



HAL
open science

LES BONS PANTAGRUELISTES SE FRAYENT LEUR PROPRE CHEMIN

Myrto Petsota

► **To cite this version:**

Myrto Petsota. LES BONS PANTAGRUELISTES SE FRAYENT LEUR PROPRE CHEMIN.
L'Atelier du Roman, 2023, 113, pp.43-48. hal-04521128

HAL Id: hal-04521128

<https://hal.science/hal-04521128>

Submitted on 26 Mar 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

LES BONS PANTAGRUELISTES SE FRAYENT LEUR PROPRE CHEMIN

Myrto Petsota

I

En 1542, Rabelais proposait dans la *Pantagrueline prognostication* la prophétie suivante : « Angleterre, Escosse, les Estrelins seront assez mauvais Pantagruelistes ». Le culte ne pouvait pas prendre si loin au nord de la zone viticole. Des siècles plus tard, John Cowper Powys se demanda pourquoi Rabelais avait été si longtemps négligé chez lui. Les coupables: la traduction de Thomas Urquart, trop extravagante, et le puritanisme victorien. Puis, selon l'image que les Britanniques se font d'eux-mêmes: avec un Moyen Âge moins aride que sur le continent, le début de la Renaissance fut moins éclatant. Si les Réformateurs anglicans partageaient avec Rabelais des réserves à l'égard de l'Église catholique, leur programme rigide défendait un dogme fondé sur une idéologie du martyr, là où Rabelais maintenait ses convictions avec plus de douceur. Il fut accusé de frivolité, de légèreté, de cynisme même, et ses premiers adeptes s'accrochèrent à ces accusations comme à des médailles. Le premier héritage rabelaisien outre-Manche relève donc de la réaction à l'oppression locale. Shakespeare l'a rencontré grâce à Ben Jonson, Alexander Pope grâce à Swift, qui en fut un fervent lecteur. Mais il faudra attendre Sterne pour établir une tradition romanesque britannique plus fidèle et peut-être plus légitime.

Rabelais esquisse donc des chemins romanesques qui ont été empruntés à travers les siècles: le rêve, le voyage, le récit populaire, la parole savante, le dialogue, l'utopie, la satire... Quelques mots peut-être sur cette épineuse question de la satire. Depuis Bakhtine, et en passant par Kundera, la tradition essayistique la plus importante sur le roman affirme qu'il faut distinguer l'œuvre rabelaisienne de la satire. Bakhtine oppose une *orientation privée* de la satire au *souci collectif* de l'œuvre de Rabelais. Kundera, sous l'égide de Hegel, souligne que la satire présuppose une cible. À l'inverse, l'ironie empêcherait le roman de

véhiculer un message univoque. Le *rire inclusif* du roman s'opposerait au *rire excluant* de la satire. Mais certains écrivains britanniques – dont on ne pourra dire qu'ils sont des *agélastes* – s'en méfient moins. Rabelais, aurait-il vu juste ? Regardons cette typologie des grands satiristes que fait Chesterton (*Hérétiques*) pour mieux comprendre :

Le satirique du premier genre est l'homme qui, tout d'abord, s'amuse lui-même et ensuite s'amuse de ses ennemis. Dans ce sens, il aime son ennemi et, par une sorte d'exagération de l'esprit chrétien, plus son ennemi est ennemi, plus il l'aime. Il trouve un bonheur éperdu et insolent à formuler sa colère ; sa malédiction est aussi humaine qu'une bénédiction. De ce type de satire, le grand modèle est Rabelais. Il est le premier exemple typique de la satire, de la satire abondante, violente, indécente, mais non-malicieuse. [...] Il est un deuxième genre d'esprit qui crée la satire avec la même qualité de grandeur. Il est incarné par l'écrivain dont la passion se déchaîne devant le sentiment intolérable de l'injustice. Il enrage à la pensée des hommes qu'on met en rage. Sa langue devient un membre insoumis et témoigne contre l'humanité tout entière. Tel fut Swift dont la *saeva indignatio* était une amertume pour tous, parce qu'elle était une amertume pour lui-même. [...] Le troisième type de la grande satire est celui où le satirique se montre supérieur à sa victime dans le seul sens sérieux du mot supérieur, en ayant pitié du pécheur et en respectant l'homme, tout en raillant l'un et l'autre. C'est ce qu'a fait Pope dans son *Atticus*, poème où l'auteur a le sentiment de railler les faiblesses propres au génie littéraire. Il prend donc plaisir à signaler la force de son ennemi avant de signaler sa faiblesse.

L'indignation placée au cœur de l'œuvre de Swift devrait l'exclure de la grande Histoire du roman, selon Kundera. Faut-il s'en contenter ? Prêtons d'abord l'oreille au plus grand passeur de Rabelais en Grande Bretagne : « La satire est une sorte de verre dans lequel les gens découvrent généralement le visage de tous sauf le leur ; c'est la principale raison de l'accueil qu'elle reçoit dans le monde, et du fait que si peu de gens en sont offensés. » Le génie de Swift n'est pas des moindres : en exposant le paradoxe de la satire, il lui donne une nouvelle vie. Le seul élan didactique de la satire, c'est celui d'aiguiser le discernement sans

consulter des recettes; en apprenant à se regarder dans le miroir de la satire, on pratique le doute. Dans cette tradition, à une vision polémique ou didactique, Wyndham Lewis opposa une forme de dissidence métaphysique de la satire.

Il y avait, rappelons-le, à l'origine de la satire, une croyance magique que les mots pouvaient tuer. Croyance liée à l'idée d'une langue naturelle selon l'Ancien Testament ou le mythe néoplatonicien. La croyance ayant très vite disparu, la menace du *satiriste satirisé* guette tous ceux qui s'aventurent dans cette voie. Je ne peux m'empêcher de penser aux paroles gelées du *Quart Livre*. À qui appartiennent-elles? Comment circulent-elles? Peuvent-elles nuire? Plus on tente de décrypter cet épisode, plus il paraît confus. Devant une parole inattendue, à forme changeante, Rabelais met en scène une multitude de réactions diverses. On pourrait conclure provisoirement, que la satire est un témoin de notre rapport à la langue.

On a souvent souligné l'importance de la farce chez Rabelais. Peut-être, peut-on ajouter quelques mots sur la *sottie*. Forme satirique de la farce, ou forme satirique distincte de la farce? On n'a jamais pu établir une distinction claire, est-ce encore un hasard? La sottie du siècle de Rabelais est jouée par les *Sots*, les « Enfants-sans-Souci », en se fondant sur l'idée que la société repose sur la folie de ses propres mœurs. On en retrouve la trace dans l'esthétique du dialogue fractionné, saturé d'accumulations, dans le blason de Triboulet, ou encore dans l'épisode où Pantagruel est appelé à trancher sur la question de Baisecul et Hume vesne. – analysé par Nicolas Le Cadet dans «Les sotties », *Rabelais et le théâtre*.

« Aultre argument ne peut mon cueur elire, Voyant le dueil, qui vous mine et consomme. Mieulx est de ris que de larmes escripre, Pour ce que rire est le propre de l'homme ». Mais les critiques s'écharpent sur la nature de ce rire. Est-il grinçant, canin, ou rit-on à gueule ouverte? J'écris pour divertir, nous dit Rabelais. Swift lui, écrit pour vexer. Quant à Will Self, il écrit pour étonner. Outre-Manche, les héritiers de Rabelais ont su inscrire ce rire dans ses manifestations plurielles, et dans l'*ambiguïté* qui lui est propre.

II

Les écrivains de nos jours, lisent-ils Rabelais? S'en inspirent-ils?

1. *Rabelais fait confiance à la sagesse paysanne*; elle peut reprendre les grands textes et se les approprier. On associe souvent l'Angleterre et l'Écosse au rationalisme et à l'empirisme, mais le xviii^e siècle s'y défend des régimes intellectuels totalisants des Lumières, du culte du changement perpétuel, et de la prolifération des discours. Cet attachement au bon sens populaire convient donc parfaitement aux préoccupations éthiques (impliquant également l'esthétique), aux questions de transgression et de politique (dans la construction de la nation), qui sont au cœur de l'œuvre des piliers littéraires du siècle (Swift, Pope, Defoe, Fielding et Johnson). Tous trouvent chez Rabelais une inspiration pour développer leur propre réflexion, en scellant ce qui fera la différence définitive entre le bon sens à la française, et le *common sense*¹.

2. On peut *apprendre de tout*. « Que nuit toujours savoir, toujours apprendre d'une moufle, d'une gedoufle, d'une pantoufle », nous dit Pantagruel dans le Tiers Livre. Pour cultiver sa curiosité, on peut emprunter les différents chemins du savoir *sans jamais se soumettre entièrement à la méthode de chaque discipline*. Swift et Sterne se sont méfiés des normes imposées, des institutions, des systèmes universels, des encyclopédies ainsi que des histoires prévisibles. Swift s'en prend à la systématisation du savoir, Sterne, dans son « Fragment rabelaisien », pousse la logique encore plus loin. Le « Système minutieux de la Kerukopædia » de Longinus Rabelaicus expose « tout ce qu'il faut savoir ». Longinus Rabelaicus propose que « toutes les règles éparses de la Kerukopædia, puissent être une fois pour toutes soigneusement rassemblées en un seul code, aussi épais que la tête de Panurge, le tout

¹ On associe volontiers en français le bon sens à la « raison ». C'est beaucoup plus rare en anglais, où l'on peut affirmer qu'une personne manque de « *basic common sense* » mais jamais qu'elle est « calme et raisonnable, apparemment dotée du meilleur bon sens ». Le bon sens rabelaisien est donc plus proche du *common sense* que l'est le bon sens des Lumières françaises.

proprement digéré (*Merde!* s'exclame Panurge...) et relié... par les soins d'une institution officielle, et ensuite mis entre les mains de chaque prédicateur de Grande-Bretagne et d'Irlande ».

3. *Le goût de la digression permet d'établir son propre rapport à la temporalité, par le biais de la création.* Art éminemment moderne, le roman se soucie dès ses débuts de ce nouveau rapport au temps, qui vient bousculer la circularité de la tradition tout en freinant la fuite en avant du progrès. Panurge *se déploie* en renouvelant toujours la même question « Dois je me marier ? » Il faut vite abandonner l'idée qu'une réponse pourrait être apportée : on empruntera différentes voies sans aucune garantie d'aboutissement. Dans *Walking to Hollywood* de Will Self, Will, le personnage principal se laisse porter par une question qui l'obsède : « Qui a tué le cinéma ? » Ne décline-t-il pas, peut-être, la même inquiétude qu'exprimait Rabelais en invitant le lecteur à laisser de côté ses soucis pour venir goûter aux plaisirs de la lecture ? Ce que Self apporte de nouveau, c'est un ancrage du voyage-digression dans la connaissance romanesque qui se fonde sur le postulat suivant: la véritable aventure c'est partir à la recherche du connu.

4. *Le personnage engendre l'auteur.* La grande nouveauté de Rabelais – plus étonnant même que de voir le géant avaler les pèlerins au lieu du berger chassant ses moutons ou des guerriers hostiles comme dans les Grandes Chroniques – c'est que dans le *Pantagruel*, le narrateur entre par lui-même dans la bouche du géant, curieux, se laissant mener par le hasard sur la langue du personnage. La création romanesque est un geste d'humilité ontologique. Avec *Walking to Hollywood*, Self continue dans cette tradition: Sherman Oaks, un artiste de quarante-cinq ans qui mesure à peine un mètre, fabrique des sculptures, qui sont des répliques énormes ou minuscules de son corps. Will, le personnage principal et ami d'enfance du sculpteur-nain, devient obsédé par des questions de mesure, et par un désir têtu de parcourir le monde à pied. Simple caricature de l'artiste conceptuel? La tentation est forte, mais le lecteur doit rester sur ses gardes: un coup la lecture est agréable, les remarques sont acérées, la vision est nette, puis soudain, on fait exploser toute certitude.

5. Self explique aussi qu'il n'a jamais voulu se soumettre aux contraintes des cours conventionnels de littérature anglaise, rejetant ainsi la perspective historiciste de l'histoire du roman. Ainsi, Rabelais instaure chez lui, l'idée qu'*il faut écrire sa propre généalogie*. Self explique que sa pratique a été façonnée par des œuvres qui attirent l'attention du lecteur sur leurs propres propriétés formelles. On n'est pas surpris qu'il nomme *Gargantua et Pantagruel*, *Don Quichotte*, *Tristram Shandy*, *Moby Dick* et *Un héros de notre temps*.

6. À chaque époque, le concept d'*utopie est une variation à trois temps sur le thème de l'idéal*; on le conjugue au passé, au présent et au futur, et on explore la relation entre les trois. L'utopie romanesque s'inscrit dans cette tradition et en dévie ; plutôt que de tendre vers l'idéal, elle se préoccupe de préserver et d'*ouvrir le champ du possible*. Depuis Rabelais et depuis Thomas More, il est clair au lecteur du roman britannique, que les utopies et les dystopies se sont toujours préoccupées du présent; un héritage de la modernité, comme le souligne Will Self.

L'œuvre de Rabelais et de ses héritiers rappelle qu'il est possible de se frayer son propre chemin. N'est-ce pas là le sens du mot liberté en grec, *ελευθερία*, *eleftheria* ? On n'aura cessé de le répéter au cycle de rencontres précédent. A-t-on vraiment changé de thème ?

M. P.