

Montrer les monstres : le grotesque dans Les Songes drolatiques de Pantagruel

Autor(en): **Jeanneret, Michel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 35: **Das Groteske = Le grotesque = The grotesque**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006373>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Michel Jeanneret

Montrer les monstres

Le grotesque dans *Les Songes drolatiques de Pantagruel*

L*es Songes drolatiques de Pantagruel, ou sont contenues plusieurs figures de l'invention de maistre François Rabelais: et derniere œuvre d'iceluy, pour la recreation des bons esprits:* c'est le titre d'un petit livre qui, imprimé à Paris en 1565, contient, pour l'essentiel, une série de cent vingt planches gravées.¹ Elles représentent des êtres hybrides qui, si l'on admet que le propre du monstre est de présenter un corps difforme et disparate, sont autant de variations sur le monstre. La combinatoire est multiple, mais elle privilégie quelques alliances. Il arrive que le métissage intervienne à l'intérieur de l'espèce humaine, par exemple des religieux couverts d'armes (*fig. 1* [26]) ou un homme qui s'apprête à se châtrer et qui, déjà, est habillé en femme (*fig. 2* [50]). Un pas de plus, et c'est la nature humaine qui, mêlée à l'animal, perd son intégrité. La permutation d'organes entre les hommes et les oiseaux, les hommes et les quadrupèdes, les hommes et les poissons (*fig. 3* [18]) donne l'impression d'un monde malléable, où tous les mixages sont possibles. On rencontre aussi un bâtard d'homme et de babouin qui, en plus, vit en symbiose avec une brouette (*fig. 4* [58]). Ce qui nous amène à une autre catégorie: l'union troublante de l'homme et de l'instrument (*fig. 5* [108]), de l'animé et de l'inerte (*fig. 6* [17]), la mécanisation de l'humain. Les hommes prennent des allures de pantin et simultanément les choses

1 Pour la réédition la plus récente, voir *Les Songes drolatiques [...]*, éd. par Michel Jeanneret et Frédéric Elsig, Genève, Droz, 2004, dont l'Introduction est une version plus développée et détaillée du texte ci-dessous. Dans les renvois aux reproductions, je donne, entre crochets carrés, le numéro d'ordre des gravures dans ce livre.

s'animent, elles se greffent sur les corps, comme avec cette mandoline animée (fig. 7 [96]) ou cette marmite qui fait la soupe (fig. 8 [44]).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

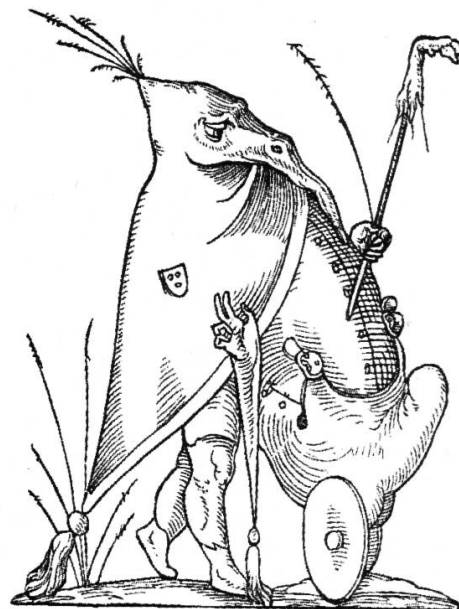


Fig. 4

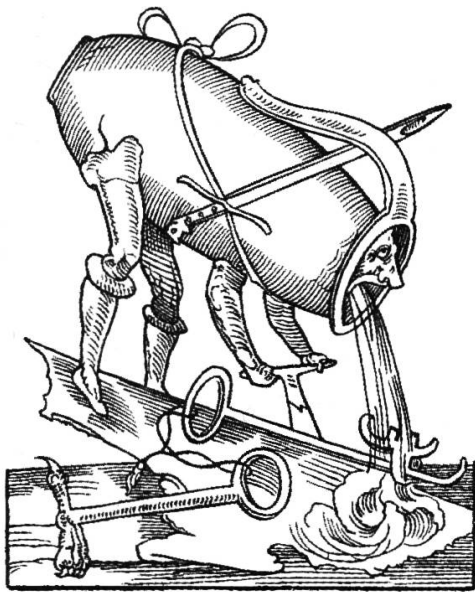


Fig. 5

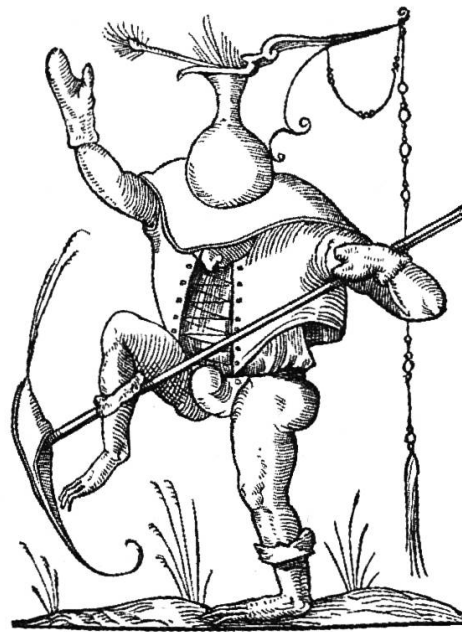


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

La Renaissance a beaucoup travaillé sur le canon du corps idéal, beauté harmonieuse et accomplie, image de la dignité et de la perfection de la créature taillée sur le modèle du Créateur. Or, la sensibilité qui s'exprime ici est toute diffé-

rente. Le monde des *Songes drolatiques* est plutôt perçu comme une masse en gestation, un champ de forces où les formes, encore transitoires, cherchent leur moule définitif. On pense au chaos primitif où les choses ne sont encore que des ébauches, des assemblages provisoires, capables de transformation et de perfectionnement, comme dans les *Métamorphoses* d'Ovide – un livre qui a fait rêver tout le XVI^e siècle. Tout se passe comme si la création poursuivait son cours, en quête d'un équilibre encore à conquérir: *natura naturans*, foyer d'énergies au travail, à l'opposé des configurations stables de la vision classique – *natura naturata*.²

Que faire avec tout cela? La question est loin d'être simple, et le livre lui-même ne nous aide guère. A l'exception du titre et d'un bref préambule, qui ne nous apprend pas grand-chose, l'ouvrage ne comprend aucun texte. Une indication quand même: les images sont attribuées à Rabelais. Mais cette piste est trompeuse: Rabelais, en 1565, était mort depuis douze ans et son nom, en tête du volume, a toutes les chances d'être usurpé. L'attribution est feinte, mais explicable: son oeuvre est alors bien connue et son autorité garantit le succès commercial. C'est donc une opération publicitaire, comme avec *Le Cinquiesme et dernier livre des faicts et dictz heroïques du bon Pantagruel* (1564) qui, lui aussi, exploitait abusivement le renom du maître. Le rapport avec Rabelais existe, mais il est d'un autre ordre, comme on le verra plus loin.

Un autre dessinateur, plus vraisemblable, a été identifié.³ Il s'agirait d'un certain François Desprez qui était un brodeur et aussi un dessinateur, puisqu'il dessinait d'abord les motifs qu'il reproduisait ensuite sur le tissu. Nous sommes donc dans le milieu des artisans, si bien que les petits monstres auraient une fonction décorative, pour orner des vêtements, des sacs, des objets de toute sorte. Le préambule confirme

2 Voir Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1998.

3 Voir Jean Porcher, dans son édition des *Songes drolatiques*, Paris, Mazenod, 1959.

cette origine: “Plusieurs bons esprits y pourront tirer des inventions tant pour faire crotestes, que pour establir mascarades [...]” Les grotesques, dans la langue du XVI^e siècle, désignent des décorations où s’entrelacent des motifs géométriques, non figuratifs, et des êtres fantastiques, des corps hybrides, librement inventés et disposés dans l’entrelacement des arabesques.⁴ Les cent vingt planches des *Songes* auraient donc servi comme une collection de modèles destinée aux auteurs de grotesques, c’est-à-dire les peintres, les graveurs, mais aussi des couturiers, des orfèvres, des céramistes, etc.

Il n’en reste pas moins que cet usage vraisemblable laisse ouverte la question du sens de ces images. Sont-elles de purs ornements, ou faut-il y chercher les signes, plus ou moins déguisés, d’une idée, d’un programme, d’une vision du monde? Nous verrons que la question ne se ramène pas à une alternative aussi simple. Chacune des hypothèses a pour soi une certaine vraisemblance – et c’est cela que je voudrais montrer d’abord.

La piste de la production artisanale, de la destination décorative, donc de la gratuité, est loin d’être absurde. Nous sommes alors, en France, en pleine époque maniériste, avec un goût pour l’ornementation qui envahit tous les secteurs de l’art. Cette mode pour les fantaisies, les décorations exubérantes correspond donc à une mode solidement installée, d’autant plus forte qu’elle s’alimente à deux courants divergents.

D’un côté, la tradition classique. On a excavé à Rome, dans les dernières années du XV^e siècle, des salles souterraines couvertes de peintures antiques. Ce sont des fresques où s’entrelacent de petits motifs figuratifs – paysages, scènes mythologiques ou pastorales ... –, des ornements abstraits –

4 Voir, entre autres, Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1969; C. P. Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland, 1500-1650*, Berlin, Spiess, 1979, 2 vol. et André Chastel, *La Grottesque. Essai sur l’ornement sans nom*, Paris, Le Promeneur, 1988.

guirlandes de feuillages et de fruits, acanthes, colonnes, volutes ... –, et des corps hybrides, des métissages fantaisistes. C'est cela qu'on appellera désormais les "grotesques", du nom des "grottes" où a été découvert le modèle. Très vite, de grands peintres, à commencer par Raphaël, adoptent ce style; dans les palais et dans les églises qu'ils décorent, les scènes centrales s'entourent d'un foisonnement d'ornements à la romaine. D'Italie, la mode s'étend bientôt au nord de l'Europe, pour contaminer, entre autres, l'Ecole de Fontainebleau qui domine, en France, à l'époque même des *Songes*. Mais ce goût des grotesques d'origine savante n'aurait pas eu un pareil impact s'il n'avait été renforcé par la survivance des drôleries médiévales: pensons aux marges enluminées des manuscrits, aux gargouilles, aux bouffonneries, qui plongent leurs racines dans les traditions et la culture populaires.⁵ Or ces deux courants fusionnent, selon des dosages variables. Les chimères antiques et les démons du Moyen Age se croisent, se fécondent et déterminent précisément la mode dont dépendrait notre livre.

Il se pourrait donc que les *Songes*, fidèles à leur vocation ornementale, ne veulent rien dire et ne montrent rien d'autre que leur loufoquerie ou leur inutilité. Nous aurions tort de vouloir interpréter à tout prix ce qui peut-être n'obéit à aucune intention précise. Et pourtant l'esprit résiste au non-sens, il a du mal à reconnaître à une image sa pure autonomie; il tend à récupérer le jeu des formes dans l'univers des signes ou des fonctions. Si Desprez laisse à son imagination plastique une large initiative, s'en suit-il qu'il doive renoncer à dire quelque chose ou qu'il ne puisse transmettre, dans ses planches, des valeurs ou des idées, une vision du monde ou une émotion? Décoration et signification, jeu et enjeu ne s'excluent pas nécessairement. Nous avons le droit de nous demander si des significations, à condition qu'elles soient historiquement fondées, ne s'attachent pas aux figures grotesques des *Songes*.

5 Voir Jurgis Baltrusaitis, *Réveils et prodiges*, Paris, Flammarion, 1988.

Il faut commencer par rappeler que les monstres occupent, dans l'espace mental des hommes du XVI^e siècle, une place importante. Ils intéressent les savants et captivent les simples, ils suscitent des recherches érudites tout en alimentant maintes superstitions, bref, ils traversent l'éventail des cultures et inspirent de multiples croyances. Il y a donc de bonnes raisons de penser que ces figures qui, aujourd'hui, nous apparaissent comme le comble de la fantaisie, sont perçues alors de manière très différente. Dans un monde saturé de croyances magiques, nul ne doute que les monstres existent et se confondent avec les forces occultes qui, de partout, menacent les hommes.

Il suffirait d'un sondage dans les manuels de zoologie, comme les *Historiae animalium* (1551) du Zurichois Conrad Gessner, ou dans les ouvrages de médecine, comme le fameux traité d'Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges* (1573), pour constater qu'ils incluent, dans le répertoire des animaux comme dans celui de l'espèce humaine, toute espèce de corps hybrides, de malformations qui, illustrés d'images saisissantes, émerveillent ou inquiètent. On peut consulter aussi les récits des voyageurs. Qu'ils parlent de l'Orient ou du Nouveau Monde, navigateurs et géographes rapportent des histoires fantastiques et décrivent des espèces extraordinaires. On a vu ici des géants ou des cyclopes, ailleurs, des licornes ou des cynocéphales. De la légende au journal de route, du fantasme à la chronique circule une étrange population, largement imaginaire, qui se perpétue aux côtés des découvertes authentiques.⁶

Sur un point, la plupart sont d'accord: autant qu'à la science naturelle, les monstres appartiennent à la religion. Ils sont porteurs de messages venus d'un autre monde et relèvent de l'art de la divination. Ils ont donc valeur de signes. Qu'ils soient chargés d'une signification néfaste et plongent les hommes dans l'inquiétude, qu'ils suscitent au contraire la joie et l'admiration, ils postulent toute une herméneutique.

6 Voir par exemple les ouvrages d'André Thevet, voyageur et cosmographe, ainsi que la *Cosmographie universelle* de Sébastien Munster.

L'interprétation des monstres donne lieu à mille spéculations; je me limite à l'essentiel.⁷



Fig. 9

A l'époque où nous sommes, la France est déchirée par les guerres de religion. Les prophètes de malheur abondent; la misère, la violence, l'excitation religieuse entretiennent un climat d'Apocalypse. Les faits divers, grossis, distordus, sont déchiffrés comme manifestations de la colère divine ou comme signes de la fin des temps. Dans ces conditions, les monstres soulèvent la répulsion ou la peur. Ils sont perçus comme des prodiges menaçants. On pense aussi qu'ils incarnent le péché et nous renvoient l'image de notre difformité

7 Sur les monstres dans la pensée et la sensibilité du XVI^e siècle, voir surtout Jean Céard, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1977 et Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du moyen âge*, Paris, Payot, 1980.

morale. Cette signification allégorique des monstres comme figures du Mal, c'est une tradition médiévale qu'on retrouve dans les tableaux de Bosch et c'est certainement l'usage qu'en fait Brueghel l'Ancien dans la série des *Sept péchés capitaux* (fig. 9 et 10). Au même titre qu'un cataclysme ou une peste, les êtres difformes à la fois illustrent notre faute et annoncent le châtement qui suivra. Les monstres, comme les diables, sont mystérieux, mais ils existent; ils sèment le trouble parmi les hommes et menacent leur sécurité.



Fig. 10

Pour prendre la température de l'époque, il suffira de citer, parmi cent exemples possibles, le témoignage d'un observateur: à Paris, raconte André Thevet, apparurent plusieurs monstres

[...] l'an mil cinq cens soixante huit, soixante neuf, et soixante dix: où je puis dire avoir veu en vie deux enfans joint ensemble par le bas, n'ayans tous deux qu'un seul nombril, jambes et pieds à l'opposite, et eussiez jugé estre un monde renversé. L'année auparavant, en la rue S. Honoré, je vey un chat, ayant deux mufles, et trois yeux. Deux mois

apres, me furent monstrez en la mesme ville quatre autres chats s'entretenans ensemble: un cheval ayant cinq pieds, une poule quatre, un veau cinq jambes, desquelles l'une estoit sur son eschine: un Pigeon avec quatre ailes, quatre jambes et quatre pieds, une seule teste, deux becs, et quatre yeux: un mouton ayant deux testes et une queuë, approchante de celle d'un lyon. Pareillement fut veu pres de Melun un enfant, ayant les pieds et les mains comme les pattes d'une grenouille [...]. En somme, toutes ces choses estranges ne presageoient que les malheurs et calamitez que nous avons veu estre depuis advenues en nostre France, affligee et tourmentee de guerres civiles et seditions.⁸

Bien loin de s'affranchir des ténèbres du Moyen Age, la Renaissance de la deuxième moitié du XVI^e siècle, sous l'effet de la crise, cultive les superstitions et les peurs les plus folles. C'est l'époque culminante des procès de sorcellerie. Les cas de possession, la pratique de la magie noire, les spéculations sur la démonologie mobilisent les meilleurs esprits. Jamais peut-être l'éventail des sciences occultes n'aura été, en France, si varié et aussi étroitement mêlé à la vie quotidienne.

Revenons à notre question: les corps hybrides des *Songes drolatiques* participent-ils de ce climat de peur et de superstition?⁹ Faut-il les lire, eux aussi, comme des signes qu'une époque troublée se renvoie à elle-même? Le tableau qui vient d'être esquissé suggère une réponse: la référence aux monstres est trop chargée d'affectivité pour que les *Songes* soient totalement gratuits. Ils jouent, mais leur jeu ne saurait être tout à fait innocent. Ils prêtent sans doute à rire, ils relèvent de la décoration, mais il n'est pas sûr que le rire et la décoration soient nécessairement dépourvus de sens. Rendre compte de la réalité des monstres et de leur allure comique, comprendre comment la peur voisine avec le rire, voilà ce que je voudrais essayer pour finir.

8 André Thevet, *Cosmographie universelle*, 1575, t. 2, f. 580r; cité dans Jean Céard, *ibid.*, p. 313.

9 Sur l'omniprésence de la peur, voir Jean Delumeau, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978.

A l'évidence, les *Songes* ne répercutent pas l'inquiétude ambiante de manière aussi directe que les chroniques ou les recueils de prodiges. Ils transforment la règle du jeu. Car dès le moment où la fantaisie tempère le fantastique, tout change. Si le rire n'efface pas le malaise, la révolte ou la perplexité, il les relativise et, du coup, modifie la perspective. A l'expression univoque de la crainte, il substitue une vision plus complexe: les monstres apparaissent sinistres et gais, à la fois bizarres et plaisants, drôles, si l'on veut, mais dans les deux sens du terme.

Je défends l'idée que le rire, ici, offre un refuge contre la peur. Il désamorce le danger en l'apprivoisant, il déplace l'étrange dans le registre du comique afin de s'en protéger. Il correspond donc à une opération apotropaique. Par ce geste de défense, Desprez rejoint un usage qui remonte à la nuit des temps et recoupe la pratique de maints peuples primitifs: la représentation burlesque – et préventive – des forces maléfiques. Les démons qui, par leurs grimaces ou leurs postures, tombent dans la cocasserie sont des vilains qui semblent changer de camp. Au lieu d'oppresser, ils rassurent; ils révèlent la faille – ou l'humanité – du surnaturel, si bien qu'entre l'homme et le sacré, ils contribuent à combler la distance. Je ferais par exemple l'hypothèse que les gargouilles gothiques, si mystérieuses soient-elles, obéissent à un même dessein: accrocher un dragon ou une chimère aux murs d'une église, leur faire cracher de l'eau, n'est-ce pas une manière de les neutraliser et de les domestiquer? Plus généralement, tout un pan du comique médiéval, au théâtre et dans l'iconographie, pourrait bien obéir à ce projet: pensons aux diables des mystères, effrayants mais parfois bouffons, aux représentations comiques de la mort, aux méchants transformés en joyeux épouvantails ou aux géants bon enfant de la fête populaire; il s'agit toujours, à travers ces effigies grotesques, de triompher, en plaisantant, d'une puissance redoutable.

A l'intersection de la farce et de la peur, les *Songes* relèveraient donc, probablement sans le savoir, de ce qu'on peut appeler la carnavalisation de l'horreur. Ils exorcisent l'étrange en invoquant contre lui l'une des seules armes dont dispose l'homme: le rire. Les monstres frôlent la bestialité, ils

offrent un avant-goût des répugnances infernales, mais, par la bouffonnerie de leurs poses, par l'incongruité de leurs alliances, ils conjurent la menace. Plutôt que dénaturer l'humain, ils humanisent l'inconnu; contre l'agression des démons, ils nous offrent leur complicité. Il suffit de revenir aux planches pour découvrir plusieurs indices qui appuient l'hypothèse. Prenez un monstre et mettez-lui du poil au bout du nez (*fig. 11* [5]); coiffez-le d'un entonnoir d'où s'échappe un panache de fumée (*fig. 12* [67]). Représentez un chef de l'Eglise comme un clown (*fig. 13* [7]); associez la mitre de l'évêque à un accoutrement ridicule (*fig. 14* [82]). A chaque fois, vous aurez parasité un signe redoutable ou sérieux, vous aurez apprivoisé le détenteur d'un pouvoir qui vous intimide, vous l'aurez rabaissé en l'affublant d'un attribut ridicule. De sa position dominante, vous l'aurez précipité dans le grand cirque de la folie, qui est le lieu naturel du commun des mortels.



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

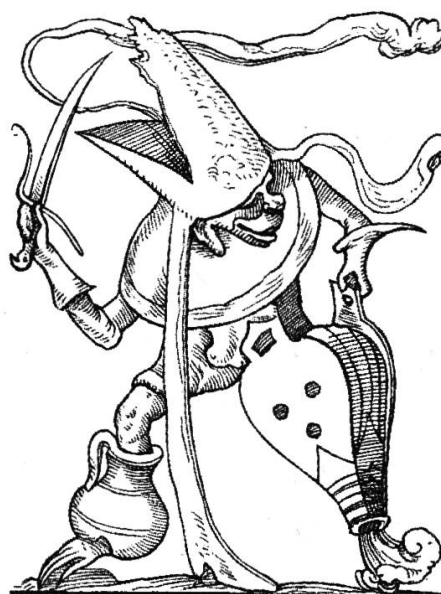


Fig. 14

Le grotesque peut donc fonctionner comme une défense contre la peur en révélant la faille de la figure menaçante. En caricaturant les forces oppressantes, le rieur renverse les rôles et, devenu provisoirement le maître du jeu, il exorcise le danger. Mikkaïl Bakhtine a montré comment les rites de la fête populaire, ainsi que le folklore, donnent aux hommes les moyens de cette transmutation. Il a prouvé aussi que ce renversement opère comme l'un des mécanismes fondateurs de l'oeuvre de Rabelais.¹⁰ Cela est surtout visible dans *Gargantua* et *Pantagruel*, qui adoptent clairement cette stratégie défensive. Avec les géants se profile, latent, tout un monde de violence et de sauvagerie primitives; des formes et des forces disproportionnées hantent l'univers, menacent l'ordre des choses et, facilement, feraient basculer la compagnie des joyeux Pantagruélistes dans le chaos. Mais rien de tel ne se produit. A l'exception de quelques colosses rapidement maîtrisés, les géants ne font de mal à personne, ils instaurent

10 Voir *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, 1970.

plutôt la paix et la joie. Leur énormité, leurs excroissances font partie intégrante de la nature; elles incarnent hyperboliquement les appétits ou les énergies qui assurent le maintien de la vie.

Je disais au début que l'attribution des *Songes* à Rabelais était trompeuse et répondait à une motivation commerciale. On peut ajouter maintenant que ce qui est faux dans les faits n'en est pas moins vrai en esprit, puisque, à la violence et la peur, le dessinateur, comme le romancier, oppose l'un des rares moyens dont dispose l'homme: le comique et plus précisément, parmi les différentes expressions du comique, le grotesque.

Abstract

A small book, printed in Paris in 1565, *Les Songes drolatiques de Pantagruel* [...], presents a series of a hundred and twenty printed plates, which are, one and all, bizarre variations on the theme of the monster. The attribution of this booklet to Rabelais is misleading, even though the mood and tone of the images have something in common with the novelist's comic world-view. Should one attempt to find an intention and a meaning in them? They might be simple ornaments and meaningless decorations, like the grotesques that were so fashionable in Renaissance mannerism. But monsters, in the XVIth century, were interpreted as signs and are usually supposed to carry a fateful and frightening sense. The hypothesis put forward in this article is that the comic representation of threatening figures fulfils an apotropaic function. By showing monsters that are ridiculous, the draughtsman defuses and neutralises the potentially horrible object.

