



HAL
open science

L'esthétique du grotesque dans Le Quart Livre de Rabelais

Louise Millon-Hazo

► **To cite this version:**

Louise Millon-Hazo. L'esthétique du grotesque dans Le Quart Livre de Rabelais. Cahiers textuel 34/44, 2012, 35, p. 107-123. hal-04056358

HAL Id: hal-04056358

<https://hal.science/hal-04056358>

Submitted on 3 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ESTHÉTIQUE DU GROTESQUE DANS LE *QUART LIVRE* DE RABELAIS

Parler de *grotesque* à propos du *Quart livre* apparaît comme une évidence. On peut s'exclamer à propos de maints passages du *Quart livre* : « Quel spectacle grotesque ! » ; « Quel portrait grotesque ! » ; « Quel combat grotesque ! ». Cependant, nous ne pouvons pas nous en tenir à cette impression première. La notion de « grotesque » est extrêmement labile dans la mesure où elle a, tour à tour, été adoptée par différents domaines artistiques et par différents théoriciens.

Lorsqu'un lecteur de notre époque parle de *grotesque*, il entend à la fois « laid, bizarre, ridicule, embarrassant », et hérite en cela des conceptions romantiques du grotesque, essentiellement issues des textes critiques de Victor Hugo, de Charles Baudelaire et de Théophile Gautier. Si le sens courant de *grotesque* paraît pertinent pour évoquer les scènes fantaisistes de l'*Odyssée* bouffonne que joue Rabelais dans le dernier de ses livres authentifiés, cette épithète connaît néanmoins une histoire sémantique, culturelle, et critique complexe qu'il faut absolument interroger pour comprendre au mieux ce qu'elle implique.

Nous aborderons la notion de « grotesque » de manière diachronique. Nous commencerons par éclairer le *Quart livre* à la lumière du grotesque hugolien, interrogerons ensuite la pertinence de la thèse du « réalisme grotesque » de Mikhaïl Bakhtine pour le *Quart livre*, et rétablirons, finalement, le sens historique de cette épithète, en tentant de dégager une *manière grotesque* dans ce dernier roman authentique.

Le grotesque hugolien dans *Le Quart livre*

Il convient de commencer notre étude du grotesque par le rappel des conceptions hugoliennes de ce registre, car elles régissent fortement notre vision des œuvres, fussent-elles bien antérieures au romantisme français. Hugo le premier a donné ses lettres de noblesse à l'esthétique du grotesque. Dans la célèbre préface de *Cromwell* (1827), le dramaturge formule un éloge dithyrambique du grotesque qu'il érige en principe créatif. Il brosse une vaste fresque esthétique partant des Anciens pour arriver aux Modernes, et aborde sur un rythme effréné tous les arts tout en parcourant les grandes périodes de la création. Cette histoire littéraire menée tambour battant le conduit à valoriser le grotesque et à le placer au niveau du sublime, il met alors en avant la nécessité du contraste entre ces deux registres dont nul ne prime sur l'autre. Selon le créateur du drame romantique, un livre purement sublime ennue et manque l'intérêt premier de la création : la diversité. Hugo assimile le grotesque au *laid*, au *difforme*, au *disharmonieux*, au *bouffon*, et fait du grotesque une catégorie extrêmement large qui se définit avant tout par son antagonisme avec le sublime.

Il semble que nous puissions dégager dans le *Quart livre* une dialectique hugolienne faisant un partage très net entre les adeptes de la fausse religion représentés de manière caricaturale, odieuse et ridicule, et les adeptes de la vraie religion, mis en valeur, par contraste. Cette réflexion va dans le sens de la lecture du *Quart livre* par Michael Screech qui y lit une véritable profession de foi évangélique de la part de Rabelais. Le critique anglais voit dans le Pantagruel du *Quart livre* un véritable héros de l'évangélisme, garant des vertus de la vraie religion : « Le héros, Pantagruel, monte encore plus haut sur l'échelle de la perfection et

devient un sage inspiré, comme le fut Socrate¹. ». Cette lecture du *Quart livre* permet d'édifier Pantagruel en héros sublime dont les prières sont les illustrations de la foi parfaite, et ainsi d'interpréter toutes les figures dissonantes des îles traversées comme des anti-modèles grotesques.

D'un point de vue microstructural, l'épisode des papefigues (*QL*, chap. XLV à XLVII) délivre un portrait grotesque des protestants. En effet, ceux qui fuient le pape, ceux qui ont tourné en dérision le portrait de « Dieu en terre » en lui *faisant la figue*, se voient successivement associés à un *exemplum* et à une farce grotesques. Ces deux récits fonctionnent selon des stratégies d'humiliation très efficaces. Tous deux mettent en scène des trios burlesques. Dans l'*exemplum* de la mule Thacor, fondé sur un jeu de mots concernant la coutume de baiser la *mule* (« pantoufle ») du pape, il s'agit par punition d'aller chercher une figue avec les dents « es membres honteux » d'une mule, puis de la replacer au même lieu sans s'aider des mains. Le lecteur assiste ici à un rapprochement extrêmement dégradant entre la bouche humaine et le sexe bestial qui est fait pour provoquer un rire de moquerie et d'exclusion. Dans la farce du vilain, le comique se fonde également sur la mention dégradante du sexe féminin. Héritier de la très ancienne tradition comique misogynne, Rabelais passe facilement de l'image des parties honteuses de la mule à celle de l'entre-jambe d'une vieille paysanne. Un paysan papefiguier se trouve bien en peine de rivaliser avec un petit diable en matière de combat de griffes. Il sait qu'il risque d'y perdre son champ. Il prend conseil auprès de sa femme, laquelle lui demande de se reposer sur elle. Cette dernière reçoit le petit diable chez elle, en se plaignant d'avoir été profondément blessée par les longues griffes de son mari, et lui montre en guise de preuve, son « comment a nom ? », périphrase désignant le sexe féminin. Cette farce rejoue sur un mode polémique la satire misogynne du *Pantagruel*, mettant en scène un lion, une vieille et un renard (*P.*, chap. XIV). La farce du *Quart livre*, tout comme le fabliau obscène du *Pantagruel*, se concentre sur le rapprochement scabreux entre le sexe féminin et une blessure profonde. Par ce récit de fort « mauvais goût », les papefigues sont efficacement dévalorisés et associés à des images dégradantes. Le portrait du pape lui aussi est éraflé au passage puisqu'il est évoqué au beau milieu de ces histoires bestiales et grossières. Ainsi, les personnages grotesques tels que les conçoit Hugo ressortissent pleinement à la tradition satirique antique. Le personnage de la paysanne, désignée comme une « vieille papefiguière », rappelle le type de la *vetula* des satires horaciennes.

Rabelais fait également appel à ce registre grotesque fondé sur des images sexuelles dégradantes pour tourner en dérision l'idolâtrie des papimanes, caricatures des catholiques romains. De nouveau, il n'utilise pas une description grotesque directe, mais emploie des procédés indirects pour humilier la cible de sa satire. Pour les papefigues, il a employé le récit dégradant, pour les papimanes, il place dans leur bouche un discours avilissant et ridicule. Les papimanes se disent prêts à baiser « le cul sans feuille » et « les couilles » du pape (*QL*, chap. XLVIII, p. 1119). Ces paroles ravalent d'un trait de plume toute prétention du pape à la divinité. Ce dernier est renvoyé sans détour à son humanité la plus basse. Face à ces figures grotesques et ridicules, le discours évangélique de Pantagruel ne peut manquer d'être sublimé. Le dualisme hugolien entre le grotesque et le sublime paraît donc s'appliquer avec une certaine pertinence à l'étude de la caractérisation des personnages du *Quart livre*.

De surcroît, Hugo a explicitement déclaré avoir reconnu dans l'œuvre de Rabelais la préfiguration de l'esthétique grotesque qu'il appelle de ses vœux pour le mouvement romantique. Il le place aux côtés de L'Arioste et de Cervantès au rang des « Homère bouffons² ». Dans cette perspective, nous pourrions considérer le *Quart livre* dans son ensemble comme une œuvre grotesque dans la mesure où son hypotexte premier est l'*Odyssée*

¹ Screech, Michael, *Rabelais*, traduit de l'anglais par Marie-Anne de Kisch, Paris, Gallimard, 2008, p. 420.

² Hugo, Victor, *Cromwell*, Préface, Paris, chez Ambroise Dupont et compagnie, 1828, p. XIX.

d'Homère, savamment parodiée par Rabelais. Le *grotesque* tel qu'il est défini par Hugo apparaît comme un synonyme de la notion de *burlesque*. En effet, l'adjectif *bourlesque* est, d'après le *Trésor de la langue française informatisé*, attesté pour la première fois 1594 dans la *Satyre Ménippée*, et renvoie dès son origine à l'univers de la *satire* et de la *parodie*. Les œuvres *burlesques* du XVII^e siècle ont pour caractéristique le détournement d'un sujet noble et héroïque par l'élaboration de personnages vulgaires et par l'emploi d'un style bas. C'est exactement le cas avec le *Quart livre* qui traite la matière épique de manière vulgaire. On peut penser au caractère très peu héroïque et très peu exemplaire du compagnon de voyage de Pantagruel, Panurge, qui se ridiculise au plus haut point lors de l'épisode de la tempête. Mais le passage le plus typique en matière de parodie du genre épique se situe au chapitre XL, lors de la parodie du catalogue épique, avec la liste des « preux cuisiniers » « enclous » non dans le cheval de « Troye » mais la « Truye ». Nous sommes ici au cœur d'une écriture bouffonne travestissant les modèles les plus estimés de la littérature antique. Rabelais parodie ici clairement le plus célèbre épisode de l'*Odyssee* illustrant la ruse d'Ulysse. L'auteur comique substitue à dessein le cochon, animal de ripailles, fait pour être tué et mangé, au cheval, animal noble, réservé à la chevauchée martiale, et dont la préservation importe autant au cavalier que sa propre vie.

Le « réalisme grotesque » dans *Le Quart livre*

En outre, le terme grotesque est associé depuis la parution du livre de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, à une théorie singulière du « réalisme grotesque » opposé au « réalisme naturaliste ». Cette lecture du critique russe date des années 1940 et contient une marque idéologique très forte. Malgré toute la prudence dont il faut faire preuve pour aborder les affirmations de ce critique littéraire marxiste, il convient de mettre le *Quart livre* à l'épreuve de l'incontournable notion bakhtinienne de « réalisme grotesque ». Bakhtine formule sa propre définition du grotesque qui va à l'encontre de la conception hugolienne dans la mesure où elle n'est nullement régie par le dualisme chrétien entre l'âme et le corps ou entre le sublime et le grotesque, mais par un autre dualisme opposant le peuple à l'individu et le carnaval à la norme bourgeoise, au discours officiel. Bakhtine, tout comme Hugo en son temps, a eu tendance à faire ployer le texte rabelaisien pour mieux le mettre au service de sa théorie. Toutefois, nous remarquons que l'ouverture du prologue du *Quart livre* place le lecteur dans le contexte du carnaval : « Ha, ha. Bien et beau s'en va Quaresme, je vous voy. » (*QL*, prologue, p. 887). Si Carême s'éloigne, ceci signifie que, dans le combat folklorique entre Carnaval et Carême, Carnaval a repris le dessus, et que le narrateur parle dans une atmosphère de fête et de réjouissances.

De fait, la fable de Couillatris, bien que s'inscrivant pleinement dans la tradition lucianesque, ne dément pas les théories bakhtiniennes, parce que son ressort comique essentiel repose sur des procédés de *rabaissement*. Les dieux de l'Olympe – symbole topographique de la hauteur et du sublime – sont représentés de manière grotesque puisqu'ils sont ravalés à une humanité se caractérisant d'abord par le *bas corporel*. La fable d'Ésope « Le Bûcheron et Hermès » est plaisamment parodiée par Rabelais qui mêle ici la verve satirique de Lucien et l'*esprit carnavalesque* tel que le critique russe l'a conçu. Bakhtine pourrait en effet voir dans les dieux de l'Olympe des *images de la culture savante officielle* dans la mesure où ceux-ci sont très souvent utilisés dans la littérature répondant aux *canons classiques*. Jupiter fait la liste de tous les conflits qu'il a dû résoudre, tous plus prestigieux les uns que les autres, et se retrouve à devoir régler le drame bien prosaïque d'un malheureux bûcheron ayant perdu sa cognée. Les cris du pauvre diable importunent tant et si bien l'empire des puissants que le cas de Couillatris devient le centre des discussions divines. Priape prend la parole pour formuler un exposé sur l'équivocité que renferme la « diction » cognée. Ici, le

dieu des jardins et de la fécondité se fait le relais de la *culture populaire*, puisqu'il développe à l'envi une ambiguïté typique des *jeux de mots carnavalesques*. Priape singe les grands linguistes de l'époque et explique doctement, tout « en exhibant son coingnouoir dodrental », la polysémie du terme cognée : « Elle signifie un certain instrument, par le service duquel est fendu et coupé boys. Signifie aussi (au moins jadis signifioit) la femelle bien à point et souvent gimbretiletolletée. » (*QL*, Prologue, p. 899). Pour appuyer sa démonstration, Priape convoque une longue liste de paroliers et de compositeurs, et entonne des chansons paillardes. Ces couplets égrillards claironnés au beau milieu de l'Olympe ainsi que le surgissement de cette liste *ultra* contemporaine au beau milieu d'un aréopage de dieux et déesses ne peut manquer de rabaisser d'un seul coup le divin Olympe et de le mettre à *bas*. Cette tonalité grotesque donne le *la* de l'ensemble du livre en plaçant l'esprit de carnaval en son seuil. L'étonnante analogie qui suit les facéties de Priape, « tous les vénérables Dieux et Deesses s'esclaterent de rire comme un microcosme de mouches », achève de plonger le lecteur dans le chaos du carnaval. Les mouches ressortissent au genre de la vermine et sont fortement associées à la terre et à la putréfaction. L'antithèse est éclatante entre les vénérables Dieux et les ignobles mouches de même qu'entre l'idée de microcosme et l'image du vol chaotique de ces insectes. L'oxymore « microcosme de mouches » ainsi que le rire des dieux plongent le lecteur dans l'univers du *rabaissement* et du *rire régénérant*. Il n'y a plus de *haut* ni de *bas*, plus de *ciel* ni de *terre*, plus de *puissant* ni d'*oppressé*, plus de *noblesse* ni de *vilénie*, plus de *cosmos*, mais seulement le *chaos*, tout est sens dessus dessous, l'univers de la *fiction carnavalesque* peut se déployer. On peut lire une continuité entre ce passage du prologue et l'*explicit* du *Quart livre* qui met également en scène le rire d'un grand. Pantagruel, construit comme un modèle de vertu tout au long du *Quart livre*, ne peut « se contenir » de rire devant la figure pitoyable de Panurge, devant l'image grotesque de son fidèle compagnon « esmeu, transif, tremblant, hors de propous, conchié et esgratigné des gryphes du celebre chat Rodilardus » (*QL*, chap. LXVII, p. 1213). La *contenance* de Pantagruel qui ne peut se *contenir* est extrêmement significative et scelle au sortir de la fiction l'éloge du principe carnavalesque de débordement et d'outrance. Le *réalisme grotesque* triomphe finalement dans la mention dernière du *bas corporel* : « Ha, ha, ha ? Houay ? Que diable est cecy ? Appelez vous cecy foyre, bren, crottes, merde, fiand, déjection, matière fécale, excrément, repaire, laisse, esmeut, fumée, estront, scybale ou spyrathe ? » (*QL*, chap. LXVII, p. 1215). La fable inaugurale et cette farce finale dont Panurge se fait le protagoniste principal se répondent et font résonner l'œuvre d'un rire gigantesque qui pourrait, si l'on continue à adopter la grille bakhtinienne, dépasser toutes les noirceurs que contient cette fiction :

Le porte-parole du principe matériel et corporel n'est ici ni l'être biologique isolé, ni l'individu bourgeois égoïste, mais bien le peuple, un peuple qui dans son évolution croît et se renouvelle perpétuellement. C'est pourquoi tout l'élément corporel est si magnifique, exagéré, infini. Cette exagération revêt un *caractère positif, affirmatif*. Le centre capital de toutes ces images de la vie corporelle est matérielle, c'est la fertilité, la croissance, la surabondance³.

Cependant, cette grille de lecture perd de sa pertinence quand il s'agit d'étudier certains épisodes qui débordent la théorie du « réalisme grotesque ». Il n'est pas insignifiant que le chapitre V de *L'œuvre de François Rabelais*, intitulé « L'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources », se concentre sur l'étude du *Pantagruel* et exclut de l'analyse les autres livres. En effet, il est un épisode du *Quart livre* qui met particulièrement à mal la théorie manichéenne de Bakhtine, il s'agit de l'épisode de Gaster, allégorie du Ventre (*QL*, chap. LVII-LXII). La condamnation des gastrolâtres et de Manduce par Rabelais n'est pas

³ Bakhtine, Mickaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 28.

ambiguë, et la caractérisation grotesque de ceux-ci correspond davantage à la conception du grotesque que Wolfgang Kayser a formulée, conception mettant en avant les pouvoirs inquiétants de la monstruosité grotesque et s'appuyant sur la notion freudienne d'*Unheimliche*⁴.

La manière grotesque dans le Quart livre

Nous allons à présent nous efforcer de rétablir une certaine historicité de la notion de grotesque en ébauchant l'idée d'un possible rapprochement entre la *manière grotesque* de l'auteur du *Quart livre* avec l'esthétique des arts décoratifs ayant fait florès durant la Renaissance italienne et française, autour des années 1500. On rencontre le terme *grotesque* à deux reprises dans l'œuvre de Rabelais. La première occurrence se situe au chapitre XXVI du *Tiers livre*. Panurge prend conseil auprès de frère Jean pour savoir s'il doit se marier ou non. Pour adoucir son ami, il emploie une série d'apostrophes burlesques commençant toutes par le nom « couillon » et toutes suivies par une épithète différente. Une part de ce blason comique comporte des allusions aux arts plastiques :

- c. de stuc.
- c. de crottesque.
- c. Arabesque. [...]
- c. antiquaire. [...]
- c. garancé.
- c. calandré.
- c. requamé.
- c. diapré.

Les compléments du nom et les épithètes se situant dans la région de l'occurrence « crottesque » témoignent de la connaissance de cet art par Rabelais. Les grotesques étaient souvent incrustés dans le stuc et l'on employait indifféremment « crottesque » ou « arabesque » pour désigner ce style ornemental. La seconde occurrence du terme se rencontre au chapitre XL du *Cinquième livre* :

L'invention estoit admirable, mais encores plus admirable, ce me sembloit, que le sculpteur avoit autour de la corpulence d'icelle lampe cristalline engravee, à ouvrage cataglyphe une prompte et gaillarde bataille de petis enfans nuds, montez sus des petis chevaux de bois, avec lances de violets, et pavois faits subtilement de grappes de raisins, entrelassez de pampre, avec gestes et efforts pueriles, tant ingenieusement par art exprimez, que nature mieux ne le pourroit. Et ne sembloient engravez dedans la matière, mais en bosse, ou pour le moins en crottesque apparoissoient enlevez totalement, moyennant la diverse et plaisante lumière, laquelle en dedans contenue ressortissoit par la sculpture.

Dans cette occurrence, le complément prépositionnel « en crottesque » renvoie à une technique de sculpture en bas relief, créant un effet d'indépendance et de liberté des figures vis-à-vis de l'ouvrage dans lequel elles s'insèrent. Aussi le mot *crottesque* est-il associé, à chacune de ses apparitions dans l'œuvre de Rabelais, au domaine artistique. Rabelais partageait sans doute l'engouement pour l'art grotesque qui connaît ses plus belles années au début du XVI^e siècle. Ces occurrences revivifient le sens premier du terme et lui redonnent sa vérité historique. Le terme *crottesque* éclot dans la langue française en 1532, dans *l'Inventaire des objets d'art composant la succession de Florimond Robertet*. Ce dernier était un

⁴ Sigmund Freud développe la notion d'*Unheimliche* dans un célèbre article datant de 1919. Marie Bonaparte a tenté de restituer le sens de ce terme intraduisible à travers la périphrase : « inquiétante étrangeté ». On pourra consulter ce texte dans les *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, 1933.

personnage politique important, trésorier de France et secrétaire du roi. Il possédait une collection d'art très conséquente. La première attestation du terme *crotesque* est donc associée à un contexte artistique, décoratif et ornemental :

Une grande cuvette faite en fontaine, où sont de ces gentilles crotesques nouvellement inventées qui jettent mille fleurons à petits jambages tordus, portant les uns des paysages sur de simples lignes, mesmes des éléphants, des bœufs et des lions, des chevaux, des chiens et des singes, des paons, des hérons et des chahuans, des vases, des lampes et des grenades de feu d'artifice, des aspics, des lézards et des limaçons, des abeilles, des papillons et des hannetons, des fées, des masques, des cornes d'abondance et autres fanfares⁵.

Ici, le terme est employé comme substantif et signifie « ornement capricieux, arabesque ». Ces motifs ornementaux déliés, mêlant les différents règnes végétaux et animaux de la nature, étaient très en vogue au début du XVI^e siècle. Dès les années 1510, l'abbé de Fécamp, Antoine Bohier, émerveillé par son voyage en Italie aux côtés du roi Louis XII, entreprend de faire élever dans l'abbatiale de la Trinité des clôtures de chœur ornées de bas reliefs où se déploient des figures humaines et animales hybridées (dauphins pourvus de pattes postérieures et dont les queues se recourbent en feuillages arborescents, chimères ailées au corps canin surmonté d'un masque végétalisé, divers rinceaux mêlant règnes végétal et animal). Cette manière italienne transparait nettement dans les créations artistiques de l'époque. L'école de Fontainebleau, implantée par Rosso et Primatice, grâce à la protection du roi François I^{er}, a contribué à sa diffusion globale en France. « Ces gentilles crotesques » trouvent leur origine lexicale dans un emprunt à l'italien *grottesca*, signifiant « décoration murale très riche et fantaisiste ». On pourrait traduire ce terme italien par la périphrase « fresque de grotte ». Ces fresques prisées dès le milieu du *Quattrocento* s'inspirent de l'esthétique insolite découverte lors des fouilles archéologiques de la *Domus aurea* de Néron. Comme les archéologues avaient dû creuser pour exhumer ce trésor de l'architecture antique, cet art fantaisiste a été associé par métonymie au lieu d'où il a été tiré, à savoir les excavations du site de fouilles, d'où la dérivation de *grotta* en *grottesca*. L'influence de cette esthétique anti-classique sur l'imaginaire du *Quart livre* mérite une attention soutenue.

A priori, le groupe nominal « esthétique du grotesque » contient une contradiction interne. Il apparaît comme un oxymore. En effet, l'esthétique correspond à une partie de la philosophie qui, depuis les travaux du philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten (fin du XVIII^e siècle), propose l'étude de la sensibilité artistique et la définition de la notion de beau. Notre jugement de critique littéraire est déformé par le sens commun de l'épithète « esthétique » et éventuellement par notre connaissance de *La critique de la faculté de juger* de Kant et celle de *L'Esthétique* de Hegel. En raison de cet arrière plan culturel, nous portons un regard quelque peu anachronique sur la notion d'esthétique et associons volontiers ce terme aux idées de beauté harmonieuse, d'équilibre, d'unité et de bon goût. Néanmoins, l'art antique ne s'est pas résumé à cette conception de la beauté. La beauté peut également surgir de la liberté et de la fantaisie. Depuis l'Antiquité gréco-latine s'est déployée une importante tradition grotesque. Avant même l'érection de la *Domus aurea*, une esthétique de l'hybridité et de la monstruosité prend forme à la fin de la République, Gilles Sauron s'en est fait le spécialiste. Ses remarques sur le lien entre l'épanouissement de cet art et la période de crise dans laquelle est plongée Rome peuvent nous aider à mieux comprendre par analogie certaines images déconcertantes du *Quart livre*, en leur donnant un sens à la fois esthétique et politique :

⁵ E. Bonnafé, *Les Collectionneurs de l'ancienne France*, 1873, Paris, p. 22, cité par André Chastel dans *La grottesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 18.

Or il ne paraît pas douteux que cette évocation des origines du monde, du chaos primitif, rencontrait un thème central de la propagande politique à la fin de la République : l'idée que, dans le contexte de révolution et de guerre civile permanentes que connaissait Rome depuis les Gracques, allait se produire un changement d'âge pour l'humanité⁶.

Il serait ainsi possible d'interpréter les figures monstrueuses du *Quart livre* comme des images d'un chaos de transition, appelant à l'instauration d'un nouvel ordre politique et religieux, ayant enfin dépassé les conflits et les haines. Dans *La Grottesque*, André Chastel dégage quant à lui deux lois présidant à l'originalité de cet art difficilement définissable : « l'apesanteur des formes et la prolifération insolente des *hybrides*⁷ ». Arrivé vers le terme de son enquête, l'auteur ajoute qu'il faut absolument s'appuyer sur la littérature comique de l'époque pour comprendre le sens de ces formes et il fait alors justement référence au *Quart livre* et à l'anatomie de Quaresmeprenant. Il est remarquable que l'historien de l'art désarçonné aille voir du côté de la littérature, et qu'en miroir, le critique littéraire démuné se tourne vers les arts, pour comprendre des formes qui échappent à ses catégories :

La référence au coq-à-l'âne, à la contrepèterie, au calembour, à l'énumération hagarde, au *ludus verborum* peut nous éclairer. Bref, la grottesque refuse la description, et il faut recourir au phénomène littéraire parallèle dont la littérature des XV^e et XVI^e siècles a fait le plein : la fatrasie, le macaronique, la fête burlesque du langage⁸.

André Chastel déplace ici le problème tout en le conservant intact. Ce geste critique nous paraît révélateur des implications de cette esthétique déstabilisatrice. Le dessin ou l'écriture grotesque arrache le spectateur ou le lecteur du terrain de la description et le transpose dans un champ tout à fait inédit où il ne trouve plus ses repères. Ce déracinement hors du sol de la *mimesis* classique crée un effet esthétique singulier qui est celui du *stupor*. Le récepteur stupéfait, transbahuté dans le monde de l'absolument étrange, se retrouve dans un état de conscience propice à la refondation de ses convictions. Selon nous, cette esthétique n'est pas seulement faite pour divertir, et ne relève pas strictement de l'ornement plaisant, mais contient également une portée éthique extrêmement forte consistant en la préparation d'un socle idéologique neuf et refondé. D'après nos lectures, cet art, dans sa vivacité première (avant tout figement stylistique) s'est toujours développé à des périodes historiques, politiques ou religieuses *critiques*.

L'anatomie de Quaresmeprenant constitue le sommet de la manière grotesque dans le *Quart livre*. L'insolite technique descriptive que Rabelais y déploie rappelle très fortement la manière des peintres de grotesques. En effet, le principe de production du texte repose sur l'association de formes hétérogènes et proliférantes à une structure verticale par l'usage du seul adverbe « comme » systématiquement répété. Les comparants s'insèrent dans cette liste selon la même logique que les images grotesques des parois de la *Domus aurea* ou des Loges du Vatican, à savoir « sans véritable construction narrative ou spatiale, le plus souvent selon une logique de métamorphose⁹ ». Les figures s'accumulent en une concrétion verbale qui nie toute préoccupation logique ou sémantique et bafoue allègrement les règles classiques de vraisemblance. Le bric-à-brac de phores qui se déploie à partir de la « description » des parties internes et externes de Quaresmeprenant fait de ce personnage d'abord un monstre

⁶ Sauron, Gilles, « Les monstres, au cœur des conflits esthétiques à Rome au I^{er} siècle avant J.-C. », *Revue de l'Art*, n° 90, 1990-4, p. 38.

⁷ Chastel, André, *La Grottesque. Essai sur l'« ornement sans nom »*, *op. cit.*, p. 2.

⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁹ Zamperini, Alessandra, *Les Grotesques (Le grottesche : il sogno della pittura nella decorazione parietale)*, traduit de l'italien par Odile Megenaux, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 6.

formel et linguistique, puisqu'il échappe à toute tentative de représentation et puisque le système analogique qu'il développe va à l'encontre du but premier de l'analogie à la Renaissance : accéder à la connaissance d'un objet nouveau grâce à la reconnaissance en ce dernier d'objets connus. Le monosyllabe « comme » pourrait évoquer à la perfection le mince fil des rinceaux qui sert à lier de manière totalement artificielle des figures divergentes.

Par-delà le caractère divertissant de cette figure insolite, le plaisir de surprise qu'elle induit chez le lecteur, ses affinités avec la vogue pour les décors à la grotesque de l'époque, et son efficacité d'image satirique, on peut lire dans cette figure hybride une image du chaos précédent la refondation d'une nation en proie à de terribles crises politiques et religieuses. Ainsi, la procession monstrueuse et grotesque que Rabelais fait vivre et défiler dans les pages de son dernier *opus*, un an avant sa mort, pourrait être perçue comme un appel à l'édification d'un monde nouveau, pacifiste et tolérant.