue du poème, voir *Ibid.*, pp. 183-188.

¹⁵¹ Ariane Bayle et Lise Wajeman, « *Le Triomphe de Dame Verolle* ou les bienfaits de l'obscénité », p. 129.

¹⁵² *Le Triomphe de treshaulte et puissante Dame Verolle*, Lyon, François Juste, 1539, f. A 5 r° : « [L]esditz verollez tresprecieux comme dit maistre Alcofribas Nasier en les Pantagruelines hystoires entre eulx de tel guerre de parler se plaisent et font feste, aussi leur a on fait nouvellement mettre en pourtraict le triumphe de celle qui les a viancuz, affin qu'ilz soy reconnoissent ».

en matière est suivie d'une fable allégorique, tirée des *Contes de Cupido et d'Atropos* de Jean Lemaire de Belges, qui met en scène « l'orrible et cruel arc »¹⁵³ d'Amour. Cette fable ouvre par la suite au *Triumphe verolique* proprement dit qui présente une série d'épigrammes illustrées par des gravures pour emblématiser le combat avec la maladie de ceux qui « prennent plaisir à cons battre »¹⁵⁴. Puis, lors de la réédition du texte en 1540 à Paris chez Alain Lotrian, un supplément autrement satirique vient s'ajouter au dispositif : *Le Pourpoint fermant à boutons*, qui se veut une « diffinition quidditative sans division subtractive » où sont énumérées, selon une logique empruntée à la déclinaison des cas du latin, les figures de la maladie¹⁵⁵.

Le jeu poétique du *Pourpoint* qui consacre la victoire de la maladie est à lire dans l'horizon de la partie allégorique du *Triumphe* qui réactive le *topos* de la défiguration en évoquant les effets désastreux de la vérole sur le corps des malades :

[...] en la fin quant le venin feust meur,
 Il leur naissoit de gros boutons sans fleur
 Si treshideux, si laictz et si enormes,
 Qu'on ne vit oncques visaiges si difformes :
 N'onc ne receut si tres mortelle injure
 Nature humaine en sa belle figure :
 Au fronc, au col, au menton et au nez
 Onc on ne vit tant de gens boutonnez :
 Et qui pis est ce venin tant nuisible
 Par la malice occulte et invisible
 Alloit chercher les veines et arteres
 Et leur causoit si estranges misteres,
 Dangier, douleur de passion, et goutte
 Qu'on n'y scavoit remede, somme toute,
 Fors de crier, souspirer, lamenter,
 Plorer et plaindre et mort se souhaiter.
 Ne ne sceut oncques luy bailler propre nom
 Nul medecin tant eut il de renom¹⁵⁶.

Un « Epilogue au lecteur » précisera l'intention moralisatrice qui gouverne cette mise en scène d'une figure humaine défaite par la victoire de « Dame Verolle » :

Le profict [du « present livre »] est, que si tu es homme de bon entendement, et bien reduict a honnesteté, et raison, a l'exemple des malheureux, qui

¹⁵³ *Ibid.*, f. A 6 r^o.

¹⁵⁴ *Ibid.*, f. D ii r^o.

¹⁵⁵ Pour plus de détails, je me permets de renvoyer à l'article qu'Ariane Bayle et Lise Wajeman ont consacré au *Triumphe*. Je cite le texte du *Pourpoint* d'après l'édition du *Triumphe* dans le *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*, éd. Anatole de Montaiglon, t. IV, ici p. 270.

¹⁵⁶ *Le Triumphe de treshaulte et puissante Dame Verolle*, f. B iiiii r^o-v^o.

tombent par leur luxure dissolue aux accidens dessusdictz, tu entendas telz dangiers, et inconveniens de la personne. Attendu, que l'homme ne fait petite injure a Dieu, quand par sa dissolution, et villenie il contamine ce corps tant parfait, qu'il a receu du createur. Joint, que celluy est malheureux, qui par sa volupté desordonnée se rend maladif, et langoureux pour le demeurant de sa vie, tombe en telle mesprisance du Monde, qu'il n'y a nul, qui ne le fuye comme un ladre, et personne contagieuse. C'est donc le fruit, que recueilliras en lisant ce present œuvre, pour la congnoissance que tu auras des maulx, et miserés, qui viennent aux Verollez ¹⁵⁷.

Le portrait d'un corps désarticulé, dissolu, par la maladie se veut donc une mise en accusation d'une dissolution des mœurs où les figures d'une chair disloquée donnent à voir, allégorisent, les méfaits d'une « volupté » elle-même « desordonnée ». Or, le *Pourpoint* imprimera à cette poétique de la défiguration une tonalité à la fois plus parodique et plus critique.

Le texte a en effet beau suggérer un ordre de sens à travers une structure qui emprunte sa forme à un exercice de déclinaison. Son articulation ou, plutôt, la désarticulation qu'il fait jouer crée, au contraire, un effet d'« éclatement » ¹⁵⁸ où les significations s'emporent dans le jeu disloqué et disloquant des mots et des idées. On lit ainsi au chapitre du « nominatif pluriel » qui aborde les traitements de la maladie :

Et pluraliter : Nominativo – hic et hec et hoc : Les ungens, les huylles, les unctions universelles et particulières [...], les ungens doux, frais, stupefactifz, discatifz, repertifz, dissolutifz, infrugatifz, attractifz, consolidatifz, nutritifz, resolutifz, molificatifz et de douleurs sedatifz, les mouelles, les gresses de porc privé, de porc sauvage, de bouc, de bedouaut, de regnard, de cerf, de cheval moreau, pommelé, qui soyt hayre, de cygne, de jars, de grue estrange, de canard, de chapon, d'anguille, de balaine, de beurre de may sans sel, les gommés chaudes calefactives, les huylles de mesmes. *Recipe oleum ruthe, laurinum, sinapi, etc.*, les eaues froydes qui sont propres à refreschir et oster l'ardeur qui provient reverberé de jahir des parties pectoralles et criminalles, pulmoniques jusques en l'espillote et au palais, auquel souvent s'y forme le chancre, qui fait ung pertuis ou deux soubz les nasaux et ès cartillages dudict palays, qui font parler le patient en homme qui a huyé le loup en trompette percée et nasarder en haultboys de Poyctou ¹⁵⁹.

A l'image des corps démembrés qu'ils sont chargés de représenter, les mots se désarticulent et finissent par se décomposer en bribes de sens disloquées et trouées.

¹⁵⁷ *Ibid.*, f. E 7 v^o.

¹⁵⁸ Voir à ce sujet Ariane Bayle et Lise Wajeman, « *Le Triumphe de Dame Verolle* ou les bienfaits de l'obscénité », p. 134 : « [C]'est surtout la déclinaison du *Pourpoint* qui permet de faire jaillir tous les maux associés à la vérole en un éclatement qui ne semble pas régi par le respect d'un ordre particulier. »

¹⁵⁹ *Le Pourpoint fermants à boutons*, pp. 274-276.

Placée dans le *Triumphe* sous le signe d'un rire au service d'une moralisation, cette image d'une langue elle-même vérolée trouve sa formulation la plus explicite chez Erasme où elle revêt un caractère plus inquiétant¹⁶⁰. Dans son traité sur *La langue (Lingua)* de 1525, l'auteur de l'*Eloge de la folie* avait en effet rapproché le scandale d'une « langue débridée » (*lingua effreni*) de la hantise de la « variole française » (*poscas Gallicas*) dont il détaille les effets de contamination. A l'instar des vérolés rongés par un mal qui « amène avec lui tout ce qui est redoutable dans les autres », à savoir « laideur, souffrance, contagion, danger pour la vie, traitement très difficile et tout aussi affreux », la langue serait selon Erasme en proie à une « maladie fatale » (*fatalem linguae morbum*) qui se répandrait « avec une telle violence qu'elle semble machiner la destruction totale des disciplines libérales, des mœurs intègres, de la concorde publique, de l'autorité des chefs de l'Eglise et des princes laïcs »¹⁶¹.

Une fois de plus, la vérole sert ici de figure de pensée qui, au travers de la représentation d'une crise (en l'occurrence la ruine des savoirs et de ses dispositifs), engage une réflexion sur un conflit d'ordre herméneutique. Conflit qui se cristallise dans le texte d'Erasme dans la hantise d'un usage des mots qui ne serait plus médiation d'un sens, mais le moteur – la machine – d'une prolifération de signes « débridés » qui font de la langue, selon l'expression même d'Erasme, au propre et au figuré un « terrain humide et glissant » (*uda ac lubrica*)¹⁶².

La vérole semble ici dessiner la face plus sombre de la *copia*, de l'exploration des virtualités sans fin du monde et de ses signes, au cœur de l'humanisme renaissant. La « plénitude », note en effet Terence Cave dans son commentaire du passage en question de la *Lingua*, se transforme en « excroissance maligne »¹⁶³. Représentation d'un malaise qui devient dès lors malaise de la représentation elle-même où les figures de la vérole fonctionnent sur le mode du *symptôme* tel que l'a donné à penser Georges Didi-Huberman, c'est-à-dire comme « nœud de rencontre [...] d'une arborescence d'associations ou de conflits de sens »¹⁶⁴. Conformément à l'étymologie du mot, qui en fait un accident « qui survient pour troubler l'ordre des choses »¹⁶⁵, le symptôme serait alors à comprendre comme « un événement qui recueille des symboles contradictoires, qui “monte” les unes avec les autres des significations opposées, [...] qui met en crise les régimes habituels de la représentation et du symbole »¹⁶⁶.

¹⁶⁰ Ce rapprochement est déjà signalé par Ariane Bayle et Lise Wajeman à la fin de leur article.

¹⁶¹ Je cite le texte d'après une réédition lyonnaise : Erasme, *Lingua*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1538, pp. 5-6, traduit dans Erasme, *La langue*, pp. 70-71.

¹⁶² *Ibid.*, p. 16 et trad. p. 83.

¹⁶³ Terence Cave, *Cornucopia*, p. 190.

¹⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 28.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 62, n. 50.

¹⁶⁶ Georges Didi-Huberman, « La condition des images », pp. 91-92.

Le savoir renaissant, déjà, faisait du symptôme un signe problématique¹⁶⁷. Rabelais s'en sert dans le *Quart livre*. La *Briefve declaration d'aulcunes dictiones*, qui accompagne les éditions du texte dès l'époque de Rabelais, propose même une définition des *symptomates* : « accidens survenens aux maladies, comme mal de cousté, toux, difficulté de respirer [...] »¹⁶⁸. Le choix des exemples, qui renvoient à des maux qui entravent la parole, n'est pas anodin à la lumière de l'usage du terme dans le texte. Le mot survient en effet au moment où Pantagruel, devant les « doubtes et quaestions » qui préoccupent ses compagnons de route lors de l'épisode de l'île de Chaneph, oppose aux « discours de parolles » une interprétation au moyen de « signes, gestes et effectz » afin de résoudre l'énigme des « symptomates et accidens »¹⁶⁹ qui les tracassent.

Ce diagnostic engage directement la préhistoire de l'obscène que je me propose de dégager. Les discours renaissants sur la syphilis articulent en effet explicitement, on s'en souvient, le malaise que donnent à voir les symptômes de la maladie à un trouble de l'ordre du sexe. Maladie « acquise mediatement ou immediatement par attouchement venerien », selon le *Traité de Verole* de Rondelet, fruit d'une « volupté desordonnée » d'après le *Triumphe de Dame Verole* et même malédiction divine qui frappe un monde sombrant dans les perversions de la luxure dans la bouche des théologiens, la vérole est directement associée au scandale d'une sexualité jugée maladive. Jérôme Fracastor va jusqu'à affirmer que « rien ne peut être plus obscène » (*nihil esse potest obscoenius*)¹⁷⁰ que la vérole. Obscène au sens où elle défigure le corps de ses victimes en le rendant, pour reprendre les expressions de Grünpeck, « dégoûtant », « sale », « infect » et impur », au point de le décomposer en figures informes. Hantise qui travaillera aussi, le récit de sa réception le montrera, l'interprétation du *corpus* des fictions rabelaisiennes. En plaçant la lecture de ses fables sous le signe de la vérole ou, plus précisément, en construisant une image vérolée de ses fictions, Rabelais aura ouvert, voilà l'hypothèse que j'ai cherché à esquisser dans ce chapitre, la possibilité d'un réinvestissement ouvertement obscène des figures de son écriture. D'autant plus que les figures en question se forment chez Rabelais dans le contexte du dispositif silénique de son texte qui, déjà, ouvre l'économie allégorique des signes que met à l'épreuve le prologue du *Gargantua* aux conflits de

¹⁶⁷ Voir à ce sujet le chapitre que consacre Jean Fernel à la recherche, « par le moyen des signes », de l'origine du mal dans sa *Pathologie* (Paris, Veuve de Jean le Bouc, 1646, p. 110) : « Toute recherche conduit à la connoissance des causes secrettes et cachées, par ce qui est descouvert et manifeste au sens [...]. Or cela, soit fonction offensée, soit excrement, soit douleur, nous donne premierement quelque ombrage de la partie affectée, et par sa situation, et par son espece, en suite dequoy il se faut informer s'il n'y a point aussi quelques autres symptomes de la partie suspecte, qui correspondent à la premiere conjecture. Car il ne se retrouve presque aucun symptome qui soit tout seul, mais on en remarque tousjours plusieurs en chèque maladie. »

¹⁶⁸ *OC*, p. 712.

¹⁶⁹ *QL*, p. 689.

¹⁷⁰ Jérôme Fracastor, *Syphilis sive morbus gallicus*, éd. Christine Dussin, p. 122.

sens qu'engagent les défigurations à l'œuvre dans le jeu paradoxal de figures difformes, voire même informes. Ce que j'ai appelé l'esthétique négative des « signes dissimilaires » de l'exégèse médiévale semble ainsi entrer avec Rabelais dans son ère du soupçon.



© Librairie Droz S.A.

CHAPITRE II

RABELAIS ET LA FABRIQUE DE L'OBSCÈNE RENAISSANT

La relecture des fictions rabelaisiennes que je propose dans ces pages doit beaucoup aux travaux de Mikhaïl Bakhtine qui ont relancé, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, la réflexion sur la charge critique, voire même contestataire des textes en jeu. Leur succès tient en grande partie au fait qu'ils aient permis de replacer Rabelais au cœur des préoccupations esthétiques et politiques d'une théorie littéraire marquée par ce qu'on a qualifié, à tort ou à raison, de « pensée 68 »¹. Or, une telle *actualisation*² d'un texte du lointain XVI^e siècle n'allait pas et ne va toujours pas sans résistances. Elle est, pour une partie importante des spécialistes du seizième siècle, anachronique. Il convient ainsi de préciser ce que ces pages doivent au juste à Bakhtine dans leur façon de lire Rabelais.

AMBIVALENCES DE L'OBSCÈNE : LIRE RABELAIS *AVEC* ET *CONTRE* BAKHTINE

Partons d'un constat apparemment banal, mais qui en réalité oblige à remettre en question l'idée d'une portée universelle de la littérature qui, peut-être, a fait son temps. A chaque époque ses classiques et, surtout, ses manières de les lire. D'anciennes gloires des Belles-Lettres, on le sait, sombrent aujourd'hui au débaras de l'histoire littéraire. D'autres ne sont canonisés qu'après une longue indifférence. Plus rares sont ceux qui ont traversé les âges. François Rabelais en fait partie. Son histoire n'est pourtant pas celle d'un monument unanimement célébré, confortablement installé au panthéon des Grands Auteurs de tous les temps. Elle est mouvementée, conflictuelle à l'image d'un texte qui continue à déjouer, après des siècles d'abondantes gloses, les interprétations souvent contradictoires qu'il aura fait naître.

¹ L'expression a été forgée par Luc Ferry et Alain Renaut dans l'« essai sur l'anti-humanisme contemporain » qu'ils publient en 1985 sous le titre *La pensée 68*.

² J'emprunte le terme à Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser*.

Notre lecture de Rabelais ne peut faire l'économie de ces contretemps dans la mesure où elle est à son tour un moment, pour ne pas dire un effet de cette histoire. Si nous croyons avoir encore quelque chose à dire à propos de Rabelais, c'est que nous aurons été confrontés à des possibilités de le faire parler, de le faire parler autrement à travers des figures conflictuelles d'un texte dont les tensions sont loin d'être résolues. En même temps, si nous continuons à lire Rabelais à l'aube du XXI^e siècle, c'est peut-être qu'il nous parle encore, mais avant tout que nous réussissons, parfois contre lui, à le faire parler. De son temps et des questions que nous posons, nous, à ce temps.

Lors de la soutenance en 1946 de sa thèse sur *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Bakhtine l'aura dit à sa façon en expliquant au jury :

[L]e fait est que, au début, quand j'ai commencé ce travail, Rabelais n'était pas pour moi un but en soi. Durant de très nombreuses années, j'ai travaillé sur la théorie, sur l'histoire du roman. [...] Au centre de ma monographie il n'y a pas Rabelais, mais [...] les formes populaires, grotesques, et propres aux fêtes, ainsi que les traditions qui sont montées, qui sont exposées pour nous dans les œuvres de Rabelais³.

Bakhtine précisera par la suite qu'à travers le grotesque des fêtes de la première modernité se donne, selon lui, à voir la mise en spectacle de ce qu'il appelle un « moment carnavalesque » qui permettrait de saisir, dans le jeu de ses représentations, l'expérience d'une crise⁴. Ce qu'il cherche ainsi à comprendre à partir de Rabelais, c'est la dynamique de cette reconfiguration symbolique et sociale que projetait une époque placée sous le signe de la renaissance. Projections qu'il interroge dans ce qui en elles relève de l'exploration de nouveaux possibles, mais aussi – le mot de crise l'atteste – dans leurs dimensions plus troubles, voire même violentes.

De nombreux seiziémistes, je l'ai dit, ont depuis tenté, au nom d'une vérité historique, de disqualifier cette reconstruction qu'ils considèrent comme dangereusement anachronique. Le *Rabelais* de Bakhtine ne serait qu'une fable sur les préoccupations d'un chercheur soviétique du XX^e siècle et n'aurait rien à voir avec l'auteur du *Gargantua*⁵. C'est mal poser la question dans la mesure où le travail de l'historien, comme le souligne Georges Didi-Huberman, ne consiste pas simplement à donner une image aussi fidèle que possible du passé qu'il met

³ Propos cités dans Irina Popova, « Le "carnaval lexical" de Rabelais », p. 346.

⁴ *Ibid.*, pp. 349-350.

⁵ Citons, à titre d'exemple, la condamnation sans appel de Richard M. Berrong dans son *Rabelais and Bakhtin*, p. 109 : « I cannot accord the work any real value as historical criticism (or at least as an interpretation of Rabelais ; it has suggested approaches that led to more valid analyses of other works). Nonetheless, as a critique of Stalinist policy, it remains a fascinating and admirable creation. Many respectable works of literary criticism amount to far less. »

au et à jour. Passé qu'il présente et représente à la fois et qui engage alors l'*imagination* à l'œuvre dans les images qu'il s'en fait, qu'il fabrique :

Nous avons encore quelques monuments, mais nous ne savons plus le monde qui les exigeait ; nous avons encore quelques mots, mais nous ne savons plus l'énonciation qui les soutenait ; nous avons encore quelques images, mais nous ne savons plus les regards qui leur donnaient chair ; nous avons la description des rites, mais nous n'en savons plus ni la phénoménologie, ni l'exacte valeur d'efficacité. Qu'est-ce à dire ? Que tout passé est définitivement *anachronique* : il n'existe ou ne consiste qu'à travers les figures que nous nous en faisons ; il n'existe donc que dans les opérations d'un « présent réminiscent », un présent doué de la puissance admirable ou dangereuse de le présenter, justement, et dans l'après-coup de cette présentation, de l'élaborer, de le représenter⁶.

Or, l'un des effets majeurs de la lecture bakhtinienne aura, précisément, été de réengager une réflexion non seulement sur l'actualité de Rabelais, mais également sur les dispositifs esthétiques et idéologiques, la culture, de la première modernité et les figures qui nous permettent de les penser, d'en déployer et déplier les enjeux. Prenons l'exemple de sa désormais célèbre analyse de la « perception carnavalesque du monde » :

Cette perception, hostile à tout ce qui est tout prêt et achevé, à toutes prétentions à l'immuable et à l'éternel, nécessitait pour s'exprimer des formes d'expression dynamiques changeantes (protéennes), fluctuantes et mouvantes. C'est pourquoi toutes les formes et tous les symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir. Elle est marquée, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons⁷.

Cette attention aux figures protéennes de la Renaissance aura contribué à dégager les enjeux de l'instabilité tant symbolique que matérielle qui informe les textes de la Renaissance et leurs représentations. Un informe où se joue la « sensibilité métamorphique » d'un siècle qui, selon la belle formule de Michel Jeanneret, était « plus sensible à l'émergence de la force qu'à la rigueur de la forme »⁸.

Il en va de même de l'ambivalence qui travaille les figures du texte rabelaisien et qu'exemplifierait son « rire carnavalesque ». Ce rire, note Bakhtine, est « *ambivalent* : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur,

⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, pp. 49-50.

⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 19.

⁸ Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile*, p. 5.

sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois »⁹. Cette tension se retrouvera dans les analyses que développera Terence Cave des représentations d'une abondance verbale et figurative, de la *cornucopia* de la Renaissance. Les images de cette « corne d'abondance » sont à leur tour fondamentalement ambivalentes, comme le montre le commentaire que déploie Cave autour de l'image du « tonneau inexpuisible », « vray Cornucopie de joyeuseté et raillerie »¹⁰ que Rabelais érige en figure de son texte dans le prologue du *Tiers livre* :

Ce qui, de prime abord, apparaissait comme un mouvement idéal de plénitude n'est en réalité qu'une tentative de conjurer la temporalité ou l'écoulement dans un monde déchu : la référence au « bon espoir », censé persister lorsque le tonneau sera vide, ne fait qu'accentuer la rupture entre une profusion apparente, de l'ordre du passé, et la possibilité d'une plénitude à venir. Rupture qui jette forcément le doute sur le mouvement cornucopien dans sa totalité¹¹.

Ce « mouvement cornucopien » trouvera un écho dans la double hantise que Roger Chartier voit à l'œuvre au seuil de la modernité et qui engage, bien au-delà de Rabelais, le rapport aux pratiques d'écriture, fictionnelle ou autre, de toute une époque. Si l'imprimerie a permis de répondre à l'inquiétude d'une perte, son succès, souligne Chartier, crée un autre danger : « celui d'une prolifération textuelle incontrôlable, d'un discours sans ordre ni limites », un « excès d'écrit » qui « fut perçu comme un péril aussi grand que son contraire »¹².

Précisons qu'il ne s'agit pas de faire de Bakhtine le père de notre Rabelais, celui qui, finalement, aura le dernier mot. Il s'agissait, au contraire, d'interroger à partir de lui ce que lire Rabelais aujourd'hui peut vouloir dire et, plus généralement, ce qui peut rendre possible – et productif – notre lecture des textes du passé. Notre dette à l'égard de Bakhtine tient alors moins aux conclusions de sa recherche qu'à ce que, pour reprendre la réflexion de Michel de Certeau sur les « manières de faire », elle nous dit de la dimension « tactique » du texte rabelaisien. La notion de *tactique*¹³ désigne chez de Certeau un art de faire qui fonctionne sur le mode de la *mètis*, l'intelligence d'une ruse toute panurgienne, telle qu'elle a été problématisée par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant :

Engagée dans le devenir, confrontée avec des situations ambiguës et inédites dont l'issue est toujours suspendue, l'intelligence rusée n'assure sa prise sur les êtres et les choses que parce qu'elle est capable de prévoir, par-delà le présent immédiat, une tranche plus ou moins épaisse du futur. Vigilante,

⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de Rabelais*, p. 20, c'est Bakhtine qui souligne.

¹⁰ *TL*, pp. 351-352.

¹¹ Terence Cave, *Cornucopia*, p. 196.

¹² Roger Chartier, *Inscrire et effacer*, p. 7.

¹³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I*, pp. XLVI-XLVII.

sans cesse sur le qui-vive, la mêtis apparaît aussi multiple, [...] bigarrée, [...] ondoyante, [...] : toutes qualités qui accusent la polymorphie et la polyvalence d'une intelligence qui doit, pour se rendre insaisissable et pour dominer des réalités fluides et mouvantes, se montrer toujours plus ondoyante et plus polymorphe que ces dernières. Intelligence rusée, la mêtis possède enfin la ruse la plus rare : la « duplicité » du piège qui se donne toujours pour autre que ce qu'il est, et qui dissimule sa réalité meurtrière sous des apparences rassurantes¹⁴.

Au-delà des faits et gestes de Panurge qui en emblématisent le jeu, cette ruse concerne de près les usages que nous faisons de la notion de « contexte » dans nos reconstructions du XVI^e siècle et notamment de l'humanisme renaissant dont participerait l'entreprise rabelaisienne. Cette culture humaniste sert en effet souvent de « désarmeur »¹⁵ dont Ariane Bayle a rappelé les stratégies de neutralisation de ce qui, dans le texte rabelaisien, pose problème, à commencer par la question de son obscénité. Les pratiques de savoir des humanistes obéissaient pourtant à une logique diamétralement opposée. Du moins chez les savants qui, tel Erasme, auront compté pour Rabelais. Dans leurs commentaires des textes anciens et contemporains, l'érudition, au lieu de résoudre des conflits de sens, permet de les déployer et ainsi de « dynamiser la lecture » d'une œuvre qu'il s'agit de « relancer dans sa productivité »¹⁶.

La célébration rabelaisienne de la chair rappelle que le savoir en question est aussi une pensée du corps au point qu'on a pu placer son temps sous le signe d'une « Renaissance du corps »¹⁷. Or, cette renaissance-là est empreinte d'une irréductible ambivalence, à l'image de l'euphorie renaissante du premier seizième siècle qui, au moment où Rabelais publie ses premières fictions, semble déjà, comme le fait observer Frank Lestringant, un « rêve perdu »¹⁸. A l'ombre des nouveaux possibles se dessine en effet une image plus instable, plus inquiète de l'humanisme renaissant qui se traduit par une hantise qui est à son tour un effet des nouveaux savoirs du corps. Sébastien Jahan en a retracé les contretemps :

Entre 1450 et 1650, les effets d'une série de bouleversements culturels, religieux et politiques [...] se sont télescopés, provoquant une réaction en chaîne dans la conception du corps. C'est alors, en particulier, que le corps distend ses liens traditionnels avec le cosmos, déchirant le tissu de correspondances qui le connectait à son environnement visible et invisible, posant des frontières entre sa propre chair et celle du monde. [...] Coupé de la nature, signe

¹⁴ Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, p. 32.

¹⁵ Ariane Bayle, « Six questions sur la notion d'obscénité dans la critique rabelaisienne », notamment pp. 384-385.

¹⁶ Michel Jeanneret, « La glose, le commentaire, l'essai à la Renaissance », p. 1038.

¹⁷ J'emprunte l'expression au titre de l'ouvrage de Sébastien Jahan, *Les Renaissances du corps en Occident (1450-1650)*.

¹⁸ Frank Lestringant, « Une rupture sans retour » dans *La littérature française : dynamique et histoire I*, éd. Jean-Yves Tadié, p. 245.

de la singularité individuelle, le corps s'est en outre isolé, il s'est dissocié de la personne qu'il enveloppe. Comme a su fort bien l'exprimer l'anthropologue David Le Breton, l'homme *est* de moins en moins son propre corps : il *a* un corps qu'il traite en accessoire, magnifié ou méprisé. Terrain privilégié de la stratégie du paraître mais aussi attribut encombrant, voire inquiétant, le corps se métamorphose, s'enfle, se cache ou se contient. L'aube des Temps modernes est finalement riche de cette ambiguïté qui voit la prise de possession du corps par l'individu inséparable de sa mise à distance et sous contrôle ¹⁹.

Selon Bakhtine, les fables grotesques de Rabelais – à l'image de l'« étrange et monstrueuse membreure d'home »²⁰ que représente Quaresmeprenant dans le *Quart livre* – seraient, précisément, à lire comme figurations, comme médiations de ce conflit. Le grotesque tel qu'il est décrit par Bakhtine donnerait en effet à voir un corps sans cesse *dé-* et *recomposé* où « la vie est révélée dans son processus ambivalent, intérieurement contradictoire »²¹. Si ces figures font rire, elles ne revêtent non moins une dimension essentiellement critique, voire même subversive en ce sens qu'elles seraient à comprendre, selon Bakhtine, comme l'expression d'une opposition à « toute coupure des racines matérielles et corporelles du monde, à tout isolement et confinement en soi-même, à tout caractère idéal abstrait, à toutes prétentions à une signification détachée et indépendante de la terre et du corps »²². L'obscène participe de cette contestation dans la mesure où la lecture bakhtinienne permet, à partir des représentations d'un « bas corporel », d'en situer la hantise au niveau d'une crise de la forme ou, plus précisément, au niveau de ce qu'on pourrait appeler une poétique de l'informe. J'entends ici par *informe* non pas ce qui est sans forme, mais ce qui engage cette résistance à la forme que met à l'épreuve le « corps ouvert, non prêt (mourant–naissant–à naître) »²³ du grotesque rabelaisien. L'attention à cette résistance cherche surtout à dégager un déplacement de la question du sens des fictions de Rabelais : des significations projetées, hier et aujourd'hui, sur les figures de son texte vers les codes ou, plutôt, les configurations esthétiques, sociales et herméneutiques *avec* et *contre* lesquelles elles en viennent à être porteuses d'un sens, aussi précaire soit-il.

Une poétique du blasphème

Dans la perspective de Bakhtine, il revient aux blasphèmes et injures d'explicitement la charge critique de la contestation qu'il voit à l'œuvre dans le jeu des

¹⁹ Sébastien Jahan, *Les Renaissances du corps*, p. 11.

²⁰ *QL*, p. 614.

²¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 35.

²² *Ibid.*, p. 28.

²³ *Ibid.*, p. 36.

corps grotesques. Le chapitre de son *Rabelais* qu'il consacre au « bas matériel et corporel » des fictions rabelaisiennes dira comment. Il y rapproche le grotesque des figurations d'un corps supplicié et note :

Dans la construction des images relatives aux supplices, on peut sentir sans peine la logique spécifique des grossièretés, imprécations et injures, celle des dénigrements et rabaissements corporels [...]. Les images des supplices sont souvent organisées comme réalisation des métaphores comprises dans les grossièretés et imprécations²⁴.

Précisons qu'au-delà de leur dimension christique, ces corps suppliciés mobilisent dans l'imaginaire renaissant l'image troublée et troublante d'un corps figuré et défiguré dans son sexe. Le *Théâtre des cruautés* que publie en 1588 Richard Verstegan en illustre la puissance figurative. Une des gravures qui en organisent le récit retient particulièrement l'attention dans le contexte qui est le nôtre. Elle est intitulée « Persécutions contre les catholiques par les protestants machiavélistes en Angleterre » et elle est accompagnée d'un commentaire détaillé que voici :

[A] La manière comme ils traînent les jésuites, prêtres, gentilshommes et autres catholiques sur des claies au lieu du supplice, tourmentés de l'importunité des ministres hérétiques pour les séduire sur le point de la mort aux exécrables blasphèmes et oppobres.

[B] Les catholiques, prêts d'être exécutés, sont interrompus en leurs saintes prières et méditations ; on les traîne pour leur faire voir le piteux spectacle des barbares cruautés exercées contre leurs compagnons déjà martyrisés.

[C] Etant pendus, avant qu'ils soient étranglés, on retire la charrette sur laquelle on les fait monter pour les attacher au gibet, puis on coupe la corde pour les jeter en terre.

[D] De là on les tire près un grand feu, où, revenus à eux, on leur coupe, eux encore vivants, les parties honteuses, on leur fend le ventre, on en tire hors les intestins, qu'on jette dans le feu, puis on met le corps en quartiers.

[E] On met leurs têtes et les quartiers du corps dans une grande chaudière bouillante, puis on les met ès portes de Londres et autres lieux²⁵.

Le spectre d'un rabaissement qui se matérialiserait dans l'image d'un corps dépecé, littéralement *ouvert* dans une agression du moins en partie sexuelle n'est pas le seul fait du sang que font couler les guerres de religion au soir de la Renaissance. C'est ce que suggère déjà Bakhtine en articulant l'obscénité à l'œuvre dans le langage blasphématoire et injurieux de l'époque à la hantise d'un corps grotesque dans son supplice. Un supplice qui serait à comprendre comme matérialisation, comme « réalisation des métaphores » qu'engagent les bas mots

²⁴ *Ibid.*, p. 385.

²⁵ Richard Verstegan, *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps*, éd. Frank Lestringant, p. 138.

dont Rabelais radicaliserait le jeu. Bakhtine fait en effet observer que chez Rabelais « la thématique des imprécations, grossièretés, jurons se répète souvent dans les événements dépeints (dépeçage et démembrement du corps, renvoi au “bas” matériel et corporel, compissage) »²⁶. Le choix des exemples renvoie directement à l'épisode des fables rabelaisiennes, l'histoire du sort que réserve Panurge à une « haulte dame de Paris »²⁷, qui, aux yeux du lecteur moderne, condense à lui seul les interrogations autour de la charge obscène du texte rabelaisien.

D'après le récit du *Pantagruel*, Panurge, devant le refus d'une « dame Parisienne »²⁸, qui lui aura fait le tort de ne pas céder à ses avances amoureuses, dissèque le cadavre d'une « chienne qui estoit en chaleur »²⁹ pour en extraire une potion dont il arrosera sa bien-aimée, attirant ainsi sur elle une meute de chiens qui la pourchasseront pour la « couvrir ». Le spectacle, dont Pantagruel admirera la nouveauté et la beauté³⁰, est copieusement détaillé dans sa crudité :

Petitz et grans [chiens], gros et menuz, tous y venoient, tirant le membre, et la sentant et pissant par tout sur elle. Et Panurge les chassa quelque peu, et print congé de elle, et s'en alla en quelque chapelle pour veoir le déduyt : car ces villains chiens la conchioient toute et compissoient tous ses habillemens, tant qu'il y eust ung grand lévrier qui luy pissa sur la teste, et luy culletoit son collet par derrière, les aultres aux manches, les aultres à la crope : et les petitz culletoient ses patins. En sorte que toutes les femmes de là autour avoient beaucoup affaire à la saulver. Et Panurge de rire, et dist à quelqu'ung des seigneurs de la ville : « Je croy que ceste dame là est en chaleur, ou bien que quelque lévrier l'a couverte fraîchement. »³¹

La scène ne laisse guère indifférent aujourd'hui et n'aura pas laissé indifférent à l'époque de Rabelais. Elle a en effet subi des remaniements qui touchent à la charge sexuelle qui travaille le passage. Lors des rééditions successives du *Pantagruel* publiées du vivant de Rabelais, la « chienne en chaleur » devient une « lycisque orgoose », expression savante qui cache la chose sous un voile d'érudition, « Lycisca » étant le nom d'une chienne chez Virgile et « orgoose » un dérivé du mot grec signifiant « être en rut »³². Le « conchiement » de la dame sera

²⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 379.

²⁷ *P*, p. 291.

²⁸ *Ibid.*, p. 295.

²⁹ *P orig.*, p. 122.

³⁰ *Ibid.*, p. 124 : « [Panurge] dist à Pantagruel : “Maistre, je vous pry, venez veoir tous les chiens de ceste ville qui sont assemblez à l'entour d'une dame, la plus belle de ceste ville, et la veullent jocqueter.” A quoy volentiers consentit Pantagruel, et veit le mystère, qu'il trouva fort beau et nouveau. »

³¹ *Ibid.*, pp. 123-124.

³² Voir à ce sujet *OC*, p. 1312, n. 4.

évacué en faveur d'un simple « compissage ». Les chiens qui, en 1532, s'amusaient à « luy culleter son collet par derrière » se contenteront d'uriner³³. Ces réécritures traduiraient, selon Gérard Defaux, un désaveu de la part de Rabelais, qui se « désolidariserait » de son propre texte et plus particulièrement de son « obscénité »³⁴.

Sans aller aussi loin, disons que le travail de réécriture signale un trouble au sens où l'entend Terence Cave, c'est-à-dire « une sorte de fêlure dont l'auteur et ses contemporains ne sont peut-être pas pleinement conscients, mais qu'ils ressentent comme un malaise »³⁵. Rabelais ou ses éditeurs auraient pu supprimer le passage. Or, l'agression physique qu'il met en scène et sa violence symbolique ne sont pas neutralisées, mais leur expression problématisée, rendue problématique par le fait de la réécriture. Un autre remaniement, qui concerne cette fois-ci le *Gargantua*, va dans ce sens³⁶.

Il s'agit du chapitre qui explique comment « Gargantua paya sa bien venue es Parisiens, et comment il print les grosses cloches de l'église Nostre Dame ». Le père de Pantagruel se rend en effet à Paris où il aura à affronter les foules populaires qui le couvrent d'insultes parce qu'il les a noyées dans un bain d'urine. Dans la première mouture du roman, le texte reproduit une longue liste d'injures dont voici le début :

- Les plagues Dieu ! [Les plaies de Dieu !]
- Je renye Dieu !
- Frandiene ! vez tu ben ? [Sang de Dieu ! vois-tu bien ?]
- La mer Dé ! [La mère de Dieu !]
- Po cab de bious ! [Par la tête de Dieu !]
- Das dich Gots leyden schend ! [Que la passion de Dieu te confonde !]
- Pote de Christo ! [Tête du Christ !]³⁷

Lors de la réédition de 1542 du *Gargantua*, ces jurons disparaîtront et Rabelais se bornera à indiquer que les Parisiens « commencerent à renier et jurer les ungs en cholere, les aultres par rys »³⁸. « Pour des raisons de prudence », note Mireille Huchon en citant les mesures prises par le pouvoir royal contre les blasphémateurs³⁹. Les injures en question traduisent effectivement une réalité historiquement attestée. Elles appartiennent en outre presque toutes à un registre aux résonnances particulièrement lourdes : celui des jurons par les membres de

³³ Pour le détail de ses remaniements, on consultera les variantes dans *OC*, pp. 296 et 1312.

³⁴ Voir son édition du *Pantagruel* dans Rabelais, *Les cinq livres*, p. 452, n. 8.

³⁵ Terence Cave, *Pré-histoires*, p. 15.

³⁶ Les paragraphes suivants reprennent en la développant une réflexion que j'ai déjà esquissée dans mon article, écrit en collaboration avec Thomas Hunkeler, sur « Rabelais et ses survivances : vers une littérature résolument "vulgaire" ».

³⁷ *G orig.*, pp. 108-109.

³⁸ *G*, p. 48 et *OC*, p. 1107, n. 6.

³⁹ *Ibid.*

Dieu qui, comme leur contrepartie, les « serments *per membra dei* » occupent, rappelle Olivier Christin, « une place éminente dans la théologie pastorale et le droit criminel des XIV^e-XVII^e siècles »⁴⁰. De l'invocation des « plaies de Dieu » à celle de sa tête, la liste des injures reprend la rhétorique du dépeçage symbolique que subissait déjà la dame de Paris, profanée à son tour de la tête aux pieds. Proférer ces blasphèmes par les membres du corps divin revenait, aux yeux des théologiens de l'époque, à disséquer symboliquement le corps du Christ, qui représentait alors l'unité non seulement religieuse, mais également sociale du monde. Chez Bonaventure, déjà, ils emblématisaient une « insulte » (*locutio probrosa*) d'autant plus dangereuse qu'elle « subvertit l'ordre du monde en profanant l'Incarnation et en dépeçant le corps intangible du Verbe »⁴¹. Les images d'une chair suppliciée qui hanteront les affrontements religieux du seizième siècle s'inscrivent dans cette logique, la dislocation du corps hérétique conjurant l'éclatement du corps social et de ses membres⁴².

Dans ce contexte, les blasphèmes *per membra dei* sont perçus comme une atteinte particulièrement grave au Corps sacré, au point qu'ils sont accusés de rejouer le drame de la Passion. Le célèbre prédicateur franciscain Olivier Maillard, dont l'œuvre continue à être republiée à l'époque de Rabelais – qui appartenait, un temps, au même ordre religieux –, s'en fait l'écho dans un sermon où il s'arrête sur le « blasphème qui use de paroles honteuses » (*blasphemia turpiloqua*) et dont les jurons qui « pièce par pièce divisent l'humanité du rédempteur » (*membratim dividendo humanitatem Redemptoris*) exacerbent la turpitude. Il en multiplie les exemples : « Par les yeux de Dieu ! » (*Per oculos Dei !*), « Par le ventre de Dieu ! » (*Per ventrem Dei !*), « Par le sang de Dieu ! » (*Per sanguinem Dei !*), « Par la chair, par le corps, par la tête et les autres membres de Dieu ! » (*Per carnem, per corpus, per caput et cetera membra !*), « Par les plaies de Dieu ! » (*Per plagas !*) et même « Par la mort de Dieu ! » (*Per mortem !*). Et le prédicateur de s'écrier : « O peuple chrétien, pourquoi es-tu déterminé à crucifier une seconde fois (*iterum vis crucifigere*) ton Rédempteur ? »⁴³ Son non moins célèbre confrère Michel Menot n'est pas en reste. Dans ses *Sermones quadragesimales*, réédités à Paris en 1530, il s'en prend à son tour à cette *blasphemia turpiloqua* des « ruffians » : « L'un prend Dieu par la barbe, l'autre par la gorge, un autre par la tête ... J'ose dire qu'il y en a qui parlent avec moins de respect (*cum minori reverentia*) de la sainte humanité du

⁴⁰ Olivier Christin, *Confesser sa foi*, p. 80. Voir en outre à ce sujet Gerd Schwerhoff, « Christus zerstückeln. Das Schwören bei den Gliedern Gottes und die spätmittelalterliche Passionsfrömmigkeit ».

⁴¹ Corinne Leveux, *La parole interdite*, p. 106.

⁴² Je reprends ici une remarque de Sébastien Jahan, *Les Renaissances du corps*, p. 48 : « [L]e démembrement du corps "rompu" reproduit métaphoriquement la faute du rebelle coupable d'avoir voulu démembrer le corps social. »

⁴³ Olivier Maillard, *Œuvres françaises*, éd. Arthur de la Borderie, pp. 100-101.

Christ rédempteur (*de sancta humanitate Christi redemptoris*) que le boucher de la viande qui est sur son étal (*quam macellerius in macello*).⁴⁴ »

Cette *blasphemia turpiloqua* mérite une attention particulière dans la mesure où elle actualise la catégorie, certes floue mais non moins opérante, à travers laquelle la pensée médiévale que l'époque de Rabelais reçoit en héritage aura cherché à dire le scandale d'une parole obscène. Sous le terme de *turpiloquium* qui en caractérise le blasphème se profile en effet, comme le soulignent Carla Casagrande et Silvana Vecchio dans leur étude des « péchés de la langue », le « groupe désordonné et immonde des paroles vulgaires, obscènes, lascives, charnelles, indécentes, inconvenantes, luxurieuses, sordides et impures »⁴⁵. Loin d'être simplement interdites, ces paroles avaient leur place dans l'économie des discours. Elles étaient notamment admises, voire même encouragées dans le cadre de la confession, où le pécheur est poussé à manifester ses transgressions, et dans celui du procès, « où il faut nommer tout aussi nettement les turpitudes à juger et à condamner »⁴⁶. Ce qui pose problème en revanche, c'est leur dimension performative, leur efficacité en dehors de l'espace contrôlé d'un aveu régi par le dispositif ecclésiastique et juridique, autrement dit « la transformation des paroles indécentes en actes honteux »⁴⁷. L'*Interrogatorium sive confessionale* de Bartolomeo Caimi, un manuel de confession de la fin du XV^e siècle, témoigne encore du spectre d'une telle provocation. Le lecteur y apprend que commet un péché mortel celui qui « chante, lit ou écoute avec délectation des sonnets d'une manière à ce que les mots lascifs (*lascivia*), 'obscènes' (*turpia*) et déshonnêtes (*inhonesta*) provoquent chez lui ou d'autres la lascivité (*provocandum se vel alios ad lasciviam*) »⁴⁸.

Calvin en soulignera le caractère pervers dans un pamphlet de 1544 contre la Sorbonne, l'institution qui une dizaine d'années plus tôt, j'y reviendrai, aurait aux dires mêmes du réformateur porté les premières accusations pour obscénité contre les écrits de Rabelais. Dans son *Avertissement sur la censure qu'ont fait les Bêtes de Sorbonne, touchant les livres qu'ils appellent hérétiques*, retournant la censure contre ses censeurs, Calvin énumère une série de livres comparables, à ses yeux, à une « peste mortelle » que, pourtant, la faculté de théologie approuve tacitement. A commencer par les « livres d'amours » qui, tels des « maquereaux » rempliraient le monde d'« impudicité ». Il dénonce par la suite les « livres des docteurs scolastiques » avant de s'en prendre à une cible moins attendue :

⁴⁴ Je cite le texte d'après le chapitre « Serments et jurons » dans Lazare Sainéan, *La langue de Rabelais*, t. 2, p. 328.

⁴⁵ Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Les péchés de la langue*, p. 281.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 282.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 283.

⁴⁸ Carlo Ginzburg, « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI^e siècle », pp. 212-213.

Que dirons-nous de leurs confessionnaires [manuels à l'usage des confesseurs], dont les pauvres simples gens peuvent apprendre des vilénies exécrables, où ils n'eussent jamais pensé ? Souffrir qu'on ait des livres lesquels enseignent non seulement toutes paillardises, mais aussi bougreries [sodomie], et choses monstrueuses et contre nature ; et souffrir qu'on les ait par singulière dévotion [...] ⁴⁹.

Imprimés et remis entre les mains du vulgaire (les « pauvres simples gens »), les livres font une impression redoutable, s'ouvrent à des lectures autres qui risquent de se prêter à des vulgarisations, des « vilénies exécrables », dont Calvin dénonce le scandale. Le manuel de confession sert toujours à libérer la parole, mais à des fins qui relèvent d'un salut loin de la foi et dans une intimité autrement plus libre et libératrice que celle du confessionnal.

La version originale du *Gargantua*, on s'en souvient, fait proférer les « obscénités » que représenteraient les jurons par les membres du corps divin sur la place publique et, qui plus est, par une foule populaire. Si Rabelais ou son éditeur garderont à tout jamais le secret des raisons précises qui les auront amenés à gommer, du moins en partie, le scandale de la scène, le travail de réécriture se lit comme moment où Rabelais interroge les potentialités de sens et l'efficacité de ses fictions. Le peuple parisien dont la parole est neutralisée est en effet dit, en référence à la « liberté de langage » de la *parrêsia* grecque, « Parrhesien », « c'est-à-dire fiers en parler » ⁵⁰, ce qui en fait un double de la voix narrative qui s'arroge elle-même une liberté de ton et de parole. Bakhtine y a vu, on le sait, l'expression d'une parole « populaire à double ton » subvertissant les « tendances stabilisatrices » des discours « officiels » ⁵¹ dans un renversement carnavalesque. Or, la dimension « populaire » d'une langue rabelaisienne où – le plurilinguisme à l'œuvre dans les jurons en témoigne à sa façon – se croisent références littéraires et savantes, greffes de mots latins, grecs et français est loin d'être évidente. Ce qui par contre se fait jour sous l'appellation, difficilement défendable de « populaire », c'est la problématisation d'une parole autre. L'altérité en question n'engage pas forcément d'autres contenus, mais d'autres possibilités, d'autres formes d'expression, à commencer par la révolution que représente l'invention de l'imprimerie. Autrement dit, ce qui se joue, c'est l'émergence d'une parole autre qui fait exploser – ou du moins met en crise – les dispositifs discursifs et ses mécanismes de contrôle au seuil de la modernité ⁵². J'entends ici par *dispositif* ce que Michel Foucault appelle un « réseau » d'articulations qui donne son intelligibilité à un « ensemble résolument hétérogène » où entrent en résonance, se configurent les signes imbriqués, le corps symbolique,

⁴⁹ Jean Calvin, *Œuvres*, éd. Francis Higman et Bernard Roussel, p. 442.

⁵⁰ *G*, p. 49.

⁵¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 429.

⁵² Carlo Ginzburg en a raconté le scénario dans *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*.

d'une culture⁵³. Olivier Christin en a dessiné les enjeux pour la contestation protestante du XVI^e siècle, qui m'intéresse ici moins dans son contenu doctrinaire que, précisément, dans ce qu'elle nous dit de la mise en place de « nouveaux dispositifs de confrontation et de négociation⁵⁴ » :

La prise de parole des laïcs avec la Réforme et les guerres de religion – que confirme l'envolée des titres en vernaculaire dans les années 1520 en Allemagne et en 1561-1562 en France – n'accouche donc pas d'un tribunal de l'opinion, mais bien de nouveaux dispositifs et de nouveaux terrains où catholiques et protestants, clercs et laïcs, princes et sujets se mesurent. Les plaintes des théologiens devant les intrusions laïques dans le discours religieux ou l'accélération partout en Europe de la législation anti-blasphématoire témoignent de la brutalité de ces transformations et des efforts déployés par les locuteurs autorisés pour préserver leurs prérogatives et en tout cas pour s'ériger en juges de la langue juste⁵⁵.

Les provocations de Luther permettent de comprendre à quel point la *force de dislocation*⁵⁶ d'une parole autre a pu revêtir une dimension éminemment stratégique dans la reconfiguration de l'ordre politique et symbolique au seizième siècle. Qui plus est, son exemple rappelle que le scandale de cette parole est, au-delà de son contenu, aussi celui des excès d'une langue qui puise abondamment dans les registres les plus « vulgaires ». Thomas More en dénonce dès 1523 le caractère ouvertement obscène dans sa *Réponse aux insultes de Martin Luther*. Le pamphlet va jusqu'à caricaturer, dans un formidable exercice de style, un langage que l'auteur de l'*Utopia* compare à un « ébouriffant pot-pourri d'une cervelle en délire, un fatras et un gouffre d'insanités et d'obscénités »⁵⁷. Pour s'en faire une idée, voici comment More s'imagine la genèse des écrits luthériens :

Le réformateur commencerait par envoyer ses partisans dans des lieux aussi malfamés que les bains, lupanars, tavernes et autres établissements à la réputation plus que douteuse. Ces derniers se chargeraient d'y observer et de noter diligemment tout ce qu'un cocher peut dire de « sordide » (*auriga sordide*), un serveur d'« insolent » (*servus verniliter*), un portier de « malhonnête » (*portitor*

⁵³ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », p. 299. Sur la notion foucauldienne de « dispositif », voir également Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Pour la conception de la « culture » comme « système imbriqué de signes » à laquelle je me réfère ici, on se reportera à Clifford Geertz, « La description dense », notamment p. 85.

⁵⁴ Olivier Christin, *Confesser sa foi*, p. 23.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁵⁶ J'emprunte l'expression à Jacques Derrida (*L'écriture et la différence*, p. 34) dont les travaux permettent précisément de problématiser ce dont il est question ici, à savoir « un certain aménagement *stratégique* qui, à l'intérieur du champ et des pouvoirs propres, retournant contre lui ses propres *stratagèmes*, produi[t] une *force de dislocation* se propageant à travers tout le système, le fissurant dans tous les sens et le *dé-limitant* de part en part ».

⁵⁷ Germain Marc'Hadour, *Thomas More et la Bible*, p. 156.

improbe), un parasite de « bouffon » (*parasitus scurriliter*), une prostituée d'« effronté » (*meretrix petulanter*), un entremetteur de « honteux » (*leno turpiter*), un baigneur de « sale » (*balneator spurce*) et un « chieur » d'« obscène » (*cacator obscoene*). Puis, après une chasse de plusieurs mois, des bons mots qu'ils auraient ainsi ramassés – des morceaux d'« injures » (*convitiorum*), de « que-elles » (*iurgiorum*) de « railleries bouffonnes » (*scurrilium scommatum*), d'« insolence » (*petulantiae*), de « saleté » (*spurciciae*), de « crasse » (*sordium*), de « boue » (*luti*), de « fange » (*caeni*) et de « merde » (*stercorum*) – ils « gorgeraient » (*infartunt*) « la plus hideuse cloaque » que serait la « gueule » de Luther (*foedissimam cloacam Lutheri pectus*). De cette « bouche impure » (*os impurum*) leur maître les « revomirait » (*revomuit*) alors comme de la « merde remâchée » (*comesam merdam*) dans ses livres. De là, explique More à ses lecteurs, provient l'« amas des aboiements les plus immondes » (*acervus ... spurcissimorum latratuum*) qui en formerait seule la matière⁵⁸.

La diatribe n'aura pas fait long feu. Elle nourrira de nombreuses interventions anti-luthériennes. A l'image de celle d'André Krzycki, un humaniste admirateur d'Erasmus, qui revient dans une lettre de 1525 à l'auteur de l'*Eloge de la folie* sur les raisons qui l'ont poussé à rédiger son *In Luterum Oratio* :

[J]'avais été écœuré (*moverat ... stomachum*) par l'impureté de la langue de Luther (*Luterane linguae impuritas*) : il a invectivé de manière si indigne et si impudente (*fede et impudenter*), toutes les choses sacrées, et en particulier, nous, les évêques, que même le bouffon le plus désinvolte ne pourrait, bien loin de les lancer, imaginer même de tels outrages, sans se sentir coupable et rougir de honte. C'est en évaluant facilement, à partir de ces grossièretés, la qualité de la source d'où coulaient des fleuves si abondants de sottises et d'outrages (*insaniarum et probrorum*), que j'avais alors publié cet ouvrage [...] ⁵⁹.

La réaction d'Erasmus lui-même à l'« impudence » (*petulantia*) des « bons mots facétieux » (*scurrilis dictionum*)⁶⁰ de Luther mérite une attention particulière dans la mesure où elle engage l'œuvre d'un auteur à son tour confronté à des accusations d'obscénité. D'autant plus que le débat, au-delà de ses enjeux théologiques, touche cette fois-ci de près aux pratiques de la fiction philosophique et littéraire et, plus généralement, aux « bonnes lettres » de l'humanisme renaissant. Erasmus s'en explique notamment dans une lettre d'avril 1526 à Thomas Wolsey où il s'inquiète du soupçon qui semble planer sur ses *Colloques* :

J'entends dire qu'on a interdit chez vous [en Angleterre] la vente des *Colloquia* ; voilà ce que personne n'a tenté de faire ni à Louvain, ni à Paris, où se

⁵⁸ Je m'appuie sur l'édition bilingue de la *Réponse* dans *The Complete Works of St. Thomas More*, vol. 5 :1 (*Responsio ad Lutherum*), pp. 60-61.

⁵⁹ Erasmus, *Opus epistolarum*, t. VI, lettre n° 1652, pp. 237-238, traduit dans *La correspondance d'Erasmus*, vol. VI, pp. 294.

⁶⁰ Erasmus, *Hyperaspistes Diatribae adversus Servum Arbitrium Martini Lutheri*, Bâle, Froben, 1526, f. e 4 r°.

trouvent pourtant les adversaires les plus acharnés des bonnes lettres, qui sont donc aussi les miens. J'approuve fort qu'on s'oppose par tous les moyens à un fléau qui se propage plus largement chaque jour ; mais en même temps, il faut que l'autorité et la sagesse des princes veille à ce qu'en arrachant l'ivraie on ne gâte pas le froment, et qu'en coupant pour les brûler les parties corrompues on ne blesse pas ce qui est resté sain. [...] Rien ne peut moins contribuer à apaiser ce mal que d'associer à l'entreprise de Luther la cause des langues et des bonnes lettres que personne ne peut manquer d'aimer, à moins d'être dépourvu de toute humanité. [...] Dans mes *Colloques* il n'y a rien d'indécent (*obscœnum*), rien d'impie (*impium*) ni de séditieux (*seditiosum*)⁶¹.

La conjonction qui associe l'*obscène* à l'*impiété* et la *sédition* forme, j'y reviendrai, un moment stratégique dans les nombreuses remarques qu'Erasmus consacre à l'obscénité. L'intérêt de la lettre à Wolsey tient à ce qu'elle inscrive les interrogations qui travaillent cette problématisation de l'obscène – à travers lesquelles se pose pour Erasmus, on vient de le voir, la question de la valeur d'usage de sa propre écriture – explicitement dans le contexte du « mal » que représenterait le scandale luthérien. Or, le défi est à lire dans l'horizon des questionnements qu'avait développés l'auteur des *Colloques* une année auparavant, en 1525, dans sa *Lingua* où il s'était arrêté longuement sur les « maux si nombreux et si graves » dont « est infectée la vie des mortels »⁶². En cause, on s'en souvient, une « langue débridée » (*linguae effreni*) dont les « emportements » (*linguarum intemperias*)⁶³ deviennent la métaphore de la ruine de l'homme et de son monde. Comparable dans sa force de contagion à une « peste », elle traverserait « le monde entier avec une rapidité incroyable » corrompant le corps humain et social telle la vérole dont le spectre n'a alors rien de métaphorique dans le spectacle des corps hideusement rongés qu'elle donne à voir⁶⁴. Dans la *Diatribè* contre Luther qu'il écrira la même année que la lettre à Wolsey, Erasmus fera du réformateur l'emblème, l'incarnation même de cette hantise d'un « usage immodéré et intempestif » (*immodicus et intempestivus*) du langage qui rend littéralement malade en faisant « vomir des paroles dangereuses » (*voces periculosas emovunt*)⁶⁵. En jeu une « inconvenance » d'ordre à la fois herméneutique et sociale dont Erasmus dénonce le caractère maléfique en termes de « futilité » (*futilitas*), de « dénigrement » (*obtrectatio*), de « médisance » (*maledicetia*) et de « langage obscène » (*obscœniloquium*)⁶⁶.

⁶¹ Erasmus, *Opus epistolarum*, t. 6, lettre n° 1697, pp. 322-323, traduit dans *La correspondance d'Erasmus*, vol. 6, pp. 392-393.

⁶² Erasmus, *Lingua*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1538, p. 2, traduit dans Erasmus, *La langue*, p. 67.

⁶³ *Ibid.*, p. 6 et trad., p. 71.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 5-6 et trad., pp. 70-71.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 39 et trad., p. 108.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 204 et trad., p. 274 (traduction modifiée).

La *Diatribes* commence par ranger Luther parmi ceux qui « enseignent l'Écriture d'une manière inconvenante » (*scripturam secus tractant quam oportet*). Sur un ton décidément moins policé, il lui reproche plus directement d'avoir sorti le débat théologique de l'université pour l'avilir dans des « beuveries » (*à scholis in computationes protraxisti*). Le différend porte plus précisément sur la question de savoir avec « quels mots la vérité scripturaire est à traiter » (*quibus verbis scripturae veritas tractetur*) en particulier devant le peuple. Il cite alors l'exemple de ceux qui, trouvant leur inspiration chez les docteurs de l'Église (*ex Thoma caeterisque*) et parfois « même chez Juvénal » (*adeo ex Juvenale*), décrivent devant une « foule indistincte » (*promiscuam multitudinem*) « toutes sortes de débauches et de fantaisies » (*omnia libidinum genera*). Ce qu'on reproche à ces gens-là, note Erasme, c'est de créer un « scandale » (*offendiculum*) en professant non pas des « choses fausses » (*falsa*), mais une « vérité » qui serait « sans gain » (*vera sine fructu*) de par son caractère « intempestif » (*quoniam intempestive*)⁶⁷. Les « attaques injurieuses » (*impotentem maledicetiam*), signes de la « maladie de son âme » (*animi tui morbum*)⁶⁸, dans lesquelles s'emporte la parole luthérienne seraient la réalisation la plus redoutable de cette frivolité scandaleuse dans son impuissance malade. La *Lingua* en figurera le danger dans l'image d'une défiguration où l'inconvenance d'une « parole de honte » s'articule à la décomposition d'un corps en décrépitude :

Qu'y a-t-il de plus détestable (*execrabilis*) que de voir des vieillards aux cheveux blancs, presque décrépits, se livrer avec leur langue à la turpitude (*turpitudinem*) à laquelle la faiblesse de leur corps (*corporis imbecillitatem*) les empêche de se livrer depuis longtemps ? La paralysie enchaîne leurs mains, la goutte possède leurs pieds, leurs côtes haletantes, leur tête tremblante chancelle, leur esprit délire, seule leur langue folâtre (*lascivit*) dans des histoires obscènes (*obscoenis fabulis*)⁶⁹.

Une poétique de la « mer dé »

Que dire alors des « folastries » rabelaisiennes et notamment de sa verve scatologique, souvent rapprochée des « obscénités » de Luther au point qu'on a pu faire du réformateur un « Rabelais allemand⁷⁰ » ? L'hypothèse d'un « bon gros divertissement »⁷¹, prétexte à l'éclatement d'un rire somme toute innocent, néglige les négociations à l'œuvre dans un champ littéraire qui ne s'est pas encore affirmé dans son autonomie discursive et idéologique au seuil de la modernité

⁶⁷ Erasme, *Hyperaspistes*, f. g 5 v^o-g 6 r^o. Ma traduction s'appuie sur l'édition bilingue de la diatribe contre Luther dans Erasme, *Ausgewählte Schriften*, t. 4, ici pp. 361-362.

⁶⁸ *Ibid.*, f. g 8 r^o.

⁶⁹ Erasme, *Lingua*, p. 204 et trad., p. 274.

⁷⁰ J'emprunte l'expression à David Bagchi, « The German Rabelais ? Foul Words and the Word in Luther ».

⁷¹ Voir à ce sujet le chapitre « Le rire scatologique » dans Michael Screech, *Rabelais*, pp. 73-77.

et dont l'obscène, l'exemple d'Erasmus le montre, constitue un enjeu. Concrètement, à moins de s'en faire une image décidément trop naïve, Rabelais ne pouvait ignorer les résonances troubles que devait faire entendre la pétomanie de ses personnages et les contrepèteries de leurs « propos torcheculatifs ». En même temps, placer la scatologie rabelaisienne sous le signe d'une sublimation du bas corporel qui relèverait de la recherche d'une vérité spirituelle autrement ineffable⁷² ne va pas sans passer sous silence les polémiques que suscitent son texte et les usages souvent contradictoires auxquels il a pu se prêter d'un côté comme de l'autre de l'échiquier religieux du XVI^e siècle. La scatologie et, plus généralement, son obscénité gagnent en effet à être interrogées non seulement comme expression et moteur d'une critique qui accuserait (au double sens du terme) la bassesse physique et morale d'un adversaire réel ou fantasmé, mais comme symptôme d'une crise, comme moment critique qui orchestre les conflits de sens *qui travaillent* – et *que travaille* – le texte rabelaisien.

J'en veux pour indice plusieurs moments stratégiques de l'œuvre rabelaisienne. A commencer par le pas si fin mot de la fin du dernier chapitre des chroniques pantagruélines que publie Rabelais de son vivant. Panurge s'y livre, on l'a vu, à une interprétation de sa chemise souillée multipliant les possibilités de sens de ce qu'il faut bien entendre par « foyre, bren, crottes, merde, fiant, dejection ... »⁷³. Les équivoques du jeu sur les signes de la « belle matiere fecale »⁷⁴ posent alors la question de la signification à donner à – et que se donne – un autre *tissu* couvert de bas mots, le *textus* rabelaisien, où le scabreux Panurge aura le dernier mot dans une conclusion aux ouvertures paradoxales.

En outre, le même chapitre actualise l'« alliance de l'excrément et de la matière poétique »⁷⁵ qui formait déjà la texture du récit de l'« invention du torchecul » dans le *Gargantua*. La fin du *Quart livre* offre en fait une version remaniée du « Quatrain que fait Villon quand il fut jugé à mourir »⁷⁶ pour illustrer le « mystere » de ce qui fait « office de Lazanon, pital, bassin fecal, et de scelle persée »⁷⁷. La *Briefve declaration d'aulcunes dictiones* note à propos de *pital* : « Terrine de scelle persée. Tuscan. Dont sont dictz *Pitalieri* certains officiers à Rome, qui escurent les scelles persées des reverendissimes cardinaux estans

⁷² Une telle lecture est esquissée dans Yvan Loskoutoff, « Un étron dans la cornucopie : la valeur évangélique de la scatologie dans l'œuvre de Rabelais » et Jeffery C. Persels « "Straitened in the bowels", or Concerning the Rabelaisian Trope of Defecation ».

⁷³ *QL*, p. 701.

⁷⁴ La formule figure dans *G*, p. 17.

⁷⁵ L'expression est de Mireille Huchon dans *OC*, p. 1098, n. 8.

⁷⁶ *QL*, p. 700 : « Ne suy je Badault de Paris ? / De Paris diz je, auprès Pontoise : / Et d'une chorde d'une toise, / Sçaura mon coul, que mon cul poise [pèse]. » Voici le texte de Villon d'après *Les Œuvres de Francoys Villon de Paris, reveues et remises en leur entier par Clement Marot*, Lyon, François Juste, 1537, p. 83 : « Je fuys Francoys (dont ce me poise) / Ne de Paris, empres Ponthoise, Or d'une corde d'une toise / Sçaura mon col que mon cul poise. »

⁷⁷ *QL*, p. 700.

on conclave resserrez pour election d'un nouveau Pape. »⁷⁸ Quant à *Lazanon*, Rabelais renvoie au chapitre LX du *Quart livre*, « Comment es jours maigres entrelardez à leur Dieu sacrifioient les Gastrolatres », où on lit au sujet des idolâtres qui vénèrent un « Dieu Ventripotent⁷⁹ » : « Lasanon estoit une terrine et vaisseau approprié à recepvoir les excremens du ventre : ainsi Gaster renvoyoit ces Matagotz [hypocrites] à sa scelle persée veoir, considerer, philosopher, et contempler quelle divinité ilz trouvoient en sa matière fecale. »⁸⁰ Or, les résonances troubles du passage, à la limite du blasphème⁸¹, si elles sont à replacer dans l'horizon des polémiques virulentes que connaît le seizième siècle autour du symbolisme du sacrement eucharistique, engagent également la poétique des « propos torcheculatifs » du *Gargantua* qu'elles remettent à jour.

Dans le chapitre que Rabelais consacre au plus exquis « moyen de se torcher le cul », le jeune géant à l'« esprit merveilleux » s'amuse, on s'en souvient, à réciter un rondeau à l'érotisme scatologique :

En chiant l'aultre hyer senty
La guabelle [redevance] que à mon cul doibs,
L'odeur feut aultre que cuydois :
J'en feuz du tout empuanty.

O si quelc'un eust consenty
M'amener une que attendoys.
En chiant.
Car je luy eusse assimenty [arrangé]

Son trou d'urine, à mon lourdoys [à ma façon grossière].
Ce pendant eust avec ses doigtz
Mon trou de merde guarenty [protégé].
En chiant⁸².

L'apprenti poète s'en justifiera : « Par la *mer dé* je ne les ay faict mie. Mais les oyant reciter à dame grand que voyez cy les ay retenu en la gibbesiere de ma memoire. »⁸³ L'exclamation *par la mer dé* (« par la mère de dieu ») n'a rien de scandaleux en tant que telle. C'est son réinvestissement obscène qui est en cause. En effet, Rabelais ne se contente pas de suggérer un double sens. Il va plus loin : la décomposition matérielle du mot de *merde* et sa recomposition symbolique

⁷⁸ *Ibid.*, p. 712.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 679.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 682.

⁸¹ Voir à ce sujet Frank Lestringant, *Le livre des îles*, p. 257, qui parle d'une « allusion sans doute blasphématoire à l'Eucharistie ».

⁸² *G.*, pp. 40-41.

⁸³ *Ibid.*, p. 41.

en *mère de Dieu* met en œuvre les procédures d'une lecture à plus bas sens qu'anticipe la facture scabreuse de l'érotique du poème.

Une poétique de l'équivoque

La licence poétique de l'expression de la *mer dé* condense au niveau d'un mot un mouvement clé de l'écriture rabelaisienne que François Bon a identifié comme une « mise en scène à l'intérieur même du texte de la nomination, de la compréhension comme aussi de la puissance plastique de la langue »⁸⁴. Et c'est précisément dans ces plis et replis du langage que l'âge classique localisera la hantise de ce qu'en viendra à signifier le mot *obscénité*. En témoigne notamment Molière, qui parlera d'une *défiguration de la langue* dans sa *Critique de l'Ecole des femmes* au moment où il développe une des premières réflexions non pas sur les mots obscènes, mais sur le mot *obscène* lui-même dans l'histoire de la littérature française. « Ah mon, Dieu, obscénité », s'écrie dans la *Critique* le personnage d'Elise avant de préciser : « Je ne sais ce que ce mot veut dire ; mais je le trouve le plus joli du monde. »⁸⁵ Molière esquissera une réponse lorsqu'il brosera le portrait d'une précieuse à la « pruderie scrupuleuse » :

[L]'habileté de son scrupule découvre des saletés, où jamais personne n'en avait vu. On tient qu'il va, ce scrupule, jusques à défigurer notre langue, et qu'il n'y a point presque de mots dont la sévérité de cette dame ne veuille retrancher ou la tête ou la queue, pour les syllabes déshonnêtes qu'elle y trouve⁸⁶.

Il y reviendra dans *Les femmes savantes* où une dénommée Philamente recommandera « le retranchement de ces syllabes sales qui dans les plus beaux mots produisent des scandales », « sources d'un amas d'équivoques infâmes »⁸⁷.

Au-delà du texte de Molière, la *défiguration* en question se retrouve dans les analyses que consacre Olivier Pot à l'obscénité à l'âge classique. Ce dernier propose en fait d'interroger l'obscène comme « figure de la figurativité au travail dans tout (le) langage »⁸⁸ et, plus particulièrement, comme ce qui dans ce travail de figuration fait signe vers une mise en échec de toute figure⁸⁹. Il dégage ainsi la dynamique d'un dispositif herméneutique qui, s'il éclate au sortir de la Renaissance, entre déjà en crise au seuil de la modernité. Il revient en effet aux

⁸⁴ François Bon, *La folie Rabelais*, p. 42.

⁸⁵ Molière, *Œuvres complètes*, p. 203.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 613. Pour une discussion du « scandale » de ces répliques moliéresques à la lumière de la notion freudienne de « calembour », voir François Cornilliat, *Or ne mens*, pp. 65-75.

⁸⁸ Olivier Pot, « La question de l'obscénité à l'âge classique », p. 404.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 403 : « Mise en scène de la parole dans ce qu'elle a de conjectural et de "gauchi", de symptomal et d'obvie, l'*obscène* est au sens propre un *monstrum*, instance de pure désignation qui "montre", préfigure ou pronostique ce qui, dans la langue, échappe à toute désignation. »

poètes dits de la Grande Rhétorique, dont héritera la poétique de Rabelais, d'en avoir exploré les ressources troubles au tournant des XV^e et XVI^e siècles. En jeu notamment leur art de la rime équivoque qui fonctionne, pour reprendre l'expression de François Cornilliat, sur le mode d'un « démembrement »⁹⁰ des mots, comme en témoigne *La Complainte d'un gentilhomme* de Jean Molinet.

Elle s'ouvre de manière conventionnelle sur une invocation de la Dame qui, pourtant, prendra rapidement un tour plus inattendu :

Ah ! la belle, pour qui plus de maux je comporte
 Que pour femme aujourd'huy qui sus terre con porte,
 Oyés les grands regretz, que faire me convient,
 Pour le mal que sur moy pour vostre seul con vient ;
 Je fus bien malheureux, il fault que le confesse,
 Quand oncques vous touchay tetins, cuisses, con, fesses⁹¹.

La suite du poème généralisera le jeu sur une syllabe – con – déclinée à volonté dans une série de rimes équivoques – *contenir/con tenir, conjoindre/con joindre, cognut /con nud, combas/con bas* – qui finiront par révéler le vrai sens de la complainte :

Josnes gens, escoutés de quoy je me plains,
 Regardés le dangier de quoy est ung con plains ;
 Les gouttes et bouttons sont en moy congelés,
 Tous mes membres et sens sont par un con gellés ;
 Aiés l'œul a mon cas et point ne consentés
 D'endurer que telz maux par aucun con sentés⁹².

Le texte rabelaisien en matérialisera littéralement le jeu dans la première édition du *Tiers livre des faictz et dictz Heroïques du noble Pantagrue* que Rabelais publie en 1546 chez Chrestien Wechel. Au cœur de l'ouvrage, au moment où Panurge consulte Her Trippa sur le sexe féminin, la disposition typographique découpe la transcription du dicton de l'oracle delphique « Connais-toi toi-même », le « premier traict de philosophie »⁹³ selon Panurge, pour focaliser le regard du lecteur sur le premier élément du *CON-GNOIS TOY* qui apparaît, bien en vue, en fin de ligne sur la page en question⁹⁴. Dramatisation textuelle du « préfixe organiquement féminin » qui s'inscrit, comme le souligne Marie-Luce Demonet, dans la ligne des « jeux ludico-obscènes » de la Grande Rhétorique⁹⁵.

⁹⁰ François Cornilliat, *Or ne mens*, p. 70 : « En Grande Rhétorique, un très grand nombre de rimes équivoques partent d'un mot de plusieurs syllabes, qui est ensuite "démembre" en plusieurs mots. »

⁹¹ Jean Molinet, *Les Faictz et Dictz*, éd. Noël Dupire, t. II, p. 729.

⁹² *Ibid.*, p. 731.

⁹³ *TL*, p. 428.

⁹⁴ François Rabelais, *Tiers livre des faictz et dictz Heroïques du noble Pantagrue*, Paris, Chrestien Wechel, 1546, p. 183.

⁹⁵ Marie-Luce Demonet, « Les textes et leur centre à la Renaissance : une structure absente ? », p. 163.

Panurge s'en fera en effet le digne héritier lorsqu'il équivoquera avec la Dame de Paris dans une église :

Ma dame saichez que je suis tant amoureux de vous, que je n'en peuz ny pisser ny fianter, je ne sçay comment l'entendez. Si m'en advenoit quelque mal, que en seroit il ?

— Allez (dist elle) allez, je ne m'en soucie : laissez moy icy prier dieu.

— Mais (dist il) equivocquez sur *A beaumont le viconte*.

— Je ne sçauroys, dist elle.

— C'est (dist il), à *beau con le vit monte*. Et sur cella priez dieu qu'il me doint [donne] ce que vostre noble cueur desire, et me donnez ces patenostres par grace⁹⁶.

Les équivoques panurgiennes sur la vénération d'une « haute Dame » dans un lieu sacré prennent tout leur sens dans l'horizon des rimes équivoques de l'*Oraison à la Vierge Marie* où Molinet actualise la rhétorique de la *Complainte* dans le registre sacré. Là où la voix profane de la *Complainte* jure de vivre « par rigle et par *compas* » afin de ne plus jamais faire « pour un *con pas* »⁹⁷, l'*Oraison* réclame une compassion qui se veut plus spirituelle :

Fleur de beaulté, des aultres l'outrepasse,
Soutillement *compasse* au *compas*
Du *compasseur*, qui tout poise et *compasse*,
Quant tu marchois sus la terre *qu'on passe*⁹⁸.

Contamination d'une poétique de l'élévation spirituelle par une rhétorique du bas corporel qui ne manque pas d'intriguer. Au point que la facture poétique de l'*Oraison* semble défaire sa propre ambition en décomposant et en souillant le corps sacré que le poète rêve pourtant pur et intouchable dans sa perfection :

O bienheuree et le mieux adreesee
Que jamés fut humaine creature

⁹⁶ *P*, p. 293.

⁹⁷ Jean Molinet, *Les Faictz et Dictz*, t. II, p. 731, c'est moi qui souligne.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 481-482, mes soulignements. Je suis ici particulièrement redevable aux analyses de François Cornilliat. Voir notamment son *Or ne mens*, p. 76 : « Pour trouver obscènes, ou même seulement “bouffonnes”, ces rimes sur la Vierge, il faut avoir l'esprit sectaire, ou mauvais esprit, ou encore autant d'amour pour l'Usage du français qu'en avait pour Marie l'auteur de cette “oraison”. Toutefois, que le même procédé puisse servir aux minutieuses grossièretés de la *Complainte* ne laisse pas d'être troublant. Si inconfortable que cela soit pour nos habitudes de lecture, il faudra résister à la tentation de faire de l'un des registres la *vérité* de l'autre, ce qui suppose un “marquage” *a priori* de la figure. [...] [S]i l'on essaie de lire d'un même allant, d'un seul tenant la *Complainte* et l'*Oraison*, ce qui frappe est qu'une même figure puisse servir à déplorer l'accident de la Vérole, à louer le mystère de la Virginité. Ne soyons pas naïfs au point de voir dans ce balancement thématique un effet du hasard : un problème de sexe, de l'autre sexe, est bien posé dans les deux cas ; une énigme que l'âge classique effacera dans un culte commun de la langue comme Usage de la “plus saine partie” du monde. La Grande Rhétorique, pour sa part, ignore ce troisième terme, cette instance de neutralisation vouée à réduire au silence “Précieuses” et “Turlupins”, insultées et insulteurs. »

Jamés ne fus de pechié attouchee,
 Jamés ne fus mallade ne bleschee,
 Jamés ton corps n'eust tache ne fracture,
 Jamés ne fut subject a pourriture [...] ⁹⁹.

Or, au lieu d'interpréter les défigurations d'un symbole divin comme profanation, François Cornilliat propose d'y lire l'expression d'une « prise de conscience » dont témoignerait l'œuvre de la Grande Rhétorique. Ses créations et leur redoutable créativité seraient en fait à lire dans la perspective d'une éloquence où l'éloge et le blâme forment deux moments d'une même stratégie discursive qui cherche à « épuiser au service d'une mission » aussi bien poétique que spirituelle les « infinies capacités du dire » ¹⁰⁰. Ce ne serait que dans la radicalisation de leur jeu notamment chez un Rabelais que se serait brisé le « circuit symbolique » qui faisait rimer le plus bas avec le plus haut dans l'écriture des rhétoriciens :

Il n'est [...] que de lire Rabelais, et de rire aux équivoques de Panurge, pour être saisi de vertige. Certes, s'il fallait trancher l'éternel débat sur le « sérieux » ou le « comique » de Rabelais avant d'être en mesure de lire un vers de « Raminagrobis », mieux vaudrait renoncer tout de suite. Mais on ne pourra éviter de reconnaître en Panurge – et Pantagruel – les « bons compagnons » des rhétoriciens, et peut-être leur avenir ; ni de voir s'étendre et se ramifier, par « disjonctives », les « fractures » qu'ils voulaient réduire ... ¹⁰¹

Si le texte rabelaisien est à juste titre considéré comme étant, rétrospectivement, l'expression la plus marquante de cette fracture, il importe de souligner qu'il est loin d'en être le moteur. Le défi que pose l'œuvre de Rabelais – à nous autant qu'à son temps – tient plutôt à son inscription conflictuelle dans un contexte où les atteintes non seulement au sacré, mais aussi aux signes du sacré ont définitivement perdu de leur innocence. L'iconoclasme, j'y reviendrai, des mouvements protestants en atteste la hantise.

LA FRACTURE DE L'OBSCÈNE : L'ICONOCLASME DE RABELAIS

Toucher à la matérialité des signifiants pour en faire travailler les potentialités de sens et de contre-sens ne relève pas, au temps de Rabelais, du simple jeu poétique. Jouer sur le sens du « service divin » que Frère Jean réinterprète en « service du vin » ¹⁰² dans le *Gargantua* ne va plus de soi à une époque où les

⁹⁹ Jean Molinet, *Les Faictz et Dictz*, t. II, p. 479.

¹⁰⁰ François Cornilliat, *Or ne mens*, p. 35.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰² *G.*, p. 78.

« prodigieux motz » – tel le « gros mot de Transsubstantiation »¹⁰³ que dénoncent les Placards de 1534 – d'une religion contestée dans son autorité sont la cible d'agressions violentes. Le jeu de mots du moine, « hyvrogne » accusé de « troubler le service divin »¹⁰⁴, fait en effet entendre des résonances à leur tour troublantes, comme le souligne François Rigolot :

L'équivoque est plaisante et ne mériterait guère qu'on s'y attarde si elle n'apparaissait dans un passage-clé du livre, rehaussé par un schème sonore très calculé [...], et qui renvoie à un contexte hautement chargé, celui des « troubles » théologiques et politiques qui commencent précisément à menacer l'institution de l'office divin. [...] Loin de s'épuiser dans un pur ludisme langagier, le calembour ouvre, en fait, un espace à la réflexion herméneutique. Il produit un véritable « effet d'alerte » et contribue par là à compliquer plus qu'à expliquer le message¹⁰⁵.

Le « schème sonore » en question, que Rigolot rapproche dans son jeu de celui de la Grande Rhétorique, travaille non seulement la langue du moine qui réincarne dans le *Gargantua* le verbe panurgien, mais informe également la figure elle-même de Frère Jean décrit en « beau despescheur d'heures, beau desbrideur de messes, beau descroteur de vigiles, pour tout dire sommairement, vray moyne si oncques en feut depuys que le monde moynant moyna de moynerie »¹⁰⁶.

Si la tonalité anti-monastique du passage éveille le souvenir d'une longue tradition littéraire qui, des fabliaux aux nouvelles en passant par les sermons joyeux de la première modernité, brosse des religieux un portrait aux couleurs peu spirituelles, le moine « bien fendu de geule »¹⁰⁷ délie une langue bien plus inquiétante en « débridant la messe » au moment même où les pamphlets protestants multiplient les offensives contre un cérémonial en lequel ils dénoncent une mascarade qui ne ferait que traduire les mœurs débridées des hommes d'Eglise. Ainsi le *Livre des marchans* que publie en 1533 Antoine Marcourt, le futur auteur des *Articles véritables sur les horribles, grands et importables abus de la Messe papalle*, sous le pseudonyme de Pantapole, « proche voysin du seigneur Pantagruel » selon la page de titre, compare-t-il la messe aux marchandages d'une prostituée qui « vend la turpitude plus ou moins chere selon la sorte de

¹⁰³ Voir les *Articles véritables sur les horribles, grands et importables abus de la Messe papalle* reproduits en annexe à Guillaume Budé, *Le passage de l'Hellénisme au Christianisme*, éd. Marie-Madeleine de La Garanderie et Daniel Franklin Penham, p. 279.

¹⁰⁴ *G*, p. 78.

¹⁰⁵ François Rigolot, *L'Erreur de la Renaissance*, pp. 237-240.

¹⁰⁶ *G*, p. 78. Quant aux échos « rhétoriques » qui informent le texte de Rabelais, voir d'ailleurs la note *ad loc.* de Mireille Huchon dans *OC*, p. 1134, n. 6 : « Série d'allitérations dans le goût des grands rhétoriciens ».

¹⁰⁷ L'expression figure dans *G orig.*, p. 168.

ses vestemens »¹⁰⁸. Quant à l'expression « descroteur de vigiles », qui est une addition de 1535 au texte du *Gargantua*, elle fait entendre des résonances encore plus troubles. D'autant plus que la présentation matérielle du texte met en relief la « crote » qui en forme le nœud, un blanc et l'abréviation de la terminaison traçant un « beau de crote »¹⁰⁹. Hasard des aléas de l'édition ? Peut-être. Mais les hypocrites lecteurs que ne cessera de dénoncer Rabelais n'auront probablement pas manqué d'y subodorer les signes avant-coureurs d'un jeu de mots « malsentant de la foi », selon le langage de l'époque, dont se régaleront les pourfendeurs de la « Messe papale ». A l'exemple des célèbres vers des *Satyres chrestiennes de la cuisine papale*, pamphlet aux accents souvent qualifiés de rabelaisiens : « Messe, vesse, si tu as sens, / C'est tout un, ils ont mesme sens. »¹¹⁰ A noter l'équivoque sur *les sens* et *le sens* qui, au-delà de la plaisanterie qui se veut de mauvais goût, investit le bas langage d'enjeux herméneutiques selon la logique de l'« effet d'alerte » que Rigolot voyait déjà à l'œuvre dans les calembours scabreux de Rabelais. « Mots vileins à choses vileines »¹¹¹, commentent les *Satyres* exemplifiant ainsi ce que Lise Wajeman a pensé en termes de « dévoilement » dans son étude sur les « usages chrétiens de l'obscénité ». Il s'agirait, aux dires du controversiste Pierre Viret, de « confondre » ses adversaires en « découvrant leur honte » et en « manifestant leurs vilenies et abominations » dans un langage dont la bassesse ne serait pas une fin en soi, mais au service d'une accusation¹¹². Or, cette rhétorique de l'obscène risque d'être prise à son propre piège dans la mesure où l'obscénité de l'autre finit par contaminer le texte qui s'en charge. Wajeman en a souligné la dynamique paradoxale : « Alors que l'obscénité joue sur une littéralité de la chose, elle supposerait au contraire une lecture distante (il ne faut pas comprendre que c'est moi qui produis ces images ou ces textes obscènes mais l'autre) dont on peut légitimement se demander si elle est possible. »¹¹³ D'autant moins, précise-t-elle, que les pamphlets en question mettent sciemment à contribution le pouvoir d'évocation d'un imaginaire qui, la littérature pornographique en témoigne, peut se suffire à lui-même en « suscitant un plaisir en propre ». Autosatisfaction qui se mire dans une rhétorique, à la limite de la masturbation verbale, qui joue *sur* et *avec* l'autoréférentialité d'une langue se retournant *sur* et *contre* elle-même. Les *Satyres*

¹⁰⁸ Antoine Marcourt, *Le livre des marchans*, Neuchâtel, Pierre de Vingle, 1533, f. B I v^o. L'étude de référence en la matière reste le livre de Gabrielle Berthoud, *Antoine Marcourt. Réformateur et pamphlétaire, du « Livre des marchans » aux Placards de 1534*.

¹⁰⁹ François Rabelais, *La vie inestimable du grand Gargantua*, Lyon, François Juste, 1535, f. F 8 r^o.

¹¹⁰ Théodore de Bèze, *Satyres chrestiennes de la cuisine papale*, éd. Charles-Antoine Chamay, p. 108, vv. 470-471.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Pierre Viret, *De la Vraye et fausse religion*, cité dans Lise Wajeman, « Usages chrétiens de l'obscénité », p. 408.

¹¹³ *Ibid.*

semblent en avoir exprimé la hantise au détour d'une rime qui se lit aussi comme un commentaire de la verve rabelaisienne. Le proverbial *sel* rhétorique devient en effet littéralement *sale* dans la description qu'elles donnent d'un « Baptême papistique » :

Voyci le portier en chemise
 Qui chasse les diables cornus,
 Et dit à ces povres corps nuds
 Son gergon. Ja dés le cliquet,
 Je flaire le beau saupiquet
 D'huile, de sel, crachat, pouciere.
 C'est une saugrenée chere
 Par l'opinion d'Avicenne.
 Mais ce n'est pas pour vie saine
 Que d'une maniere si *sale*
 La bouche et les levres on *sale*¹¹⁴.

Rappelons que, avant de devenir le héros éponyme des fables pantagruéliques de Rabelais, Pantagruel était le nom d'un diabolotin au service de Lucifer qui, selon le *Mystère des Actes des Apôtres* qui continue à attirer les foules au XVI^e siècle, lui confiait précisément la tâche de « gecter le sel, en attendant autres besongnes, dedans la gorge des yvrongnes »¹¹⁵.

Ce n'est donc pas pour rien que les mots salaces de son redoutable double Panurge ont été interrogés comme lieu où le sel de figure d'ornementation stylistique devient salissure. Abel Lefranc, maître d'œuvre de la grande édition critique des *Œuvres* de Rabelais au début du XX^e siècle, est allé jusqu'à y voir la revendication d'une liberté absolue de la pensée et du langage qui prendrait la forme d'un athéisme radical dans son scepticisme. Son argument s'appuie notamment sur le passage du chapitre du *Pantagruel* consacré aux « meurs et condicions de Panurge » où, poursuivant sur la lancée de la fameuse contrepèterie sur « femme folle à la messe et femme molle à la fesse »¹¹⁶, Panurge dévoile les secrets d'un cordelier disant la messe :

Il [Panurge] luy ayda à soy habiller et revestir, mais en l'acoustrant il luy cousit l'aulbe avec sa robbe et chemise, et puis se retira quand messieurs de la court vindrent s'asseoir pour ouyr icelle messe. Mais quand ce fut à l'*ite missa est*, que le pauvre frater se voulut devestir son aulbe, il emporta ensemble et habit et chemise qui estoient bien cousuz ensemble, et se rebras-sit jusques aux espauls, monstrant son callibistris [suxe] à tout le monde, qui n'estoit pas petit : sans doubtte. Et le frater tousjours tiroit, mais tant plus

¹¹⁴ Théodore de Bèze, *Satyres chrestiennes de la cuisine papale*, vv. 62-72, p. 30, c'est moi qui souligne.

¹¹⁵ L'extrait en question est reproduit d'après l'introduction de V.-L. Saulnier à son édition du *Pantagruel (P orig.)*, p. XII.

¹¹⁶ *P*, p. 274.

se découvrait il, jusques à ce q'un de messieurs de la court dist. « Et quoy ce beau père nous veult il icy faire l'offrande et baiser son cul ? Le feu saint Antoine le baise. ¹¹⁷ »

Rapprochant la violence de la scène de la « désinvolture stupéfiante » du tour joué à la Dame de Paris, Lefranc note :

La liberté des mœurs, si grande qu'elle ait pu être, en ce temps-là, en matière de choses saintes, n'allait pas jusqu'à autoriser, à beaucoup près, un pareil tableau. Cela est si vrai qu'il serait assurément impossible de découvrir, à travers les contes et satires antérieurs ou contemporains, une farce analogue, une dérision de cette nature. C'est l'énormité même de l'invention qui a empêché les censeurs qualifiés, aussi bien que le grand public, d'y découvrir ce que l'auteur a su faire passer, à force d'audace et de verve puissante ¹¹⁸.

De nombreux chercheurs ont depuis cherché à en relativiser le scandale. Ainsi Alban John Krailsheimer a-t-il rappelé la virulence des sermons franciscains de l'époque dans lesquels les excès d'une rhétorique du bas corporel notamment sexuel auraient été encore plus prononcés que chez un Rabelais faussement accusé d'être obscène ¹¹⁹. Or, c'est oublier, d'une part, que le texte rabelaisien met en jeu un dispositif rhétorique plus trouble – et peut-être plus inquiétant – qu'un sermon dont l'intention ne fait guère de doute. Là où un prêche vise explicitement une élévation spirituelle et la correction des errements de la vie terrestre, le message des chroniques pantagruélines est résolument moins évident. D'autre, c'est négliger le fait que Rabelais orchestre les résonances troubles, notamment en matière religieuse, de ses « obscénités ». Pour ne citer que l'exemple de la Dame de Paris, l'édition originale du *Pantagruel* situe son humiliation le jour de la « grand feste du Corps-Dieu » ¹²⁰. Le texte semble par là inviter à lire l'agression du corps profane de la femme à la lumière des attaques contre la célébration eucharistique de la chair sacrificielle par excellence, le « Corps Dieu », que les mouvements protestants de l'époque revendiquent comme profanation ¹²¹. Profanation qui engage non seulement la désacralisation

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 274-275.

¹¹⁸ Abel Lefranc, « La pensée secrète de Rabelais », chapitre III de l'introduction à son édition des *Ceuvres de François Rabelais*, t. III, p. XLVI.

¹¹⁹ Alban John Krailsheimer, *Rabelais and the Franciscans*, notamment pp. 56-57.

¹²⁰ *P orig.*, p. 122. Dans les éditions ultérieures, on lira « feste du sacre », ce qui, finalement, revient au même tout en soulignant que la référence au corps glorifié et glorieux du Christ semble poser problème dans le contexte d'une mise en scène d'une chair meurtrie.

¹²¹ Voir à ce sujet les remarques de Stuart Peterfreund en réponse à l'article de François Rigolot sur « Rabelais, Misogyny, and Christian Charity : Biblical Intertextuality and the Renaissance Crisis of Exemplarity » dans Stuart Peterfreund et François Rigolot, « The Mass and the Eucharist in Rabelais », p. 1027 : « [T]he theological place, the historical moment, and the ecclesiastical time of year in which Panurge and the Parisian lady play out Rigolot's crisis of exemplarity foreground the theological dispute over the Eucharist. [...] At least some of the problems underwriting the reconstruction of the "lady's character as an unexpected and problematic example of *imitatio Christi*" arise from the simultaneous calling into question of Eucharistic real presence and warning of the cult of the Virgin at the end of the Middle Ages. »

d'un corps qui de figuration d'une transcendance des sens et de leur sens redevient basse matière, mais également un langage qui s'emporte dans la voie d'une violence ouvertement assumée de l'obscène où se cristallise une mise en crise des signes qui ne se limite pas au domaine religieux. Dans cette perspective, comprendre la genèse historique et rhétorique du scandale des mots en jeu suppose d'en interroger, au-delà de leur dire, le faire qui les constitue en gestes.

L' « excuse de l'auteur » du *Pantagruel* : négociier l'obscène

C'est en ce sens qu'il faudrait relire la longue postface qu'ajoute Rabelais à son *Pantagruel* lors de la réédition en 1534 de son premier livre et où se lit, en quelque sorte à vif, la négociation de la réception de son œuvre. Une négociation dont l'obscène forme précisément un moment clé.

Dans sa version originale de 1532, le *Pantagruel* s'était conclu sur l'annonce des aventures à venir que l'auteur promettait pour les « foires de Francfort prochainement venantes ». Au programme de « petites joyeusettes toutes véritables » présentées comme de « beaux textes d'évangilles en françoys ». Rabelais tirait alors sa révérence : « Bonsoir, Messieurs. *Pardonnate my* : et ne pensez pas tant à mes fautes que vous ne pensez bien ès vostres. »¹²² En 1534, il ajoutera une « excuse de l'auteur » où il répondra aux « Cagotz » (lépreux), « Hypocrites », « Caffars » et autres « Frapars » (moines débauchés) qui l'accusent de s'être délassé dans des « balivernes et plaisantes mocquettes »¹²³. Au-delà de la fenêtre ouverte sur les réactions des premiers lecteurs du *Pantagruel* dont le portrait relève peut-être moins du témoignage que du jeu d'une fiction qui dramatise sa dimension conflictuelle, la riposte m'intéresse dans la mesure où elle dédouble le dispositif fictionnel, contemporain de l'« excuse de l'auteur », de l'utopique abbaye de Thélème du *Gargantua* dont les hypocrites que dénonce le *Pantagruel* sont également exclus :

Cy n'entrez pas *Hypocrites*, bigotz,
Vieux matagotz, marmiteux borsoufflez,
Torcoulx, badaulx plus que n'estoient les Gotz,
Ny Ostrogotz, precurseurs des magotz,
Haires, *cagotz*, *caffars* empantoufflez,
Gueux mitoufflez, *frapars* escorniflez
Befflez, enflez, fagoteurs de tabus
Tirez ailleurs pour vendre voz abus¹²⁴.

Rabelais précisera qu'il reproche aux membres de ces « sectes » de s'être « desguisez comme masques pour tromper le monde ». Il s'en expliquera :

¹²² *P orig.*, pp. 177-178.

¹²³ *P*, pp. 336-337.

¹²⁴ *G*, p. 141, c'est moi qui souligne.

Car donnans entendre au populaire commun, qu'ilz ne sont occupez sinon à contemplation et devotion, en jeunes et maceration de la sensualité, sinon vrayment pour sustenter et alimenter la petite fragilité de leur humanité : au contraire font chiere dieu sçait quelle, et *Curios simulant, sed Bacchanalia vivunt*¹²⁵.

La citation est extraite de la deuxième des *Satires* de Juvénal où le satirique latin dit son envie d'« aller se réfugier au fin fond du pays des Sarmates et de l'Océan glacial » (*ultra Sauromatas fugere ... et glaciale Oceanum*) quand « ces caricatures de Curius qui passent leur vie en débauches » (*Curius simulant et Bacchanalia vivunt*) « s'aventurent à parler morale » (*de moribus audent*)¹²⁶. Or, cette référence littéraire n'a rien du clin d'œil savant réservé exclusivement à l'oreille avertie de l'érudit. Elle est plutôt de l'ordre du *topos*. On la retrouve ainsi dans l'édition que donne Josse Bade au début du XVI^e siècle de la *Nef des fous* de Brant, où elle figure dans le chapitre « De ceux qui enseignent bien et vivent mal » (*De bene docentibus et male viventibus*). Quelques vers liminaires en donnent le ton : « Celui qui enseigne proprement le bien, mais vit mal est comparable à un fou (*stulti similis*), à celui à qui on a montré le bon chemin, mais qui, malheureux, s'accroche aux souillures obscènes (*sordibus obscenis*), s'acharnant dans une impasse. »¹²⁷ La leçon est par la suite illustrée au moyen des vers de Juvénal que reprend Rabelais. Ils sont même complétés par un passage qui les suit presque immédiatement dans les *Satires* : « Impossible de se fier aux physiques (*fronti*), tant chaque rue grouille de ces cafards obscènes (*abundat tristibus obscoenis*). Vous vitupérez la débauche (*castigas turpia*), vous, la latrine la plus notoire de la débauche socratique (*inter socraticos notissima fossa cinaedos*). »¹²⁸ Cette diatribe contre la « débauche socratique » connaîtra à son tour un certain succès et servira aux prédicateurs d'exemple pour condamner les voiles trompeurs d'une dangereuse licence lubrique¹²⁹. Dans le contexte du texte de Rabelais, il est surtout intéressant de retenir que les bacchanales des hypocrites semblent comporter à l'époque une référence aux masques troubles d'une obscénité aux allures « socratiques ». C'est moins l'allusion à peine cachée à l'homosexualité des amours grecques que le physique trompeur des débauchés qui est en jeu. Or, l'« excuse de l'auteur » du *Pantagruel*, qui ouvre dans l'architecture de l'œuvre rabelaisienne au célèbre prologue du *Gargantua* où Socrate

¹²⁵ P, p. 337.

¹²⁶ Juvénal, *Satires*, trad. Olivier Sers, II, vv. 1-3, pp. 16-17. J'ai légèrement modifié la traduction.

¹²⁷ Josse Bade, *Navis Stultifera a domino Sebastiano Brant*, Bâle, Nicolas Lamparter, 1507, f. xxii v^o, ma traduction. Le texte est d'ailleurs reproduit dans Philippe Renouard, *Bibliographie des impressions et des œuvres de Josse Badius Ascensius*, t. 1, p. 233.

¹²⁸ Josse Bade, *Navis Stultifera*, f. xxiii r^o et Juvénal, *Satires*, II, vv. 8-10, pp. 16-17. J'ai à nouveau modifié la traduction.

¹²⁹ Voir, à titre d'exemple, Michel Menot, *Sermons choisis*, éd. Joseph Nève, p. 396.

sera comparé aux « peintures contrefaites à plaisir »¹³⁰ du Silène, prendra à nouveau une forme double.

Suite à l'évocation des simulations obscènes des hypocrites lecteurs, la post-face du *Pantagruel* persévéra dans les registres du bas, prenant une tournure aux accents de plus en plus explicitement scabreux. Rabelais dénoncera d'abord le faux-semblant studieux de leur « étude » en réalité entièrement « consummée à la lecture de livres Pantagruelicques » qu'ils détournent de leur fin véritable en s'en servant pour « nuyre à quelcun meschamment, sçavoir est, articulant, monorticulant, torticulant, culletant, couilletant et diaboliculant, c'est-à-dire calumniant ». Au point qu'ils ressembleraient à des « coquins de village qui fougent et escharbottent la merde des petitz enfans en la saison des cerises et guignes pour trouver les noyaulx, et iceulx vendre es drogueurs qui font l'huile de Maguelet »¹³¹.

Si les agissements des cueilleurs de cerises font une fois encore planer le doute sur le véritable trésor que cachent les « petites boîtes » – telles les « peintures contrefaites à plaisir pour exciter le monde à rire » que le prologue du *Gargantua* comparera à Socrate dépeint en Silène – qui s'étalent dans les boutiques des « apothecaires » et autres faiseurs de « drogues »¹³², il faudrait s'arrêter un moment sur le verbe *escharbotter*. Il est rendu par « éparpiller » dans les éditions modernes du texte, notamment en référence à la deuxième occurrence du mot dans le *Gargantua* où l'on voit le père de Pantagruel en train d'écrire « avec un baston bruslé d'un bout, dont on *escharbotte le feu* »¹³³. On peut alors imaginer une contamination avec l'ancien français *escharboner*, « faire jaillir les étincelles »¹³⁴, qui, pourtant, gomme l'imaginaire scatologique et même scatophage associé à l'escarbot que fait travailler l'expression *escharbotter la merde*¹³⁵. L'infâme réputation de cette créature provenant, selon le mot du *De l'Agriculture* de Columelle, de l'« espèce obscène des scarabées » (*obscenum scarabaei genus*)¹³⁶. Erasme en ravive le souvenir dans ses *Adages* :

C'est un animal – et même à peine un animal puisqu'il lui manque plusieurs sens – qui appartient à la plus basse espèce des insectes (*ex insectorum infima gente*). Les Grecs le désignent du vocable infamant (*infami*) de *kantharos*, et

¹³⁰ *G*, p. 5.

¹³¹ *P*, p. 337, c'est moi qui souligne.

¹³² *G*, p. 5.

¹³³ *Ibid.*, p. 82, c'est moi qui souligne. Voir aussi l'entrée « escharboter » dans le dictionnaire de Cotgrave, qui signale que l'expression se trouve chez Rabelais et renvoie à « escharboter le feu » : « To stirre up the fire ».

¹³⁴ Voir l'entrée « escharboner » dans le *Dictionnaire de l'ancien français* d'Algirdas Julien Greimas.

¹³⁵ Guy Demerson va dans ce sens lorsqu'il traduit dans son édition des *Ceuvres complètes* de Rabelais, p. 353, n. 22 : « Qui fouillent et éparpillent (comme l'escarbot, insecte scatophage). »

¹³⁶ Voir à ce sujet Yves Cambefort, « “Un cosson noir né d'une febvre blanche” : comment comprendre l'énigme de Grippe-Minaud ? », p. 180.

les Latins l'appellent *scarabeus*. Son aspect est horrible (*aspectu taetrum*), encore plus horrible son odeur (*odore taetrius*), et les sons qu'il émet sont le comble de l'horreur (*sonitu taeterrimum*), car ses ailes sont recouvertes d'une enveloppe écailleuse. En fait le scarabée tout entier n'est, à vrai dire, rien d'autre qu'une carapace. Il naît dans les excréments (*in excrementis*), c'est-à-dire la fiente des animaux (*animantium stercoribus*). C'est là qu'il vit, qu'il réside, qu'il se divertit, qu'il trouve ses plaisirs¹³⁷.

Si Erasme fera de cet « animalcule méprisé » (*contemptum hoc animalculum*) une « boîte de Silène » (*Silenum*) où il finira par découvrir sous un dehors hideux « une sagesse assurément exceptionnelle » (*incomparabilis ... sapientia*)¹³⁸, la figure de l'escarbot n'en demeure pas moins une créature inquiétante qui désigne un trouble qui, comme le montre la fin de l'adage en question, est aussi celui du texte érasmien. La digression sur le scarabée deviendra en effet, au moment de la conclusion, le prétexte à une interrogation sur l'écriture des *Adages* :

[E]xcellent lecteur, je sais parfaitement que depuis longtemps tu te dis : « Qu'est-ce qui lui passe donc par la tête pour nous radoter autant de balivernes vides de sens (*tantum nugarum de nihilo nobis effutiat*) et pour faire non pas, comme on dit, un éléphant d'une mouche, mais un géant d'un scarabée ? Comme si ce n'était pas assez de travail pour nous de parcourir mille et mille adages, sans nous assommer par-dessus le marché de fables à ce point verbeuses (*fabulis insuper tam verbosis nos enecet*) !¹³⁹ »

La réponse d'Erasme insistera, dans un retour paradoxal sur le sens du scarabée silénique, sur la nécessité de ne sous-estimer aucun adversaire, même s'il est de « très basse condition » (*infima fortuna*) :

En effet, il y a de ces sortes d'avortons, qui sont de la plus basse extraction, mais qui font preuve d'autant de malignité (*malitiosi*) que les scarabées. Ils sont tout aussi noirs (*atri*), puants (*putidi*) et abjects (*abjecti*), mais doués de génie et d'opiniâtreté pour faire le mal (*tamen pertinaci quadam ingenii malitia*). Incapables de se rendre utiles à personne, ils peuvent en revanche souvent créer des embarras à des hommes respectables. Leur âme noire effraie (*territant nigrore*), leurs cris importunent (*obstrepunt stridore*), leur puanteur dérange (*obturband foetore*) ; ils vous voltigent autour (*circumvolitant*), ils vous harponnent (*haerent*), vous tendent des pièges (*insidiantur*) ; il vaut parfois bien mieux être en conflit avec des puissants que de provoquer ces scarabées. Même lorsqu'on les vainc, on n'échappe pas au déshonneur. On ne peut pas se débarrasser d'eux, et l'on ne peut pas lutter avec eux sans en ressortir plus ou moins souillé (*contaminator*)¹⁴⁰.

¹³⁷ Erasme, *Adages*, éd. Jean-Christophe Saladin, vol. 3, n° 2601, p. 298.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 299.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 310-311.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 311-312.

L'animal obscène et informe est ainsi allégorisé à nouveau pour désigner, *in fine*, la hantise d'une compromission. En jeu la contamination d'une écriture qui ne peut s'engager innocemment dans la voie – et la voix – de la « souillure » des idées et des mots. Et le conflit qui se profile sous les auspices des bassesses du scarabée n'a rien de métaphorique. Il se lit, au contraire, comme allégorie de la confrontation avec les « hérésies » luthériennes qui « harponnent » (*haerent*) alors l'entreprise érasmiennne. Le choix de l'image de l'escarbot n'est d'ailleurs en rien fortuit dans la mesure où elle aura effectivement servi de figure rhétorique dans les polémiques de l'époque. J'en veux pour preuve la *Brève et utile peinture d'après nature de Jean Cochlimaçon (Brevis et utilis Zographia Joannis Cochleae)*¹⁴¹ de 1549 où Théodore de Bèze s'en prend à Johannes Cochlaeus qui venait d'attaquer la doctrine calviniste. Le pamphlet décrit son adversaire comme une « bête » (*bellua*) où « déraison et concupiscence »¹⁴² dominant au point qu'il serait difficile d'« imaginer ou concevoir rien de plus irascible, rien de plus injurieux » que ce « monstrueux chochlimaçon-là » (*immanem istam cochleam*). Intervient alors l'image du scarabée :

[C]e débile Scarabée escamoteur de boulettes (*imbellis et pilularius iste Scarabaeus*) vit continuellement sur des tas d'immondices (*in sterquiliniis*). J'appelle tas d'immondices ce que Thomas, Scot, Lombard Durand, Alexandre et tous les autres auteurs de même farine ont amoncelé : il se cache là-dedans, enfoui, et produit ses avortons (c'est-à-dire ses « papiers merdeux » (*cacatas chartas*), selon l'expression de Catulle), là-dedans il roule, tantôt en marchant à reculons, tantôt en les poussant de son nez longuet, ces énormes boules qu'ensuite il lance traîtreusement sur chaque être d'élite¹⁴³.

La rhétorique excrémentielle traduit doublement l'exécration d'une philosophie scholastique au service, comme Bèze le dira plus tard, des « déCHIERIE-Sions du très sacré Concile de Trente » (*Concilii Tridentini ... Drecketa*)¹⁴⁴. Au niveau d'abord du discours de l'adversaire qu'elle rabaisse en le défigurant en basse matière. Puis à celui d'une parole qui, s'emportant dans ses excès, devient elle-même excréation d'un « papier merdeux » dans la mesure où la verve scatologique, se retournant sur elle-même, semble se complaire à son propre jeu au

¹⁴¹ Le texte fait l'objet d'une édition commentée dans la *Correspondance de Théodore de Bèze*, t. 1, pp. 49-55. La traduction est celle que propose Véronique Augiron dans « Théodore de Bèze, disciple de Rabelais, ou le rire de la foi : le *Cochlée* (1549), un pamphlet à (re)découvrir », pp. 201-216.

¹⁴² *Ibid.*, p. 51 et trad., p. 211. Augiron signale dans sa traduction (n. 74) que les termes, en grec dans le texte, sont empruntés au langage platonicien. Référence d'autant plus intéressante que le néoplatonisme renaissant fait à son tour des figures du monstrueux et de l'informe le lieu d'une problématisation de l'obscène.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 52 et trad., pp. 211-212.

¹⁴⁴ *Ibid.* et trad. p. 214. La traductrice (n. 94) rappelle que le jeu de mots, courant à l'époque, sur *decreta* (« décrets ») et *drecketa* (de l'allemand « Dreck » : ordure) remonterait à Luther.

point de se retourner contre son auteur¹⁴⁵. L'obscénité forme ainsi à un double titre la *matière* du texte de Bèze. A la fois matière au sens de *matériau* du texte et au sens de *matrice* textuelle. Autrement dit, les figures de l'obscène ne sont pas simplement ici les instruments d'une rhétorique savamment orchestrée, mais la figure même du texte qui en dramatise les enjeux.

L'« excuse de l'auteur » du *Pantagruel* ouvre au même questionnement. Certes, les hypocrites lecteurs qui « escharbottent la merde » semblent y désigner en premier lieu des « masche-merdes » d'un genre particulier dont le *Gargantua* brossera le portrait : les moines qui « mangent la merde du monde, c'est-à-dire les pechez » et qui, tels des « cinges », ne serviraient à rien d'autre qu'à « tout conchier et degaster », ce qui en fait la cible de « mocqueries et bastonnades »¹⁴⁶. Or, cette fascination pour la « belle matière fécale » engage également, dans ce qu'elle peut avoir de morbide, la facture du texte rabelaisien et en dit les fractures. D'autant plus quand elle intervient dans un moment où, comme à la fin du *Pantagruel*, se pose explicitement la question du sens des fables rabelaisiennes.

Obscénité et révolte

Ce qui est en jeu, c'est l'usage conflictuel des expressions du bas corporel dans le texte de Rabelais. Signes du dénigrement dans l'« excuse de l'auteur », elles fonctionnent ailleurs comme images en abîme des figures des fictions rabelaisiennes, comme moteurs d'une création à l'instar du récit de la naissance de Gargantua. Moment fondateur qui se fonde littéralement sur les ressources, scabreuses dans leur équivoque, du langage.

S'apprêtant à narrer les péripéties des couches de Gargamelle, mère du géant, Alcofribas avertit en effet son lecteur : « L'occasion et manière comment Gargamelle enfanta fut telle. Et si ne le croyez, le fondement vous escappe. Le fondement luy escappoit une apresdinée le III. jour de febvrier, par trop avoir mangé de gaudebillaux. » Gargamelle continuera néanmoins à se régaler de « ces grasses tripes » malgré les mises en garde de son mari contre une « tripaille » qui ne serait guère « louable » : « Celluy (disoit il) a grande envie de mascher merde, qui d'icelle le sac mangeue ». Ni la mère de Gargantua ni les nombreux convives, « tous bons beuveurs » et « bons compagnons » à l'image des lecteurs que projette Alcofribas, n'en auront cure¹⁴⁷. Le banquet ne s'interrompra que le temps d'écouter les « propos de bienyvres » qui célébreront les « createurs de nouvelles formes »¹⁴⁸. Les tripes finiront pourtant bien par se rappeler au bon souvenir de Gargamelle, qui commence à « soupirer, lamenter et crier » :

¹⁴⁵ Le texte de Bèze suscitera des réserves, notamment chez Sébastien Castellion. Voir à ce sujet l'introduction de Jeltine L.R. Ledegang-Keegstra à son édition du *Passavant* de Bèze, pp. 40-41.

¹⁴⁶ *G*, p. 110.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

Soubdain vindrent à tas saiges femmes de tous coustez. Et la tastant par le bas, trouverent quelques pellauderies [morceaux de peau], assez de mauvais goust, et pensoient que ce feust l'enfant, mais c'estoit le fondement qui luy escappoit, à la mollification du droict intestine, lequel vous appelez le boyeu cullier, par trop avoir mangé des tripes comme avons declairé cy dessus ¹⁴⁹.

Son vrai rejeton ne tardera alors plus à voir le jour, invitant à son tour « tout le monde à boire », au sortir du récit d'une naissance qu'Alcofribas rapproche des « enfantemens estranges, et contre nature » ¹⁵⁰ dont son illustre prédécesseur Pline rendait compte dans son *Histoire naturelle*.

Dans une célèbre analyse du passage, Bakhtine place cette naissance sous le signe d'une nature en perpétuelle renaissance où se donnerait à lire l'affirmation d'un corps humain et social comme ordre du monde et de l'univers :

Toutes ses images de l'épisode développent le thème de *la fête même* : l'abatage, l'étripage, le dépeçage des bœufs ; après s'être déployées dans la description du festin (consommation du corps dépecé) elles glissent insensiblement vers l'analyse anatomique des entrailles de la parturiente. Ainsi l'auteur crée avec un art remarquable l'atmosphère exceptionnellement dense de corps uniques et compacts où sont effacées à dessin toutes les frontières entre les corps des animaux et ceux des hommes, entre les tripes mangeuses et mangées. [...] Cela donne *une image authentiquement grotesque de vie corporelle unique supra-individuelle : les grandes entrailles mangeuses – mangées – accouchant – accouchées*. [...] A travers les entrailles mangeuses accouchant de Gargamelle, on aperçoit le sein de la terre qui absorbe et donne le jour, ainsi que le corps populaire en état de perpétuelle renaissance. [...] Dans cet épisode comme partout, le principe corporel joyeux, surabondant, victorieux, est opposé au sérieux médiéval qui incarne la peur et l'oppression avec ses méthodes de pensées *effrayantes* et *effrayées* ¹⁵¹.

Cette conception d'une nature pensée comme mouvement de (re)création trouverait sa traduction dans l'expression d'une sexualité qui, dans son « réalisme grotesque même » ¹⁵², dirait la conjonction du haut et du bas dans une copulation universelle des choses et des signes. Un érotisme renaissant qui, selon les termes de Michel Jeanneret, « n'implique ni rupture ni transgression, mais, au contraire, un désir de participation et de fusion, l'ouverture du moi à l'autre et la dilation de l'individu qui s'aborde dans l'immensité du cosmos » ¹⁵³.

Si cette érotique forme effectivement l'horizon des figurations renaissantes du corps et de sa chair, elle ne sort pas indemne de sa mise en œuvre dans le texte de Rabelais qui en aura éprouvé les potentialités de sens. Ainsi la fin du prologue

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, pp. 226-227.

¹⁵² *Ibid.*, p. 224.

¹⁵³ Michel Jeanneret, *La Muse lascive*, p. 11.

du *Pantagruel*, que Bakhtine lit comme un « travestissement joyeux et libre »¹⁵⁴ de croyances héritées du Moyen Âge, est-elle bien plus qu'une simple parodie. S'y fait jour en effet la hantise d'une défiguration, voire d'une dislocation des corps en jeu où se profile un retour critique et plus inquiet que ne le laisse entendre le critique russe sur le « fondement » de la fiction.

Au seuil de la fable proprement dite, Alcofribas avait, on s'en souvient, interpellé son lecteur :

[L]e feu saint Antoine vous arde, mau de terre vous vire, le lancy, le mauлубec vous trousse, la caquesangue vous viengne, le mau fin feu de ricqueracque, aussi menu que poil de vache, tout renforcé de vif argent, vous puisse entrer au fondement, et comme Sodome et Gomorre puissiez tomber en soulfhre, en feu et en abysme, en cas que vous ne croyez fermement tout ce que je vous racomptéray en ceste presente chronicque¹⁵⁵.

Le dépeçage de corps symboliques ou réels que Bakhtine place au cœur du grotesque rabelaisien prend ici des formes plus troublées et troublantes que dans les travestissements d'une parodie. En jeu le corps du lecteur et, à travers lui, le *corpus* textuel que celui-ci est appelé à incarner en l'actualisant. Un corps menacé d'une défiguration à l'image d'un langage atteint dans sa chair sous l'effet de la dislocation de ses sons et de son sens : que « le mau fin feu de ricqueracque ... vous puisse entrer au fondement, et comme Sodome et Gomorre puissiez tomber en soulfhre » ! Le ton apocalyptique de l'avertissement perd de son ironie à la lumière d'une décomposition malade dont le texte martèle l'effet dévastateur. Qui plus est, du « feu Saint Antoine » à la vérole contre laquelle la médecine appliquait alors le « vif argent » conjuré par Alcofribas, les maladies en cause représentaient aux yeux des médecins, théologiens et philosophes de l'époque, on l'a vu, le signe et le moteur non seulement du dérèglement de la vie (notamment sexuelle) du malade, mais de la désorganisation d'un corps social et cosmique en crise. Sans oublier les souffrances bien réelles qu'elles engendrent et que Rabelais pouvait observer au vif, à même la chair des malades qui se décomposait littéralement sous ses yeux de médecin.

Replacés dans la dramaturgie des fictions rabelaisiennes, ces corps rongés par la maladie semblent même préfigurer en creux la hantise d'une désarticulation des mots et des choses qui deviendra de plus en plus obsédante au fil des romans. Elle culminera au *Quart livre* dans la prolifération de signes défigurés et défigurants d'une Anti-Nature qui, à l'image du monstre contre-nature Quarresmeprenant ou des créatures difformes qu'engendre le personnage d'Antiphysis, radicaliseront les mises en scène d'un ordre discursif et symbolique en crise. Au-delà du rôle stratégique qu'elles jouent dans l'articulation des fables rabelaisiennes, ces figures de l'informe se lisent comme fictions critiques de l'éclatement

¹⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 227.

¹⁵⁵ *I*, p. 215.

du système analogique que l'histoire des idées a identifié comme configuration des savoirs de la première modernité. Pensée du monde et de ses signes dont, selon la formulation de Michel Foucault, le délire du chevalier errant de Cervantès sonnerait à tout jamais le glas au soir de la Renaissance :

Don Quichotte dessine le négatif du monde de la Renaissance ; l'écriture a cessé d'être la prose du monde ; les ressemblances et les signes ont dénoué leur vieille entente ; les similitudes déçoivent, tournent à la vision et au délire ; les choses demeurent obstinément dans leur identité ironique : elles ne sont plus que ce qu'elles sont ; les mots errent à l'aventure, sans contenu, sans ressemblances pour les remplir ; ils ne marquent plus les choses ; ils dorment entre les feuillets des livres et au milieu de la poussière. La magie, qui permettait le déchiffrement du monde en découvrant les ressemblances secrètes sous les signes, ne sert plus qu'à expliquer sur le mode délirant pourquoi les analogies sont toujours déçues. L'érudition qui lisait comme un texte unique la nature et les livres est renvoyée à ses chimères : déposés sur les pages jaunies des volumes, les signes du langage n'ont plus pour valeur que la mince fiction de ce qu'ils représentent¹⁵⁶.

Sur un ton tantôt rieur tantôt déjà plus inquiet, la première modernité aura expérimenté ce scénario dans ses fictions d'un corps morcelé et en révolte contre lui-même. Comme l'a montré Dominique Brancher, les fables prémodernes d'une dissidence de ses membres et – surtout de son membre – ouvrent en effet un espace de réflexion sur « la capacité du corps à représenter ou refléter un ensemble social, cosmique, religieux ou poétique ». Et il y revient aux « parties qui ne veulent plus valoir pour le tout mais exister pour elles-mêmes »¹⁵⁷ de projeter ce délire d'une déliaison du monde et de ses signes que Foucault verra à l'œuvre dans le *Don Quichotte*. Or, ce corps en révolte est également un corps révoltant. En témoigne, de façon emblématique, la description de ses « mouvements obscènes » que propose Erasme dans son *Poignard du soldat chrétien* lorsqu'il commente le *Timée* de Platon :

Pour l'âme divine, c'est-à-dire la raison, qui est vraiment le roi, il [Platon] a établi une demeure dans le cerveau qui est comme la citadelle de notre cité, entendons la partie du corps la plus haute et la plus proche du ciel, et aussi la moins brute, puisqu'elle est d'os extrêmement fin, qu'elle n'est chargée ni de tendons ni de chair, mais qu'elle est la plus abondamment munie au-dedans et au-dehors d'organes des sens, afin que grâce à leurs renseignements aucun désordre ne naisse dans la république dont il ne soit aussitôt informé complètement. [...] Quant à la force concupiscente (*vim concupiscibilem*) qui

¹⁵⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 62.

¹⁵⁷ Dominique Brancher, « La révolte du Membre », p. 215. Elle y poursuit la réflexion qu'engagent David Hillman et Carla Mazzio sur les images d'un corps morcelé comme figurations d'une « crise de la synecdoque » dans leur introduction au volume collectif *Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*.

désire aliments et boissons et nous pousse vers Vénus (*in Venerem impellimur*), il l'a reléguée [...] au-dessous du diaphragme, loin du palais royal, dans le foie et le ventre afin qu'à la façon d'un animal sauvage et indomptable elle habite près de la mangeoire, puisqu'elle a l'habitude de provoquer les soulèvements les plus violents et qu'elle est moins docile aux ordres de celui qui commande. A quel point cette partie la plus basse est bestiale, à quel point elle est rebelle, peut en donner la preuve à elle seule la partie honteuse du corps (*pudenda corporis portio*) sur laquelle elle exerce plus particulièrement sa tyrannie, partie qui prépare une rébellion générale du corps malgré les vaines protestations du roi contre ces mouvements obscènes (*obscoenis motibus*)¹⁵⁸.

Ces lignes offrent une transposition métaphysique du caractère « obscène » de ce qui est « séditieux » – obscénité séditieuse qu'Érasme avait évoquée, on l'a vu, lorsqu'il discutait le scandale de ses *Colloques*. En même temps, la rébellion en question trouvera une traduction plus concrète dans son *Traité de civilité puérile* de 1530 qui marquerait, selon Norbert Elias, le seuil du « processus de civilisation » à l'origine de nos pudeurs modernes¹⁵⁹. Elle concerne cette fois-ci le rire dont Rabelais fait, à l'époque même où paraît le traité d'Érasme, l'enjeu de son texte :

Rire d'un mot ou d'un acte obscène (*obscoenae dictis aut factis arridere*) marque un naturel vicieux. L'éclat de rire (*cachinnus*), ce rire immodéré (*immodicus*) qui secoue tout le corps et que les Grecs appelaient pour cela le *secoueur*, n'est bienséant à aucun âge, encore moins à l'enfance. Il y en a qui en riant semblent hennir, c'est indécent. Nous en dirons autant de ceux qui rient en ouvrant horriblement la bouche, en se plissant les joues et en découvrant toute la mâchoire : c'est le rire d'un chien ou le rire sardonique. Le visage doit exprimer l'hilarité sans subir de déformation ni marquer un naturel corrompu (*nec oris habitum dehonestet, nec animum dissolutum arguat*)¹⁶⁰.

La pensée renaissante en soulignera la charge scandaleuse en rapprochant la défiguration dans le rire de la hideur grimaçante que révélerait le mouvement effréné de la débauche sexuelle¹⁶¹. En cause : une dépossession de soi involontaire qu'auraient en partage le rire et le sexe¹⁶². Si cette perte de soi donne une

¹⁵⁸ Érasme, *Enchiridion militis Christiani*, Bâle, Froben, 1519, pp. 62-63, traduit dans Érasme, *Œuvres choisies*, pp. 53-54.

¹⁵⁹ Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, notamment – quant à l'importance du texte d'Érasme – pp. 114-115.

¹⁶⁰ Érasme, *De civilitate morum puerilium*, Bâle, Froben, 1530, pp. 11-12, traduit dans Érasme, *Traité de civilité puérile*, pp. 14-15.

¹⁶¹ Voir à ce sujet la note que consacre Léonard de Vinci au sexe dans ses *Carnets*, trad. Louise Servicen, t. 1, p. 104 : « L'acte de la copulation et les membres qui y concourent sont d'une hideur telle que, n'étaient la beauté des visages, les ornements des acteurs et la retenue, la nature perdrait l'espèce humaine. »

¹⁶² Je me permets de renvoyer ici aux travaux de Dominique Brancher, notamment à ses articles sur « La révolte du Membre » (en particulier le chapitre « Le corps-sujet : les mouvements involontaires du sexe et du rire », pp. 216-221) et « L'anatomie par le rire ».

tournure plus critique à la laideur associée depuis Aristote au rire¹⁶³, elle met surtout en jeu une chute autrement plus lourde de conséquences dans l'imaginaire occidental. Qui plus est, une chute qui engage explicitement la question de l'obscène.

Revenant sur la sexualité des premiers hommes, saint Augustin explique en effet dans sa *Cité de Dieu* :

C'est avec raison qu'on rougit surtout de cette passion (*libidinis*) ; avec raison qu'on appelle honteux (*pudenda*) ces organes qu'elle meut ou non suivant ses lois, pour ainsi parler, et non précisément comme nous le voudrions. Il n'en était pas ainsi avant le péché de l'homme ; car il est écrit : *Ils étaient nus et ils n'en étaient pas confus*. Non que leur nudité leur fût inconnue, mais elle n'était pas encore honteuse. Car la passion n'ébranlait pas encore leurs membres sans leur consentement, et la désobéissance de la chair ne portait pas encore en quelque sorte témoignage contre la désobéissance de l'homme pour la confondre. Mais ils n'ont pas été créés aveugles, comme se l'imagine un vulgaire ignorant : Adam a vu les animaux auxquels il a donné des noms. [...] Leurs yeux étaient donc ouverts ; mais ils ne l'étaient pas pour cela, c'est-à-dire n'étaient pas attentifs pour connaître ce que couvrait en eux le vêtement de la grâce, quand ils ignoraient la révolte des membres contre la volonté. Or cette grâce une fois perdue, pour frapper leur désobéissance par réciprocité, il se produisit un mouvement tout nouveau d'impudeur corporelle (*extitit in motu corporis quaedam impudens novitas*) qui rendit leur nudité indécente (*indecens*), la leur fit remarquer, les remplit de confusion¹⁶⁴.

Or, la chute condamne non seulement l'homme dépossédé de son corps devenu obscène, mais également un langage désormais dangereusement rebelle dans le mouvement conflictuel de ses signes. Augustin note en fait à la suite du récit d'un état de grâce définitivement révolu :

La pudeur (*verecundia*) nous empêche d'en dire davantage sur cette question et nous oblige par respect à nous excuser auprès des oreilles chastes : mais cette retenue n'aurait eu là [dans l'état paradisiaque d'avant la chute] aucune raison d'être. On y aurait parlé librement de tout ce qui concerne ces membres sans aucune crainte d'obscénité (*obscenitatis*) : il n'y aurait même pas eu de mots qu'on pût appeler obscènes (*obscena*) ; tout ce qu'on aurait dit sur ce sujet aurait été aussi honnête (*honestum*) que s'il s'agissait d'autres parties du corps. Que celui qui aborde cet écrit dans un esprit impur (*impudicus*) s'accuse lui-même, non la nature. Qu'il condamne l'impureté (*turpitudinis*) de ses actes, non les mots qu'il nous faut écrire. [...] Celui-là me lira sans se scandaliser (*sine offensione*) qui ne s'effraye pas d'entendre l'Apôtre

¹⁶³ Voir à ce sujet les célèbres remarques préliminaires au chapitre 5 de la *Poétique* : « La comédie est [...] la représentation d'hommes bas ; cependant elle ne couvre pas toute bassesse : le comique n'est qu'une partie du laid ; en effet le comique consiste en un défaut ou une laideur qui ne causent ni douleur ni destruction ; un exemple évident est le masque comique : il est laid et difforme sans exprimer la douleur. »

¹⁶⁴ Augustin, *La Cité de Dieu*, trad. G. Combès, livre XIV, 17, pp. 426-429.

condamner le crime abominable de ces femmes qui ont changé *l'usage naturel de leur corps en un usage contre nature* ; d'autant que, pour l'instant, nous ne rappelons ni flétrissons comme lui une obscénité criminelle (*damnabilem obscenitatem*) ; mais en expliquant de notre mieux les effets de la génération humaine, nous évitons comme lui les expressions obscènes (*obscena*)¹⁶⁵.

Or, cette articulation des mouvements troubles d'un corps révolté et révoltant à un langage en guerre avec lui-même informera en creux la chute du *Pantagruel*. En jeu le dernier paragraphe de l'« excuse de l'auteur » et, plus particulièrement, le sens de l'énigmatique « partuys », le trou qui le conclut. Conclusion aux ouvertures interprétatives contradictoires et qui engage une défiguration où se lit, en abyme, le jeu conflictuel de signes dont les figures d'un corps en décomposition forment le palimpseste.

L' « excuse de l'auteur » (suite)

À la suite de l'évocation des « coquins de village qui fougent et escharbottent la merde », Rabelais s'adresse dans son « excuse de l'auteur » à ses lecteurs sur le ton d'une profession de foi :

Iceulx fuyez, abhorrissez, et haissez aultant que je foyz et vous en trouverez bien sur ma foy. Et si desirez estre bons pantagruelistes (c'est-à-dire vivre en paix, joye, santé, faisans tousjours grand chere) ne vous fiez jamais en gens qui regardent par un partuys¹⁶⁶.

Ce mot de la fin a intrigué et inspiré à la fois les commentateurs de Rabelais¹⁶⁷. L'expression « gens qui regardent par un partuys » désignerait-elle les « moines, qui regardent par l'ouverture de leur capuchon », comme le veut Floyd Gray, ou peut-être même, en suivant Verdun-L. Saulnier, les « indiscrets, et plus particulièrement les oreilles de l'Inquisition¹⁶⁸ » ? Ou bien s'agirait-il finalement du « pertuys » qui forme le nœud de la fable que raconte Panurge au chapitre du *Pantagruel* consacré aux constructions obscènes du petit diable (« Comment Panurge enseigne une maniere bien nouvelle de bastir les murailles de Paris ») ? Un lion y chasse les mouche du « comment a nom » d'une vieille femme. Il se rend alors compte que « au derriere estoit encores un aultre pertuys, non si grand que celluy qu'il esmouchoit, dont luy venoit ce vent tant puant et infect »¹⁶⁹.

¹⁶⁵ *Ibid.*, livre XIV, 23, pp. 448-451.

¹⁶⁶ *P*, p. 337.

¹⁶⁷ Je m'appuie ici sur l'étude de Romain Menini, « Le dernier mot du *Pantagruel* ».

¹⁶⁸ Cités dans *Ibid.*, p. 516, n. 6.

¹⁶⁹ *P*, pp. 270-271. Ce rapprochement est discuté dans Romain Menini, « Le dernier mot du *Pantagruel* », pp. 521-522.

Articulant cette béance à la figure fuyante du narrateur rabelaisien, Romain Menini a récemment proposé, dans une perspective plus poétologique, d'interpréter cette ouverture comme désignant un « trou dans le texte » qui marquerait le « point de fuite » d'une instance auctoriale qui se dérobe¹⁷⁰. Il va ainsi jusqu'à recoder le *partuys* rabelaisien en *puys* où se révélerait, en abîme, l'ouverture interprétative d'un texte aux ressources inépuisables¹⁷¹.

Or, cette prolifération de sens à laquelle semble ouvrir le « trou » du *Pantagruel* est à lire dans l'horizon d'une inquiétude que traduit la virulence du texte. Un intertexte qui, à ma connaissance, n'a pas encore été mobilisé par la critique pour saisir le geste de l'imprécation dans laquelle culmine le *Pantagruel*, permet d'en préciser l'enjeu.

L'expression « gens qui regardent par un partuys » fait en effet écho à la traduction que retient le texte français de la *Bible historique* pour rendre le *videntes per foramina* (« ceux qui regardent par des trous, des ouvertures ») de l'*Écclésiaste* de la Vulgate. Voici le passage en question d'après la version de Jean de Rély que publie à la fin du XV^e siècle le célèbre imprimeur parisien Antoine Vérard :

Remembre toy de ton createur en ta jeunesse et devant ce que temps d'affliction vienne et devant ce que tes ans approchent desquelz tu dyes : « Il ne me plaist mie », devant ce que le soleil soit obscurcy, et lumiere et estoilles et lune, et les nuees retournent après en pluyes, quant les gardes de la maison seront tres fort escommeues et les hommes tres fors mueront et celles qui seront volentes seront de petit nombre, et *ceulx qui regardent par les pertuis* seront enobscurcy, et clorront les huys sur la rue en humilité de voix de molant, et se lieveront a la voix d'oiseil, et toutes les filles de joyes seront sourdes [...] ¹⁷².

Outre la mention de « ceux/gens qui regardent par les pertuis/un partuys », le dernier mot du *Pantagruel* et le texte biblique partagent l'évocation d'une vie heureuse et en paix. Il est d'ailleurs à noter que, selon les interprétations qu'en proposent les exégètes du XVI^e siècle, les « afflictions » en question seraient à lire dans une perspective avant tout profane. Plus concrètement, il s'agirait d'une mise en garde contre les menaces qui planent sur le corps et que conjurera à son tour le pantagruélisme dans son appel à « vivre en paix, joie, santé ». En témoignent les notes de Luther sur l'*Écclésiaste*, publiées en 1532 et dont Jean

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 519.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 537-539. Menini semble suggérer (p. 531) que l'orthographe de « partuys » à la voyelle ouverte, contrairement à la fermeture sonore du « pertuis » plus courant, en matérialiserait le jeu. Je me contenterais, pour ma part, d'y voir le renforcement, au moyen d'un soulignement sonore, de la place centrale accordée à « ceux qui regardent par un partuys ».

¹⁷² Je cite le texte d'après l'édition partielle que propose Alain Collet de la *Bible historique complétée* de Vérard dans « L'*Écclésiaste* à la fin du Moyen Age », ici pp. 60-61.

Crespin fera paraître une traduction française en 1557 à Genève : *Le livre de l'Ecclésiaste, autrement dict le prescheur, familierement expliqué par M. Luther*¹⁷³.

Le commentateur commence par dénoncer les « monstres estranges » et « idoles abominables » qu'auraient fait naître les expositions d'un livre longtemps « obscurément traduit »¹⁷⁴. Lorsqu'il en vient au passage en question, il préciserà en effet que le texte ne fait en réalité que décrire « par beaucoup de paroles et figures » les « maux et fascheries de la vieillesse »¹⁷⁵. Sa glose se propose alors de lever le voile allégorique de ces images. Ainsi sous la mystérieuse allusion à « ceux qui regardent par des pertuis » se cacherait une peinture de la vue qui s'obscurcit. « Car la dernière vieillesse », expliquera Luther, « a les yeux chassieux : et toutes les forces des sens se diminuent és vieilles gens »¹⁷⁶.

Si ces figurations d'un corps en décomposition entrent en résonance avec la fable de Rabelais, elles ne permettent pas d'en résoudre l'énigme de l'ouverture finale du « partuis ». Le rapprochement entre le dernier mot du *Pantagruel* et le texte biblique ne prend en fait sens qu'à la lumière de la conclusion de l'*Ecclésiaste* qui suit la parabole de la vieillesse. En voici le mot de la fin d'après le texte de la *Bible historiale* :

Somme, Ecclesiastes fut tres sage, il enseigna le peuple et raconte ce qu'il avoit fait ; il, en cherchant, composa moult de paroles qui sont paroles profitables et tres droicturieres et pleines de verité. Les parolles des sages sont comme aguillons et comme cloz fichez en hault. Mon filz, ne demande mie pourquoy on fait plusieurs livres, il n'est nulle fin et hantée meditation est affliction de chair¹⁷⁷.

Si la « hantée méditation » – ou la « fréquente méditation »¹⁷⁸ selon une variante du texte – des derniers versets de l'*Ecclésiaste* tisse un nouveau fil du réseau intertextuel déjà particulièrement dense de la célèbre injonction du prologue du *Gargantua* qui en appellera à son tour à, « par meditation frequente », « rompre l'os et sugcer la sustantificque mouelle » des « beaulx livres de haulte gresse »¹⁷⁹, c'est la mise en question de l'écriture comme « parole profitable » qui m'intéresse ici. D'autant plus qu'elle engage le projet même au cœur à la fois des mouvements protestants et de l'entreprise humaniste dans l'horizon desquels Rabelais aura eu à situer son propre geste. L'enjeu n'a pas échappé à Luther, qui note dans son commentaire de l'*Ecclésiaste* à propos de cette « fréquente méditation » :

¹⁷³ Sur ce texte, voir la notice que lui consacre Véronique Ferrer dans « Réformes de l'*Ecclésiaste*, entre rimes et raisons », pp. 193-194, n. 9.

¹⁷⁴ Luther, *Le livre de l'Ecclésiaste*, Genève, Jean Crespin, 1557, pp. 3-5.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 286-287.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 288.

¹⁷⁷ Alain Collet, « L'*Ecclésiaste* à la fin du Moyen Age », p. 61.

¹⁷⁸ C'est la traduction retenue dans Luther, *Le livre de l'Ecclésiaste*, p. 297.

¹⁷⁹ G, p. 7.

Il n'entend pas cecy de l'affliction donnée à la personne de celui qui escrit, mais de l'affliction des disciples et auditeurs. Comme s'il disoit : Apres qu'ils ont composé beaucoup de livres, tout le profit qu'ils font, c'est qu'ils affligent les hommes, ausquels toutefois ils vouloyent profiter, assavoir, tousjours apprenans et ne pouvant jamais parvenir à la verité. Voila, dy je, quel est le fruit de tels livres, de troubler les consciences, de tormenter les peuples. Parquoy il faut perseverer, et s'arrester en la doctrine d'un seul docteur : il faut adherer à un seul, ou à peu, assavoir ceux qui ont la vraye forme de doctrine. Quand aux autres, nous les devons fuyr : assavoir ceux qui ne tendent à autre but sinon de faire penser qu'ils ont apporté quelque chose de nouveaux, et soyent reputez des autres comme grans docteurs¹⁸⁰.

On y retrouve le portrait des personnes à fuir du dernier mot du *Pantagruel*. Qui plus est dans le contexte d'une évocation d'une figure troublée du lecteur dont les tourments révéleraient une vérité en crise. Les troubles d'un corps dont les sens s'obscurcissent sont ainsi projetés, suivant l'articulation du texte biblique, sur les « afflictions » qui touchent à l'ordre du sens. Or, là où Luther se réclame d'une « vraye forme de doctrine » pour tenir en échec l'abîme d'un sens troublé et tourmenté, Rabelais situe l'expression de sa vérité à même la facture des mots et de leurs fractures qu'il éprouve dans leurs lignes de fuite. C'est du moins ce que semble suggérer la fin du *Pantagruel* au détour d'une dernière équivoque sur *foi* et *faire* : « Fuyez, abhorrissez, et haïssez aultant que je *foys* et vous en trouverez bien sur ma *foy*.¹⁸¹ »

Ce mot de la fin et le trou, le « partuys » textuel, qu'il dessine n'ont rien d'obscène au sens proprement dit. Mais ils mettent en jeu un questionnement que les problématisations renaissantes de l'obscénité projettent sur un ordre des mots et des choses dont elles interrogent les conflits de sens. La dramaturgie de l'« excuse de l'auteur » du *Pantagruel* invite en effet à lire les ouvertures d'un texte qui se conclut au propre et au figuré sur un « trou », où la fiction négocie ses propres significations, comme une mise en abîme de cette prolifération de nouvelles potentialités de sens dont la plasticité des mots du texte rabelaisien matérialise le jeu et dont l'obscène en viendra précisément à désigner la face trouble. L'obscénité en cause est certes, dans un premier temps, celle d'une débauche à l'image des excès des « cafards obscènes » qui « passent leur vie en Bacchanales ». Mais dans la mesure même où Rabelais fait de ces débauchés une figure problématique de son texte et de ses possibilités de lecture, l'obscène en jeu se comprend également comme l'expression d'une crise du sens. Une crise que médiatisent les représentations troublées et troublantes d'un corps dont les excès sont à la fois ceux de ses sens et de ses significations. Parmi les nombreuses actualisations d'une corporéité pensée comme projection d'un ordre du monde et de ses représentations, citons ici la chair des débauchés faite livre dans

¹⁸⁰ Luther, *Le livre de l'Ecclesiaste*, p. 297.

¹⁸¹ *P*, p. 337, c'est moi qui souligne.

l'« excuse de l'auteur » où Rabelais enjoint à ses lecteurs de déchiffrer les corps défigurés des « Cafards » et autres « Hypocrites » comme signes des débordements du ventre et du sexe : « Vous le pouvez lire en grosse lettre et enlumineure de leurs rouges muzeaulx, et ventres à poulaine, sinon quand ilz se parfument de Soulfhre. »¹⁸² L'obscénité aurait ainsi partie liée avec ce qu'on pourrait appeler, conformément aux usages renaissants du terme de scandale, le moment scandaleux du discours. Autrement dit, avec ce à quoi se heurte le langage, ce qui tient en échec. Replacé dans l'horizon des réinvestissements symboliques de la corporéité au seuil de la modernité, l'obscène désignerait le moment où parler des corps et les faire parler ne va plus de soi, où leur pouvoir de symbolisation devient à la fois l'enjeu et la pierre d'achoppement des discours qui cherchent à leur donner forme¹⁸³.

LA RENAISSANCE DE L'OBSCÈNE ET LE « PROCESSUS DE CIVILISATION »

Dans le sillage des travaux du sociologue Norbert Elias sur la civilisation des mœurs, l'histoire des idées a situé ce moment de rupture dans la première moitié du seizième siècle. Il marquerait le seuil du « processus de civilisation » qui serait à l'origine du sentiment de pudeur¹⁸⁴ et, par voie de conséquence, de la perception moderne de l'obscène¹⁸⁵. Or, le récit de ce « processus de civilisation » a depuis été contesté dans ses conclusions et sa méthode. Notamment Hans Peter Duerr a tenté d'en dénoncer ce qu'il considère comme un mythe en faisant de la pudeur un paramètre élémentaire de toute société. Loin d'être l'héritage de la civilisation renaissante, la honte serait un fait de culture généralisé et généralisable. Ce qui varie, c'est le degré d'articulation, le caractère plus ou moins explicite des normes du comportement social en matière du bas corporel et de ses manifestations. Elias se serait ainsi trompé en interprétant le succès des traités de civilité, qui en explicitent les règles dans un discours normatif, comme expression d'une rupture dans l'expérience de la honte qui en changerait radicalement la nature au seuil de la modernité¹⁸⁶.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Voir à ce sujet la remarque de Catherine Gallagher et Stephen Greenblatt dans *Practicing New Historicism*, p. 15 : « The body functions as a kind of “spoiler”, always baffling or exceeding the ways in which it is represented. »

¹⁸⁴ Voir à ce sujet les travaux de Dominique Brancher cités dans la bibliographie ainsi que sa thèse *Equivoques de la pudeur. Fabrique d'une passion à la Renaissance*.

¹⁸⁵ Norbert Elias, *La civilisation des mœurs* et *La Dynamique de l'Occident* qui forment les deux volets de *Über den Prozess der Zivilisation (Du processus de civilisation)* dont l'édition originale parut en 1939.

¹⁸⁶ Je m'appuie ici sur la préface (« Entre sociologie et anthropologie : *La civilisation des mœurs* en procès ») d'André Burguière dans Hans Peter Duerr, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, pp. IX-XXXI.

Mon insistance sur les enjeux herméneutiques de l'obscène se veut aussi une tentative de rehistoriser ces mises en discours du sexe sur lesquelles se greffe le processus de civilisation d'Elias. L'explicitation d'un code auparavant inarticulé constitue en effet à elle seule un geste qui est loin d'être innocent. S'il n'invente pas le sentiment de pudeur, il en fait un lieu d'expression et de problématisation des questionnements moraux, sociaux et esthétiques des discours de savoir qui se l'approprient et, partant, en modifient la valeur épistémologique. La question de la représentation de la nudité, que Duerr place au cœur de sa critique du paradigme d'Elias, permet d'en dessiner l'enjeu.

Le différend entre Elias et Duerr se cristallise autour de l'interprétation d'une image. En cause une scène amoureuse dans un manuscrit allemand richement illustré du Moyen Age finissant, connu sous le nom de *Mittelalterliches Hausbuch*. L'image en question dépeint plusieurs groupes d'hommes et de femmes dansant, jouant et s'accouplant sous le signe de Vénus pour culminer dans la mise en scène d'une femme nue rejoignant un homme dans son bain¹⁸⁷. Dans son commentaire, Elias commence par opposer l'économie figurative de l'image médiévale à celle de la peinture renaissante. « La nudité », note-t-il, « n'est pas encore grevée de tels sentiments de honte qu'on soit obligé, afin d'échapper au contrôle social extérieur, de recourir à l'artifice "sentimental" du costume grec ou romain pour la justifier. » Il va par la suite jusqu'à en faire l'expression d'un réalisme qui ignorerait toute charge subversive :

Dans le *Hausbuch* les scènes amoureuses ne sont pas le moins du monde « obscènes ». L'amour est présenté comme mille autres événements de la vie des chevaliers, comme les tournois, les chasses, les campagnes, les pillages. L'artiste ne force jamais le trait ; il ne veut jamais piquer la curiosité de l'observateur, l'exciter, lui procurer une satisfaction imaginaire là où il se sent frustré par la vie ; car c'est là le caractère spécifique de l'« obscène ». Ici, l'artiste ne traduit pas des sensations morbides ; son œuvre ne prétend pas forcer un tabou, dévoiler quelque « secret ». Ces images n'ont rien de malsain. Le maître dépeint tout simplement ce qu'il a pu observer lui-même dans la vie de tous les jours¹⁸⁸.

Le réalisme de l'image dirait ainsi l'innocence d'une nudité qui ne ferait que traduire la réalité d'une époque. Le sexe y serait exposé, pour reprendre le terme d'Elias, « aussi naturellement que certains détails vestimentaires »¹⁸⁹. Dans sa contre-lecture, Duerr insistera au contraire sur le fait que le corps nu est doublement encadré, sinon voilé. D'abord par le commentaire qui accompagne l'image et qui en souligne, selon les termes de Duerr, l'« intention moralisatrice », sous la forme d'une prosopopée de la déesse de l'Amour :

¹⁸⁷ L'image est reproduite dans *Ibid.*, p. 26.

¹⁸⁸ Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, p. 467.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 468.

Je m'appelle Vénus, la cinquième planète, très belle
 Et je suis l'astre de l'amour [...].
 Tous les enfants qui naissent sous mon signe sont gais ici sur terre.
 Tantôt pauvres, tantôt riches,
 Personne ne les égale.
 Harpes, luths, chants et tous les instruments à cordes,
 Ils aiment les écouter et en ont une très bonne connaissance.
 Orgues, flûtes et trompettes,
 Danser, étreindre, embrasser, ils le savent aussi.
 Leur corps est bien tourné
 Leurs sourcils sont beaux, leurs visages arrondis.
 Les enfants de Vénus sont tout le temps lubriques et s'adonnent à l'amour
 (*Unkeusch und der mynne pflegen / Sein Venus kint allwegen*)¹⁹⁰.

Placée au service d'une exposition morale d'un amour impur (*unkeusch*) et de ses manifestations (la danse et autres étreintes), la nudité perdrait ainsi son innocence. Plutôt que de donner à voir un âge d'or du sexe, elle participerait de la dénonciation d'un vice. Encore plus lourdement pèserait pourtant selon Duerr le régime figuratif qui gouverne la représentation et qui aurait induit en erreur l'auteur de la *Civilisation des mœurs* :

Elias fait une supposition qui n'est pas fondée. « Comme on le voit », écrit-il, la femme entièrement nue rejoint son bon ami dans la baignoire. En réalité, on voit cela ou plutôt : on a l'*impression* de le voir, car l'artiste qui a produit le tableau a travaillé selon le principe de simultanéité en vigueur au Moyen Age : il a juxtaposé des scènes qui, dans la réalité, ne se dérouleraient pas les unes à côté des autres. L'espace que, sur l'image, le couple d'amoureux dans la baignoire partage avec d'autres gens n'est pas un espace géométrique mais, devrait-on dire, un espace signifiant¹⁹¹.

Dans la mise en perspective qu'offre l'« espace signifiant » de l'image, il serait alors moins question d'une nudité ouvertement assumée dans l'exposition des corps que d'une mise à nu de ce à quoi ouvre le dévoilement du sexe : un amour bas et profane que la gravure condamne figurativement en le marginalisant et, surtout, en le contrebalançant – l'image d'une balance qui surplombe la scène en illustre le principe – par le mouvement vers le haut que dessine l'architecture allégorique du dessin et son dessein moral.

Or, cette présence du bas corporel à l'intérieur même d'une image chargée d'en dénoncer les errements sera le lieu même où la première modernité explicitera la hantise de l'obscène. La polémique autour du *Jugement dernier* de Michel-Ange en témoignera de façon paradigmatique. En effet, si la controverse semble confirmer l'intuition d'Elias, elle montre aussi la nécessité du questionnement

¹⁹⁰ Hans Peter Duerr, *Nudité et pudeur*, p. 27 et p. 323, n. 32 pour le texte original allemand.

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 27-28.

herméneutique engagé par Duerr pour penser dans l'horizon historique et critique de la Renaissance et de ses négociations esthétiques et politiques la rupture – ou, plutôt, la fêlure – à l'origine du « processus de civilisation ».

En jeu une nudité qui marquerait une contamination du sacré par le profane que la Contre-Réforme dénoncera ouvertement comme profanation. Même l'Arétin, dont le nom sera à l'âge classique synonyme de l'obscénité littéraire, s'en prendra à ce qu'il considère comme une dangereuse licence du peintre. Il s'en explique dans une lettre à Michel-Ange de 1545 :

A voir l'ensemble de votre *Jugement*, j'ai cru retrouver l'illustre grâce de Raphaël dans la beauté attachante de l'invention. Mais en tant que chrétien, j'ai honte de la licence, si contraire à l'esprit, que vous avez prise dans l'expression des idées touchant à l'accomplissement des aspirations de notre foi véridique. [...] Est-il possible que vous, à qui votre condition « divine » fait dédaigner la compagnie des hommes, ayez commis ce péché dans le plus grand sanctuaire de Dieu, au-dessus du premier autel de Jésus, dans la plus grande chapelle du monde, où les cardinaux de l'Eglise, les prêtres vénérables, le vicaire du Christ dans les cérémonies catholiques, avec les ordres et les prières du ciel, confessent, contemplent et adorent Son corps. Sa chair et Son sang ? Si la comparaison n'était impie, je me flatterais de la qualité de mon conte de *La Nanna* pour opposer mon sage comportement à votre attitude déplacée (*trascuratezza*) : dans un sujet impudique et lascif (*in materia impudica e lasciva*), je n'emploie pas seulement un langage convenable et de bon goût (*parole avvertite e costumate*), mais je tourne les récits sur un ton irrépréhensible et pudique (*inriprrensibili et casti*). Vous, dans un sujet d'une pareille élévation (*suggetto di si alta historia*), vous montrez anges et saints, ceux-ci sans aucune décence terrestre (*veruna terrena honestade*) et ceux-là sans leurs célestes attributs¹⁹².

Au-delà de ce qui en lui relève de la posture, voire même de l'imposture littéraire, le témoignage de l'auteur des *Sonnets luxurieux* est intéressant en ce sens qu'il situe la question de l'obscène moins au niveau du contenu qu'à celui du lieu et des formes des figures du *Jugement*. A l'image d'un dispositif allégorique que met en crise la représentation non plus couverte mais découverte des bas membres du corps, l'édifice symbolique de l'Eglise serait atteint par ce dévoilement. L'évocation de la célébration du corps christique n'a rien de fortuit dans la mesure où le cérémonial eucharistique formait alors le palimpseste même d'une pensée des signes et de son démantèlement dans la contestation iconoclaste des mouvements protestants.

Dans une tentative de réhabiliter Michel-Ange, l'un des participants au Concile de Trente, dont les décrets formaliseront et systématiseront l'obscénité que dénonce l'Arétin, cherchera à racheter les figures troublantes et troublées

¹⁹² *Il Quarto Libro Delle Lettere Di M. Pietro Aretino*, Paris, Matteo il Maestro, 1609, p. 86, traduit dans *Les lettres de l'Arétin*, pp. 443-444. Sur cette lettre, voir la notice que lui consacrent les éditeurs de la traduction française, pp. 445-447.

du peintre en faisant du difforme l'expression d'une mise en accusation d'une hérésie que le *Jugement* donnerait à lire dans ses transgressions :

Il y a à notre époque un peintre et sculpteur remarquable, du nom de Michel-Ange, qui est admirable dans la façon dont il représente les corps humains nus et les organes sexuels. Je fais l'éloge de son art dans ce qui est fait, mais le fait lui-même je le blâme vivement et j'en ai horreur (*vehementer vitupero ac detestor*). En effet, il est tout à fait indécent d'apercevoir cette nudité des corps (*membrorum nuditas indecentissime*) sur les autels, et dans les principaux sanctuaires consacrés à Dieu. Mais en vérité il faut ajouter cela à tous les autres abus nombreux et importants, par lesquels l'Eglise de Dieu épouse du Christ est déshonorée (*foedatur*). Ce que j'ai voulu tirer de là pour mon usage présent, c'est que les corps nus, les choses honteuses et obscènes (*turpia et obscœna*) – dont la nature elle-même a pourtant voulu qu'elles soient cachées en nous – ne sont pas peints par Michel-Ange, ce remarquable artiste, avec la perfection absolue dont a fait preuve notre apôtre qui, avec le pinceau vivant de l'esprit, a représenté et fait voir à nos yeux toutes les nudités et organes sexuels des hérétiques (*haereticorum nuda ... et pudenda*)¹⁹³.

Le théologien cherche à neutraliser *in extremis* le scandale que représentent les nus d'un artiste qu'il dit admirer en soulignant la réalisation imparfaite de figures dont le caractère informe serait à lire comme critique figurative d'un bas corporel que le peintre exposerait, en le dénonçant, dans son obscénité. La forme troublée de l'image médiatiserait alors un trouble d'ordre non seulement esthétique, mais surtout moral.

D'une lecture à l'autre du *Jugement* de Michel-Ange, la question de son obscénité est ainsi articulée à une mise en crise du dispositif allégorique de l'image et, en creux, de l'imaginaire auquel elle est censée donner corps. L'Arétin donne une traduction concrète de cette déformation dans une lettre où il défend ses *Sonnets luxurieux*. Contrant les attaques dont ses poèmes ont été la cible, il oppose l'érotique de ses textes aux gestes qui « miment des obscénités (*fanno le fiche*), lacèrent (*stracciano*), tiraillent (*tirano*), frappent (*danno de le pugna*), blessent (*feriscono*) et tuent (*amazzano*) », comparables à une « bouche qui blasphème (*bestemia*), crache au visage (*sputa nel viso*), se goinfre (*divora*), se saoule (*imbriaca*) et vomit (*rece*) »¹⁹⁴. L'obscène est pensé comme décomposition d'un corps atteint dans son intégrité, blessure qui se retourne contre les représentations qui le prennent en charge, défigurées à leur tour, à l'image d'une bouche

¹⁹³ Lancelotto Politi (Ambrosius Catharinus), *In omnes divi Pauli Apostoli, et alias septem canonicas epistolas [...] commentaria*, Paris, Bernard Turrison, 1566, p. 600. Je cite la traduction d'après Lise Wajeman, *La parole d'Adam, le corps d'Eve*, p. 39.

¹⁹⁴ *Primo Libro Delle Lettere Di M. Pietro Aretino*, Paris, Matteo il Maestro, 1609, f. 258 v^o, traduit dans *Lettres de l'Arétin*, p. 296. Quant à l'expression *fare le fiche*, les traducteurs expliquent : « Geste obscène d'offense, déjà décrit dans l'Antiquité : *medium ostendere digitum* [...] = brandir le médius en repliant les autres doigts, ou faire émerger le pouce entre l'index et le médius pliés. »

qui se rejette elle-même dans ses contorsions répulsives. Ces gestes obscènes actualisent non seulement le scandale des jurons par les membres de Dieu, elles littéralisent également une déchirure qui, elle, engage directement l'allégorisme qui formera la trame du débat sur l'obscénité du *Jugement*. Il revient à Luther d'en avoir livré la formulation la plus parlante.

Commentant le verset biblique *Diviserunt sibi vestimenta mea. Et super vestem meam miserunt sortem* (« Ils se sont partagé mes vêtements, ils ont tiré au sort mon habit »), le réformateur s'interroge :

On se demande avec étonnement pourquoi les Evangélistes, en plus des autres versets, produisent celui-ci, alors qu'il semble indiquer de tous les genres de souffrance celui qui est le moindre et le dernier en importance, je veux dire le fait d'être dépouillé de ses vêtements. [...] Pourquoi n'allèguent-ils pas le cœur, les os, la langue et les autres faits qui sont ici racontés ? Mais peut-être aussi les Evangélistes ont-ils été étonnés que le Prophète ait chanté cet outrage fait au Christ (*injuriam Christi*), alors qu'il en a tu bien d'autres de plus grande importance, comme les crachats, la couronne d'épines, les coups de fouets, et peut-être ont-ils remarqué en cela un mystère insigne qu'ils ont voulu rapporter¹⁹⁵.

A en croire Luther, l'explication serait à chercher dans l'idée que le dépouillement en question projette l'injure faite au corps divin sur le *corpus* de l'Écriture, lui-même « lacéré » selon l'expression qu'il retiendra. En cause les allégorisations du texte biblique :

[L]es Pères [de l'Église] ayant disparu et les affaires des générations successives tournant au pire, l'Écriture commença à être lacérée (*lacerari*) de diverses manières jusqu'à ce qu'on en vint aux Universités ; et le règne de l'Antéchrist ayant été affermi dans la main du Pontife Romain – puisque désormais [...] l'abomination se tenait ouvertement dans le lieu saint (*abominatio staret in loco sancto palam*), vu que le Christ s'était désormais éteint avec la foi – son Apôtre parmi les premiers, saint Thomas, avec [Nicolas de] Lyre et les siens, commencèrent à rendre commune sur la terre entière cette voiture à quatre chevaux que sont les sens de l'Écriture – le sens littéral, tropologique, allégorique et anagogique – et à diviser en quatre parties ce vêtement du Christ, si bien que chacun de ces messieurs avait pour sa part ses propres auteurs, ses inquisiteurs, ses docteurs, comme autant de braves soldats et d'audacieux corrupteurs de l'Écriture (*audaces Scripturae corruptores*) ! Et par leur zèle, ils firent en sorte qu'ils avaient, certes, les Paroles de l'Écriture, mais tellement distribuées et lacérées qu'ils ne nous ont rien laissé d'une compréhension fermement consistante dont nous pourrions revêtir les âmes¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Luther, *Opera omnia*, Iéna, Christian Rhodius, II, 1557, f. 253 v°, traduit dans Luther, *Études sur les Psaumes*, p. 448.

¹⁹⁶ *Ibid.*, f. 256 v° et trad. p. 459.

Cette « laceration » prendra une tournure ouvertement obscène lorsque Luther comparera dans son commentaire de la *Genèse* l'allégorie à une « prostituée aux belles formes » (*formosa meretrix*)¹⁹⁷. Son pouvoir de séduction serait à l'origine non seulement de la corruption d'un texte biblique écartelé sous l'effet des spéculations scolastiques, mais également d'une profanation qui prend la forme d'une célébration du profane élevé au rang du sacré. Il cite alors l'exemple des allégorisations des *Métamorphoses* d'Ovide qui, dans la longue tradition de l'*Ovide moralisé*, projettent sur les fables païennes une préfiguration des révélations bibliques¹⁹⁸. Critique qui trouvera un écho dans la réception plus littéraire de l'œuvre d'Ovide à la Renaissance, comme en témoigne au milieu du siècle la préface de Barthélemy Aneau à son édition des *Métamorphoses* où l'auteur prendra à son tour ses distances par rapport aux « faulses fables défigurées » qui mêlent « les choses sacrées avec les prophanes »¹⁹⁹. Si dans son commentaire de la *Genèse* Luther conclut son attaque contre l'allégorie sur l'expression de la haine qu'il voue aux dangereuses affabulations qu'elle fait naître²⁰⁰, il ira plus loin dans une lettre qu'il adresse en 1534 à Nicolas Amsdorf. En cause le « double langage profane et équivoque du vain bavardage » (*profano et bilingui flexiloquio seu inaniloquentia*)²⁰¹ d'Érasme qui s'en était pris à la langue intempestive et immodérée de Luther dans sa diatribe contre l'auteur du *Traité du serf arbitre*. Luther a notamment en vue l'explication du mystère de l'incarnation qu'Érasme avait comparé à un « coït » (*coitus*)²⁰² unissant Dieu à la Vierge. Il dégainé alors toute sa verve contre l'« infamie et l'obscénité » (*turpitudinem et obscoenitatem*) d'une métaphore qui pervertirait un texte biblique mis au même rang que « les fables païennes où Mars copule avec Rhéa et Jupiter avec Sémélé » (*fabula fiat similis illi, ubi cum Rhea Mars et cum Semele Jupiter concubuit*)²⁰³. Luther précisera que l'« abominable obscénité » de l'interprétation érasmienne (*turpitudine verbi obscoeni*) tient à l'« ambiguïté » (*ambibologia*) de son langage métaphorique. Force est en effet de constater, souligne-t-il, que les expressions équivoques sont toujours interprétées à plus bas sens (*ad deteriore sententiam*)²⁰⁴. Or, la condamnation des mots « ambigus et sales »

¹⁹⁷ Luther, *Werke*, t. 43, p. 668.

¹⁹⁸ *Ibid.* : « ... Metamorphosin Ovidii in allegorias verterint. Mariam fecerunt Laurum : Apollinem Christum, quae quantumvis sint absurda, tamen cum proponuntur imperitis adolescentibus, sed amantibus et studiosis literarum, initio valde adlubescunt, ut totos se illis interpretationibus dedant. »

¹⁹⁹ *Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide, traduitz en vers François*, Lyon, Guillaume Roville, 1556, f. b 4 v^o-c 5 v^o.

²⁰⁰ Luther, *Werke*, t. 43, p. 668 : « Ego itaque odi allegorias. »

²⁰¹ Luther, *Werke. Briefwechsel*, t. 7, p. 33.

²⁰² Voir à ce sujet les explications d'Érasme dans sa lettre à Guillaume Bibaucius d'avril 1526 dans *La correspondance d'Érasme*, vol. 6, pp. 368-369.

²⁰³ Luther, *Werke. Briefwechsel*, t. 7, p. 37.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 35.

(*ambiguus et turpibus verbis*) vise, au-delà du « roi de l'ambiguïté » (*rex amphibolus*) que serait Erasme, toutes les « gloses et interprétations commodes » (*glossas et interpretationes ... commodas*) qui, au lieu de corriger les « expressions impies » (*impie dicta*), cherchent à les couvrir, voire même à les défendre²⁰⁵. Luther fait même planer une menace sur les « bouffons » (*moriones*) qui risquent de ne plus pouvoir « en toute impunité » (*impune*) s'exprimer « de manière irrévérencieuse ou sottise » (*irreverentius aut stultius*)²⁰⁶.

Dérèglements du monde I : Rabelais pronostiqueur

Le temps de cette polémique sur les ambiguïtés douteuses de mots qui tournent au scandale est aussi celui de Rabelais. Si la mise en contexte ne résout pas les conflits de sens auxquels ouvrent les ambivalences aux résonances souvent troubles de son texte, leur inscription dans l'horizon de la controverse sur l'obscénité d'une écriture allégorique en crise en fait un geste qui intervient dans le jeu ambigu des signes de son époque. Il faudrait alors prendre au sérieux le pronostic que Rabelais dresse dans un texte contemporain du *Pantagruel*, la *Pantagruéline Prognostication pour l'an 1533*. L'almanach fictif annonce en effet la victoire de celui qui emblématisera dans le *Quart livre* l'effondrement des allégorisations d'un corps humain et social :

Quaresmeprenant gaignera son procès, l'une partie du monde se desguisera pour tromper l'autre, et courront parmi les rues comme folz, et hors du sens, l'on ne veit oncques tel desordre en nature. Et se feront ceste année plus de.XXVII. verbes anomaulx [...] ²⁰⁷.

Les « anomalies » du langage auxquelles l'informe monstre Quaresmeprenant donnera corps ne font pas que traduire la grammaire en crise d'un monde et de ses signes « hors du sens », elles sont également le lieu d'une fiction critique de ce monde et de ses représentations. Et dès la *Prognostication*, Vénus y occupe une place de choix. Elle se place en effet au centre de la constellation planétaire qui préfigure le dérèglement de l'univers : « Saturne sera retrograde. Venus directe. Mercure inconstant. Et un tas d'autres planetes ne iront pas à vostre commandement. » ²⁰⁸ Elle impose sa loi dans ce cosmos en désordre où Saturne s'écarte de l'ordre naturel des choses et où les autres corps célestes se perdent à leur tour dans des mouvements inconstants et contradictoires, à l'exception notable de Vénus qui suit son cours ²⁰⁹. La *Prognostication* ne laisse guère planer

²⁰⁵ *Ibid.*, pp. 36-37.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 33.

²⁰⁷ *OC*, p. 926.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 925.

²⁰⁹ Voir les explications *ad loc.* de Mireille Huchon dans *OC*, p. 1705, n. 5 : « On dit d'une planète qu'elle est *retrograde* quand son cours paraît contraire à l'ordre des signes du zodiaque, *directe*, quand il paraît suivre cet ordre, *inconstante*, quand elle est tantôt directe, tantôt rétrograde. »

de doute sur la nature véritable de cet ordre. Elle s'en explique en brossant le portrait des hommes et femmes soumis à Vénus : « putains », « maquerelles », « mariolets » (hommes frivoles et lascifs), « Bougrins » (sodomites), « Napleux » (syphilitiques), « eschancrez » (rongés par les chancres) et autres débauchés – « ribleurs, rufiens, caignardiers » – aux noms aussi variés que les joyeusetés apparemment viles auxquelles ils s'adonnent²¹⁰. On y reconnaît les défigurations à l'œuvre dans ce qu'Érasme avait appelé les « mouvements obscènes » d'un corps humain et social en crise, soumis à cette « force concupiscente » qui « nous pousse vers Vénus ».

Pourtant, la verve satirique de la *Prognostication*, placée explicitement sous l'autorité du « bon maistre Pantagrue »²¹¹, n'a *a priori* rien d'inquiet. Elle semble plutôt se contenter d'ironiser sur les faux savoirs d'une astrologie divinitrice dont elle raille les superstitions. Or, pour reprendre l'expression de Michael Screech, Rabelais « n'écrit pas dans le vide ». Le rire pantagruélien de la *Prognostication* est en effet à resituer dans l'horizon des peurs réelles que provoquent à l'époque du *Pantagrue* des dérèglements du ciel dont une astrologie autrement plus sérieuse entretient la hantise²¹². Selon Screech, la parodie rabelaisienne participerait d'une « propagande anti-astrologique » qui trouverait son sens dans le caractère « foncièrement évangélique » d'un texte conjurant la crainte d'un monde menacé et menaçant. Si une posture aux accents ouvertement évangéliques encadre effectivement le texte de la *Prognostication*, elle est cependant loin de stabiliser l'écriture dans une promesse de sens. Au contraire : la dramaturgie du texte rabelaisien fait jouer une rhétorique pour le moins double où les expressions lisses d'un évangélisme qui, peut-être, relève autant d'une stratégie éditoriale et auctoriale que d'une profession de foi jurent avec la densité du langage mettant en scène le dérèglement des corps célestes, sociaux et humains²¹³.

²¹⁰ OC, p. 929.

²¹¹ *Ibid.*, p. 924.

²¹² Voir à ce sujet l'introduction de Michael Screech à son édition de la *Pantagruéline Prognostication*, p. XVI.

²¹³ La comparaison des deux passages suivants donne une idée des tensions rhétoriques qui traversent la *Prognostication* rabelaisienne : 1) « Quelque chose que vous disent ces folz Astrologues de Lovain, de Nurnberg, de Tubinge et de Lyon, ne croyez que ceste année y aie autre gouverneur de l'universel monde que Dieu le createur, lequel par sa divine parole tout regist, et modere, par laquelle sont toutes choses en leur nature, et propriété, et condition, et sans la maintenance, et gouvernement duquel toutes choses seroient en un moment reduictes à neant, comme de neant elles ont esté par luy productes, en leur estre. Car de luy vient, en luy est, et par luy se parfait tout estre, et tout bien : toute vie et mouvement, comme dict la trompette evangelique monseigneur saint Paul [...] » (OC, p. 925) et 2) « Voulant doncques satisfaire à la curiosité de tous bons compaignons, j'ay revolvé toutes les Pantarches des cieux, calculé les quadratz de la Lune, crocheté tout ce que jamais penserent tous les Astrophiles, Hypernephelistes, Anemophylaces, Uranopetes, et Ombrophores, et conféré du tout avecque Empe-docles, lequel se recommande à vostre bonne grace. Et tout le *tu autem* ay icy en peu de chapitres redigé : vous assurant que je n'en dy sinon ce que j'en pense : et n'en pense sinon ce que en est : et n'en est aultre chose pour toute verité que ce qu'en lirez à ceste heure. Ce que sera dict au parsus, sera passé au gros tamys à tors, et à travers, et par adventure adviendra, par adventure n'advindra mie » (*Ibid.*, p. 924).

Autrement dit, l'idée d'un réconfort spirituel n'est guère confortée par la mise en scène du texte rabelaisien. Même l'invocation de la volonté divine, dont les almanachs contreferaient et pervertiraient les signes impénétrables²¹⁴, y revêt un statut décidément plus ambigu que ne le laisse entendre Screech. Loin d'être une particularité du texte de Rabelais, elle constitue en effet un *topos* du genre de la pronostication satirique²¹⁵. Ainsi peut-on lire dans une *Pronostication nouvelle* datable du premier seizième siècle²¹⁶ :

Ceulx, qui cuydent par leur science
Tousjours juger vray, sont deçeuз,
Car la divine providence
Du haultain juge est par dessus.

Sur les faitz de Dieu entreprendre
Ne pretens, bien m'en garderay ;
Mais vueillez vostre oreille estendre
A ce que pronostiqueray²¹⁷.

Attribuée à un dénommé « maistre Tubal Holoferne »²¹⁸, nom du « grand docteur sophiste »²¹⁹ qui apprendra à écrire au jeune géant dans le *Gargantua*, la pronostication dresse, pour reprendre les termes du compte rendu qu'en donne Antoine Du Verdier en 1585, le tableau des « dissolutions qui se commettoyent de son temps »²²⁰. La nature des « dissolutions » en cause est rapidement dévoilée :

Femmes porteront sains ouvers,
Pour monstrier leurs sains impudiques,
De clers voilles de soye couvers,
Comme précieuses reliques²²¹.

²¹⁴ Rabelais y reviendra dans l'*Almanach pour l'an 1533* : « J'ose bien dire, considérées les frequentes conjunctions de la Lune avec Mars et Saturne, etc., que ledit an au mois de May il ne peut estre qu'il n'y ait notable mutation tant de Royaumes que de Religions, laquelle est machinée par convenance de Mercure avec Saturne, etc. Mais ce sont secrets du conseil estroit du Roy eternal, qui tout ce qui est, et qui se fait, modere à son franc arbitre et bon plaisir. Lesquels vaut mieux taire et les adorer en silence [...] » (*OC*, p. 936).

²¹⁵ Voir à ce sujet Jelle Koopmans, « Rabelais et la tradition des pronostications », notamment pp. 56-58.

²¹⁶ Ce rapprochement est signalé dans *Ibid.*, p. 56. Je cite le texte de la *Pronostication nouvelle* d'après le *Recueil de poésies françoises des XV^e et XVI^e siècles*, réunies et annotées par Anatole de Montaiglon et James de Rothschild, t. XII, pp. 144-167. Les éditeurs (p. 147) la datent de 1525. Antoine Du Verdier en situe quant à lui l'impression en 1478 (voir à ce sujet *OC*, p. 1101, n. 1).

²¹⁷ *Pronostication nouvelle*, p. 150.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 148.

²¹⁹ *G*, p. 43.

²²⁰ *La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier*, citée dans *OC*, p. 1101, n. 1.

²²¹ *Pronostication nouvelle*, p. 160.

Le jeu plus ou moins élaboré que la *Pronostication nouvelle* déploie autour du double sens des mots du corps féminin trouvera une expression encore plus explicitement scabreuse dans une autre pronostication dite joyeuse qui, elle, date des alentours de 1527 : la *Pronostication des cons saulvaiges, avec la manière de les apprivoiser* dirigée à son tour contre « les sotz astrologues »²²². L'almanach fictif martèle à la manière des rhétoriciens les consonances de moins en moins ambiguës d'une syllabe servant de matrice à une attaque en règle contre des adversaires dépeints en « flacons », « faulcons », « baccons » et « gros cons »²²³ pour rappeler que :

Tout ce que nous pronostiquons
Nous comprenons en un viel livre
Nommé le Kalendrier des cons²²⁴.

L'inscription du texte de Rabelais dans l'horizon de ces pronostications satiriques est explicitement revendiquée du moins par l'imprimeur de la première édition de la *Pantagruéline prognostication*. En témoigne la gravure qui orne la page de titre du texte probablement imprimé en 1532 à Lyon par François Juste²²⁵. Elle est en effet empruntée au chapitre 65 de la *Nef des fous* illustrée par Albrecht Dürer²²⁶. Fustigeant la superstition des astrologues et de leurs lecteurs, Brant s'y prend aux imprimeurs qui publient « tout ce qui se dit et se chante d'ignoble et de honteux »²²⁷.

Cette filiation qui fait se chevaucher les parodies astrologiques et la pronostication rabelaisienne ne suffit pourtant pas à elle seule à comprendre le geste de Rabelais dans la mesure où l'auteur du *Pantagruel* est reconnu par ses contemporains comme pronostiqueur confirmé. Il figure en fait en bonne place dans la liste des « trescientifiques » astrologues que dresse Antoine Houic dans sa *Pronostication perpetuelle, composée et practiquée par les experts anciens, et modernes Astrologues et Medecins*, publiée dans la deuxième moitié du seizième siècle :

Combien que je voy entre plusieurs gens sçavans la Prognosticque et Luciaire partie de l'Astrologie estre blasmée, dont ne me puis déporter que contre leur vanité et prouesse, je ne vous narre la teneur d'une trescientificque et perpétuelle Pronostication, au vray practiquée, selon les anciens et modernes Astrologiens et Medecins, comme par Pythagoras, Joseph le Juste, filz de Jacob :

²²² Le texte est reproduit d'après l'édition critique procurée par Jelle Koopmans dans « La Pronostication des cons sauvages, monologue parodique de 1527 », ici p. 112.

²²³ *Ibid.*, p. 117 : « Prince, nous avons des flacons / Remplis affin que y crocquons, / Et les perdrix et les faulcons / Et les palerons de baccons / La moitié mieux que ces gros cons. »

²²⁴ *Ibid.*, p. 113.

²²⁵ Je dois ce rapprochement iconographique à Jelle Koopmans, « Rabelais et la tradition des pronostications », p. 55. Pour le détail bibliographique de l'édition princeps de la *Pantagruéline prognostication*, voir Pierre-Paul Plan, *Bibliographie rabelaisienne*, pp. 52-54 (n° 25).

²²⁶ Voir Sébastien Brant, *Das Narrenscheyff*, Bâle, Johann Bergmann von Olpe, 1494, f. I v°.

²²⁷ *Ibid.*, f. l iii r° : « Die drucken alles das man bringt / Was man von Schanden sagt und singt. »

Daniel le Prophète, Ptolomé, anciens : et M. Estienne de Prato, M. Seraphino Calbarisi, M. François Rabelais, et Guido, modernes et scientifiques medecins et Astrologues²²⁸.

La querelle autour de l'Astrologie à laquelle Houic fait ici allusion était, on le sait, particulièrement vive à l'époque où Rabelais écrit la *Pantagruéline prognostication*²²⁹. Et ses chroniques pantagruélines s'en feront l'écho à plusieurs reprises. Pour nous en tenir au *Pantagruel*, rappelons que Gargantua enjoint à son fils de se méfier de l'« Astrologie divinatrice » dénoncée comme « abuz » et « vanitez »²³⁰. Dans le même livre, un dénommé Thaumaste consulte le géant au sujet des « problemes insolubles tant de Magie, Alchymie, de Caballe, de Geomantie, de Astrologie, que de Philosophie ». Celui qui lui ouvre alors « le vray puy et abisme de Encyclopedie »²³¹ n'est autre que Panurge, élevé par Thaumaste au rang d'herméneute des symboles divins²³², qui en interprète les signes dans une série de gestes obscènes où sa mythique braguette a la part belle. Il reviendra au célèbre éloge des dettes du *Tiers livre* de dessiner l'enjeu philosophique et médical de cette controverse autour de l'astrologie. En cause la « connexion et colligence des Cieulx et Terre »²³³ et, plus particulièrement, l'influence des signes du ciel sur un corps humain pensé comme microcosme, autrement dit comme matérialisation de l'ordre du monde et de l'univers. Filant la métaphore de la hantise dite « faulte d'argent » – « maladie », selon les termes de la *Pantagruéline prognostication*, « bien horrible, et redoutable, maligne, perverse, espoventable, et mal plaisante, laquelle rendra le monde bien estonné »²³⁴ – Panurge y décrit un dérèglement cosmique se traduisant par le spectacle de corps en décomposition :

[E]ntre les astres ne sera cours regulier quiconque. [...] Entre les elemens ne sera symbolisation, alternation, ne transmutation aulcune. Car l'un ne se reputera obligé à l'autre, il ne luy avait rien presté. [...] La terre rien ne produira que monstres, Titans, Aloides, Geans. [...] Et si au patron de ce fascheux et chagrin monde rien ne prestant, vous figurez l'autre petit monde, qui est l'home, vous y trouverez un terrible tintamarre. La teste ne voudra prester la veue de ses œilz, pour guider les pieds et les mains. Les piedz ne la daigneront porter : les mains cesseront travailler pour elle. Le cœur se faschera de tant se mouvoir pour les pouls des membres, et ne leurs pretera plus. Le poulmon ne luy fera prest de ses souffletz. Le foye ne luy envoyra

²²⁸ Je cite le texte d'après le compte rendu qu'en donne Verdun-L. Saulnier, « François Rabelais, patron des pronostiqueurs (une prognostication retrouvée) », ici p. 125.

²²⁹ Voir à ce sujet Jean Dupèbe, « Rabelais, médecin astrologue », notamment pp. 71-72.

²³⁰ *P*, p. 244.

²³¹ *Ibid.*, p. 290.

²³² *Ibid.*, p. 286 où Thaumaste compare explicitement Panurge à Mercure.

²³³ *TL*, p. 362.

²³⁴ *OC*, p. 927.

sang pour son entretien. La vessie ne voudra estre debitrice aux roignons : l'urine sera supprimée. Le cerveau considerant ce train desnaturé, se mettra en resverie, et ne baillera sentement es nerfs, ne mouvement es muscles. [...] Et ira soubdan le corps en putrefaction : l'ame toute indignée prendra course à tous les Diabes, après mon argent ²³⁵.

Au-delà du plaidoyer *pro domo* d'un gaspilleur invétéré et fauché, ce tableau d'une ruine engage une réflexion sur l'interprétation des signes sous l'angle de leurs effets dont le corps humain, voilà l'enjeu, donne à lire la redoutable efficacité. Le savoir médical, dont Rabelais se réclamera explicitement dans ses fictions à partir du *Tiers livre* ²³⁶, est directement concerné. Tributaire de l'héritage astrologique, la médecine du XVI^e siècle renégocie en effet, du moins en partie, la scientificité de ses discours et pratiques contre la survivance des arts divinatoires. L'œuvre d'un illustre contemporain de Rabelais, le médecin Giovanni Manardi, en offre un témoignage particulièrement parlant et d'autant plus intéressant que Rabelais éditera une partie des écrits de son confrère.

Dans ses *Lettres médicales* (*Epistolae medicinales*), dont le premier volume paraît en 1521 à Ferrare, Manardi développe une apologie de la médecine de son temps en prenant explicitement position contre l'astrologie. Il s'en explique dans une lettre à un confrère où il conseille aux médecins de « bien s'occuper d'eux-mêmes et des malades » (*recte igitur et sibi et aegrotis medici consulunt*) en observant « l'urine plutôt que les astres » (*lotium magis quam Astrum*), « le pouls plutôt au lieu de la configuration des étoiles » (*venarum pulsationem potius, quam stellarum observabunt configurationem*) ²³⁷. Souvent repris par les historiens de la pensée anti-astrologique de la Renaissance ²³⁸, le propos de Manardi ne se limite pourtant pas à la disqualification d'un savoir concurrent contesté dans son autorité. Il est en effet à replacer dans l'horizon plus général d'une interrogation sur les enjeux de l'herméneutique dont participe la thérapeutique médicale. La lettre en question s'ouvre en fait sur une réflexion plus vaste sur l'interprétation des signes : « Combien d'erreurs voyons-nous arriver en médecine, en philosophie et dans l'exégèse des Ecritures (*in sacris litteris*) », se demande Manardi, « en raison de la seule ignorance des mots (*ob solam vocum ignorantiam*) ? » ²³⁹ Le médecin écrivain Rabelais n'y sera pas resté insensible. Il en concrétise la hantise dans l'épître-dédicace des *Aphorismes* d'Hippocrate qu'il édite en 1532 chez Sébastien Gryphe ²⁴⁰ :

²³⁵ TL, pp. 362-364.

²³⁶ Signant pour la première fois un volet de la chronique pantagruéline de son nom propre, Rabelais précise en effet sur la page de titre du *Tiers livre* qu'il publie en 1546 : « Composé par M. Fran. Rabelais docteur en medecine » (OC, p. 340).

²³⁷ Je cite le texte des lettres d'après une réédition strasbourgeoise de 1529 : Giovanni Manardi, *Medicinales Epistolae*, Strasbourg, Johann Schott, 1529, livre II, lettre 1, f. 30 v^o.

²³⁸ Voir, à titre d'exemple, Jean Dupèbe, « Rabelais, médecin astrologue », p. 87.

²³⁹ Manardi, *Medicinales Epistolae*, f. 17 r^o-v^o.

²⁴⁰ Sur la carrière d'éditeur scientifique de Rabelais chez Sébastien Gryphe à Lyon voir Mireille Huchon, « Rabelais éditeur et auteur chez Gryphe ».

Tandis que j'expliquais publiquement, l'année dernière à Montpellier, les *Aphorismes* d'Hippocrate et ensuite l'*Art médical* de Galien devant un nombreux auditoire, j'avais noté [...] un certain nombre de passages sur lesquels les commentateurs ne me donnaient pas entièrement satisfaction. Ayant en effet comparé leurs traductions avec un manuscrit grec dont je disposais en plus de ceux qui sont couramment en circulation – un manuscrit très ancien écrit en caractères ioniens avec beaucoup d'élégance et de régularité –, je découvris qu'ils avaient fait de nombreuses omissions, des additions de phrases étrangères et interpolées, qu'ils avaient rendu certains passages trop faiblement, qu'ils en avaient trahi plutôt que traduit bon nombre. Chose qui, si on la juge habituellement comme une imperfection partout ailleurs, est un crime dans les livres de médecine (*in medicorum libris piaculare*). Dans ceux-ci en effet, un seul petit mot ajouté ou retranché, ou même un petit signe changé ou déplacé a souvent causé la mort de plusieurs milliers de personnes²⁴¹.

Dans la lettre à son ami juriste André Tiraqueau qui ouvre l'édition du second tome des *Epistolae* de Manardi que Rabelais publie la même année chez Gryphe, l'auteur du *Pantagruel* allégorise cette mort en image de l'effondrement d'un savoir qui perd ses mots :

L'expérience nous enseigne que ceux qui vont périr dans un naufrage saisissent une poutre, un vêtement, ou de la paille tandis que le navire disloqué est en train de couler, et conservent cet objet dans leurs mains serrées, oubliant pendant ce temps-là de nager, et se croyant en sécurité, pourvu que ce qu'ils ont dans les mains ne leur échappe pas, jusqu'au moment où l'immense abîme les engloutit dans ses profondeurs. Il en va à peu près de même pour nos braves gens : les livres auxquels ils sont accoutumés depuis leur enfance même s'ils voient la barque de leur fausse science brisée et faisant eau de toutes parts, ils les serrent avec une violence qui leur fait tort, au point que si on les leur arrachait, ils croiraient qu'on leur arrache aussi la vie. De la même façon, bien que cette science qui est la vôtre dans le domaine du droit ait atteint à un tel degré que la renaissance (*instaurationem*) de celui-ci ne laisse plus rien à désirer, il se trouve pourtant encore des gens à qui on ne peut ôter des mains les gloses désuètes des Barbares (*exoleta ... Barbarorum glossemata*). Et dans notre école de médecine, qui de jour en jour se perfectionne davantage, combien sont-ils, ceux qui s'efforcent de parvenir à de meilleurs résultats ?²⁴²

A moins de dissocier radicalement les fictions rabelaisiennes des préoccupations scientifiques de leur auteur, les recherches formelles et la mise en scène de mots en excès de sens dans ses textes sont à repenser dans la perspective de cette responsabilité dans l'usage et le mésusage des mots. Moins comme expression d'une vérité enfin révélée dans la plénitude de ses significations que comme

²⁴¹ *OC*, pp. 983-984, trad. François Moreau.

²⁴² *Ibid.*, pp. 980-981, trad. François Moreau.

mise à l'épreuve de ce à quoi engage un abus de mots expérimentés dans leur redoutable efficacité. Les signes restent en effet fâcheux chez Rabelais ou, plutôt, il les rend fâcheux. Non pas au sens d'une préfiguration de catastrophes fantasmées ou réelles à venir, mais à celui des heurs et malheurs d'une interprétation des signes.

Dérèglements du monde II : l'obscénité de Rabelais selon Calvin

C'est dans ce contexte herméneutique et épistémologique que l'astrologie divinatrice devient véritablement un enjeu de son texte. Elle ouvre à un questionnement sur les tensions qui traversent les dispositifs de savoir de son époque qui, au moment où Rabelais publie sa *Pantagruéline Prognostication*, commencent à faire l'objet d'affrontements de plus en plus violents. Ainsi le doyen de la faculté de médecine de Paris adresse-t-il en 1534 une lettre au Parlement pour s'en prendre aux astrologues qui « se entremettent et ingerent temerairement toutz les ans de composer, faire imprimer et exposer en vente aucuns almanchs et prognostications remplies de folles superstitions et vanités grandes, qui porroient induire et de fait induisent plusieurs gens en erreur et infidélité, qui est une peste grande et enorme en la Chrestienté, mesmes en ce temps present auquel regnent et pullulent tant des schismes et heresies »²⁴³.

A en croire une suggestion récente de Malcolm Jones, Rabelais aurait été lui-même visé par une attaque du même genre. En cause : la célèbre condamnation du *Pantagruel* en 1533. Selon le compte rendu que donne Calvin de cette affaire dans une lettre d'octobre 1533 à un ami proche, François Daniel, la Sorbonne aurait en effet cherché à censurer, en raison de leur caractère « obscène » (*obscoenos*), une série de livres dont le *Pantagruel* (*Pantagruelem*) et une obscure *Sylva cunnorum*²⁴⁴. Jones propose de résoudre l'énigme du deuxième titre en interprétant le terme *sylva* comme traduction du français « sauvage » (d'après le dérivé *silvaticus*, « sauvage »), ce qui ferait de l'expression *sylva cunnorum* le pendant latin des « cons sauvages » qui figurent dans le titre de la *Pronostication des cons sauvages* dont il a déjà été question et qui serait alors, d'après Jones, le *corpus delicti* dénoncé par la Sorbonne. Il suggère alors que *Pantagruelem* pourrait désigner non pas le premier volet des chroniques rabelaisiennes, mais la *Pantagruéline Prognostication*²⁴⁵.

L'hypothèse peut ne pas convaincre d'autant plus qu'elle passe sous silence le problème que pose la présence du *Miroir de l'âme pécheresse* de Marguerite de Navarre parmi les livres qui se seraient, toujours selon Calvin, attirés les foudres de la faculté de théologie au même titre que Rabelais et l'auteur de la *Sylva*

²⁴³ Je cite la lettre d'après Jean Dupèbe, « Rabelais, médecin astrologue », p. 87.

²⁴⁴ Je me référerai à l'édition critique que proposent de la lettre Cornelius Agustijn et Frans Peter Van Stam dans Calvin, *Epistolae*, vol. 1, lettre 12, ici pp. 76-80.

²⁴⁵ Malcolm Jones, « Rabelais and the *Sylva cunnorum* », p. 191.

cunctorum. Mais elle a l'avantage de resituer la condamnation de Rabelais – et par là la question de son obscénité – dans le contexte à la fois herméneutique et politique du conflit auquel ouvre à l'époque du *Pantagruel* la controverse autour de l'astrologie. Conflit, en voilà l'intérêt, où l'interprétation des signes se dispute sur un terrain glissant qui brouille dangereusement les cartes entre le jeu de la fiction et les enjeux idéologiques qui gouvernent l'espace social de sa réception. Des « erreurs » et « infidélités » d'une « folle superstition » aux « schismes et hérésies » de son temps il n'est qu'un pas, on l'a vu, aux yeux du doyen de la faculté de médecine de Paris qui s'inquiète à l'époque du *Pantagruel* et de la *Pantagruéline Prognostication* d'une « peste grande et enorme en la Chrestienté ». Le mythe d'un Rabelais hérétique que la lettre de Calvin n'aura cessé de nourrir gagne ainsi à être revisité à la lumière de ce rapport conflictuel aux mots et aux représentations qu'ils construisent.

La question n'a rien d'anecdotique pour l'histoire de la réception des fables rabelaisiennes dans la mesure où la lettre de Calvin a servi de caution historique au portrait d'un Rabelais chantre impie de la foi rationaliste, voire même athée avant la lettre que brosse au début du XX^e siècle Abel Lefranc. On lit en effet dans l'introduction à son édition du *Pantagruel* :

S'il [Rabelais] a composé *Pantagruel*, c'est qu'il prétendait atteindre, par cette œuvre, tous ceux qui à travers le monde rêvaient d'une émancipation religieuse totale. Le simple fait de la publication de ce livre atteste que les esprits gagnés à ces idées de liberté étaient, vers 1532, plus nombreux qu'on aurait pu le croire. [...] A tous égards, l'apparition de *Pantagruel* représente donc, dans l'histoire intellectuelle de notre pays, une date de haute importance ; elle marque le commencement d'une ère nouvelle. Après un silence de douze siècles, la pensée antique suscite un nouveau Lucien sur le vieux sol gaulois ; elle sort des cénacles proprement philosophiques pour pénétrer, grâce à un chef-d'œuvre littéraire, dans des milieux plus variés. Sans doute, elle se présente munie d'un masque, mais ses amis, connus ou inconnus, et quelques-uns de ses adversaires ne pouvaient manquer de reconnaître d'instinct, si j'ose dire, le son de sa voix. C'est ce qui arriva.

Il en vient alors au témoignage de Calvin :

Interrogeons tout d'abord les adversaires. Il ne faut pas oublier, en effet, que le second livre [en fait le premier] fut censuré par la Faculté de théologie, moins d'un an après sa publication, vers octobre 1533. [...] Calvin qui [...] nous l'a fait connaître au cours d'une lettre de sa jeunesse, cite *Pantagruel* en même temps que plusieurs autres livres qu'il qualifie d'obscènes. Mais il est fort possible, et même tout à fait vraisemblable, que les censeurs aient vu plus loin, spécialement au point de vue de l'hérésie pure, sans comprendre toutefois le sens des diverses satires [...]. [...] Certes, les allusions relatives aux choses de la Réforme ou les saillies irrévérencieuses à l'égard des Sorbonnistes devaient attirer, de prime abord, l'attention des théologiens, mais comment tenter de discuter sérieusement et gravement tant de plaisanteries

bouffonnes ? Quoique peu sensibles au ridicule, les censeurs comprirent qu'il valait mieux renoncer à scruter cette ironie, trop subtile pour leur entendement et pour leurs bécicles²⁴⁶.

Dans son étude désormais célèbre sur *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, Lucien Febvre dénoncera les contretemps faits selon lui d'anachronismes hâtifs de cette interprétation qu'il juge trop encline à projeter sur Rabelais les préoccupations de notre modernité. La vérité de la lettre de Calvin serait ailleurs. Plutôt qu'à l'auteur de la geste pantagruéline, dont la veine anti-scolastique n'était sans doute pas pour déplaire au futur réformateur, Calvin s'en prendrait aux crispations teintes d'hypocrisie de l'Université qui s'enlisait alors dans une confrontation de plus en plus exacerbée entre la maison royale et la Sorbonne²⁴⁷. François Rigolot en précisera l'enjeu. Au lieu de faire grand cas de la prétendue obscénité de Rabelais, Calvin se serait en fait attaqué à la fâcheuse confusion des genres née de la convocation inopinée du livre de la reine – publié sous couvert d'anonymat et sans permission, donc fort suspect aux yeux de ses détracteurs – en si mauvaise compagnie²⁴⁸.

Au-delà des précisions historiques qu'elles apportent, l'intérêt des lectures que proposent Febvre et Rigolot tient à ce qu'elles invitent à tenir compte du dispositif énonciatif d'une lettre qui fait intervenir plusieurs voix. D'autant plus que Calvin ne se contente pas de rapporter des paroles, mais qu'il les met en scène dans un texte qui présente une véritable dramaturgie à laquelle il convient de s'arrêter un moment.

Calvin commence par l'évocation d'une farce, particulièrement mordante, montée récemment par des élèves au collège de Navarre. Elle met en scène une reine, dépeinte en paisible femme au foyer vouée corps et âme au fil et à l'aiguille, qui s'oublie lorsque la furie Mégère, que Calvin identifie au confesseur de Marguerite de Navarre, remet entre ses mains l'Évangile. Elle donne alors libre cours à une persécution, d'une rare cruauté, des innocents et des infortunés. Les représailles ne se font pas attendre. L'intervention des autorités donnera lieu à des scènes tumultueuses : certains acteurs sont arrêtés, d'autres jettent des pierres, le maître du Collège s'interpose. Or, l'auteur de la pièce n'a pas pu être identifié et le procès, note Calvin, est encore en attente.

La lettre continue par le récit d'un autre méfait que Calvin qualifie de tout aussi téméraire, perpétré cette fois-ci par quelques « théologiens factieux » (*factiosi theologi*). En fouillant dans les librairies, ils ont saisi un livre en langue vulgaire, *Le miroir de l'âme pécheresse*, dont ils souhaiteraient interdire la lecture. La reine avoue en être l'auteur. François I^{er} enjoint alors à la Sorbonne de s'expliquer. Nicolas Cop, recteur de l'université de Paris, convoque une séance

²⁴⁶ Abel Lefranc, « Le désir de propagande » dans François Rabelais, *Œuvres*, t. 3, pp. LIII-LIV.

²⁴⁷ Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, notamment pp. 101-105.

²⁴⁸ François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, pp. 112-113.

plénière pour faire amende honorable en condamnant solennellement l'affront à l'autorité royale dans une « longue et acerbe allocution » (*longa et acerba oratione*) devant l'assemblée. Ses collègues approuvent. Nicolas Le Clerc, jugé responsable de l'affaire, sera le dernier à prendre la parole – en français, souligne Calvin. S'il se défend d'avoir voulu porter atteinte à la personne de la reine, Le Clerc fait valoir l'autorité de la Sorbonne dans toute affaire relative à la foi. Il condamne les livres « obscènes », dont le *Pantagruel* et la *Sylva cunnorum*, tout en précisant que le *Miroir* lui avait paru suspect parce que son auteur n'avait pas demandé l'aval préalable de la faculté. Ses collègues s'écrient et, désavouant Le Clerc, renoncent à censurer le livre de la reine.

À la lire dans son articulation, la lettre de Calvin va bien au-delà du témoignage factuel. Le rapprochement des deux scènes – la pièce de théâtre au Collège de Navarre et la dispute à la Sorbonne sur les « livres obscènes » – ne fait en effet pas que traduire le déroulement chronologique d'événements qui seraient autrement sans lien. Les deux épisodes ont en fait en commun d'engager une réflexion sur la prise de parole dans l'espace public, de la représentation théâtrale à la publication d'un livre comprise comme performance qui n'est en rien innocente. Or, si la pièce scandalise avant tout de par son contenu, le scandale que représentent les autres textes en cause se situe plutôt au niveau d'une mise en crise de l'ordre discursif dans lequel ils interviennent. Ce qui intéresse en effet Calvin dans son compte rendu des délibérations de la Sorbonne, c'est moins ce que disent les ouvrages censurés que ce qu'ils font, à l'exemple du livre de la reine qui est perçu par les autorités théologiques comme atteinte tout autant à un régime de vérité qu'au dispositif d'un pouvoir politique et symbolique. Et c'est dans cette perspective-là que la lettre de Calvin a quelque chose à dire de l'« obscénité » de Rabelais. Emile Telle l'a formulé sous forme d'hypothèse :

« Obscène », ne serait-ce pas l'étiquette que l'on colle en ces temps batailleurs, empestés de suspicion et d'intolérance, à ce qu'on n'ose encore appeler « impie » ou « athée » ? Ou bien, « obscène » peut signifier : dangereux à lire, tant pour l'esprit que pour les mœurs du lecteur. Un livre « obscène », vers 1530, serait un livre pernicieux, parce qu'il soulève, dans l'enchevêtrement de gaudrioles et sous le couvert d'une jovialité feinte, des questions et des doutes menant à des interprétations troublantes ou séditionnelles²⁴⁹.

François Rigolot a souligné à juste titre le statut précaire de cette lecture²⁵⁰. Or, elle prend sens dans l'horizon des questionnements poétiques, esthétiques et politiques que projettent les usages contemporains du mot « obscène ». À l'image d'Erasmus qui, à la même époque, fait rimer les mots *obscène*, *séditieux* et *impie* dans sa réplique au scandale suscité par ses *Colloques*. Sans oublier que des fictions apparemment inoffensives comme celles des parodies astrologiques

²⁴⁹ Emile V. Telle, « À propos de la lettre de Gargantua à son fils », p. 21.

²⁵⁰ François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, pp. 112-113, n. 22.

deviennent en même temps le lieu d'une mise à l'épreuve critique de l'ordre symbolique de leur temps. Remise en question qui, la *Pantagruéline Prognostication* et la *Prognostication des cons sauvages* le montrent, prend forme, du moins en partie, dans une représentation des dérèglements du sexe.

Or, Calvin ne sera pas le seul à témoigner de ces tensions dans la réception renaissante de ce qui est à l'œuvre chez Rabelais. Jean Fischart en fera même la matrice de sa traduction-adaptation en allemand du *Gargantua* qu'il publie en 1575 sous le titre *Affenteurliche und Ungeheurliche Geschichtsschrift* : livre d'histoire (« Geschichtsschrift ») d'une épopée monstrueuse (« ungeheulich ») et « aventureuse » (« affenteurlich ») qui s'affiche d'emblée comme « singerie » – un « singe » (« Affe » en allemand) se profilant à la tête de l'ouvrage, logé dans un « abenteuerlich » réécrit en « affenteurlich ». Lors de la réédition en 1577 du texte, la *Geschichtsschrift* deviendra *Geschichtklitterung* (« collage d'histoires »), expression qui fera entrer la traduction de Fischart dans l'histoire littéraire²⁵¹.

L'intérêt de la *Geschichtklitterung* pour notre propos tient d'abord à ce qu'elle articule explicitement la décomposition du monde et de ses représentations que Fischart voit à l'œuvre dans le *Gargantua* à une érotique trouble. Le traducteur s'en explique dans sa dédicace aux Pantagruélistes (« Pantagruelisten ») : Si, comme à son habitude, une écriture comique (« Comedische art ») se propose de tendre un miroir au monde et d'éveiller la pudeur et la discipline morale (« scham und zucht ... zuerwecken »), pourquoi devrait-on, s'interroge Fischart, avoir honte de mirer (« fürzuspielgen beschamen ») l'informe confusion actuelle (« der heut verwirrten ungestalt und ungestalter verwirrung ») dans un dessin lui-même confus et informe (« ein verwirretes ungestaltes Muster ») ? Mon texte ou celui d'un autre est-il sale, se demande-t-il alors, parce qu'il décrit salement les salissures de son temps (« Solt aber darumb ich oder ein anderer ... ein Unflat seyn, weil wir villeicht euch und eures gleichen Unfläter unflätig beschreiben ») ? La suite de la dédicace précisera de quel genre de souillure il est question. Rappelant que les mots immodestes (« unbescheidener Wort ») ne suffisent pas à réprover un livre, Fischart énumère les classiques d'une littérature sur laquelle plane alors un soupçon d'obscénité, du *Décameron* de Boccace aux *Facéties* du Pogge en passant par les Latins Martial et Ovide²⁵².

Œuvre originale, la *Geschichtklitterung* retient ensuite l'attention dans la mesure où elle semble témoigner d'une fêlure qui engage directement l'interprétation de l'obscénité en jeu. Selon la plupart de ses lecteurs modernes, Fischart ferait en effet de Rabelais le porte-parole, pour reprendre le terme de Hugo Sommerhalder, d'un « crépuscule des idoles » de la Renaissance en radicalisant

²⁵¹ Voir à ce sujet Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI^e siècle*, p. 204.

²⁵² Je m'appuie ici sur le texte de l'édition d'Ute Nyssen : Johann Fischart, *Geschichtklitterung (Gargantua)*, vol. 1, pp. 7-10.

dans sa réécriture la fresque d'un monde qui s'abîme dans l'excès²⁵³. Cette mise en abîme prendrait notamment forme dans un langage qui, note Lazare Sainéan, « pousse aux dernières limites du grotesque »²⁵⁴ les ressources de la langue rabelaisienne. Au point que, selon la formule de Helmut Arntzen, « les sens assomment le sens » dans le jeu verbal d'une prose où « la lallation finit par avoir le dernier mot »²⁵⁵. Bakhtine évoque à son tour « une décomposition du style rabelaisien » chez son imitateur. En jeu une conception plus noire du grotesque où les figures du bas corporel ne seraient plus l'expression d'une « plénitude contradictoire et à double face de la vie »²⁵⁶, mais les signes d'une dégradation à l'image d'une langue qui se vide de son sens. Dans cette perspective, l'obsène en question serait à comprendre comme fracture dans la facture du monde et de ses représentations où se dessine la préfiguration de cette hantise que sera celle de l'obscénité au sens moderne du terme. A savoir une défiguration de corps symboliques ou réels qui ouvre à une perception de la chair où « le corps comme forme globale forte et fine cède face au corps morcelé, marqueterie ou patchwork d'organes »²⁵⁷.

²⁵³ Voir sa postface dans *Ibid.*, p. 438 : « Das Riesengeschlecht Grandgousiers scheint offensichtlich kein anderes Lebensziel zu kennen als das : die reale Schöpfung zu zerbrechen, die Bruchstücke um sich aufzuhäufen und sie zu vertilgen, damit das Monströse triumphiere und schliesslich in Ohnmacht und Rausch untergehe. Abrechnung mit einer Zeit, die sich selbst überlebt hat, eine tolle Götterdämmerung der Renaissance ? »

²⁵⁴ Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais*, p. 66.

²⁵⁵ Helmut Arntzen, *Satire in der deutschen Literatur*, cité dans Peter Rusterholz, « Fischarts Prolog der *Geschichtklitterung* », p. 263 : « Die Sinne haben den Sinn erschlagen. Das Lallen hat das letzte Wort. »

²⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, pp. 71-72.

²⁵⁷ Roger Dadoun, *L'érotisme. De l'obsène au sublime*, p. 18. Voir aussi à ce sujet l'opposition que définit Michel Jeanneret entre l'érotique et le pornographique dans *La Muse lascive*, pp. 13-14 : « Tandis que l'érotisme raconte les émotions partagées de deux sujets, deux individus libres, doués de corps mais aussi d'esprit, la pornographie réduit l'autre à un pur objet, l'instrument déshumanisé, dépersonnalisé de la jouissance. Il n'y a plus ici d'homme ni de femme, mais des zones érogènes, les morceaux d'une physiologie hautement spécialisée et détaillée, anatomisée et nommée avec une précision clinique. »



© Librairie Droz S.A.

CHAPITRE III

(RE)NAISSANCES DE L'OBSCÈNE : INTERPRÉTER RABELAIS AU XVI^e SIÈCLE ET AU SEUIL DE L'ÂGE CLASSIQUE

Jean Cocteau n'est sans doute pas le seul à avoir rêvé d'un Rabelais illustré par Jérôme Bosch. Qui d'autre en effet pour recréer sous nos yeux, pour nous projeter dans la danse macabre de la première modernité qui, dans le spectacle d'étranges figures à la fascination parfois morbide, aura célébré les « créateurs de nouvelles formes¹ » ? « Peut-être ce livre merveilleux, se plaît à imaginer l'auteur des *Enfants terribles*, existe-t-il dans quelque ciel. »² Le fantasme de l'artiste rejoint celui d'un lecteur qui cherche à comprendre non seulement *ce que* signifient les figures en excès que font défiler Rabelais et Bosch, mais également *comment* elles signifient. La « mise en théâtre du sens même », la « mise en scène à l'intérieur du texte de la compréhension »³ que dramatise l'écriture rabelaisienne, Bosch la donnerait à voir.

LA DÉFIGURATION EN ACTE : *LES SONGES DROLATIQUES DE PANTAGRUEL*

Ce rapprochement m'intéresse ici dans une perspective précise. Parmi les figures qui peuplent les paysages cauchemardesques de Bosch ou de son héritier Pieter Brueghel, certaines participent de déformations dont le sens ne semble s'épuiser ni dans l'avertissement moral d'une laideur perçue comme symptôme du mal, ni dans la virtuosité d'une imagination débridée. Elles arrêtent, de façon souvent agressive, le regard du spectateur en le focalisant sur un détail qui, le temps d'une anecdote, suspend le récit de l'image. Elles décomposent l'économie visuelle du tableau en micro-épisodes qui paraissent du coup sortir de l'ensemble

¹ L'expression se trouve chez Rabelais dans « Les propos des bienyvres » du *Gargantua* : « Someliers, o createurs de nouvelles formes rendez moy de non beuvant beuvant » (*G*, p. 18).

² Propos cités par Manuel de Diéguez, *Rabelais par lui-même*, p. 177.

³ François Bon, *La folie Rabelais*, pp. 66 et 42.

en acquérant une certaine autonomie figurative, à l'image du « surgissement en gros plan de visages comme palpés »⁴ du *Portement de croix avec Sainte Véronique*. Ces scènes représentent des corps blessés, atteints dans leur chair, se donnant à lire non seulement comme l'expression, mais aussi comme le lieu d'impression d'une violence. Corps éclatants qui font éclater l'économie symbolique de l'image et de son récit, ils font jouer ce que Georges Didi-Huberman, dans un contexte voisin, a appelé les « deux significations antithétiques de l'ouverture » : « ouvrir comme on ouvre le champ, comme on ouvre une infinité de possibles ; ouvrir comme on blesse un corps, comme on sacrifie l'intégrité d'un organisme. »⁵ Or, cette ouverture semble préfigurer la dynamique d'une agression d'un type particulier : l'*obscène*. Les historiens des représentations du sexe en situent le plus souvent l'avènement au seuil de l'âge classique où la jouissance du corps dans ce qu'il a à la fois de sublime et de bas serait devenue scandaleuse. Où la vision totalisante, participative et fusionnelle de l'Eros renaissant aurait fini par s'effondrer, ne laissant derrière lui que des corps fragmentés, mutilés, exhibant leur ruine dans le spectacle d'une déchéance qui focalise et agresse sans rédemption le regard. L'érotisme bascule progressivement dans le pornographique qui *détaille*, au double sens du terme, notre perception du corps⁶ : il en raconte, jusque dans ses composantes les plus insupportables, le fonctionnement et le morcelle pour le réduire aux parties sexuelles qui, désormais, forment le seul signifiant du corps dans une anatomie renversée qui ne cherche plus à reconstruire le tout à partir de ses éléments constitutifs.

Ce mécanisme se dessine, en filigrane, dans certaines mises en scène du corps sexué chez un Bosch ou un Brueghel. Ainsi à regarder de plus près la composition de l'estampe intitulée *Luxuria*⁷ de la série des *Sept péchés capitaux* de Brueghel, une figure placée à la gauche de l'allégorie centrale interpelle le spectateur : une espèce de grenouille couchée sur le dos qui, visiblement, invite à passer à l'acte. Nous regardant, elle attire notre regard sur elle et, plus précisément, sur ses organes sexuels qu'elle exhibe dans un geste provocateur. Elle forme en quelque sorte une contre-figure à l'allégorie de la luxure au cœur de l'image, qui, elle, cache son sexe. La femme-grenouille n'est d'ailleurs pas seule à s'offrir. Le tableau décline toutes les variations d'un corps ouvert – à l'image de la gueule béante au milieu de la composition – ou qui, pénétré, déjectant ou dévoré, est en train de s'ouvrir. Qui plus est : on remarque à droite, dans une position symétrique à la première figure, un être aux traits masculins qui se coupe le

⁴ François Bon, *Daewoo*, p. 83.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, p. 95.

⁶ Jean-Christophe Abramovici insiste précisément sur l'importance que les récits sadiens accorderont aux ressources métaphoriques du mot « détail ». Voir son *Obscénité et classicisme*, pp. 118-120.

⁷ Elle est reproduite dans le catalogue raisonné établi par Louis Lebeer : *Bruegel. Les Estampes*.

membre. Violence du découpage qui donne à voir en acte l'agression du geste d'ouverture qui informe l'image.

L'estampe s'inscrit certes encore dans l'horizon d'une lecture moralisante qui stabilise le parcours de lecture autour d'une allégorisation dénonçant les errances de la luxure. Mais là n'est peut-être déjà plus l'enjeu. En s'articulant en centres d'attraction apparemment secondaires, qui détournent, du moins provisoirement, le regard de la composition centrale, l'image esquisse la possibilité de lectures alternatives, voire conflictuelles, sous la forme de contre-récits qui, *in fine*, risquent de miner le dispositif dans son ensemble⁸.

L'architecture ouverte, éclatée en « fictions en archipel »⁹, du *Quart livre* de Rabelais s'en fait l'écho, en radicalise même le principe. L'épisode central, censé cristalliser les forces centrifuges de la narration¹⁰, présente un conflit, un combat contre un monstre marin, qui a pu être lu comme une déconstruction des figures monstrueuses du récit et de leur pouvoir de signifier autre chose qu'elles-mêmes. A la mise à mort du monstre et sa dissection correspondrait le « démantèlement » des allégories et d'un « plus hault sens » dont il était la projection¹¹. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de se tourner, comme le suggère Cocteau, vers le ciel pour voir se concrétiser ce rapprochement entre l'imaginaire des peintres flamands et celui de Rabelais. Ce dialogue s'est instauré dès la Renaissance, notamment à travers les gravures des *Songes drolatiques de Pantagruel* publiés en 1565. L'ouvrage reprend, en se les appropriant, des images de Bosch et de Brueghel, citant notamment la série des *Sept péchés capitaux* dont il vient d'être question¹². Ce livre, dont les figures orneront d'innombrables éditions ultérieures de Rabelais, entre en plus en résonance avec le dernier volume des chroniques pantagruéliques, qui sortait alors de presse et qui se présente comme l'aboutissement du voyage inachevé du *Quart livre*. Comprendre le jeu figuratif des *Songes* suppose par conséquent de les confronter à la poétique de ce Rabelais posthume qu'ils illustreront.

En 1564, une dizaine d'années après la mort de Rabelais, Panurge et ses compagnons de route refont surface dans un *Cinquiesme et dernier livre des faicts et dictz Heroïques du bon Pantagruel*. Le prologue contient une défense et illustration de ce qui fera l'héritage rabelaisien par excellence : la langue vulgaire.

⁸ A comparer avec ce que fait observer Victor Stoichita au sujet des natures mortes renaissantes d'un Aertsen dans *L'instauration du tableau*, p. 46 : « La nature morte envahit presque toute la surface du tableau et la scène religieuse semble n'être qu'un accident. L'image profane n'est plus un simple hors-cadre de l'*historia*. Il s'en faut de peu que les fils liant sacré et profane soient définitivement coupés – la nature morte pourrait envahir tout le tableau – la scène sacrée pourrait disparaître. »

⁹ Cette notion est développée par Frank Lestringant, « L'Insulaire de Rabelais ou la fiction en archipel ».

¹⁰ Edwin Duval, « Rabelais architecte », notamment p. 154.

¹¹ Je suis ici l'interprétation que propose Michel Jeanneret dans *Le défi des signes*, p. 104.

¹² Pour le détail, voir Pierre-Paul Plan, *Bibliographie rabelaisienne*, pp. 243-244.

L'auteur se place sous l'autorité de Marot et « autres poètes et orateurs Galliques », sans oublier Marguerite de Navarre, qui aurait « sans insigne profanation d'honneurs tout ce siecle estonné » par « inventions transcendentes » et « ornement de langage de stile mirifique »¹³. Faussement humble, il s'affirme incapable de les imiter, car « à chacun n'est octroyé henter et habiter Corinthe », mais il entend en revanche montrer « en barbe de je ne sçay quels centonifiques botteleurs de matieres, cent et cent fois grabelées, rappetasseurs de vieilles ferrailles latines, revandeurs de vieux mots latins tous moisis et incertains, que nostre langue vulgaire n'est tant vile, tant inepte, tant indigente et à mespriser qu'ils l'estiment »¹⁴. Dans les lignes qui suivent, cette *captatio benevolentiae* est redoublée et précisée par une référence picturale :

Aussi en toute humilité supplians que de grace speciale, ainsi comme jadis estans par Phebus tous les tresors es grands poètes departis trouva toutesfois Esope lieu et office d'apologue. Semblablement veu qu'à degré plus haut je n'aspire, ils ne desdaignent en estat me recevoir de petit riparographe sectateur de Pyreicus, ils le feront je m'en tiens pour aseuré, car ils sont tous tant bons, tant humains, gracieux et debonnaires que rien plus¹⁵.

L'autoportrait d'un Rabelais en « sectateur de Pyreicus » n'a rien d'anodin. Pline avait en effet cité le peintre en exemple dans le chapitre de son *Histoire naturelle* qu'il consacre aux artistes qui se sont illustrés dans les genres mineurs et notamment dans l'art des « sujets bas » : « On a de lui [Piraeicus] des bou-tiques de barbier et de cordonnier, des ânes, des provisions de cuisine et autres choses semblables, et qui le fit surnommer Rhyparographe »¹⁶, peintre d'objets vils. Or, la bassesse de ses sujets a vite fait de salir la réputation du *rhyparographe*. L'étymologie de son nom, une fois n'est pas coutume, est alors appelée à témoin. Le *rhyparographe* serait non seulement passé maître dans l'art de peindre des objets sans prestige à l'instar de la « rave » (*rapum* en latin), mais se serait rendu coupable de sombrer dans la peinture de ce que le grec désigne sous le terme de *ruparos* : des choses viles, sales et dégoûtantes¹⁷. C'est dans cette deuxième acception que l'on retrouve la *rhyparographie* dans le *Traité du Sublime* du Pseudo-Longin :

Il ne faut pas, en effet, dans les descriptions du sublime descendre aux détails sales et dégoûtants (*ta rupara*), sauf sous la contrainte de quelque nécessité pressante ; il convient plutôt d'employer des mots dignes du sujet et d'imiter

¹³ *CL*, pp. 726-727. Je rétablis ici le texte de l'édition de 1564 où on lit « profanation » au lieu de « prefation » et « estonné » au lieu de « estonne » (pour les variantes voir *OC*, p. 1619).

¹⁴ *Ibid.*, p. 727.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Pline l'Ancien, *De la Peinture (Histoire naturelle, Livre XXXV)*, trad. Emile Littré, p. 47.

¹⁷ Voir à ce sujet Claude La Charité, « Rabelais et la catégorie stylistique du ῥυπαρός », pp. 149-150.

la nature qui, en formant l'homme, n'a placé sur notre front ni les parties qu'on ne peut déceimment nommer, ni les excrétiions de la masse entière du corps ; elle les cacha, autant qu'il était en elle, et suivant Xénophon, ces égouts elle les a détournés le plus loin possible, afin de n'avilir d'aucune façon la beauté de l'ensemble de sa création¹⁸.

Ces parties basses que la pudeur impose de voiler et que la décence interdit de nommer s'appellent, on le sait, *obscœna*. A travers l'image du *rhyparographe* semble se profiler en effet la figure d'un Rabelais *obscène* qui ne détournerait plus les yeux devant les « détails sales et dégoûtants » des corps et leurs « excrétiions », mais, au contraire, les donnerait à voir, faisant ainsi d'une beauté avilie le principe même de sa création, à l'image des créatures difformes qui peuplent le *Cinquiesme livre*. La poétique du « petit riparographe » minerait l'articulation des corps et les idéalizations dont ils sont la projection.

Cette dynamique trouve, je l'ai déjà suggéré, son illustration dans *Les Songes*, publiés une année à peine après le *Cinquiesme livre* et également attribués à Rabelais, dont voici le titre complet : *Les Songes drolatiques de Pantagruel, ou sont contenues plusieurs figures de l'invention de maistre François Rabelais : & derniere œuvre d'iceluy, pour la recreation des bons esprits*. On l'aura noté : à l'instar du *Cinquiesme livre*, *Les Songes* se présentent comme le dernier mot, l'aboutissement, des aventures pantagruéliques. L'ouvrage offre une série de 120 gravures mettant en scène des personnages contre-nature qui déploient toutes les potentialités du grotesque tel que l'entendra un Montaigne : « peintures fantasques n'ayant grace qu'en la varieté et estrangeté », ces êtres défigurés forment des « corps monstrueux, rappiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite »¹⁹. Ce n'est pas leur manque de forme, mais leur caractère informe qui interpelle dans la mesure où il problématise le devenir forme de ces images « sans certaine figure ». A travers leurs formes dé- et reconfigurées se pose en effet la question de leur composition et des modes de signification qu'elles mettent en œuvre. Dans le prologue du livre, un auteur anonyme se réclamant d'une « grande familiarité » avec « feu François Rabelais »²⁰ se contente, à première vue, d'en souligner l'utilité :

[M]ettant cest œuvre en lumiere, je n'ay entendu aucun y estre taxé ne compris de quelque estat ou condition qu'il soit, ains seulement pour servir de passe temps à la jeunesse, joint aussi que plusieurs bons esprits y pourront tirer des inventions tant pour faire crotestes, que pour establir mascarades, ou pour appliquer à ce qu'ils trouverront que l'ocasion les incitera²¹.

Pour ce qui concerne l'interprétation proprement dite des « inventions » rabelaisiennes, le préfacier s'en remet à d'autres : « [Q]uant à vous faire une ample

¹⁸ Je cite le texte d'après *Ibid.*, p. 150.

¹⁹ Montaigne, *Essais*, éd. Villey-Saulnier, I, 28, p. 183.

²⁰ *Les Songes drolatiques de Pantagruel*, Paris, Richard Breton, 1565, f. A 2 r^o.

²¹ *Ibid.*, f. A 3 r^o.

description des qualitez et estats, j'ay laissé ce labour à ceux qui ont versé en ceste faculté et y sont plus suffisans que moy : voire pour en declarer le sens mystique ou allegorique, aussi pour leur imposer les noms, qui à chacun seroit convenable. »²² A l'instar des « inventions transcendentes » que convoque le prologue du *Cinquiesme livre, Les Songes* inscrivent ainsi une interprétation sous forme de lecture allégorique comme horizon d'attente, mais laissent en suspens sa réalisation. Restent les gravures qui livrent ce qu'on pourrait appeler une interprétation en acte. Elles interprètent *Les Songes* au sens où un acteur revêtant un masque actualise son texte, à l'image des « mascarades » que le prologue appelle ses lecteurs à re-crée en s'inspirant des figures qu'il aura mises en lumière et en scène. Ce serait alors dans le travail des images et dans leur dramaturgie que se donnerait à lire le geste de l'interprète qu'esquisse le prologue.

Au fil des grotesques qui déambulent sur la scène de l'ouvrage, un premier élément de leur agencement se cristallise : à part les gravures placées au début et à la fin de l'œuvre, les images forment des paires, les personnages sur la page de droite semblant répondre à ceux qui leur font face sur celle de gauche. L'ensemble apparemment éclaté dans l'hétérogénéité de ses figures trouve donc un équilibre précaire dans ces rencontres constituant en quelque sorte des archipels dans le flot d'images. Le face-à-face n'a pourtant rien d'apaisant. Il dramatise plutôt les rapports conflictuels, souvent ouvertement violents, qu'entretiennent les figures entre elles. Cette tension est parfois redoublée à l'intérieur d'une gravure. A l'exemple du dessin 116 qui met en scène un diabolotin au masque grimaçant et au sexe transformé en arme dans une posture simulant le viol d'une victime réduite en masse informe. Cette figure trouble, qui semble mettre littéralement en abyme la dramaturgie de l'ouvrage, permet de dépister d'ailleurs une autre forme de confrontation à l'œuvre dans *Les Songes*. Le personnage est en fait une imitation d'une figure marginale d'une estampe de Pieter Brueghel. Le déplacement d'une image à l'autre modifie cependant radicalement le mode de signification du personnage. Chez Brueghel, il s'inscrit dans un parcours de lecture allégorique qui place la violence de la figure marginale sous le contrôle de l'économie symbolique de la composition d'ensemble. Le personnage prend sens dans le cadre de l'exposition des sept péchés capitaux, dont l'estampe – *Superbia* – à laquelle il est inséré forme une étape. La composition de l'estampe hérite d'une tradition picturale qui fait des marges un « espace d'altérité »²³ où s'expérimentent et se problématisent les possibilités de sens et de contresens. Dans *Les Songes* en revanche, la figure, désormais au devant de la scène, est d'autant plus troublante qu'elle est arrachée à une logique figurative qui en neutraliserait la force. Son caractère difforme est à la mesure d'un ordre symbolique inquiété. On peut même aller plus loin : les images des *Songes* sont

²² *Ibid.*, f. A 2 r^o-v^o.

²³ J'emprunte l'expression à Michael Camille, *Images dans les marges*, p. 219.

non seulement la figuration d'une crise, elles mettent elles-mêmes en crise l'ordre figuratif qu'elles retravaillent.

Regardons la dernière image de la série : un être mi-femme mi-poisson au corps visiblement marqué par la vieillesse, qui nourrit sa progéniture en l'arrosant d'un liquide sortant du bas du tonneau troué qui le couvre. Figure d'une corne d'abondance déchue dans la décrépitude dont le regard inquiet se tourne vers nous au moment où *Les Songes* prennent fin²⁴. Si, comme le premier dessin de l'ouvrage, elle se retrouve seule, la dernière gravure n'est pas sans entrer en résonance avec une autre figure dont elle forme l'envers. Elle fait en effet écho à l'image qui ouvre véritablement l'aventure des *Songes*, la marque de l'éditeur Richard Breton au frontispice du livre : une femme aux attributs de la Charité²⁵. Au regard inquiet que dirige vers nous la beauté défaits à la fin de l'ouvrage correspondent ici des yeux tournés vers un ciel rayonnant. A une poitrine tombante ravagée par l'âge la rondeur des seins d'une nourrice dans l'éclat de sa prime jeunesse.

Ce à quoi semblent travailler les images des *Songes*, c'est à la décomposition d'une figure allégorique et, à travers elle, du dispositif figuratif qui régit sa composition : en l'occurrence les idéalizations, le « sens mystique » selon les termes du prologue, qu'emblématise ici la Charité. A l'instar du « petit riparographe » du *Cinquiesme livre*, le Rabelais des *Songes*, déjouant les sublimes du Pseudo-Longin, ne se détourne pas de ce qui risque d'« avilir la beauté de l'ensemble de sa création », mais plutôt se confronte – et nous avec lui (son masque grotesque nous interpellant directement) – à cette hantise qui informerait son texte : celle d'une défiguration qui serait à lire à la fois comme déformation, déstabilisation des signes et, plus radicalement, comme mise en échec de tout devenir figure, de toute signification. Que peut en fait encore vouloir dire cette figure inquiète sur laquelle se referment les *Songes* ?

Or, cette interprétation ne va pas de soi. Le statut des deux ouvrages, *Le Cinquiesme livre* et *Les Songes*, qui viennent d'être convoqués pose en effet problème. Rabelais n'est, d'après ce que l'on sait, pour rien dans le projet des *Songes*²⁶. Quant au *Cinquiesme livre*, il est probable que le texte n'est pas non plus de Rabelais ou, plus précisément, que la version publiée en 1564 est à lire

²⁴ Je m'écarte ici de la lecture que propose Michel Jeanneret dans « Rire à la face du monstre », p. XL : « A l'armure répond un tonneau, au repli menaçant, un geste d'ouverture et de partage. Les armes ont disparu, la pétrification s'efface devant les liquides et les libations. Des jets de vin abreuvent de petits monstres, ils irriguent la terre, comme une promesse de joie et de fertilité. Surtout, la laideur du personnage, l'étrangeté de son corps hybride, croisé d'une goule et d'un monstre marin, sont tempérées par les signes de gaieté et de renouveau qui dominent la scène. Elles ne sont pas niées, mais récupérées dans le cycle de la vie, intégrées à la fête. » L'inquiétude du regard dirigé vers le lecteur ainsi que le détournement de l'image de la Charité suggéré par la suite me font en effet privilégier la dimension troublante, contre-nature, de la gravure et du livre dans son ensemble.

²⁵ Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, pp. 262-263.

²⁶ Pour plus de précisions, voir Michel Jeanneret, « Rire à la face du monstre ».

comme une reconstruction à partir de brouillons que l'auteur du *Quart livre* n'aurait pas eu le temps de mettre en ordre et en forme²⁷. Si le *Cinquiesme livre* et *Les Songes* ne sont donc pas l'expression directe des conceptions littéraires, politiques ou religieuses de Rabelais, ils ne sont pas pour autant étrangers aux créations rabelaisiennes. Ils témoignent non seulement de ce que son époque a fait *de* Rabelais, mais également de ce qu'elle a fait *à* son œuvre, voire de ce que cette dernière a permis à ses lecteurs, ses contemporains et ses héritiers, de dire, de ce qu'ils ont fait *avec* Rabelais. Décliner ces trois façons de *faire* revient à penser les créations rabelaisiennes dans leur efficacité que certes Rabelais ne contrôle pas, mais que ses fictions n'auront cessé de négocier et de problématiser comme enjeu souvent polémique²⁸. Elles invitent alors à interroger à nouveaux frais la charge critique de son œuvre et, plus particulièrement, le passage de l'imitation parodique à la subversion dans l'hypothèse que son texte aura contribué à pré- et configurer la possibilité d'un tel geste.

Les textes littéraires de la première modernité dans leur ensemble sont en effet encore trop souvent soumis à un paradigme de lecture qui en neutralise les effets et que l'héritage rabelaisien, me semble-t-il, met en question. Les « hommes de la Renaissance », nous dit-on, « concevaient la création comme un détournement de modèles, et non comme une provocation » : « Le lien avec l'ordre symbolique n'est donc jamais rompu ; même dans la dérision la plus outrée, même dans sa déformation la plus caricaturale, le modèle dénié est perceptible et affleure sous l'anti-modèle. »²⁹ Des fabliaux aux sermons joyeux en passant par la poétique des rhétoriciens, de nombreux dispositifs d'écriture, qui indéniablement informent celui de Rabelais, semblent fonctionner dans cette perspective. Or, comme le souligne François Cornilliat, avec Rabelais, on est saisi d'un « vertige »³⁰. La *facture* (le *faire*) du texte rabelaisien instaure une *fracture*. Celle-ci ne relève peut-être pas d'une volonté de l'auteur, mais tient à l'efficace de son écriture et aux effets de lecture que celle-ci aura créés. A ce que Rabelais aura fait *de* son temps, ce qu'il aura fait *à* son temps dans une imitation qui, en les détournant, ne laisse pas indemnes ses modèles. Si les portraits d'un Rabelais en athée avant la lettre ou en révolutionnaire de la cause populaire ont fait leur temps, il n'en va pas de même de cette expérience problématique de lecture à l'œuvre dans *Les Songes* et *Le Cinquiesme livre*. Prétendre que Rabelais a réussi à exprimer, plus ou moins clairement, ce qu'il voulait dire annule au

²⁷ Voir à ce sujet la notice que Mireille Huchon consacre au *CL* dans *OC*, pp. 1595-1607 et le chapitre « Le prétendu V^e livre » dans son *Rabelais grammairien*, pp. 412-489.

²⁸ L'épilogue du *Pantagruel* en illustre le geste, comme on l'a vu au chapitre II, dans le long passage virulemment polémique que Rabelais ajoute lors de la réédition du livre en 1534.

²⁹ Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme*, p. 304.

³⁰ François Cornilliat, *Or ne mens*, p. 38.

lieu d'expliquer un trouble qui n'a rien d'anachronique³¹. L'enjeu serait dès lors de lire les ambiguïtés, voire les contradictions de son texte non seulement comme le symptôme, la médiation d'un malaise dans la représentation, mais également comme effet produit et construit, comme principe de sa création et vecteur de sa créativité. Son œuvre retrouverait alors son historicité dans ses possibilités de sens et de contresens, dans sa mise à l'épreuve et en échec de l'ordre discursif et symbolique qu'elle parasite. L'écriture rabelaisienne ouvrirait ainsi la logique du contre-texte³², qui confirme son modèle en exploitant ses tensions, à la hantise, éminemment moderne, d'une fiction qui, en se retournant *sur et contre* elle-même, dramatise sa propre mise en crise.

L'obsène comme mauvais signe

La critique a souvent déploré le silence des archives quant à la première réception des créations rabelaisiennes. Les quelques rares traces qu'elles ont sauvées de l'oubli ressemblent étrangement au livret « moisi », « en lettres non apparentes » et rongé par les rats, qui livre à Alcofribas Nasier l'énigme des « Fanfreluches antidotées » dans le *Gargantua*³³. Les vers de ces « Fanfreluches » continuent à résister, au risque du non-sens, aux lectures qu'ils ont pu inspirer³⁴. A l'image du sens à donner aux scènes à l'érotisme douteux dont sont emblématiques les faits et dits de Panurge. Dans le *Tiers livre*, la question de leur interprétation sera d'ailleurs explicitement posée en termes d'une ambiguïté apparemment insurmontable. Devant les « amphibologies, equivocques, et obscuritez des mots », Pantagruel suggère à Panurge de s'adresser à une personne muette pour pallier aux artifices d'un langage qui « ne signifie naturellement, mais à plaisir »³⁵. Quant à savoir s'il préfère prendre conseil auprès d'un homme ou d'une femme, Panurge s'avise :

Je (respondit Panurge) volontiers d'une femme le prendrois, ne feust que je crains deux choses. L'une, que les femmes quelques choses qu'elles voyent, elles se repräsentent en leurs espritz, elles pensent, elles imaginent, que soit l'entrée du sacre Ithyphalle. Quelques gestes, signes, et maintiens que l'on face en leur veue et præsence, elles les interpretent et referent à l'acte mouvent

³¹ Voir à ce sujet la remarque, déjà citée, de Mireille Huchon dans *OC*, p. 32 : « Paradoxalement, le texte de Rabelais était encore plus difficile pour un lecteur du XVI^e siècle, qui, avant 1539, n'avait pas à sa disposition le moindre dictionnaire du français et se trouvait devant un texte "inouï". »

³² Sur cette notion de « contre-texte » voir Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, pp. 11-12. Quant à la dynamique contre-textuelle de l'écriture rabelaisienne, je me permets de renvoyer à mon article « Le Silène de Rabelais : jeu et enjeux d'un contre-texte de la Renaissance ».

³³ *G*, pp. 10-11. J'y reviendrai au chapitre IV.

³⁴ Mireille Huchon en rappelle le défi dans la note qu'elle consacre au chapitre en question dans *OC*, p. 1069, n. 2.

³⁵ *TL*, pp. 408-409.

de belutaige. Pourtant y serions nous abusez. Car la femme penseroit tous nos signes, estre signes Veneriens. [...] L'aultre : qu'elles ne feroient à nos signes responce aulcune : elles soudain tomberoient en arriere comme reellement consententes à nos tacites demandes. Ou si signes aulcuns nous faisoient responsifz à nos propositions, ilz seroient tant follastres et ridicules, que nous mesmes estimerions leurs pensemens estre Venereiques³⁶.

Le maître des jeux de mots à caractère scabreux se pose désormais en victime des ressources métaphoriques des signes, irréductiblement « veneriens », d'un langage toujours déjà dénaturé. Leur efficacité n'a d'ailleurs jamais été celle qu'il aurait souhaitée. C'était en vain que, dans le *Pantagruel*, il poussait « la haulte dame de Paris » à « equivocquer » : elle résiste à ses avances³⁷. L'échec à conclure, on s'en souvient, se traduit par une vengeance qui donne à voir la violence du désir. Arrosée d'une potion magique tirée du sexe d'une chienne en chaleur que Panurge venait de disséquer, l'insensible se fait « compisser et conchier » par une horde de chiens. Le passage a souvent été lu dans la perspective d'un détournement des codes amoureux du pétrarquisme et de l'éthique poétique de la *fin'amor* troubadouresque. Il n'est en effet pas sans rappeler le sort réservé à l'inaccessible et froide bien-aimée, elle-même pourchassée et dévorée par un troupeau de chiens, que dépeint un Boccace dans le récit de Nastagio du *Décameron* qui sera réinterprété par Botticelli³⁸. Ce qui singularise la scène rabelaisienne, c'est l'absence d'une moralité, d'une interprétation « à plus hault sens » qui mettrait la violence au service de l'illustration d'une idée. Même le rire de Pantagruel fait défaut : il se contente de contempler le « mystère » qu'il trouve « fort beau et nouveau »³⁹. Pour reprendre l'expression de François Rigolot : dans l'« ambivalence de ses représentations d'une femme idéalisée », la scène n'exemplifie plus rien d'autre qu'une « crise de l'exemplarité »⁴⁰. Comme ailleurs dans l'œuvre de Rabelais, la question de l'obscène ne se pose pas par rapport à une mise en scène de l'acte vénérien, elle touche à ce que le texte fait aux dispositifs symboliques et idéologiques qu'il mobilise et dont les gestes de ses personnages livrent une réinterprétation en acte. Certes, en problématiser les enjeux en termes d'« obscénité » ne va pas de soi, mais au moins deux moments de l'histoire mouvementée de l'herméneutique renaissante donnent une assise historique à une telle lecture.

A commencer par les ressources de l'héritage antique et, plus particulièrement, de la langue latine. Comme l'atteste le *Dictionarium, seu Latinae linguae thesaurus*, contemporain des débuts littéraires de Rabelais, que publie Robert

³⁶ *Ibid.*, p. 410.

³⁷ *P*, p. 293.

³⁸ Sur cette nouvelle et *L'Histoire de Nastagio* de Botticelli, voir Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, notamment pp. 64-85.

³⁹ *P*, p. 297.

⁴⁰ François Rigolot, « Rabelais, Misogny and Christian Charity », p. 234.

Estienne en 1531, le latin distinguait en principe entre *obscenus* et *obscoenus*. On lit dans l'entrée *obscenus* du *Dictionnaire* : « Dérivé de *obs* [contre] et *canendo* [en chantant], le mot s'écrit sans diphtongue et signifie un mauvais présage (*abominabile augurium*). » Son double, *obscoenus*, désignerait par contre quelque chose de « *turpe* [laid, honteux, difforme], *immundum* [immonde, sale, impur], ord et sale, vilain ». Une première étymologie le ferait dériver de *obs* [tourné vers] et *coenum* [boue, ordure]. Elle est pourtant concurrencée par une autre lecture, qu'Estienne fait remonter à Varron, selon laquelle « obscène » dériverait de « scène » (*scena*)⁴¹. Varron explique en fait dans son *De lingua latina* qu'est à considérer comme « immonde » (*turpe*) ou « obscène » (*obscoenum*) ce qui ne doit être dit ouvertement ou publiquement (*palam dici non debet*), excepté sur scène (*nisi in scaena*)⁴². Une contamination des deux termes, *obscoenus* et *obscenus*, ne manque pas de se produire et s'esquisse dans l'édition augmentée du *Dictionnaire* qui sort des presses en 1536. Estienne y complète, citant les commentaires de Virgile de Servius, l'entrée *obscoenus* par la remarque suivante : l'« obscène » (*obscoenam*) est ou bien ce qui pousse les hommes aux choses « obscènes » (*ad obscœna compellit*) ou bien ce que l'oiseau « obscène » a prédit (*obscœna avis praedixerat*)⁴³. De la magie divinatoire à la corruption des hommes par un langage dangereux, ce qui est en jeu, c'est la séduction, le pouvoir des mots qui servent non seulement à interpréter les signes, mais à intervenir dans le réel. L'obscénité se pense ici dans son effet, voire même son efficace. Qui plus est : qu'il désigne une prédiction qui augure mal ou un usage impropre des mots, l'obscène se donne à lire comme un *mauvais signe*. Dans les pages de son *Institution oratoire* qu'il consacre au *kakemphaton* – autrement dit à ce qui « apparaît mauvais » –, Quintilien va en effet jusqu'à faire de la déformation des signes le vecteur même de l'obscénité⁴⁴. Déformation qui atteint le discours aussi bien dans son sens que dans sa forme : « tantôt un usage pervers (*mala consuetudo*) a fait dévier un sens établi vers un sens obscène (*in obscœnum intellectum sermo detortus est*) [...] tantôt la soudure des mots produit un effet malsonnant (*iunctura deformiter sonat*).⁴⁵ »

Les grammairiens latins n'ont pas été les seuls à se montrer sensibles à la question. Ces « effets malsonnants » inquiétaient également les avocats de la langue vulgaire à la Renaissance. En témoigne la *Briefve doctrine pour deuement escrire selon la proprieté du langaige François*, œuvre anonyme attribuée parfois

⁴¹ Robert Estienne, *Dictionarium, seu Latinae linguae thesaurus*, Paris, Robert Estienne, 1531, t. 2, f. 578 v^o.

⁴² Voir à ce sujet Emily Butterworth, « Defining Obscenity », pp. 32-33.

⁴³ Estienne, *Dictionarium seu Latinae linguae thesaurus*, Paris, Robert Estienne, 1536, t. II, p. 1078. Cf. à nouveau Emily Butterworth, « Defining Obscenity », p. 33.

⁴⁴ Je m'inspire ici de la lecture que propose Dominique Brancher dans son « Virgile en bas-de-chausse : Montaigne et la tradition de l'obscénité latine ».

⁴⁵ Quintilien, *Institution oratoire*, éd. Jean Cousin, livre VIII, 3, p. 72.

à Geoffroy Tory et Clément Marot, publiée en 1533 à la suite du *Miroir de l'âme pécheresse* de Marguerite de Navarre, que la Sorbonne, rappelons-le, cherchera à censurer en même temps que le *Pantagruel* de Rabelais. Dans un passage sur la prononciation de la lettre *c*, la *Briefve doctrine* met en garde contre le risque d'une malencontreuse confusion entre « leçon » et « le con » : « [P]lusieurs par ignorance quand treuvent en escript facon, en lieu de prononcer fasson, prononcent faucon : et quand treuvent Francoys, en lieu de dire Fransoys, disent Franquoy [..] Et quand veulent dire en François, ce que disons en Latin lectio, disent ce que n'est honneste de dire. ⁴⁶ »

Cette hantise du *mauvais signe* se concrétisera dans les débats sur le pouvoir des images, où se cristallisera, au soir de la Renaissance, la dénonciation de l'obscène. De nouveau, la polémique tourne autour de l'efficacité. Censée compléter l'écriture sainte auprès d'un public le plus souvent illettré, l'image risque de produire l'effet contraire, l'humble fidèle se délectant, au sein même de l'église, de ses profanités au lieu d'élever le regard vers les hauteurs du sacré. Le profane mis au service du sacré redevient alors une profanation. Or, si le débat s'exacerbe suite au Concile de Trente, dans le sillage duquel seront publiés *Les Songes* et le *Cinquiesme livre*, il ne fait qu'explicitier, voire formaliser une inquiétude qui était déjà au cœur des questionnements du début du siècle. Lorsqu'en 1570, dans son *Traité des saintes images*, Jean Molanus cherche à cerner le trouble des « images obscènes », il fait en effet explicitement appel aux arguments que développait Erasme dans son *De l'aimable concorde de l'Eglise* de 1533 : « [C]'est une espèce de blasphème de déformer (*detorquere*) l'Écriture sainte en des jeux ineptes et profanes (*ineptos ac prophanos ... iocos*), méritent également une lourde peine ceux qui traitent de thèmes scripturaires en y mêlant de leur propre chef des éléments ridicules et indignes du sacré (*ridicula ... ac sanctis indigna*). » ⁴⁷ Et voici le commentaire de Molanus : « Qu'y a-t-il d'étonnant au trouble profond causé par les peintures obscènes (*obscoenae picturae tantum moveant*), si l'art d'une peinture peut provoquer au plaisir (*ad libidinem provocaverit*) sans rien offrir d'obscène (*absque manifesta obscenitate*) ? ⁴⁸ »

Le recours à un auteur à l'Index n'est, pour Molanus, certes pas évident, mais peut s'expliquer par le fait que, faute d'en proposer une définition à proprement

⁴⁶ *Briefve doctrine* ... dans Marguerite de Navarre, *Le Miroir*, Paris, Antoine Augereau, 1533, f. 16 v^o-17 r^o.

⁴⁷ Erasme, *Liber de Sarcienda ecclesiae concordia*, Bâle, Froben 1533, p. 100, trad. dans Erasme, *Eloge de la folie, Adages, Colloques, ...*, éd. Claude Blum, p. 839. Molanus cite le passage au chapitre 42 du deuxième livre (« Qu'il faut éviter dans les peintures tout ce qui provoque au plaisir charnel ») de son *Traité des saintes images*. Voir, au sujet de ce texte, David Freedberg, « Johannes Molanus on provocative paintings ».

⁴⁸ Molanus, *Traité des saintes images*, éd. François Boespflug, Olivier Christin et Benoît Tassel, t. 1, p. 246 et t. 2, p. 149 pour le texte latin d'après l'édition, reproduite en facsimilé, de 1617 : Molanus, *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum libri III*, Anvers, Gasparem Bellerum, 1617.

parler, l'œuvre d'Erasmus interroge l'obscène dans la richesse de ses manifestations. Elle permet d'en cerner le jeu de ses problématisations – et la perception que pouvait en avoir la première modernité – dans des contextes aussi variés que les domaines rhétorique, littéraire, artistique, théologique et politique. Notamment à travers les conflits de sens qui se cristallisent dans un usage du mot qui associe l'« obscène » au « séditieux » et à l'« impie »⁴⁹. Et c'est précisément ce nœud qui dessinera la toile de fond des (re-)créations obscènes d'un Rabelais qui aura fait, on le sait, de l'auteur de l'*Eloge de la folie* non seulement le père, mais également la mère de sa naissance à l'écriture⁵⁰.

D'ERASME À RABELAIS : L'OBSCÉNITÉ COMME SÉDITION ET IMPIÉTÉ

L'obscène n'organise pas la pensée d'Erasmus, il la travaille. Il n'a rien d'un concept ou d'une notion qui définirait un sens ou stabiliserait des significations. On dirait plutôt que l'usage que fait Erasmus des termes *obscène* et *obscénité* donne à voir, dramatise même certains conflits à l'œuvre dans le discours humaniste dont il s'agira précisément de dégager l'enjeu. Comprendre ce qu'ils signifient reviendrait alors moins à supputer un jugement moral aux contours flous qu'à saisir ce que, à travers les expressions de l'obscène, négocie le texte érasmien. Autrement dit, il s'agit de lire l'obscène dans la logique paradoxale de « ce qui repousse la vue et pourtant se montre »⁵¹, selon une dérive étymologique, certes critiquée mais, comme on vient de le voir, non moins opérante à l'époque en question, qui compare l'obscène au jeu théâtral où s'exprime ce qui, en principe, se tait : est obscène d'après Varron, rappelle Robert Estienne dans son *Dictionnaire* de 1531, « ce qui ne doit être dit ouvertement ou publiquement, excepté sur scène ».

La célèbre lettre à Martin Dorp livre un témoignage parlant de cette dynamique conflictuelle. Erasmus s'y explique sur son *Encomium Moriae*, son *Eloge de la folie* :

Oh si tu pouvais voir, cher Dorp, par le seul regard, sans paroles, les pensées de mon cœur ; sûrement tu comprendrais que de choses en ce moment je laisse inexprimées par prudence. Eh bien de tout cela Moria n'a rien dit ou

⁴⁹ Voir à ce sujet « La poétique du blasphème » (chapitre II).

⁵⁰ Je pense ici à sa célèbre lettre à Erasmus. Voir *OC*, p. 998, trad. François Moreau : « C'est pourquoi j'ai saisi volontiers cette circonstance opportune pour m'acquitter d'un agréable devoir et vous montrer, mon père, le plus grand des humanistes, de quels égards, de quelle vénération je vous entoure : je vous ai donné le nom de père, je pourrais aussi vous donner celui de mère, si votre bienveillance m'y autorisait. »

⁵¹ L'expression est empruntée à Jean-Toussaint Desanti, « L'obscène et les malices du signifiant », p. 128.

n'a fait que l'effleurer légèrement pour ne blesser personne. Et j'ai pris soin de garder les mêmes précautions sur tout, afin de ne rien écrire d'obscène (*obscœne*) ou de pernicieux pour les mœurs (*pestiferum moribus*) ou de séditieux (*seditiosum*) ou qui pût sembler avoir un lien avec une attaque injuste contre un ordre quelconque de la société⁵².

On observe que le terme « obscène » s'inscrit dans une série qui en souligne la dimension à la fois morale, sociale et politique. L'obscénité est assimilée à un dangereux relâchement des mœurs, à une contestation de l'ordre moral et, qui plus est, à une sédition, une mise en cause de l'ordre social. Cette conjoncture situe d'emblée la question – pour ne pas dire la hantise – de l'obscène dans l'horizon d'une interrogation plus générale sur la mise en crise de l'édifice idéologique et social de la société prémoderne.

Interrogation qui touche d'ailleurs – et en voilà l'enjeu – de près au débat sur l'obscénité de Rabelais. La critique a souvent relevé que lorsque, la veille de sa mort, l'auteur du *Quart livre* proteste de son innocence dans la lettre-dédicace au cardinal de Chastillon, s'expliquant ainsi sur les accusations dont son œuvre a pu faire l'objet, il ne sera guère question de propos obscènes, mais d'un procès en hérésie :

[L]a calumnie de certains Canibales, misantropes, agelastes, avoit tant contre moy esté atroce et desraisonnée, qu'elle avoit vaincu ma patience : et plus n'estois délibéré en escrire un Iota. Car l'une des moindres contumelies dont ilz usoient, estoit, que telz livres tous estoient farciz d'heresies diverses : n'en povoient toutes fois une seulle exhiber en endroict aulcun : de folastries joyeuses hors l'offence de Dieu, et du Roy, prou (c'est le subject et theme unique d'iceulx livres) d'heresies point : sinon perversement et contre tout usage de raison et de langage commun [...] ⁵³.

Or, si l'obscène prémoderne se pense effectivement, comme le suggèrent les remarques d'Erasme, dans l'horizon d'une contestation aussi bien morale et religieuse que sociale et politique, la charge – l'« offense » – des « folastries » rabelaisiennes est à revisiter dans la perspective de ce que met en jeu la préhistoire de l'« obscénité » moderne dont participe son texte.

La hantise de la dissolution

Un mot en particulier agrège, dans ses glissements métaphoriques, l'inquiétude qui se cristallise chez Erasme autour de la triade obscène-pernicieux-séditieux : la *dissolution*. Le lexique de l'époque en retrace le jeu sémantique. Au

⁵² Erasme, « Lettre à Martin Dorp », traduite dans Erasme, *Cœuvres choisies*, pp. 300-301. Le texte latin est celui de la version révisée publiée dans Erasme, *Moriae Encomium*, Bâle, Froben, 1522, ici p. 387. Sur l'histoire de cette lettre, voir la notice d'Allen dans Erasme, *Opus epistolarum*, t. II, pp. 90-91 (lettre n° 337).

⁵³ *QL*, pp. 519-520.

début du XVI^e siècle, Robert Estienne traduit dans son *Dictionnaire* le latin *dissolvo* par « deslier, desjoindre, desassamblar, rompre »⁵⁴. En 1606, le *Trésor de la langue française* de Jean Nicot reprendra, sous l'entrée « Dissouldre », le champ sémantique développé par son prédécesseur, mais enregistrera en même temps un élargissement et un déplacement de sens qui touchent de près à la question en jeu ici : « [O]n use de dissolu et dissolution, pour desordonné et desordre. Ainsi dit on : C'est un homme dissolu. » Il donnera même par la suite les expressions latines *foeditas morum* (laideur, difformité des mœurs) et *obscoenitas* comme synonymes du français 'dissolution'⁵⁵.

La fiction, quant à elle, puise depuis un moment dans les ressources métaphoriques du mot. Ainsi, à la fin de sa *Déploration de l'Eglise militante* de 1512, Jean Bouchet fait-il intervenir un personnage qui allégorise les troubles de son temps et qui aura pour nom « Dame Dissolution » :

... survinst une femme d'esprit,
 Belle, plaisant, gorgiasse [gracieuse] et gorriere [élégante],
 Acompaignée et devant et derriere
 De sept bestes laides et despiteuses,
 Mais non pourtant des nombres des piteuses,
 Car elle avoit de aussi doulx instrumens
 Que j'en vy onc, de ce je ne vous mens ;
 Oultre portoit les tetins descouvers,
 Blancs et poliz, hault front, les yeux ouvers,
 Le maintien fier entre tous les humains,
 Et si portoit en l'une de ses mains
 Ung arc turquois, et en l'autre un brandon
 De feu luisant qui ne sentoit pas bon.
 Je me doubtay lors que ce fust Venus
 Dont tant de maulx sont aux humains venus,
 Mais peu après, pour resolution,
 Quelqu'un me dist, « C'est Dissolution. »⁵⁶

Dame Dissolution, flanquée de ses comparses Symonnye, Ambition et Abus, finira par s'en prendre « fort rudement » à « tresdolente Eglise » en « luy baillant de grans coups » avant de la crucifier⁵⁷. La scène trouve un écho dans une miniature du manuscrit, contemporain de la *Déploration* de Bouchet, de l'*Epistre elegiaque par l'Eglise militante* de Jean d'Auton, chroniqueur de Louis XII⁵⁸. On

⁵⁴ Robert Estienne, *Dictionarium*, Paris, Robert Estienne, 1531, t. 1, f. 222 r^o.

⁵⁵ Jean Nicot, *Thresor de la langue francoyse, tant Ancienne que Moderne*, Paris, David Douceur, 1606, p. 209.

⁵⁶ Jean Bouchet, *La Déploration de l'Eglise militante*, éd. Jennifer Britnell, vv. 1175-1202, pp. 110-111.

⁵⁷ *Ibid.*, vv. 1207-1212, p. 101.

⁵⁸ Jennifer Britnell signale ce rapprochement dans *Ibid.*, p. 101. Sur les rapports entre Jean Bouchet et Jean d'Auton voir *Ibid.*, pp. 12-13. La miniature est reproduite et commentée dans Nicole Hochner, *Louis XII*, pp. 168-170.

y voit, à gauche, une figure de la Charité soutenant l'édifice allégorisant l'Eglise qui forme le personnage central du tableau. Charité s'appuie sur le roi, en tenue militaire, qui fait face à la figure menaçante qui se profile à droite et qui n'est autre que Dissolution en train de détruire les colonnes de l'Eglise. Dans la *Déploration* de Bouchet, cette ruine est explicitement conjurée par la voix de l'Eglise avant qu'elle ne subisse les affronts de Dame Dissolution :

Las, ostez-moy ces gens ambicieux,
 Foulz, dissolus, lubricz, plains de discorde,
 Et que noblesse avecques moy s'accorde,
 Sans surprendre sur [prendre indûment] mon auctorité,
 A celle fin que puissons par concorde
 Entretenir soubz equitable corde
 Le remanant par bonne charité⁵⁹.

En 1512, la cible de Bouchet, outre la rivalité entre le roi Louis XII et le pape Jules II, est le train de vie mondain des ecclésiastiques dans un monde qui, à l'en croire, court à sa perte. Ainsi l'Eglise dans sa *Déploration* s'exclame-t-elle :

O Dieu des cieulx, soubz qui vit tout le monde,
 Que le peché des miens ne me confonde,
 Mais corrigez les maulx des vicieux,
 Et reformez leur vie tant immunde [...] ⁶⁰.

Dans la réédition de 1525 de la *Déploration*, cette menace prendra forme et se concrétisera. Elle s'identifiera désormais aux « lutherins » accusés d'avoir « contrefaict » et « presque deffaict »⁶¹ l'Eglise. Il convient de rappeler que le terme de « luthérien » désignait alors non seulement Luther et ses épigones, mais tout le mouvement protestant, voire même toute prise de position jugée hérétique par les autorités romaines ou les hérauts de la Sorbonne. Ce que dénonce Bouchet, c'est la vie de ces « apostatz plains de envie », « de hault esprit, non sans presumption », qui « ont tousjours charnalité suyvy »⁶². Le portrait du luthérien, on l'aura noté, rappelle étrangement celui de Dame Dissolution, elle aussi « femme d'esprit », « au maintien fier » et parente de Vénus, « dont tant de maulx sont aux humains venus ».

Au-delà de la querelle théologique et politique, il faudrait prendre ici au sérieux la fiction de Bouchet et, plus particulièrement, ce qu'elle dit de l'écriture allégorique qui l'informe. Le désordre qui hante son œuvre touche en effet non seulement aux conflits moraux et politiques de son époque, mais également et peut-être surtout à la mise en crise de l'Eglise comme édifice symbolique,

⁵⁹ Jean Bouchet, *La Déploration de l'Eglise militante*, vv. 1162-1168, p. 109.

⁶⁰ *Ibid.*, vv. 1156-1159, p. 109.

⁶¹ *Ibid.*, vv. 1163-1164, p. 142.

⁶² *Ibid.*, vv. 1173-1176, p. 142.

comme construction de sens en train de s'ébranler. Autrement dit, la représentation d'un malaise va de pair chez Bouchet avec un malaise dans la représentation. Les échos que fait entendre le texte entre « pervers » et « vers » sont plus qu'un jeu de mots. Le « foul maintien » de ses agresseurs lui joue des tours « si vilains et pervers » que, s'exclame l'Eglise dans sa *Déploration*, « impossible est de le mettre par vers »⁶³. La fin du livre ira encore plus loin. La figuration d'une Eglise en souffrance, la description de ses maux, s'articulera explicitement à une écriture elle-même placée sous le signe de la maladie. L'« Acteur », qui orchestre et met en forme le récit, reprend alors la parole à son compte :

... au lict tumbay mallade
 D'une fievre qui me tinst mat et fade
 Par quelque temps sans prendre grant repos,
 Pendant lequel me venoient les propos
 Dessus touchez fantasmer mon esprit ;
 A ce moien je les mis par escript
 Fort grossement es jours interpollez
 Que me membres n'estoient monopollez
 Et fatiguez de ceste fievre ague,
 Vous suppliant qu'on ne me redargue
 S'il y a faulte ou langage ou en metre,
 Car malladie a fait la faulte mettre⁶⁴.

Ces derniers mots du poème obéissent certes à un lieu commun, à la posture d'humilité de l'écrivain qui prie ses lecteurs de lui pardonner ses insuffisances. « Fiction tout à fait banale »⁶⁵, a-t-on pu dire. Pourtant, ces lignes se lisent aussi dans la perspective d'une réflexion sur l'écriture allégorique qui fonde le texte de Bouchet. Dans son acception la plus large, l'allégorie comme principe de composition et d'interprétation fait tenir ensemble, en les reliant les uns aux autres, tous les éléments, tous les « membres », d'un texte, du sens littéral au sens figuré. La *Déploration* de Bouchet en redouble en quelque sorte le geste dans la mesure où elle allégorise ce qui forme le socle de l'architecture sociale et symbolique de son temps : l'Eglise pensée comme ordre du monde. Or, à l'image d'une Eglise ébranlée par la vie désordonnée de ses membres, l'écriture de Bouchet se met en scène comme souffrante d'une désarticulation sous l'effet de la fièvre qui fatigue, qui disloque les membres du corps de l'« acteur » et rend informe sa langue. Le trouble des sens figure, en creux, celui du sens.

Ce que donnent à voir les figures de la « dissolution » dans le texte de Bouchet, c'est la hantise d'une désagrégation, d'un démantèlement de l'ordre des

⁶³ *Ibid.*, vv. 293-295, p. 60.

⁶⁴ *Ibid.*, vv. 1247-1258, p. 113.

⁶⁵ C'est ce que note Jennifer Britnell dans l'appareil critique de son édition de la *Déploration*, p. 113.

mots et des choses. Il n'est pas anodin de noter qu'il revient à une allégorie elle-même difforme d'ébranler l'édifice symbolique que met en scène la *Déploration*. L'inquiétante sensualité de Dame Dissolution tient en effet à une vision conflictuelle : elle est entourée de bêtes hideuses et pourtant séduisante dans sa beauté aussi plaisante qu'élégante. Son être dissolu ouvre en quelque sorte au jeu d'une obscénité entendue comme « mauvais signe », comme signe qui préfigure une crise et qui est lui-même en crise, c'est-à-dire contradictoire dans sa forme. La dissolution obéirait ainsi à cette logique de la défiguration qui se lit à la fois comme déformation, déstabilisation des figures et comme mise en échec de la possibilité même d'une figuration, en l'occurrence allégorique⁶⁶. L'intérêt du récit de Bouchet est précisément de faire, à travers le rôle qu'il réserve à Dame Dissolution dans l'économie de son texte, de cette défiguration le lieu d'articulation et de problématisation d'une « sédition » plus générale.

De la défiguration à la profanation

Dans le contexte du premier seizième siècle, penser la dissolution de l'ordre social et symbolique en termes d'une défiguration n'a rien d'un jeu littéraire, mais répond à un défi à la fois théologique et politique. En témoigne, en 1533, le *De l'aimable concorde de l'Eglise* où Erasme associera à nouveau explicitement « obscénité » et « sédition ». Il s'agit du texte que convoquera un demi-siècle plus tard Molanus pour systématiser, dans le sillage du Concile de Trente, la menace que représentent les images obscènes. Or, la condamnation dont Erasme se fait le porte-parole en exigeant que l'on enlève – « non seulement des églises mais aussi de toute la cité » – les « tableaux extravagants (*stultas*), obscènes (*obscoenas*) ou séditieux (*seditiosas*) »⁶⁷ est à lire dans l'horizon de la polémique sur l'idolâtrie et, plus particulièrement, de l'iconoclasme protestant. Le début du passage qu'Erasme consacre aux représentations scandaleuses ne s'en cache pas : « Quant aux briseurs d'images saintes (*qui saevierunt in Divorum imagines*), ce n'est pas tout à fait sans raison qu'ils y ont été poussés, même si – à mon sens – ce fut par un zèle immodéré.⁶⁸ »

Au-delà de leurs répercussions politiques et sociales, ce qui est en jeu dans les pratiques iconoclastes, il convient de le rappeler, n'est autre qu'une véritable « révolution symbolique » pour reprendre le titre du livre magistral d'Olivier

⁶⁶ Je reprends ici cette notion de « défiguration » à ma lecture des *Songes drolatiques*. Sur cette « possibilité de figuration », on se reportera en outre aux développements de Daniel Arasse autour du concept de « figurabilité ». Voir notamment son essai sur *Le sujet dans le tableau*, p. 15 : « La figurabilité est devenue le travail même de ce qui cherche à accéder à la figure. La notion de figurabilité ne réfère plus à ce qui peut être figuré au moindre effort, mais ce qui pousse à être figuré, ce qui est en instance de figuration, à ce qui est en œuvre pour accéder à la figure. »

⁶⁷ Erasme, *Liber de Sarcienada ecclesiae concordia*, Bâle, Froben 1533, p. 100, trad. dans Erasme, *Eloge de la folie, Adages, Colloques, ...*, éd. Claude Blum, p. 839.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 99 et trad., p. 838.

Christin. En effet, ce que vise, en la niant, l'agression iconoclaste, ce n'est pas ce que représente l'image (le sacré), mais sa capacité à le représenter. La désacralisation est au service d'une re-configuration de l'ordre symbolique qui passe par sa dé-figuration, ouvrant à ce que Christin a appelé une « recombinaison de la sacralité »⁶⁹, une renégociation du rapport entre le sacré et le profane.

Cette renégociation trouve probablement son expression la plus lourde de conséquences dans ce que l'on pourrait considérer comme le geste protestant par excellence : découvrir les pages de la Bible aux yeux du vulgaire, dessinant ainsi le scénario d'une irruption du profane – de ce qui était en dehors (*pro*) du temple (*fanus*) – dans l'espace sacré. Geste que la réaction catholique ne tarde pas à dénoncer comme profanation. Dans son *Elucidatorium*, manuel destiné à la formation des prêtres, Josse Clichtove est on ne peut plus clair : « Les expressions du saint mystère (*sancti mysterii verba*) ouvertement (*manifestè*) et publiquement (*publicè*) exposées pour un usage quotidien sont avilies (*vilescent*), voire même injustement (*indebite*) et avec irrévérence (*irreverenter*) rabaisées à des lieux communs et profanes par des laïcs (*à laicis in locis prophanis pronuncientur*). »⁷⁰ Il sera encore plus explicite en invoquant l'impératif, souvent repris, de la Vulgate qui stipule, selon les termes de la traduction de Lefèvre d'Étaples : « Ne donnez pas la chose sainte aux chiens, et ne jetez pas vos marguerites devant les porceaux. Affin par aventure qu'ilz ne les fouillent de leurs piedz, et que les chiens ne se tournent contre vous pour vous deschirer.⁷¹ »

Lieu certes désormais commun du conflit qui oppose catholiques et réformés, mais qui gagne à être relu dans la perspective d'une véritable déconstruction de la sémiotique protestante. Cette dernière s'informe en effet d'une dynamique contradictoire dont Frank Lestringant, prolongeant les travaux de Christin, a retracé le jeu paradoxal : « Pour redéfinir la frontière qui sépare le sacré du profane, restaurer ce sacré dans sa sublime hauteur et le placer définitivement hors d'atteinte de la souillure, il a donc fallu en passer par le plus bas et le plus abject. » Dans cette logique, précise Lestringant, le « mal, jusque dans ses floraisons les plus ténébreuses, doit être révélé au grand jour, quitte à empuantir le ciel, pour en révéler ensuite la splendeur »⁷². Or, ce passage par le bas – où le sacré et le profane se rejoignent un temps pour être ensuite mieux départagés – n'allait pas de soi et n'aura cessé d'inquiéter. Témoin, précisément, la réception des aventures pantagruéliques de Rabelais qui, aux yeux d'une partie importante de ses lecteurs renaissants, en viendra à en exemplifier le risque.

⁶⁹ Olivier Christin, *Une révolution symbolique*, p. 174.

⁷⁰ Josse Clichtove, *Elucidatorium Ecclesiasticum ad officium ecclesiae pertinentia planius exponens*, Bâle, Froben, 1519, f. 127 r°. Sur ce texte et son auteur voir Jean-Pierre Massaut, *Josse Clichtove, l'humanisme et la réforme du clergé*.

⁷¹ *La Sainte Bible en Francoys*, Anvers, Martin Lempereur, 1530, f. A iii r° (Matthieu 7 :6).

⁷² Frank Lestringant, « Des hauts lieux aux "retraits" : petite contribution à une théologie de l'excrément (XVI^e-XVIII^e siècles) », p. 84.

LA VALEUR D'USAGE DE RABELAIS : LA RHÉTORIQUE RABELAISIIENNE À L'ÉPREUVE DE LA CONTROVERSE

Sans relancer le débat sur le prétendu évangélisme de l'auteur du *Pantagruel*, notons que si son œuvre participe effectivement, dans ses intentions, de la mouvance réformée, elle a été décidément mal comprise et radicalement détournée de ses fins par ceux qui, à la Renaissance déjà, dénoncent son caractère scabreux et scandaleux. La critique moderne a beau sublimer sa verve scatologique, qui dégagerait une « odeur religieuse »⁷³, certains au moins des contemporains de Rabelais n'y sentaient que souffre. Calvin, dans son *Des Scandales* de 1550, le range parmi ceux qui ont « par leur outrecuidance diabolique profané ce gage saint et sacré de la vie éternelle » que serait l'Évangile⁷⁴. Du côté catholique, le jugement est encore plus sévère sous la plume de Gabriel Dupuyherbault qui, en 1549, donne libre cours à sa haine de Rabelais dans un traité contre les mauvais livres intitulé *Theotimus* :

Si seulement Rabelais (*Rabelesus*) était encore chez eux [les Genevois] avec son Pantagruélisme (*Pantagruelismo*) – pour me servir d'un mot bouffon (*scurrili voce*) de ce bouffon (*scurrilis hominis*) – si toutefois il est encore de ce monde ! Car il avait suivi la bande de cardinaux renvoyés et relégués à Rome récemment au début de ce règne. Certes, s'il est expert en quelque art utile, qu'on l'oblige donc à l'exercer ! Autrement, c'est un homme aussi impie (*impius homo*) que dangereux pour ses maudits livres (*nefariis libellis pestilens*). En effet bien qu'à Genève on affiche l'impiété, que l'on y écrive librement des impiétés, les Genevois toutefois ne sont pas à ce point dénués de pudeur qu'ils consentent à mêler à cette impiété (*impietati*) le libertinage public (*propalam scortationem*), la libre débauche (*vagam libidinem*) et les autres vices.

Dupuyherbault brosse alors un terrible portrait de celui qui se cacherait sous le masque d'Alcofribas Nasier :

Mais ce Rabelais de chez nous, que peut-il manquer à son absolue perversité (*absolutam improbitatem*), lui qui n'a ni crainte de Dieu, ni respect des hommes ? qui foule aux pieds et méprise toutes choses divines et humaines. Quel Diagoras a compris Dieu plus à rebours ? quel Timon a médité davantage de l'humanité ? Bouffon [...], parasite [...], écornifleur aussi [...], on le supporterait à la rigueur. Mais mener en même temps une vie de maudit [...], passer les jours entiers en ivrognerie, en gloutonnerie, dans la volupté (*graecatur*), à flairer les odeurs de cuisine, à faire le vaurien, le *cercope* comme dit le proverbe ; et de plus souiller ses misérables papiers par des écrits infâmes, vomir un venin qui se répand partout en long et en large, lancer la calomnie et l'injure sur tous les ordres indistinctement, attaquer les gens de bien, les

⁷³ Yvan Loskoutoff, « Un étron dans la cornucopie : la valeur évangélique de la scatologie dans l'œuvre de Rabelais et de Marguerite de Navarre », p. 906.

⁷⁴ Jean Calvin, *Des Scandales*, éd. Olivier Fatio, p. 140.

pieuses études, les droits de l'honneur même, ce railleur impie et incorrigible (*homo impie et impotenterque dicax*), cet effronté sans pudeur (*improbitatis invictissimae*), qui donc pourrait supporter cela ?⁷⁵

L'attaque n'a pas, on le sait, échappé à Rabelais qui citera dans le *Quart livre* les « enraigez Putherbes » aux côtés des « Demoniacles Calvins » parmi les enfants d'Anti-Nature⁷⁶.

Ces diatribes ne résument bien évidemment pas à elles seules la réception de l'œuvre rabelaisienne au XVI^e siècle, même si, rappelons-le, les réactions et interprétations qu'elle a pu inspirer à ses contemporains n'ont laissé que peu de traces explicites⁷⁷. Peu développés dans le cas de Calvin, nourris de la légende d'un Rabelais à la moralité aussi douteuse que ses personnages emblématiques chez Dupuyherbault, ces commentaires ne témoignent en outre guère d'une lecture attentive des chroniques rabelaisiennes. Leur intérêt tient davantage à ce qu'ils font du texte rabelaisien un enjeu dans la radicalisation de la polémique religieuse qui s'observe autour des années 1550. Radicalisation qui, comme l'a montré Claude Postel, se caractérise par une rhétorique de plus en plus vulgaire, notamment dans le registre scatologique, et orientée vers des coups bas portés *ad hominem*⁷⁸.

L'« absolue perversité » de Rabelais : la question de l'athéisme

La prose de Dupuyherbault en est un cas d'école dans ses excès verbaux où l'injure le dispute à la volupté et la souillure pour dresser le tableau d'un Rabelais en chantre de la perversité sans pudeur. Calvin lui emboîtera le pas dans un sermon sur le Deutéronome d'octobre 1555 où il développera sa charge contre Rabelais. La tonalité du propos est d'emblée violente :

Si nous avons en nous le zele duquel il est parlé au Psaume, c'est assavoir que nous prinssions les opprobres faits à Dieu, comme s'ils s'adressoyent à nos personnes : ceste loy ici seroit quasi superflue. Car chacun de son bon gré tascheroit à maintenir l'honneur de Dieu. Or maintenant quand il semble à beaucoup de gens que ceste rigueur soit trop excessive, de mettre à mort ceux qui ont troublé la religion, et l'ont pervertie : par cela on voit que l'honneur de Dieu nous est en mespris et que nous n'en tenons pas grand conte⁷⁹.

⁷⁵ Gabriel Dupuyherbault, *Theotimus, sive De tollendis et expungendis malis libris*, Paris, Jean Roigny, 1549, pp. 180-182, traduit dans Henri Busson, « Les Eglises contre Rabelais », pp. 56-57.

⁷⁶ *QL*, p. 615. J'y reviendrai plus loin.

⁷⁷ L'étude de référence en la matière reste l'ouvrage de Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI^e siècle*.

⁷⁸ Claude Postel, *Traité des invectives*, p. 100.

⁷⁹ Jean Calvin, *Opera quae supersunt omnia*, éd. Guillaume Baum, Edouard Cunitz et Edouard Reuss, vol. 27, p. 250.

La suite du sermon détaillera longuement les conséquences de cette atteinte à l'autorité divine. « Les blasphemes ont la vogue par tout »⁸⁰, s'exclame Calvin, et, pire, le monde serait peuplé de « gens prophanes » qui « ne font que de se gaudir, et se moquer de tout ce qu'on dira de Dieu »⁸¹. Comble du scandale : d'aucuns, que Calvin compare à des « chiens qui ne demandent qu'à pervertir et abrutir tout le monde », vont jusqu'à « blaspheme[r] si manifestement, qu'il semble qu'ils veuillent exposer en mocquerie l'écriture sainte, comme s'il n'y avoit que des farces »⁸². Au point, conclura-t-il, qu'ils « voudroyent laisser tout en doute »⁸³. Il reviendra, aux yeux de Calvin, à personne d'autre que Rabelais d'incarner, de donner un nom, à cette menace :

[V]oici un rustre qui aura des brocards villains contre l'Escriture sainte : comme ce diable qui s'est nommé Pantagruel ; et toutes ces ordures et ville-nies : tous ceux-la ne pretendent point de mettre quelque religion nouvelle, pour dire, qu'ils soyent abusez en leurs folles phantasies : mais ce sont des chiens enragez qui desgorgent leurs ordures à l'encontre de la maiesté de Dieu, et ont voulu pervertir toute religion : faut-il que ceux-la soyent espargnez ?⁸⁴

Deux années plus tôt, en 1553, Robert Estienne avait déjà virulemment pris à parti, dans sa préface aux *Commentaires sur l'Évangile* dont il donne une édition, « cet homme scélérat, impie et foncièrement athée, qu'est François Rabelais » (*scelerati impiique illius hominis ac plane athei F. Rablesii*) ainsi que ses « bouffonneries » (*scurriles*) et « exécrables facéties » (*execrabiles dicacitates*) qui ne seraient que « impiété » (*impie*) et « sottise » (*insulse*). Il voue à son tour au bûcher « ces loups exécrables, ces disciples de Rabelais, impies et blasphémateurs, ces docteurs de Satan » (*istos lupos execrandos, omnesque impios ac blasphemus Rablesiastas, satanae doctores*)⁸⁵.

Au XX^e siècle, ces propos formeront, avec la lettre de Calvin sur la censure du *Pantagruel*, l'armature de cette longue et épineuse querelle sur les croyances et le spectre d'une irréligion de Rabelais que j'ai déjà évoquée en discutant la condamnation pour obscénité du premier livre de Rabelais par la Sorbonne en 1533⁸⁶. Dans le célèbre chapitre qu'il consacre à la « pensée secrète de Rabelais » dans son édition du *Pantagruel*, Abel Lefranc les avait en effet convoqués pour appuyer sa grille de lecture qu'il défend avec grandes pompes :

⁸⁰ *Ibid.*, p. 254.

⁸¹ *Ibid.*, p. 261.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 260.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁸⁵ Robert Estienne, *In Evangelium secundum Matthaeum, Marcum, et Lucam commentarii ex ecclesiasticis scriptoribus collecti*, Genève, Robert Estienne, 1553, f. *iii r^o-v^o. Je cite la traduction d'après Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI^e siècle*, pp. 130-131.

⁸⁶ Voir « Dérèglements du monde II : l'obscénité de Rabelais selon Calvin » (chapitre II).

Nous connaissons maintenant le dessein secret de celui qui a créé, suivant une expression célèbre, les lettres françaises. Nous savons pourquoi il a composé et publié son roman. Ce n'est plus un adepte plus ou moins timide, un partisan, malgré diverses réserves de la Réforme : on découvre en lui un émule de Lucien et de Lucrèce, qui est allé plus loin que tous les écrivains contemporains dans la voie de l'opposition philosophique et religieuse⁸⁷.

Ce portrait d'un Rabelais en libre penseur avant la lettre s'attirera les foudres de Lucien Febvre, qui dénonce chez Lefranc le « péché des péchés » pour un historien, « le péché entre tous irrémédiable : l'anachronisme »⁸⁸. Il reproche à l'éditeur du texte rabelaisien d'avoir projeté les interrogations et les doutes du XX^e siècle sur une Renaissance dont l'outillage philosophique et religieux, la structure mentale, aurait rendu impensable cette « opposition » que Lefranc voit à l'œuvre chez Rabelais. Ainsi le mot « athée » dont Estienne avait affublé l'auteur du *Pantagruel* n'aurait-il pas eu de sens précis et stable à l'époque et surtout ne dénotait pas encore l'incroyance qui sera celle des enfants des Lumières, mais servait simplement de « gros mot, destiné à faire passer un frisson sur un auditoire de fidèles »⁸⁹.

Or, c'est précisément cette dimension polémique du mot qui m'intéresse ici. Son usage semble en effet participer de la radicalisation de la controverse religieuse dont il vient d'être question. Si Rabelais l'utilise dès 1532 dans une lettre à Erasme pour accuser la mauvaise réputation et l'incompétence médicale d'un détracteur de l'auteur du *Cicéronien*⁹⁰, l'expression « athée » ne commence à se répandre vraiment qu'à partir des années 1540, d'abord en grec puis en latin et en français. Et ce phénomène n'est guère fortuit. Au contraire : l'usage de plus en plus courant du terme « athéiste » répondrait, selon Henri Busson, au besoin d'« exprimer une incrédulité grave »⁹¹. L'emploi du mot que fait en 1549 Joachim Du Bellay, l'un des premiers à le traduire en français, permet de préciser ce qui est en cause d'un côté comme de l'autre du conflit confessionnel. Dans *Les furies contre les infracteurs de foy*, il associera en effet la « race d'atheistes » aux « faux chrétiens ». Ce qui les rapproche est leur « decevant langage, dont ils savent farder leur langue et leur visage » et contre lequel il met en garde le roi⁹². L'enjeu n'est autre que le partage du monde chrétien en deux camps qui s'accusent mutuellement de vivre dans une fausse croyance, taxant la vérité de l'autre d'abominable et trompeuse fiction qui menace de contaminer la vraie

⁸⁷ François Rabelais, *Œuvres*, éd. Abel Lefranc, t. III, p. LI.

⁸⁸ Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, p. 15.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁰ *OC*, p. 999.

⁹¹ Henri Busson, « Les noms des incrédules au XVI^e siècle », p. 278. Les enjeux de la question seront développés notamment par François Berriot dans son étude sur *Athéismes et athéistes au XVI^e siècle en France*.

⁹² Joachim Du Bellay, *Œuvres complètes*, éd. Léon Séché, t. II, p. 113.

foi : « O sage République, ô la Religion », s'interroge avec inquiétude Du Bellay, « Recevez-vous, Seigneurs, telle contagion ? »⁹³ »

Cette métaphore de la contagion reviendra sous la plume de Montaigne lorsqu'il s'expliquera sur la genèse de *L'apologie de Raymond Sebond*, écrite à l'instigation de son père et dont il fait remonter le projet à l'époque où « les nouvelles de Luther commençoient d'entrer en credit et esbranler en beaucoup de lieux nostre ancienne creance ». Un « athéiste », note-t-il, « se flate à ramener tous auteurs à l'athéisme, infectant de son propre venin la matière innocente. » La « maladie » de l'« execrable athéisme » toucherait notamment les simples livrés à la corruption des mots :

[Le] vulgaire, n'ayant pas la faculté de juger des choses par elles mesmes, se laissant emporter à la fortune et aux apparences, apres qu'on luy a mis en main la hardiesse de mespriser et contreroller les opinions qu'il avoit eues en extreme reverence, comme sont celles où il va de son salut, et qu'on a mis aucuns articles de sa religion en doute et à la balance, il jette tantost apres aisément en pareille incertitude toutes les autres pieces de sa creance, qui n'avoient pas chez luy plus d'autorité ny de fondement que celles qu'on luy a esbranlées ; et secoue comme un joug tyrannique toutes les impressions qu'il avoit receues par l'autorité des loix ou reverence de l'ancien usage⁹⁴.

Telle est précisément la menace que représentent aux yeux d'Henri Estienne les livres de Rabelais. Ranimant en 1566 dans son *Apologie pour Hérodote* le procès en athéisme que son père déjà avait intenté à l'auteur du *Pantagruel*, il accuse Rabelais de professer que « tout ce qu'on [...] croit, on le croit à crédit », voire « que tout ce que nous lisons de la vie éternelle, n'est escrit que pour amuser et repaistre d'une vaine esperance les povres idiots [...] et pour conclusion, que toutes religions ont esté forgées es cerveaux des hommes »⁹⁵. Ses ouvrages seraient d'autant plus pernicioeux qu'ils « sont autant de filets tendus pour prendre ceux qui ne sont bien armez de la crainte de Dieu : et que ces filets sont d'autant plus mal-aisez à voir, qu'ils sont mieux couvers de propos plaisans et chatouillans les oreilles »⁹⁶.

Lucien Febvre insiste à juste titre sur le fait que ces attaques ne nous apprennent guère grand-chose sur les intimes convictions de l'homme Rabelais. Ce qui, en revanche, se fait jour dans la polémique en ce milieu du seizième siècle, c'est le spectre d'une perversion gratuite, d'une profanation sans rédemption qui – et voilà l'enjeu – trouverait son expression, prendrait forme et une dangereuse force dans le texte rabelaisien. Cette profanation ne se limite pas

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Montaigne, *Essais*, éd. Villey-Saulnier, II, 12, p. 438.

⁹⁵ Henri Estienne, *L'introduction au Traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes ou, Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*, éd. Bénédicte Boudou, t. 1, p. 293.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 294.

aux articles de la foi, mais décline tous les registres de la perversion, révélant une corruption débridée où l'athéisme côtoie le sexe et l'ivresse dans ce que Dupuyherbault a appelé l'« absolue perversité » de Rabelais.

Le terme « athée » s'accouple en effet volontiers à l'époque à la dénonciation d'une sensualité jugée trop libre, comme en témoigne Le Caron dans ses *Dialogues* de 1556 :

Qu'est-ce que de la philosophie pouvons esperer ? [...] Quelle grand' et sainte doctrine peut estre venuë des escolles du voluptueux Aristippe, de l'impudique Arete sa fille, de l'atheiste Theodore, de l'impudent Diogene, du moqueur Democrite, du calomniateur Aristote, de l'obscur Heraclite, des impassionnaires Stoiciens, des incertains et douteux Academicien, des indoctes Epicuréans, des obstinez Pythagoréans ?⁹⁷

Les controversistes sur la scène religieuse ne seront pas en reste. Un affrontement en particulier est susceptible de nous intéresser dans la mesure où il met explicitement en jeu Rabelais. Il s'agit de la « Response de François Portus Candiot, aux lettres diffamatoires de Pierre Carpentier, Advocat » que le pasteur Simon Goulart intègre aux *Memoires de l'Estat de France* qu'il publie pour la première fois sous couvert d'anonymat en 1576. Le texte entre en polémique avec un autre pamphlet, « La lettre de Pierre Carpentier Jurisconsulte, adressée à François Portus Candiot »⁹⁸, qui s'en était pris au « souverain Pontife » de Genève, Théodore de Bèze. Le successeur de Calvin est accusé d'être, « par la lecture des Poètes lascifs et de Rabelais », « tant avancé en impiété et impudence, qu'il ne peut gouter aucunement la pieté »⁹⁹. Dans sa réplique, Portus prendra la défense de Bèze, mais non de Rabelais, au contraire :

Aussi tu l'accuses d'Atheisme, luy qui enseigne et instruit en la crainte de Dieu tant soigneusement et avec un succes si heureux, par tant d'annees, un million de personnes, jour et nuict, par paroles, escrits et bonne conversation. Mais comment es tu si eshonté de luy mettre sus qu'il prend plaisir en la lecture des poètes lascifs, et entre autres, de Rabelais, veu que tu ne l'ignores pas qu'on tient pour crime en ceste escole, et condamne-on ceux qui vendent ou achètent tels livres remplis de profane gaudisserie et impiété manifeste. Quant à Rabelais, lequel on dit estre un moqueur detestable en tout et par

⁹⁷ Louis Le Caron, *Dialogues*, éd. Joan A. Buhlmann et Donald Gilman, pp. 151-152.

⁹⁸ En voici le titre complet : « Lettre de Pierre Carpentier Jurisconsulte, adressée à François Portus Candiot, par laquelle il montre que les persecutions des Eglises de France sont advenues, non par la faute de ceux qui faisoient profession de la Religion, mais de ceux qui nourrissoient les factions et conspirations, qu'on appelle la CAUSE. »

⁹⁹ Je cite le texte d'après la réédition de 1578 : Simon Goulart, *Memoires de l'Estat de France ... Seconde Edition, reveuë, corrigée, et augmentée de plusieurs particularitez et traitez notables*, Meidelbourg [Genève], Henrich Wolf [Eustache Vignon], 1578, vol. 1, ici f. 329 v^o. Sur ce texte et son auteur, voir Cécile Huchard, *D'encre et de sang : Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*.

tout, chacun sait que M. Calvin l'a condamné publiquement de vive voix et par escrit ¹⁰⁰.

On attendra en vain l'exposé détaillé des charges retenues contre Rabelais. Pour saisir les enjeux de ce que met ici en cause « la profane gaudisserie et impiété manifeste » des « poètes lascifs » dont Rabelais incarnerait la menace, il faut remonter au rôle que joue le père de Panurge dans l'économie du texte auquel réplique Portus. Rôle éminemment stratégique dans la mesure où le nom de Rabelais apparaît au moment où Carpentier en vient à la rhétorique des sermons des « Ministres de la Cause », autrement dit des réformateurs. Le passage sur les lectures rabelaisiennes de Bèze est en effet précédé du développement suivant :

Nous [...] estimons qu'il falloit sacrifier aux Muses, et non à Mars, c'est-à-dire qu'il falloit chercher tous moyens honnestes de reconcilier avec nous [...] nos adversaires avec tous bons offices, sans les provoquer davantage par injures, ny par armes à l'encontre de nous. Eux au contraire disoyent qu'il falloit poursuivre hostilement les Papistes par toutes voyes, soit par armes ou par paroles, et qu'il falloit lascher la bride à la fureur. Ils avoyent tousjours en la bouche la trompette du seditieux Sebe, par laquelle il excitoit le peuple à sedition et rebellion contre le Roy David. Ils disoyent aussi que la paix et union ne se pouvoit religieusement ny Chrestiennement entretenir [...], et qu'il se falloit garder par tous moyens que cela n'avinst, comme estant chose pernicieuse à la Cause. Et pour le mieux persuader, ils alleguoyent plusieurs raisons prises de l'autorité de je ne say quelle nouvelle Theologie tirée de ce vilain lac, duquel on a tiré comme d'une mine et carriere toutes les seditions et conspirations. Ils n'avoyent faute de Ministres apostez, lesquels instruits en la mesme escole de meschanceté, excitoient les cœurs des plus paisibles à sedition, et par leurs furieux presches destournoyent plusieurs gens paisibles de leur bonne nature ¹⁰¹.

Carpentier dramatisera la scène au point d'y intégrer un témoignage qui se veut personnel. Assistant un jour au prêche d'un réformateur, « qui desgorgeoit plusieurs injures contre les Papistes, et excitoit les siens à la sedition », il dit s'être vu « contrain[t] de sortir avec un fort grand crevecœur » ¹⁰². Il rejoue ainsi la scénographie que la cible de Carpentier avait mise en œuvre dans un texte qui emblématise l'exacerbation idéologique et rhétorique de la controverse religieuse dans les années 1550 : le *Passavant* de Théodore de Bèze, qui dissimule mal sa dette à l'égard des ressources de l'écriture rabelaisienne ¹⁰³.

¹⁰⁰ *Ibid.*, f. 363 v^o.

¹⁰¹ *Ibid.*, f. 328 v^o-329 r^o.

¹⁰² *Ibid.*, f. 329 r^o.

¹⁰³ Pour le rôle qu'aura joué le texte de Bèze dans l'histoire de la polémique religieuse voir Claude Postel, *Traité des invectives*, pp. 100-101. Quant à l'influence de Rabelais sur le pamphlet du réformateur, on lira les pages que consacre à ce sujet Jeltine L. R. Ledegang-Keegstra dans son édition critique du *Passavant*, notamment le chapitre IV (« Bèze et Rabelais ») de son introduction, pp. 66-85, et Charles Bost, « Théodore de Bèze et Rabelais : *Le Passavant* ».

« Avec les Rabelites, je sçay rabeliser » : la langue de Rabelais

Le *Passavent* de Bèze livre le témoignage, ouvertement fictif cette fois-ci, d'un dénommé Benoît Passavant chargé par Pierre Lizet, président du tribunal inquisitorial dit « chambre ardente », d'espionner les Genevois. Dans la fable, l'enquête se retournera contre Lizet qui, caricaturé à outrance, essuie toute la verve de la plume de Bèze : l'espion se ralliera à la cause réformée. L'ouvrage, rédigé dans un latin macaronique, offre à foison une illustration du « dégoisement d'insultes » dont parlait Carpentier. Ainsi la scatologie est-elle à l'honneur lorsque Passavant rend compte de ce qui se dit à Genève de la littérature théologique de son maître :

[O]n dit [...] (notez-le bien, Monsieur ci-devant Président) que le Pape actuel, le Pape Jules, quoi qu'il ne sache pas plus le latin qu'un soldat, et qu'il soit meilleur canoniste que théologien, quand il avait entendu lire une partie de votre livre, en a apprécié si peu de pages, qu'il ordonna de le porter à ses latrines, c'est-à-dire à sa chaise percée dont des trompeurs voudraient nous faire croire que c'est celle de Saint Pierre : là où le pape lui-même fait caca, non en qualité de Dieu sur terre, mais en qualité de son humanité « cacaturiante » (*ipse papa cacat non in qualitate Dei super terram, sed in qualitate humanitatis suae cacaturientis*). Et là, lorsqu'il voulut une fois s'en essuyer le derrière, il trouva un style si dur qu'il s'écorcha tout le siège apostolique [...] ¹⁰⁴.

Quelques lignes plus loin, cette « humanité cacaturiante » du Pape se doublera d'un goût prononcé pour l'homosexualité. Tous les pontifes seraient d'ailleurs « des catins et des prostituées des plus fétides » (*foetidissima scorta et prostibula*) et ceci, précisera le texte de Bèze, « non seulement au sens figuré, mais aussi dans la réalité » (*non tantum allegorice, sed etiam revera*) ¹⁰⁵. Image qui n'a rien à envier au portrait qu'il dresse de l'Eglise catholique, comparée à « une courtisane au superlatif » (*meretrix meretricissima*) qui « a écarté ses jambes sous chaque arbre et ne ferme son giron à personne » (*divaricavit tibias suas sub omni arbore, et nemini claudit gremium suum*) ¹⁰⁶. Ce sera pourtant au droit canonique, « Ecriture de l'Antéchrist » à laquelle les papes auraient « emprunté le droit d'exercer la sodomie » ¹⁰⁷, que Bèze réservera les frappes les plus lourdes. Et c'est dans ce contexte qu'interviendra l'évocation de Rabelais, plus précisément de « Pantagruel avec son livre qu'il a fait imprimer par la faveur des cardinaux parce qu'ils aiment vivre comme il avait l'habitude de parler » ¹⁰⁸. Sont notamment visées les Décrétales qui, sous la plume de Bèze, ressemblent à la « tant salle,

¹⁰⁴ Théodore de Bèze, *Le Passavent*, éd. Ledegang-Keegstra, pp. 168-169.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 170-171.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 190-191.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 173.

tant infame et punaise »¹⁰⁹ glose juridique que Rabelais avait fustigée dans son premier livre :

[N]ous pouvons sans doute bien dire que ce sont les Evangiles de l'Antéchrist et les excréments que le Diable a vomis par les bouches fétides (*stercora quae Diaboli vomuit per foetidum os*) des papes (car la bouche du pape ou le cul du Diable [*culus Diaboli*] sont dans la même catégorie logique), dont les propres témoignages confirment qu'elles ont été les organes du Diable pour infecter ainsi le monde. C'est pourquoi on les appelle, par une figure que les poètes séculiers appellent *metathèse*, *Decretalia* au lieu de *Drektalia*, dérivé de *Drek*, ce qui signifie en allemand ce que nous appelons en latin *stercus* : que ce soit un hommage au nez de Monsieur le ci-devant Président qui, comme un vrai cochon (*porcus*), se délecte à remuer ces ordures (*delectatur in versando ista stercora*), et ainsi bien préparé, se dispose à réfuter les hérétiques¹¹⁰.

Lieu presque commun de la polémique protestante depuis les propos de Luther sur l'« excrément papal » (*stercus papae* en latin, *Pabsts Dreketts* en allemand)¹¹¹, le jeu de mots ne relève cependant pas exclusivement de l'exécration verbale. La « verve étincelante » de Bèze, selon l'expression de son éditrice moderne, participe en effet à l'entreprise religieuse du réformateur, au point que certains placent le *Passavant* au cœur non seulement de ses combats, mais aussi de son travail théologique¹¹². La dramaturgie de son texte en témoigne : les convictions de l'espion catholique ne sortiront pas indemnes du démantèlement que leur fait subir la prose de Bèze. Démantèlement qui est à la fois rhétorique et théorique, comme le montrent les attaques contre le droit canon. Censé, selon Passavant, offrir « l'explication du sens obscur de la Sainte Ecriture »¹¹³, il serait plutôt à considérer comme cette « belle robbe [...] brodée de merde »¹¹⁴ à laquelle le *Pantagrue* compare les livres de lois :

[B]ien qu'il y ait quatre livres de droit canonique, à savoir le *Décret*, les *Décrétales*, le *Sextus* et les *Clémentines*, c'est le *Décret* qui est comme un costume composé d'une infinité de pièces, le plus souvent très mal cousues ensemble, sans discernement. Il est fait d'une drôle de façon comme si c'était un vêtement à plusieurs manches dont l'une serait trop longue, une autre trop étroite, une autre trop large ; qui, d'un côté, serait si long qu'il pendrait à terre, mais séculier de l'autre et dont le collet serait hors de toute proportion : personne ne voudrait ou ne pourrait le mettre ou, s'il le mettait, toute

¹⁰⁹ *P*, p. 231. Ce rapprochement est signalé par Ledegang-Keegstra dans son édition du *Passavant*. Rabelais s'en prendra lui-même plus directement aux Décrétales dans le *Quart livre* lors du récit de la descente à l'« isle des Papimanes ».

¹¹⁰ Théodore de Bèze, *Le Passavant*, pp. 174-175.

¹¹¹ Voir la note à ce sujet dans *Ibid.*, p. 289.

¹¹² Voir à ce sujet l'avant-propos dans *Ibid.*, pp. xx-xxi.

¹¹³ *Ibid.*, p. 171.

¹¹⁴ *P*, p. 231.

le monde [...] se moquait et on se plaindrait de beaucoup d'habits gâtés, auxquels on aurait pris les pièces pour fabriquer ce vêtement ridicule : voilà donc ce qui est arrivé au grand *Décret* où l'on n'allègue le plus souvent l'Écriture que pour la pervertir et la profaner. Comme le Pape Calixte a écrit au Canon *Non decet*, distinction 2 : « De même que le Fils de Dieu est venu faire la volonté de son Père, de même vous devez accomplir la volonté de votre Mère qui est l'Église, dont la tête, ainsi qu'il a été dit, est l'Église romaine. » Ainsi le pontife romain sera notre Mère, comme Dieu est notre Père. Et alors il faudrait dire aussi (que Dieu nous en garde !) : « Notre Mère qui es à Rome, *que ton nom soit sanctifié ; que ton règne vienne, que ta volonté soit faite, etc.* »¹¹⁵ »

Le portrait au vitriol d'un pape sodomite du « genre hermaphrodite, non masculin »¹¹⁶ consacrera le contre-sens d'une exégèse qui n'est pas sans rappeler les dérives scolastiques des maîtres de la Sorbonne. Interprétations encore plus risibles, précisera Passavant, que celles dont se moquait Rabelais¹¹⁷.

Le pamphlet se met d'emblée en scène comme espace de discussion. Arrivé à Genève, Passavant est tout de suite invité à présenter un ouvrage de son maître pour qu'il soit passé au crible de la critique dans une ambiance à la fois studieuse et joyeuse¹¹⁸. Ambiance qui s'oppose ouvertement à celle que cultive, comme le rappellera Passavant, la Sorbonne qui « se content[e] de discuter [...] par feux et par fagots (*per ignes et fasciculos*) »¹¹⁹.

Tel sera en effet le cas dans la riposte que provoquera le pamphlet de Bèze du côté catholique. La contre-attaque, le *Passevent parisien* publié de façon anonyme en 1556 par Antoine Cathelan, ne ménagera en effet guère les « banquetz, tavernes et cabaretz » où les Genevois passeraient leur vie à « jaser et mesdire de tous les bons chrestiens »¹²⁰. Le sous-titre de l'ouvrage en annonce la teneur : « de la vie de ceux qui sont allez demourer à Genève, au pais jadis de Savoye et maintenant soubz les princes de Berne, et se disent vivre selon la reformation de l'Évangile ». Le texte empruntera effectivement à Bèze la fiction du témoignage direct du quotidien en terres réformées¹²¹. Le pastiche dégénère pourtant rapidement en imprécation. Si l'enjeu est de montrer comment, « tant par leur doctrine que par leur manière de vivre », les protestants « induis[ent] chacun à vivre en toute liberté et volupté effrenée »¹²², la discussion du différend religieux

¹¹⁵ Théodore de Bèze, *Le Passavant*, p. 171.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 173 : « Mais, parmi d'autres, l'entière distinction vingt-et-unième est un beau sujet à vous faire rire : si bien qu'auprès de celle-ci Pantagruel [...] n'a rien fait. »

¹¹⁸ Voir *Ibid.*, p. 163 et suivantes.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 176-177.

¹²⁰ *Passevent parisien respondant à Pasquin romain*, Paris, Pierre Gaultier, 1556, f. 26 r^o.

¹²¹ *Ibid.*, f. a iiiii r^o.

¹²² *Ibid.*, f. A 6 r^o.

tourne court au profit d'une condamnation sans appel de l'existence débauchée de l'adversaire. Le premier coup bas porté *ad hominem* concerne Bèze lui-même, qui est identifié publiquement comme l'auteur du premier *Passavant* contre Lizet, publié sous le couvert de l'anonymat¹²³. L'ouvrage offrira par la suite, index à l'appui, un long inventaire des perversions dont se seraient rendus coupables Calvin et ses épigones. L'auteur n'épargnera à ses lecteurs aucune rumeur au sujet du « venerable Calvin », « paillard de leur eglise » :

C'est celui en personne, qui ha tenue une Nonnain, qui est sortie de l'abbaye de Vieilmur en Albigeoys, l'espace de cinq ans hors de son logis, à deux escus le mois de pension de la bourse de pauvres de Geneve, en telle penitence qu'elle vint tous les jours à son logis pour luy faire son lict, ou bien pour apprendre la leçon comment elle devoit porter la croix et charge de mariage, et soy gouverner selon la loy des Evangeliques. [...] Au cinquiesme an, madame la Nonnain se voyant grosse de cinq moys, et pour couvrir l'honneur de l'Eglise de Geneve, et de son paillard, il a fallu que monsieur de Rocayrolz [...] se fa[sse] dénoncer et publier trois dimanches (comme est la coutume) le fiancé de madame la Nonnain grosse [...]. Et je te laisse penser comment Calvin repliquoit en grande diligence la leçon à la dame Nonnain, veu qu'il n'avoit que quinze jours de terme, ou environ, pour accomplir la volupté effrenée¹²⁴.

A l'instar de l'ouvrage dans son ensemble, ces lignes ne relèvent en rien de la dispute à proprement parler théologique, elles sont de l'ordre de la diffamation. Ce qui est démantelé, ce n'est pas la doctrine de l'autre, c'est sa personne. Et cette rhétorique n'est guère exclusive au *Passevent parisien*. Elle caractérise plutôt une série de pamphlets qui participent tous de ce qu'on a pu appeler le « phénomène Artus Désiré »¹²⁵, du nom de l'auteur présumé du *Passevent*. Jugée particulièrement vulgaire et trop triviale, cette production a longtemps été reléguée aux marges de l'historiographie du XVI^e siècle¹²⁶. Elle obéit pourtant à une « finalité précise » qui, comme l'a souligné Denis Crouzet, se situe au cœur des affrontements religieux et politiques : « Il s'agissait, par un discours systématiquement schématique et totalitaire, de construire une image répulsive de l'adversaire et de tenter de maintenir, par l'angoisse eschatologique et par la violence des dénonciations, les chrétiens dans la vraie Eglise. »¹²⁷ Leur efficacité tient moins à leur contenu doctrinaire qu'à la « puissance émotionnelle des images »¹²⁸ qui mettent largement à contribution un imaginaire scatologique et obscène avant la lettre.

¹²³ *Ibid.*, f. B ii r^o.

¹²⁴ *Ibid.*, f. 3 v^o-4 r^o.

¹²⁵ Voir à ce sujet Antónia Szabari, *Less Rightly Said*, p. 128.

¹²⁶ Voir les jugements que rapporte Wylie Sypher dans « "Faisant ce qu'il leur vient à plaisir" : The Image of Protestantism in French Catholic Polemic », pp. 61-62.

¹²⁷ Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu*, p. 191.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 192.

Et Rabelais n'est jamais loin. Dans la suite qu'il donnera au *Passevent parisien*, Désiré mettra en fait à contribution, en le citant presque littéralement¹²⁹, le *Pantagrue* dans un nouveau réquisitoire encore plus violent contre la ville de Genève où se seraient réfugiés, tant par « gourmandise » que par « lubricité », « gens malvivans, luxurieux, [...] voleurs, sacrileges, brigans, bandoliers, yvrongnes, gourmans, dames, bourgeoyses, damoiselles, infames putains, maquerelles [...] et toutes sortes de meschans, qui vivent à leur mode et guise »¹³⁰. Le pamphlet au titre rabelaisien, *Les grandes chroniques de Passe par tout*, qu'il publie en 1558 sous son propre nom, poursuivra en effet la fiction testimoniale d'une descente aux enfers où « tant de Chrestiens sont infectez de Sodomie, et d'heresie, et de toute autre punaisie »¹³¹. Or, la rencontre des damnés évoque presque à la lettre celle de Panurge dans le premier livre de Rabelais. A l'image du futur compagnon de Pantagrue, « pitoyablement navré en divers lieux : et tant mal en ordre qu'il sembloit estre échappé es chiens »¹³², le réformé se caractériserait par son aspect miséreux : il est « fort déchiré, presque tout nu » et, comme Panurge, « habillé en cueilleur de pommes »¹³³. Le pseudo-chroniqueur filera la métaphore au point de faire de Calvin un nouveau Panurge :

Il a la langue un petit grasse,
Et est assez fort beau parleur,
[...] grand babillard,
Fort cauteleux, grand seducteur,
Grand mensonger, grand detracteur,
Grand conducteur de fausses bandes.
Et si faut bien que tu entendes,
Qu'il n'y a homme soubz les cieux
Plus gourmand, plus luxurieux,
Ne concubinaire qu'il est¹³⁴.

L'un des successeurs tardifs de Désiré, François Garasse, s'en souviendra. L'auteur du *Rabelais réformé* associera directement dans sa *Doctrine curieuse* de 1623 les « nouveautez » de Calvin aux « obscenitez » du « tres-maudit et

¹²⁹ Voir à ce sujet Antónia Szabari, *Less Rightly Said*, p. 134.

¹³⁰ Artus Désiré, *Les grandes chroniques et annales de Passe par tout*, *Chroniqueur de Geneve*, Lyon, Benoist Rigaud et Jean Saugrain, 1558. Je cite le texte d'après Alfred Cartier, « Les Genevois en 1558 d'après un libelle contemporain », p. 177.

¹³¹ *Ibid.*, p. 171.

¹³² *Ibid.*, p. 246.

¹³³ Alfred Cartier, « Les Genevois en 1558 », p. 175 et *Ibid.*, p. 246 où on lit, à propos de Panurge, qu'il « ressembloit un cueilleur de pommes ».

¹³⁴ Alfred Cartier, « Les Genevois en 1558 », p. 180. Ce rapprochement entre Calvin et Panurge est déjà suggéré par Jacques Pineaux dans l'introduction à son édition du *Contrepoison des cinquante-deux chansons de Clément Marot* d'Artus Désiré, pp. 9-10.

pernicieux » Rabelais, qui « suce peu à peu l'esprit de pieté, qui desrobbe insensiblement l'homme de soy-mesme, qui aneantit le sentiment de Religion »¹³⁵.

Le comble du scandale est représenté dans le pamphlet de Désiré par un épisode, lui aussi aux connotations rabelaisiennes, qui sera même, sous une forme légèrement modifiée, publié séparément. Il s'agit de l'histoire de la mort d'une « Mademoiselle la Budée » en laquelle on a cru voir les traits de la femme du célèbre Guillaume Budé, morte à Genève en 1550¹³⁶. Vivant ses derniers moments, elle aurait convoqué Calvin pour le prier de reconnaître les erreurs de sa réforme. La vengeance du coupable ne se fera pas attendre :

Il fut ordonné que son corps
Seroit porté en la voirie.
Ce que fut fait par grand'furie,
A la veue de toute le monde.
Et en un lieu le plus immunde
Prophané de toute la ville
Elle fut par le bourreau vile,
Traynée et jettée en icelle
Et sans faire autre compte d'elle,
En detestant sa repentance,
Les meschans par une vengeance
Et pour despit faire aux Chrestiens,
La laisserent manger aux chiens
Qui la devorerent à coup¹³⁷.

Dans la violence, voire même l'outrance du geste, on aura reconnu, en filigrane, le souvenir du tour que Panurge a joué à la Dame de Paris qui avait résisté à ses avances plus ou moins courtoises. Dans le *Pantagruel*, cette dernière est au cœur d'une terrible « procession » au cours de laquelle « feurent veuz plus de six cens mille et quatorze chiens à l'entour d'elle, lesquelz luy faisoyent mille hyres : et par tout où elle passoit les chiens frays venuz la suyvoyent à la trasse, pissant par le chemin où ses robbes avoyent touché »¹³⁸. La « plus grande villanie du monde »¹³⁹, avait conclu Alcofribas Nasier.

Au début du siècle suivant, un autre successeur de Désiré, contemporain de Garasse, ira jusqu'à faire de cette scène l'enseigne de la descente aux enfers

¹³⁵ François Garasse, *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps, ou pretendus tels*, Paris, Sébastien Chappellet, 1623, pp. 1016-1017. Le mot « obscenitez » figure explicitement dans un passage (p. 85) où Garasse met en scène un banquet aux résonances ouvertement rabelaisiennes d'une « fraternité » qui se réunit dans un « cabaret d'honneur, teste à teste, en posture d'yvrognes » et, explique l'auteur, « c'est lors qu'ils descouvrent entierement leurs plus mystereux secrets, et que les impietez, les blasphemés, les obscenitez leur sortent de la bouche quatre à quatre ».

¹³⁶ Alfred Cartier, « Les Genevois en 1558 », p. 195.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 194.

¹³⁸ *P.*, p. 297.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 296.

réformés qui forme la trame du *Nouveau Panurge*, pamphlet anonyme qui s'inscrit dans le sillage des brûlots catholiques attribués à Guillaume Reboul, ancien protestant converti à la cause de la Contre-Réforme¹⁴⁰. Pénétrant dans les tréfonds du royaume du diable, le Panurge de Reboul retrouve en effet la Dame de Paris dans une scène qui n'est pas sans rappeler les tourments qu'il a lui-même subis, selon le récit du *Pantagruel*, aux mains d'un « paillard routisseur¹⁴¹ » :

[J]e remarquay un grand nombre de lits, tous de fort acier, je dis autant les pieds, les costez, que les fonds, car pour de lits de plume, matelas, ny courtines il n'y en a point. Les fonds de tous ces lits sont faicts en forme de grille, mais de grandes barres forte et roide, et iceux posez et assis sur de grandes fournaies ardantes, telles que vous diriez en ce monde [...]. Et puis dans ces lits qui sont fort grands, vous verriez dans chacun un nombre infini de pauvres ames brusler et se rostir cruellement, et à l'entoure d'elles sont messieurs les diables, les virans et tournans avec des fors crochers de fer, et le tout avec une peine indicible, pour ces pauvres ames [...]. Et plusieurs d'icelles crient et prient leurs rostisseurs de rassasier leur faim de leur chair bruslée. Mais ces vilans diables n'en veulent point qu'elles ne soient bien cuittes, ce que je croy n'arriver jamais, car je m'enquis avec quelques unes que j'y cogneus, et que je ne veux nommer pour ne scandalizer mon prochain, qu'il y avoit cent ans pour le moins qu'elles estoient là, et si n'avoient encores que un peu de peau rostie, quoy qu'il y aye un feu violent et perpetuel. Je vous veux dire icy tout en passant, que je treuvay là Madame Parisienne, vous m'entendez bien, c'est celle qui farcie de vaine gloire me refusa la courtoisie fort superbement, estimant que je n'estois pas digne de deslier la courroye de ses souliers. Et quoy que j'en prinsse aucunement vengeance, en la faisant culbuter à tous les chiens de Paris, si est-ce toutesfois, selon que elle me dit, que ce seul refus l'a fait tomber à la peine qu'à present elle endure [...] ¹⁴².

Le supplice de la Dame déchue préfigure le spectacle infernal du « thésor de l'herésie » où sont enfermés Luther et Calvin, la véritable cible de Reboul, qui paient encore plus cruellement leur aveuglement :

[V]ous voyez deux personnages s'entrebrassans fort estroitement, comme pour luitier, mais leur luite est des dents, se mangeans et rongeurs l'un l'autre de la ceinture en haut, comme les Antropophages, leur chair estant toute pourrie, et pleine d'une puante vermine, me fist mal au cœur de les regarder

¹⁴⁰ Pour un résumé du texte, on consultera Jacques Boulenger, « Le "Nouveau Panurge" ». Quant à Guillaume Reboul et les enjeux historiques du pamphlet, on se reportera à Frank Lestringant, « Une liberté féroce : Guillaume Reboul et *Le Nouveau Panurge* ». Je citerai le texte d'après l'édition suivante : *Nouvelles recreatives, plaisantes, curieuses, & admirables, d'un renommé vieil-homme nommé Panurge, & du voyage que fist son ame en l'autre monde pendant le rajeunissement de son corps*, Toulouse, « Par Bien-faisant chasse-diables », 1616.

¹⁴¹ P, p. 264.

¹⁴² *Nouvelles recreatives*, pp. 130-132.

et provoqua le vomissement à Ermineuade [guide de Panurge], voyant leurs gorges toutes sanglantes escacher des gros vers comme le pouce. Dés la ceinture en bas, vous voyez deux harpies se tenans sur les bords du pillier, qui ne vivent d'autre chose que de ceste puante et infaicte charongne. Et afin que ceste peine soit eternelle, en mesme temps qu'ils se sont rongez jusques aux os, la chair leur renaist aussi vilaine que jamais [...] ¹⁴³.

L'auteur du *Nouveau Panurge* ne se contente pas de parasiter la matière des chroniques rabelaisiennes. Il importe en effet de noter que le pamphlet revendique à double titre l'héritage rabelaisien. D'une part, en faisant ressusciter Panurge, il se veut la continuation, voire même le dernier mot des aventures pantagruélines. D'autre part, il dit rivaliser avec ceux qui « rabelisent ». Dans l'adresse « Au lecteur », l'auteur explique en effet :

A ceux que mon histoire degousterà, la verité leur fera du tout perdre l'appetit, et ceux qui auront du plaisir à me lire, auront d'avantage de contentement à m'entendre, et plus grand desir de me cognoistre. A propos d'humeur, j'oubliais à vous dire que la mienne est composée de telle sorte, qu'elle voudroit plaire à chacun, et ne se soucie nullement de ceux qui s'en faschent. J'ayme qui m'ayme, et qui me hait je le quitte. Avec les Rabelites, je sçay rabeliser [...] ¹⁴⁴.

Inutile de revenir sur l'insuccès de l'entreprise, la langue haineuse de Reboul n'ayant décidément rien de la verve rabelaisienne. La question est en fait ailleurs. Ce qui est en jeu, c'est le soupçon qui pèse sur Rabelais et, plus précisément, sa langue.

Dans son *Rabelais réformé par les ministres*, pamphlet dirigé contre le protestant Pierre Du Moulin, Garasse en fera explicitement, aux côtés des idées néfastes que véhiculeraient les chroniques pantagruélines, la pierre d'achoppement – le scandale – que représente Rabelais. Le texte publié en 1619, à peine quatre ans après le *Nouveau Panurge*, explique en effet :

J'appelle cet ouvrage LE RABELAIS REFORMÉ, pource que c'est sur les idées de Rabelais que Moulin s'est tellement formé, qu'il en retient les inventions, les sornettes et locutions entieres, ainsi que vous verrez au progrez de ce livre ¹⁴⁵.

C'est le « dire bouffon et hironique » de ce « bastelleur » à « l'humeur de Socrate » que serait Rabelais, le « venin de sa plume », qui aurait, précise Garasse, enragé les foules et « causé de grands degasts dans l'Eglise » ¹⁴⁶. Ironie

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 163-164.

¹⁴⁴ *Ibid.*, f. A 7 v^o-A 8 r^o.

¹⁴⁵ François Garasse, *Le Rabelais réformé par les ministres, et nommément par Pierre du Moulin, ministre de Charanton, pour responce aux bouffonneries inserées en son livre de la vocation des Pasteurs*, Bruxelles, Christophe Girard, 1619, p. 8.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 6.

du sort : l'attaque se retournera contre Garasse. Répliquant à la *Doctrine curieuse* de l'auteur du *Rabelais réformé*, François Ogier réservera en effet un chapitre de son *Jugement et censure de la Doctrine curieuse* à la « bibliothèque de Garasse » où il fera du père de Panurge « le premier en l'estime de Garasse »¹⁴⁷. Il s'en expliquera :

Si [...] Garasse sans contrainte a choisi ce venerable nom pour en baptiser un de ses enfans spirituels, qui ne croira qu'il en aime et en cherit l'auther, et qu'il peut tenir un tres-honorable rang en sa Bibliotheque ? Et certes c'est fort à propos qu'il l'a ainsi nommé, car soit que les noms arrivent aux choses [...] ou par imposition ou par nature ; celuy de Rabelais convient parfaitement à son ouvrage, et d'autant qu'il a eu l'autorité de luy imposer, et d'autant qu'il luy a imposé fort à propos, n'y ayant aucune piece depuis Rabelais qui represente mieux son stile, son humeur de raillerie, et ses pensées grotesques que fait ce livre de Garasse¹⁴⁸.

Cette langue que Garasse avait qualifiée d'« obscène », ce « style » qui exprimerait le caractère « grotesque » de la pensée de l'autre, Ogier les taxera à son tour de scandaleux en évoquant « les blasphemes, impietez, sales et vilaines paroles de Rabelais »¹⁴⁹. La question de savoir si, aux yeux d'Ogier, Rabelais est, plus d'un siècle après sa mort, vraiment en cause importe moins que le fait que son nom en vienne à emblématiser la menace d'une langue qui fait s'effondrer toute promesse de sens dans l'éclat d'un rire. Un rire qui fait jouer une déformation qui risque de libérer un dangereux jeu de mots, comme le suggérera Ogier lorsqu'il dressera le portrait de Garasse et de sa doctrine :

Il y a certains peintres qui ne s'entendent qu'à peindre des Grotesques monstrueux et fantasques, dont le seul aspect fait rire les spectateurs ; et non pas à tirer naïfvement le profil d'un beau visage, pour attirer les yeux en admiration. Tel est Garasse, qui composera bien une Satyre contre la personne sacrée des Magistrats, et des gens de bien ; qui rencontrera assez heureusement en ses prologues et coq-à-l'asnes du Rabelais reformé. Mais quand il est question de traicter à fonds et solidement de serieuses et importantes questions de Theologie contre les Athées ; il ne peut changer son stile et son humeur bouffonne ; dont il arrive qu'au lieu de les refuter, il expose inconsiderément la Religion à la risée des meschans¹⁵⁰.

Dans les célèbres pages qu'il consacra au portrait de Rabelais dans ses *Caractères*, La Bruyère filera cette métaphore des « Grotesques monstrueux » pour

¹⁴⁷ François Ogier, *Jugement et censure du livre de la Doctrine curieuse de François Garasse*, Paris, 1623, p. 28.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 171.

dénoncer à son tour un « monstrueux assemblage [...] d'une sale corruption »¹⁵¹. Or, cette « corruption » bascule avec La Bruyère de plus en plus de l'ordre des mœurs vers celui du sens. Le défi que représente l'« ordure » que Rabelais aurait « semée » dans ses fictions, le scandale de son « obscénité » pour reprendre l'expression qu'emploie à la même époque l'auteur de la première édition véritablement critique des *Œuvres* de Rabelais, est en effet avant tout herméneutique : « Rabelais », note La Bruyère, « est incompréhensible ; son livre est une énigme, quoi qu'on veuille dire, inexplicable ; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec des pieds et une queue de serpent, ou de quelque autre bête plus difforme [...] »¹⁵² La réception des œuvres rabelaisiennes qui se dessine à partir des usages qu'en auront faits ses contemporains et leurs héritiers au seuil de l'âge classique, notamment dans le soupçon qu'ils font planer sur la poétique des fictions de Rabelais et sur la rhétorique qu'elles engagent, montre que cette « difformité » est identifiée, dès la Renaissance, comme enjeu d'un texte perçu comme troublant précisément dans sa forme et les déformations qu'elle permet.

« Ruiner le chasteau et retraite de faulse interpretation » : Rabelais et le spectre de l'Affaire des Placards de 1534

Les premiers lecteurs, déjà, auront été sensibles à l'efficacité du jeu troublé et troublant des mots de Rabelais. Qui plus est, l'herméneutique en question s'inscrit d'emblée dans l'horizon d'un défi qui se pense dès les années 30 du XVI^e siècle en termes d'obscénité, comme l'attestent le pamphlet protestant que publie en 1533 Antoine Marcourt, *Le livre des marchans*, et la réponse qu'il a provoquée du côté catholique.

Le brûlot de Marcourt, qui fournit la première référence connue à l'œuvre rabelaisienne, se place d'emblée sous l'autorité des héros de la chronique pantagruéline¹⁵³. La page de titre précise en fait : *Le livre des marchans, fort utile a toutes gens, nouvellement composé par le sire Pantapole, bien expert en tel affaire, prochain voysin du seigneur Pantagruel*. Le « prologue de l'auteur » reviendra sur cette parenté :

[E]n ce livre, il n'y a pas une difficulté Sorbonique. Mais seulement aucuns abuz trop manifestes sont brièvement touchez. Et pourtant qu'il n'y ait si hardy qui à l'encontre viengne murmurer. Autrement *ex nunc prout ex tunc et econtra*, c'est-à-dire, dès maintenant comme alors peremptoirement il est cité, *ad diem nisi etc.* pour comparoir en la presence de la haulte majesté du preux et venerable seigneur Pantagruel, lequel droictelement en sçaura juger :

¹⁵¹ Jean de La Bruyère, *Caractères*, éd. Marc Escola, I, 43, pp. 174-175.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Voir « La fracture de l'obscène : l'iconoclasme de Rabelais » (chapitre II).

car autrefois il a sentié merveilleusement au proffit des parties, comme il appert en ses Annales et Cronicques ¹⁵⁴.

Si la récupération qu'opère Marcourt du texte de Rabelais en gomme les ambivalences pour en faire une arme au service de la controverse religieuse, il n'en demeure pas moins que le *Livre des marchands* témoigne de l'intérêt que les premiers lecteurs, déjà, portaient aux ressources du langage des chroniques rabelaisiennes. Le choix de l'épisode du *Pantagruel* dont Marcourt fait ici l'emblème de son texte – le jugement « merveilleux » du géant – est parlant à cet égard. La sentence en question n'est en effet autre que celle que prononce Pantagruel à l'issue du procès de Baisecul et Humevesne. Or, en le mettant en exergue à son texte, Marcourt invite à relire l'épisode dont il fait la matrice même de sa propre lecture de Rabelais.

Dans le chapitre en question, le géant est appelé à trancher un différend entre un nommé « Baysecul » et son contradicteur au nom non moins parlant : « Humevesne ». La controverse qui les oppose est si « merveilleusement obscure et difficile » que, explique Rabelais, les plus grands savants réunis pour en débattre en sont réduits à se « conchi[er] de honte villainement » ¹⁵⁵. La plupart des commentateurs modernes ne seront pas en reste devant l'hermétisme de l'épisode. Le langage des plaidants que Michael Screech compare à un « embrouillamini d'absurdités » serait « dénué de toute signification », leurs discours n'auraient aucun « sens » ¹⁵⁶. Leur intérêt serait à chercher du côté de la parodie juridique. Rabelais s'en prendrait notamment à la tradition dite du *mos italicus* ¹⁵⁷ qui multipliait les gloses au point de tourner au vide : des « fatraseries », voire même des « subversions de droit » s'écrie Pantagruel condamnant ces « vieulx resveurs » qui ressembleraient davantage à un « rammoneur de cheminée » ou un « cuysinier » qu'à un « jurisconsulte » ¹⁵⁸. On s'en remet alors à un lecteur rêvé du premier seizième siècle pour donner sens à l'épisode de Baisecul et Humevesne : « Les contemporains avaient assez d'indices, note Screech, pour savoir où l'on voulait en venir [...] » ¹⁵⁹ Peut-être. Mais c'est faire comme si, finalement, la forme que prend le texte rabelaisien ne posait pas problème. Le non-sens des plaidoyers de Baisecul et Humevesne ne serait, en somme, qu'au service d'une caricature des procédures judiciaires de son époque, la résistance au sens de leurs mots se résolvant dans la logique de la farce.

¹⁵⁴ Antoine Marcourt, *Le livre des marchans*, Neuchâtel, Pierre de Vingle, 1533, f. A i v^o. Rappelons que le choix d'un pseudonyme se double, au niveau des stratégies éditoriales du texte, d'une autre fiction éditoriale qui concerne cette fois-ci le lieu d'édition : « imprimé à Corinthe », lit-on en effet dans le texte original que je cite ici.

¹⁵⁵ P, pp. 250-251.

¹⁵⁶ Michael Screech, *Rabelais*, p. 111.

¹⁵⁷ Voir à ce sujet *Ibid.*, pp. 104-107.

¹⁵⁸ P, pp. 252-253.

¹⁵⁹ Michael Screech, *Rabelais*, p. 112.

Or, la dramaturgie de l'épisode suggère une autre lecture, comme le souligne François Rigolot :

Argumentation sans argument, la plaidoirie de Baisecul est l'archétype de la plaidoirie. Dissociée du fond, la forme devient un mode de pensée. Présentation froide des faits, réfutations de la thèse adverse, exposition des circonstances, production des pièces justificatives, apologie, objuraton, citation, remontrance, juron, appel à la pitié : on peut suivre pas à pas les avatars d'une rhétorique réduite à sa propre essence musicale¹⁶⁰.

La rhétorique en cause n'a pourtant rien d'harmonieux, elle est au contraire l'expression d'une crise de la forme que concrétisent les discours monstrueux qu'elle engendre. « [C]hez les deux plaideurs », précise en effet Rigolot, « l'invention verbale est devenue une véritable tétatologie. Les mots se succèdent avec les associations les plus abruptes : le discontinu y est la règle. »¹⁶¹ A tel point que, conclut-il, les « signes » que mobilise la langue de Rabelais feraient « exploser le discours qui devait les digérer »¹⁶².

Rabelais prend cette « indigestion » à la lettre, en matérialise la hantise dans sa représentation de Pantagruel en train de départager la logorrhée de l'un et de l'autre des deux plaidants :

[I]l [Pantagruel] se pourmena ung tour ou deux de sale, pensant bien profondément, comme l'on pouvoit estimer, car il jeignoit d'angustie et pétoit d'ahan, comme un asne qu'on sangle trop fort, pensant qu'il failloit à ung chascun faire droict, sans varier ny accepter personne [...] ¹⁶³.

La langue se donne ici à lire dans ce qu'elle a de littéralement trouble. Loin de la transparence rêvée d'un signe qui s'offre dans la clarté d'un sens, le spectacle d'un corps-à-corps avec des mots lourds à digérer ouvre à l'expérience de discours saisis non pas dans l'idéalité de leurs significations virtuelles, mais dans l'épreuve de ce qui passe (ou ne passe pas), de ce qui se passe concrètement *dans* et *par* les mots. Avant d'être porteurs d'un message, les mots s'expérimentent comme événements, qui, au lieu de stabiliser des significations, mettent en crise l'ordre du sens.

Si cette hantise n'informe pas, je l'ai dit, la langue de Marcourt, qui parasite le texte rabelaisien pour le faire servir une rhétorique militante qui n'a plus rien d'ambivalent, elle travaillera la réponse de Jérôme Hangest aux provocations de Marcourt, auteur non seulement du *Livre des marchans*, mais également des *Placards*.

Chargé par la Sorbonne de répliquer à la contestation religieuse et politique qui éclate au grand jour la célèbre nuit du 17 au 18 octobre 1534 au cours de

¹⁶⁰ François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, p. 44.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶² *Ibid.*, p. 46.

¹⁶³ *P orig.*, p. 72.

laquelle des affiches attaquant les « horribles, grandz et importables abuz de la Messe papalle » sont placardées dans les grandes villes de France et même, à en croire la légende, sur la porte de la chambre à coucher du roi, Jérôme Hangest impute la menace d'une dissolution de l'ordre idéologique et social à la dangereuse « obscénité » de ses adversaires protestants. Dans sa réponse, qui prend la forme d'un traité, au ton ouvertement polémique, publié sous le titre *De Christifera Eucharestia*, le docteur de la Sorbonne s'en prend en effet aux agissements de « sectes luthériennes » qu'il accuse de favoriser une « sédition populaire » (*popularis seditio*) et qu'il qualifie ouvertement d'« obscènes » (*obscenis haerisibus*)¹⁶⁴.

Son réquisitoire vise non seulement le texte des *Placards*, mais toute l'entreprise théologique de Marcourt qu'il cherche à saper en la défiant sur son propre terrain¹⁶⁵. Son traité latin se double en effet très vite d'une traduction en langue française (*Contre les ténébrions, Lumière évangélique*). Le geste est loin d'être innocent et témoigne de la menace qui se cristallise autour de l'« Affaire des Placards ». Tout au long des années vingt, la riposte de la Sorbonne aux mouvements protestants s'était pour l'essentiel confinée aux érudites disputations savantes en langue latine. L'entrée de ses docteurs dans l'arène de la polémique en langue vernaculaire a été lente et, presque toujours, malaisée dans la mesure où elle les oblige à jouer le jeu de leurs adversaires, notamment en reprenant à leur compte ce qui, à leurs yeux, restera encore pour longtemps un terrible sacrilège et une atteinte à leur autorité : traduire, vulgariser la Bible¹⁶⁶. La prose de Hangest s'en ressent dans la virulence de sa réplique à Marcourt : « Tu monstres contre l'omnipotence de dieu ta grande ignorance ou abominable perversité [...] cloz ta bouche meschant maleureux, aiant honte parler devant gentz clers.¹⁶⁷ »

Quant à l'expression « obscène » qui caractérise la contestation luthérienne, elle disparaît dans le passage au français. En plus, le texte latin n'en explicite pas le sens. On pense bien évidemment, dans un premier temps, au mythe d'un Luther débauché, largement entretenu par la contre-réforme catholique, que *La Déploration* de Bouchet avait déjà mis à contribution. Hangest s'en prendra en

¹⁶⁴ Jérôme Hangest, *De Christifera Eucharistia*, Paris, Jean Petit, 1534, f. a iii v^o.

¹⁶⁵ Dans la « seconde et amplifiée » édition du *Contre les tenebrions Lumière évangélique* (Paris, Jean Petit, 1534, f. v r^o) Hangest fait en effet référence à « deux petits traictez » de l'auteur des Placards qu'il intègre à sa contre-attaque. Il s'agit du *Petit Traicté tres utile et salutaire de la sainte eucharistie* (1534) et de la *Declaration de la Messe* (1534). Voir à ce sujet Marie-Madeleine de La Garanderie, « La réponse catholique aux Placards de 1534 », p. 3.

¹⁶⁶ Voir à ce sujet Francis M. Higman, *Lire et découvrir. La circulation des idées au temps de la Réforme* (notamment les chapitres « Premières réponses catholiques aux écrits de la Réforme en France, 1525-c.1540 » et « "Il seroit trop plus decent respondre en Latin" : les controversistes catholiques du XVI^e siècle face aux écrits réformés »).

¹⁶⁷ Jérôme Hangest, *Contre les tenebrions Lumière évangélique*, f. xxxviii r^o. Voir à ce sujet Isabelle Garnier-Mathez, « *Fausse* parodie, *vraye* controverse : renversement de connivence dans la réécriture des Placards (1535) ».

effet à son tour à la « cloaque des hérésies luthériennes » (*Lutheranum heresum cloaca*)¹⁶⁸, mais sans s'y arrêter. S'il vise la dissolution des mœurs et des idées, c'est par le biais d'une dénonciation de la mauvaise langue des *Placards*, l'« impudente bouche »¹⁶⁹ de leur auteur. Ce qu'il attaque à longueur de pages, c'est moins la débauche de l'homme Marcourt que celle de ses mots. Voici un florilège de ce que le docte docteur a à dire de la prose de son adversaire, taxé de « meschant babillart et trespresumptueux follatre¹⁷⁰ » : « exorbitant langage sentant son ruffian, ou sa maleureuse effrontee »¹⁷¹, « ordes, salles, et injurieuses parolles »¹⁷², « detestable, outrageuse et en exorbitantes parolles plus que ruffianne » langue où Marcourt rendrait « sa turpitude [...] copieusement manifeste »¹⁷³.

Le début du premier chapitre du *Contre les tenebrions* précise d'emblée ce qui fait le véritable scandale de cette mauvaise langue :

En sa damnable, injurieuse, et blasphematoire attache, par grande astuce et excogitee finesse, pour faire croire ce qu'il dict souvent repete et faulusement afferme ce pervers menteur et cauteleux seducteur, ses assertions estre à la sainte escripture conformes et consonantes, mais certes riens moins, plustost luy sont apertement difformes, dissonantes, contraires, et formellement repugnantes¹⁷⁴.

Dans la langue du XVI^e siècle, la « répugnance » qu'inspire à Hangest le langage des *Placards* relève de prime abord d'une opposition ou d'une contradiction logiques, du désaccord et de la discorde. Confronté aux suggestions peu concluantes de ses conseillers au sujet du mariage, Panurge se plaindra en effet à son tour de leurs « repugnantes et contradictoires responses »¹⁷⁵. Dans le pamphlet de Hangest, elle désigne un contre-sens dans l'interprétation des Ecritures qu'il impute à la « difformité » et la « dissonance » de l'« exorbitant langage » de son contradicteur. Or, la rhétorique du docteur de la Sorbonne charge le terme de significations plus troubles, ouvrant à une aversion autrement plus répugnante qui rappelle le portrait des protestants en « sectes obscènes ». Son argumentation s'appuie en fait sur un coup de force rhétorique qui ne cessera de confondre la répugnance formelle avec une répugnance qui serait de l'ordre de la répulsion :

Certe veu a esté ledict traicté, par toy (le diable aidant) composé, et en ce present livre (dieu aidant) irrevinciblement confuté, lequel n'a en fait puissance ou efficace, mais en langue temeraires jactances, impudentes injures, et

¹⁶⁸ Jérôme Hangest, *De Christifera Eucharistia*, f. a iii r^o.

¹⁶⁹ Jérôme Hangest, *Contre les tenebrions Lumière evangelique*, f. iii r^o.

¹⁷⁰ *Ibid.*, f. vi v^o.

¹⁷¹ *Ibid.*, f. ii v^o-iii r^o.

¹⁷² *Ibid.*, f. v r^o.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, f. vi r^o.

¹⁷⁵ *TL*, p. 462.

blasphemes tresexcrables, de ce est tout farci, tout puant, et infect ton detestable livre, aulcunes raisons contenant, mais debiles, ineptes, captieuses, et abusivement appliquees, comme faiy apparoir ¹⁷⁶.

Cette double répugnance, la coïncidence du difforme et de l'abject, informera toute l'entreprise de Hangest, qui se propose, selon les termes du *Contre les tenebrions*, de « ruiner » le « chasteau et retraicte de faulse interpretation » ¹⁷⁷ des *Placards* et des traités de Marcourt.

Or, l'obscénité de Rabelais telle qu'elle a été problématisée par ses contemporains entre précisément en résonance avec cette abjection d'un langage pervers qui, dans ses excès de sens, pervertirait et les mœurs et l'ordre des mots et du sens. En faire le simple reflet des interrogations de son temps reviendrait pourtant à en gommer la productivité, sa capacité à créer des figures de pensée. Les stratégies discursives que mettent en œuvre les figures rabelaisiennes de l'obscène participent en effet de l'élaboration d'un usage à la fois plus critique et plus inquiet de l'obscénité qui, loin de résoudre des conflits de sens, en dramatise le « jeu de forces » ¹⁷⁸.

AU-DELÀ DE RABELAIS : VERS UNE POÉTIQUE DE L'OBSCÈNE

Dans son *Jugement et censure* où il dépeint François Garasse en nouveau Rabelais, François Ogier brosse un portrait qui permet de mieux saisir ce « jeu de forces » qu'engagent les obscénités rabelaisiennes, autrement dit les conflits symboliques, idéologiques et politiques dans l'horizon desquels elles se construisent.

Ogier met en effet en rapport les « Grotesques monstrueux et fantasques » de la « Satyre » de Garasse, qui rejouerait le scandale des « blasphemes et impietez » de l'auteur du *Pantagruel*, et une rhétorique du « coq-à-l'asne » sur laquelle plane également le soupçon des « sales et vilaines paroles de Rabelais » ¹⁷⁹.

L'évocation du coq-à-l'âne dans un contexte satirique n'a, à priori, rien d'étonnant si on se souvient de la définition qu'en avait donnée Thomas Sébillot dans son *Art poétique français* de 1548 : le genre, dont « les vices de chacun » constituent précisément la « matière », serait ainsi nommé, explique-t-il, « pour la

¹⁷⁶ Jérôme Hangest, *Contre les tenebrions Lumière evangelicque*, f. xlii v°-xliiii r°.

¹⁷⁷ *Ibid.*, f. vii r°.

¹⁷⁸ J'emprunte l'expression à Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, pp. 109-110 : « [I]l n'y a pas de *morphologie*, ou analyse des *formes*, sans une *dynamique*, ou analyse des forces. Omettre cela, c'est rabattre la morphologie – on le voit souvent – sur l'établissement de typologies stériles. C'est supposer que les formes sont les *reflets* d'un temps, alors qu'elles sont plutôt les chutes – dérisoires ou sublimes – d'un conflit à l'œuvre dans le temps. C'est-à-dire d'un *jeu de forces*. »

¹⁷⁹ Voir François Ogier, *Jugement et censure*, p. 171.

variété inconstante des non cohérents propos »¹⁸⁰. Cette non-cohérence, cette « absurdité » comme dit également Sébillet, n'est pourtant pas neutre dans la perspective du débat sur les grotesques dont Ogier rapproche le coq-à-l'âne. J'en veux pour indice la hantise que projette au soir de la Renaissance un Daniele Barbaro, représentant de la République de Venise au Concile de Trente, sur ces figures. Barbaro compare en effet dans son commentaire du *De architectura* de Vitruve la peinture des grotesques, de ces fresques murales antiques où l'hybridation des formes est poussée jusqu'à l'excès dans une abondance de figures, à la rhétorique du sophiste qui « engendre des monstres »¹⁸¹. Qui expose aux contre-sens, dirait Ogier. Le « monstrueux » d'une sophistique brouillant la frontière qui sépare le vrai du faux n'est en fait pas sans rappeler le danger qu'Ogier voit à l'œuvre dans un discours n'obéissant plus aux impératifs de la raison (qui n'entre plus dans la logique d'une réfutation ou d'une validation d'arguments) mais livré au jeu d'un « style bouffon » qui joue avec, voire se joue des mots (qui « expose inconsidérément à la risée »). A l'éclatement des formes à la limite de l'informe dans les peintures grotesques correspondraient alors les dérives d'une langue qui s'emporte dans la raillerie satirique. Le « naturel de Garasse », conclura sans appel Ogier, « le reportera toujours dans les faceties et contes ridicules »¹⁸². Or, la pratique du coq-à-l'âne n'est pas à l'abri de cette dérive, comme en témoigne l'avertissement que l'*Art poétique français* adresse à son lecteur :

[S]ois fin et avisé en les faisant, afin de ne tomber au vice de je ne sais quels, non Poètes, mais rimeurs, qui émus de la faveur qu'avaient rencontrée ceux de Marot pour leur nouveauté et bonne grâce, et de telle amour envers leurs sots œuvres qu'ont les Singes vers leurs laids petits, n'ont eu honte par ci-devant, et ne craignent tous les jours de publier des rimasseries, qui ne méritent nom de Coq-à-l'âne, ni de Satires, tant sont licencieuses, lascives, effrénées et autrement sottement inventées et composées¹⁸³.

La licence formelle et logique du coq-à-l'âne, sa non-cohérence assumée, risque de dégénérer en lascivité qui s'entend ici comme transgression à la fois des règles poétiques et de la bienséance. L'évocation de cette double lascivité à la fin du chapitre sur le coq-à-l'âne n'est pas anecdotique dans l'économie de l'*Art poétique français*. Elle ouvre au contraire à la discussion des blasons auxquels sera consacré le chapitre suivant. Genre à son tour mouvant, souligne d'emblée Sébillet, qui insiste sur la nature double du blason : « perpétuelle louange ou continu vitupère »¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Thomas Sébillet, *Art poétique français*, éd. Francis Goyet, chapitre IX, p. 130.

¹⁸¹ Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile*, p. 157.

¹⁸² François Ogier, *Jugement et censure*, p. 172.

¹⁸³ Thomas Sébillet, *Art poétique français*, chapitre IX, p. 130.

¹⁸⁴ *Ibid.*, chapitre X, p. 131.

Le corps obscène I : les *Blasons anatomiques du corps féminin*

L'ambivalence de la pratique poétique des *Blasons* n'a pas échappé aux détracteurs du genre. A l'image de Charles de la Hueterie qui adresse des *Contreblasons de la beaulté des membres du corps humain* à François de Sagon, ennemi juré de l'instigateur du concours de Ferrare, Clément Marot, qui a donné naissance au genre que Rabelais mettra à contribution dans son *Tiers livre*. La Hueterie reproche aux auteurs des *Blasons anatomiques du corps féminin* qui ont répondu à l'appel de Marot d'avoir « exaulcé » l'« humaine creature » et, plus grave encore, d'avoir célébré le corps humain qui, en réalité, ne serait que « pourriture »¹⁸⁵. Au lieu d'en accuser la corruption, Marot et ses épigones en chantaient la gloire. Rversement que La Hueterie dénonce en faisant rimer à plusieurs reprises les antagonismes en cause : « Or ça le Corps, vous estes en honneur, / Ou paravant estiez en *deshonneur* » ; « Aymant trop mieulx parolle *deshonneste*, / Que d'escouter quelque sentence *honneste* »¹⁸⁶.

Gilles Corrozet lui emboîtera le pas dans ses *Blasons domestiques* lorsqu'il rappelle à l'ordre les « blasonneurs des membres » qu'il compare à de « je ne sçay quelz Rithmeurs, tous corrompuz de parolle et de meurs » qui se seraient amusés à souiller « toutes vertus humaines »¹⁸⁷. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce n'est pas l'évocation des parties basses qui scandalise. « Les noms sont beaulx », note en effet Corrozet, « qu'appropriâ Nature aux membres bas de toute creature. » Ce qui est en jeu, c'est la confusion des genres :

Mais blasonner ces membres veneriques,
Les exaltant ainsi que deiffiques,
C'est une erreur et une ydolatrie,
Dequoy la terre à dieu vengeance crie¹⁸⁸.

Le procès en idolâtrie et l'invocation de l'ire divine sont à lire dans leurs résonances d'une lourde actualité. Comme l'attestent les premières critiques des *Blasons*, l'entreprise d'une « canonisation » du corps humain est en effet d'abord attaquée sur un plan religieux¹⁸⁹. Elles visent la profanation à l'œuvre dans la célébration des plaisirs on ne peut plus profanes, à l'image du chant à la gloire du sexe féminin qui consacre le « Blason du con » :

¹⁸⁵ *S'ensuivent les Blasons anatomiques du corps femenin, ensemble les contreblasons de nouveau composez*, Paris, Charles L'Angelier, 1543, f. 61 v^o.

¹⁸⁶ *Ibid.*, f. 62 r^o et 64 v^o, c'est moi qui souligne.

¹⁸⁷ Gilles Corrozet, « Contre les Blasonneurs des membres » dans *Les blasons domestiques*, Paris, Gilles Corrozet, 1539, f. 39 r^o.

¹⁸⁸ *Ibid.*, f. 39 v^o.

¹⁸⁹ Voir à ce sujet Cécile Alduy, « Archéologie d'un gros plan », pp. 176-177. Notons d'ailleurs que l'expression « canoniser » figure dans le « Blason de la Mort » (*S'ensuivent les Blasons anatomiques*, f. 57 r^o) : « Pour mestre arrest à ses Anatomistes, / Qui par leurs vers et blasonnemens mistes / Nous ont voulu un corps canoniser [...]. »

Con ou n'y a rien difforme ou de laid.
 Con petit, con dont la bouche vermeille
 A fait dresser à maint grand vit l'oreille,
 Con que l'on doibt plus qu'un saint, tenir cher,
 Quand ainsi fait resusciter la chair.
 O con qui peult à ta louenge tendre ?¹⁹⁰

Les blasonneurs ne manqueront pas de s'expliquer sur la dimension scandaleuse de leur poésie. Une « Excuse du corps pudique » se charge de répliquer à ceux qui accusent les « joyeux blasons » – les « appellant glorieux et follastres, / Et (qui pis est) [...] vains ydolâtres » – pour protester d'avoir tenté de « transgresser le dict de l'Évangile »¹⁹¹. De prime abord, leur stratégie de défense n'a rien d'original. Elle consiste à affirmer que ce qui est glorifié à travers la célébration de la créature humaine, c'est son créateur : « [O]n sçait qu'est de louenge, / Laquelle Dieu et non autre dessert, / Et en louant son œuvre, elle luy sert. »¹⁹² Or, le jeu sur la métaphore de la « chair ressuscitée » que fait travailler le « Blason du con » en témoigne, la poétique des blasons engage une sémiotique autrement plus troublante. Au-delà des réminiscences vaguement pétrarquistes, l'entreprise d'une « canonisation » du corps humain est en effet à lire dans l'horizon des affrontements sur la nature du corps glorieux par excellence, celui du Christ ressuscité. Confrontation qui se radicalise alors autour du « Ceci est mon corps » de la célébration eucharistique. Replacée dans ce contexte, la remétaphorisation scabreuse de la chair ressuscitée qui s'abîme dans l'évocation d'un sexe dressé n'est en rien innocente.

Cette projection de la controverse eucharistique sur la poétique du corps dans les *Blasons* n'épuise pas, j'y insiste, le sens de la fiction. En effet, il ne s'agit pas d'imposer à leur texte une grille de lecture qui ferait de sa mise en scène d'un corps donné en partage une réponse à la polémique théologique sur les signes. Le spectre de la Laure de Pétrarque, dont le corps dé- et recomposé figurait déjà le travail d'écriture du *Canzoniere*, qui plane sur le projet d'une anatomie poétique suffit à lui seul à rappeler la complexité du geste que constitue le discours des *Blasons*. Or, si la polémique eucharistique n'explique pas la dynamique conflictuelle d'un dispositif de sens qui fait jouer les tensions entre un texte (les blasons) et son contre-texte (les contre-blasons), elle permet de s'interroger sur la manière dont une fiction se pose dans son temps, s'ouvre un espace d'inscription et par là de signification. Moins pourtant au sens d'une prise de position qu'à celui, voilà l'enjeu, d'une expérimentation, d'une mise à l'épreuve. Le discours théologique sur l'eucharistie a alors pu en devenir le support dans la mesure où il offre aux écrivains de la Renaissance les termes d'un débat contradictoire sur l'interprétation des signes et qu'il fait de ces conflits de sens l'enjeu

¹⁹⁰ *Ibid.*, f. 27 v^o.

¹⁹¹ *Ibid.*, f. 54 v^o.

¹⁹² *Ibid.*, f. 56 v^o.

même d'une modernité vécue et pensée comme crise qui passe, précisément, par une dé-figuration, une dé-métaphorisation du « corps » comme dispositif symbolique d'un ordre du monde et de ses représentations.

Le corps obscène II : (dé)figurations du corps sacré

Il revient à la sémiotique iconoclaste qui gouverne la contestation protestante de la présence réelle du Christ dans le sacrement eucharistique d'avoir orchestré cette mise en crise. Contestation qui obéit à une dynamique double. Comme l'a montré Frank Lestringant, elle ne se contente en effet pas de matérialiser le corps-signe qui alors de métaphore redevient chair, de « réduire le symbole au seul signifiant concret », elle cherche également à faire éclater le dispositif symbolique de l'adversaire au moyen d'une « hyperbole du signifié », d'une radicalisation du jeu métaphorique qui accuse ce qu'elle considère comme une « superstition »¹⁹³. La dénonciation d'un langage perverti qui confond signifié et signifiant donne ainsi lieu à des caricatures au vitriol du pape et de ses fidèles se livrant à des perversions qui, de la débauche sexuelle au cannibalisme, se lisent à la fois comme des « excroissances imaginaires »¹⁹⁴, tableaux allégoriques des errements de l'adversaire, et comme condamnation sans appel de dérives qui, aux yeux des contempteurs de Rome, n'ont plus rien de métaphorique.

Un pamphlet luthérien contemporain du *Pantagrue* et du *Gargantua* en esquisse le geste. Il s'agit du traité anonyme publié probablement vers 1533/1534 chez Pierre de Vingle à Neuchâtel sous le titre *Les faictz de Jesus Christ et du pape par lesquelz chacun pourra facilement congnoistre la grande difference de entre eulx*. Le texte s'inspire du *Passional Christi und Antichristi*, pamphlet de 1521 parfois attribué à Luther, et d'une édition latine du *Passional*, l'*Antithesis figurata vitae Christi et Antichristi*¹⁹⁵. La structure en antithèses du livre dessine, à partir d'images en opposition qui confrontent la vie idéalisée du Christ à son travestissement dans les perversions de la cour papale, un parcours de lecture visant à défigurer, à démanteler les figures de l'autre. La dernière antithèse¹⁹⁶ en illustre la logique figurative. Elle présente, à gauche, la montée au ciel de Jésus (« Jesus es cieulx monte en toute liesse ») dans un tableau à la symétrie en harmonie avec le principe d'élévation qui fonde l'image. A droite, en revanche, se donne à voir la descente aux enfers du pape (« Le pape en enfer tombe en grand destresse »). Chute qui touche aussi à l'ordre de l'image qui éclate en figures monstrueuses. Les *Faictz*, comme le fait remarquer Antónia Szabari, ne se contentent pas de reprendre ce dispositif figuratif à leurs sources allemandes,

¹⁹³ Frank Lestringant, *Une sainte horreur*, pp. 76-77.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁹⁵ Pour la datation du texte et sa genèse voir la présentation de Reinhard Bodenmann dans son édition en fac-similé de l'ouvrage, pp. 51-73.

¹⁹⁶ Voir *Les faictz de Jesus Christ et du pape*, éd. Reinhard Bodenmann, f. f 3 v^o et f 4 r^o.

mais le radicalisent en dramatisant notamment la « nature carnavalesque et grotesque des cérémonies catholiques »¹⁹⁷ dans une réécriture qui se réapproprie aussi bien les images que le texte des *Antithèses* germaniques. La version française ne se limite en effet pas à traduire ses sources, mais ajoutera un chapitre sur la messe qui entre directement en résonance avec les conflits religieux et politiques qui agitent la France de l'époque et que l'affaire des Placards de 1534 fait éclater au grand jour¹⁹⁸. Et c'est précisément dans cette dernière partie qui constitue le point d'orgue de l'ouvrage que l'auteur anonyme, comparant le cérémonial catholique à une « singerie », s'engage à déjouer le jeu, l'« enchanterie » comme il dit, de son adversaire :

[L]es feulz Papes et leurs adherens ont faict de gros cas comme il fault cracher apres avoir receu le sacrement : et si l'on le vomit et jecte hors s'il est mangé du tout ou à moytié de quelque beste [...]. Tous les tours du prestre sont comptez, tant ceulx qui sont du tout ou à la moytie, comme s'il dansoit une basse danse, toutes les mines et inclinations, baisemens et croix, et combien de pieces il doit faire de son paovre Dieu, laquelle il doit mettre dedans le vin [...].

Il en vient alors au *corpus delicti* :

Le corps du Seigneur est de troys formes, la partie qui en la messe est offerte dedans le calice, monstre que de là le corps de Christ est resuscité, la partie mangée, le cheminant encore sur la terre, et la partie demeurée en l'autel jusques à la fin de la messe, le corps au sepulchre : car jusques à la fin du siecle les corps des saintz seront au sepulchre. Des aultres paovretz qu'ilz attribuent aux precieux corps de Jesus, qu'il soit sensiblement apres la consecration traicté, rompu et brisé des dentz des fideles, comme ilz ont contracté [...] en leur concile et recité en leur decret c'est chose horrible de penser, car s'il estoit comme ilz disent jamais ne fut personne si paovre et mauldicte que ce paovre Dieu a qui tous les jours ilz font tant de tourmentz, le tenant en prison, le rompant, le mangeant, le bruslant quand il est ung peu gasté ou pourry ou mangé des vers, toutes les blasphemés et mocqueries viennent de leur perverse doctrine¹⁹⁹.

Ces lignes ne font que le suggérer dans la mise en scène d'un corps saisi dans son irréductible matérialité et de la « basse danse » et « baisemens » du prêtre, mais les « perversions » que dénoncent ici les *Faictz* sont d'emblée placées sous le signe d'une troublante érotique de la chair que les mouvements protestants voient à l'œuvre dans le sacrement eucharistique. Dans son traité contre la messe papale de 1559 (*The Displayeng of the popishe Masse*), Thomas Becon reprochera

¹⁹⁷ Antónia Szabari, *Less Rightly Said*, p. 74.

¹⁹⁸ Sur les sources du pamphlet voir à nouveau la présentation de Reinhard Bodenmann dans son édition des *Faictz*, notamment pp. 53-58.

¹⁹⁹ *Les faictz de Jesus Christ et du Pape*, éd. Reinhard Bodenmann, f. ii v^o-iii v^o.

ainsi explicitement aux papistes de ramener le corps christique aux sens au lieu de l'élever au sens, autrement dit de « jouer le rôle de Priape » (*to play Priapus part*)²⁰⁰. Rabelais lui-même laisse entendre que les « mangeurs d'images » ou, plutôt, les « mangeresses d'images » ne sont pas au-dessus de tout soupçon. Dans le chapitre du *Pantagruel* consacré à une « manière bien nouvelle de bastir les murailles de Paris », que Panurge propose d'armer de sexes féminins, Pantagruel interroge son compagnon pour savoir comment il compte s'approvisionner en « membres honteux » dans une ville où il y a « force preudefemmes chastes et pucelles ». Et le lubrique diabolotin réplique :

Et ubi prenus ? dist Panurge. Je vous en diray, non pas mon opinion, mais vraye certitude et assurance. Je ne me vante pas d'en avoir embourré quatre cens dix et sept depuis que je suis en ceste ville, – et s'il n'y a que neuf jours, – voire de mangeresses d'ymaiges et de théologiennes²⁰¹.

Il n'est pas anodin de noter que, en 1537, Rabelais – ou son éditeur – fera disparaître la mention des « mangeresses d'ymaiges » et des « théologiennes » dans ce chapitre qui compte parmi les plus ouvertement obscènes de son œuvre²⁰².

Pour en revenir aux *Faictz*, une adresse au lecteur où s'affiche l'ambition de l'ouvrage ne cache pas la véritable hantise qui travaille le texte :

Affin donc qu'on congnoisse l'estat du Pape en soy quel il est, quelles sont ses ordonnances, sans faire mention des vies des Papes, comme des fardemens, enchanterie, et toute puantise de Pape Paul, ne de Alexandre, qui entre aultres cas enormes couchoit avec sa fille propre Lucesse, de laquelle avoit la compaignie son frere le Duc de Valentinoyz filz dudict Alexandre, pourquoy l'epitaphe de celle Lucesse contenoit qu'elle estoit fille, femme, et belle fille de Alexandre. Des meurtres et horribles effusions de sang de Julle, avec son yvrongnerie et execrable paillardise, ne de la gourmandise et vie detestable de Leon, ne des enchanteries, empoisonnemens, trahisons, parricides, et aultres choses plus que diabolicques de Clement ne faisons mention²⁰³.

De la dénonciation d'une sexualité débauchée et scandaleuse, de l'ivrognerie à l'image de l'inceste d'Alexandre en passant par la condamnation de la gourmandise, le pamphlet ne semble de prime abord guère innover dans sa mise en accusation d'un monde corrompu. Or, le tableau de la « puantise » et « execrable

²⁰⁰ Voir à ce sujet Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, p. 146.

²⁰¹ *P orig.*, p. 87.

²⁰² *OC*, p. 1296, n. 2 (relative à la p. 271). Voir d'ailleurs au sujet de ce chapitre Hope H. Glidden, « Rabelais, Panurge, and the anti-courtly body », notamment p. 54 : « What I want to suggest is that Rabelais's walls, in their crude, organic stone, deflate the language of panegyric by portraying it as mystical and abstract, that is, as another disembodied language which robs the subject of her essential earth-bound humanity. »

²⁰³ *Les faictz de Jesus Christ et du Pape*, éd. Reinhard Bodenmann, f. a ii r^o.

paillardise » des papes que brossent les *Faictz* se charge d'une inquiétude autrement plus troublante dans l'horizon de la controverse eucharistique où se cristallise une véritable hantise du « substrat charnel du signe »²⁰⁴. Calvin s'en fait l'écho lorsque, dans sa *Brève résolution sur les disputes qui ont été de notre temps quant aux sacrements* de 1555, il insiste sur la nécessaire distinction « entre les signes et choses figurées » :

Car il ne faut pas regarder aux signes nus, mais plutôt à la promesse qui y est annexée. Ainsi d'autant que notre foi profite en la promesse, cette vertu et efficace que nous avons dite se montre et déploie. Parquoi, la simple matière de l'eau, du pain et du vin ne nous présente pas ou donne Christ et ne nous met en possession de ses dons spirituels, mais plutôt il faut avoir égard à la promesse, de laquelle l'office est nous mener droit à Jésus-Christ par le chemin de la foi, qui est celle laquelle nous fait communiquer à lui. Par ceci est abattu l'erreur de ceux qui s'amusest comme étourdis aux éléments, et y attachent la fiance de leur salut, comme ainsi soit que les sacrements séparés de Christ ne soient que des masques frivoles [...] ²⁰⁵.

Le dénudement du signe et la dénonciation de ses « masques frivoles » engagent alors une mise en crise d'un édifice symbolique dont le corps-signe christique formait le principe d'ordre, l'incarnation d'un ordre du monde et de ses représentations²⁰⁶. Crise qui risque de faire éclater ce que l'on peut appeler « l'unité du symbole traditionnellement reçu par la chrétienté »²⁰⁷. Cette béance ouvre en fait au conflit qui oppose désormais un corps arraché à sa chair pour devenir un sens intouchable, le signe nu de Calvin, à un corps qui s'abîme dans sa matérialité charnelle. Pour reprendre la formulation de Frank Lestringant :

D'un côté la réalité insaisissable et lointaine d'un corps retiré au plus haut ciel, avec pour seule rémanence ici-bas l'insaisissable présence spirituelle ; de l'autre des mots glissés de bouche à oreille, des signes comestibles passant de main en main, avant d'être avalés en silence²⁰⁸.

Au-delà de la querelle théologique, cette mise en abîme est à lire dans sa dimension critique. Elle pointe vers ce qui dans la sémiotique eucharistique

²⁰⁴ Frank Lestringant, *Une sainte horreur*, p. 110.

²⁰⁵ Jean Calvin, *Œuvres*, éd. Francis Higman et Bernard Roussel, pp. 948-949.

²⁰⁶ Voir à ce sujet Henri de Lubac, *Corpus mysticum. L'Eucharistie et l'Eglise au Moyen Age*, et Frank Lestringant, *Une sainte horreur*, p. 93 : « [L']Eucharistie concerne tous les étages de l'édifice symbolique de la société ancienne. Dans la religion traditionnelle, le sacrement est non seulement l'instrument et le signe visible du salut individuel, c'est aussi le symbole de l'union de l'Eglise, et par voie de conséquence le garant de la pérennité et de l'unité organique du royaume. Autour du noyau sacramental, central et rayonnant, on trouve, disposés comme en une série d'ondes concentriques, les corps mystiques de l'Eglise et de l'Etat. »

²⁰⁷ Frank Lestringant, *Une sainte horreur*, p. 75.

²⁰⁸ *Ibid.*

résiste à la symbolisation, un reste qui excède la métaphorisation du corps christique, sa part maudite²⁰⁹. La charge obscène dont le discours protestant aura investi ce reste tient certes dans un premier temps au pouvoir d'évocation du sexe, placé au service d'une rhétorique qui veut scandaliser pour mieux convaincre. Mais elle donne également forme à un usage de l'obscénité comme figure de pensée des conflits à l'œuvre dans l'ordre des idées et de leurs représentations. Dans les discours en jeu ici, les représentations obscènes ne fonctionnent en effet plus seulement comme instruments de dévoilement d'une réalité qu'elles dénoncent dans son scandale. En dé-figurant un corps symbolique qu'elles réduisent à son « substrat charnel », la matière repoussante qui en serait la seule vérité, elles ébranlent une architecture du sens qui cherchait précisément à neutraliser les significations troublantes de la chair en en faisant le support d'un « plus haut sens ». L'économie figurative fondée sur une dématérialisation des signes, une rupture entre le signifiant et le signifié, que cherche à penser Calvin se heurte en effet à cette érotique de la chair que l'Occident chrétien n'aura cessé de conjurer dans son rapport conflictuel aux images qui, justement, donnent corps, incarnent et par là donnent à voir et à comprendre ce qui transcende les sens.

Le corps obscène III : l'érotique des images de la chair

Erasmus rend compte de cette relation critique aux images dans son *Explication du Symbole des Apôtres* qu'il publie en 1533 dans le contexte d'une radicalisation des attaques iconoclastes :

[S]i une peinture est adaptée comme il convient, en dehors de l'honnête volupté (*honestam voluptatem*) qu'elle procure, elle contribue énormément à la mémorisation et à l'intelligence de l'histoire. D'où cette formule, qui est loin d'être sottise, et de je ne sais plus qui, à savoir que la peinture est pour les illettrés ce que les livres sont pour les érudits (*picturam esse illiteratis, quod eruditus sunt libri*). Allons plus loin : parfois, même une personne instruite voit plus de choses sur un tableau que dans des documents écrits et en est plus profondément affectée (*vehementius afficitur*), comme nous serions davantage émus si nous voyions le Christ suspendu à la croix au lieu de lire qu'il a été crucifié. La peinture met la réalité sous nos yeux dans toute la mesure du possible (*pictura vero rem quatenus licet ponit ob oculos*), et fait

²⁰⁹ On rejoint ainsi la dynamique décrite par Catherine Gallagher et Stephen Greenblatt dans *Practicing New Historicism*, p. 15 : « The body functions as a kind of "spoiler", always baffling or exceeding the ways in which it is represented. » Dynamique que Greenblatt placera au cœur des enjeux de la controverse eucharistique. Voir *Ibid.*, p. 141 : « [W]e want to make three observations : first, most of the significant and sustained thinking in the early modern period about the nature of linguistic signs centered on or was deeply influenced by eucharistic controversies ; second, most of the literature that we care about from this period was written in the shadow of these controversies ; and third, their significance for English literature in particular lies less in the problem of the sign than in what we will call "the problem of the leftover", that is, the status of the material remainder. »

jaillir cette ἐνάργεια, ou force de l'évidence que cherchent à atteindre les habiles artisans du discours (*logodaedali*)²¹⁰.

Cette didactique des images, Erasme le sait, risque pourtant de se retourner contre elle-même. Il en signale le danger en insistant sur le caractère « honnête » de la « volupté » que doivent inspirer les peintures qu'il juge convenables. L'honnêteté tient à ce que la représentation ne s'arrête pas au corps en sang du crucifié mais oriente la contemplation vers la révélation dont serait porteuse la chair en souffrance, conformément à un ordre de sens selon lequel, pour reprendre l'expression de Scot Erigène, « il ne se rencontre [...] aucune chose visible et corporelle qui ne signifie quelque chose d'incorporel et d'intelligible »²¹¹. Erasme précisera en effet : « Si un Chrétien incline sa tête devant l'image du crucifié, il sait qu'aucune marque d'honneur n'est due à un morceau de bois mais par le truchement de cette image, il honore ce qu'elle représente (*ad occasionem imaginis veneratur illud quod ea repraesentat*). »²¹² Or, la puissance figurative même du corps menace de déjouer le « truchement » de l'image lorsque ce qui est censé faire signe vers le plus haut focalise le regard ici-bas. Ce qu'Erasme dans son traité *Du mariage chrétien* (*Christiani Matrimonii institutio*) appelle lui-même la « turpitude » des images viendra justement à en désigner la hantise. Erasme y condamne notamment les peintres qui « supposent des folies et impiétés » (*affingunt impias ineptias*) dans leurs représentations de l'Évangile. Face à ces « obscénités » (*turpitudinis*), qui exposent à la vue ce que la « pudeur » (*verecundiae*) oblige à cacher, il rappelle en guise de mise en garde cette « histoire bien connue » (*nota est fabula*), qu'il emprunte à l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien²¹³, d'un jeune homme qui aurait laissé les traces (*notas reliquit*) de son « intempérance » (*intemperantiae*) sur une statue de Vénus²¹⁴.

Ce passage à l'acte dit le véritable scandale de l'obscène²¹⁵. Geste paradoxal qui à la fois réalise et annule un ordre de représentations qui projette sur les

²¹⁰ Erasme, *Explanatio symboli quod Apostolorum dicitur*, Bâle, Froben, 1533, p. 208, trad. dans *Eloge de la Folie et autres écrits*, éd. Jean-Claude Margolin, p. 365.

²¹¹ Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, p. 108.

²¹² Erasme, *Explanatio symboli*, p. 209 et trad. p. 366.

²¹³ Voir Pline l'Ancien, *L'histoire du monde ... Le tout fait et mis en François par Antoine du Pinet*, Lyon, Claude Senneton, 1562, t. 1, livre VII, chapitre 38, p. 274.

²¹⁴ Erasme, *Christiani matrimonii institutio*, Bâle, Froben, 1526, f. u 7 v^o-u 8 r^o. Je suis la traduction dans *Le Mariage chrétien*, Paris, François Babuty, 1714, p. 261. Sauf pour ce qui concerne la phrase au sujet de l'« intempérance » du jeune homme que le traducteur du XVIII^e siècle omet de – ou choisit de ne pas – reprendre.

²¹⁵ Cf. la définition de l'obscène que donne Jean Baudrillard dans *Mots de passe*, pp. 33-34 : « Peut-être la définition de l'obscénité serait-elle [...] le devenir réel, absolument réel, de quelque chose qui, jusque-là, était métaphorisé ou avait une dimension métaphorique. La sexualité a toujours – la séduction également – une dimension métaphorique. Dans l'obscénité, les corps, les organes sexuels, l'acte sexuel, sont brutalement non plus "mis en scène", mais immédiatement donnés à voir, c'est-à-dire à dévorer, ils sont absorbés et résorbés du même coup. C'est un *acting out* total de choses qui, en principe, font l'objet d'une dramaturgie, d'une scène, d'un jeu entre les partenaires. »

signes le pouvoir de donner forme – et même corps – à ce qui se dérobe aux sens et au sens. Si l'acte du jeune homme consacre cette puissance des figures, il rompt également avec le dispositif symbolique même qui aura permis à la statue de devenir un objet de désir, à la pierre de devenir chair vivante. Sous les mains du jeune homme, un double fantasme artistique et sémiologique devient réalité, mais le geste est aussi une atteinte que matérialisent les taches de sperme. Atteinte à ce qui compose matériellement l'image de Vénus et à ce qui la compose figurativement, à ce qui en fait autre chose que du marbre, c'est-à-dire son statut de représentation. Aux yeux du jeune homme, la statue ne *représente* plus, elle *est*. Dé-figuration que Valère Maxime avait déjà, bien avant Erasme, décrit en termes de désacralisation ²¹⁶.

La naissance de la pornographie : Rabelais en héritage

Cette hantise de l'obscène comme point de chute d'une représentation se cristallisera au sortir de la Renaissance dans les recueils pornographiques qui voient le jour au seuil de l'âge classique. Ainsi Claude Le Petit l'érige-t-il en principe poétique dans le sonnet « Sur mon livre » qui ouvre son *Bordel des Muses* de 1662 :

Courtisans de Priape et du père Bacchus,
[...]
Venez tous au bordel de ces Muses lubriques :
L'esprit qui prend plaisir aux discours satyriques
Deschargera sans doute, entendant ses accords.

Le branle des mots et les copulations qu'il décrit ne semblent plus avoir d'autre fin que de provoquer la « décharge » du lecteur dans une invocation des plaisirs du corps qui s'assume comme profanation. « Ce livre », qu'il comparera à un « godemichi », « fleurira sans redouter les flammes », conclura en effet Le Petit ²¹⁷. Pour les pourfendeurs de cette littérature libertine, Rabelais, qui, déjà,

²¹⁶ Voir à ce sujet ses *Maximi dictorum factorumque memorabilium exempla* où on lit, d'après la traduction française de 1548 (Valère Maxime, *Les faictz et dictz dignes de mémoire ... translaté nouvellement de Latin en François par maistre Jehan le Blond*, Paris, Charles l'Angelier, 1548, livre 8, chapitre XI, f. CXXXVIII r^o) : « Praxiteles tailla Venus femme dudict Vulcan, en marbre, comme si elle eust esté vive et la mit au temple des Cnidiens, ou elle estoit adorée. Certes pour la beauté de l'ouvrage, quelqu'un s'efforça de la violer, comme si c'eust esté une femme naturelle. L'erreur d'un cheval est plus à excuser, qui voyant une jument en peinture, commença à hannir, aucuns chiens aussi voyans un chien peinct, abayerent. Et à Syracuse un taureau par le regard d'une vache de cuivre, pourtraicte apres le vif, la voulut saillir. Pourquoi nous esbahissons nous des bestes irraisonnables, qui furent trompées par l'art de peinture, veu qu'un homme fut incité de congnoistre la Venus de marbre, qui estoit au temple de la ville de Cnide, qui estoit un sacrilège, pource qu'elle estoit deesse, ou pource que ce fut en lieu saint. »

²¹⁷ Je cite le texte d'après Michel Jeanneret, *La Muse lascive*, p. 47 pour le sonnet « Sur mon livre » et p. 48 pour celui destiné « Aux Précieuses » où Claude Le Petit fait de son livre un « godemichi ».

invitait à lire son texte « au profit des reins »²¹⁸, siège de la lubricité et d'une « obscène humeur » (*obscenus humor*) aux yeux de son époque²¹⁹, serait le véritable maître à penser de cette renaissance de l'obscène et son texte un vrai « Enchiridion du Libertinage », selon l'expression de François Garasse qui en fera sa bête noire, « la peste et la gangrene de la dévotion »²²⁰. Or, les réactions que son œuvre a provoquées au cours du XVI^e siècle montrent que l'obscénité en cause n'est pas le seul fait de la censure morale et esthétique du classicisme naissant. L'obscénité inventée – ou réinventée d'après Joan DeJean²²¹ – au seuil de l'âge classique gagne en effet à être repensée comme héritage de la crise des signes que la première modernité aura orchestrée. Il ne s'agit pas de remettre en question le rôle que les textes du XVII^e siècle auront joué dans la formulation de ce qu'en viendront à signifier les mots d'*obscène* et d'*obscénité*. Mais leur apport tient moins de la création que du réinvestissement de figures que la Renaissance aura déjà rendu problématiques.

A revisiter les « quartiers mal famés du Grand siècle »²²² en suivant la cartographie qu'en dessine Michel Jeanneret dans *La Muse lascive*, anthologie de textes poétiques qui couvre les années 1560 à 1660, on voit ce que doit la pornographie naissante aux stratégies discursives que la première modernité aura explorées dans leur dimension critique. Une figure en particulier montre le travail de réactivation à l'œuvre : celle d'un corps morcelé dont les textes en question théâtralistent la décomposition.

« Maigre defiguré qui n'a rien que la peau », dit Sigogne d'un corps réduit à une « triste ordonnance d'os » dont il fait le « portrait vif de la mort » dans ses *Œuvres satyriques*. L'érotisme trouble que met en abyme ce corps obscène d'une vieille femme trouvera sa forme la plus explicite dans un vers à l'énoncé lui-même troublant : le « Fantôme qui paroît sous un masque trompeur », note Sigogne à propos de la « carcasse deterrée » qu'il fait ressusciter, « destourne l'envie, à la mesme une envie »²²³. Vers peut-être corrompu qui « semble signifier que la vieille fait envie à l'Envie elle-même »²²⁴, comme le suggère Michel

²¹⁸ G, p. 8 (fin du prologue) : « Or esbaudissez vous mes amours, et guayement lisez le reste tout à l'aise du corps, et au profit des reins. »

²¹⁹ Voir à ce sujet Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, p. 64 : « Lubricité et ardeur de reins n'a rien de commun, ou bien peu, avec Amour. » Le terme *obscenus humor* désigne le sperme qui proviendrait des reins d'après Isidore de Séville qui se réclame de l'autorité de Varron. Pour plus de détails, on se référera à William D. Sharpe, « Isidore of Seville : The Medical Writings », notamment p. 45.

²²⁰ François Garasse, *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps, ou pretendus tels*, Paris, Sébastien Chappelet, 1623, p. 1016.

²²¹ Voir à ce sujet son *The Reinvention of Obscenity. Sex, Lies and Tabloids in Early Modern France*.

²²² L'expression est de Michel Jeanneret.

²²³ Michel Jeanneret, *La Muse lascive*, p. 203. Il s'agit du poème de Sigogne intitulé « Contre une Dame ».

²²⁴ *Ibid.*, p. 362.

Jeanneret, ou expression des conflits qui travaillent la représentation du corps obscène et que traduirait un jeu des mots qui se veut paradoxal, l'agression représentée finit par se retourner contre la représentation elle-même. Le texte obscène se construit en effet ici dans l'horizon de cette hantise de la défiguration dont j'ai interrogé la productivité dans le texte de Rabelais et les usages qui en ont été faits.

Défiguration qui se comprend comme double atteinte : atteinte à la forme – à l'image des corps rongés par la maladie obscène par excellence qu'est la vérole – et à l'ordre et à l'économie de sens dont cette forme est le support symbolique²²⁵. Des recueils pornographiques du XVII^e siècle à Sade, l'âge classique en explicitera la charge critique en consacrant l'obscène comme moteur discursif d'une attaque contre les autorités morales et politiques²²⁶.

Il revient pourtant à la première modernité d'avoir constitué l'obscène en *motif* au sens où l'entendent Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti, c'est-à-dire en « germe de signification chaotique et/ou instable » qui donne à voir un « régime de sens » lui-même instable ou déstabilisé²²⁷.

François Garasse, qui fera au début du XVII^e siècle de la syphilis la marque même du scandale de l'obscène²²⁸, ne sera pas le seul à mettre en cause l'œuvre et, surtout, le langage du créateur des « Verolez tresprecieux ». Comme le rappelle Jean-Christophe Abramovici dans son étude sur *Obscénité et classicisme*, le nom de Rabelais continuera en effet à hanter le discours classique dans ses tentatives et de comprendre et de combattre l'obscène²²⁹.

²²⁵ Pour une analyse plus poussée de la poétique de Sigogne, voir le chapitre « Réification » dans Michel Jeanneret, *Eros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, pp. 161-165.

²²⁶ Parmi les études qui interrogent ce phénomène dans ses enjeux littéraires et artistiques, citons, outre *Eros rebelle* de Michel Jeanneret et *The Reinvention of Obscenity* de Joan DeJean, le volume édité par Lynn Hunt : *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity (1500-1800)*.

²²⁷ Pierre Cadiot et Yves-Marie Visetti, « Motifs, profils, thèmes : une approche globale de la polysémie », p. 6. Sur la constitution de l'obscène en motif discursif voir d'ailleurs Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, p. 2 : « L'obscénité n'est [...] ni une *idée* dont il faudrait retracer l'évolution et la polysémie, ni un *sentiment* dont on pourrait [...] décrire les manifestations, esquisser les contours. Plus simplement, elle est un *motif* discursif récurrent et ambivalent, une marque de réprobation qui fut accolée à des objets aussi hétérogènes que, par exemple, des manières de parler trop communes, des plaisanteries d'érudit ou des recherches scientifiques jugées inutiles. Son étude recouvre non seulement ses champs d'élection (bienséances langagières, littérature libertine, censure, etc.), mais aussi et de manière plus surprenante des phénomènes plus larges où le recours à l'obscène fut plus de l'ordre de l'incident ou du symptôme (genèse d'une distinction bourgeoise, rapports du public et de l'intime, passage de l'humanisme à l'encyclopédisme, etc.). »

²²⁸ Sur ce point, voir les analyses de Joan DeJean dans *The Reinvention of Obscenity*, notamment pp. 48-49.

²²⁹ Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, notamment p. 54.



© Librairie Droz S.A.

CHAPITRE IV

CRÉATIONS DE L'OBSCÈNE : DES CHRONIQUES GARGANTUINES AU QUART LIVRE¹

L'année où Rabelais publie la version dite définitive du *Quart livre*, son testament littéraire et une véritable « saison en enfer »², Pierre du Val, protestant réfugié à Londres, livre à son tour une caricature au vitriol de la France de son temps. Son *Triomphe de vérité où sont monstrez infinis maux commis soubz la tyrannie de l'Antechrist* de 1552 relate le périple, dans un monde qui la rejette, d'une prosopopée de la Vérité³. Le pamphlet ne sera guère tendre à l'égard de Rabelais, qui apparaît sous la plume du controversiste dans le chapitre que celui-ci consacre aux coupables qui impriment « livres lascifz, puans, ordz et ineptes, remplis d'erreurs, de fables et sornettes, d'impiété, d'infameté et rage ». La liste des ouvrages incriminés est longue. Outre le *Roman de la Rose* et les *Amadis de Gaule*, elle comprend les récits des faits et gestes de Merlin, Flamette, Fierabras, Olivier et de Mélusine sans oublier les « actes preux du grand Roy Charlemagne » ainsi que les « vilains fais d'un Arthus de Bretagne ». Quant à Pantagruel, ce serait lui qui, note Pierre du Val, « entre tous s'avance ». Ce qui est reproché à ces « sottés histoires » aux « mensonges trop amples », c'est le mauvais exemple que donnent des aventures où foisonnent « meurtres grans, rapines, convoitises », « impiétés » et « toutes paillardises ». Le lecteur n'y apprendrait que « orgueil, vengeance et ire », voire même à « decevoir par beau parler et dire ».

¹ Ce chapitre reprend sous une forme remaniée le texte de trois articles rédigés dans le cadre de la présente recherche. La première partie présente une version retravaillée de ma contribution (« Chevaucher avec Rabelais : le Moyen Âge obscène de la Renaissance ») au volume *Obscène Moyen Âge ?* dirigé par Nelly Labère. La deuxième une version en grande partie réécrite de mon article « La “vérité scabreuse” de Rabelais : savoir et obscénité à la Renaissance ». Le dernier volet du présent chapitre reprend, en le développant, l'essentiel de l'argument au cœur de ma contribution (« Le scandale de Rabelais : une Renaissance contre-nature ») au volume *Obscénités renaissantes*.

² J'emprunte l'expression à Alice Fiola Berry, « “Les Mithologies Pantagrueliques” : Introduction to a Study of Rabelais's *Quart livre* », p. 471.

³ Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI^e siècle*, pp. 89-90. Je citerai le *Triomphe* d'après cette source.

Le passage est intéressant à un double titre au moins. D'abord en ce qu'il ouvre à une dimension souvent négligée ou sous-estimée par la critique moderne, tiraillée entre un Pantagruel évangéliste et un Panurge démiurge du jeu des mots, de la réception au XVI^e siècle des chroniques rabelaisiennes que son époque ne cessait de rapprocher des romans de chevalerie. Rappelons en effet que l'une des premières mentions de l'œuvre de Rabelais figure dans l'inventaire, dressé en 1533, de la bibliothèque d'un bourgeois de Paris, Jacques le Gros, grand amateur des pérégrinations du roi Arthur et de sa suite⁴. Les pages du prologue du *Pantagruel* où Alcofribas Nasier défie les champions des gestes médiévaux ne relèvent donc pas que de la posture, mais nous disent effectivement quelque chose de l'inscription de l'œuvre rabelaisienne dans son temps. Selon Marcel de Grève, dont l'étude sur la réception de Rabelais par ses contemporains reste une référence incontournable, ce rapprochement entre les aventures pantagruéliques et les romans de chevalerie ferait du *Pantagruel* un texte que l'époque rangeait parmi les « productions purement romanesques »⁵, autrement dit, pour reprendre l'expression de Montaigne, parmi les livres « simplement plaisants »⁶. Or, ces fables, à en croire Pierre du Val, n'étaient en rien innocentes. *A fortiori* en ce milieu du seizième siècle où des soupçons de plus en plus lourds commençaient à peser sur ce que Rabelais appelle les « folastries joyeuses »⁷. Dans cette perspective, la charge polémique du *Triomphe* présente un intérêt particulier. Elle offre en fait un condensé des inquiétudes que les contemporains de Rabelais projettent sur les fictions romanesques, esquissant ainsi les enjeux qui informent la réception des romans de chevalerie et de la matière arthurienne à la Renaissance. A commencer par la dénonciation du mensonge dont les romans feraient leur vérité, voire même une contre-vérité perçue comme de plus en plus dangereuse.

ÉCRIRE DES « FOLASTRIES JOYEUSES » AU SEUIL DE LA MODERNITÉ : RABELAIS AVANT RABELAIS

Dès la fin du quinzième siècle, le premier éditeur du *Lancelot en prose* se voyait obligé de s'expliquer sur la véracité des histoires dont il perpétue la mémoire. Le prologue de l'ouvrage s'ouvre précisément sur cette question : « Combien que les anciennes histoires ne sont pas de pareille foy que sont les saintes et

⁴ Voir à ce sujet Abel Lefranc, « Les plus anciennes mentions du *Pantagruel* et du *Gargantua* », pp. 216-221.

⁵ Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI^e siècle*, p. 15.

⁶ Michel de Montaigne, *Essais*, éd. Villey-Saulnier, livre II, chapitre 10, p. 410 : « Entre les livres simplement plaisants, je trouve, des modernes, le Decameron de Boccace, Rabelays et les Baisers de Jean second, s'il les faut loger sous ce tiltre, dignes qu'on s'y amuse. »

⁷ *QL*, p. 519.

divines escriptures approuvées en la cristienne Loy, si n'est ce pas que les faiz et gestes memorisez et racomptez en icelles ne soient veritables et advenues. » Ainsi serait-il « bien decent et raisonnable » que leur souvenir soit ravivé, qu' « entre les crestiens les vertus et glorieux faiz des excellentz hommes vivent aprez mort, et soient aux successeurs en perpetuelle mémoire ». Comparant son travail à celui des « hystoriographes », l'éditeur de la matière arthurienne fera alors valoir que les récits qu'il donne à lire tirent leur légitimité de ce qu'ils peuvent servir d'exemples. Le lecteur est appelé à suivre le modèle chevaleresque, à se « conform[er] par imitation aux bonnes œuvres et glorieuses vertus qui florissoient et abundoient en icelui noble chevalier Lancelot du Lac ». A condition pourtant, insiste-t-il, de faire abstraction d'« aucunes legieretez ou follies mondaines » auxquelles son héros s'est abandonné au cours de ses aventures « par humaine fragilité »⁸. Les « folies » en question, on l'aura deviné, relèvent de ce que Pierre du Val qualifiera de scandaleuse « paillardise ». C'est en effet l'épisode de l'adultère que Lancelot fait commettre à la femme du roi Arthur qui est en cause. Et Lancelot n'est pas le seul protagoniste de la Table ronde à s'être oublié dans des aventures sexuelles plus que douteuses. Arthur lui-même aura à affronter un fils incestueux, né d'une liaison avec sa demi-sœur, qui lui disputera le pouvoir dans *La mort Artu* où est mise en scène la ruine de l'univers arthurien et de son idéal. La fiction parasitera même ce qui forme à proprement parler la matière des historiographes qu'évoque l'éditeur du *Lancelot*. Le personnage qui constitue à maints égards l'*alter ego* historique du légendaire roi Arthur, Charlemagne, n'est en fait pas non plus au-dessus de tout soupçon⁹.

Une variante en particulier du mythe aura joué un rôle stratégique. Il s'agit de ce que l'historien français Robert Gaguin appelle la « vile fable de Charlemagne »¹⁰ dans ses *Chroniques de France*, traduction de son *Compendium de Francorum origine et gestis* de 1495, publiées au début du XVI^e siècle. Fable qui remonte, Gaguin le rappelle, à Pétrarque. La rivalité franco-italienne qui se profile ainsi à l'horizon constitue justement l'enjeu d'une fiction qui, comme on le verra, engage une réflexion sur la construction de mythes fondateurs dans les discours de la Renaissance et sur leur usage polémique. Or, le réinvestissement par Pétrarque de la légende des perversions de Charlemagne montre qu'un imaginaire ouvertement obscène y fonctionne comme moteur discursif. Moteur au sens où le « cadavre obscène » que met en scène son texte provoque dans sa

⁸ Je cite le texte d'après sa retranscription dans Jane H. M. Taylor, « Antiquarian Arthur. Publishing the Round Table in Sixteenth-Century France », pp. 138-140 pour le prologue en question.

⁹ Voir à ce sujet Miranda Griffin, « Writing Out the Sin : Arthur, Charlemagne and the Spectre of Incest ».

¹⁰ Robert Gaguin, *Les croniques de France ... translattées de latin en nostre vulgaire francoys*, Paris, Galliot du Pré, 1515, f. a iiii r^o. Sur ce texte et son auteur voir notamment Mireille Schmidt-Chazan, « Histoire et sentiment national chez Robert Gaguin » et Franck Collard, *Un historien au travail à la fin du XV^e siècle : Robert Gaguin*.

dynamique conflictuelle une confrontation qui donne à lire le travail de renégociation de l'ordre discursif et symbolique que l'image obscène mobilise de façon contradictoire¹¹.

La « vile fable » se trouve dans les *Lettres familières* où elle s'inscrit dans le cadre du récit que fait Pétrarque de sa visite du tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. Il dit la tenir des prêtres en charge de la tombe et ajoute que le témoignage de plusieurs « écrivains modernes » (*modernos scriptores*)¹² en confirmerait la véracité. L'histoire en question évoque le souvenir d'un Charlemagne qui « s'oublia lui-même » (*sui ipsius oblitum*) pour, note Pétrarque, « ne se complaire en rien d'autre que dans les étreintes »¹³ de sa maîtresse. A la mort de cette dernière, le tableau se noircit : l'amour de Charlemagne « se transporta sur le cadavre hideux et exsangue » (*obscenum cadaver et exsangue*) de la défunte que le roi « réchauffait jour et nuit de ses étreintes aussi pitoyables que passionnées »¹⁴.

La légende de ce « cadavre obscène » dessine, souligne Robert Morrissey, une image en négatif de l'imaginaire que Pétrarque met en œuvre dans son *Canzoniere* où le corps de la défunte bien-aimée est non pas profané, mais sublimé dans sa ressuscitation poétique¹⁵. Un corps de femme qui est investi de fantasmes non seulement érotiques, mais également politiques, comme le montrent ces vers du sonnet 53 des *Rerum vulgarium fragmenta* :

Point d'espoir que jamais de son sommeil inerte
elle dresse la tête, aussi fort qu'on l'appelle,
si lourdement est écrasée, et de tel poids.
Mais c'est par quelque arrêt du destin qu'à tes bras,
qui la peuvent bien fort secouer, soulever,
ore est confiée Rome, notre chef.
Empoigne cette vénérable chevelure,
ces tresses dénouées, sans hésiter,
pour que la paresseuse sorte de sa fange (*sí che la neghittosa esca del fango*).
Moi qui la nuit le jour pleure de son opprobre,

¹¹ Voir à ce sujet les études réunies dans Jan M. Ziolkowski (éd.), *Obscenity. Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages* et les réflexions sur les obscénités médiévales – et notamment les figures troublantes qui se dessinent au soir du Moyen Age – que développent Nelly Labère et Helen Swift dans « Préliminaires à l'obscène : le Moyen Age "gaulois" », pp. 63-64 : « [L]obscène s'affiche [...] comme une tension productive de sens et de textes. Il se construit au Moyen Age non comme une catégorie littéraire mais comme un moteur discursif qui invite au débat – et donc à la définition. Et s'il dramatise lui-même sa propre réception, c'est qu'il modalise ses faits et ses effets de lecture, invitant le lecteur à participer à l'élaboration d'un sens. »

¹² Pétrarque, *Lettres familières*, éd. Ugo Dotti, t. 1, livre I, lettre 4, pp. 56-57.

¹³ *Ibid.*, pp. 58-59.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Robert Morrissey, *L'empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France*, p. 165.

je mets en toi de mon espoir la part meilleure ;
 car si le peuple de Mars
 jamais vers son honneur doit relever les yeux,
 moi je crois cette grâce à tes jours réservée ¹⁶.

Le renversement de cette poétique n'a rien d'anodin. D'autant moins que le portrait de Charlemagne en nécrophile dépravé est une invention de Pétrarque lui-même. Les « écrivains modernes » qui en attesteraient la véracité n'ont du moins jamais été identifiés ¹⁷. L'épisode est en effet à comprendre par rapport aux stratégies discursives que déploie cette lettre qui se lit comme un contre-récit visant les mythes fondateurs de l'historiographie française et, plus particulièrement, les prétentions françaises à incarner une renaissance de l'héritage gréco-romain. Le début de la lettre en esquisse d'emblée l'enjeu :

[P]lus je voyage, plus grande est l'admiration que j'éprouve pour ma terre natale. Si Platon remerciait les dieux immortels, pour employer son expression, de ce que, entre autres bienfaits, ils l'avaient fait naître en Grèce et non dans un autre pays, qu'est-ce qui nous empêche de remercier Dieu aussi pour la même raison et de le reconnaître comme l'auteur de notre origine ? A moins qu'il soit plus noble d'être né grec plutôt qu'italien ; le dire serait aussi bien dire que l'esclave est plus noble que le maître. Or aucun de ces petits grecs (*greculus*), si effronté et impudent (*procox impudensque*) soit-il, n'osera le dire, aussi longtemps qu'il se rappellera que [...] ce n'est pas l'Italie entière, mais une partie de l'Italie, en ce temps là déserte et inhabitée, qui vient en possession de colons grecs et fut appelée Grande Grèce ¹⁸.

Pétrarque évoque ensuite, avant d'en venir à l'épisode de la nécrophilie de Charlemagne, ses voyages en ces terres françaises qu'il vient de parcourir :

Je suis entré dans Paris, capitale du royaume, qui prétend avoir eu Jules César comme fondateur, avec exactement les mêmes sentiments qu'Apulée autrefois, quand il a visité Hypate, ville de Thessalie. Saisi d'un étonnement plein d'anxiété je regardais attentivement autour de moi, curieux et avide de voir et de vérifier si tout ce que j'avais entendu dire de cette ville était vrai ou faux ; si bien que j'y fis un séjour assez long et que, chaque fois que le jour ne me suffisait pas, j'ajoutais encore la nuit. C'est ainsi que, grâce à ces visites effectuées avec beaucoup d'attention, il m'a semblé avoir appris en grande partie quelle était la part de vérité et quelle était la part de fiction (*fabulis locus*) à son sujet ¹⁹.

¹⁶ Pétrarque, *Canzoniere / Le Chansonnier*, éd. Pierre Blanc, pp. 133-134. Sur le rapprochement entre le sonnet 53 du *Chansonnier* et la lettre IV du premier livre des *Lettres familières*, voir Alison Cornish, « Embracing the Corpse. Necrophilic tendencies in Petrarch », notamment pp. 64-65.

¹⁷ Voir la note dans Pétrarque, *Lettres familières*, t. 1, p. 363, n. 15.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 54-55.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 56-57.

L'obscène de la mise en scène des amours d'un roi se livrant à une passion morbide participe visiblement à cette entreprise de démythification qui passe par la ruine des figures mythiques de l'autre. En contre-jour de la chair en décomposition du « cadavre obscène » de la maîtresse du roi français se profile alors le corps idéalisé de la Laure du poète italien comme contre-récit. Pétrarque ne cache pas la dimension conflictuelle, voire violente du geste. L'évocation du « peuple de Mars » et de ses exploits guerriers est là pour en témoigner²⁰.

Or, le scandale des errements sexuels des figures fondatrices de l'histoire et des légendes qu'elles auront engendrées engage non seulement le discours historiographique de l'époque, mais également le statut des fictions « littéraires », comme en témoigne l'accueil que le XVI^e siècle réserve aux romans de chevalerie qui perpétuent les mythes – notamment arthuriens – de personnages à la sexualité troublée et troublante. Des fables, en voilà l'enjeu, qui ne resteraient pas sans effets aux yeux des détracteurs des récits chevaleresques. Accusé de détourner – en particulier la jeunesse – de lectures et activités sérieuses, leur érotisme scandaleux pousserait les lecteurs et, surtout, les lectrices à une vie dissolue, inquiétant par là l'ordre non seulement moral mais aussi social du monde²¹. Juan Luis Vives en dénonce le risque dès 1523 dans son *Institutio feminae Christianae* dont Pierre de Changy donnera en 1542 une traduction française, publiée sous le titre *Livre de l'institution de la femme chrestienne, tant en son enfance que mariage et viduité, aussi de l'office du mary*. Rappelant l'obligation faite aux « gouverneurs du bien commun » de veiller non seulement au respect de la loi, mais également à celui des mœurs aussi bien en public qu'en privé, Vives met en garde :

Aussi chascun en particulier ne doit souffrir en son hostel non seulement livres inutiles, mais aussi pleins de lasciveté et pestiferes, attirans à vice, comme Lancelot du Lac, le Romant de la Rose, Tristan, Fierabras, Merlin, Florimond, Paris et Vienne, Pierre de Provence et Maguelonne, Melusine, les Facecies de Poge infestissimes, et plusieurs autres translatez par gens oyseux, pleins de immundicitez, adonnez a vices et lubricité. Quelle delectation ou fruit peult estre en telles folles et apertes mensonges ? [...] C'est merveilles que les pere et mere ou marys permettent à leurs filles et femmes lire telles hystoires inutiles pour mieux aguyser leur vouloir et reveiller leurs esperitz à cautelles, et a reciter fables frivolles. Et quoy qu'elles soyent joyeuses en sens des aucteurs, je ne vouldroye par icelles allicer la volupté de la femme chrestienne²².

²⁰ *Ibid.*, p. 56-57 où Pétrarque évoque « la destruction de Corinthe, après la dévastation de l'Etoile, après les triomphes remportés sur Argos, Mycènes et les autres villes, après la capture des rois de Macédoine et la défaite de Pyrrhus et le massacre qui a encore une fois baigné les Thermopyles du sang asiatique ».

²¹ Je m'appuie ici sur les problématisations développées dans Jane H. M. Taylor, « “Minds of the vulgar sort” : The Arthur of the Renaissance and the Anxiety of Reception ».

²² Je cite le texte d'après la réédition suivante : Juan Luis Vives, *Livre de l'institution de la femme chrestienne, tant en son enfance que mariage et viduité, aussi de l'office du mary*, [...] nouvellement

Notons que le nom de Rabelais devient très tôt l'emblème de ces perversions. Dès 1533, Nicolas de Bourbon lui reproche en effet dans son « Contre Rabellum » de corrompre les jeunes :

Qu'as-tu donc en tête, Rabellus,
 Pour ne jamais cesser de détourner
 Nos élèves de leur honnête travail (*desinas honesto*),
 Je veux dire de leur goût de la culture
 Et de leur amour des Saintes Ecritures ?
 Tu préférerais apparemment que, dans tes bourbiers (*in salebris*),
 Dans tes niaiseries ténébreuses et dépourvues de toute spiritualité (*nugis hominum tenebricosis*),
 Dans ta stupide littérature alimentaire (*tricus libris*),
 Dans ta barbarie honteuse, dans ton fumier et ta fange (*foeda in barbarie, in fimo inque coeno*),
 Ils perdent et abîment leur si belle jeunesse (*perderent juventam*) ?²³

Dans une version de 1530, le texte visait un dénommé « Meraldus »²⁴. Or, en 1532 paraît le *Pantagruel* qui, décidément, n'a pas laissé indifférent l'auteur des *Nugae* : « Meraldus » se mue en « Rabellus ». Si la survivance de la matière arthurienne n'est pas explicitement évoquée par Bourbon, elle est au cœur du réquisitoire que dresse en 1532 Charles de Bourdigné contre la littérature du passé dans la « Ballade aux lysans » qui ouvre sa *Légende joyeuse de Maistre Pierre Faifeu*. Cette fois-ci, ce n'est pas le *Pantagruel* qui est en cause, mais les chroniques du géant Gargantua dont Rabelais se recommande dans le prologue à sa première fiction :

De Pathelin n'oyez plus les canticques,
 De Jehan de Meun la grant jolyveté,
 Ne de Villon les subtiles trafficques,
 Car pour tout vray ilz n'ont que nacquetté [ne sont plus dignes d'intérêt]²⁵.
 Robert le Dyable a la teste abolye,
 Bachus s'endort et ronfle sur la lye.
 Laissez ester Caillette le folastre,
 Les quatre Filz Aymon vestuz de bleu,
 Gargantua qui a chepveulx de plastre :
 Voyez les faitz Maistre Pierre Faifeu.
 [...] Artus est mort, et Lancelot gasté ;

traduictz en langue françoise par Pierre de Changy, Le Havre, Lemale, 1891, premier livre, chapitre V, pp. 41-42.

²³ Nicolas Bourbon, *Nugae – Bagatelles (1533)*, éd. Sylvie Laigneau-Fontaine, pp. 701-703. Voir d'ailleurs au sujet de ce texte Marcel de Grève, *L'interprétation de Rabelais au XVI^e siècle*, p. 17.

²⁴ Voir à ce sujet la note dans Nicolas Bourbon, *Nugae*, éd. Laigneau-Fontaine, p. 701, n. 1345.

²⁵ Cf. les explications dans *Le Recueil des Repues franches de Maistre François Villon et de ses compagnons*, éd. Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, p. 57, n. 53 : « L'expression 'avoir nacquetté' signifie [...] : remplir l'office d'un naquet au jeu de paume ; [...] n'être qu'un valet, un être inférieur. »

Merlin, Tristan, Pierabras de Hongrye,
 Avec Ponthus, sont allez en fairye,
 Et Valentin Orson, l'oppinastre ;
 Matheolus a perdu son aveu ;
 A brief parler, il fault que l'on les chastre :
 Voyez les faitz Maistre Pierre Faifeu ²⁶.

Des œuvres de Villon au *Roman de la Rose*, dont Clément Marot lui-même procure des éditions, en passant par les chansons de geste ou romans qui, à l'instar de la *Chanson des quatre fils Aymon* ou du *Roman de Ponthus et Sidoine*, connaissent un large succès au XVI^e siècle, la littérature ici incriminée est tout sauf révolue ²⁷. Rabelais, à peine plus modeste que Bourdigné, le rappelle dans le prologue du *Pantagruel* lorsqu'il fait l'éloge de la *Chronique Gargantuine* :

Bien vray est il, que l'on trouve en aulcuns livres dignes de haulte fustaye certaines propriétés occultes, au nombre desquelz l'on tient *Fessepinte*, *Orlando furioso*, *Robert le diable*, *Fierabras*, *Guillaume sans paour*, *Huon de bourdeaulx*, *Montevieille*, et *Matabrune*. Mais ilz ne sont comparables à celluy duquel parlons. Et le monde a bien congneu par experience infallible le grand emolument et utilité qui venoit de ladicte chronicque Gargantuine : car il en a esté plus vendu par les imprimeurs en deux moys, qu'il ne sera acheté de Bibles en neuf ans ²⁸.

Ce qui se profile ici, c'est la face voilée de la négociation d'un nouvel ordre des discours et des savoirs qui se construit *avec* et *contre* le patrimoine reçu – ou plutôt : constitué – en héritage à l'aube des temps modernes. Cette négociation a été abondamment commentée par rapport à l'accueil que la Renaissance réserve à l'Antiquité classique, notamment dans ses conceptualisations et pratiques, souvent polémiques, de l'imitation ²⁹. Dramatisé par les auteurs et les exégètes de la première modernité, ce rapport à l'héritage antique contribue pourtant à masquer les tensions qu'engendre une dette autrement plus complexe à saisir dans son épaisseur. Si la notion de seuil a permis de déjouer les fictions d'une rupture radicale dans l'affirmation d'une re-naissance ³⁰, le legs médiéval reste en effet à préciser dans son rôle de moteur de l'économie discursive dont participe ici l'élaboration de la posture auctoriale chez Rabelais et Bourdigné. Il s'agit en particulier de mieux comprendre comment la réception des œuvres médiévales est alors l'occasion non seulement d'une critique de l'« ancien », mais également d'une mise à l'épreuve, d'une problématisation du « nouveau », au

²⁶ Charles de Bourdigné, *La légende joyeuse de Maistre Pierre Faifeu*, éd. Francis Valette, pp. 4-7.

²⁷ Pour le détail des œuvres convoquées par Bourdigné, on se reportera aux notes de l'édition de Francis Valette.

²⁸ *P*, pp. 214-215.

²⁹ L'étude de référence en la matière reste celle de Thomas M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*.

³⁰ Voir notamment Terence Cave, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*.

moment même où le « Moyen Age » commence à être pensé comme temps *autre*, voire comme *contretemps*.

Le *topos* par excellence de cette mise à l'épreuve est la corruption des textes « anciens ». « Lancelot est gasté », dit Bourdigné et l'expression est à comprendre au sens à la fois littéral et figuré. Ce qui est en jeu, c'est une dégradation aussi bien matérielle que symbolique, comme en témoigne l'« exposition morale » qui ouvre les éditions attribuées à Marot³¹ du *Roman de la Rose*. L'éditeur commence par insister sur le mauvais état du texte : « Cestuy livre present a esté au paravant par la faulte comme je croy des imprimeurs assez mal correct, ou par aventure de ceux qui ont baillé le double pour imprimer, car l'ung et l'autre peult estre cause de son incorrection. »³² L'incorrection en question, j'y reviendrai, n'est pourtant pas que de l'ordre de l'exactitude philologique, mais touche aussi à l'interprétation, aux potentialités de signification, d'un texte détourné de son sens propre pour être placé sous le signe de ce que l'éditeur appelle les « choses dissolues ».

De la copie à la *copia* : le « moisy livret » des Anciens et la double corruption des textes

Pour saisir l'articulation de ces deux formes de corruption, de la lettre et du sens, il faudrait d'abord comprendre ce qui se joue ici au juste dans cette mise *au* et *à* jour des fictions médiévales au seuil de la Renaissance. Geste dont Marot, on l'a vu, esquisse la dynamique et qui trouve un écho dans la lettre-dédicace du *Tristan* que rédige à la même époque Pierre Sala. Dans ce texte, écrit aux alentours de 1526-1529 et qui ne sera pas publié du vivant de l'auteur, Sala va jusqu'à se plaindre de l'ennui que suscite le déchiffrement de manuscrits usés :

Pour obeyr, sire, au commandement
 Que vous a pleu me faire, j'ay brevement
 Dessus mon nes assises mes lunettes
 Pour deschiffrer lectres que n'ay leu nectes
 Du (vieil) Tristan qu'il vous pleust me bailler,
 Qui m'a souvent de nuyt faict bailler,
 Car les lectres estoient effacées
 Et les marges du parchemin cassées³³.

On aurait tort de ne voir dans ces vers que le témoignage d'un lecteur de l'époque dans la mesure où Sala s'y fait presque littéralement l'écho d'Erasmus

³¹ Sur cette attribution voir Bernard Weinberg, « Guillaume Michel, dit de Tours : the editor of the 1526 *Roman de la Rose* », qui la conteste.

³² Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Rommant de la Rose : nouvellement Reveu et corrigé outre les precedentes Impressions*, Paris, Galliot du Pré, 1529. L'« exposition morale » n'est pas paginée.

³³ Pierre Sala, *Tristan*, éd. Chantal Verchere, p. 135.

évoquant son travail sur la « vraie littérature ». Dans l'adage qu'il consacre aux « Travaux d'Hercule » (*Herculei labores*)³⁴, ce dernier se plaint en effet à son tour du piteux état des textes qu'il a sous les yeux, des « volumes gâtés (*voluminibus cariosis*), couverts de moisissures (*situ obsitis*), déchirés (*laceris*), mutilés (*mutilis*), rongés de toute part par les mites et les blattes (*a tineis ac blattis undique derosis*) »³⁵. Il note alors : « Si des travaux humains méritent ce qualificatif d'herculéens, il semble que ce soit surtout les travaux de ceux qui s'efforcent de restituer les monuments de la littérature ancienne et véritable (*qui in restituendis antiquae veraeque litteraturae monimentis elaborant*). »³⁶ Et Erasme de prodiguer quelques conseils à un disciple virtuel sur un ton d'une ironie acerbe :

Renonce aux plaisirs ordinaires de la vie humaine, néglige tes affaires familiales, n'épargne ni ton corps, ni ton sommeil, ni ta santé. Trouve bon que ta vue baisse, deviens prématurément un vieillard, méprise de gâcher ta vie, pour exciter contre toi la haine de la plupart, la jalousie de beaucoup, pour ne retirer de tant de nuits de travail que des ricanements³⁷.

Or, au-delà de la fenêtre ouverte sur les conditions de travail, sans doute souvent pénibles, des écrivains de la première modernité, les « travaux d'Hercule » sont pour Erasme l'occasion de rêver d'autres livres, de penser une écriture qui, tout en restant fidèle à l'autorité des maîtres, se ferait imagination et création. Il invite en effet son lecteur à considérer ceci : « Dans les autres types d'ouvrages (*aliis libris*), il y a souvent place pour le talent personnel (*locum esse ingenio*), de sorte que l'auteur y a le plaisir de l'invention ou de la création (*inveniendi ceu pariendi voluptas*), et qu'il peut en tout lieu et à tout moment par l'activité de son esprit (*mentis agitatione*) perfectionner une partie de son ouvrage [...]. »³⁸

Le livre moisi des anciens est donc certes une réalité de l'époque, mais aussi une fiction savamment construite pour négocier une imitation qui, de *copie*, devient *copia*, une « prodigieuse réserve »³⁹ de figures et de sens. En témoigne, de façon exemplaire, la mise en scène de la découverte de la « genealogie et antiquité » du jeune géant dans le *Gargantua* de Rabelais.

Selon le récit d'Alcofribas Nasier, un illustre inconnu dénommé Jean Audeau aurait, en pénétrant les secrets, enfouis pendant des siècles, d'un vieux tombeau, déterré un « gros, gras, grand, gris, joly, petit, moisy livret » qui contenait la généalogie du géant Gargantua. Le porte-parole de Rabelais est alors chargé d'en déchiffrer les lettres « tant usées par vetusté » :

³⁴ Sur l'importance de ce texte, voir le chapitre « Les travaux d'Hercule : Erasme » dans Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile*, pp. 226-231.

³⁵ Erasme, *Les Adages*, éd. Jean-Christophe Saladin, vol. 3, n° 2001, p. 7.

³⁶ *Ibid.*, p. 4.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 7.

³⁹ Voir à ce sujet Terence Cave, *Cornucopia*.

Je (combien que indigne) y fuz appellé : et à grand renfort de bezicles practiquant l'art dont on peut lire lettres non apparentes, comme enseigne Aristoteles, la translatay, ainsi que veoir pourrez en Pantagruelisant, c'est-à-dire, beuvans à gré, et lisans les gestes horrificques de Pantagruel⁴⁰.

Le « moisy livret » des anciens et celui des « gestes horrificques de Pantagruel » se greffent l'un sur l'autre dans l'économie discursive que fait jouer ici Alcofribas Nasier. Déchiffrer, « translater », le livre rongé par le temps revient à « pantagruéliser », c'est-à-dire à rejoindre les « bonnes compagnies de Pantagruelistes » que forment les lecteurs-interprètes que le prologue du *Gargantua* appelle de ses vœux. Or, la référence à l'antiquité n'a rien de révérencieux, elle ouvre au contraire à une expérience de lecture et d'écriture qui se veut problématique. La découverte du texte de la généalogie du géant donne en effet à lire un texte abîmé au propre et au figuré. « A la fin du livre », précise Alcofribas Nasier, « estoit un petit traicté intitulé, *Les Fanfreluches antidotées* » dont « les ratz et blattes ou [...] aultres malignes bestes avoient brousté le commencement. »⁴¹ Le déchiffrement du texte qui suit est non seulement rendu difficile, voire impossible par son caractère incomplet, sa signification, pour reprendre l'expression de Mireille Huchon, « résiste à l'interprétation »⁴². Résistance qu'il faut comprendre au sens actif du terme. Si Rabelais crée des îlots de sens, ils ne font que suggérer une signification qui ne cesse de se dérober dans une écriture qui semble mettre en scène sa propre ruine. Ainsi l'évocation d'Hercule, civilisateur de la Gaule selon les légendes en vogue à l'époque⁴³, ou celle de « cil qui jadis anihila Carthage »⁴⁴, où se profile le souvenir du sac de Rome de 1527, mobilisent-elles un imaginaire qui laisse entendre une allégorisation des conflits idéologiques et politiques en cours, mais l'articulation en fragments du texte l'empêche de prendre forme, se refermant sur le mystère de ses contre-sens, voire de son non-sens. « Cessez, Cessez, ce masque nul n'imite »⁴⁵, lit-on en effet vers la fin des *Fanfreluches*.

Le principe d'écriture que mettent en œuvre les *Fanfreluches antidotées* se lit ainsi comme une radicalisation de la poétique que Thomas Sébillot placera au cœur de l'art de l'énigme. Son *Art poétique français* expliquera que l'énigme s'apparente à une « allégorie obscure » dont « le vice est de faire telle description qu'elle se puisse adapter à plus d'une chose »⁴⁶. Rabelais en explicitera le jeu

⁴⁰ G, p. 10.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁴² OC, p. 1069, n. 2.

⁴³ G, p. 12 : « En cest arrest le courbeau fut pelé / Par Hercules : qui venoit de Libye. » Au sujet de la figure d'un Hercule gaulois, je me permets de renvoyer à Marc-René Jung, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle*.

⁴⁴ G, p. 13. Sur les allusions au sac de Rome, voir Jacques Darcueil, « Gargantua, l'énigme du chapitre II ».

⁴⁵ G, p. 13.

⁴⁶ Thomas Sébillot, *Art poétique français*, éd. Francis Goyet, pp. 134-135.

dans l'« Enigme en prophétie » sur laquelle débouche le récit des aventures pantagruéliques dans le *Gargantua*. Le texte, trouvé aux « fondemens⁴⁷ » de l'abbaye de Thélème, sera le théâtre d'un conflit d'interprétations jamais résolu. A l'exégèse du géant Gargantua, qui y voit l'expression du « decours et maintien de verité divine », son compagnon Frère Jean oppose une « exposition » décidément moins spirituelle : « Le stille est de Merlin le prophete, donnez y allegories et intelligences tant graves que vouldrez. Et y ravassez vous et tout le monde ainsy que vouldrez, de ma part je n'y pense aultre sens enclous q'une description du Jeu de Paulme soubz obscures parolles.⁴⁸ »

La convocation par Frère Jean de la figure de Merlin sur fond d'une crise des interprétations n'a rien d'anecdotique. Le prophète-enchanteur était en effet, pour reprendre l'expression de Howard Bloch, le « saint patron des lettres », voire même l'« incarnation du principe d'écriture⁴⁹ » dans le monde du mythique roi Arthur et de sa Table ronde que, selon certaines variantes de la légende, Merlin aurait instituée. Et l'univers de cette matière arthurienne forme précisément l'écran sur lequel se projettent les *Chroniques gargantuines*, qui constitueront à leur tour le palimpseste des premiers romans de Rabelais, bien avant le célèbre *Banquet* de Platon et son portrait de Socrate en Silène dans le prologue du *Gargantua*. Or, le monde arthurien revisité par Rabelais ne s'illustre guère par une quelconque grandeur héroïque ou vertueuse, il relève plutôt du « Lancelot gasté » qu'évoque la *Légende joyeuse* de Bourdigné et dont, de Vives à du Val, la Renaissance condamne la débauche, les « choses dissolues » comme disait Marot.

Se profilent alors à l'horizon les signes avant-coureurs du « processus de civilisation » dont Norbert Elias a dessiné les grandes lignes⁵⁰. Selon l'auteur de *La civilisation des mœurs*, une nouvelle sensibilité, on s'en souvient, et notamment un nouveau sentiment de pudeur se seraient en effet cristallisés au cours de la première moitié du XVI^e siècle. Erasme en aurait fourni la première définition dans son *Traité de civilité puerile* (*De civilitate morum puerilium*), publié en 1530, deux années à peine avant la première fiction rabelaisienne. Au fondement de notre perception moderne de la honte et de l'obscène, le régime de la « civilité » tel que le développe Elias gagnerait pourtant à être reconsidéré non pas comme paradigme anthropologique, mais comme fiction critique où se donnent à lire les négociations à l'œuvre dans l'affirmation d'une Renaissance au seuil du XVI^e siècle. Pour ce qui concerne directement le texte rabelaisien et, plus particulièrement, son « obscénité », c'est son statut de seuil qui serait à repenser. Le gros rire, grivois et scabreux, de la première Renaissance, qu'emblématiserait

⁴⁷ *G*, p. 150.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁹ R. Howard Bloch, *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, p. 11.

⁵⁰ Voir à ce sujet « La renaissance de l'obscène et le "processus de civilisation" » (chapitre II).

la fiction rabelaisienne, a en fait souvent été lu comme un relent médiéval, une survivance des bas-fonds malpolis d'une époque sombre. Caricaturant en morceau d'anthologie d'un humanisme policé la célèbre lettre de Gargantua à son fils Pantagruel, où le géant fustige sur ses vieux jours un temps « encores tenebreux et sentant l'infelicité et calamité des Gothz »⁵¹, la critique a vite fait le procès de l'arrière-goût moyenâgeux des chroniques rabelaisiennes. Dans une des rares monographies consacrées à l'héritage médiéval dans les fables de Rabelais, on lit en effet :

Rabelais répand [...] à foison les récits truculents, les allusions et les mots habituellement qualifiés d'obscènes, peut-être par tempérament, mais surtout parce qu'il a encore les goûts du Moyen Age, parce que son public aime encore, comme aux siècles précédents, les plaisanteries libres et les équivoques qui ont fait le succès des fabliaux et des farces, mais dont presque aucun genre n'était exempt⁵².

On aura reconnu en filigrane la survivance d'une discipline, la philologie, telle qu'elle s'est constituée au dix-neuvième siècle, soucieuse de réhabiliter, au prix d'une pudibonderie souvent aveugle, un patrimoine qu'elle juge, au fond, trop rustre⁵³. Qui plus est, une telle lecture passe sous silence que ce « Moyen Age » aux goûts scabreux restait encore à inventer à l'époque de Rabelais. Et que cette construction est non seulement le fait des historiens et des sociologues des dix-neuvième et vingtième siècles, mais déjà, la lettre de Gargantua en témoigne, des écrivains de la première modernité. Il revient à Mikhaïl Bakhtine, dont les travaux ont sans doute été trop vite qualifiés d'anachroniques⁵⁴, d'en avoir tracé la dynamique. Les grossièretés aux accents médiévaux du texte rabelaisien revêtent en effet chez lui une dimension fondamentalement conflictuelle. Vecteurs d'une contre-culture populaire, fantasmée ou réelle, elles seraient l'expression d'une liberté, voire d'une licence résistant à la discipline des hommes et du langage. Il s'agit là, peut-être, d'une fable, mais d'une fable critique qui ouvre à ce qui, fondamentalement, se joue dans une Renaissance qui, du moins sous son masque rabelaisien, est d'abord un mouvement de déstabilisation. Rappelons que la lettre de Gargantua à son fils Pantagruel, cet éloge à la gloire des savoirs de l'humanisme renaissant, est immédiatement suivie de l'irruption de Panurge, personnage obscène par excellence de l'œuvre rabelaisienne, dont la science ès langues tant anciennes que modernes dérouté l'érudit géant et ses compagnons, malmenés et dépossédés de leurs moyens. Or, si le jeu

⁵¹ *P*, p. 243.

⁵² Jean Larmat, *Le Moyen Age dans le Gargantua de Rabelais*, p. 74.

⁵³ Sur les enjeux historiques et critiques de cette posture, on consultera les travaux de Bernard Cerquiglini, notamment *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie* et *Une langue orpheline*.

⁵⁴ Cette question, on s'en souvient, a été au cœur du chapitre II de la présente étude.

de cette ambivalence qu'emblématisent Panurge et son *alter ego*, le non moins lubrique Frère Jean, permet de mieux comprendre l'élaboration de la structure aporétique du *Tiers livre* et du dispositif éclaté de la « fiction en archipel »⁵⁵ du *Quart livre*, où se dessine la genèse du récit moderne, il ouvre d'abord aux stratégies que met en œuvre Rabelais dans ses premières fictions où il se pose en héritier des chroniques médiévales et des romans de chevalerie. En saisir le geste revient à revisiter l'aventure éditoriale des *Chroniques gargantuines* que Rabelais se réappropriera dans le *Pantagruel* et le *Gargantua*.

Les *Chroniques gargantuines* : la renaissance obscène du Moyen Age

En 1532 paraissent à Lyon *Les grandes et inestimables Croniques* qui se placent d'emblée dans la lignée des aventures du mythique roi Arthur. Le sous-titre précise en fait : *Du grant et enorme geant Gargantua : Contenant sa genealogie / La grandeur et force de son corps. Aussi les merueilleux faictz d'armes qu'il fist pour le Roy Artus [...]*. Ces chroniques feront très vite l'objet de rééditions sous des titres plus ou moins travestis, de réécritures et de remaniements. Une année après *Les grandes et inestimables Croniques* sortent des presses de François Juste *Les chronicques du grant Roy Gargantua* et François Girault publie aux alentours de 1534 *Les croniques admirables du puissant Roy Gargantua*. Les lecteurs de l'époque pouvaient également, selon toute vraisemblance vers 1535, suivre les aventures du géant dans *Le vroy gargantua notablement omelye / la creation de ses pere et mere par l'operation de Merlin*⁵⁶.

C'est en effet cette « opération » de Merlin qui ouvre le récit des aventures du géant d'une version à l'autre des chroniques. Pour protéger le royaume d'Arthur, l'enchanteur prend congé de la cour pour donner naissance aux parents de Gargantua. *Les grandes et inestimables Croniques* en livrent le secret :

Ledit Merlin [...] se fist porter à la plus haulte montaigne de orient, et porta une ampolle du sang de Lancelot qu'il avoit recueillie de ses playes après que il avoit tournoyé ou combattu contre aulcun chevallier. Outre plus porta la rongneure des ongles des doibs de la belle Genievre espouse du roy Artus, qui pesoyent l'estimation de.x. livres. Merlin estant à la montaigne sur le hault d'icelle fist une enclume d'acier grosse comme une tour, et les marteaulx convenables jusques au nombre de troys. Lesquelz par ses ars il fist que ilz frappoyent si impetueusement sur l'enclume que il sembloit que ce fust foul-dre qui descendist du ciel, et tout par compas. [...] Incontinent que Merlin eut entendu ses marteaulx, il fist apporter les ossemens de une ballaine masculine, et les arrousa du sang de ladicte ampolle, et les mist sur l'enclume, et en brief furent consommez lesdictz ossemens et mis en pouldre, et adonc par

⁵⁵ L'expression est empruntée à Frank Lestringant, « L'Insulaire de Rabelais ou la fiction en archipel (pour une lecture topographique du *Quart livre*) ».

⁵⁶ Pour le détail de ces éditions, voir Mireille Huchon, *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, pp. 392-394.

la challeur du soleil de l'enclume et des marteaulx fut engendré le pere de Gargantua, moyennant ladicte pouldre. Après Merlin fist apporter les os de une balleine fumelle, et mesla les susdictz ongles de la royne, puis mist le tout sur l'enclume comme jà avoit fait. Et de icelle pouldre fut faicte la mere dudict Gargantua⁵⁷.

La création du père, Grant Gosier, et de la mère, Gallemelle, de Gargantua à partir des reliques de Lancelot et de Genièvre se prête à une lecture au moins double. Elle permet d'en faire des personnages de la matière arthurienne et, partant, d'inscrire les aventures de leurs fils dans la filiation des héros de la Table ronde. L'enjeu n'est pas que littéraire dans la mesure où *Les grandes et inestimables Croniques* se donnent à lire comme une « réécriture ironique »⁵⁸ des *Grandes croniques de Bretagne* d'Alain Bouchard où Arthur apparaît sous un jour particulièrement favorable. Les chroniques gargantuines sont en fait à replacer dans l'horizon de la rivalité entre Henri VIII d'Angleterre, dont les prétentions sur la France trouvent une assise idéologique dans les exploits de son prédécesseur légendaire, et François I^{er}, à qui les prouesses de Gargantua fournissent une contre-légende. Le rappel des amours adultérines de Genièvre et Lancelot n'est pas étranger à cette logique du contre-récit. C'est du moins ce que semble suggérer la page de titre du *Vroy Gargantua*. Un cliché⁵⁹ y présente sur fond d'une scène de combat chevaleresque une devise lourde de sous-entendus – « *Adulterium causas homicidium* » – qui semble remonter à Cratès : « L'amour des femmes mariées est tragique et cause d'exil et de meurtre. »⁶⁰ Devant la polémique aux dimensions européennes que suscitent à l'époque même des chroniques les mésalliances maritales du roi d'Angleterre, l'allusion est à peine masquée. La devise n'est de toute façon pas choisie au hasard, le cliché n'ayant pas été retrouvé parmi les marques de libraires connues⁶¹.

En plus, le récit de la naissance des parents de Gargantua met sur le devant de la scène ce qui constitue le moment trouble par excellence, voire même le point aveugle des fables gigantales de la première modernité : la sexualité transgressive des géants. Des *Antiquités* d'Annius de Viterbe aux *Illustrations de Gaule* de Jean Lemaire de Belges, toute une école historiographique érige au tournant des XV^e et XVI^e siècles ces êtres hors normes en figures tutélaires d'un peuple et de la grandeur de sa culture⁶², mais cette reconstruction se heurte inévitablement à la force d'une tradition qui fait des géants le fruit d'une terrible perversion

⁵⁷ OC, p. 156.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1180. L'expression est de Mireille Huchon.

⁵⁹ Voir la reproduction dans *Ibid.*, p. 1200.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 1180, n. 5.

⁶¹ Voir à ce sujet Verdun-L. Saulnier, « Dix années d'études sur Rabelais (1938-1948) », notamment p. 110.

⁶² Sur cette question, je me permets de renvoyer à Walter Stephens, *Les géants de Rabelais : folklore, histoire ancienne, nationalisme*.

sexuelle. La passion interdite de Lancelot et Genièvre n'est alors qu'un jeu d'enfants comparée aux méfaits dont sont accusés les ancêtres de Gargantua dans les *Antiquités* :

[I]l n'y a pas de crime qu'ils ne perpétrèrent de la pire manière, l'inceste, la sodomie et la brutalité. Moïse lui-même ne le cache pas, car il affirme qu'ils avaient l'habitude de prendre toute femme qui leur plaisait : c'est-à-dire soit leur mère soit d'autres. Et il dit également que « toute chair avait corrompu sa voie », c'est-à-dire par la sodomie et la brutalité. C'est donc de ces crimes que naquirent les Géants, comme le dit ici Moïse⁶³.

Lemaire ne sera pas en reste. A l'en croire, les géants « commettoient tous crimes d'inhumanité, luxure, abomination qu'on saurait dire ou penser, sans avoir regard au droit de nature, honnesteté, ne crainte de Dieu »⁶⁴.

Or, les chroniques gargantuines et notamment le *Vroy Gargantua* orchestrent la dimension scandaleusement licencieuse, « déshonnête », de l'avènement de leurs héros. A commencer par le portrait qu'elles dressent du maître d'œuvre, Merlin. Le *Vroy Gargantua* rappelle en effet qu'il serait né des noces nocturnes d'un « esperit fantastique » avec une « nonnain »⁶⁵. Cette origine contre-nature trouvera un écho dans l'épisode consacré aux amours de l'enchanteur :

Il [...] estoit amoureux d'une dame qui l'avoit ceduït que on nommait la contesse d'Yorc et son mary en estoit jaloux spcialement dudict Merlin. Or est il que Merlin se faisoit invisible et la nuyt jectoit son sort tellement que le conte dormoit si fort que jamais ne se fust esveillé et toutes les nuitz, dés ce que le conte estoit couché, la dame qui estoit caulte luy metoit une herbe soubz la teste que Merlin luy avoit baillée et tantost dormoit. A la passe Merlin venoit qui jouoyt le dessus et trouvoit la basse contre toute preste⁶⁶.

Notons que la scène est absente de l'inventaire des exploits des champions de la Table ronde⁶⁷. Elle est inventée de toutes pièces par les rédacteurs du *Vroy Gargantua*. En fait, le traitement – ou, plutôt, le détournement – de la matière arthurienne mobilise ici les ressources d'une autre tradition : celle des récits scabreux qui forment la trame des nouvelles et fables. Le chapitre réservé à la création de Gargantua s'en ressentira ouvertement :

Grant Gosier [...] regardoit venir Gallemelle sa femme et prenoit fort grand plaisir à luy regarder l'entredeux de ses chausses, car ilz estoient encores tous deux nudz. Adoncques [...] grant Gosier luy demanda : « Qu'esse là, Gallemelle mamye qui t'a faict ceste ouverture ? » Adonc elle luy respond en eslargissant les cuysse que ceste playe luy estoit venue de nature. Lors grant

⁶³ Je cite le texte d'après la traduction dans *Ibid.*, p. 205.

⁶⁴ Jean Lemaire de Belges, *Œuvres*, éd. Jean Stecher, t. 1, pp. 18-19.

⁶⁵ *OC*, pp. 174-175.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 203-204.

⁶⁷ Voir la note dans *Ibid.*, p. 1209.

Gosier regardant ceste playe qui estoit large et rouge comme le feu Saint Anthoine, le membre luy va incontinent dresser lequel estoit aussi gros comme le ventre d'ung baril à harenc et long à l'advenant, puis dist à Galle-melle : « mamye je suis barbier devenu, il fault que je regarde se vostre playe est point dangereuse », alors print son membre puis luy a dist que c'estoit un esprouvette de laquelle il pourroit facilement sçavoir et congnoistre se elle estoit bien profonde. Mais il n'y sceut oncques trouver ne fons ne rive nomplus qu'en la mer Rouge. Touttesfoys si bien leur aggree le jeu qu'ils engendrerent le puissant Gargantua lequel après sa nativité creut si bien et si beau que à troy ans, il avoit bien troy cens soixante sept couldées de hault⁶⁸.

Dans le même ordre d'idées, un autre héritage littéraire aux accents résolument sulfureux en viendra à contaminer la réécriture des romans de chevalerie dans les chroniques gargantuines. Dans la scène d'ouverture qui expose comment Merlin a créé les parents de Gargantua à partir du sang de Lancelot et des ongles de Genièvre, *Le Vroy Gargantua* fait en effet intervenir un personnage central du *Roman de la Rose*, Genius. Le texte précise en fait que Merlin « porta certaines relicques secrettes, c'est assavoir de la mousse de la fontaine en laquelle Genius vient espandre le doux brouet de generation, le tout spermatisé de souspirs transpersans »⁶⁹. Le personnage réapparaîtra dans l'épisode des amours adultérines de l'enchanteur. Lorsque Merlin « labouroit au desduict naturel » de la comtesse, « Genius et ses compagnons », explique la chronique, « faisoient doucement le residu [le reste] »⁷⁰.

La référence au prêtre de Nature du *Roman de la Rose* n'a rien d'innocent dans le contexte de la célèbre querelle qui s'est déclenchée au seuil des temps modernes autour du poème allégorique de Jean de Meun qui culmine, on le sait, dans une « défloration » qui n'est plus que métaphorique. Jean Gerson en esquisse le scandale, le point d'achoppement, lorsqu'il s'interroge en 1402 sur les raisons qui ont poussé Jean de Meun à s'exprimer « en langage si obscène et si sale » (*tam obsceno illotoque sermone loqueretur*)⁷¹. Il précisera que ce qui est visé, ce sont « les écrits, les paroles et les peintures qui excitent, poussent et entraînent aux amours illégitimes, plus amères que la mort » (*scripta, verba et picturas ad illicitos amores amariores morte sollicitantes, stimulantes et urgentes*)⁷². Gerson expliquera à plusieurs reprises que ce n'est pas la personne de l'auteur qui est en cause, mais le jeu de ses personnages, ses masques. Autrement dit, une transgression des « riegles de rethorique » qui, selon son *Traité contre le Roman de la Rose*, « sont de regarder cil qui parle et a qui on parle, et pour quel

⁶⁸ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 204.

⁷¹ *Le Débat sur le Roman de la Rose*, éd. Eric Hicks, pp. 166-167.

⁷² *Ibid.*, pp. 162-164.

tamps on parle »⁷³. La véritable obscénité du roman tient, aux yeux de Gerson, à la monstruosité d'un livre qui se présente comme un *chaos informe*, comme une « tour de Babel » (*babilonica confusio*)⁷⁴. Le *Traité* se propose d'en accuser le jeu en retraçant « comment en la personne, maintenant de Nature, maintenant de Genius [...], il [Jean de Meun] enhorte et commande sans différance user de toute charnalité, et maudit toux ceulx et celles qui n'en useront »⁷⁵.

Des noces romanesques de Lancelot et Genièvre à celles, plus fabliauesques, de Merlin, en passant par les clins d'œil au « langage si sale » de Jean de Meun, les chroniques gargantuines semblent dramatiser les potentialités lubriques de leurs sources pour former une sorte de bibliothèque de ce qui en viendra à emblématiser l'« obscénité médiévale » : nouvelles grivoises, fabliaux, le *Roman de la Rose* et les épisodes scandaleux de la légende arthurienne. Or, si la dimension parodique de cette réécriture a déjà été soulignée, elle reste à être interrogée dans ses enjeux critiques, notamment par rapport à un scabreux qui n'est pas que celui du conte à rire et qui pose la question du rôle qu'aura joué Rabelais dans l'invention des chroniques gargantuines.

L'intervention de Rabelais dans l'entreprise des chroniques, publiées sous couvert d'anonymat, est d'abord d'ordre éditorial. Elle se concrétise, comme l'a montré Mireille Huchon, au niveau de la table des matières, qui serait de la main de l'auteur du *Pantagruel*, des *Grandes et inestimables Croniques* de 1532. Table qui, au lieu de reprendre les titres des chapitres du texte, les réagence en mettant l'accent sur les éléments que Rabelais privilégiera dans son propre *Gargantua*⁷⁶. Si les épisodes en question (en particulier l'enfance du géant, le deuil de son père et les cloches de Notre-Dame) ne concernent pas directement la descente aux enfers sulfureux de la littérature médiévale, le travail de travestissement à l'œuvre dans la rédaction de la table ouvre au geste au cœur des chroniques : une écriture entendue comme commentaire, voire comme greffe qui oriente, se réapproprie la lecture des textes donnés comme source. A lire le prologue du *Pantagruel*, où Rabelais revendiquera l'héritage des chroniques gargantuines, on pourrait même parler d'une déformation à l'image de la défiguration qu'Alcofribas Nasier fait subir à ses lecteurs, amateurs des *Grandes et inestimables Chroniques*. Ces derniers se muent, rappelons-le, de « Tresillustres et Treschevaleureux champions » s'adonnant à « toutes gentillesses et honnestetez » en compagnie d'« honorables Dames et Damoysselles » à qui ils récitent « les grandes et inestimables Chronicques de l'enorme geant Gargantua »⁷⁷, en

⁷³ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 166-167.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁶ Pour le détail de ces réécritures, voir Mireille Huchon, *Rabelais grammairien*, pp. 395-399.

⁷⁷ *P*, p. 213.

lubriques en proie aux foudres de la maladie, préfigurant ainsi les « Verolez tresprecieux » auxquels sera dédiée la suite des aventures pantagruélines⁷⁸.

Cette accentuation des enjeux érotiques, pour ne pas dire la sexualisation du texte s'observe également et de manière prononcée dans le remaniement des chroniques que propose le *Vroy Gargantua*. Or, cette version-là des chroniques gargantuines, qui pousse plus loin que ses concurrentes la parodie de ses modèles littéraires tout en perfectionnant le jeu de la métaphore licencieuse, est probablement de Rabelais lui-même, sinon, pour reprendre la formulation de Mireille Huchon, d'un « pasticheur de génie qui aurait parfaitement assimilé toutes les composantes de la manière de Rabelais »⁷⁹. Au-delà des questions de style, ce sont les stratégies rhétoriques et discursives à l'œuvre dans le *Vroy Gargantua* qui engagent le texte rabelaisien. Stratégies que met en jeu le prologue dont, contrairement aux *Grandes et inestimables Chroniques*, se dote le « vrai Gargantua » :

Pour le commencement de ceste vraye cronique vous devez sçavoir comme tesmoigne l'écriture de plusieurs Cronicqueurs dont nous en laisserons aulchuns, come Gaguin, André, maistre Jehan le maire et aultres semblables. Lesquelz ne servent rien à propos quant à ceste presente histoire. Mais pran-drons Isaye le triste, Tristan de lionnoys, Huon de bordeaulx, Papot le goinfre, Martin gros pied, Gingolfe Ragouget, Tysouart de Canarie, Lancelot du lac. Et tous les chevaliers de la table ronde, et aultres semblables, dont en y a assez pour approuver la verité de ceste presente histoire comme verrez plus à plain⁸⁰.

Rabelais – ou son imitateur – oppose à la vérité des historiens à l'honneur en son temps (Robert Gaguin, Jean Lemaire de Belges, André de Marchiennes) celle, légendaire, des fictions chevaleresques. Or, l'autorité des romans arthuriens (*Ysaie le Triste*, *Tristan de Leonnois*, *Lancelot du lac*) et autres chansons de geste (*Huon de Bordeaux*) est d'emblée remise en cause par la convocation d'ouvrages inventés pour l'occasion et aux titres visiblement caricaturaux (*Papot le goinfre*, *Martin gros pied*, *Gingolfe Ragouget*, *Tysouart de Canarie*). Le travestissement parodique des légendes et de leurs figures fondatrices se poursuivra tout au long du récit pour culminer dans une scène de réveil à la réalité. Une réalité pourtant placée sous le signe de l'ivresse, à l'image du banquet final du texte. A la fin du *Vroy Gargantua*, Merlin raccompagne en effet le géant à la cour du roi Arthur « où ilz vivent encore et font grant chere » et l'aventure se conclut : « Et sur ce point je m'esveille pour boire. »⁸¹ Ce dernier vers n'est pas sans rappeler le point

⁷⁸ Sur ce point je me permets de renvoyer à « Syphilis : signe d'une crise et crise du signe » (chapitre I).

⁷⁹ *OC*, pp. 1175-1176.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁸¹ *Ibid.*, p. 206.

culminant du *Roman de la Rose* qui, on s'en souvient, s'achève sur la défloration de la « Rose ». En voici le récit dans une version remaniée de 1529, attribuée à Clément Marot :

Par grant jolivette cueilly
La fleur du beau rosier feuilly
Ainsi euz la rose vermeille
A tant fut jour et je m'esveille⁸².

Le réveil est ici à lire comme point de chute de l'allégorie du songe qui formait la matrice du roman. Et cette chute va bien au-delà du *topos* littéraire. Elle engage en fait l'économie d'une œuvre qui oppose à l'architecture allégorique au cœur de la première partie du roman (celle de Guillaume de Lorris) son démantèlement dans la reprise du récit par Jean de Meun. « Jean de Meun propose non seulement une suite du poème de Guillaume », note en effet l'éditeur moderne du *Roman de la Rose* Armand Strubel, « mais aussi une relecture qui le vide de son sens et rend caduc son message. »⁸³ Il reviendrait alors à Genius, personnage que le *Vroy Gargantua* emprunte au *Roman de la Rose*, de donner forme à cette mise en crise de l'allégorèse :

Avec un acharnement méticuleux, Genius démonte un à un les artifices – ou ce qu'il accuse de l'être – du verger imaginé par Guillaume, en leur opposant, selon les paradigmes du vrai et du faux, de l'éternel et de l'éphémère, les éléments constitutifs du parc de l'agneau : forme ronde à la place du carré, olivier au lieu du pin, escarboucle plutôt que cristal. Au cours même du texte, ses principes de construction sont mis en question, et l'univers poétique du prédécesseur est renié par le continuateur⁸⁴.

Christine de Pizan, déjà, en avait dénoncé le jeu dans ses diatribes contre la « maniere de parler » de Jean de Meun : « Beaux Sire Dieux ! quel horribleté ! quel deshonesteté ! Et divers reprovéz enseignemens [...] ! Mais pour Dieu ! qui y pourra noter fors ennortemens sophistez tous plains de laidure et toute vilaine memoire ? Hahay ! »⁸⁵ Accusations portées notamment contre le masque que revêt Jean de Meun en faisant parler Genius :

[Q]ui est cil que me sceust declairier ou souldre a quoy puet estre prouffitable le grant procès plain de vitupere qu'il [l'auteur du *Roman de la Rose*] appelle sermon, comme par derrision de sainte predicacion, qu'il dit que fait cellui Genius, ou tant a de deshonesteté et de noms et de mos sophistez trouvéz plus actisans les secréz de Nature – lesquelx doivent estre teuz et non nommez [...] ⁸⁶.

⁸² Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Rommant de la Rose*, f. CCCCIII v^o.

⁸³ Voir son introduction dans Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, p. 32.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Le Débat sur le Roman de la Rose*, éd. Eric Hicks, p. 15.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 16.

Le débat sur ces « secrets de Nature » engage deux mouvements clés, contradictoires dans leur geste, de l'œuvre incriminée⁸⁷. D'abord, la revendication de nommer « par plain texte sanz mettre glose » et « apertement par propre nom » les « nobles choses », autrement dit les « couilles »⁸⁸. Il s'agit du célèbre affrontement entre l'Amant et Raison qui se défend contre les reproches de son contradicteur en invoquant la « force de generacion » que, « par merveilleuse entencion », « mist dieus en coilles et en viz »⁸⁹. Or, aux détracteurs de cette « parleüre baude », Jean de Meun opposera dans un deuxième temps une rhétorique encore plus évocatrice : les perversions de la métaphore obscène. Genius, rhabillé en évêque du dieu Amour, en radicalisera le jeu lorsqu'il sermonnera ses troupes sous le rire de Vénus qui lui tend un « ardant cirge qui n'estoit pas de cire virge »⁹⁰. Son discours, à la teneur ouvertement anti-monacale, vise ceux qui détournent les outils de Nature – instruments aux sous-entendus à peine voilés – de leur usage propre en ne « forge[a]nt » comme il faut « droitement seur la droite enclume » ou en allant « comme maleüreus arer en la terre deserte »⁹¹. Ce double jeu n'a pas échappé à Christine de Pizan. Elle le dénoncera dans son commentaire de la scène finale du roman :

[E]n la fin de son livre il [Jean de Meun] ne nomme mie les deshonestetés qui y sont par leurs propres noms ! Et voirement ne fait ! Et que vault cela ? Il les nomme par mos poetiques entendables six fois plus atisans et plus penetratis et plus delicteus a ceulx qui y sont enclins que se il les nommast par leurs propres nons⁹².

Le *Roman de la Rose* est alors comparé aux livres des « arguemistes » qui « cuident fere de fiens or » : « [L]es uns les lisent et les entendent d'une maniere, les autres qui les lisent les entendent tout au rebours ; et chascun cuide trop bien entendre. »⁹³ Elle emboîte ainsi le pas à Gerson, qui avait qualifié le texte de « chaos informe » au point qu'il ressemblerait aux « Arpiees, qui ont visaige vierge, mais ventre et autres parties tres ordes »⁹⁴. L'enjeu du « langage obscène » du *Roman de la Rose* se précise alors. Le scandale de ses obscénités se pense dans l'horizon d'une mise en crise d'un ordre d'écriture et d'interprétation placé sous le signe de ce « plus hault sens » de la « sustantificque mouelle⁹⁵ » dont Rabelais

⁸⁷ Voir à ce sujet Nelly Labère et Helen Swift, « Préliminaires à l'obscène : le Moyen Age "gaulois" », notamment p. 75.

⁸⁸ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, vv. 6941-6954, p. 386.

⁸⁹ *Ibid.*, vv. 6962-6964, p. 388.

⁹⁰ *Ibid.*, vv. 19493-19494, p. 1010.

⁹¹ *Ibid.*, vv. 19642-19649, p. 1018.

⁹² *Le Débat sur le Roman de la Rose*, éd. Eric Hicks, p. 125.

⁹³ *Ibid.*, p. 126.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁵ *G.*, pp. 6-7.

parlera dans son *Gargantua*. Ce « profit de la mouelle neupmatique » qu'évoque l'« exposition morale »⁹⁶ qui ouvre les éditions du *Roman de la Rose* attribuées à Marot et qui met en garde contre les erreurs d'une interprétation trop fidèle à la lettre. L'éditeur du *Rommant de la Rose* note en effet : « [C]e livre parlant en vain de l'estat d'amours peult estre cause de tourner les entendemens à mal et les appliquer à choses dissolues à cause de la persuasible matiere de fol amour dedans tout au long contenue [...]. » Or, comme le montre la réaction de Christine de Pizan, ce n'est pas seule la démétaphorisation, le degré zéro de la parole crue qui est en cause, mais précisément la capacité des mots de faire jouer, voire de déjouer le jeu de la métaphore, de « decevoir par beau parler », dira Pierre du Val à propos des romans de chevalerie et du *Pantagruel*.

Du remaniement de la matière arthurienne qui en dramatise les moments douteux aux emprunts stratégiques au *Roman de la Rose*, les *Chroniques gargantuines* semblent en effet préfigurer le sort que la Renaissance réservera à une littérature médiévale condamnée pour sa débauche. A l'instar du prologue du *Pantagruel*, les « Treschevaleureux champions » y deviennent d'incorrigibles lubriques, à l'image des vérolés gâtés chez Rabelais. Ce dernier n'est sans doute pas seul responsable de cette réception. Mais dans la mesure où il aura radicalisé la charge critique du jeu de la métaphore scabreuse dans des fictions aux résonances aussi bien philosophiques que politiques et religieuses, il aura contribué à mettre sur le devant de la scène le scandale de la littérature profane en langue vulgaire que ses contemporains imputent aux fictions d'un passé éminemment présent. En plus, son œuvre engage une interrogation autrement plus troublante à l'aune de l'exacerbation du conflit religieux et politique au XVI^e siècle. Derrière la dénonciation de la fausse vérité des romans de chevalerie qui corrompraient la foule des simples en leur montrant l'exemple d'une existence orgueilleuse et luxurieuse se profilent en effet les attaques lancées, d'un camp à l'autre, contre l'adversaire religieux.

Dans ce contexte, l'anthologie d'un Moyen Age obscène que Rabelais aura, du moins en partie, créée en participant à l'entreprise des *Chroniques gargantuines* n'a, décidément, rien d'inoffensif. Elle tient certes du coup éditorial et commercial. *Sex sells*, à la Renaissance déjà. Mais le véritable coup de force est ailleurs. Le Moyen Age revisité par Rabelais ouvre à une réflexion sur les tensions qui travaillent l'ordre de représentations que l'époque médiévale et la première modernité ont en partage. Ordre dont les contradictions se cristallisent notamment autour du défi que posent les figurations du mal, comme le rappelle une étude récente sur la dimension transgressive des « mauvaises » images médiévales :

D'un côté, elles doivent faire voir ce qui est mauvais, elles doivent être « mauvaises », en exacte opposition aux « bonnes » images saintes, et elles doivent

⁹⁶ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Rommant de la Rose*, non paginé.

produire des affects négatifs (comme faire peur), au lieu de susciter la méditation contemplative, jusqu'à l'extase. Mais de l'autre, elles doivent « contenir » leurs effets pour ne pas contaminer le livre qu'elles enluminent ou le spectateur qui les regarde⁹⁷.

La transgression est ainsi à penser dans la perspective d'une soumission du contre-modèle au régime de sens d'un modèle qui cherche à en contrôler les effets et la redoutable efficacité. Dynamique que met à l'épreuve le *double bind*, l'« impératif paradoxal » à l'œuvre dans la représentation du sexe :

Les images des mauvais rapports sexuels, en tant que contre-modèle, sont soumises à un impératif paradoxal : comme les images de la bonne sexualité, elles doivent être décentes, suivre les conventions de pudeur en vigueur, mais en aucun cas elles ne doivent être confondues avec les images de la sexualité idéale⁹⁸.

Au risque d'un anachronisme qui n'en est pas vraiment un, on dirait que le geste de Rabelais aura précisément consisté à déconstruire⁹⁹ ce jeu du modèle et du contre-modèle en contaminant, en corrompant au propre et au figuré ses « sources » et ses « modèles » pour en faire une ressource critique. La construction des œuvres de Rabelais y trouvera même son architecture. Le *Pantagruel*, placé sous le signe des chroniques gargantuines, n'est en effet pas le seul texte de Rabelais à se présenter comme réappropriation d'un modèle. Le *Gargantua* se donnera à son tour à lire comme greffe : du *Pantagruel* cette fois-ci dont il dédoublera le dispositif narratif faisant par là du deuxième livre à la fois une continuation et un commentaire du premier¹⁰⁰. La structure dialogique, voire même aporétique du *Tiers livre*, qui trouvera sa prolongation dans la fiction décentrée du *Quart livre*, en radicalisera le principe.

Si effectivement, pour reprendre les termes de Frédéric Tinguely, Rabelais « s'engage non pas *en dépit de* mais bien *par* la dimension poétique de son œuvre »¹⁰¹, il faudrait voir dans cette relation critique du texte à lui-même le moteur à la fois de ses créations et de leur inscription dans l'horizon des interrogations de la première modernité sur le fait littéraire qui se constitue à l'époque

⁹⁷ Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, p. 137.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁹⁹ Voir à ce sujet Michel Jeanneret, *Le défi des signes*, p. 30 : « La Renaissance proclame [...] un principe que la déconstruction a récemment établi par d'autres voies : la métaphysique qui oppose l'"original" et le "dérivé", la substance et le supplément, sépare des forces qui, au contraire, sont en constante interaction. »

¹⁰⁰ Voir à ce sujet les remarques de Richard Berrong dans son *Rabelais and Bakhtin*, notamment p. 50 : « Given the number of parallels with or echoes of the setting of that narrative [du *Pantagruel*] in *Gargantua*, one is very tempted to suggest that Rabelais very purposely went out of his way to cause his readers to notice the changes he was making with his second novel, the aspects of the first that he was forsaking. »

¹⁰¹ Frédéric Tinguely, « Polémique et polyphonie dans le discours humaniste », p. 26.

avec et contre les discours philosophiques, théologiques et historiques qui le concurrencent et qu'il parasite. Le traitement que réserve le *Tiers livre* aux savoirs de son temps permettra de préciser les formes que prend cet engagement dans et par la littérature chez Rabelais. L'obscénité de son texte y prendra également une forme plus précise : le sexe féminin placé au cœur de la quête de Panurge qui constitue la trame du livre.

LE TIERS LIVRE : LA « VÉRITÉ SCABREUSE » DE RABELAIS

Précisons d'entrée de jeu que la notion de savoir à l'œuvre dans le *Tiers livre* se situe à la croisée du sens et des sens. Un savoir notamment qui n'est pas sans saveur. La Renaissance, le banquet des mots de Rabelais en témoigne, n'a en effet pas été indifférente à l'étymologie partagée des mots *savoir* et *saveur*, tous les deux dérivés du *sapere* latin¹⁰². Le discours sur l'amour du *Banquet* de Platon, auquel Rabelais emprunte la figure du Silène, aura dramatisé cette rencontre et Marsile Ficin en fera l'acte de naissance du dialogue enfin renoué avec les anciens qui renaissent de leurs cendres. De cette Renaissance, son *Commentaire du Banquet de Platon*, nouveau *Convivium* dont les convives commémorent la naissance et la mort de Platon en rouvrant le livre du *Symposium* platonicien, aura écrit le scénario¹⁰³. Si Rabelais semble lui emboîter le pas en plaçant à son tour l'« antiquité » de sa geste gargantuine sous l'autorité de Platon, il aura en même temps, à l'image du personnage d'Alcibiade qui fait irruption dans le *Banquet*, joué le rôle de trouble-fête. Le banquet textuel rabelaisien ouvre en effet de façon exemplaire aux tensions qui travaillent la communion néo-platonicienne des savoirs et ses fables d'une harmonie générale de l'univers et de ses signes. Son dialogue à lui serait ainsi de l'ordre de ce que Manuel de Diéguez a appelé le « drame »¹⁰⁴ d'une Renaissance hantée par l'écartèlement du monde et de ses figures.

Le banquet rabelaisien : un savoir au risque du vulgaire

Mikhaïl Bakhtine a vu dans ce drame l'expression du conflit que traverse l'ordre des savoirs de la première modernité. Le discours savant, explique-t-il, se verrait, à la Renaissance, contesté par un autre qu'il n'aura cessé de refouler, ce dont témoignerait « la lutte serrée entre le mot populaire à double ton et les tendances stabilisatrices du style officiel à ton unique »¹⁰⁵, lutte dont le texte

¹⁰² Voir à ce sujet Michel Jeanneret, *Des mets et des mots*.

¹⁰³ Pour le détail de cette mise en scène, voir Marsile Ficin, *Commentaire sur Le Banquet de Platon*, éd. Pierre Laurens, premier discours, chapitre I.

¹⁰⁴ Manuel de Diéguez, *Rabelais par lui-même*, pp. 21-22.

¹⁰⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 429.

de Rabelais serait le théâtre privilégié. François Rigolot parlera également d'un « procédé de déstabilisation »¹⁰⁶ à l'œuvre chez Rabelais, mais en retracera le mouvement à partir du personnage de Frère Jean qui, moine mal défroqué, conteste le langage « officiel » de l'intérieur même. Ainsi, au lieu de donner à entendre un prétendu contre-discours à la limite de l'hérésie, l'équivoque de l'expression *service divin/service du vin* relèverait-elle de ce que Rigolot appelle un « degré zéro du langage figuré »¹⁰⁷, c'est-à-dire de la dé-figuration d'un langage dont le devenir figure est en question. L'enjeu est de taille à une époque où le débat sur la transsubstantiation fait rage et le jeu de mots autour du « divin » et du « vin » – auquel fera écho, dans le prologue du *Tiers livre*, celui entre « boire du vin » et « philosopher en vain »¹⁰⁸ – semble déjà suggérer comment le texte rabelaisien dans son dire même entre en résonance avec les contradictions de son temps.

Le corps grotesque de Rabelais participe à son tour de cette interrogation sur les signes dans la mesure où il s'inscrit dans l'horizon de ces « monstruosités » qui, comme l'explique Jean Céard dans son commentaire du *Des monstres et prodiges* d'Ambroise Paré, donneraient aux yeux du XVI^e siècle à voir, dans leur écart même, cette correspondance fantasmée de « l'homme et du Tout »¹⁰⁹. Le corps grotesque que Bakhtine décrit comme « éternellement créé et créant », comme un corps qui « se dépasse lui-même »¹¹⁰ pour faire se rejoindre dans un incessant mouvement d'assimilation et de dissimilation le haut et le bas, le dedans et le dehors, le passé et le présent, dit en effet, à sa façon, le rêve renaissant d'une connaissance en *perpetuum mobile*¹¹¹. Or, ces catachrèses du nouveau sont très tôt perçues comme inquiétantes par ceux mêmes qui s'en réclament, à l'instar de Guillaume Budé qui, dans son *Passage de l'Hellénisme au Christianisme (De transitu Hellenismi ad Christianismum)* publié en 1535, exprime au sein même d'une défense et illustration du projet humaniste la hantise de la désagrégation :

En effet, que le haut et le bas, l'enfer et le ciel, le meilleur et le pire aient été mêlés et confondus, combien d'hommes, du moins parmi ceux qui sont hostiles à la renaissance des lettres (*qui literis restitutis male cupiunt*), n'iront pas faire là-dessus de beaux discours ? Car plus l'étude et la réputation des lettres, de nos jours, ont gagné en éclat, plus la barque du Seigneur s'est mue au milieu de ténèbres épaisses et d'une nuit hostile. Il y a pire, le vaisseau de

¹⁰⁶ François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, p. *8.

¹⁰⁷ François Rigolot, *L'Erreur de la Renaissance*, p. 242. Voir à ce sujet mes remarques dans « La fracture de l'obscène : l'iconoclasme de Rabelais » (chapitre II).

¹⁰⁸ *TL*, p. 345.

¹⁰⁹ Voir Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, éd. Jean Céard, p. XXXIX.

¹¹⁰ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 35.

¹¹¹ L'expression est empruntée au titre de l'ouvrage de Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*.

transport (*navis*) s'est maintenant fracassé (*lacerata*) sous les outrages ; du reste, voici longtemps qu'il s'est pour ainsi dire désagrégé et, prêt à faire naufrage, a été exposé (*exposita*) aux regards de tous et livré à la haine ¹¹².

En évoquant cette dérive proliférante où échoueraient les mots livrés aux contresens, Budé semble projeter sur son temps les dangers qu'Erasmus avait identifiés dans son traité sur *La double abondance des mots et des idées* (*De duplici copia verborum et rerum*) et qui prennent une forme encore plus inquiétante dans le texte de Budé. Or, dans le *De copia* d'Erasmus, il revenait aux « mots obscènes » de dire le trouble en jeu.

Le traité d'Erasmus se présente comme un enseignement en matière de rhétorique, organisé autour de la figure dont Rabelais fera l'emblème même de son texte : la corne d'abondance que représentent les mots et les choses, « vray Cornucopie de joyeuseté et raillerie » ¹¹³, selon le prologue du *Tiers livre*. Figure que le *De copia* permet de comprendre dans sa dynamique conflictuelle. Erasmus commence en effet par inviter ses lecteurs et élèves à lire et à dire le monde comme métaphore, voire comme allégorie, tout en les mettant en garde contre les dérives d'une abondance de mots et d'idées : « Il n'y a rien de plus admirable ou de plus magnifique », explique-t-il, « qu'un discours débordant, comme un fleuve doré, d'une riche abondance de pensées et de mots (*sententiarum verborumque copia*) ; mais c'est certainement une chose aussi qu'il n'est pas sans danger de rechercher [...]. » ¹¹⁴ Les mots potentiellement choquants ne sont pas rejetés d'office, ils figurent au contraire parmi les procédés de variation permettant de donner à voir et de dire la corne d'abondance de l'univers et de ses signes :

[I]l n'y a aucun mot qui dans certaines circonstances ne soit le meilleur. Par suite, si humble, inusité, poétique, archaïque, nouveau, désuet, dur, barbare ou étranger soit-il, il faut le placer en quelque sorte dans son troupeau ou son nid, afin que le jour où en viendra l'emploi on l'en fasse sortir. Si nous craignons que l'ancienneté ou la nouveauté du mot ne choque les oreilles, il sera bon de suivre le conseil de Quintilien et de prendre la précaution d'un avertissement. [...] Il faut faire la même chose avec les mots qu'on appelle *malsonnants*, c'est-à-dire qui tendent à suggérer quelque chose d'obscène (*quae vergunt ad obscoenae rei significationem*) ¹¹⁵.

Le chapitre qu'il consacra à ces « mots malsonnants » en montrera pourtant la dimension trouble : ils se déroberont à toute tentative de neutralisation ou

¹¹² Guillaume Budé, *Le passage de l'Hellénisme au Christianisme*, éd. Marie-Madeleine de La Garanderie et Daniel Franklin Penham, livre II, 49, p. 103.

¹¹³ *TL*, pp. 351-352.

¹¹⁴ Erasmus, *De duplici copia verborum ac rerum*, Bâle, Froben, 1534, p. 6, trad. dans *Œuvres choisies*, éd. Jacques Chomarat, p. 233.

¹¹⁵ *Ibid.*, livre I, chapitre XI, p. 17 et trad. pp. 243-244. Sur ces « mots malsonnants » voir Dominique Brancher, « Virgile en bas-de-chausse : Montaigne et la tradition de l'obscénité latine » et mes remarques dans « L'obscène comme mauvais signe » (chapitre III).

d'avertissement au point qu'ils risquent de déposséder l'orateur et l'écrivain de cela même qu'est censé leur assurer le *De copia*, à savoir la maîtrise de leur discours et de ses figures. Les « mots malsonnants » inscrivent en effet au cœur même du discours de la *copia* le risque du travestissement et de la perversion. « Parfois », note en fait Erasme, « une métaphore est plus obscène (*obscaenior*) qu'un mot simple » et, ajoute-t-il, « certains mots sont travestis en obscénités (*detorta sunt in obscaenum sensum*) même si en eux-mêmes ils sont décents (*honesti*).¹¹⁶ »

Il importe de rappeler que le problème est posé par Erasme dans le contexte d'un manuel scolaire, donc par rapport à la vulgarisation qui reprend, en les déplaçant, les enjeux de l'« exposition au regard de tous » dont parle Budé. C'est en effet au contact du vulgaire ou du profane, de celui qui est (encore) « en dehors », que s'impose ici la question de l'obscène.

Le discours médical de l'époque exacerbera ce conflit à l'œuvre dans un régime de savoir qui s'ouvre et qui, en se vulgarisant, risque de devenir vulgaire. Le choix même de la langue en devient un enjeu, comme l'illustre la réponse d'Ambroise Paré aux « calomnies d'aucuns Médecins et Chirurgiens, touchant son œuvre »¹¹⁷. Le médecin avait en effet moins à s'expliquer sur la bienséance de l'exposition de son savoir chirurgical que sur l'indécence de son usage de la langue française. Comme Dominique Brancher l'a rappelé en analysant la transmission du savoir gynécologique à la Renaissance, l'enjeu était double : la langue « vulgaire » menaçait non seulement de « concurrencer la précision référentielle du latin, mais aussi [de] livrer le corps à la sensibilité profane d'un large public, et notamment au regard chaste des dames et demoiselles »¹¹⁸.

Le discours philosophique en rejouera le scénario, en particulier dans ses réécritures du banquet platonicien. Un banquet qui se « vulgarise », notamment en s'ouvrant à son tour à cette troublante figure féminine. Le célèbre *Livre du Courtisan* de Baldassar Castiglione, qui actualise sous un jour désormais résolument plus mondain le *Convivium* néo-platonicien de Ficin, en témoigne. Initialement dédié à François I^{er}, traduit en français dès les années 30 du XVI^e siècle et source probable de plusieurs épisodes de la chronique pantagruéline de Rabelais, le texte montre comment cette exposition en vient à relancer et, en même temps, à inquiéter le discours. La discussion des mots « malsonnants » permet d'en expliciter l'enjeu. On lit en effet dans l'édition bilingue du *Libro del Cortegiano* publié par Gabriel Chappuis en 1585 :

[C]eux [...] qui veulent se monstrier facetieux avec peu de reverence envers Dieu, meritent d'estre chassés de la compagnie de tout Gentilhomme. Et

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 22, rubrique « *obscaena* », ma traduction.

¹¹⁷ Le texte, qui date de 1575, est reproduit dans Claude-Stéphen Le Paulmier, *Ambroise Paré*, pp. 227-248.

¹¹⁸ Dominique Brancher, « Les “secrets” des femmes révélés », p. 57.

pareillement tous ceux qui sont ords et deshonnestes (*obsцени et sporchi*) en parler, et qui n'ont aucun respect en la presence des dames, de maniere qu'il semble, que tout leur plaisir soit de les faire rougir de honte, et sur ce vont cerchans broquards et subtiles railleries. Comme cette annee, à Ferrare, se fussent trouvez en un banquet, en presence de maintes Damoiselles un Florentin et un Senois ...¹¹⁹

On notera d'abord que la traduction « ords et deshonnestes » pour « *obsцени e sporchi* » semble renvoyer à un dispositif discursif qui s'organise autour de l'opposition entre l'honnête et le deshonnête. Dispositif qui, comme l'a expliqué Bette Talvacchia, informe le discours sur les représentations du sexe dans le contexte de la Renaissance italienne¹²⁰. L'intérêt du passage réside pourtant davantage dans sa mise en scène, en ce sens que la discussion de la dimension trouble du langage s'articule ici à l'apparition d'une figure autrement troublante : la femme. Fait d'autant plus marquant que la scénographie du passage, qui débouche sur un banquet dans le banquet, retrace, en abyme, une reconfiguration du *symposium* philosophique et littéraire où le sexe féminin, absent ou idéalisé chez Platon et Ficin, prend corps¹²¹. A l'image du dialogue *Du Baiser* de Francesco Patrizi, l'amour essentiellement spirituel de Ficin y devient humain au risque de tourner à ce que le langage de l'époque appelait la « bestialité ». Retour du refoulé que met en scène précisément le texte de Patrizi, qui va jusqu'à détourner l'argument néo-platonicien de ses prédécesseurs pour le retourner contre eux en réintégrant la sensualité des sens dits inférieurs à un amour autrement divin¹²². Il re-sacralise ainsi en quelque sorte ce qui chez Ficin menace constamment de désacraliser un Amour qui, à la recherche de la Beauté, « fuit nécessairement les objets honteux et obscènes » (*turpia obscenaque fugit*)¹²³ selon les termes du *De Amore*. Or, la « femme » qui emblématise ce

¹¹⁹ Baldassar Castiglione, *Le Parfait courtisan ... Es deux Langues ... De la traduction de Gabriel Chapuis*, Paris, Nicolas Bonfons, 1585, p. 298.

¹²⁰ Bette Talvacchia, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, notamment p. 105 : « I want to establish right away that I believe it is within this binary of *onesto/disonesto* that we find the salient terms of Renaissance discursive practice that are much more nuanced and calibrated than our own all-purpose "pornographic" to distinguish the sorts of sexual representations that are legitimate or transgressive, to be enjoyed or prohibited. » Sur cette opposition voir également les articles réunis dans le volume *La catégorie de L'Honneste dans la culture du XVI^e siècle*.

¹²¹ Voir à ce sujet le chapitre « Le *De Pulchro et Amore* : une réponse contestataire au *Commentaire* de Ficin » dans l'introduction de Laurence Boulègue à son édition du *De Pulchro et Amore* d'Agostino Nifo, notamment p. LXXXIV : « Plus les traités d'amour se centrent sur la femme, plus ils semblent proches des traités de cour et sont marqués par la poésie amoureuse, surtout celle de Pétrarque. Ainsi la femme prend-elle sa place dans la réflexion amoureuse au fur et à mesure que les exigences philosophiques s'effacent au profit d'une littérature plus légère, en général des dialogues dont l'un des interlocuteurs est presque toujours une femme. »

¹²² Je m'inspire ici de la « Petite introduction à la philosophie du baiser » de Pierre Laurens dans Francesco Patrizi, *Du Baiser*, pp. 17-26.

¹²³ Marsile Ficin, *Commentaire sur Le Banquet de Platon*, éd. Pierre Laurens, premier discours, chapitre 4, p. 18.

défi, ce n'est pas la femme qui parle, mais la femme à qui on parle, la femme dont on parle, figurant – à l'image des demoiselles se découvrant dans les traités de gynécologie – ce à quoi ouvre le discours, à l'instar de ce que donne à voir la pratique à la fois savante et poétique de l'« anatomie »¹²⁴ où – des *Blasons anatomiques du corps féminin* au *De humani corporis fabrica* d'André Vésale – se lit la (dé-)composition du savoir et de ses signes.

Le mystère du sexe (féminin) : la leçon d'anatomie du docteur Rabelais

C'est à partir de ces renvois croisés qu'il faudrait revenir sur l'inscription du texte rabelaisien. Lorsqu'en 1546 Rabelais appose pour la première fois, dans le *Tiers livre*, sa signature – doublée du titre de médecin – à la chronique pantagruéline, son nom s'associe en effet à la double figure de « poète » et de « médecin ». Clément Marot l'avait cité en exemple aux côtés des poètes les plus prisés de l'époque¹²⁵. Etienne Dolet lui avait dédié l'épithète d'un pendu dont le cadavre chante la gloire de l'illustre docteur Rabelais qui venait de le donner en spectacle à l'occasion d'une dissection publique à Lyon¹²⁶. Or, cette double posture entre en résonance avec les deux controverses contemporaines du *Tiers livre* par rapport auxquelles la critique a cherché à situer la continuation de la geste pantagruéline après un silence de douze ans : la Querelle des femmes et la critique du galénisme. Au cœur de cette dernière se trouvent les questions médicales qu'interroge le *Tiers livre* et auxquelles les principes de Galien, mis en échec par l'expérience anatomique, ne semblent plus pouvoir répondre : notamment le sang et sa circulation, la physiologie de la femme et la génération¹²⁷. La « synthèse originale »¹²⁸ que Rabelais propose à travers le personnage du médecin Rondibilis, qui conseille Panurge sur les manières de « refréner la concupiscence charnelle », trouve précisément son point d'ancrage au chapitre V du sixième livre des *Lieux affectés* où Galien revient sur les théories platoniciennes au sujet de l'utérus pour discuter les effets de la rétention du sperme, rappelons-le, à la fois chez l'homme et la femme.

Avant de passer en revue les arguments d'inspiration notamment aristotélicienne et galénique et de couper court à la polémique, Rondibilis expose en effet à son tour le mystère de la nature féminine :

Quand je diz femme, je diz un sexe tant fragil, tant variable, tant muable, tant inconstant, et imperfect, que nature me semble (parlant en tout honneur et

¹²⁴ Voir à ce sujet Thomas Hunkeler, « Cadavres exquis. Du corps de la dame à la corporation des blasonneurs anatomiques ».

¹²⁵ Clément Marot, *Œuvres poétiques*, éd. Gérard Defaux, II, p. 140.

¹²⁶ Le texte de Dolet est présenté dans A.-F. Le Double, *Rabelais anatomiste et physiologiste*, pp. 14-15.

¹²⁷ Voir le chapitre « La critique du galénisme » dans Roland Antonioli, *Rabelais et la médecine*, pp. 212-222.

¹²⁸ L'expression est empruntée à Mireille Huchon. Voir *OC*, p. 1424, n. 4.

reverence) s'estre esguarée de ce bon sens, par lequel elle avoit créé et formé toutes choses, quand elle a basti la femme. Et y ayant pensé cent et cinq foys, ne sçay à quoy m'en resouldre : si non que forgeant la femme, elle a eu esgard à la sociale delectation de l'home, et à la perpetuité de l'espece humaine : plus qu'à la perfection de l'individuale muliebrité. Certes Platon ne sçait en quel ranc il les doibve colloquer, ou des animans raisonnables, ou des bestes brutes. Car Nature leurs a dedans le corps posé en lieu secret et intestin un animal, un membre lequel n'est es homes [...] ¹²⁹.

Ce qui, au-delà des lieux communs d'une réponse qu'on a pu qualifier de « classique » ¹³⁰ à la question féminine, est en jeu, c'est le scandale d'un corps qui, dans son inconstance à la fois physique et morale, pose la question de son sens. Figure déconcertante dans la mesure où elle articule l'imperfection de la partie à la perfection du tout, en l'occurrence la « perpetuité de l'espece humaine », cette création d'un « humain lignaige » qui, le fameux éloge des dettes en témoigne, se pense comme allégorie du corps. Aux dires mêmes de Rondibilis, il revient au geste anatomique de recomposer ce que ce « terrible animal » qu'est à ses yeux l'utérus risque de faire éclater en montrant que la matrice « a colliguance à toutes les parties principales du corps, comme est evident en l'Anatomie » ¹³¹.

Celui que l'on considérera comme l'historien de la Querelle des femmes, François de Billon, ne manquera pas de s'en faire l'écho. En 1555, dans son *Fort inexpugnable du Sexe féminin*, il dénoncera en Rabelais un parangon de misogynie en s'en prenant à la « présomptueuse » et « cruelle anatomie » qu'opèrerait, « sus Bouticque d'Imprimerie », le docteur Rabelais des « qualitéz et des parties intérieures des Dames » ¹³². La pièce incriminée n'est autre que le passage du *Tiers livre* sur la nature féminine.

Dans ses diatribes contre Rabelais, Billon s'appuie longuement sur une *Louenge des femmes* qui revendique la double paternité de Rabelais et de Platon en se présentant comme une « invention extraite du Pantagruel, sur l'Androgyne de Platon ». L'auteur, qui judicieusement tient à garder l'anonymat du texte publié en 1551 et parfois attribué à Rabelais, dédie son ouvrage à sa bien-aimée qu'il prie de le défendre contre « ces Hauberaux de Poètes, qui se sont donnez corps, ames, trippes, et boiaux, muse, musette, et amusement au service des Dames » ¹³³. L'intérêt de l'ouvrage tient moins aux platitudes misogynes que l'auteur développe à longueur de pages dans la première partie de son livre qu'à

¹²⁹ TL, pp. 453-454.

¹³⁰ Voir la note de Michael Screech dans son édition du *Tiers livre*, p. 227.

¹³¹ TL, p. 454.

¹³² François de Billon, *Le Fort inexpugnable de l'honneur du Sexe Femenin*, Paris, Ian d'Allyer, 1555, f. 19 v^o.

¹³³ *La Louenge des femmes*, Lyon, Jean de Tournes, 1551, pp. 7-8.

la prosopopée sous forme d'« énigme » du sexe féminin sur laquelle débouche le texte et dont voici les derniers vers :

Brief, je suis cause, et moyen de parfaire
 Ceste beauté, qu'on voit aux hommes plaire :
 Ce neantmoins, suis tant salle, et tant ord
 Que maint pourchasse et desire ma mort :
 Qui n'advendra toutefois jusqu'à l'heure
 Qu'il sera force à tout homme qu'il meure¹³⁴.

Ainsi ce corps « tant salle et tant ord » s'incorpore-t-il littéralement à la (dé)composition poétique qui, pour se faire texte, venait de le défaire dans ses excès misogynes, et c'est peut-être là qu'il faudrait faire intervenir la poétique de Rabelais lecteur de Platon dont se réclame *La Louenge*, non comme *source*, mais comme *ressource*, c'est-à-dire comme possibilité de (re)faire corps, « cause et moyen de parfaire ceste beauté qu'on voit aux hommes plaire », selon les termes du blason paradoxal. Le sexe féminin – que l'époque appelle aussi « maujoinct » ou « maljoinct »¹³⁵ – donnerait alors effectivement à relire, à sa façon, le récit de la dislocation des corps et de leur recomposition dans le mythe de l'Androgyne du *Banquet* de Platon.

Dans sa dénonciation des détracteurs de sexe féminin « pantagruelistes », Billon rendra à son tour parlant le *corpus* qu'il cannibalise :

[Pantagruelistes] se sont tous gens de myse Satirique, qui pour vous denigrer Dames, en propos et écritz, Suyvent volontiers le Guidon d'un *gros Rabelier*, qui (comme *Rondibilis qu'il est*) [...] mene ses Supos en roullant [...] bien comme un Baril autant ou moins aquatique que Diogenique, encores qu'il se soit dit le vray Philosophe du Tonneau. [...] Tant y a Dames, que le brave Guydon dont est question fut surnommé *Rabelais*, lequel (ou son nom pour luy) vous sera icy présenté au lieu de toutes les munitions de voz Adversaires [...] ¹³⁶.

On aura noté le jeu de mots sur le nom de Rabelais dans une mise en abyme de sa fiction – « un gros Rabelier, qui comme *Rondibilis qu'il est* » – et, qui plus est, cette fiction du nom devient le nom d'une fiction qui finit par se substituer au nom propre : « Rabelais, ou son nom pour luy ». Ce que vise Billon, c'est la figure de Diogène dont Rabelais avait fait l'emblème – le « tonneau inexpuisible »¹³⁷ – de son texte. Figure éminemment stratégique, Billon semble l'avoir compris, à travers laquelle Rabelais renégocie le dispositif fictionnel de son texte dans le *Tiers livre*.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹³⁵ Voir à ce sujet l'entrée « maujoinct » dans Kurt Baldinger, *Etymologisches Wörterbuch zu Rabelais*, p. 308.

¹³⁶ François de Billon, *Le Fort inexpugnable de l'honneur du Sexe Femenin*, f. 19 r°, c'est moi qui souligne.

¹³⁷ *TL*, p. 351.

Les mots en folie : Rabelais-Diogène

Au moyen de la figure de Diogène, Rabelais crée comme l'a montré Michèle Clément des « points de raccord » qui assurent – ou du moins simulent – la cohésion de la narration dans le *Tiers livre*¹³⁸. Elle pourrait ainsi se lire comme réponse à l'inquiétude qui s'exprime à la fois dans le privilège et le prologue du *Tiers livre* : celle de voir l'œuvre – et sa mise en « séquence » – « brouillée » et « pervertie » par « l'imposture des imprimeurs » qui n'en respecteraient pas l'intégrité¹³⁹. D'après Hugh Roberts, le récit diogénique permettrait précisément à Rabelais d'interroger et de donner à lire dans ses contradictions son travail d'écriture¹⁴⁰. La figure de Diogène est pourtant loin de stabiliser le sens du récit dans la mesure où Rabelais garde en réserve ce qu'elle a de troublant, notamment, on l'aura deviné, en matière de sexe. Les références explicites au philosophe cynique se doublent en effet d'allusions moins avouables. Dans le chapitre des *Lieux affectés* de Galien, que mobilise Rabelais dans sa discussion du sexe féminin, se dessinait, déjà, cette face-là du Diogène rabelaisien : « On raconte de Diogène », y note en fait Galien, « qu'un jour, ayant demandé à une courtisane de venir le trouver, comme elle se faisait attendre, il donna lui-même avec la main un libre cours à la semence ; quand la courtisane arriva il la renvoya, lui disant : “ma main t'a devancée en célébrant l'hyménée”¹⁴¹ »

Les poètes de la Renaissance en trouveront un écho dans l'*Anthologie palatine* où Agathias le scholastique consacre une épigramme à ces noces diogéniques qui permettraient d'éviter ce qu'il appelle, bien avant Panurge, les « ennuis de

¹³⁸ Michèle Clément, *Le cynisme à la Renaissance*, p. 135 : « [N]ous sommes [...] devant un archipel d'éléments diogéniques. Si le cœur en est certes une anecdote aux limites closes, en revanche la succession des mentions diogéniques [dans le prologue du *Tiers livre*] multiplie les points de raccord avec le discours du narrateur – ce que n'a pas besoin de faire une anecdote – jusqu'à pouvoir construire une analogie entre eux. Nous ne sommes plus devant un microrécit qui sert un autre récit ou un autre discours, mais devant deux types de discours homologues : c'est ce qui ruine définitivement le statut d'*exemplum* de Diogène dans ce prologue et ce qui justifie de prendre aux sérieux l'équivalence entre diogénisme et pantagruélisme. »

¹³⁹ Voir *OC*, p. 1362 (privilège de l'édition originale du *Tiers Livre*) : « De la partie de nostre aimé et feal maistre Francoys Rabelais docteur en Medicine de nostre Université de Montpellier, nous a esté exposé, que icelluy suppliant ayant par cy davant baillé a imprimer plusieurs livres, mesmement deux volumes des faicts et dictz Heroïques de Pantagruel, non moins utiles que delectables, les Imprimeurs auroient iceulx livres corrompu et perverty en plusieurs endroitz, au grand deplaisir et detrimet dudict suppliant, et præjudice des lecteurs, dont se seroit abstenu de mectre en public le reste et sequence des dictz faictz et dictz Heroïques » et p. 350 (prologue du *Tiers livre*) : « [...] deux præcedens volumes (si par l'imposture des imprimeurs n'eussent esté pervertiz et brouillez) [...] ».

¹⁴⁰ Hugh Roberts, *Dog's Tales*, notamment, p. 280 : « It is no coincidence that Diogenes dominates the prologue to the first book signed by Rabelais, and that within it Rabelais associates himself and his book with Diogenes. The Cynic's radical and humorous self-fashioning provides a comic mask behind which Rabelais can open up ideas about the status of his writing, himself as a writer, and even his own self. »

¹⁴¹ Galien, *Des lieux affectés*, livre VI, chap. V dans *Œuvres anatomiques, physiologiques et médicales*, trad. Ch. Daremberg, t. II, p. 688.

l'amour »¹⁴². Le discours médical ne passera pas non plus le passage sous silence à l'instar de Symphorien Champier, qui s'enflamme dans son commentaire de Galien de ce qui va à l'encontre des « chastes oreilles catholiques » : « Ô monstre informe (*monstrum informe*) ! Ô effronté exemple (*protervum exemplum*) ! Tu ne sais pas, Galien, tu ne sais pas quelle dérision (*derisio*) et grimace insultante (*subsannatio*) des hommes résulte par toi de ton inepte exemple de Diogène (*ineptum Diogenis exemplum*) ! »¹⁴³ A lire le prologue des *Epistres de Diogenes*, dont Loys du Puys donne en 1546 une traduction française, on comprend que le philosophe cynique, loin de l'image du sage christianisé, reste à l'époque du *Tiers livre* une figure troublante qui résiste à la récupération : « Je trouvoys », explique Loys du Puys, « plusieurs lieux, qui aucunement contraires à nostre Chrestienne religion, povoient donner occasion aux ennemys de vertu, et conspirateurs capitaulx de la ruine de toute humanité, de nous condamner d'impiété, avecques nostre autheur. »¹⁴⁴ »

Rabelais s'en servira explicitement lorsque, à la suite de la consultation de la Sibylle, Panurge lit à rebours les « expositions allégoriques » de Pantagruel en citant un autre *exemplum* de la sexualité déviante de Diogène : « la chosette faite en veue du Soleil, à la Cynique »¹⁴⁵. Ou, de manière plus cryptée, dans le prologue où Rabelais-Diogène se résigne à l'inutilité de son sort : « A chascun n'est outroyé entrer et habiter Corinthe. »¹⁴⁶ On sait que le verbe *habiter* n'est pas sans titiller l'imaginaire érotique de la langue de l'époque. Quant à l'adage *entrer à Corinthe*, Aulu-Gelle, que Rabelais avait fréquenté, en propose l'interprétation suivante : « “Tout homme ne peut aborder à Corinthe”, parce qu'il était vain d'aller à Corinthe chez Laïs, si on ne pouvait donner ce qu'on vous demandait. »¹⁴⁷ Galien se chargera d'expliquer comment Diogène s'en était acquitté vis-à-vis de la célèbre courtisane ...

Figure à la fois du texte et de son contre-texte, Diogène donne ainsi forme au jeu conflictuel des signes dont le *Tiers livre* sera le théâtre. Et cette dynamique constituera la trame du récit dès le début proprement dit de la narration. Si en effet Panurge chante, au seuil du *Tiers livre*, l'harmonie projetée dans ce microcosme qu'est à ses yeux l'homme dans son fameux éloge des dettes qui se termine par une célébration des parties basses, « vases et receptacles opportuns »¹⁴⁸ du

¹⁴² Voir *Anthologie palatine*, éd. Pierre Waltz et Jean Guillon, livre V (« Epigrammes amoureuses »), 302, p. 135.

¹⁴³ Symphorien Champier, *Cribratio, lima et annotamenta in Galeni Avicennae et Consiliatoris opera*, Paris, Josse Bade, 1516, f. XVI r°, ma traduction.

¹⁴⁴ Le texte est cité d'après l'édition qu'en a procurée Michèle Clément dans *Le cynisme à la Renaissance*, p. 217.

¹⁴⁵ *TL*, pp. 406-407.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 349.

¹⁴⁷ Aulu-Gelle, *Les Nuits attiques*, éd. René Marache, t. 1, I, 8, p. 3.

¹⁴⁸ *TL*, p. 367.

corps humain, il se défait en même temps de sa mythique braguette priapique qui emblématisait précisément dans les livres précédents la corne d'abondance du sens et des sens que représentent les parties et les mots dits bas¹⁴⁹. Geste d'autant plus significatif qu'il retrace l'écriture même du *Tiers livre* qui remet en question la poétique du *Pantagruel* et du *Gargantua* pour s'ouvrir à un dialogisme aporétique.

Cette mise en crise d'un récit à proprement parler sans fin, à l'image d'un Panurge toujours à marier, se cristallisera au cœur même du livre dans le dialogue avorté du banquet auquel sont conviés un théologien, un philosophe et un juge censés totaliser le savoir de leur temps¹⁵⁰. Michel Jeanneret a montré comment Rabelais convoque ici le modèle platonicien pour le mettre en échec en subvertissant sa méthode¹⁵¹. Or, il revient à nouveau à une recomposition du corps de mettre en abyme le mouvement du texte. Le banquet des savants est en effet précédé d'un contre-blason du « Couillon » où Frère Jean anatomise ce membre « flatry et moisy » dont deux chapitres plus tôt il avait encore célébré le renom dans un blason à la gloire du sexe masculin¹⁵². Ce jeu de figuration et de défiguration sera relancé dans un texte placé au cœur du banquet des savants et qui mettra en scène Pantagruel et Panurge blasonnant à deux voix le personnage de Triboulet que Panurge dit « proprement et totalement fol »¹⁵³. La folie qui se donne alors à lire engage à la fois le jeu des mots et le sens auquel ils sont censés donner corps.

A l'instar du platonisme ficinien, le blason du fou décrit un mouvement d'abstraction du corps en passant de l'anatomie de ses parties à ce qui anime ce corps (en l'occurrence sa folie), mais contrairement à Ficin, le dialogue rabelaisien tient en échec la sublimation du corps, son ascension sous forme d'allégorie, en faisant jouer sans réserve ce que conjure le néoplatonisme. Le texte multiplie en effet les références à ce que le corps a d'informe, à ce qui en lui résiste à la mise en forme. Une résistance qui rappelle cette « folie » (*insania*) à laquelle Ficin avait opposé la « fureur divine » (*divinus furor*). Fureur qui servirait, précisément, à neutraliser le scandale d'un corps que Ficin décrit comme diffus et sujet à une « multiplicité infinie » (*infinita multitudo*)¹⁵⁴. Or, dans le blason au cœur du banquet rabelaisien, Pantagruel aura beau évoquer ce que la « folie »

¹⁴⁹ Voir à ce sujet le chapitre VII du *Tiers livre* (« Comment Panurge avoit la pousse en l'aureille, et desista porter sa magnifique braguette »).

¹⁵⁰ *TL*, p. 444 : « Tout ce que sommes et qu'avons, consiste en trois choses. En l'ame, on corps, es biens. A la conservation de chascun des trois respectivement sont au jourdhuy destinées troys manieres de gens. Les Theologiens à l'ame, les Medicins au corps, les Jurisconsultes aux biens. Je [Pantagruel] suys d'avis que dimanche nous ayons icy à dîpner un Theologien, un Medicin, et un Jurisconsulte. Avecques eux ensemble nous conférerons de vostre perplexité. »

¹⁵¹ Michel Jeanneret, *Des mets et des mots*, p. 181.

¹⁵² Voir respectivement les chapitres XXVI et XXVIII du *Tiers livre*.

¹⁵³ *TL*, p. 470.

¹⁵⁴ Marsile Ficin, *Commentaire sur le dialogue de Platon : Ion*, éd. Edouard Mehl, pp. 83-85.

du morosophe Triboulet a de « céleste », de « métaphysique » et de « non fâcheux », Panurge ne cessera de la ramener à ce qu'elle a de « terrien », de « culinaire », voire de « riant et Venerien »¹⁵⁵.

La posture diogénique et sa mise en jeu textuelle qui se dessinent ici peuvent se lire dans la perspective d'un accès au savoir que l'époque percevrait comme de plus en plus rude, voire embarrassant, ce que suggère Rabelais à la fin du *Tiers livre* en évoquant la « vérité scabreuse » de son « Pantagruelion » :

Ce que je vous ay dict, est grand et admirable. Mais si vouliez vous hazarder de croire quelque aultre divinité de ce sacre Pantagruelion, je la vous dirois. Croyez la ou non. Ce m'est tout un. Me suffist vous avoir dict verité. Verité vous diray. Mais pour y entrer, car elle est d'accés assez scabreux et difficile, je vous demande¹⁵⁶.

La tonalité scabreuse qu'impriment à cette vérité les figures qui l'incarnent se précisera au *Quart livre*. La deuxième et dernière occurrence dans la chronique pantagruéline de l'adjectif « scabreux » va dans ce sens. Elle interviendra en effet dans la description de la descente à l'île « infertile et mal plaisante à l'œil » où Rabelais logera dans le *Quart livre* le manoir de messire Gaster, premier « maistre es arts de ce monde »¹⁵⁷, qui comme allégorie d'un ordre du sens et des sens suspendus au bas corporel – en l'occurrence l'estomac – exprimera à sa façon les enjeux de la relecture rabelaisienne de l'amour platonicien, « *magister artium et gubernator* » selon le *Commentaire sur Le Banquet* de Ficin¹⁵⁸. Au-delà de la polémique ainsi engagée avec le néoplatonisme de son temps, l'éloge paradoxal du bas ventre qui organise l'épisode de l'île de Gaster relance, à l'image du *Quart livre* dans son ensemble, une réflexion sur l'ambivalence des signes¹⁵⁹.

NATURE ET CONTRE-NATURE : DE L'ANDROGYNE AUX DÉRIVES DU *QUART LIVRE*

Digérer les paroles de l'autre, dans l'imaginaire de l'humanisme renaissant, c'est littéralement se les incorporer, se « transformer en elles » dit Du Bellay,

¹⁵⁵ *TL*, pp. 470-473.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 509.

¹⁵⁷ *QL*, p. 671.

¹⁵⁸ Voir Marsile Ficin, *Commentaire sur Le Banquet de Platon*, troisième discours, chapitre III, p. 56-57. Ce rapprochement est développé dans Robert Marichal, « L'attitude de Rabelais devant le néoplatonisme et l'italianisme », p. 186. Sur le rapport de Rabelais au néoplatonisme de son temps voir d'ailleurs G. Mallary Masters, *Rabelaisian Dialectic and the Platonic Hermetic Tradition*.

¹⁵⁹ Cf. l'analyse que propose Michel Jeanneret dans *Le défi des signes*, p. 120 : « Le personnage [de Gaster] est ambigu, tantôt célébré, tantôt réprouvé, et l'épisode divisé depuis longtemps tenants et adversaires du matérialisme, qui trouvent chacun, dans le texte, d'excellents arguments pour défendre leur cause. C'est qu'ils négligent l'essentiel : leur perspective est unilatérale et Gaster

pour nourrir et donner corps à sa propre parole¹⁶⁰. Or, dans la réalité des affrontements des mots et des idées que traverse le seizième siècle, digérer les paroles de l'autre, c'est souvent le vomir. Les combats idéologiques, à l'exemple de la rhétorique des bas mots qui se répand dans la controverse religieuse, en témoignent dans la violence du verbe qu'ils orchestrent. Rabelais le rappellera au cours de l'épisode de Gaster et de ses « Gastrolatres ». Dans les deux cas de figure, les mots n'ont rien d'innocent. Ils travaillent celui qui les emploie, qui les travaille et la force, l'efficacité du texte rabelaisien tient peut-être précisément à ce qu'il explore jusqu'à l'excès ce travail des mots en mettant en scène leur rumination, leurs « besognes »¹⁶¹ dira Georges Bataille.

A travers les dérives que décrit le *Quart livre* se donnera à lire non seulement le soupçon qui finira par planer sur ce jeu des mots au milieu d'un siècle sur le point de basculer dans des excès autrement plus inquiétants, mais également sur ce qui dans la besogne des mots de Rabelais relève d'une déviance de plus en plus critique. En cause notamment des figures qui ouvrent une fêlure dans ce que Michel Jeanneret a appelé « le grand jeu de la sexualité universelle »¹⁶² qui, de l'Amour sublimé du néoplatonisme aux représentations d'une Nature en *perpetuum mobile*, formait l'horizon d'une époque qui se pensait comme prodigieuse renaissance d'un monde en perpétuelle (pro)création. Il reviendra alors aux images de plus en plus obsédantes d'une véritable contre-nature de dire la charge et polémique et obscène de ces figures – ou plutôt contre-figures – du texte de Rabelais.

Un mythe « obscène » : l'Androgyne

Le chapitre que François Rigolot consacre à la « novation de l'obscénité » dans son étude sur *Les langages de Rabelais* permettra de préciser et la genèse, de l'Androgyne du *Gargantua* aux monstres du *Quart livre*, et les enjeux de ces figures contre-nature. Rappelons que Rigolot cherche à cerner l'obscène renaissant dans la perspective d'une poétique visant à « triompher de la hantise du mutisme qui grève les domaines interdits ». L'écriture, suggère-t-il, rétablirait les « signes maudits » dans la « légalité » afin de les « réintégrer [...] dans l'ordre naturel »¹⁶³. En redonnant forme au difforme, la Nature répondrait ainsi aux

est équivoque. Selon une structure rigoureusement parallèle à l'architecture superposée des Paroles gelées, l'objet du discours présente alternativement deux visages opposés, selon l'optique où il est placé. Gaster ne cautionne aucune thèse particulière, mais illustre à son tour l'ambivalence des signes et la nécessité d'une vision dialectique. »

¹⁶⁰ Voir à ce sujet Michel Jeanneret, *Des mets et des mots* et *Perpetuum mobile*, notamment pp. 277-278.

¹⁶¹ Georges Bataille, « Informe » dans *Œuvres complètes*, t. 1, p. 217 : « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. »

¹⁶² Michel Jeanneret, *La Muse lascive*, p. 11.

¹⁶³ François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, p. 118.

mêmes enjeux que l'Amour néoplatonicien qui, depuis Ficin, se pense comme recherche d'une beauté entendue comme harmonie. Amour, lit-on en effet dans son commentaire du *Banquet*, « accompagne le chaos, précède le monde, éveille ce qui dort (*torpentia suscitatur*), illumine ce qui est obscur (*obscura illuminatur*), ressuscite ce qui est mort (*vivificat mortua*), donne forme à l'informe (*format informia*), perfectionne ce qui est imparfait (*perficit imperfecta*) »¹⁶⁴. Or, chassé par la porte, ce que l'obscène a d'irréductiblement troublant ne cesse de revenir par la fenêtre pour brouiller les cartes. En ouvrant les figures d'Amour et Nature à tous les sens, les allégories s'exposent au contresens d'une « sémiologie sauvage »¹⁶⁵ qui transforme les métaphores en catachrèses, c'est-à-dire en jeux de mots impropres. Les mises en garde de Ficin en témoignent : « Arrière », s'exclame-t-il, « impies, qui, ensevelis sous les turpitudes terrestres (*profani qui terrenis obruti sordibus*), complets esclaves de Bacchus et de Priape (*Bacco Priapoque prorsus mancipati*), ravalez à terre et dans la fange, comme des porcs (*in terram, porcorum ritu, cenumque*), ce don céleste de l'Amour. »¹⁶⁶ Rabelais, qui se réclamera précisément du patronage des dieux honnis par Ficin, s'en souviendra dans sa réécriture du mythe de l'Androgyne qui dit à sa façon le rêve d'une plénitude de sens et sa perte.

Le célèbre prologue du *Gargantua* et ses moqueries contre la surenchère allégorisante dans la lecture des Anciens se placent déjà, on s'en souvient, sous l'autorité du *Banquet* de Platon. Quelques pages plus loin, la fable sur l'amour du divin maître est à nouveau convoquée dans un passage qui débouchera à son tour sur une digression consacrée à l'interprétation des signes. Le chapitre « De ce qu'est signifié par les couleurs blanc et bleu » revient en effet sur le sens de la « livrée » en bleu et blanc de Gargantua, qu'emblématise une figure explicitement platonicienne :

Pour son image avoit en une platine d'or pesant soixante et huyt marcs, une figure d'esmail competent : en laquelle estoit pourtraict un corps humain ayant deux testes, l'une virée vers l'autre, quatre bras, quatre piedz, et deux culz telz que dict Platon *in symposio*, avoir esté l'humaine nature à son commencement mystic. Et au tour estoit escript en lettres Ioniques :

ΑΓΑΠΗ ΟΥ ΖΗΤΕΙ ΤΑ ΕΑΥΤΗΣ [« la charité ne cherche pas son propre avantage »]¹⁶⁷.

Michael Screech a voulu faire de la conjonction du mythe platonicien et de la notion paulienne de charité la représentation d'un syncrétisme « platonico-évangélique » dont le « sens caché » serait « profondément religieux »¹⁶⁸. Or,

¹⁶⁴ Marsile Ficin, *Commentaire sur Le Banquet de Platon*, éd. Pierre Laurens, premier discours, chapitre 3, pp. 14-15.

¹⁶⁵ J'emprunte l'expression à Michel Jeanneret, *Le défi des signes*, p. 93.

¹⁶⁶ Marsile Ficin, *Commentaire sur Le Banquet de Platon*, sixième discours, chapitre 1, pp. 126-127.

¹⁶⁷ *G*, pp. 26-27.

¹⁶⁸ Michael Screech, *Rabelais*, p. 193 et « Emblems and Colours : the Controversy over Gargantua's Colours and Devises », p. 65.

l'accent mis sur les « deux culz » et les deux têtes tournées, contrairement à ce qu'en dit Platon, l'une vers l'autre ne sont pas les seuls éléments à inviter à une lecture décidément moins « religieuse » des « chastes mystères platoniciens »¹⁶⁹. La description de l'emblème de Gargantua est en fait précédée d'un long éloge de sa « braguette » que le texte compare à une « corne d'abondance » qui n'a rien à envier aux prodigieuses copulations de Nature et du langage :

Tousjours gualante, succulente, resudante, tousjours verdoyante, tousjours fleurissante, tousjours fructifiante, pleine d'humeurs, pleine de fleurs, pleine de fruitcz, pleine de toutes delices. Je advoue dieu s'il ne la faisoit bon veoir. [...] D'un cas vous advertis, que si elle estoit bien longue et bien ample, si estoit elle bien guarnie au dedans et bien avitaillée, en rien ne ressemblant les hypocriticques braguettes d'un tas de muguetz, qui ne sont plenes que de vent, au grand interest du sexe feminin¹⁷⁰.

La fin du chapitre continuera à déjouer la recherche d'un « plus hault sens » qui, telles les « hypocrites braguettes pleines de vent », finit par se dégonfler. A la suite de l'image androgynique, il sera en effet question des « anneaux » que portera le jeune géant pour, note Rabelais, « renouveler le signe antique de noblesse » et dont le prix serait si « inestimable » qu'un nommé Hans Caruel leur accorde une « valeur de soixante neuf millions huit cens nonante et quatre mille dix et huit moutons à la grand laine »¹⁷¹. A ceux à qui la vraie valeur de ces « anneaux » aurait échappé, le *Tiers livre* fournira la clé. Le personnage de Hans Caruel réapparaîtra dans cette chronique des déboires du mariage où, pendant une nuit particulièrement agitée, le Diable en personne lui mettra un « anneau » au « maistre doigt » l'assurant que, tant qu'il le portera, sa femme « ne sera d'altruy charnellement congneue ». Au réveil, Caruel se rend compte qu'il « avoit le doigt on comment a nom » de sa femme qui, le sentant, lui signifie que « ce n'est ce qu'il y fault mettre »¹⁷².

Rabelais aura beau s'en prendre virulemment à ceux qui déforment « perversement » les signes, faisant du « fond des chausses » un « vaisseau de petz » ou d'un « official » un « pot à pisser »¹⁷³, la « clarté » qu'il revendique dans les chapitres consacrés à l'interprétation des couleurs du costume de Gargantua est brouillée par son propre tableau du jeune géant. Si la tête et le torse se couvrent

¹⁶⁹ Pour une autre lecture de cette sexualisation, voir Carla Freccero, « The Other and the Same : The Image of the Hermaphrodite in Rabelais ». Quant à l'expression « chastes mystères platoniciens », elle revient régulièrement sous la plume des auteurs néoplatoniciens. Voir, à titre d'exemple, Pic de la Mirandole, *Commentaire sur une chanson d'amour de Jérôme Benivieni*, éd. Patricia Mari-Fabre, p. 74.

¹⁷⁰ *G*, pp. 25-26.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷² *TL*, p. 443. Notons que, si le personnage reste fidèle à lui-même, la graphie de son nom varie d'un texte à l'autre : « Caruel » dans le *Gargantua*, « Cartiel » dans le *Tiers livre* d'après l'édition de Mireille Huchon.

¹⁷³ *G*, p. 29.

de blanc, le bleu est notamment réservé aux souliers et à un manteau orné de « verges d'or » qui dénoteraient, précise Rabelais, que Gargantua « seroit un bon fessepinthe en son temps ». Or, il revient à nouveau aux parties troubles du corps de mettre du désordre : les chausses, la ceinture et la braguette, contrairement à la bipartition en haut et bas que suggère la description de la « livrée », mélangent en effet le bleu au blanc ¹⁷⁴.

Le choix du mythe de l'Androgyne comme emblème du héros de son texte est alors autrement significatif. Le récit, que Rabelais semble être le premier à vulgariser dans la littérature française ¹⁷⁵, avait en fait été qualifié d'« obscène » par Erasme dans ses *Annotations au Nouveau Testament*. Commentant Matthieu XIX, 6 (« Ainsi, ils ne sont plus deux, mais ils sont une seule chair »), il note : « On n'est pas très éloigné de cette pensée avec le mythe qu'Aristophane introduit dans le *Banquet*, bien qu'il soit plus inconvenant (*obscœnior*). » ¹⁷⁶ Quelques éléments de la réception renaissante du discours de Platon permettent de mieux comprendre ce que le mythe pouvait avoir d'« indécent » aux yeux de l'époque et pourquoi il ne deviendra jamais la parfaite image d'un mariage purement spirituel. Les connotations homosexuelles de l'Androgyne feront par exemple que Loys Le Roy se sentira obligé, dans son *Sympose de Platon* de 1559, d'amender un passage au sujet de l'union masculine. A propos de ceux qui ne se soucient ni de mariage ni de procréer, il précise : « Ains leur suffist de vivre ensemble en Celibat. » ¹⁷⁷ Dans l'édition des œuvres de Platon que publie en 1578 Henri Estienne, Jean de Serres ira plus loin. Il dit s'étonner de la « perverse diligence » dont auraient fait preuve les interprètes du mythe et dénonce la « monstruosité » que constituerait selon lui la *paiderastia*. Il vise notamment Ficin, dont les « mystères » seraient, à l'en croire, désormais condamnés à « s'évaporer » ¹⁷⁸. C'est donc non seulement le scandale d'un amour considéré comme contre-nature qui est perçu comme menaçant, mais également l'allégorisation (le « mystère » et ses interprétations) du mythe. L'allégorie n'arrive plus à contenir la dérive des signes et, pire, elle corrompt. Platon, note Jean de Serres, n'a-t-il pas fait d'Aristophane le « serviteur d'une chose honteuse » ¹⁷⁹ en lui attribuant le mythe de l'Androgyne ?

L'obscénité du mythe de l'Androgyne est donc au moins double. Elle tient, d'une part, à une *défiguration* où, à l'image de la *démythologisation* de l'allégorie

¹⁷⁴ G, pp. 25-26.

¹⁷⁵ Voir à ce sujet Jérôme Schwartz, « Scatology and Eschatology in Gargantua's Androgyne Device », p. 269.

¹⁷⁶ Voir Jacques Chomarat, *Mots et croyances*, p. 105 et Michael Screech, *Rabelais*, p. 193.

¹⁷⁷ *Le Sympose de Platon* (1559) cité dans Marian Rothstein, « Mutations of the Androgyne : Its Functions in Early Modern French Literature », pp. 427-428. Voir également à ce sujet Gary Ferguson, *Queer (Re)Readings in the French Renaissance*, pp. 246-253.

¹⁷⁸ *Platonis opera quae extant omnia* (1578) cité dans Marc Schachter, « Louis Le Roy's *Sympose de Platon* and Three Other Renaissance Adaptions of Platonic Eros », p. 421.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 420.

platonicienne, se donnerait à voir le « devenir réel de quelque chose qui, jusque-là, était métaphorisé »¹⁸⁰. Une fois mis à nu, c'est-à-dire retiré du cadre philosophique où il avait été anesthésié¹⁸¹, le sexe fait scandale. Au-delà de toute référence à la pédérastie, la dimension irréductiblement charnelle de l'Androgyne aux « deux culz » de Rabelais aura déjà, à sa façon, levé le voile en matérialisant l'union des « deux têtes virées l'une vers l'autre ». D'autre part, l'obscène se pense comme une *déformation*, comme un informe qui, dans ses possibilités de sens et de contresens, résiste – tel un monstre – à l'interprétation. En témoigne l'abondante glose qui ne cesse d'en neutraliser, en vain, la propagation. Jean de Serres parlera en effet, à propos de l'informe Androgyne, d'une « exécration verreuse »¹⁸².

On dirait de prime abord que chez Rabelais ces obscénités prêtent encore au rire complice du lecteur d'une « folastrie joyeuse ». Or, il fera à son tour de l'informe le symptôme des perversions d'une Anti-Nature (« Antiphysie ») défiant l'harmonie universelle du corps céleste et humain. Dans le *Quart livre*, qui radicalisera sa critique des idées – et des idoles – de son temps, la fiction envahie par des figures hideuses et grotesques dira la hantise d'une difformité qui met en crise le recours aux métamorphoses de Nature comme trait d'union entre la norme et la déviance. Un certain « insolite », comme Jean Céard l'a montré, « accomplit et, à la fois, menace cette variété »¹⁸³. Le monstrueux renaissant, s'il participe de la prolifération du monde et de ses signes, en désigne en effet aussi la faille en donnant à voir d'étranges figures qui deviennent de plus en plus inquiétantes. L'ordre des mots et des choses se rompt au fur et à mesure que, avait déjà noté Robert Klein, « même des signes apparemment conventionnels, mais d'institution divine, comme les hiéroglyphes, ne sont plus seulement porteurs d'un seul sens naturel ou privilégié »¹⁸⁴. Il appartient notamment à la dissection de Quaresmeprenant, cette « étrange et monstrueuse membreure d'home »¹⁸⁵, de mettre en abyme une figure qui finit par ne plus se ressembler : « Vous me reduisez en memoire la forme et contenance de Amodunt [Démesure] et Discordance », note Pantagruel devant la mise en scène de ce corps informe dont il ne sait s'il peut encore l'appeler « homme »¹⁸⁶. Ce qui se présente comme une « anatomie » donne à voir un spectacle de mots qui conjure

¹⁸⁰ Je reprends ici la définition, déjà évoquée, de l'obscène que propose Jean Baudrillard, *Mots de passe*, p. 33.

¹⁸¹ Je m'inspire ici de l'argument que développe Bette Talvacchia dans *Taking positions. On the Erotic in Renaissance Culture*.

¹⁸² Voir Marc Schachter, « Louis Le Roy's *Sympose de Platon* », p. 420.

¹⁸³ Jean Céard, *La nature et les prodiges*, p. *6.

¹⁸⁴ Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, p. 87.

¹⁸⁵ *QL*, p. 614.

¹⁸⁶ *Ibid.*

désormais en vain la monstruosité de la chose¹⁸⁷. L'écriture du docteur Rabelais semble crever un abcès, une « malignité tumorale » qui ouvre au vide d'une Nature en souffrance. La plénitude dégénère, suggère Terence Cave, en « simulacres composés d'absence »¹⁸⁸. « Cas estrange », dira en effet Rabelais à propos de Quaresmeprenant, « travailloit rien ne faisant : rien ne faisoit travaillant [...] rien ne mangeoit jeusnant : jeusnoit rien ne mengeant. »¹⁸⁹ Contrairement à l'épisode de la « livrée » de Gargantua, ce « démantèlement »¹⁹⁰ d'une figure allégorique donnera dans le *Quart livre* à l'obscène une dimension plus troublante. La réécriture du mythe de l'Androgyne, placée désormais sous le signe des déformations contre-nature d'« Antiphysie », en témoignera.

Le scandale des monstres : les dérives lubriques du *Quart livre*

Si la naissance de Gargantua posait déjà la question des « enfantemens estranges et contre nature »¹⁹¹, les monstrueuses déformations de Quaresmeprenant risquent de rendre illisible le livre de la Nature. Dans le *Quart livre*, l'écriture rabelaisienne s'interroge en effet sur sa propre création dans l'horizon d'une dénaturation, voire d'une dégénération dont la fable d'« Antiphysie »¹⁹² – tirée, dit Pantagruel, des « Apologues antiques » – retrace la genèse (le « commencement mystic ») à la suite de l'anatomie de Quaresmeprenant. Jalouse de la splendeur de Beauté et Harmonie que Physis vient d'engendrer, comme le dit Pantagruel, « sans copulation charnelle », Antiphysie « au rebours enfanta Amondunt et Discordance par copulation de Tellumon ». A la naissance contre-nature le mythe fait correspondre le corps « sphérique » des rejetons d'Antiphysie qui, à l'instar de l'Androgyne de Platon, « cheminoient sus leurs testes, continuellement faisans la roue, cul sus teste, les pieds contremont ». Leur mère se confond en louanges de ces corps qui participeraient de la « forme competente et parfaite alleure retirante à quelque portion de divinité : par laquelle les cieulx et toutes choses eternelles sont ainsi contournées ». Mieux que les enfants de Physis, la progéniture contre-nature dessinerait une « imitation du createur de l'Univers » dans la mesure où ces êtres à l'envers, ayant les cheveux en bas

¹⁸⁷ Voir à ce sujet Marie Madeleine Fontaine, « Quaresmeprenant : l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale » et, plus récemment, Dominique Brancher, « Un monstre de langage : l'anatomie de Quaresmeprenant ».

¹⁸⁸ Terence Cave, *Cornucopia*, pp. 231-232.

¹⁸⁹ *OC*, p. 614.

¹⁹⁰ Sur cette notion de « démantèlement de l'allégorie » voir Michel Jeanneret, *Le défi des signes* et Michael Randall, *Building Ressemblance*. Il est d'ailleurs à noter que Gérard Defaux, qui n'aura cessé de dénoncer les interprétations d'inspiration « derridienne » de l'œuvre rabelaisienne, parle lui-même de « déconstruction » et de « dé-sédimentation » du mythe par rapport aux monstres du *Quart livre* dans son article « Rabelais and the Monsters of Antiphysis », p. 1037.

¹⁹¹ *G*, p. 22.

¹⁹² *QL*, pp. 614-615.

conformément aux racines d'une plante et les jambes en l'air « comme rameaux », incarneraient la figure humaine au contraire des « arbres renversés » auxquels Nature a donné naissance.

Rabelais reprend ici, on le sait, un conte de Celio Calcagnini¹⁹³. Loin pourtant de traduire fidèlement sa source, il l'actualise en l'interprétant dans un sens ouvertement polémique¹⁹⁴. On aurait en effet tort d'interpréter en termes naïvement parodiques cette lecture à rebours de la fable d'une harmonie universelle du monde et de ses signes. Au lieu de faire jouer un sens autre, les figures contre-nature accusent un contresens autrement inquiétant qui ne fait pas que rire. Alors que chez Calcagnini une intervention des Dieux rétablit *in extremis* l'ordre d'Harmonie en affirmant le règne de Nature, Rabelais radicalise la discordance où sombre un « monde enjôlé par les beaux discours de l'Esprit malin¹⁹⁵ » :

Ainsi par le tesmoinage et astipulation des bestes brutes [Antiphysie] tiroit tous les folz et insensez en sa sentence, et estoit en admiration à toutes gens ecervelez et desguarniz de bon jugement, et sens commun. Depuys elle engendra les Matagotz, Cagotz, et Papelars : les Maniacles Pistolez : les Demoniacles Calvins imposteurs de Geneve : les enraigez Putherbes, Brifaulx, Caphars, Chattemites, Canibales : et autres monstres difformes et contrefaits en despit de Nature¹⁹⁶.

A la fable des enfants monstrueux d'Antiphysie répond la défense d'un « sens commun » et d'une œuvre cannibalisée aussi bien par un Dupuyherbault (*Putherbeus* en latin), docteur de la faculté de Paris, que par Calvin, qui s'en était pris à l'auteur du *Pantagruel* dans son *Des Scandales*¹⁹⁷. Le fait que Rabelais articule la critique des signes contrefaits à la dénonciation des déformations de ses livres suggère que, au-delà du règlement de compte personnel, les défigurations contre-nature sont à lire dans une perspective plus poétique où se dessine ce que l'œuvre a elle-même de « monstrueux ». Ainsi Alfred Glauser a-t-il qualifié d'« Antiphysis esthétique » la « tentation dans la voie du difforme »¹⁹⁸ qu'esquissent cette réécriture du mythe de l'Androgyne et, plus généralement, les dérivés de la fiction qui se cristallisent dans le *Quart livre*. On pourrait dire que cette étrange et informe figure *matérialise* les apories d'une création qui, dès les Silènes et « aultres telles pinctures contrefaites à plaisir »¹⁹⁹ du prologue du

¹⁹³ Celio Calcagnini, *Opera*, Bâle, Froben, 1544, pp. 622-623.

¹⁹⁴ Voir à ce sujet Lionello Sozzi, « Physis et Antiphysie, ou de l'arbre inversé », dont je ne partage cependant pas les conclusions.

¹⁹⁵ Richard Cooper, « Les “contes” de Rabelais et l'Italie : une mise au point », p. 198.

¹⁹⁶ *QL*, p. 615.

¹⁹⁷ Voir à ce sujet le troisième chapitre de la présente étude.

¹⁹⁸ Alfred Glauser, *Rabelais créateur*, p. 256.

¹⁹⁹ *G*, p. 5.

Gargantua, se pense dans l'horizon peut-être non pas d'un indécidable, mais d'une résistance à la forme²⁰⁰.

Il reviendra à nouveau à une représentation trouble du sexe d'en exaspérer les contradictions. Elles s'incarneront en effet dans la bisexualité androgynique des Andouilles de l'île Farouche²⁰¹, qui permettront à Rabelais de revisiter le mythe généalogique des êtres primordiaux qui peuplent ses fables à lui, à savoir les géants :

[V]ous reduisez à memoire la force des Geants antiques, les quelz entreprendrent le hault mons Pelion imposer sus Osse, et l'umbrageux Olympe avecques Osse envelopper, pour combatre les dieux, et du ciel les deniger. Ce n'estoit force vulgaire ne mediocre. Iceulx toutesfoys n'estoient que Andouilles pour la moitié du corps, ou Serpens que je ne mente. Le serpens qui tenta Eve, estoit andouillicque, ce nonobstant est de luy escript, qu'il estoit fin et cauteleux sus tous aultres animans. Aussi sont Andouilles. Encores maintient on en certaines Academies que ce tentateur estoit l'andouille nommée Ithyphalle, en laquelle feut jadis transformé le bon messer Priapus grand tentateur des femmes par les paradis en Grec, ce sont Jardins en François²⁰².

Au-delà du mythe de l'Androgyne, le *Quart livre* réactive ici une mythologie de la bisexuation qui, si elle est perçue comme impropre par la suite, constitue, comme Luc Brisson l'a montré, le propre des archétypes dans les récits d'origine de l'Antiquité²⁰³ dont se réclament, justement, les « Apologues » prétendument « antiques » de Rabelais. Dans le prologue du *Quart livre*, il avait d'ailleurs explicitement placé son texte sous le signe de « messer Priapus » dans un éloge paradoxal de cette « Médiocrité » – ce juste milieu²⁰⁴ – que met à mal la « force ni vulgaire ni médiocre » des figures « andouillicques ». Le trouble sexuel se transforme alors en trouble du langage que Rabelais illustre à l'aide de la fable d'un nommé « Couillatris » qui pleure la perte de sa « coignée ». Priape ne tardera pas à souligner qu'elle est « equivocque à plusieurs choses ». Le pauvre, s'interroge le Dieu ithyphallique, se lamente-t-il d'avoir égaré son outil de travail (l'« instrument par le service duquel est fendu et couppe boys ») ou bien fait-il le deuil d'une « fille de joye bien à poinct²⁰⁵ » ? Dès la référence biblique qui introduit le récit de Couillatris le texte souligne la nécessité de s'exprimer « proprement » :

²⁰⁰ Sur cette « matérialisation » voir Nan Cooke Carpenter, « Rabelais and the Androgyne », p. 454.

²⁰¹ Sur l'inquiétante sexualité des Andouilles rabelaisiennes voir Françoise Charpentier, « La guerre des Andouilles (*Pantagruel* IV, 35-42) ».

²⁰² *QL*, p. 628.

²⁰³ Voir Luc Brisson, *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*.

²⁰⁴ Notion qui a récemment fait l'objet d'une étude d'envergure : Tristan Vigiliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais*.

²⁰⁵ *QL*, p. 530.

A un filz de Prophete en Israel fendant du bois près le fleuve Jordan, le fer de sa coingnée eschappa (comme est escript *4. Reg. 6.*) et tomba dedans icelluy fleuve. Il pria Dieu le luy vouloir rendre. C'estoit chose mediocre. Et en ferme foy et confiance jecta non la coingnée après le manche, comme en scandaleux solécisme chantent les diables Censorins : mais le manche après la coingnée, comme proprement vous dictes²⁰⁶.

Depuis au moins la querelle du *Roman de la Rose*, ce « proprement dire » est pourtant ambigu lorsqu'il s'agit de « couilles ». Le portrait de Priape en herméneute en témoigne. C'est son « membre doué d'esprit » qui lui vaut d'assister le tribunal divin dans ses délibérations du cas de Couillatris et autres « perplexités ». « J'ay maintes fois trouvé », lui explique en effet Jupiter, « ton conseil et advis equitable et pertinent : *et habet tua mentula mentem.* »²⁰⁷ Ce que les éditeurs de Rabelais appellent une « équivoque traditionnelle » s'informe en fait des ressources métaphoriques de son texte. Dans la bouche de Priape, les jeux de mots autour de la *mentule* invitent en effet à une réflexion sur les signes : « Ô belle mentule, voire diz je, memoire. Je solécise souvent en la symbolization et colliguance de ces deux motz. »²⁰⁸ *Soléciser*, qui désignait d'abord une « vicieuse manière de parler »²⁰⁹ en vient alors à signifier l'interprétation des mots et de leur « symbolization », leur devenir signe, qui reste pourtant problématique. La fin du prologue rappelle en effet les ravages de la maladie qui risque de faire dégénérer – de pourrir – ceux qui, contrevenant à l'ordre de la « Médiocrité », parlent « impudement »²¹⁰. Or, c'est précisément cette « impudence » qui donne sa forme à un texte qui, en « solécisant », ne cesse d'ouvrir le sens propre des mots aux métamorphoses, à la limite de l'impropre, de la métaphore. Le réseau d'analogies, qui relie les tribulations du mortel Couillatris aux délibérations « couilloniques » des immortels, tient en effet aux catachrèses des « couilles » qui forment le fil rouge du prologue. La métaphore filée constitue pour ainsi dire ce que le docteur Rabelais appelle d'entrée de jeu le « remede infallible contre toutes alterations » d'un texte qui se propose de « guérir », en les désaltérant, ses « lecteurs benevoles »²¹¹. Cette « désaltération » vise certes d'abord la « soif » (de sens) du lecteur, mais aussi les signes qui ne cessent de « s'altérer », c'est-à-dire de changer de forme et de sens, à l'exemple des « solécismes » du Priape rabelaisien.

Dans le *Tiers livre*, Rabelais avait déjà évoqué le rapport entre ces altérations du langage et le membre qui « faict sentinelle au bas ventre »²¹² en parodiant

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 525.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 527.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 530.

²⁰⁹ C'est la définition que donne la *Briefve declaration* (OC, p. 704) du « solécisme ».

²¹⁰ *QL*, p. 534.

²¹¹ *Ibid.*, p. 523.

²¹² *TL*, p. 384.

un vers des épigrammes de Martial : « Le membre, en effet, que voilà est fort enclin au solécisme. »²¹³ Or, ces « perversions » prennent une tournure de plus en plus critique, comme en témoigne l'épître liminaire du *Quart livre* :

[L]a calumnie de certains Canibales, misantropes, agelastes, avoit tant contre moy esté atroce et desraisonnée, qu'elle avoit vaincu ma patience : et plus n'estois deliberé en escrire un Iota. Car l'une des moindres contumelies dont ilz usoient, estoit, que telz livres tous estoient farciz d'heresies diverses : n'en pouvoient toutes fois une seule exhiber en endroit aulcun : de folastries joyeuses hors l'offence de Dieu, et du Roy, prou (c'est le subject et theme unicque d'iceulx livres) d'heresies point : sinon perversement et contre tout usaige de raison et de languaige commun, interpretans ce que à poine de mille fois mourir, si autant possible estoit, ne voudrois avoir pensé : comme qui pain, interpretoit pierre : poisson, serpent : œuf, scorpion. Dont quelque fois me complaignant en vostre præsence vous dis librement, que si meilleur Christian je ne m'estimois, qu'ilz me monstrent estre en leur part : et que si en ma vie, escriptz, parolles, voire certes pensées, je reconnoissois scintille aulcune d'heresie, ilz ne tomberoient tant detestablement es lacs de l'esprit Calumniateur [...]. Par moymesmes à l'exemple du Phœnix, seroit le bois sec amassé, et le feu allumé, pour en icelluy me brusler²¹⁴.

Le recours au mythe du Phénix renaissant de ses cendres est particulièrement parlant dans le contexte d'une voix qui, menacée, risque de se taire. D'autant plus que le spectre de la mort obsède ce passage peuplé de figures de la négation, les misanthropes s'alliant aux dévoreurs d'hommes et autres « tristes, fascheux et point ne rians »²¹⁵ agélastes pour dénaturer un texte qui proteste de son orthodoxie. Cependant, la survie du Phénix, qui ne se reproduit qu'en se sacrifiant, est à ce prix. A l'image des êtres bi- ou informes de la mythologie dont il a été question, il désigne le moment trouble – le secret, voire l'indicible – d'une genèse et d'une survivance. Rabelais en fera lui-même une figure paradoxale pour déjouer l'attaque de ses adversaires. L'exemple de l'oiseau mythologique lui sert de preuve de bonne foi – l'accusé se dit prêt au bûcher s'il se reconnaissait « scintille aulcune d'heresie » – tout en laissant entendre qu'il survivrait à sa disparition. Cette régénération dans la mort est en effet autrement « hérétique » en ce sens qu'elle reprend à son compte un mythe devenu symbole du Christ ressuscité²¹⁶. Or, au-delà d'une récupération théologique du texte rabelaisien, ce qui est en jeu, c'est un langage où s'expriment la menace et la chance d'un divorce des mots et des choses. La dénonciation des interprétations « perverses » et « contre tout usaige de raison », si elle jure avec les débordements de la corne d'abondance, n'annule pas pour autant les licences d'une parole qui revendique

²¹³ Martial, *Epigrammes*, trad. Jean Malaplate, livre XI, 19, p. 141.

²¹⁴ *QL*, pp. 519-520.

²¹⁵ *OC*, p. 703.

²¹⁶ Voir à ce sujet Richard Cooper, « The Philosophical Phoenix ».

sa liberté. Du « notable discours sur les noms propres », dont les Andouilles formeront le prétexte, à l'épisode des « paroles gelées », le *Quart livre* reviendra sur l'indomptable d'un sens qui ne s'attrape jamais dans la matérialité toujours précaire d'un signe.

L'épître liminaire au cardinal de Chastillon, où Rabelais jure fidélité à l'Eglise et à la cour, se ferait ainsi l'écho d'une censure qui commence à s'instituer autour des méfaits d'une parole citée en témoin de la foi. Selon un édit royal de 1549, les « Juges d'Eglise et royaux » sont chargés conjointement des « cas privilégiés » d'hérésie que constituent « scandale public, commotion populaire, sedition ou autre crime emportans offense publicque », alors qu'il appartient à la seule juridiction ecclésiastique de « congnoistre et juger d'iceulx crimes d'erreurs ou heresie simple, procedant plus d'ignorance, erreur, infirmité, et fragilité humaine, legereté, et lubricité de la langue de l'accusé, que de vraye malice, ou volonté de se separer de l'union de l'Eglise »²¹⁷. Si l'édit reconnaît que les mots impudiques ne sont pas forcément subversifs, le partage repose sur un édifice fragile. Le *Cymbalum mundi*, on se souvient, avait été jugé « pernicieux » bien que les autorités saisies de l'affaire n'y aient trouvé « nulle erreur contre la foi »²¹⁸. La parole, soumise à une interprétation arbitraire du signe, risque en effet de glisser à tout moment de la simple légèreté à la gravité du scandale dès qu'elle entre dans l'espace public. La lubricité de la langue est alors à double tranchant. Elle désigne une indécence qu'on veut encore pardonner, mais rappelle aussi le caractère incertain des mots dont on ne sait pas toujours ce qu'ils veulent dire. Le soupçon qui plane sur les « folastries joyeuses » de Rabelais suggère que cette autre lubricité est perçue comme de plus en plus douteuse, sinon dangereuse.

Ainsi, s'il ne participe pas de cette focalisation sur le sexe qui, de Sade à Bataille, donnera ses lettres de noblesse à l'obscène, le texte de Rabelais donne-t-il déjà à lire la hantise d'un excès. A l'image d'une Nature aux prises avec les monstres qu'elle aura elle-même engendrés, la « corne d'abondance » de son œuvre ouvre au *skandalon* – à la résistance – de ces « signes maudits » qui, loin de consommer une plénitude de sens, se pensent comme défi. Son obscénité relève moins de la description choquante d'une (pro)création scandaleuse que de l'inscription polémique d'un excès de sens, qui tient aussi à une certaine sensualité propre aux mots, dans l'horizon d'une crise du monde et de ses signes.

L'obscène en exemple : Rabelais (dé)masqué

Une figure en particulier permet d'explicitier la charge polémique de l'obscène dans le *Quart livre*. Elle montre notamment que le texte suggère d'entrée de jeu

²¹⁷ *Les Ordonnances et edictz faitcz par le Roy treschrestien Henry deuxième du nom* (1557), cité dans Francis. M. Higman, *Censorship and the Sorbonne*, p. 19.

²¹⁸ Voir à ce sujet l'introduction dans Bonaventure Des Périers, *Le Cymbalum Mundi*, éd. Yves Delègue, notamment p. 10.

des possibilités de lecture moins inoffensives que ne le laisse entendre l'épître liminaire et où se joue un usage résolument critique de la fiction. Vantant les bienfaits de ses « mythologies Pantagrueliques »²¹⁹ au cardinal, Rabelais dit en fait se souvenir d'une histoire de Julie, fille de l'empereur romain Auguste, à travers laquelle se dessine une posture auctoriale aux masques contradictoires :

Un jour elle [Julie] s'estoit devant luy [son père] présentée en habiz pompeux, dissoluz, et lascifz : et luy avoit grandement despleu, quoy qu'il n'en sonnast mot. Au lendemain elle changea de vestemens, et modestement se habilla comme lors estoit la coustume des chastes dames Romaines. Ainsi vestue se presenta devant luy. Il qui le jour precedent n'avoit par parolles déclaré le des-plaisir qu'il avoit eu la voiant en habiz impudiques, ne peut celer le plaisir qu'il prenoit la voiant ainsi changée, et luy dist : « O combien cestuy vestement plus est seant et louable en la fille de Auguste. » Elle eut son excuse prompte, et luy repondit : « Huy me suis je vestue pour les œilz de mon pere. Hier je l'estois pour le gré de mon mary.²²⁰ »

L'anecdote s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur l'efficacité thérapeutique de la parole de l'auteur-médecin que développe la lettre en question. Elle est introduite par un propos attribué à Hippocrate comparant la « pratique de Medicine » à un « combat, une farce jouée à trois personnages : le malade, le medicin, la maladie » et sert à Rabelais de mise en scène de ses propres fictions qui, elles aussi, chercheraient à « guérir » un lecteur-patient sans l'« offenser » ni le « fâcher ». A l'image du médecin qui doit se montrer la « face joyeuse, seraine, gracieuse, ouverte, plaisante » pour « entierement complaire » au malade, l'auteur par « esbat composant » ses fables n'aspirerait à d'autre fin que d'assister « gens langoureux, malades, ou autrement faschez et desolez » qui, grâce aux « mythologies Pantagrueliques », ont enfin « trompé leurs ennuictz, temps joyeusement passé, et repceu alaigresse et consolation ». Le rôle de l'écrivain-médecin est même comparé à celui de « quelque Amoureux ou Poursuyvant en quelque insigne comœdie »²²¹. La prosopopée de la quête amoureuse explique alors le recours à l'exemple de la sensuelle Julie. Dans l'usage qu'en fait Rabelais, l'histoire de la fille de l'empereur jure pourtant avec la rhétorique de l'*exemplum* à laquelle elle semble emprunter sa forme. Elle fonctionne en effet difficilement comme illustration d'un principe moral, comme cas de figure à la moralité claire servant d'exemple à imiter ou à éviter. Elle relève plutôt de la poétique des coups d'essai dont se réclamera Montaigne :

[C]ombien [...] ay-je espandu d'histoires qui ne disent mot, lesquelles qui voudra esplucher un peu ingenieusement, en produira infinis Essais. Ny elles, ny mes allegations ne servent pas toujours simplement d'exemple, d'autorité

²¹⁹ *QL*, p. 517.

²²⁰ *Ibid.*, p. 518.

²²¹ *Ibid.*, pp. 517-518.

ou d'ornement. Je ne les regarde pas seulement par l'usage que j'en tire. Elles portent souvent, hors de mon propos, la semence d'une matiere plus riche et plus hardie [...] ²²².

Erasme, déjà, avait souligné le caractère ambigu des déguisements de Julie. Reprenant, tout comme Rabelais, l'épisode tel qu'il est raconté par les *Saturnales* de Macrobe, il lui ajoute le commentaire suivant dans ses *Apophthegmes* dont Antoine Macault fait paraître une traduction française en 1539 : « Cecy à celui qui le voudra bien interpreter pourra estre trouvé bien dit, et qui mal, il semblera avoir esté dit impudemment. » ²²³ Et c'est précisément cette hantise d'une prise de parole « impudente » qui est au cœur de la lettre au cardinal. Rabelais l'orchestrera même, on s'en souvient, dans le prologue qui fait suite à la lettre-dédicace du *Quart livre* et où ceux qui s'expriment « impudemment » sont menacés d'un « petit cancre au menton », d'une « male toux au poulmon », d'un « catarrhe au gravion » et d'un « gros froncle au cropion » ²²⁴. Or, la figure qu'il convoque pour conjurer cette hantise est l'exemple même de l'impudence qui blesse, comme en témoignent les portraits de Julie que dressent, fidèles à la légende, les contemporains de Rabelais.

Elle apparaît ainsi dans la glose que proposent les *Adages* d'Erasme du proverbe *Tangere hulcus*, littéralement « toucher l'ulcère », « rouvrir la plaie ». Erasme paraphrase : « Réveiller la douleur (*movere dolorem*) et rappeler une très cuisante blessure (*quae nos magnopere urat*). » Pour illustrer son propos, il prend alors, citant Suétone, le cas de Julie que l'empereur aurait comparée à un « ulcère » (*vomica*) et un « cancer » (*carcinomata*) en raison de sa « vie débauchée » (*infamem vitam*) ²²⁵. Dans ses *Nouvelles histoires tragiques* de 1586, Bénigne Poissenot développera l'adage :

Auguste Cesar fut bien le plus fortuné de tous les Empereurs qui devant et après luy ont regi l'Empire Romain, si le mal-heur de sa maison ne luy eust mis la puce en l'oreille toutes les fois qu'il se souvenoit de la paillardise et des adulteres de sa fille Julia et de ses deux niepces, desquelles il ne pouvoit parler autrement qu'en les appelant ses trois chancres et ses trois apostumes, pour faire à cognoistre à ceux qui l'entendoient en quel esmoy le mettoient la lubricité et mauvaise vie de ces trois incontinentes personnes, qui l'atouchoient de si près que ses dents demeuroient agassées du raisin qu'elles mangeoient, se veautrant en leur delices ²²⁶.

²²² Montaigne, *Essais*, éd. Villey-Saulnier, I, 40, p. 251.

²²³ Erasme, *Les Apophthegmes ... translatez de latin en francoys*, Paris, Antoine Macault, 1539, f. y 5 r^o.

²²⁴ *QL*, p. 534.

²²⁵ Erasme, *Les Adages*, éd. Jean-Christophe Saladin, vol. 1, n° 579, p. 459.

²²⁶ Bénigne Poissenot, *Nouvelles histoires tragiques*, éd. Jean-Claude Arnould et Richard A. Carr, pp. 208-209.

Rabelais donne une idée de cette « paillardise » lorsqu'il s'attarde dans le *Gargantua* sur les infidélités proverbiales de Julie : « [La] fille de l'empereur Octavian ne se abandonnoit à ses taboueurs sinon quand elle se sentoit grosse, à la forme que la navire ne reçoit son pilot, que premierement ne soit callafatée et chargée. »²²⁷

Si ces propos sont le plus souvent mis sur le compte de la facétie somme toute innocente de l'humour érudit, les transgressions de Julie engagent des résonances plus troubles, plus « hardies » dirait Montaigne, dans le contexte de l'épître liminaire du *Quart livre* où le rire est interrogé dans ses ramifications politiques : des « folastries joyeuses hors l'offence de Dieu, et du Roy ». Le geste de Rabelais se comprend peut-être le mieux en le confrontant à l'usage que fait Guillaume Budé de la figure de Julie dans son *Institution du Prince* qui paraît à titre posthume en 1547. Se recommandant, tout comme Rabelais, de la sagesse de François I^{er} à qui il dédie son livre, Budé fait apparaître la fille de l'empereur Auguste au chapitre XXXVII dont il précise d'emblée l'enjeu : « En ce chapitre sont pleinement démontrées les vertus d'Auguste Cesar, dont il usa en l'administration, et regime de l'Empire Romain, et ce doibvent avoir devant les yeux pour exemplaire tous princes ayans le gouvernement du bien publicq. »²²⁸ Parmi les actions vertueuses de l'empereur figure la loi qu'il a imposée au sujet de la fidélité conjugale. « Ledict Auguste », souligne Budé, « avoit faict une ordonnance rigoureuse, touchant le crime d'adultere, et de la maniere de faire, et instruire, le procès d'un insidiateur, et envieux de chasteté conjugale, quand le cas estoit nyé, et douteux. »²²⁹ Le sort que l'empereur réserve à sa fille, notoirement infidèle, se révèle alors emblématique du poids politique et moral de l'affaire. Budé poursuit en effet en rappelant qu'Auguste avait une « fille nommée Julia qui estoit mal renommée, laquelle en fin il dechassa en exil, comme meschante, et impudique et indigne d'estre entour luy »²³⁰.

Que Rabelais ressuscite, à la même époque, cette « mal renommée » Julie vouée à l'exil pour sauver sa propre renommée ne va, on l'aura compris, pas de soi. D'autant moins qu'un autre soupçon légendaire pèse sur elle. Elle serait à l'origine de la condamnation pour obscénité d'Ovide et la véritable cause de l'exil du mythique poète qui se serait compromis avec Julie. Si, dans *Les Tristes*, l'auteur de l'*Art d'aimer* se plaint d'avoir été mis au ban pour avoir professé un « obscène adultère » (*obsceni doctor adulterii*)²³¹, les *Vies d'Ovide* que l'époque de Rabelais hérite du Moyen Âge titillent encore davantage l'imagination en nourrissant une sulfureuse légende. Ovide aurait en effet surpris, selon

²²⁷ *G*, p. 16.

²²⁸ Guillaume Budé, *Le Livre de l'Institution du Prince*, Paris, Jean Foucher, 1547, f. 125 v^o.

²²⁹ *Ibid.*, f. 126 r^o-v^o.

²³⁰ *Ibid.*, f. 126 v^o.

²³¹ Voir à ce sujet William McKenzie, « Ovidian Obscenity in Renaissance France ».

ces mythographies, les amours incestueuses inavouables de l'empereur ou bien corrompu lui-même sa fille, Julie ²³².

C'est dans ce contexte que prend sens la lecture que propose Myriam Marrache-Gouraud de l'histoire de la fille de l'empereur dans le *Quart livre* : « Si des interprétations opposées sont possibles pour un même mot ou un même signe vestimentaire, cela entraîne de graves conséquences quant à la réception de l'œuvre : on songe notamment à la possibilité des accusations d'hérésie. » ²³³ Erasme, on l'a vu, mettait déjà l'accent sur l'ambivalence de l'épisode. Chez Rabelais cette ambivalence revêt une dimension d'autant plus critique que les perversions de Julie se donnent à lire comme figures de pensée d'un discours qui met à l'épreuve, dans une radicalité alors inouïe, ses possibilités de sens et de contre-sens en explorant son efficacité, son pouvoir de séduction. Si le cas de Julie a encore valeur d'exemple chez Rabelais, c'est sous la forme d'une fiction critique à travers laquelle le texte interroge ses propres contradictions et sa productivité. Loin de résoudre des conflits de sens, il les met en jeu. Le choix par Rabelais d'une figure dangereusement licencieuse pour penser son propre jeu n'en devient que plus parlant.



²³² Pour le détail de cette mythologie et ses variantes, on se reportera à Fausto Ghisalberti, « Medieval Biographies of Ovid ».

²³³ Myriam Marrache-Gouraud, *Hors toute intimidation*, p. 258.

ÉPILOGUE

En 1791, Pierre-Louis Ginguené publie, sous couvert d'anonymat, un opuscule intitulé *De l'autorité de Rabelais dans la Révolution présente*. Si l'auteur avance masqué au seuil d'un ouvrage qu'il prétend sorti des presses de l'abbaye de Thélème en Utopie, il affichera clairement ses intentions dans l'introduction qui ouvre son texte : « Moi, je ne veux que rendre à Rabelais ce qui lui est dû, le tirer de l'oubli où on le laisse, rappeler qu'il avoit bafoué le culte de certaines idoles que nous avons encore adorées plus de deux siècles après lui, et que son autorité doit être comptée parmi celles des sages qui ont préparé la destruction de nos sottises politiques et religieuses. ¹ »

Ce Rabelais révolutionnaire à prendre au sérieux détonne dans le contexte d'un dix-huitième siècle qui se sera méfié de l'auteur du *Pantagruel*. Le célèbre portrait au vitriol que brosse de Rabelais La Bruyère dans ses *Caractères* aura, on l'a vu, donné le ton :

Marot et Rabelais sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits : tous deux avaient assez de génie et de naturel pour pouvoir s'en passer, même à l'égard de ceux qui cherchent moins à admirer qu'à rire dans un Auteur. Rabelais surtout est incompréhensible ; son livre est une énigme, quoi qu'on veuille dire, inexplicable ; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec des pieds et une queue de serpent, ou de quelque autre bête plus difforme ; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption : où il est mauvais, il passe bien loin au-delà du pire, c'est le charme de la canaille : où il est bon, il va jusques à l'exquis et à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats ².

Le procès que La Bruyère intente à Rabelais n'est pas resté lettre morte. L'âge classique s'en est en effet scandalisé au point qu'il expurgera, quitte à le rendre méconnaissable, ce texte monstrueux dont, pourtant, il n'a pas voulu – ou pas pu – se passer. A l'image de Voltaire qui, dans la bibliothèque idéale de son *Temple du goût*, tranche dans le vif pour réduire la somme rabelaisienne « tout au plus à un demi-quart » : « Les trois quarts de Rabelais au moins sont renvoyés

¹ Pierre-Louis Ginguené, *De l'autorité de Rabelais dans la révolution présente*, Paris, Gattey, 1791, p. 2. Pour plus de détails, je me permets de renvoyer à l'étude de Paolo Grossi, *Pierre-Louis Ginguené, historien de la littérature italienne*.

² Jean de La Bruyère, *Caractères*, éd. Marc Escola, I, 43, pp. 174-175. Voir à ce sujet mes remarques dans « Avec les Rabelites, je sçay rabeliser : la langue de Rabelais » (chapitre III).

à la *Bibliothèque bleue* ; et le reste, tout bizarre qu'il est, ne laisse pas de faire rire quelquefois le Dieu du Goût.³ »

La critique moderne a depuis cherché à mettre la légende d'un Rabelais sulfureux sur le compte d'un fâcheux contre-sens pour en faire, au contraire, l'apôtre d'un humanisme chrétien au nom d'une vérité qu'elle veut historique. Michael Screech est catégorique dans son *Évangélisme de Rabelais* : « Dans ses écrits, Rabelais se fait le défenseur de sa foi [...]. La propagande religieuse n'est pas pour lui une affaire secondaire, elle commande le choix de ses sujets et la forme qu'ils prennent dans son roman [...]. »⁴ Or, à l'époque de La Bruyère déjà, la critique historique et philologique se met au service d'une réhabilitation de son Rabelais. Ainsi, Jacob Le Duchat, maître d'œuvre de la première édition véritablement critique des textes de Rabelais, répond-il de façon systématique aux chefs d'accusation portés contre l'auteur du *Pantagruel*.

On lit en effet dans la préface aux *Cœuvres de Maître François Rabelais* que Le Duchat fait paraître en 1711 : « On propose contre Rabelais trois ou quatre accusations capitales : les obscénitez de son Livre, les profanations qui s'y trouvent de plusieurs passages de l'Écriture, l'Hérésie, et même l'Athéisme. » La réplique de l'éditeur aborde d'abord la question des « obscénitez » de son auteur :

Quant au premier point, outre l'exemple d'un grand nombre d'Ecrivains François et Italiens de sa Communion, dont quelques-uns avoient enchassé les plus impudiques discours jusque dans des Pièces de Théâtre destinées à exciter la Devotion du peuple François dans les tems de Noël et de Pâques, je ne sais si, pour l'excuser, il ne suffiroit pas de dire qu'il avoit été Cordelier, j'entens de ces *Frères-Lubins*, dont on fait tant de bons Contes [...].

Il en vient alors à ce qui dans l'écriture rabelaisienne relèverait de la « profanation » :

La seconde accusation, quelque vraie et quelque solide qu'elle soit, perd toute sa force contre un Ecrivain d'une Communion, où les Pasquinades ont pris naissance et où elles se multiplient chaque jour, à l'infini, sous les yeux du souverain Arbitre de la Religion.

Quant au soupçon d'« athéisme », Le Duchat fait appel à l'autorité du roi :

Celles d'Hérésie et d'Athéisme furent portées devant le Roi François I. qui, pour s'éclaircir du fait, voulut bien se faire lire le livre d'un bout à l'autre, par son fidèle *Anagnoste*. Mais après que celle-ci, fondée, moins sur la négligence des Imprimeurs, que sur une Turlupinade innocente, que l'accusé n'osait alléguer, eût été bientôt rejetée : lors de l'examen de celle d'Hérésie, quoi que la Doctrine, qu'on appelloit nouvelle, soit palpable en plusieurs

³ Voltaire, *Le Temple du Goût*, Amsterdam, Etienne Ledet, 1733, p. 39.

⁴ Michael Screech, *L'évangélisme de Rabelais*, p. 10.

endroits de l'Ouvrage, soit que le Roi, peu traitable d'ailleurs sur l'article, goûtât de lui-même cette Doctrine, soit que le Lecteur du Roi en eût entrepris en cette occasion la défense avec succès, cet Ouvrage, après avoir été approuvé par François I. merita bientôt sous Henri II. d'être imprimé avec Privilège, et cette Avanie que Rabelais venait d'essuier, lui acquit par surcroit de la part de ce Monarque une particulière Protection⁵.

Inutile de dire ce que nous devons à cette école historique devant un texte effectivement, pour reprendre les termes de La Bruyère, « monstrueux » dans l'éclatement de ses formes et souvent « énigmatique » dans ses mots mêmes au point, parfois, de frôler le non-sens. Secours précieux de l'érudition qui, pourtant, a son prix. Et je ne pense ici pas à l'effort nécessaire au déchiffrement de la langue rabelaisienne replacée dans son temps, mais, bien au contraire, au risque d'une neutralisation de la dimension trouble de cette langue. Risque qui naît d'une confusion entre l'*aliénation* et la *défamiliarisation* à l'œuvre dans nos lectures de l'œuvre rabelaisienne⁶. La première désigne ce qui, dans le texte rabelaisien, jure avec les codes esthétiques et culturels d'un lecteur et d'une lectrice du début du XXI^e siècle, l'irréductible altérité, voire même l'inquiétante étrangeté d'un texte du lointain XVI^e siècle. La défamiliarisation renvoie, quant à elle, au caractère intempestif de la langue rabelaisienne, qui n'est pas le seul fait de son éloignement dans le temps. Elle engage ce que François Bon dans sa *Folie Rabelais* appelle une « résistance au sens » :

[L]e travail prodigieux de Rabelais, c'est de mener à bout son récit malgré l'impossibilité dès son temps d'une totale compréhension, puisque marchant avant la fixation de la langue. Son génie est de renverser l'obstacle même en nouvelle dynamique : dans l'énorme puissance sonore du charroi, les mots seront une plaque visuelle non complètement déchiffable dans le temps qu'on les traverse, comme un paysage projeté trop vite et qui fascine pourtant aux gouffres aperçus. C'est la mise en scène à l'intérieur même du texte de la nomination, de la compréhension comme aussi de la puissance plastique autonome de la langue qui permettront, s'identifiant à ce déchiffrement même, de traverser cette résistance au sens⁷.

L'auteur de cette *Folie* a tenté d'en actualiser l'expérience en réalisant une retranscription littérale des premières éditions des œuvres rabelaisiennes qu'il donne à lire dans leur nudité, sans explications ni notes. Il parle alors d'une « épreuve » :

La difficulté où nous sommes nous-mêmes chaque fois qu'on reprend l'extrême de syntaxe qu'est encore Mallarmé, et ce qu'on se sait lui devoir

⁵ Jacob Le Duchat, « Préface » dans *Ceuvres de Maître François Rabelais*, t. 1, pp. XII-XIV.

⁶ Voir à ce sujet l'introduction de John O'Brien au *Cambridge Companion to Rabelais*, notamment pp. 1-2.

⁷ François Bon, *La folie Rabelais*, p. 42.

pourtant, et cette pulsion qu'on a d'y revenir, voilà [...] le point de départ exigeant pour lire Rabelais. Une difficulté est là, qui n'est pas due au décalage des temps, mais à ce qu'affronte en elle son écriture⁸.

Le projet d'une lecture quasi vierge – s'affranchissant et affranchissant le texte de Rabelais de tout discours de savoir qui en contrôlerait la prolifération de sens – relève certes de l'utopie. *A fortiori* lorsqu'il s'agit d'un auteur devenu mythe. Bon lui-même, par le biais de la référence à Mallarmé, projette sur l'œuvre rabelaisienne une certaine idée de la modernité littéraire qui est loin d'être innocente. Mais sa démarche présente l'avantage de penser l'aventure rabelaisienne dans la perspective d'un corps-à-corps avec un texte qui devait être encore plus déconcertant pour un lecteur du premier seizième siècle que pour nous. On est alors loin de l'illusion d'un lecteur faussement idéal qui ressemble davantage à la fable critique du « puits de savoir » mise en scène par Rabelais dans la célèbre lettre de Gargantua à son fils Pantagruel qu'à la réalité, décidément plus complexe, de la première réception des chroniques pantagruéliques. L'étude des sources et des savoirs que mobilise le texte rabelaisien ne doit en effet pas faire oublier que la construction d'une bibliothèque idéale participe du jeu des fictions encyclopédiques de Rabelais. Plutôt que de traduire la réalité des pratiques de lecture et d'interprétation de son temps, elles les interrogent. Les livres étaient rares, souvent difficiles d'accès et leurs textes sujets à des ratures et travestissements que ne laissent plus guère soupçonner nos éditions critiques modernes qui, trop souvent encore, présentent une lecture trompeusement stable et définitive⁹. La mise en ligne de ses retranscriptions des textes de Rabelais et, partant, leur mise en réseaux dans un environnement hypertextuel ouvert aux reprises et réécritures qu'a entreprise Bon actualise, du moins en partie, cette instabilité. Plus fondamentalement, le texte qu'il donne à lire rappelle qu'il ne peut s'agir, pour la critique, d'épuiser les virtualités des fictions rabelaisiennes dans un commentaire qui en maîtriserait toutes les potentialités de sens ou de révéler un sens enfin rendu à sa prétendue transparence originelle. Il s'agit plutôt de comprendre la dynamique d'un geste, autrement dit les effets, voire même l'efficacité des mots. Ou, pour reprendre l'expression de Michel Foucault, leur dimension événementielle :

Le commentaire repose sur ce postulat que la parole est acte de « traduction », qu'elle a le privilège dangereux des images de montrer en cachant, et qu'elle peut indéfiniment être substituée à elle-même dans la série ouverte des reprises discursives ; bref, il repose sur une interprétation du langage qui porte assez clairement la marque de son origine historique : l'Exégèse [...]. Traditionnellement, parler sur la pensée des autres, chercher à dire ce qu'ils

⁸ François Bon, « François Rabelais, grand traverseur des voies périlleuses », pp. 7-8.

⁹ Sur la mouvance tant symbolique que matérielle à l'œuvre dans les textes renaissants, voir Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile*.

ont dit, c'est faire une analyse du signifié. Mais est-il nécessaire que les choses dites, ailleurs et par d'autres, soient exclusivement traitées selon le jeu du signifiant et du signifié ? N'est-il pas possible de faire une analyse des discours qui échapperait à la fatalité du commentaire en ne supposant nul reste, nul excès en ce qui a été dit, mais le seul fait de son apparition historique ? Il faudrait alors traiter les faits de discours, non pas comme des noyaux autonomes de significations multiples, mais comme des événements [...] ¹⁰.

Les mots et les discours qu'ils déploient prennent une valeur événementielle à partir du moment où, au lieu d'être compris comme dépôts d'un sens qui existerait indépendamment d'eux, ils sont saisis comme le lieu même d'une négociation de significations parfois conflictuelles. Le mot est alors loin de stabiliser un sens, il fonctionne plutôt comme *rupture d'évidence* ¹¹. C'est là, peut-être, ce qu'on pourrait appeler la leçon rabelaisienne.

Son obscénité participe de cette épreuve. Si on a pu voir en Rabelais l'« auteur obscène par excellence » ¹², c'est en effet moins pour ce que disent ses textes que pour ce qu'ils font et, surtout, pour ce qu'ils auront permis de faire. Une obscénité qui se comprend comme une double ouverture dont les mots et les images du corps sont à la fois le moteur et le motif. Ouverture des figures du langage et du monde à un sens autre qui ouvre, en voilà la dimension proprement scandaleuse, à ce que cette ouverture a de troublant et à ce qu'elle aura rendu possible, mis à nu : le spectre de l'effondrement du sens dans l'infigurable. L'obscène en jeu s'inscrit ainsi dans l'horizon de ce qui fait le scandale de la modernité. Scandale au sens où l'entendait l'époque de Rabelais, le scandale comme « ce à quoy on heurte, ce qui faict trebucher », comme provocation d'une inquiétude dans l'ordre des mots et des choses. Un scandale à l'image d'une modernité qui, comme l'a rappelé Michel Foucault, désigne à la fois une période historique et une attitude contradictoire ¹³. « Etre moderne [...] ce n'est pas, du moins pas seulement, être de son temps, parce que c'est être à la fois avec et contre son temps » ¹⁴, précisera Pierre Macherey. Spectacle conflictuel dont les mots « malsonnants » de Rabelais auront à leur façon, on l'a vu, écrit le scénario.

¹⁰ Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, p. xiii.

¹¹ J'emprunte l'expression à Michel Foucault, « Table ronde du 20 mai 1978 », p. 842.

¹² Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, p. 100.

¹³ Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », notamment p. 1387 : « Par attitude, je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité ; un choix volontaire qui est fait par certains ; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. Un peu, sans doute, comme ce que les Grecs appelaient un *ethos*. Par conséquent, plutôt que de vouloir distinguer la "période moderne" des époques "pré" ou "postmoderne", je crois qu'il vaudrait mieux chercher comment l'attitude de modernité, depuis qu'elle s'est formée, s'est trouvée en lutte avec des attitudes de "contre-modernité". »

¹⁴ Pierre Macherey, « "Il faut être absolument moderne" : la modernité, état de fait ou impératif ».



© Librairie Droz S.A.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie présente l'ensemble des textes et études que j'ai cités ou auxquels j'ai renvoyé dans les pages qui précèdent. Les différentes rubriques sont organisées en fonction de l'ordre alphabétique des noms d'auteur, sauf la partie « Textes » où, lorsqu'une entrée comprend plusieurs œuvres d'un même auteur, les ouvrages sont indiqués dans l'ordre chronologique de leur parution.

TEXTES

François Rabelais

Les œuvres de Rabelais sont citées d'après l'édition suivante :

RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, 1994.

Autres éditions consultées :

a) Œuvres complètes

- , *Œuvres de Maître François Rabelais*, 5 vol., Amsterdam, Henri Bordesius, 1711.
- , *Œuvres de François Rabelais*, éd. Abel Lefranc et alii, 6 vol., Paris/Genève, Champion/Droz, 1912-1955.
- , *Œuvres complètes*, éd. Guy Demerson, Paris, Seuil, 1973.
- , *Les Cinq Livres*, Paris, Le livre de poche, 1994.

b) Pantagruel

- , *Pantagruel*, Lyon, Claude Nourry, [1532].
- , *Pantagruel*, éd. Verdun-L. Saulnier, Genève, Droz, 1965.

c) Gargantua

- , *Gargantua*, [Lyon], [François Juste], [1534/1535].
- , *La vie inestimable du grand Gargantua*, Lyon, François Juste, 1535.
- , *Gargantua*, éd. Ruth Calder et M. A. Screech, Genève, Droz, 1970.

d) Tiers Livre

- , *Tiers livre des faictz et dictz Heroïques du noble Pantagruel*, Paris, Chrestien Wechel, 1546.
- , *Le Tiers Livre*, éd. M. A. Screech, Genève, Droz, 1964.

e) Pantagruéline prognostication

- , *Pantagruéline prognostication pour l'an 1533 ; avec Les almanchs pour les ans 1533, 1535 et 1541 ; La grande et vraie pronostication de 1544*, éd. M. A. Screech, Genève, Droz, 1974.

f) Chroniques gargantuines

— , *Les Chroniques gargantuines*, éd. Christiane Lauvergnat-Gagnière et Guy Demerson, Paris, Nizet, 1988.

Autres

Annales manuscrites de Limoges dites Manuscrit de 1638, éd. Emile Ruben, Félix Achard et Paul Ducourtieux, Limoges, Ducourtieux, 1872.

Anthologie palatine (Anthologie grecque, première partie), éd. Pierre Waltz et Jean Guillon, 5 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1928-1941.

ARÉTIN (L), *Primo Libro Delle Lettere Di M. Pietro Aretino*, Paris, Matteo il Maestro, 1609.

— , *Il Quarto Libro Delle Lettere Di M. Pietro Aretino*, Paris, Matteo il Maestro, 1609.

— , *Lettres de l'Arétin (1492-1556)*, trad. André Chastel et Nadine Blamoutier, Paris, Scala, 1988.

ARIOSTE (L), *La comédie des supposez*, Paris, Estienne Groulleau, 1552.

ARISTOTE, *La Poétique*, éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

AUGUSTIN (saint), *La Cité de Dieu (livres XI-XIV)*, texte de la 4^e édition de D. Dombart et A. Kalb, éd. G. Bardy, trad. G. Combès, Paris, Desclée de Brouwer, 1959.

AULU-GELLE, *Les nuits attiques*, éd. René Marache, 4 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1967-1998.

BADE, Josse, *Navis Stultifera a domino Sebastiano Brant*, Bâle, Nicolas Lamparter, 1507.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, 12 vol., Paris, Gallimard, 1970-1992.

BÈZE, Théodore de, *La Correspondance de Théodore de Bèze, I (1539-1555)*, éd. Fernand Aubert et Henri Meylan, Genève, Droz, 1960.

— , *Le Passavant*, éd. Jeltine L. R. Ledegang-Keegstra, Leiden/Boston, Brill, 2004.

— , *Satyres chretiennes de la cuisine papale*, éd. Charles-Antoine Chamay, Genève, Droz, 2005.

BILLON, François de, *Le Fort inexpugnable de l'honneur du Sexe Femenin*, Paris, Ian d'Allyer, 1555.

BOCCACE, *Peri Genealogias Deorum libri quindecim*, Bâle, Ioannes Hervagium, 1532.

— , *La Généalogie des Dieux païens. Livres XIV et XV, un manifeste pour la poésie*, éd. Yves Delègue, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001.

BON, François, *Daewoo*, Paris, Le livre de poche, 2006.

BOUCHET, Jean, *La Déploration de l'Eglise militante*, éd. Jennifer Britnell, Genève, Droz, 1991.

BOURBON, Nicolas, *Nugae (Bagatelles, 1533)*, éd. Sylvie Laigneau-Fontaine, Genève, Droz, 2008.

BOURDIGNÉ, Charles de, *La légende joyeuse de Maistre Pierre Faifeu*, éd. Francis Valette, Genève, Droz, 1972.

BRANT, Sébastien, *Das Narrenschiff*, Bâle, Johann Bergmann von Olpe, 1494.

Bruegel. Les Estampes, catalogue raisonné établi par Louis Lebeer, Paris, Bibliothèque des Arts, 1991.

BUDÉ, Guillaume, *Le Livre de l'Institution du Prince*, Paris, Jean Foucher, 1547.

— , *L'étude des lettres. Principes pour sa juste et bonne institution (De studio literarum recte et commode instituendo)*, éd. Marie-Madeleine de La Garanderie, Paris, Les Belles Lettres, 1988.

- , *Le passage de l'Hellénisme au Christianisme (De transitu Hellenismi ad Christianismum)*, éd. Marie-Madeleine de La Garanderie et Daniel Franklin Penham, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- CALCAGNINI, Celio, *Opera*, Bâle, Froben, 1544.
- CALENZIO, Eliseo, *Les grandes et fantastiques batailles des grans Roys Rodilardus, & Croacus, traduit de Latin en François*, Bloys, Julian Angelier, 1554.
- CALVIN, Jean, *Opera quae supersunt omnia*, éd. Guillaume Baum, Edouard Cunitz et Edouard Reuss, 58 vol., Brunsvigae, C.A. Schwetschke, 1863-1900.
- , *Des Scandales [1550]*, éd. Olivier Fatio, Genève, Droz, 1984.
- , *Sermons sur la Genèse*, éd. Max Engammare, 2 vol., Neukirchen-Vluyn, Neukirchner Verlag, 2000.
- , *Epistolae*, éd. Cornelius Agustijn et Frans Peter Van Stam, Genève, Droz, 2005.
- , *Œuvres*, éd. Francis Higman et Bernard Roussel, Paris, Gallimard, 2009.
- CASTIGLIONE, Baldassar, *Le Parfait courtisan du comte Baltasar Castillonois, es deux langues, respondans par deux colonnes, l'une à l'autre, pour ceux qui veulent avoir l'intelligence de l'une d'icelle. De la traduction de Gabriel Chapuis, Tourangeau*, Paris, Nicolas Bonfons, 1585.
- CHAMPIER, Symphorien, *Cribratio, lima et annotamenta in Galeni, Avicennae et Consiliatoris opera*, Paris, Josse Bade, 1516.
- CLICHTOVE, Josse, *Elucidatorium Ecclesiasticum ad officium ecclesiae pertinentia planius exponens*, Bâle, Froben, 1519.
- CORROZET, Gilles, *Les blasons domestiques*, Paris, Gilles Corrozet, 1539.
- Le Débat sur le Roman de la Rose (Christine de Pisan, Jean Gerson, Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col)*, éd. Eric Hicks, Paris, Champion, 1977.
- DÉSIRÉ, Artus, *Le contrepoison des cinquante-deux chansons de Clément Marot*, éd. Jacques Pineaux, Genève, Droz, 1977.
- DES PÉRIERS, Bonaventure, *Le Cymbalum Mundi*, éd. Yves Delègue, Paris, Champion, 1995.
- DU BELLAY, Joachim, *Œuvres complètes*, éd. Léon Séché, 4 vol., Paris, Revue de la Renaissance, 1903-1913.
- DUPUYHERBAULT, Gabriel, *Theotimus, sive De tollendis et expungendis malis libris*, Paris, Jean Roigny, 1549.
- ERASME, *Enchiridion militis Christiani*, Bâle, Froben, 1519.
- , *Moriae Encomium*, Bâle, Froben, 1522.
- , *Christiani matrimonii institutio*, Bâle, Froben, 1526.
- , *Hyperaspistes diatribae adversus Servum Arbitrium Martini Lutheri*, Bâle, Froben, 1526.
- , *De pueris statim ac liberaliter instituendis*, Bâle, Froben, 1529.
- , *De civilitate morum puerilium*, Bâle, Froben, 1530.
- , *Explanatio symboli quod Apostolorum dicitur*, Bâle, Froben, 1533.
- , *Liber de sarcienda ecclesiae concordia*, Bâle, Froben, 1533.
- , *De duplici copia verborum ac rerum*, Bâle, Froben, 1534.
- , *Lingua*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1538.
- , *Les Apophthegmes ... translatez de latin en francoys*, Paris, Antoine Macault, 1539.
- , *Le Mariage chrétien ... Traduit du Latin d'Erasmus [par Claude Bosc]*, Paris, François Babuty, 1714.

- , *Opus epistolarum*, éd. Percy Stafford Allen, 12 vol., Oxford, Clarendon, 1906-1958.
- *La correspondance d'Erasmus*, éd. Aloïs Gerlo, Bruxelles, University Press, 1968-1984.
- , *Ausgewählte Schriften. Ausgabe in Acht Bänden (Lateinisch und Deutsch)*, éd. Werner Welzig, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967-1980.
- , *Cœuvres choisies*, éd. Jacques Chomarat, Paris, Le livre de poche, 1991.
- , *Eloge de la folie ; Adages ; Colloques ; Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie ; Correspondance*, éd. Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolin et Daniel Ménager, Paris, Robert Laffont, 1992.
- , *Traité de civilité puérile*, trad. Alcide Borneau, Paris, Mille et une nuits, 2001.
- , *La langue*, éd. Jean-Paul Gillet, Genève, Labor et Fides, 2002.
- , *Eloge de la Folie et autres écrits*, éd. Jean-Claude Margolin, Paris, Gallimard, 2010.
- , *Les Adages*, éd. Jean-Christophe Saladin, 5 vol., Paris, Les Belles lettres, 2011.
- ESTIENNE, Henri, *L'introduction au Traité de la conformité des merveilles anciennes avec les modernes ou, Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*, éd. Bénédicte Boudou, 2 vol., Genève, Droz, 2007.
- ESTIENNE, Robert, *In Evangelium secundum Matthaeum, Marcum, et Lucam commentarii ex ecclesiasticis scriptoribus collecti*, Genève, Robert Estienne, 1553.
- Faictz de Jesus Christ et du pape*, éd. Reinhard Bodenmann, Genève, Droz, 2009.
- FERNEL, Jean, *La Pathologie*, Paris, Veuve Jean le Bouc, 1646.
- FICIN, Marsile, *Commentaire sur le dialogue de Platon : Ion*, éd. Edouard Mehl, dans Platon, *Ion*, éd. Jean-François Pradeau, Paris, Editions Ellipses, 2001, pp. 82-101.
- , *Commentaire sur Le Banquet de Platon, De l'Amour (Commentarium in convivium Platonis, De amore)*, éd. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- FISCHART, Johann, *Geschichtklitterung (Gargantua)*, éd. Ute Nyssen, 2 vol., Dusseldorf, K. Rauch, 1963-1964.
- FRACASTOR, Jérôme, *De sympathia et antipathia rerum liber unus, De contagione et contagiosis morbis et curatione libri III*, Venise, héritiers de Lucantonio Giunta, 1546.
- , *Les Trois livres de Jérôme Fracastor sur la contagion, les maladies contagieuses et leur traitement*, Paris, Société d'éditions scientifiques, 1893.
- , *Syphilis sive morbus gallicus*, éd. Christine Dussin, Paris, Classiques Garnier, 2009.
- GAGUIN, Robert, *Les croniques de France ... translatees de latin en nostre vulgaire francoys*, Paris, Galliot du Pré, 1515.
- GALIEN, *Cœuvres anatomiques, physiologiques et médicales*, trad. Ch. Daremberg, 2. vol., Paris, Baillière, 1854-1856.
- GARASSE, François, *Le Rabelais réformé par les ministres, et nommément par Pierre du Moulin, ministre de Charanton, pour response aux bouffonneries inserées en son livre de la vocation des Pasteurs*, Bruxelles, Christophe Girard, 1619.
- , *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps, ou prétendus tels*, Paris, Sébastien Chappelet, 1623.
- GOULART, Simon, *Memoires de l'Estat de France ... Seconde Edition, reveuë, corrigée, et augmentée de plusieurs particularitez et traitez notables*, Meidelbourg [Genève], Henrich Wolf [Eustache Vignon], 1578.
- GRÜNPECK, Joseph, *Tractatus de pestilentiali scorra sive mala de Franzos*, Augsbourg, Johannes Schaur, 1496.
- , *De Mentulagra alias morbo gallico*, Memmingen, Albrecht Kunne, 1503.

- GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Rommant de la Rose : nouvellement Reveu et corrigé oultre les precedentes Impressions*, Paris, Galliot du Pré, 1529.
- , *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Le livre de poche, 2008.
- GINGUENÉ, Pierre-Louis, *De l'autorité de Rabelais dans la révolution présente*, Paris, Gattey, 1791.
- HANGEST, Jérôme, *De Christifera Eucharistia*, Paris, Jean Petit, 1534.
- , *Contre les tenebrions Lumière evangelicque*, Paris, Jean Petit, 1534.
- HUTTEN, Ulrich von, *De guaiaci medicina et morbo gallico*, Paris, Pierre Vidoué, 1519.
- , *Guaiacum. L'experience et approbation Ulrich de Hutten notable chevalier*, Lyon, Claude Nourry, 1520.
- , *Livre du chevalier allemand Ulric de Hutten sur la Maladie française et sur les propriétés du bois de Gayac*, trad. F.-F.-A. Potton, Lyon, Louis Perrin, 1865.
- , *Lettres des hommes obscurs*, éd. Jean-Christophe Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- JOUBERT, Laurent, *Premiere et Seconde partie des Erreurs populaires, touchant la Medecine et le regime de santé*, Paris, Claude Micard, 1587.
- JUVÉNAL, *Satires*, éd. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, trad. Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- LABÉ, Louise, *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, GF Flammarion, 1986.
- LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, éd. Marc Escola, Paris, Champion, 1999.
- LE CARON, Louis, *Dialogues*, éd. Joan A. Buhlmann et Donald Gilman, Genève, Droz, 1986.
- La Louenge des femmes. Invention extraite du Commentaire de Pantagruel, sus l'Androgyne de Platon*, Lyon, Jean de Tournes, 1551.
- LEFÈVRE D'ETAPLES, Jacques, *Theologia vivificans*, Johann Higman et Wolfgang Hopyl, 1498.
- , *La Sainte Bible en Francoys*, Anvers, Martin Lempereur, 1530.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Œuvres*, éd. Jean Stecher, 4 vol., Louvain, J. Lefever, 1882-1891.
- LUTHER, Martin, *Enarrationes seu postillae in lectiones*, Strasbourg, Georgio Ulrichero Andlano, 1535.
- , *Opera omnia*, 4 vol., Iéna, Christian Rhodius, 1556-1558.
- , *Le livre de l'Ecclesiaste, autrement dict le Prescheur, familierement expliqué par M. Luther*, Genève, Jean Crespin, 1557.
- , *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 127 vol., Weimar, Böhlau, 1883-2009.
- , *Etudes sur les Psaumes*, éd. Georges Lagarrigue, Genève, Labor et Fides, 2001.
- MAILLARD, Olivier, *Œuvres françaises (sermons et poésies)*, éd. Arthur de la Broderie, Nantes, Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de la Bretagne, 1877.
- MANARDI, Giovanni, *Medicinales Epistolae*, Strasbourg, Johann Schott, 1529.
- , *Traicté familier des noms Grecs, Latins et Arabiques ou vulgaires, avec les définitions de toutes les maladies qui surviennent superficiellement au corps humain ... traduit du Latin en Francoys*, Paris, Jean Langlois, 1555.
- Mittelalterliches Hausbuch. Bildschrift des 15. Jahrhunderts*, Leipzig, Germanisches Museum, 1866.

- MOLANUS, *Traité des saintes images*, éd. François Boespflug, Olivier Christin et Benoît Tassel, 2 vol., Paris, Editions du Cerf, 1996.
- MARCOURT, Antoine, *Le livre des marchans*, Neuchâtel, Pierre de Vingle, 1533.
- MAROT, Clément, *Ceuvres poétiques complètes*, éd. Gérard Defaux, 2 tomes, Paris, Classiques Garnier, 1990-1993.
- MARTIAL, *Epigrammes*, trad. Jean Malaplate, Paris, Gallimard, 1992.
- MENOT, Michel, *Sermons choisis (1508-1518)*, éd. Joseph Nève, Paris, Champion, 1924.
- MOLIÈRE, *Ceuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.
- MOLINET, Jean, *Les Faictz et Dictz*, éd. Noël Dupire, 3 vol., Paris, Société des anciens textes français, 1936.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, éd. Pierre Villey et Verdun-L. Saulnier, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- MORE, Thomas, *Responsio ad Lutherum*, 2 vol., New Haven, Yale University Press, 1969.
- NAVARRÉ, Marguerite de, *Le Miroir*, Paris, Antoine Augereau, 1533.
- NIFO, Agostino, *De Pulchro et Amore I : De Pulchro liber (Du Beau et de l'Amour I : Le livre du Beau)*, éd. Laurence Boulègue, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- Nouvelles recreatives, plaisantes, curieuses, & admirables, d'un renommé vieil-homme nommé Panurge, & du voyage que fist son ame en l'autre monde pendant le rajeunissement de son corps*, Toulouse, « Par Bien-faisant chasse-diables », 1616.
- Ceuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, éd. Maurice de Gandillac, Paris, Aubier-Montaigne, 1943.
- Ogier, François, *Jugement et censure du livre de la Doctrine curieuse de François Garasse*, Paris, 1623.
- PARÉ, Ambroise, *Ceuvres*, Paris, Gabriel Buon, 1585.
- , *Des monstres et prodiges*, éd. Jean Céard, Genève, Droz, 1971.
- Passevent parisien respondant à Pasquin romain*, Paris, Pierre Gaultier, 1556.
- PATRIZI, Francesco, *Du Baiser*, éd. Sylvie Laurens Aubry et Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- PÉTRARQUE, *Canzoniere/Le Chansonnier*, éd. Pierre Blanc, Paris, Classiques Garnier, 1988.
- , *Lettres familières*, éd. Ugo Dotti, 5 vol., Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- PIC DE LA MIRANDOLE, Jean, *Commentaire sur une chanson d'amour de Jérôme Benivieni*, éd. Patricia Mari-Fabre, Paris, Editions de la Maisnie/Guy Trédaniel, 1991.
- , *Ceuvres philosophiques*, éd. Olivier Boulnois et Giuseppe Tognon, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- PLATON, *Le banquet*, éd. Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 2002.
- PLINE L'ANCIEN, *L'histoire du monde ... Le tout fait et mis en François par Antoine du Pinet*, 2 vol., Lyon, Claude Senneton, 1562.
- , *De la Peinture (Histoire naturelle, livre XXXV)*, trad. Emile Littré, Paris, Editions Errance, 2009.
- POISSENOT, Bénigne, *Nouvelles Histoires tragiques [1586]*, éd. Jean-Claude Arnould et Richard A. Carr, Genève, Droz, 1996.
- POLITI, Lancelotto, *In omnes divi Pauli Apostoli, et alias septem canonicas epistolas [...] commentaria*, Paris, Bernard Turrissan, 1566.

- Prosatori latini del Quattrocento*, éd. Eugenio Garin, Milan/Naples, Riccardo Ricciardi, 1952.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. Jean Cousin, 7 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.
- Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles : morales, facétieuses, historiques*, éd. Anatole de Montaiglon et James de Rothschild, 13 vol., Paris, Jannet, 1855-1878.
- Le Recueil des Repues franches de Maistre François Villon et de ses compagnons*, éd. Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, Genève, Droz, 1995.
- RONDELET, Guillaume, *Traité de Verole ... traduit en Francois et remis au net par Estienne Maniald*, Bordeaux, Simon Millanges, 1576.
- ROYS, Loys le, *De la vicissitude ou variété des choses*, Paris, Pierre l'Huilier, 1575.
- SALA, Pierre, *Tristan*, éd. Chantal Verchere, Paris, Champion, 2008.
- S'ensuivent les Blasons anatomiques du corps féminin, ensemble les contreblasons de nouveau composez*, Paris, Charles L'Angelier, 1543.
- Les Songes drolatiques de Pantagruel*, Paris, Richard Breton, 1565.
- Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance (Sébillot, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard)*, éd. Francis Goyet, Paris, Le livre de poche, 2001.
- Le Triumphe de treshaulte et puissante Dame Verolle*, Lyon, François Juste, 1539.
- Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide, traduictz en vers François*, Lyon, Guillaume Roville, 1556.
- VALÈRE MAXIME, *Les faictz et dictz dignes de mémoire ... translaté nouvellement de Latin en François par maistre Jehan le Blond*, Paris, Charles l'Angelier, 1548.
- VERSTEGAN, Richard, *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps*, éd. Frank Lestringant, Paris, Chandeigne, 1995.
- VILLON, François, *Les Œuvres de Francois Villon de Paris, reveues et remises en leur entier par Clement Marot*, Lyon, François Juste, 1537.
- VINCI, Léonard de, *Les Carnets*, trad. Louise Servicen, 2 vol., Paris, Gallimard, 1942.
- VIVES, Juan Luis, *Livre de l'institution de la femme chrestienne ... nouvellement traduictz en langue française par Pierre de Changy*, Le Havre, Lemale, 1891.
- VOLTAIRE, *Le Temple du Goût*, Amsterdam, Etienne Ledet, 1733.

Dictionnaires

- COTGRAVE, Randle, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611.
- Estienne, Robert, *Dictionarium, seu Latinae linguae thesaurus*, 2 vol., Paris, Robert Estienne, 1531.
- , *Dictionarium seu Latinae linguae thesaurus*, 2 vol., Paris, Robert Estienne, 1536.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'ancien français. Le Moyen Age*, Paris, Larousse, 1995.
- NICOT, Jean, *Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne*, Paris, David Douceur, 1606.

OUVRAGES CRITIQUES

Etudes portant essentiellement sur l'œuvre de François Rabelais

- ANTONIOLI, Robert, *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 (Tel, 70).

- BALDINGER, Kurt, *Etymologisches Wörterbuch zu Rabelais (Gargantua)*, Tübingen, Max Niemeyer, 2001.
- BAYLE, Ariane, « Six questions sur la notion d'obscénité dans la critique rabelaisienne », dans *Obscénités renaissantes*, éd. Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011, pp. 379-392.
- BERRONG, Richard M., *Rabelais and Bakhtin. Popular Culture in Gargantua and Pantagruel*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1986.
- BERRY, Alice Fiola, « “Les Mithologies Pantagrueliques” : Introduction to a Study of Rabelais's *Quart livre* », *PMLA* 92 :3 (1977), pp. 471-480.
- BON, François, *La folie Rabelais. L'invention du Pantagruel*, Paris, Minuit, 1990.
- , « François Rabelais, grand traverseur des voies périlleuses ». Disponible sur : www.tierslivre.net/ftp/rabelaisPref.rtf (dernier accès le 20 décembre 2011).
- BOST, Charles, « Théodore de Bèze et Rabelais : Le Passavant », *Revue du Seizième Siècle* XIX (1932-1933), pp. 282-290.
- BOULENGER, Jacques, « Le “Nouveau Panurge” », *Revue d'études rabelaisiennes* 3 (1905), pp. 408-431.
- BOWEN, Barbara C., *Enter Rabelais, laughing*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1998.
- BRANCHER, Dominique, « Un monstre de langage : l'anatomie de Quaresmeprenant », *Versants* 56 :1 (2009), pp. 115-137.
- BUSSON, Henri, « Les Eglises contre Rabelais », *Etudes rabelaisiennes* VII (1967), pp. 1-81.
- CAMBEFORT, Yves, « “Un cosson noir né d'une febvre blanche”. Comment comprendre l'énigme de Grippe-Minaud ? », *Etudes rabelaisiennes* 40 (2001), pp. 165-185.
- The Cambridge Companion to Rabelais*, éd. John O'Brien, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- CARPENTER, Nan Cooke, « Rabelais and the Androgyne », *Modern Language Notes* 68 :7 (1953), pp. 452-457.
- CAVE, Terence, JEANNERET, Michel et RIGOLOTT, François, « Sur la prétendue transparence de Rabelais », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 4 (1986), pp. 709-716.
- CHARPENTIER, Françoise, « La guerre des Andouilles (*Pantagruel* IV, 35-42) », dans *Etudes seiziémistes offertes à Monsieur le Professeur V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, pp. 119-135.
- COOPER, Richard, « Les “contes” de Rabelais et l'Italie : une mise au point », dans *La nouvelle française à la Renaissance*, éd. Lionello Sozzi, Genève, Slatkine, 1981, pp. 183-207.
- CORNILLIAT, François, « On Words and Meaning in Rabelais Criticism », *Etudes rabelaisiennes* XXXV (1998), pp. 7-28.
- DARCUEIL, Jacques, « Gargantua, l'énigme du chapitre II », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 17 :3-4 (1993), pp. 237-245.
- DEFAUX, Gérard, *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, Paris, Champion, 1987.
- , *Pantagruel et les sophistes. Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVI^e siècle*, La Haye, Nijhoff, 1973.
- , *Rabelais « agonistes » : du rieur au prophète. Etudes sur Pantagruel, Gargantua, Le Quart livre*, Genève, Droz, 1997.

- , « Rabelais and the Monsters of Antiphysis », *Modern Language Notes* 110 :5 (1995), pp. 1017-1042.
- DEMERSON, Guy, *François Rabelais*, Paris, Fayard, 1991.
- DIÉGUEZ, Manuel de, *Rabelais par lui-même*, Paris, Seuil, 1960.
- DUPÈBE, Jean, « Rabelais, médecin astrologue. Du *Pantagruel* au *Tiers livre* », *Etudes rabelaisiennes* XXXVII (1999), pp. 71-97.
- DUVAL, Edwin, « Interpretation and the “Doctrine absconce” of Rabelais’s Prologue to *Gargantua* », *Etudes rabelaisiennes* XVIII (1985), pp. 1-17.
- , « Rabelais architecte », dans *De la littérature française*, éd. Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993, pp. 150-155.
- FEBVRE, Lucien, *Le problème de l’incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 2003.
- FONTAINE, Marie Madeleine, « Quaresmeprenant : l’image littéraire et la contestation de l’analogie médicale », dans *Rabelais in Glasgow*, éd. James A. Coleman et Christine M. Scollen-Jimack, Glasgow, University of Glasgow, 1984, pp. 87-112.
- FRECCERO, Carla, « The Other and the Same : The Image of the Hermaphrodite in Rabelais », dans *Rewriting the Renaissance. The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*, éd. Margaret Ferguson, Maureen Quilligan et Nancy Vickers, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 145-158.
- FREI, Peter, « Chevaucher avec Rabelais : le Moyen Age obscène de la Renaissance », dans *Obscène Moyen Age ?*, éd. Nelly Labère, Paris, Champion, 2015, pp. 315-337.
- , (avec Thomas Hunkeler) « Rabelais et ses survivances : vers une littérature résolument “vulgaire” », dans *Ces gens-là. Les sciences sociales face au peuple*, éd. Marc-Henry Soulet, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2011, pp. 161-187.
- , « Le scandale de Rabelais : une Renaissance contre-nature », dans *Obscénités renaissantes*, éd. Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011, pp. 349-361.
- , « Le Silène de Rabelais : jeu et enjeux d’un contre-texte de la Renaissance », dans *Texte et contre-texte pour la période pré-moderne*, éd. Nelly Labère, Bordeaux, Ausonius, 2013, pp. 157-165.
- , « La “vérité scabreuse” de Rabelais : savoir et obscénité à la Renaissance », dans *Savoirs et savants dans la littérature (Moyen Age-XX^e siècle)*, éd. Pascale Alexandre-Bergues et Jeanyves Guérin, Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 51-68.
- GLAUSER, Alfred, *Rabelais créateur*, Paris, Nizet, 1966.
- GLIDDEN, Hope H., « Rabelais, Panurge, and the anti-courtly body », *Etudes rabelaisiennes* XXV (1991), pp. 35-60.
- GRÈVE, Marcel de, *L’interprétation de Rabelais au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1961.
- HUCHON, Mirelle, « Rabelais éditeur et auteur chez Gryphe », dans *Quid novi ? Sébastien Gryphe, à l’occasion du 450^e anniversaire de sa mort*, éd. Raphaële Mouren, Lyon, Presses de l’enssib, pp. 203-217.
- , *Rabelais grammairien. De l’histoire du texte aux problèmes d’authenticité*, Genève, Droz, 1981.
- JEANNERET, Michel, *Le défi des signes. Rabelais et la crise de l’interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994.
- JONES, Malcolm, « Rabelais and the *Sylva Cunnorum* (... *obscenos illos Pantagruelem, Sylvam cunnorum* ...) », *Etudes rabelaisiennes* XXXV (1998), p. 191.

- KOOPMANS, Jelle, « Rabelais et la tradition des pronostications », dans *Editer et traduire Rabelais à travers les âges*, éd. Paul J. Smith, Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 35-65.
- KRAILSHEIMER, Alban John, *Rabelais and the Franciscans*, Oxford, Clarendon Press, 1963.
- LA CHARITÉ, Claude, « Rabelais et la catégorie stylistique du *ῥυπαρός* », *Etudes rabelaisiennes* XLVIII (2009), pp. 145-154.
- LA CHARITÉ, Raymond C., « Devildom and Rabelais's *Pantagruel* », *The French Review* 49 :1 (1975), pp. 42-50.
- , « Rabelais and the Silenic Text. The Prologue to *Gargantua* », dans *Rabelais's incomparable book. Essays on his art*, éd. Raymond C. La Charité, Lexington Kentucky, French Forum, 1986, pp. 72-86.
- LARMAT, Jean, *Le Moyen Age dans le Gargantua de Rabelais*, Paris, Les Belles Lettres, 1973.
- LE DOUBLE, A.-F., *Rabelais anatomiste et physiologiste*, Paris, Ernest Leroux, 1899.
- LEFRANC, Abel, « Les plus anciennes mentions du *Pantagruel* et du *Gargantua* », *Revue d'études rabelaisiennes* 3 (1905), pp. 216-221.
- LESTRINGANT, Frank, « L'insulaire de Rabelais ou la fiction en archipel (pour une lecture topographique du *Quart livre*) », dans *Rabelais en son demi-millénaire*, Genève, Droz, 1988, pp. 249-274.
- LOSKOUTOFF, Yvan, « Un étron dans la cornucopie : la valeur évangélique de la scatologie dans l'œuvre de Rabelais et de Marguerite de Navarre », *Revue d'histoire littéraire de la France* 95 (1995), pp. 906-932.
- MARICHAL, Robert, « L'attitude de Rabelais devant le néoplatonisme et l'italianisme (*Quart Livre*, ch. IX à XI) », dans *François Rabelais, ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort (1553-1953)*, Genève, Droz, 1953, pp. 181-209.
- MARRACHE-GOURAUD, Myriam, « *Hors toute intimidation* » : *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, 2003.
- MASTERS, G. Mallery, *Rabelaisian Dialectic and the Platonic-Hermetic Tradition*, Albany, State University of New York Press, 1969.
- MÉNAGER, Daniel, « Largesse, don, échange dans le *Gargantua* », *Seizième siècle* 7 (2011), pp. 127-137.
- MENINI, Romain, « Le dernier mot du *Pantagruel* : Rabelais à Maupertuis », *Revue d'histoire littéraire de la France* 109 (2009), pp. 515-539.
- , *Rabelais et l'intertexte platonicien*, Genève, Droz, 2009.
- PARIS, Jean, *Hamlet et Panurge*, Paris, Seuil, 1971.
- PERSELS, Jeffery C., « "Straitened in the Bowels" or Concerning the Rabelaisian Trope of Defecation », *Etudes rabelaisiennes* 31 (1996), pp. 101-112.
- PETERFREUND, Stuart et RIGOLOU, François, « The Mass and the Eucharist in Rabelais », *PMLA* 109 :5 (1994), pp. 1027-1028.
- PLAN, Pierre-Paul, *Bibliographie rabelaisienne. Les éditions de Rabelais de 1532 à 1711*, Paris, Imprimerie nationale, 1904.
- POPOVA, Irina, « Le "carnaval lexical" de François Rabelais : le livre de M. M. Bakhtine dans le contexte des discussions méthodologiques franco-allemandes des années 1910-1920 », *Slavica Occitania* 25 (2007), pp. 343-367.
- RIGOLOU, François, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996 (Titre courant, 6).

- , « Rabelais, Misogyny, and Christian Charity : Biblical Intertextuality and the Renaissance Crisis of Exemplarity », *PMLA* 109 :2 (1994), pp. 225-237.
- SAINÉAN, Lazare, *La langue de Rabelais*, 2 vol., Paris, E. de Boccard, 1922-1923.
- , *L'influence et la réputation de Rabelais*, Paris, J. Gamber, 1930.
- SAULNIER, Verdun-L., « Dix années d'études sur Rabelais (1938-1948) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 11 :1 (1949), pp. 105-128.
- , « François Rabelais, patron des pronostiqueurs (une pronostication retrouvée) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 16 :1 (1954), pp. 124-138.
- SCHWARTZ, Jérôme, « Scatology and Eschatology in Gargantua's Androgyne Device », *Etudes rabelaisiennes* XIV (1977), pp. 265-275.
- SCREECH, Michael, « Emblems and Colours : the Controversy over Gargantua's Colours and Devises », dans *Mélanges d'histoire du XVI^e siècle offerts à Henri Meylan*, Lausanne, Bibliothèque Historique Vaudoise, 1970, pp. 65-80.
- , *L'évangélisme de Rabelais. Aspects de la satire religieuse au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1959.
- , *Rabelais*, trad. Marie-Anne de Kisch, Paris, Gallimard, 1992 (Tel, 357).
- SMITH, Paul J., *Voyage et écriture : étude sur le « Quart livre » de Rabelais*, Genève, Droz, 1987.
- SOZZI, Lionello, « Physis et Antiphysie, ou de l'arbre inversé », *Etudes de lettres* 2 (1984), pp. 123-133.
- STEPHENS, Walter, *Les géants de Rabelais : folklore, histoire ancienne, nationalisme*, trad. Florian Preisig, Paris, Champion, 2006.
- TELLE, Emile V., « À propos de la lettre de Gargantua à son fils (*Pantagruel*, chap. VIII) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* XIX (1957), pp. 209-233.
- TINGUELY, Frédéric, « Polémique et polyphonie dans le discours humaniste », *MLN* 120 :1 (2005), pp. 15-27.
- WEINBERG, Florence, *Rabelais et les leçons du rire. Paraboles évangéliques et néoplatoniciennes*, Orléans, Paradigme, 2000.

Autres

- ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. Martin Rueff, Paris, Rivages, 2011.
- ALDUY, Cécile, « Archéologie d'un gros plan : sémiologie du sexe imprimé dans les *Blasons anatomiques du corps féminin* », dans *Obscénités renaissantes*, éd. Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011, pp. 163-192.
- , « Le Sexe en toutes lettres à la Renaissance », *RHR (Renaissance, Humanisme, Réforme)* 68 (2009), pp. 9-28.
- ALEXANDRIAN, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Payot, 2008.
- ARASSE, Daniel, *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997.
- AUGIRON, Véronique, « Théodore de Bèze, disciple de Rabelais, ou le rire au service de la foi : le *Cochlée* (1549), un pamphlet à (re)découvrir », *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme français* 151 (2005), pp. 197-218.
- BAGCHI, David, « The German Rabelais ? Foul Words and the Word in Luther », *Reformation and Renaissance Review* 7 :2-3 (2005), pp. 143-162.

- BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier et JOLIVET, Vincent. *Image et transgression au Moyen Age*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.
- BATTIN, Jacques, *Entre religion et médecine. Des saints intercesseurs à l'ordre hospitalier des Antonins*, Paris, Glyphe, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean, *Mots de passe*, Paris, Le livre de poche, 2000.
- BAYLE, Ariane et WAJEMAN, Lise, « *Le Triumphe de Dame Verolle ou les bienfaits de l'obscénité* », *EMF : Studies in Early Modern France* 14 (2010), pp. 128-147.
- BEC, Pierre, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1984.
- BERRIOT, François, *Athéismes et athéistes au XVI^e siècle en France*, [Paris], CERF, [1984].
- BERTHOUD, Gabrielle, *Antoine Marcourt. Réformateur et pamphlétaire, du « Livre des marchans » aux Placards de 1534*, Genève, Droz, 1973.
- BLOCH, R. Howard, *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Age français*, Paris, Seuil, 1989.
- The Body in Paris. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, éd. David Hillman, New York, Routledge, 1997.
- BOEHRER, Bruce Thomas, « Early modern syphilis », *Journal of the History of Sexuality* 1 :2 (1990), pp. 197-214.
- BONNARDOT, Hippolyte, *L'abbaye royale de Saint-Antoine-des-Champs de l'ordre des Cîteaux. Étude topographique et historique*, Paris, Librairie de Féchoz et Letouzey, 1882.
- BOULNOIS, Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Age (V^e-XVI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2008.
- BRANCHER, Dominique, « L'anatomie par le rire : *Les Erreurs populaires* de Laurent Joubert », dans *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle. Fondements d'une science de la Renaissance*, éd. Ilana Zinguer et Isabelle Martin, Berne, Peter Lang, 2006, pp. 139-158.
- , « La révolte du Membre : épopée organique et dissidence stylistique dans la littérature médicale renaissante », dans *Obscénités renaissantes*, éd. Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011, pp. 215-236.
- , « Les "secrets" des femmes révélés. Enjeux de la traduction du savoir gynécologique en français (XIII^e-XVI^e siècles) », *Variations* 16 (2008), pp. 57-73.
- , « Virgile en bas-de-chausse : Montaigne et la tradition de l'obscénité latine », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* LXX :1 (2008), pp. 95-122.
- BRISSON, Luc, *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- BRONCKART, Jean-Paul et BOTA, Cristian, *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Genève, Droz, 2011.
- BUSSON, Henri, « Les noms des incrédules au XVI^e siècle », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 16 :3 (1954), pp. 273-283.
- BUTTERWORTH, Emily, « Defining Obscenity », dans *Obscénités renaissantes*, éd. Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011, pp. 31-37.
- BUTTERWORTH, Emily et ROBERTS, Hugh, « "L'Obscène" in French Renaissance Texts », dans *Obscénités renaissantes*, éd. Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011, pp. 87-92.

- CADIOT, Pierre, VISETTE, Yves-Marie, « Motifs, profils, thèmes : une approche globale de la polysémie », *Cahiers de lexicologie* 79 :2 (2001), pp. 5-46.
- CAMILLE, Michael, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, trad. Béatrice et Jean-Claude Bonne, Paris, Gallimard, 1997.
- CARTIER, Alfred, « Les Genevois en 1558 d'après un libelle contemporain. *Les Grandes Chroniques et Annales de Passe-Partout* par Artus Désiré », *Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, 2^e série, V :18 (1893-1901), pp. 163-201.
- CASAGRANDE, Carla et VECCHIO, Silvana, *Les péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, trad. Philippe Baillet, Paris, CERF, 1991.
- La catégorie de L'Honneste dans la culture du XVI^e siècle. Actes du colloque international de Sommières (septembre 1983)*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1985.
- CAVE, Terence, *Cornucopia. Figures de l'abandon au XVI^e siècle : Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, trad. Ginette Morel, Paris, Macula 1997.
- , *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999.
- , *Pré-histoires II. Langues étrangères et troubles économiques au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001.
- CÉARD, Jean, *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1996 (Titre courant, 2).
- CERQUILIGNI, Bernard, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.
- , *Une langue orpheline*. Paris, Minuit, 2007.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2010 (Folio essais, 146).
- CHARTIER, Roger, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Gallimard/Seuil, 2005.
- CHEVROLET, Teresa, *L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.
- CHOMARAT, Jacques, *Mots et croyances*, Genève, Droz, 1995.
- CHRISTIN, Olivier, *Confesser sa foi. Conflits confessionnels et identités religieuses dans l'Europe moderne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.
- , *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Minuit, 1991.
- CITTON, Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2007.
- CLÉMENT, Michèle, *Le cynisme à la Renaissance : d'Erasme à Montaigne* suivi de *Les Epistres de Diogenes (1546)*, Genève, Droz, 2005.
- COLLARD, Franck, *Un historien au travail à la fin du XV^e siècle : Robert Gaguin*, Genève, Droz, 1996.
- COLLET, Alain, « L'Éclésiaste à la fin du Moyen Age : édition du texte extrait de la Bible historique complétée (impression de Paris, Antoine Vérard, circa 1495) », dans *La Bible et ses raisons : diffusion et distorsions du discours religieux (XIV^e-XVII^e siècle)*, éd. Gérard Gros, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1996, pp. 47-76.
- COLIN-GOGUEL, Florence, *L'Image de l'Amour charnel au Moyen Age*, Paris, Seuil, 2008.

- COOPER, Richard, « The Philosophical Phoenix », dans *Philosophical Fictions and the French Renaissance*, éd. Neil Kenny, Londres, The Warburg Institute, 1991, pp. 71-87.
- CORNILLIAT, François, « Or ne mens ». *Couleurs de l'Eloge et du Blâme chez les « Grands Rhétoriciens »*, Paris, Champion, 1994.
- CORNISH, Alison, « Embracing the Corpse. Necrophilic Tendencies in Petrarch », dans *Dead Lovers, Erotic Bonds and the Study of Premodern Europe*, éd. Basil Dufallo et Peggy McCracken, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2007, pp. 57-70.
- CROUZET, Denis, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1535-vers 1610)*, Seyssel, Champ Vallon, 1990.
- DADOUN, Roger, *L'érotisme. De l'obscène au sublime*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.
- DEJEAN, Joan, *The Reinvention of Obscenity. Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
- DEMONET, Marie-Luce, « Les textes et leur centre à la Renaissance : une structure absente ? », dans *La Renaissance décentrée*, éd. Frédéric Tinguely, Genève, Droz, 2008, pp. 155-174.
- , *Les voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 (Points essais, 100).
- , *Sur parole. Instantanés philosophiques*, Paris, Editions de l'Aube, 1999.
- DESANTI, Jean-Toussaint, « L'obscène ou les malices du signifiant », *Traverses* 29 (1983), pp. 128-133.
- DETIENNE, Marcel et VERNANT, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1978.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « La condition des images. Entretien avec Frédéric Lambert et François Ninety », dans *L'expérience des images (Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman)*, éd. Frédéric Lambert, Bry-sur-Marne, INA Editions, 2011, pp. 81-107.
- , *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- , « Feux d'images. Un malaise dans la représentation au XIV^e siècle », dans Millard Meiss, *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire. Les arts, la religion, la société au milieu du XIV^e siècle*, Paris, Hazan, 1994, pp. IX-IL.
- , *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.
- , *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- , *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- , *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté (L'image ouvrante, 1)*, Paris, Gallimard, 1999.
- DUCROT, Oswald, « Quelques implications linguistiques de la théorie médiévale de la supposition », dans *History of linguistic thought and contemporary linguistics*, éd. Herman Parret, New York, De Gruyter, 1976, pp. 189-227.
- DUERR, Hans-Peter, *Nudité et pudeur. Le mythe du processus de civilisation*, trad. Véronique Bodin et Jacqueline Pincemin, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.
- ECO, Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, trad. Maurice Javion, Paris, Le livre de poche, 2002.

- , *Histoire de la laideur*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2007.
- , *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, 1993 (Points essais, 107).
- EICHEL-LOJKINE, Patricia, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.
- ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs*, trad. Pierre Kamnitzer, Paris, Pocket, 2009.
- FERGUSON, Gary, *Queer (Re)Readings in the French Renaissance. Homosexuality, Gender, Culture*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- FERRER, Véronique, « Réformes de l'Écclésiaste, entre rimes et raisons », dans *Les paraphrases bibliques aux XVI^e et XVII^e siècles*, éd. Véronique Ferrer et Anne Mantero, Genève, Droz, 2006, pp. 191-206.
- FERRY, Luc et RENAULT, Alain, *La pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1985.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- , « Le jeu de Michel Foucault », dans Michel Foucault, *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001 (Quarto), pp. 298-329.
- , *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 (Tel, 166).
- , *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France, 2009 (Quadrige).
- , « Qu'est-ce que les Lumières ? », dans Michel Foucault, *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001 (Quarto), pp. 1380-1397.
- , « Table ronde du 20 mai 1978 », dans Michel Foucault, *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001 (Quarto), pp. 839-853.
- , « Des travaux » (présentation de la collection « Des travaux » rédigée en commun avec Paul Veyne et François Wahl), dans Michel Foucault, *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard, 2001 (Quarto), pp. 1185-1186.
- FREEDBERG, David, « Johannes Molanus on Provocative Paintings (*De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum*, Book II, Chapter 42) », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), pp. 229-245.
- GAIGNEBET, Claude, *Le folklore obscène des enfants*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.
- GALLAGHER, Catherine et GREENBLATT Stephen, *Practicing New Historicism*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2000.
- GARNIER-MATHEZ, Isabelle, « Faule parodie, vraie controverse : renversement de connivence dans la réécriture des Placards (1535) », *Seizième siècle* 2 (2006), pp. 57-78.
- GEERTZ, Clifford, « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture », trad. André Mary, *Enquête* 6 (1998), pp. 73-105.
- GHISALBERTI, Fausto, « Mediaeval Biographies of Ovid », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 9 (1946), pp. 10-59.
- GINZBURG, Carlo, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, trad. Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010.
- , *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, trad. Monique Aymard, Paris, Flammarion, 1980.
- , « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI^e siècle », dans Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard et alii, Lagrasse, Verdier, 2010, pp. 185-217.

- GREENBLATT, Stephen, « Towards a Poetics of Culture », dans Stephen Greenblatt, *Learning to Curse. Essays in early modern culture*, New York, Routledge, 2007 (Routledge Classics), pp. 196-215.
- GREENE, Thomas M., *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982.
- GRIFFIN, Miranda, « Writing Out the Sin : Arthur, Charlemagne and the Spectre of Incest », *Neophilologus* 88 :4 (2004), pp. 499-519.
- GROSSI, Paolo, *Pierre-Louis Ginguené, historien de la littérature italienne*, Berne, Peter Lang, 2006.
- HIGMAN, Francis M., *Censorship and the Sorbonne. A Bibliographical Study of Books in French Censored by the Faculty of Theology of the University of Paris, 1520-1551*, Genève, Droz, 1979.
- , *Lire et découvrir. La circulation des idées au temps de la Réforme*, Genève, Droz, 1998.
- HOCHNER, Nicole, *Louis XII. Les dérèglements de l'image royale (1498-1515)*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.
- HUCHARD, Cécile, *D'encre et de sang. Simon Goulart et la Saint-Barthélemy*, Paris, Champion, 2007.
- HUNKELER, Thomas, « Cadavres exquis. Du corps de la dame à la corporation des blasonneurs anatomiques », dans *Arts littéraires, arts cliniques*, éd. Romuald Fonkoua, Brigitte Galtier et Caroline Jacot Grapa, Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, 2003, pp. 73-87.
- , *Le vif du sens. Corps et poésie selon Maurice Scève*, Genève, Droz, 2003.
- The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity (1500-1800)*, éd. Lynn Hunt, New York, Zone Books, 1993.
- JAHAN, Sébastien, *Les Renaissances du corps en Occident (1450-1650)*, Paris, Belin, 2004.
- JEANNERET, Michel, *Eros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003.
- , « La glose, le commentaire, l'essai à la Renaissance », dans *Histoire de la France littéraire I : Naissances, Renaissances (Moyen Age-XVI^e siècle)*, éd. Michel Prigent, Paris, Presses universitaires de France, 2006, pp. 1025-1053.
- , *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987.
- , *La Muse lascive. Anthologie de la poésie érotique et pornographique française (1560-1660)*, Paris, José Corti, 2007.
- , *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.
- , « Rire à la face du monstre », dans *Les Songes drolatiques de Pantagruel*, La Chaux-de-Fonds, Editions [vwa], 1989, pp. I-XL.
- JILLINGS, Lewis, « The Aggression of the Cured Syphilitic : Ulrich von Hutten's Projection of His Disease as Metaphor », *The German Quarterly* 68 :1 (1995), pp. 1-18.
- JUNG, Marc-René, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle. De l'Hercule courtois à l'Hercule baroque*, Genève, Droz, 1966.
- KLEIN, Robert, *La forme et l'intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970.
- KOOPMANS, Jelle, « La Pronostication des cons sauvages, monologue parodique de 1527 », *Le Moyen français* 24-25 (1990), pp. 107-129.

- LABÈRE, Nelly et SWIFT, Helen, « Préliminaires à l'obscène : le Moyen Age "gaulois" », dans *Obscénités renaissantes*, éd. Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011, pp. 63-86.
- LA GARANDERIE, Marie-Madeleine de, « La réponse catholique aux Placards de 1534. Le *Contre les tenebrions* de Jérôme Hangest, "marteau des hérétiques" », dans *La controverse religieuse (XVI^e-XIX^e siècles)*, éd. Michel Péronnet, t. 1, Montpellier, Université Paul Valéry, 1980, pp. 1-6.
- LAVOCAT, Françoise, *La Syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005.
- LE CADET, Nicolas, *L'évangélisme fictionnel : les livres rabelaisiens, le Cymbalum Mundi, l'Heptaméron*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- LE PAULMIER, Claude-Stéphen, *Ambroise Paré, d'après de nouveaux documents découverts aux Archives Nationales et des papiers de famille*, Paris, Perrin, 1887.
- LESTRINGANT, Frank, « Des hauts lieux aux "retraits" : petite contribution à une théologie de l'excrément (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Revue des sciences humaines* 261 (2001), pp. 65-89.
- , « Une liberté féroce : Guillaume Reboul et *Le Nouveau Panurge* », dans *Parler librement. La liberté de parole au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle*, éd. Isabelle Moreau et Grégoire Holtz, Paris, ENS Editions, 2005, pp. 117-131.
- , *Le livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Vernes*, Genève, Droz, 2002.
- , *Une sainte horreur ou le voyage en eucharistie (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- LEVELEUX, Corinne, *La parole interdite. Le blasphème dans la France médiévale (XIII^e-XVI^e siècles) : du péché au crime*, Paris, De Boccard, 2001.
- Licences et censures poétiques. La littérature érotique et pornographique vernaculaire à la Renaissance*, éd. Cécile Alduy, *RHR (Renaissance, Humanisme, Réforme)* 28 (2009), pp. 9-85.
- La littérature française : dynamique et histoire I*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 2007.
- LUBAC, Henri de, *Corpus mysticum. L'Eucharistie et l'Eglise au Moyen Age. Etude historique*, Paris, Aubier, 1949.
- MACHEREY, Pierre, « "Il faut être absolument moderne" : la modernité, état de fait ou impératif ». Disponible sur : <http://philolarge.hypotheses.org/>, séminaire 2005-2006 (dernier accès le 30 mars 2012).
- MARCHADOUR, Germain, *Thomas More et la Bible. La place des livres saints dans son apologétique et sa spiritualité*, Paris, Vrin, 1969.
- MASSAUT, Jean-Pierre, *Josse Clichtove, l'humanisme et la réforme du clergé*, 2 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1968.
- MCKENZIE, William, « Ovidian Obscenity in Renaissance France », dans *Obscénités renaissantes*, éd. Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011, pp. 39-47.
- MIERNOWSKI, Jan, *Le Dieu Néant. Théologies négatives à l'aube des temps modernes*, Leiden, Brill, 1998.
- , *Signes dissimilaires. La quête des noms divins dans la poésie française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1997.

- MORRISSEY, Robert J., *L'empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France*, Paris, Gallimard, 1997.
- Obscénités renaissantes*, éd. Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011.
- Obscenity. Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, éd. Jan Ziolkowski, Leiden, Brill, 1998.
- Obscenity (Studies in Early Modern France, 14)*, éd. Hugh Roberts, Charlottesville, Rookwood Press, 2010.
- PANTIN, Isabelle, « Entre invisible et mystère : les traités de la peste à la Renaissance, discours d'une maladie secrète », dans *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, éd. Jean Dupèbe, Franco Giaccone, Emmanuel Naya et Anne-Pascale Pouey-Mounou, Genève, Droz, 2008, pp. 427-442.
- PENNUITO, Concetta, « Langage médical et grosse vérole à la Renaissance : Joseph Grünpeck », dans *Morbus Gallicus. Retour aux textes sources médicaux (Journée d'études organisée par Jacqueline Vons et Frédérique Fouassier, 26 septembre 2008)*. Disponible sur : http://www.bium.univ-paris5.fr/sfhd/ecrits/morbus_gallicus_2008.pdf (dernier accès le 3 février 2012).
- PEUREUX, Guillaume, *La Muse satyrique (1600-1622)*, Genève, Droz, 2014.
- POSTEL, Claude, *Traité des invectives*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- POT, Olivier, « La question de l'obscénité à l'âge classique », *XVII^e siècle* 173 (1991), pp. 403-436.
- RANDALL, Michael, *Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996.
- RENOUARD, Philippe, *Bibliographie des impressions et œuvres de Josse Badius Ascensius, imprimeur et humaniste, 1462-1535*, 3 vol., Paris, E. Paul et fils et Guillemin, 1908.
- RIGOLOT, François, *L'Erreur de la Renaissance. Perspectives littéraires*, Paris, Champion, 2002.
- ROBERTS, Hugh, *Dog's Tales. Representations of Ancient Cynism in French Renaissance Texts*, Amsterdam, Rodopi, 2006.
- ROTHSTEIN, Marian, « Mutations of the Androgyne : Its Functions in Early Modern French Literature », *The Sixteenth Century Journal* 34 :2 (2003), pp. 409-37.
- RUSTERHOLZ, Peter, « Fischarts Prolog der *Geschichtklitterung*. Zur Hermeneutik "Karnevalisierter Schrift" », dans *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580-1730)*, éd. Stefanie Arend, Thomas Borgstedt, Nicola Kaminski et Dirk Niefanger, Amsterdam, Rodopi, 2008, pp. 245-272.
- SCHACHTER, Marc, « Louis Le Roy's *Sympose de Platon* and Three Other Renaissance Adaptions of Platonic Eros », *Renaissance Quarterly* 59 (2006), pp. 406-439.
- SCHMIDT-CHAZAN, Mireille, « Histoire et sentiment national chez Robert Gaguin », dans *Le métier d'historien au Moyen Age. Etudes sur l'historiographie médiévale*, éd. Bernard Guenée, Paris, Publications de la Sorbonne, 1977, pp. 233-300.
- SCHWERHOFF, Gerd, « Christus zerstückeln. Das Schwören bei den Gliedern Gottes und die spätmittelalterliche Passionsfrömmigkeit », dans *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, éd. Klaus Schreiner, München, Wilhelm Fink, 2002, pp. 499-527.
- SHARPE, William D., « Isidore of Seville : The Medical Writings. An English Translation with an Introduction and Commentary », *Transactions of the American Philosophical Society* 54 :2 (1964), pp. 1-75.

- STOICHITA, Victor I., *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999 (Titre courant, 16).
- SYPPER, Wylie G., « "Faisant ce qu'il leur vient à plaisir" : The Image of Protestantism in French Catholic Polemic on the Eve of the Religious Wars », *The Sixteenth Century Journal* 11 :2 (1980), pp. 59-84.
- SZABARI, Antónia, *Less Rightly Said. Scandals and Readers in Sixteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 2010.
- TALVACCHIA, Bette, *Taking Positions. On the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- TAYLOR, Jane H. M., « Antiquarian Arthur. Publishing the Round Table in Sixteenth-Century France », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 14 (2007), pp. 127-142.
- , « "Minds of the vulgar sort" : The Arthur of the Renaissance and the Anxiety of Reception », dans *Actes du 22^e congrès de la Société internationale arthurienne*, éd. Denis Hüe, Anne Delamaire et Christine Ferlampin-Acher. Disponible sur : <http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/> (dernier accès le 9 mars 2011).
- TERVARENT, Guy de, *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Droz, 1997 (Titre courant, 7).
- VIGILIANO, Tristan, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais. Essai de critique illusoire*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- WAJEMAN, Lise, *La parole d'Adam, le corps d'Ève. Le péché originel au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2007.
- , « Usages chrétiens de l'obscénité », dans *Obscénités renaissantes*, éd. Hugh Roberts, Guillaume Peureux et Lise Wajeman, Genève, Droz, 2011, pp. 393-408.
- WALTER, Tilmann, « Die Syphilis als astrologische Katastrophe. Frühe medizinische Fachtexte zur "Franzosenkrankheit" », dans *Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, éd. Dieter Groh, Michael Kempe et Franz Mauelshagen, Tübingen, Gunter Narr, 2003, pp. 165-186.
- WEINBERG, Bernard, « Guillaume Michel, dit de Tours : the editor of the 1526 *Roman de la Rose* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 11 :1 (1949), pp. 72-85.



© Librairie Droz S.A.

INDEX

- Abramovici, Jean-Christophe, 49 n.,
128 n., 179
Agamben, Giorgio, 77 n.
Agathias, 212
Alduy, Cécile, 15 n., 169 n.
Alexandre de Villedieu, 48
Alexandre-Bergues, Pascale, 10
Alexandrian, Sarane, 235
Ammirato, Scipione, 31
Amsdorf, Nicolas, 112
Aneau, Barthélemy, 112
Antonoli, Robert, 209 n.
Arasse, Daniel, 144 n.
Arétin (L'), 49, 109-110
Arioste (L'), 49
Aristote, 44, 45, 101, 151, 191
Arntzen, Helmut, 125
Augiron, Véronique, 95 n.
Auguste (empereur), 227-229
Augustin (saint), 101
Aulu-Gelle, 213
Auton, Jean d', 141
- Bade, Josse, 92
Bagchi, David, 80 n.
Bakhtine, Mikhaïl, 8, 14, 65-72, 76, 97-
98, 125, 193, 204-205
Baldinger, Kurt, 211 n.
Barbaro, Daniele, 168
Barbaro, Ermolao, 28
Bartholeyns, Gil, 203 n.
Bataille, Georges, 216, 226
Battin, Jacques, 41 n.
Baudrillard, Jean, 176 n., 220 n.
Bayle, Ariane, 10, 58, 69
Bec, Pierre, 135 n.
Becon, Thomas, 172
Béda, Noël, 43
- Berriot, François, 149 n.
Berrong, Richard M., 8 n., 66 n., 203 n.
Berry, Alice Fiola, 181 n.
Berthoud, Gabrielle, 88 n.
Bèze, Théodore de, 95-96, 151-156
Billon, François de, 210-211
Bloch, Howard, 192
Boccace, 29-31, 124, 136, 182 n.
Boehrer, Bruce Thomas, 54 n.
Bon, François, 83, 127 n., 128 n., 233-
234
Bonnardot, Hippolyte, 40 n.
Bosch, Jérôme, 127-129
Bost, Charles, 152 n.
Bota, Cristian, 8 n.
Botticelli, Sandro, 136
Bouchard, Alain, 195
Bouchet, Jean, 141-144, 165
Boulenger, Jacques, 159 n.
Boulnois, Olivier, 31 n.
Bourbon, Nicolas, 187
Bourdigné, Charles de, 187-189
Bowen, Barbara C., 43 n.
Brancher, Dominique, 99, 106 n.,
137 n., 207, 221 n.
Brant, Sébastien, 92, 116
Brantôme, Pierre de, 49
Breton, Richard, 133
Brisson, Luc, 223
Bronckart, Jean-Paul, 8 n.
Brueghel, Pieter, 127-129, 132
Budé, Guillaume, 33-34, 158, 205-207,
229
Busson, Henri, 147 n., 149
Butterworth, Emily, 14 n., 137 n.
- Cadiot, Pierre, 179
Caimi, Bartolomeo, 75

- Calcagnini, Celio, 222
 Calder, Ruth, 11
 Calenzio, Eliseo, 15
 Calvin, Jean, 7, 18, 53, 75-76, 120-124, 146-148, 152, 156-159, 174-175, 222
 Cambefort, Yves, 93 n.
 Camille, Michael, 132 n.
 Carpenter, Nan Cooke, 223 n.
 Carpentier, Pierre, 151-153
 Cartier, Alfred, 157 n.
 Casagrande, Carla, 75
 Castiglione, Baldassar, 207-208
 Cathelan, Antoine, 155
 Cave, Terence, 9, 15, 22 n., 25, 61, 68, 73, 188 n., 190 n., 221
 Céard, Jean, 205, 220
 Certeau, Michel de, 68
 Cervantès, Miguel de, 99
 Champier, Symphorien, 213
 Charlemagne, 181, 183-186
 Charpentier, Françoise, 223 n.
 Chartier, Roger, 68
 Chastillon, Odet de Coligny (cardinal de), 140, 226
 Chevrolet, Teresa, 31 n., 34
 Chomarar, Jacques, 219 n.
 Christin, Olivier, 74, 77, 144-145
 Christine de Pizan, 200-202
 Citton, Yves, 65 n.
 Clément, Michèle, 212
 Clichtove, Josse, 145
 Cochlaeus, Johannes, 95
 Cocteau, Jean, 127, 129
 Colin-Goguel, Florence, 13 n.
 Collard, Franck, 183 n.
 Collet, Alain, 103 n.
 Columelle, 93
 Cooper, Richard, 222 n., 225 n.
 Cop, Nicolas, 122
 Cornilliat, François, 13, 18-19, 84-86, 134
 Cornish, Alison, 185 n.
 Corrozet, Gilles, 169
 Cotgrave, Randle, 17, 93 n.
 Cratès, 195
 Crouzet, Denis, 156
 Dadoun, Roger, 125 n.
 Daniel, François, 120
 Darcueil, Jacques, 191 n.
 De Grève, Marcel, 124 n., 147 n., 182, 187 n.
 Defaux, Gérard, 22 n., 24, 35, 48 n., 73, 221 n.
 DeJean, Joan, 14 n., 15 n., 178, 179 n.
 Demerson, Guy, 7 n., 93 n.
 Demonet, Marie-Luce, 47 n., 84
 Denys l'Aréopagite, 30-31
 Derrida, Jacques, 21-22, 77 n.
 Des Périers, Bonaventure, 226
 Desanti, Jean-Toussaint, 139 n.
 Désiré, Artus, 156-158
 Detienne, Marcel, 68
 Didi-Huberman, Georges, 16 n., 32, 37, 61, 66-67, 128, 136 n., 167 n.
 Diéguez, Manuel de, 23, 204
 Diogène, 43, 211-213
 Dittmar, Pierre-Olivier, 203 n.
 Dolet, Etienne, 209
 Dorp, Martin, 139
 Du Bellay, Joachim, 149-150, 215-216
 Du Moulin, Pierre, 160
 Du Puys, Loys, 213
 Du Val, Pierre, 181-183, 192, 202
 Du Verdier, Antoine, 115
 Ducrot, Oswald, 47
 Duerr, Hans Peter, 106-109
 Duns Scot, 43
 Dupèbe, Jean, 117 n., 118 n., 120 n.
 Dupuyherbault, Gabriel, 7, 146-147, 151, 222
 Dürer, Albrecht, 116
 Dussin, Christine, 54
 Duval, Edwin, 129 n.
 Eco, Umberto, 13, 35-37, 176 n.
 Eichel-Lojkine, Patricia, 134 n.
 Elias, Norbert, 100, 106-109, 192
 Erasme, 28-29, 43-44, 48, 61, 69, 78-81, 93-95, 99-100, 112-113, 114, 123, 138-140, 144, 149, 175-177, 189-190, 192, 206-207, 219, 228, 230
 Estienne, Henri, 150, 219

- Estienne, Robert, 18, 136-137, 139, 141, 148, 149
- Febvre, Lucien, 122, 149, 150
- Ferguson, Gary, 219 n.
- Ferrer, Véronique, 104 n.
- Ficin, Marsile, 204, 207-209, 214-215, 217, 219
- Fischart, Jean, 124-125
- Fontaine, Marie Madeleine, 221 n.
- Foucault, Michel, 21, 76-77, 99, 234-235
- Fracastor, Jérôme, 54-58, 62
- François I^{er}, 122, 195, 207, 229
- Freccero, Carla, 218 n.
- Freedberg, David, 138 n.
- Gaguin, Robert, 183, 199
- Gaignebet, Claude, 13-14, 16
- Galien, 119, 209, 212-213
- Gallagher, Catherine, 106 n., 175 n.
- Garasse, François, 7, 157-161, 167-168, 178-179
- Garnier-Mathez, Isabelle, 165 n.
- Geertz, Clifford, 77 n.
- Gerson, Jean, 197-198, 201
- Ghisalberti, Fausto, 230 n.
- Ginguené, Pierre-Louis, 231
- Ginzburg, Carlo, 22, 75 n., 76 n.
- Glauser, Alfred, 222
- Glidden, Hope H., 173 n.
- Goulart, Simon, 151
- Gratius, Ortwin, 45-47
- Gray, Floyd, 102
- Greenblatt, Stephen, 16, 106 n., 173 n., 175 n.
- Greene, Thomas M., 188 n.
- Griffin, Miranda, 183 n.
- Grossi, Paolo, 231 n.
- Grünpeck, Joseph, 52-53, 62
- Gryphe, Sébastien, 118-119
- Guérin, Jeanyves, 10
- Hangest, Jérôme, 164-167
- Henri VIII d'Angleterre, 195
- Higman, Francis M., 165 n., 226 n.
- Hillman, David, 99 n.
- Hippocrate, 118-119, 227
- Hochner, Nicole, 141 n.
- Houic, Antoine, 116-117
- Huchard, Cécile, 151 n.
- Huchon, Mireille, 11, 26, 40, 43 n., 73, 81 n., 87 n., 113 n., 118 n., 134 n., 191, 194 n., 198-199, 209 n.
- Hunkeler, Thomas, 10, 16, 73 n., 209 n.
- Hunt, Lynn, 179 n.
- Hutten, Ulrich von, 44-49, 50-52, 54-55
- Jahan, Sébastien, 69-70, 74 n.
- Jean de Meun, 187, 197-202
- Jean Scot Erigène, 176
- Jeanneret, Michel, 8-9, 10, 17-18, 19 n., 22 n., 25-26, 67, 69 n., 97, 125 n., 129 n., 133 n., 168 n., 178-179, 190 n., 203 n., 204 n., 214, 215 n., 216, 217 n., 221 n., 234 n.
- Jillings, Lewis, 51 n.
- Jolivet, Vincent, 203 n.
- Jones, Malcolm, 120
- Joubert, Laurent, 39-40
- Joyce, James, 36
- Jung, Marc-René, 191 n.
- Juste, François, 11, 58, 116, 194
- Juvénal, 80, 92
- Klein, Robert, 220
- Koopmans, Jelle, 115 n., 116 n.
- Krailsheimer, Alban John, 90
- Krzycki, André, 78
- La Bruyère, Jean de, 7, 161-162, 231-233
- La Charité, Claude, 130 n.
- La Charité, Raymond C., 35, 41 n.
- La Garanderie, Marie-Madeleine de, 33 n., 165 n.
- La Hueterie, Charles de, 169
- Labé, Louise, 178 n.
- Labère, Nelly, 10, 184 n., 201 n.
- Larmat, Jean, 193 n.
- Lavocat, Françoise, 27-28
- Le Cadet, Nicolas, 27 n.
- Le Caron, Louis, 151

- Le Clerc, Nicolas, 123
 Le Double, A.-F., 209 n.
 Le Duchat, Jacob, 232-233
 Le Paulmier, Claude-Stéphen, 207 n.
 Le Petit, Claude, 177
 Le Roy, Loys, 51, 219
 Lefèvre d'Étaples, Jacques, 30, 145
 Lefranc, Abel, 42 n., 89-90, 121-122, 148-149, 182 n.
 Lemaire de Belges, Jean, 59, 195-196, 199
 Lestringant, Frank, 9, 10, 69, 82 n., 129 n., 145, 159 n., 171, 174, 194 n.
 Lizet, Pierre, 153-156
 Longin, 130-131, 133
 Loskoutoff, Yvan, 81 n., 146 n.
 Lubac, Henri de, 174 n.
 Luther, Martin, 52-54, 77-80, 103-105, 111-113, 142, 150, 154, 159, 165-166, 171

 Macherey, Pierre, 235
 Macrobe, 228
 Maillard, Olivier, 74
 Mallarmé, Stéphane, 36, 233-234
 Manardi, Giovanni, 51, 56-57, 118-119
 Marc'Hadour, Germain, 77 n.
 Marcourt, Antoine, 87-88, 162-167
 Marichal, Robert, 215 n.
 Marot, Clément, 130, 138, 168-169, 188-189, 192, 200, 202, 209, 231
 Marrache-Gouraud, Myriam, 230
 Martial, 49, 124, 225
 Massaut, Jean-Pierre, 145 n.
 Masters, G. Mallary, 215 n.
 McKenzie, William, 229 n.
 Ménager, Daniel, 24-25
 Menini, Romain, 37 n., 103
 Menot, Michel, 74-75, 92 n.
 Michel-Ange, 108-110
 Miernowski, Jan, 31-32
 Molanus, Jean, 138, 144
 Molière, 83
 Molinet, Jean, 84-86
 Montaigne, Michel de, 22, 131, 150, 182, 227-228, 229

 More, Thomas, 77-78
 Moreau, François, 119 n., 139 n.
 Morrissey, Robert, 184

 Navarre, Marguerite de, 120, 122, 130, 138
 Nicot, Jean, 141
 Nourry, Claude, 11, 51

 O'Brien, John, 233 n.
 Ogier, François, 161, 167-168
 Ovide, 34, 112, 124, 229-230

 Pantin, Isabelle, 55 n.
 Paré, Ambroise, 39, 52, 205, 207
 Paris, Jean, 21-22
 Pastoureau, Michel, 13
 Patrizi, Francesco, 208
 Pennuto, Concetta, 53 n.
 Persels, Jeffery C., 81 n.
 Peterfreund, Stuart, 90 n.
 Pétrarque, 170, 183-186, 208 n.
 Peureux, Guillaume, 10, 17 n., 20 n.
 Pic de la Mirandole, Jean, 28, 50, 218 n.
 Piraeicus, 130
 Plan, Pierre-Paul, 15 n., 116 n., 129 n.
 Platon, 29, 31, 33, 37-39, 42, 99, 185, 192, 204, 208, 209-211, 214-215, 216-221
 Pline, 97, 130, 176
 Pogge (Le), 124
 Poissenot, Bénigne, 228
 Politi, Lancellotto, 110 n.
 Popova, Irina, 66 n.
 Portus, François, 151-152
 Postel, Claude, 147, 152 n.
 Pot, Olivier, 83
 Proclus, 31

 Quintilien, 137, 206

 Randall, Michael, 221 n.
 Reboul, Guillaume, 159-160
 Rély, Jean de, 103
 Renouard, Philippe, 92 n.
 Reuchlin, Jean, 44-46

- Rigolot, François, 14, 22 n., 87-88,
90 n., 122-123, 136, 164, 205, 216
- Roberts, Hugh, 10, 14 n., 20 n., 212
- Romano, Giulio, 49
- Rondelet, Guillaume, 55, 62
- Rossi, Luciano, 10
- Rothstein, Marian, 219 n.
- Rusterholz, Peter, 125 n.
- Sade, 179, 128 n., 226
- Sainéan, Lazare, 75 n., 125
- Sala, Pierre, 189
- Sand, George, 7
- Saulnier, Verdun-L., 11, 14, 16, 102,
117 n., 195 n.
- Schachter, Marc, 219 n.
- Schmidt-Chazan, Mireille, 183 n.
- Schwartz, Jérôme, 219 n.
- Schwerhoff, Gerd, 74 n.
- Screech, Michael, 11, 40, 80 n., 114-115,
163, 210 n., 217, 232
- Sébillot, Thomas, 167-168, 191
- Serres, Jean de, 219-220
- Sharpe, William D., 178 n.
- Sigogne (sieur de), 178
- Smith, Paul J., 23-24
- Socrate, 27-28, 37-39, 43, 92-93, 160,
192
- Sommerhalder, Hugo, 124-125
- Soulet, Marc-Henry, 10
- Sozzi, Lionello, 222 n.
- Stephens, Walter, 195 n.
- Stoichita, Victor I., 10, 129 n.
- Strubel, Armand, 200
- Suétone, 228
- Swift, Helen, 184 n., 201 n.
- Sypher, Wylie G., 156 n.
- Szabari, Antónia, 18 n., 156 n., 157 n.,
171-172
- Talvacchia, Bette, 49 n., 208, 220 n.
- Taylor, Jane H. M., 183 n., 186 n.
- Telle, Emile, 123
- Tervarent, Guy de, 133 n.
- Tinguely, Frédéric, 203-204
- Tiraqueau, André, 119
- Tory, Geofroy, 138
- Valère Maxime, 177
- Varron, 137, 139, 178 n.
- Vecchio, Silvana, 75
- Vernant, Jean-Pierre, 68
- Verstegan, Richard, 71
- Vésale, André, 209
- Viau, Théophile de, 17
- Viegnes, Michel, 10
- Vigiliano, Tristan, 223 n.
- Villon, 81, 187-188
- Virgile, 29, 72, 137
- Visetti, Yves-Marie, 179
- Viterbe, Annius de, 195
- Vitruve, 168
- Vives, Juan Luis, 48, 186, 192
- Voltaire, 231-232
- Wajeman, Lise, 10, 20 n., 58, 88, 110 n.
- Walter, Tilmann, 54 n.
- Wechel, Chrestien, 84
- Weinberg, Florence, 7 n.
- Wolsey, Thomas, 78-79
- Ziolkowski, Jan M., 184 n.



© Librairie Droz S.A.

TABLE

Préliminaires	7
Remerciements.....	10
Note sur les références bibliographiques et la présentation des textes.....	11
 Introduction.....	 13
L'obscène en question	13
Vers une herméneutique de l'obscène	17
Rabelais obscène : orientations et plan d'une recherche	19

Chapitre premier À PLUS BAS SENS INTERPRÉTER : RABELAIS ET L'HERMÉNEUTIQUE DE SON TEMPS

Le Silène : allégorie critique et critique de l'allégorie.....	26
– Le texte silénique I : de Platon à la bibliothèque de Saint-Victor	37
– Le texte silénique II : le « Silène inversé » de la polémique humaniste	43
Syphilis : signe d'une crise et crise du signe	50
– « Rien n'est plus obscène » : du corps vérolé à une langue vérolée	58

Chapitre II RABELAIS ET LA FABRIQUE DE L'OBSCÈNE RENAISSANT

Ambivalences de l'obscène : lire Rabelais <i>avec</i> et <i>contre</i> Bakhtine.....	65
– Une poétique du blasphème	70
– Une poétique de la « mer dé ».....	80
– Une poétique de l'équivoque	83
La fracture de l'obscène : l'iconoclasme de Rabelais	86
– L'« excuse de l'auteur » du <i>Pantagruel</i> : négocier l'obscène.....	91
– Obscénité et révolte	96
– L'« excuse de l'auteur » (suite)	102
La renaissance de l'obscène et le « processus de civilisation ».....	106
– Dérèglements du monde I : Rabelais pronostiqueur.....	113
– Dérèglements du monde II : l'obscénité de Rabelais selon Calvin	120

Chapitre III
(RE)NAISSANCES DE L'OBSCÈNE :
INTERPRÉTER RABELAIS AU XVI^e SIÈCLE
ET AU SEUIL DE L'ÂGE CLASSIQUE

La défiguration en acte : <i>Les Songes drolatiques de Pantagruel</i>	127
– L'obscène comme mauvais signe	135
D'Érasme à Rabelais : l'obscénité comme sédition et impiété	139
– La hantise de la dissolution	140
– De la défiguration à la profanation.....	144
La valeur d'usage de Rabelais : la rhétorique rabelaisienne à l'épreuve de la controverse	146
– L'« absolue perversité » de Rabelais : la question de l'athéisme.....	147
– « Avec les Rabelites, je sçay rabeliser » : la langue de Rabelais	153
– « Ruiner le chasteau et retraite de faulse interpretation » : Rabelais et le spectre de l'Affaire des Placards de 1534.....	162
Au-delà de Rabelais : vers une poétique de l'obscène	167
– Le corps obscène I : les <i>Blasons anatomiques du corps féminin</i>	169
– Le corps obscène II : (dé)figurations du corps sacré	171
– Le corps obscène III : l'érotique des images de la chair	175
– La naissance de la pornographie : Rabelais en héritage	177

Chapitre IV
CRÉATIONS DE L'OBSCÈNE :
DES *CHRONIQUES GARGANTUINES* AU *QUART LIVRE*

Écrire des « folastries joyeuses » au seuil de la modernité : Rabelais avant Rabelais.....	182
– De la copie à la <i>copia</i> : le « moisy livret » des Anciens et la double corruption des textes	189
– Les <i>Chroniques gargantuines</i> : la renaissance obscène du Moyen Âge	194
Le <i>Tiers livre</i> : la « vérité scabreuse » de Rabelais.....	204
– Le banquet rabelaisien : un savoir au risque du vulgaire	204
– Le mystère du sexe (féminin) : la leçon d'anatomie du docteur Rabelais	209
– Les mots en folie : Rabelais-Diogène	212
Nature et contre-nature : de l'Androgyne aux dérives du <i>Quart livre</i>	215
– Un mythe « obscène » : l'Androgyne.....	216
– Le scandale des monstres : les dérives lubriques du <i>Quart livre</i>	221
– L'obscène en exemple : Rabelais (dé)masqué.....	226
Epilogue.....	231
Bibliographie.....	237
Index.....	257