Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1984)

Heft: 2

Artikel: Le prologue de Gargantua : problèmes d'interprétation

Autor: Tripet, Arnaud

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870779

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE PROLOGUE DE *GARGANTUA*

Problèmes d'interprétation

Le prologue de *Gargantua* porte sur l'interprétation et pose un problème d'interprétation. Rabelais est-il sérieux quand il nous demande de chercher du sérieux derrière le comique de son roman? Est-ce en sa fin sans prétention ou en son attaque ambitieuse que le texte contient le «modus legendi» du roman offert? En l'examinant à la double lumière du comique en deux temps, si caractéristique de l'art rabelaisien, et d'autre part de la tradition du prologue, la présente étude tente de dévoiler dans leur convergence ces composantes d'un jeu, qui n'est ni insignifiant ni traduisible hors de sa forme propre.

Le prologue de *Gargantua* est un texte énigmatique qui a suscité déjà de nombreux commentaires. Celui-ci ne prétend pas clore le débat, mais il pense pouvoir contribuer à son élucidation en recourant à l'une des conditions *sine qua non* de la vraisemblance critique: la convergence sur un texte donné de deux éclairages complémentaires. Ce sera en l'occurrence le fonctionnement du comique rabelaisien et l'institution littéraire du prologue.

Le thème de notre prologue est justement l'interprétation. Rabelais s'y attache à nous dire comment son livre doit être lu. Il nous offre une sorte de mode d'emploi. C'est d'abord une mise en garde que l'on pourrait résumer comme suit: «Ne vous fiez pas à l'apparence disgracieuse ou frivole de ce livre. Son titre, son style vont peut-être vous inciter à le prendre à la légère, mais détrompez-vous, il est précieux et pour peu que vous cherchiez au-delà de cette apparence, vous en tirerez grand profit». Pour dire cela d'une manière imagée, Rabelais utilise deux comparaisons tirées de Platon: Socrate, laid extérieurement mais beau intérieurement, figure le double niveau de réalité du livre; et le chien philosophique, qui sait dégager la précieuse et nourrissante moelle de l'os médulaire, figure le bon lecteur, la moelle représentant l'essence profonde du texte.

Cette séquence qui déclare l'existence d'un sens profond dans le texte en question et que nous appellerons séquence (A), doit-elle être prise au sérieux? Devons-nous nous demander après tant d'autres quel est le sens de cette métaphore du sens second, par exemple, quels seraient le message ou la philosophie que Rabelais nous promettrait par là? Un doute affleure et la question qui se pose pourrait être formulée dans une perspective négative: «Est-ce que vraiment nous devons prendre cela au sérieux?». Deux raisons nous orientent dans le sens du doute.

La première est que l'un des procédés les plus répandus dans le roman rabelaisien consiste dans l'exploitation comique du thème du sens. L'œuvre entière baigne dans un monde de signes à interpréter et dont l'interprétation même produit souvent le rire. Enigmes bouffonnes ou réponses bouffonnes à des questions apparemment sérieuses, nourrissent souvent les dialogues et les commentaires des personnages. Ce qui est quantitativement considérable, car les commentaires chez Rabelais envahissent le terrain de l'aventure, remplacent le *Thema* par le *Rhema*, ou l'*histoire* par le *discours*.

Le faux sérieux sémiologique est donc assez abondamment documenté pour qu'il soit légitime de le voir aussi à l'œuvre dans le passage du sens profond et de l'os médulaire.

La deuxième raison justifiant la résistance au sérieux du texte relève du style. La marque la plus significative du faux sérieux est l'antiphrase et l'exagération, autant dire ici l'ironie. Or, il est difficile de lire comme l'expression d'une pensée sérieuse la tirade où Rabelais, en véritable bateleur forain, définit les avantages de la lecture profonde de son texte: Si vous lisez comme il se doit, vous découvrirez, en effet, «de très haultz sacremens et mystères horrificques, tant en ce que concerne nostre religion que aussi l'estat politicq et vie oeconomicques».[1]

Vous découvrirez *tout*, en d'autres termes. Sans nier évidemment que l'œuvre de Rabelais puisse faire penser, ni que Rabelais en fût conscient, je ne vois pas comment lire cette phrase autrement que comme une expression ironique.

Mais voilà qu'une seconde séquence (B) vient compliquer le sens de l'ensemble, surtout pour ceux des lecteurs qui n'auraient pas perçu l'ironie de la séquence (A). Dans ce cas, en effet, la séquence (B) apparaît comme contradictoire puisqu'elle semble proposer au lecteur de se méfier de ce sens profond recommandé en (A). «J'ai écrit en buvant, déclare en substance le locuteur, et sans penser à autre chose qu'à me divertir». Il en est résulté chez

beaucoup le désir de réduire la contradiction. Cette réduction de l'opposition: lire allégoriquement / ne pas lire allégoriquement, ou fin sérieuse / fin non sérieuse du livre a dépendu le plus souvent d'une interprétation globale de Rabelais et notamment de la question de savoir si la leçon du roman est à chercher dans une philosophie qui *pourrait* s'exprimer indépendamment du comique immédiat (lucianisme de Lefranc, évangélisme ou érasmisme de Febvre et de Screech) ou au contraire dans le comique lui-même comme c'est le cas dans l'interprétation de Spitzer.[2] Au fond l'interprétation de la relation entre (A) et (B) s'est surtout bornée à rechercher le sens positif de la «subtantificque moelle» et ensuite à minimiser le renversement. Nous nous proposons de ne pas adopter cette démarche, mais en adhérant au texte avec le moins d'*a priori* possible, de chercher son sens dans son fonctionnement bitonal.

Si renversement il y a, ce n'est pas en effet dans le sens, mais dans la nature du comique adopté. C'est ce que nous examinerons en premier. Ensuite, nous répondrons aux objections que l'on pourrait opposer à l'interprétation comique de (A). Enfin, nous tâcherons de montrer que l'esthétique rabelaisienne du comique s'agrège parfaitement aux éléments traditionnels du prologue comme genre, lesquels confirment l'interprétation proposée à la lumière du comique.

Le renversement

Après la tirade de (A) définissant bouffonnement les avantages d'une lecture profonde, Rabelais pose brusquement la question suivante:

> Croiez-vous en vostre foy qu'oncques Homère, escrivent l'*Illiade* et l'*Odyssée*, pensast ès allégories lesquelles de luy ont calfreté Plutarche, Heraclides Ponticq etc...

A la lumière de la séquence (A), où Rabelais lui-même semble avoir pensé au sens profond de son œuvre comique, on attend une réponse affirmative, fût-elle ironique. Mais il n'en est rien:

> Si le croiez, vous n'approchez ne de pieds ne de mains à mon opinion, qui décrète icelles aussi peu avoir esté songées d'Homère, que d'Ovide en ses *Métamorphoses* les sacremens de l'Evangile...

Premier étonnement, après l'exaltation herméneutique de (A). D'autant plus que (B) ne se présente pas syntaxiquement comme un cas particulier ou une objection. Il n'est précédé ni de *mais* ni de *cependant*. Et ce n'est pas tout.

La question prévoit en effet une possibilité négative: «Si vous ne le croyez pas..., si vous pensez que les lectures allégorisantes des commentateurs n'étaient nullement prévues, quant à leur contenu, par Homère lorsqu'il écrivait l'*Iliade* et l'*Odyssée*...», l'on attend quelque chose comme: «Eh bien, ne m'allégorisez pas, moi qui comme tout écrivain voulant se faire valoir me place sous l'égide d'Homère, le grand précédent». Mais, nouvelle surprise, c'est la conséquence inverse, la réponse contraire que nous recevons. En voivi la substance: «Si vous ne le croyez pas, pourquoi vous priveriez-vous de le faire, encore que je n'y pensasse pas plus qu'Homère, moi qui tout comme lui ai écrit sous l'effet du vin?».

Nous sommes ici en pleine incohérence logique. Une question double aboutit à deux traitements absurdes. Cela ressemble fort, mais avec un échec évident et assumé, à ce qu'on appelle dilemme en logique; une question double qui place l'interlocuteur dans une double impossibilité, qu'il réponde oui ou qu'il réponde non.

En somme, un nouveau comportement du locuteur se fait jour. A un orateur qui peut-être exagérait, mais qui possédait la maîtrise de son éloquence, succède un logicien ouvertement maladroit et pris de vin. Mais ces dérapages logiques supposent un art très grand. Ils ressemblent aux maladresses acrobatiques des clowns. Il y a là un nouvel art de faire rire, s'il est vrai comme le dit Erasme dans un de ses *Colloques* intitulé le «Banquet des nouvelles»:

> Quand il s'agit de divertir, l'on doit louer tant celui qui parle bien que celui qui parle mal, étant donné que l'un et l'autre sont également divertissants.

Le caractère ludique de (B) est irréfutable, non moins que le caractère diversement ludique de (A). Le grand jeu comique du prologue se caractérise donc par une double démarche. Il est un discours qui rebondit en son milieu.

Socrate et le caractère ludique de (A)

Rappelons-nous cependant que le symbole du double sens est assumé par Socrate (avant de l'être par la «substantificque moelle»). Cette figure hautement estimée ne favorise-t-elle pas

une interprétation sérieuse du sens allégorique?[3] Et d'abord, n'y a-t-il pas, chez Rabelais, des exemples de cette pratique allégorique du récit? C'est l'évidence. Bien que postérieur au *Gargantua*, le *Quart Livre* en apporterait une riche moisson. Prenons le cas isolé du chap. 28, qui a des chances d'être significatif, d'abord parce que le sens littéral et le sens allégorique sont donnés dans un même discours par le même personnage, ensuite parce qu'il offre un cas analogue à celui de Socrate dans le prologue.[4] Il nous met en présence d'une respectabilité qui nous semble rester intacte au contact d'une poussée comique.

Le chapitre en question contient le récit et l'interprétation allégorique de la mort du dieu Pan. Cette mort qui avait été relatée par Plutarque souligne la grande tristesse qu'elle causa dans le monde antique.[5] Mais Pantagruel va plus loin, et il propose la thèse suivante: Pan, au fond, c'est le Christ, dont la mort eut, en effet, un retentissement unique et dont l'importance rejoint la signification nominale du dieu Pan qui veut dire *tout* en grec. Or le Christ est notre Tout. Voilà qui semble désigner la possibilité d'un sens profond. Rabelais est érasmien, nous le savons, et les humanistes de cette tendance pratiquaient, avec une certaine prudence toutefois, ce genre d'interprétation fondée sur un syncrétisme qui avait été mis en circulation, au XVe siècle, par les tendances conciliatrices d'un Nicolas de Cues et par les néoplatoniciens de Florence. Et surtout, dans la mesure où l'étymon déclenche une méditation sur la réalité christique, il se réfère également à la théologie mystique des noms divins, et à une pratique qui remonte au judaïsme biblique, par exemple à la bénédiction prophétique des descendants (*Gen.* 49,28; *Deut.* 33). Je rappelle ces choses pour donner au texte sa plus grande chance de sérieux. Mais le sérieux ne tient pas longtemps. Si on poursuit la lecture du chapitre jusqu'à la fin, l'on rencontre ces lignes:

> Pantagruel, ce propous finy, resta en silence et profonde contemplation. Peu de temps après, nous veismes les larmes découller de ses oeilz grosses comme oeufs de austruche. Je me donne à Dieu, si j'en mens d'un seul mot.

On le voit, l'émotion religieuse qui étreint le géant glisse insensiblement vers le comique. Ses larmes sont comme des œufs d'autruche et la référence à cet oiseau traditionnellement stupide n'est pas faite pour atténuer la dérision. Ni d'ailleurs le lapsus qui clôt le tout: «Je me donne à Dieu», au lieu de «Je me donne au diable, si je mens». Ainsi l'exégèse sérieuse du chapitre se ren-

verse, comme en notre prologue, dans une espèce d'acte manqué. Et c'est par le *je* d'un témoin qui ressemble fort à la *persona* disant *je* dans le prologue. Sérieux, comique? Il est difficile de trancher. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est de savoir si, dans le texte, ce qui est élevé, le reste, malgré la présence du comique, ou plus simplement, si la respectabilité du Christ allégoriquement proposé est entachée ou non par la culbute finale. Or, ce qui frappe dans ce chapitre, c'est l'extraordinaire continuité du sérieux au comique, les larmes étant prodigieusement volumineuses et par là, tout à la fois émouvantes et comiques.

Cette continuité est d'ailleurs significative dans tout l'épisode de Pan. De Pan au Christ, on passe du païen ou du naturel au chrétien. Puis du Christ à Pantagruel, monstrueusement ému, l'on passe du sérieux à un mélange de sérieux et de comique. Or le comique est naturel en ce qu'il provient de l'hypertrophie physique du héros Pantagruel. En cela, il prolonge, à travers l'expérience religieuse, la nature symbolisée au début du processus en trois temps par le dieu Pan. La voix de la nature ne se perd donc pas dans la transmutation allégorique de Pan en Christ. Elle reparaît en Pantagruel, image d'une nature excessive mais domestiquée par l'optimisme du comique. Optimisme qui va très loin, puisque la ferveur qui l'accompagne n'est pas incompatible avec une ferveur religieuse de couleur évangélique. C'est là sans doute le sens que l'on peut tirer de cet épisode déconcertant. Il repose en tout cas sur un humanisme où le haut et le bas, le physique et le spirituel ne sont pas séparés. L'on peut parler ici d'humanisme nordique et rapprocher le texte rabelaisien de visions du monde où l'homme tout en restant la merveille de la nature est un être dérisoire, perdu dans un fourmillement de choses animées et inanimées. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que Socrate et Diogène, philosophes profonds et rieurs, aient pu fonctionner comme références explicites de l'esprit rabelaisien.

La continuité du sérieux au comique et du comique au sérieux est un principe qui permet de surmonter l'objection que la personne de Socrate fait naître dans la perspective comique du prologue. A la lumière du chapitre de Pan, *l'exemple* de Socrate cesse d'être, par la respectabilité attachée à sa personne, une entrave au fonctionnement général du faux sérieux dans la séquence (A), et, en particulier, dans le sens à donner à la substantifique moelle. Cette objection levée tournons-nous vers des arguments plus précisément démonstratifs: le comique rabelaisien et l'esthétique du prologue.

Le rebondissement comique

L'exemple de Pan et celui de Socrate nous ont montré la grande puissance d'*inclusion* du discours rabelaisien. En fait, cette puissance d'inclusion n'est autre qu'un pouvoir de déploiement et qui nous fait retrouver une caractéristique propre au comique de Rabelais. En effet le rire rabelaisien ne déroge que rarement à la loi d'une sorte de dépassement continu. Fondés sur la surprise, le rire et le verbe vont toujours au-delà dans un constant rebondissement. Ce phénomène se répète dans la succession de deux moments fondamentaux.

Le premier fait du comique un mouvement de subversion qui consomme la victoire de la vie sur l'institution, de l'imprévisible sur le connu, du vital sur le sclérosé.

Le second moment conjure le danger d'une nouvelle fixation et assure le triomphe de la vie, dans un sursaut qui redonne à l'imprévu le droit de surprendre et d'amuser. Ces deux lois sont à l'œuvre dans les trois principales modalités du rire rabelaisien: le rire *satirique, gigantal* et *verbal.*

A. *Le rire satirique* est le plus strictement subversif. Il fait de la fiction une croisade au profit de la joie et de la liberté. Il introduit un désordre dans le désordre pour instaurer ou restaurer un ordre souhaitable. Les oppressions que Rabelais vise le plus volontiers sont, on le sait, les formes sociales qui imposent un frein à la vie: les ordres monastiques, le pouvoir judiciaire, le dogmatisme de la pensée. Maître Janotus de Bragmardo, le théologien, est un bon exemple de ce dernier abus. Il vient réclamer les cloches de Notre-Dame que Gargantua, agacé par les Parisiens, a confisquées. Le discours qu'il prononce à cet effet administre une démonstration parfaite de l'inutilité de son savoir: son pauvre latin est à peine reconnaissable au milieu de ses râclements de gorge et de ses éternuements. La réduction à néant du maître de la Sorbonne est d'autant plus évidente que de vrais pourparlers ont eu lieu dans son dos et que les cloches ont été restituées. Pitoyable, inopérant, on a l'impression que Bragmardo n'a qu'à paraître pour être mis à mort, pour se mettre lui-même à mort. Mais il se passe alors quelque chose de fort significatif et qui correspond à ce que nous avons appelé le sursaut du comique. Comme s'il voulait éviter qu'une démonstration trop parfaite ne renvoie trop concrètement à la rigidité, Rabelais nous met brusquement en présence d'un Janotus gagné par la contagion du fou-rire qu'il a lui-

même causé. Il y a comme une remise en circulation de la vie à l'intérieur d'une mise à mort, et sur le mort lui-même, pourrait-on dire. Que cette joie inopinée puisse s'expliquer par le *gâtisme* du personnage, ou qu'il confirme la relation *carnavalesque* de la vie et de la mort proposée par Bakhtine, n'empêche pas que ce sursaut assume une valeur d'exemple du comique en deux temps, du comique véritablement libérateur de Rabelais.

Il y aurait lieu ici de parler de Panurge, le subversif, le farceur à l'état pur, et qui aujourd'hui, pour des raisons bien évidentes, passe pour le personnage vraiment original et représentatif du roman.[6] Or ce personnage répétitif produit le rire court de la *Schadenfreude*. Loin de se développer lui-même dans le sens de la complexité, il se fige au contraire. L'on a l'impression qu'il absorbe en son être la méchanceté gratuite du petit diable Pantagruel que Rabelais a emprunté au folklore français. Cela produit une libération de l'imaginaire et le méchant diable abandonnant à Panurge sa méchanceté peut devenir bon géant, grâce auquel le meurtre devient aussi résurrection. En donnant à Panurge la fonction de protagoniste dans le *Tiers Livre*, Rabelais en approfondit le néant et en fait un *actant* par défaut. Il est la démonstration par l'absurde de la pauvreté du comique sans prolongement.

B. Inutile d'insister sur le *comique gigantal*. Il est à l'évidence l'expression du sentiment hyperbolique de la nature et de ses énergies. Il enregistre au premier plan un triomphe définitif. Mais l'on s'avise, surtout si l'on se souvient du comique satirique, que cette victoire de la vie présuppose des obstacles. Ainsi, la sexualité adolescente et la boulimie enfantine du gigantisme sont l'expression d'un refus et d'un rejet implicites de tout un monde de conventions sociales qui ont eu raison des droits élémentaires de l'instinct. Le stade polémique et premier est ainsi sous-entendu dans l'éclat apparemment unique du gigantisme et dans les phantasmes joyeusement régressifs du ventre et du sexe. L'on pourrait dire qu'ici, le premier temps s'exprime, lié à l'épiphanie gigantale, dans une sorte de syncope.

C. Troisième volet du comique rabelaisien, le *comique verbal*. Il va de soi qu'il est largement répandu dans les textes qui relèvent des deux autres modalités comiques. Est-il besoin de rappeler que l'œuvre de Rabelais est un grand organisme verbal, un univers de mots traversé par l'énergie tapie dans les vocables? Le langage y est en fête dans cette activité où le jeu transforme les mots en

choses et les choses en mots. Rabelais joue avec les mots comme il joue avec la nature, en pleine connaissance des lois qui lui permettent d'exagérer agréablement. Passage constant à autre chose qui ménage toutes les surprises, tous les rebondissements...

Il faut reconnaître que cela se fait parfois dans un sens qui, à nos yeux de modernes, ressemble à du conformisme. Ainsi, le langage cicéronien dont certains discours sont faits. Cette élégance et cette abondance sont jugées «lettre morte» par certains critiques modernes, comme Floyd Gray et François Rigolot.[7] Rappelons-nous cependant l'importance pour Rabelais de ce langage de communication que la rhétorique restaurée semblait garantir à nouveau contre les rigidités obscures de la scolastique. Ce langage cicéronien avait pour lui quelque chose de polémique et il ressemble en cela au premier temps du comique. La chose est particulièrement vraie lorsque l'on s'aperçoit qu'un deuxième temps est tout prêt à lui répondre et qu'il reproduit parfaitement le sursaut comique que nous connaissons. En effet, Rabelais fait sien un genre qui jouissait d'une vogue considérable, à la Renaissance, et qui se nomme l'éloge paradoxal.[8] C'est là une forme de faux sérieux qui consiste, comme son nom l'indique, à exalter ce qui ne le mérite pas, à annoblir le bas et le trivial en recourant aux prestiges de formes réservées à la louange. Ainsi, ce qu'il pouvait y avoir de figé dans les belles inflexions cicéroniennes, par exemple, se trouve renvoyé souvent au monde comique par l'usage qui en est fait. L'éloge des dettes au début du *Tiers Livre* en est un bel exemple, de même que celui du prologue de *Pantagruel*, où il est dit que le livre est capable de tous les miracles, à l'exemple des *Chroniques gargantuines*, lesquelles présentent l'inouïe capacité de consoler les chasseurs bredouilles, de soulager le mal de dent par simple attouchement, enfin de redonner courage aux vérolés et aux goutteux. Preuve de la toute-puissance du livre et appel à y croire. Il convient de voir ici combien le prologue de *Gargantua* s'inscrit bien dans la perspective du précédent, dont il est en somme un développement ou une variation. Dans *Pantagruel*, il s'agissait de croire (par plaisanterie évidemment), dans *Gargantua*, de comprendre, non moins plaisamment. Ce sont là deux comportements consacrés devant le texte comme révélation. Rabelais les exploite successivement, partant chaque fois d'un des éléments du binôme théologique: «credere et/aut intelligere».

Peut-être fallait-il parvenir au rappel de l'usage fréquent que fait Rabelais de l'éloge paradoxal pour nous rendre pleinement attentifs à celui de notre prologue et à l'espace vertigineux qui

sépare un livre annoncé comme comique (même si ce n'est qu'apparemment) et une expression comme *sens profond* qui renvoie à l'herméneutique chrétienne (même si l'humanisme est capable de concevoir une lecture allégorique du monde païen).[9] Rabelais sait fort bien que le sens profond renvoie *stricto sensu* au texte biblique, et à une tradition des différents sens de l'Ecriture qui remonte à travers les Pères jusqu'à saint Paul. Le ton de son discours est trop soutenu pour que nous ne pensions pas que c'est à cela qu'il pense, comiquement s'entend. Car de croire que Rabelais propose sérieusement un cinquième Evangile, n'est ni sérieux, ni comique. C'est évidemment absurde.

Avec cette dernière évidence de l'éloge paradoxal, nous avons tout à la fois terminé notre aperçu sur l'usage rabelaisien du comique en deux temps et retrouvé notre prologue. Voyons maintenant comment l'institution dont celui-ci dépend et qui le gouverne s'accorde avec ce que nous venons de dire.

La tradition du prologue

Qu'est-ce qu'un prologue? C'est une pièce liminaire qui assure le passage mental d'un temps non esthétique à un temps esthétique. C'est un pont entre une antécédence et la nouveauté qui se propose comme l'événement d'une lecture ou d'une audition. Il faut conduire de l'ancien, du connu, au nouveau. A cet effet, on utilisera dans la rhétorique médiévale une vérité générale, un proverbe qui serve de certitude initiale, à quoi l'on pourra confronter et dont on pourra faire dépendre l'énoncé du propos qu'il s'agit d'évoquer d'avance. Si, dans le prologue de *Pantagruel*, la référence ancienne sont les *Chroniques gargantuines*, dont le roman serait une suite améliorée, dans notre prologue, la référence ancienne est représentée par Socrate. C'est à ce connu-là que va être comparé l'inconnu du livre. Dans cette économie de la révélation, Rabelais multiplie les éléments d'une chaîne continue. On remonte à Platon, au dialogue où Alcibiade compare Socrate aux Silènes, boîtes bariolées contenant de précieux parfums. C'est là une manière très explicite et même insistante de se ranger dans la perspective d'un procédé caractéristique du prologue.

Mais en créant cette longue enfilade d'éléments, de Socrate au livre, Rabelais met en place un dispositif qui nous égare, qui nous fait perdre le fil. Ainsi, de l'opposition initiale portant sur la relation physique entre l'extérieur et l'intérieur, et entre la laideur et

la beauté, le texte passe subrepticement à l'opposition d'un sens apparent comique et d'un sens profond sérieux. En estompant les articulations de la pensée, Rabelais domestique notre sens critique et nous fait oublier que c'est de *Gargantua* qu'il nous parle. Or, c'est justement là un des procédés favoris de l'éloge paradoxal, et de tout sophisme un peu développé. Il consiste à faire en sorte de camoufler dans le *continuum* d'un discours les inégalités et les disproportions des essences et des attributs. Quel chemin parcouru, des boîtes grotesques aux propos hyperboliques que nous avons cités au sujet des avantages du livre! Rabelais a donc utilisé le passage de l'ancien au nouveau, requis par l'esthétique du prologue, pour moduler un éloge paradoxal. Sur le sérieux d'une institution, il a greffé le faux sérieux de l'ironie. L'institution littéraire devient ainsi la base formelle d'une subversion littéraire qui relève du burlesque. Mais le burlesque travaille le texte d'une autre manière, dans la mesure où le prologue de *Gargantua* s'aligne ou fait semblant de s'aligner sur le prologue épique, tel qu'il était pratiqué en Italie surtout depuis la fin du XVe siècle. Sous sa forme complète le prologue épique comporte trois éléments: le premier, relatif à l'auteur et à son inspiration se réalise, depuis Homère, dans l'invocation à la Muse; le second a trait au lecteur ou au destinataire de l'œuvre; le troisième concerne le livre et son contenu.

Dans notre prologue, les deux premiers éléments sont présentés de manière burlesque: l'inspiration de l'auteur est le vin, les destinataires sont «les buveurs très illustres et les vérolés très précieux»... Comment ne pas s'attendre dès lors que le livre, troisième élément de notre triade, soit aussi comique? Ainsi l'appel d'un sens profond se rangera dans un mécanisme général régi par le burlesque ou l'éloge paradoxal. Il n'y aurait guère de raison en effet que le prologue pour rire d'une épopée pour rire laisse hors jeu cette partie du texte.

Passons maintenant à la deuxième loi comique, celle du rebondissement et voyons comment elle s'agrège à notre texte. Le temps de la démystification (B) qui suit celui de la mystification ironique (A) n'est autre que l'application dans le prologue de cette loi du rebondissement. Oui, le rire n'a qu'un temps, et même le comique du faux sérieux, si riche de par ses ressources allusives et culturelles, ne saurait durer sans risquer de se figer, c'est-à-dire de mourir. Le beau discours, comiquement vivifié par l'ironie, n'échappe pas au danger de voir son ironie passer elle-même au stade d'institution. Il faut donc renverser celle-ci, changer de masque et de

rôle. La brusquerie de l'apparente palinodie de (B), qui donne tant de perplexité à la critique d'idées, apparaît au lecteur sensible au rire comme une merveilleuse utilisation de la mobilité des tons et des genres, dans le comique. A la cohérence d'un orateur pour rire, dans la première partie, succèdent les à-peu-près d'un logicien pris de vin; à la maîtrise du rhéteur qui joue, une spontanéité toujours moins inhibée, toujours plus imbibée. Cette capacité de «changer à vue» que présente la *persona* locutrice du prologue est à rattacher au principe de rebondissement qui caractérise le comique rabelaisien; mais il est aussi, peut-être, un cas particulier du caractère *occasionnel* de tout comique, occasionnalisme qui entraîne et parfois recherche la contradiction. Le concept d'ambiguïté, qui a été très justement utilisé par Floyd Gray pour rendre compte de notre prologue en général, ne suffit cependant pas à expliquer le changement de masque.[10] Le prologue donne en effet l'impression d'un texte qui a d'abord été lu et qui devient un discours improvisé, une énonciation plus qu'un énoncé, où le locuteur prend peu à peu la place des paragraphes et profère la joie d'ingérer et d'exagérer. C'est bien un sursaut de vie qui complète joyeusement un jeu de l'esprit, lequel menaçait, comme tout jeu d'esprit, de tourner court. Assez ri de cette façon, pas assez ri cependant; l'un et l'autre nécessitent un nouveau départ au milieu du texte, tandis que le prologue, dans sa totalité finie, propose un nouveau départ en direction du livre même.

D'ailleurs ce rebondissement qui exploite un ordre binaire relevant du comique suit encore le principe d'une dualité que l'on trouve dans le prologue comme tradition littéraire. Selon Donat, grammairien du IVe siècle qui commenta Térence, il y a deux sortes de prologue; le prologue dit *relativus*, qui expose essentiellement le sujet de la pièce, et le prologue *commendativus*, qui entreprend de la justifier dans son art surtout. La première partie de notre prologue peut très bien passer pour une exploitation du filon *relativus*, puisqu'il y est parlé du contenu du livre et de la manière de le découvrir. La seconde partie, qui justifie l'auteur et son insouciance avinée, est *commendativus*. Cependant, dans les deux cas, l'attente est trompée, le prologue *relativus* étant ironique et le *commendativus* proclamant non pas la dignité de l'auteur et de son œuvre, mais l'indifférence à l'égard de toute respectabilité.

Ainsi, à bien des niveaux, les lois du comique et les lois du prologue se prêtent mutuellement assistance dans le texte qui nous intéresse. Du commencement à la fin il se réalise comme réponse

comique à une sollicitation littéraire. A l'intérieur de (A), l'éloge paradoxal transforme une initiation en ironie, puis dans la séquence (B) la tension rhétorique de (A) se dénoue. Au fond, à l'intérieur de (A), et dans le rapport de (A) à (B), l'on assiste à des tensions qui se dénouent. Grande loi de la vie et du comique! C'est là que se situe pour nous le sérieux de ce faux sérieux et de ce rebondissement. En effet, la tension existe, même dans un univers qui se veut comique. La tragédie est implicite dans la comédie, ou, pour reprendre l'intuition nietzschéenne, l'ivresse dionysiaque reste indissociable d'une signification tragique. L'euphorisation comique ne part-elle pas chez Rabelais de la maladie à oublier ou à transformer en puissance de vie? Mais, au niveau du texte lui-même, nous sommes mis en garde contre l'esprit de sérieux qui menace presque toujours l'entreprise herméneutique. Rabelais se moque du sérieux en le recommandant, et nous amène par l'ironie à jouir de son texte. Le commentateur — ironie de mon propos — est celui qui lit mal. C'est le professeur Raclet de *Pantagruel*, qui s'oppose phoniquement déjà à Rabelais, mais intellectuellement aussi, car il est quelqu'un qui ne comprend rien, il est de la race du théologien Bragmardo. Un certain sérieux cependant reste au commentateur, celui de comprendre la grande loi de la complémentarité vivante dont nous avons parlé, et pour laquelle militent entre autres les renversements du comique.

Nous conclurons brièvement sur ce thème de la complémentarité. Complémentarité exemplaire de l'écrit et de l'oral d'abord, qui réalise «le passage à la vie», en tout point du prologue, et en particulier dans le renversement tonal de la séquence (B). Dans son ensemble, l'oral semble l'emporter. On le voit dans la spontanéité revendiquée pour Homère dans la séquence (B), et mimée au même endroit par le locuteur lui-même. L'ivresse triomphante inverse l'ordre exemplaire du *Banquet*, sur la mention duquel notre texte débute, fait significatif! Dans le dialogue de Platon les participants ont bu la veille, mais ils se proposent de rester sobres dans leurs entretiens sur l'amour. Cependant, la personne de Socrate chez Rabelais permet de maintenir un rapport plus subtil et plus dialectique entre l'écrit, qui est la réalité effective de l'auteur, et l'oral, qui est sa tonalité idéale. Héros de la continuité, Socrate est rattaché à Platon et au discours très écrit de (A), mais, en même temps, il annonce déjà, lui qui est l'homme de la parole proférée, la spontanéité de la séquence (B). Ecrit *et* oral, il est l'image fraternelle de l'autre pour l'écrit et pour l'oral, l'emblème vivant de leur complémentarité. Celle-là même que

Rabelais espère retrouver chez un lecteur qui «oralisera», dans une sympathie de bon convive, le monument de mots qui attend de lui cette résurrection.

Ainsi la part du lecteur est grande. André Gendre l'a souligné dans un bel article consacré aux deux premiers prologues de Rabelais.[11] Il a été suivi par Michel Butor, qui croit également que la séquence (B) invite le lecteur à prendre ses responsabilités face au texte. Le romancier moderne est enclin à voir en Rabelais un prédécesseur des formes ouvertes qu'il affectionne et qu'il pratique.[12]

Complémentarité de l'écrit et de l'oral, du texte et de son lecteur, il faudrait ajouter, à la lumière de ce que nous avons vu, de l'ancien et du nouveau. L'ancien étant l'ensemble des conventions à partir desquelles le texte se déploie comme fidélité infidèle.

Il y a un secteur de l'ancien et du nouveau qui, par manque d'espace, n'a pu être envisagé ici. C'est celui des références culturelles avec lesquelles Rabelais joue également. Avec cet «ancien», l'argumentateur assure à son texte un réseau serré de références, des plus savantes aux plus populaires, à partir desquelles la respectabilité bouffonne de l'argumentation prend consistance. Cette topique nourrit le détail imagé du raisonnement. Pour le thème de l'extérieur et de l'intérieur par exemple, l'on trouve Socrate, les Silènes, l'habit qui ne fait pas le moine, la bouteille qui demande à être débouchée, l'os à moelle. Mais cette topique permet aussi des jeux de plus vastes dimensions. Une relation de longue portée s'effectue par exemple entre les séquences (A) et (B) grâce au contraste implicite entre Platon, au début de la première, et Homère, au début de la seconde, si l'on se rappelle que le philosophe chassa le poète de sa république idéale comme inutile et impie. Or, que développe la séquence (A), si ce n'est, dans la lecture profonde, le thème d'une littérature utile, tandis que la séquence (B) développe celui d'une littérature euphorique? Voilà qui nous fait rencontrer, et ce n'est pas par hasard, le topos horatien de l'utile et de l'agréable. L'utile et l'agréable articulent également le premier chapitre de *Gargantua*, qui est en fait un second prologue, proposant en son début les avantages de la connaissance généalogique. Nul étonnement de voir, là encore, le principe de l'utile coïncider avec le sérieux (ou plutôt le faux sérieux), et le principe de l'agréable avec la joie folle et l'influence du vin qui fait raisonner de travers. La succession «faux sérieux - dérapage bouffon» (ou inversement «folie - faux sérieux») se retrouve également dans les chapitres 3 et 6 et même, dans une certaine

mesure, 9 et 10 du même *Gargantua*, prouvant dans sa récurrence une véritable «forme maîtresse» du discours comique chez Rabelais.

Dans notre prologue, l'utile et l'agréable sont disjoints de manière plus nette qu'ailleurs, comme avaient été disjoints *croire* et *comprendre* respectivement dans le premier et le deuxième prologue. Mais le principe de disjonction ou de succession dans l'exploitation des *topoi* peut être à son tour dépassé. Dans le prologue du *Tiers Livre* l'utile et l'agréable sont conjoints. Rabelais s'y représente avec son livre comme un poète aux armées, dont les distractions sont censées contribuer à la bonne marche de la campagne militaire. Ces multiples utilisations des ressources d'une thématique traditionnelle sont d'une importance primordiale pour la compréhension de l'art rabelaisien. C'est bien un art qui se construit à partir d'éléments connus (l'*inventio* de la rhétorique) et dont la nouveauté tient à leur disposition, à leur combinaison, à leur variation. Ce caractère musical de l'œuvre doit être reconnu sans faute, car seule la compréhension du jeu peut conduire ici à une compréhension du sens.

Terminons en disant que, soit dans le cadre que nous avons analysé, soit dans les références topiques que nous n'avons fait que signaler, la complémentarité de l'ancien et du nouveau, partout présente dans le prologue de *Gargantua* et qui n'est autre qu'une modalité de l'écrit et de l'oral ou du texte et de son lecteur, mérite amplement d'être prise en considération. Elle le mérite pour permettre de mesurer et d'éprouver la surprise du comique et pour saisir sa manifestation littéraire en deux temps, comme variation, ou encore comme subversion suivie d'un rebondissement. Il ne suffit donc pas de chercher la signification du prologue dans l'unique rapport que celui-ci entretient avec le livre qu'il présente. Il est un prologue sur le prologue, un texte en principe interprétatif qui joue sur le thème de l'interprétation et qui nous entraîne dans ce jeu à notre tour. Comme tout texte il n'existe concrètement que dans la mesure où il prend forme *par* et *contre* un contexte qui lui est antérieur et sous-jacent. Comme tout texte, et surtout lorsqu'il s'agit comme ici d'un discours ouvert sur le savoir, il appelle une critique différentielle, qui est mesure d'un écart par rapport à un code et à un univers mental. C'est ce qu'il nous a semblé utile d'expliciter dans cette lecture. Encore cela ne suffit-il pas, et, pour saisir plus sûrement l'identité du prologue, l'évaluation de l'écart n'eût comporté qu'une valeur probatoire limitée, s'il n'avait rencontré l'évidence de conclusions

homologues dans l'ordre du comique. C'est dans cette convergence méthodologique, qui est la principale complémentarité de notre propos, que réside peut-être la garantie d'une véridicité, ou pour être plus modeste, d'une vraisemblance critique.

Arnaud TRIPET.

NOTES

[1] Nous citons d'après l'édition de la Pléiade, Jacques Boulenger, 1955. Le prologue de *Gargantua* figure aux pp. 3 à 6.

[2] *Œuvres de François Rabelais*, édition critique d'Abel Lefranc, t. I, Paris, 1912; Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVIe siècle. La Religion de Rabelais*, Paris, 1942; M.A. Screech, édition critique de *Gargantua*, Genève, 1970, et pour le dernier état des recherches capitales de cet auteur, *Rabelais*, Londres, 1979; Leo Spitzer, «Ancora sul prologo del primo libro del *Gargantua*», *Studi francesi*, IX, 1965. Voir en outre, W. Raible, «Der Prolog zu *Gargantua* und der Pantagruelismus», *Romanische Forschungen*, 1966, et D.G. Coleman, «The Prologue of Rabelais», *Modern Language Review*, 1967.

[3] Cette question a paru si légitime à Erich Auerbach qu'il en arrive à opter pour un sens *sérieux* de la «substantifique moelle», dont le contenu serait l'idée d'une synthèse entre la chair et l'esprit, tant au niveau du réel que du style: *Mimesis*, trad. fr., Paris, 1968, le chap. intitulé «Le monde que renferme la bouche de Pantagruel».

[4] Raison qui nous a fait retenir cet exemple déjà utilisé pour illustrer une pratique allégorique de Rabelais par Leo Spitzer dans son article déjà cité. C'est de cette étude d'ailleurs que notre interprétation se rapproche le plus, en particulier en ce qui concerne le faux sérieux.

[5] Sur ce sujet on lira «La mort du grand Pan» de Philippe Borgeaud in *Revue de l'histoire des religions*, 1983, 1, pp. 3-39.

[6] Voir à ce sujet l'étude d'Olivier Pot dans le présent recueil.

[7] Floyd Gray, *Rabelais et l'Ecriture*, Paris, 1974; François Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, Genève, 1972.

[8] Voir l'étude de Camilla Nilles dans le présent recueil.

[9] Cf. Jean Pépin, *Mythe et Allégorie*, Paris, 1976; Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les Quatre Sens de l'Ecriture*, Paris, 1959; André Pézard, *Dante sous la pluie de feu*, Paris, 1950; l'annotation de M.A. Screech à son édition de *Gargantua*.

[10] Floyd Gray, «Ambiguity and Point of View in the Prologue to *Gargantua*», *The Romanic Review*, LVI, 1965.

[11] André Gendre, «Le prologue de *Pantagruel* et le prologue de *Gargantua*. Examen comparatif», *RHLF*, LXXIV, 1, 1974.

[12] Michel Butor et Denis Hollier, *Rabelais ou c'était pour rire*, Paris, 1950.

A. T.