



RICE UNIVERSITY

LE RIRE ET LA VIOLENCE CHEZ RABELAIS

by

MICHAEL DAVID ATTALLA

A THESIS SUBMITTED
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

THESIS DIRECTOR'S SIGNATURE:

A handwritten signature in black ink, written over a horizontal line. The signature is highly stylized and appears to read "Anne K. ...".

HOUSTON, TEXAS

MAY, 1976

ABSTRACT

LE RIRE ET LA VIOLENCE CHEZ RABELAIS

MICHAEL DAVID ATTALLA

Rabelais achieved his goal of making people laugh, because his equivocal humor provided them with a refuge against all forms of violence. An analysis of Rabelais' works shows that only ambivalent laughter, simultaneously destroying and rebuilding its object or victim, is able to break the vicious cycle of communal violence in Maître François' literary creation. One could say that violence incited by villains (maraulx) such as Picrochole, the Limousin, and the Chiquanous, is the negative phenomenon to which humor owes its revitalizing powers among human beings. Presented theoretically and according to principles laid down by modern formalist critics (Gérard Genette, Tzvetan Todorov), laughter is revealed throughout this study as a sacrificial instrument which symbolically kills a victim and frees a society from the destructive contagion of innate violence. Laughter in this context consequently takes on cosmic or universal dimensions which evoke a fundamental symbolism in man. The archetype of humor studied in this thesis may explain in part why Rabelais' work survives today.

Yet certain literary commentators from the seventeenth century up to the present day greatly misunderstood "humanistic" laughter due to their insistence on applying strictly rational norms to a work which hardly lends itself to such arbitrary limitations. Such an exclusively uni-directional perspective of laughter led La Bruyère, Voltaire and others to consider Rabelais' art as "la charme de la canaille." This aesthetic eclipse lasting four centuries dissipated only after the French Romantics and modern critics had begun to see Renaissance wit in a broad light.

Rabelais knew well how to blend together a whole spectrum of verbal fantasy and exuberant action--thus creating a sort of theatrical production (festival) where a sacrificial crisis is transformed into a health-giving comic relief. The application of René Girard's ideas on sacrifice to Mikhail Bakhtine's concept of ambivalent laughter shows how the integration of these isolated elements and the dynamic relationships between them constitute part of the author's artistic creation. Thus the "génie-mère" of French literature cleared the last vestiges of medieval brutality from his aesthetics of humor and avoided the temptation to engage in solely destructive satire. On the contrary, his concept of wit took on for the first time a positive aspect which gave an affirmative response to existence.

A mes parents

"Estant doncques opprimé d'obligations infinies toutes procréées de vostre immense bénignité, et impotent à la minime partie de récompense, je me saulveray pour le moins de calumnie en ce que de mes espritz n'en sera à jamais la mémoire abolie, et ma langue ne cessera confesser et protester que vous rendre grâces con-dignes est chose transcendente ma faculté et puissance."

--Le Quart Livre, chapitre V.

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS	1
CHAPITRE I. Introduction	3
CHAPITRE II. L'immolation rituelle dans la défense de l'abbaye close	30
CHAPITRE III. Pantagruel, l'écolier limousin et la parole méconnue	44
CHAPITRE IV. Panurge et les rites de purification	56
CHAPITRE V. La "tragicque comédie" chez Basché	66
CONCLUSION	74
NOTES	77
BIBLIOGRAPHIE	92

AVANT-PROPOS

Rabelais est-il mort? Voicy encore un livre.
Non, sa meilleure part a repris ses esprits
Pour nous faire présent de l'un de ses écrits.¹
Qui le rend entre tous immortel et fait vivre.

L'épigramme de la mystérieuse Nature Quite, paru dans l'Édition de 1564², ne manque pas de provoquer quelques observations sur l'œuvre de cet écrivain qui, "en folastrant sagement" selon l'expression de l'avocat parisien Etienne Pasquier (1529-1615), gagna "de grâce parmy le peuple."³ Non, Rabelais n'est pas mort car l'essentiel de son art--le rire--survit et rend son créateur "entre tous immortel." L'art rabelaisien se compare au buste, l'objet d'art par excellence selon Théophile Gautier, qui "survit à la cité" malgré le passage implacable du temps.⁴ Alors de quel ingrédient, de quelle matière durable l'humour de Maître François est-il composé? Cet ingrédient est, à notre avis, quelque chose d'humain:

Il n'y a pas de comique en dehors de
ce qui est proprement humain
On rira d'un chapeau; mais ce qu'on
raille alors, ce n'est pas le mor-
ceau de feutre ou de paille; c'est
la forme que des hommes lui ont
donnée, c'est le caprice humain dont
il a pris le moule. 5

Or Rabelais humanisa les hommes malgré eux car il réussit à les purger du désir de se prendre au sérieux. Pasquier, parmi d'autres de ses contemporains, remarque et apprécie pleinement ce phénomène comme la traduction d'un distique latin nous le montre: "Il s'est joué des hommes, il s'est

joué des dieux avec tant de bonne grâce, que ni les hommes ni les dieux n'ont paru blessés par ses traits."⁶ Loin d'être blessant, le rire mis en oeuvre par Rabelais a un mécanisme presque magique, capable de relever le rieur et l'objet de son rire de tout statisme moribond et d'initier la quête d'un dynamisme vivant. Cette thèse constitue un effort de dégager les divers éléments de ce comique et de voir comment ceux-ci fonctionnent dans l'ensemble littéraire afin de saisir la joie et l'exubérance particulières à Rabelais seul.

CHAPITRE I

INTRODUCTION

"Mieux est de ris que de larmes escripre,
Pour ce que rire est le propre de l'homme."

--François Rabelais, Aux Lecteurs

Le rire de la Renaissance est un phénomène à part. En s'efforçant de communiquer aux hommes "la puissance équilibrée du type humain supérieur," le comique de "l'humanisme" évita la cruauté du Moyen Age et l'ironie amère des satiristes tels que Voltaire et Swift. C'était un rire éminemment cathartique qui libérait l'homme, en tant qu'animal social, de tout malheur de la nature capable de nier la vie. Epuré des éléments cruels et grossiers, l'humour de Rabelais est tout de même semblable à celui de la farce ou des sotties d'écoliers qui annule le spectre de la "condition humaine" par son exubérance verbale et remet l'existence sur le plan du possible. Bref, à la cruauté du comique moyenâgeux la Renaissance ajouta une nouvelle dimension plus efficace qui purgeait et le rieur et l'objet de leurs obsessions de la mort, de la disette et d'autres désastres. Nous voyons ainsi que l'élément humain du comique consiste, théoriquement, d'aspects rabaissants et renouvelants. Rabelais attaque et détruit, mais il pétrit de nouveau sa "victime" en utilisant l'argile du rire ambivalent.

La théorie du rire ambivalent appartient au critique Russe Mikhaïl Bakhtine, qui l'a très bien élaborée dans son Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance.⁷ Le premier critique à sentir le besoin d'aborder le sujet du comique chez Rabelais sous l'angle cosmique, Bakhtine

conçoit le rire dans son contexte du XVI^e siècle, qui était un mélange des cultures populaire et bourgeoise fondé sur le réalisme matériel. La présente étude élargira la thèse de Bakhtine en analysant le rire ambivalent en tant que dompteur des tendances violentes chez les hommes. Pour ce faire, il faudra d'abord illustrer en détail les idées de Bakhtine et les intégrer ensuite aux notions trouvées dans l'ouvrage de René Girard intitulé La Violence et le sacré. Cette intégration établira l'idée que le rire ambivalent sert la même fonction que le couteau sacrificiel. Le comique est donc un instrument de la violence, étant donné qu'il "tue" symboliquement une victime. Mais on verra tout au long de cette étude comment les qualités meurtrières du rire introduisent dans une société quelconque des aspects vivants et salubres.

Mais d'abord, pourquoi a-t-on besoin de verser plus d'encre sur le rire rabelaisien? Ne l'a-t-on pas suffisamment traité déjà? Rappelons le Buste chez Gautier. Le Buste survit, bien sûr, mais il souffre aussi tous les ravages du temps, la chaleur, l'humidité, les invasions et ainsi de suite. L'oeuvre de Rabelais a subi le même sort car, les nombreuses éloges publiées par les humanistes de la Renaissance mises à part, la plupart des critiques et commentateurs cités par Bakhtine qui ont écrit depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours nous

montrent assez clairement que le comique de la place publique a été tout à fait méconnu. Les XVII^e et XVIII^e siècles, par exemple, ont été particulièrement durs pour le grand Moqueur, l'accablant de toute manière de polémique abusive. Il serait intéressant de présenter un échantillon des invectives ultra-raisonneuses lancées contre Rabelais. Un de ses premiers critiques, La Bruyère, écrit dans Les Caractères ou les Moeurs de ce siècle (5^e Edition, 1690):

Marot et Rabelais sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits . . . Rabelais surtout est incompréhensible: son livre est une énigme, quoi qu'on veuille dire, inexplicable; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec les pieds et une queue de serpent ou de quelque autre bête plus difforme; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption. Où il est mauvais il passe bien loin au-delà du pire, c'est le charme de la canaille . . . 8

Ce n'est évidemment, qu'un jugement de valeur aussi valable qu'un autre, qui définit non pas le comique chez Rabelais mais plutôt l'esthétique de La Bruyère lui-même. Au siècle suivant, les philosophes, totalement imprégnés de la "raison raisonnée" prônée par Bayle, crient haro sur l'auteur de Gargantua et condamnent son barbarisme.⁹

Voici les pensées que Voltaire nous offre à ce propos:

Rabelais dans son extravagant et inintelligible livre a répandu une extrême gaieté et une plus grande impertinence; il a prodigué l'érudition, les ordures et l'ennui; un bon conte de deux pages est acheté par des volumes de sottises; . . . c'est un Philosophe ivre qui n'a écrit que

dans le sens de son ivresse.¹⁰

Bakhtine reproche à Voltaire et aux Philosophes de ne pas avoir été capables de comprendre et de donner un sens théorique au rire ambivalent.¹¹ Mais étant donné que "la raison pensante est devenu l'unique critère de tout ce qui existe" (Engels) au XVIII^e¹² siècle, époque aussi chargée d'universalisme abstrait que dépourvue de dialectique¹³, il n'est pas bien étonnant que Voltaire n'ait pas vu dans l'oeuvre du "Philosophe ivre" qu'une satire pure, négative et dotée d'un sens unique. Or là, l'ambivalence du comique se perd complètement et seul l'aspect vectoriel reste. Selon la pensée de Voltaire, la grossièreté n'a pas d'autre but que la grossièreté elle-même.

Peu à peu, cependant, le prestige de Rabelais s'est développé aux yeux du public, bien que cet accroissement de prestige ne suppose pas du tout que son oeuvre ait été mieux comprise. Rabelais, en tant que critique acharné des institutions de l'Ancien Régime, devint pour les hommes politiques de la Révolution Française le héros, sinon le prophète, d'un "peuple" engagé contre l'aristocratie et le clergé français. Notre auteur change d'état pendant la Révolution: le rieur devient théoricien du nouvel ordre social. Le titre même de l'ouvrage d'un certain Ginguéné--De l'autorité de Rabelais dans la Révolution présente et dans la Constitution civile du

clergé--suffit pour montrer assez clairement jusqu'à quel point Gargantua, Pantagruel, le Tiers Livre et le Quart Livre étaient dépouillés du comique qui forme la base artistique rabelaisienne, comme nous l'avons dit auparavant.¹⁴ Tout en le détestant, Voltaire a néanmoins admis l'existence chez Rabelais d'un certain comique (purement satirique), tandis que les révolutionnaires enfermèrent son esthétique du rire dans un tombeau fastueux d'idéologie politique.

Vient l'époque romantique et voilà qu'il est permis au rire de cet "Homère Bouffon" (Nodier) de sortir enfin du tombeau rationaliste après deux siècles de méconnaissance. Le critique-philosophe de l'avant-garde en Russie, Vissarion Béliński (1811-1848), lui accorde le titre du "Voltaire (!!)" du XVI^e siècle."¹⁵ D'autres, notamment Chateaubriand et Victor Hugo, ont avancé la notion de génie-mère. Rabelais prend place à côté d'Homère, de Shakespeare et de Dante; il semble "avoir enfanté et allaité tous les grands écrivains" du peuple français. Parmi toutes ces éloges de Rabelais en tant que grand écrivain national surgissent des observations pénétrantes qui visent son art. Par exemple, dans son Histoire de France, Michelet déclare que "Rabelais a même recueilli la sagesse du courant populaire des vieux patois, des dictons, des proverbes, des farces d'étudiants, dans la bouche des simples et des fous."¹⁶ Cet historien reconnaît

que la sagesse peut aussi exister dans un monde profane, dans celui du courant populaire. Tout comme Hugo, l'auteur de la Préface de "Cromwell," qui déclare que l'esthétique est la somme du jeu qui réunit le grotesque au sublime, Michelet conçoit la "réalité" dans ce sens plus élargi et se rend compte aussi du rôle du temps et du devenir historique. Bakhtine résume le concept de l'art et de l'histoire des hommes de lettres romantiques vis-à-vis de l'oeuvre de Rabelais et le réalisme grotesque en disant que

Cette conception élargie de la réalité a toutefois des aspects aussi bien positifs que négatifs. Aspect positif: son caractère historique, sa manière de voir l'époque et le devenir. La réalité perd son statisme, son naturalisme, sa dispersion (maintenues uniquement par la pensée abstraite et rationaliste), le futur réel commence à y pénétrer sous la forme de tendances, de possibilités, d'anticipations. Vue sous l'aspect historique, la réalité acquiert des vues essentielles sur la liberté, surmonte le déterminisme et le mécanisme étroits et abstraits. 17

Notre intention en présentant cette esquisse de la critique rabelaisienne n'est autre que de démontrer comment les hommes dans les quatre siècles qui nous séparent du XVI^e siècle ont envisagé le rire du "génie-mère" de la littérature française. Une connaissance des étapes de "l'histoire du rire" facilitera l'explication de notre thèse et son application au texte de Rabelais, car nous aurons l'occasion plus loin de faire référence

aux idées des auteurs et des commentateurs dont nous avons déjà fait mention. Il nous reste toujours une dernière partie de la critique rabelaisienne à aborder avant de passer à l'explication de notre propre méthode d'envisager le comique chez notre auteur. C'est celui de la critique universitaire qui date de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours.¹⁸

Dès la fin du siècle dernier, la critique littéraire s'est mise à analyser de façon scientifique la vie et l'oeuvre de Rabelais. L'année 1903 marque l'établissement de la Société des Etudes Rabelaisiennes, une organisation vouée à l'analyse "textologique" et linguistique, à la recherche des sources, à l'établissement d'une biographie scientifique, enfin à l'interprétation historique des oeuvres de Rabelais sur une base rigoureusement scientifique.¹⁹ La même année, les élèves et amis d'Abel Lefranc, professeur au Collège de France et fondateur de la Société, ont publié la Revue des études rabelaisiennes (devenue en 1913 la Revue du seizième siècle, puis en 1934 Humanisme et Renaissance).²⁰ Grâce aux travaux minutieux des membres de la Société, Abel Lefranc a réussi à publier une édition critique des oeuvres de Rabelais entre 1912 et 1932. Pendant ce temps, un grand nombre d'études biographiques et philologiques sont parues, parmi lesquelles nous pouvons citer La Langue de Rabelais (Sainéan, 1922), L'Oeuvre de Rabelais (1910) et

La Vie de Rabelais (1928) de Jean Plattard, et deux ouvrages de Jacques Boulenger (1942) et Henri Lefebvre (1955) qui portent le titre Rabelais. En plus, nous devons faire mention, pour compléter ce petit catalogue de la critique contemporaine, de l'Édition Boulenger, celle que nous consultons pour la présente thèse²¹, et de l'Édition Intégrale de Demerson parmi les plus récentes.

Un exposé (et/ou une critique) détaillé(e) des ouvrages individuels énumérés ci-dessus dépasserait de loin les bornes de notre étude. Cependant nous nous permettons de faire remarquer au lecteur l'étendue des recherches et le rôle du comique comme la critique traditionnelle les a envisagés. Il n'est pas sans raison que, dans le dernier paragraphe, le mot scientifique est souligné, car celui-ci caractérise bien la méthode appliquée à l'oeuvre de Rabelais. Influencée par les idées positivistes, la critique s'est contentée jusqu'à l'époque actuelle de rassembler une vaste documentation qui expliquerait censément, au moyen des "petits faits vrais," le phénomène rabelaisien. Sans avoir la moindre intention de nier l'énorme valeur de cette recherche, qui constitue une voie menant à la compréhension de Rabelais en sa totalité, nous éprouvons la nécessité de constater que le recueil de faits biographiques et de sources, etc., ne dépasse guère "le cadre de la culture officielle"²² qui est, selon la thèse de Bakhtine, le cadre du sérieux.

Il n'est donc pas surprenant que le vrai folklore comique, existant dans un cadre non-officiel, celui du peuple, soit en effet exclu ou méprisé, car la tradition populaire ne semble pas se porter à une documentation strictement scientifique. Ainsi les disciples d'Abel Lefranc

considèrent le rire comme un phénomène de second plan, sans rapport avec les problèmes sérieux que Rabelais a voulu traiter: il est soit un moyen de conquérir la popularité des larges masses, soit tout simplement un masque protecteur. Le problème-clé de la culture populaire n'est toujours pas posé par les spécialistes des études rabelaisiennes. 23

C'est à ce problème-clé que la présente étude s'adresse. Bakhtine s'y adressait aussi, et de façon brillante; il a presque trouvé une solution convaincante à la question du comique. Pas tout à fait cependant, car, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, il n'a pas aperçu tout ce qui lie le rire à la violence.

Nous avons exposé tout à l'heure la méthode des critiques "positivistes" ou traditionnels. Précisons la nôtre. Il s'agit de savoir ici comment étudier le rire ambivalent (réalisme grotesque) et sa fonction comme dompteur de la violence humaine. L'objet de cette étude n'est pas d'éclaircir l'oeuvre de Rabelais en tant qu'oeuvre littéraire mais d'en connaître la littéarité²⁴ qui vise à atteindre "la totalité du virtuel littéraire."²⁵ Il faut admettre avec Gérard Genette dans son ouvrage

Figures III "la nécessité, de plein exercice, d'une discipline assumant ces formes d'études non liées à la singularité de telle ou telle oeuvre, et qui ne peut être qu'une théorie générale des formes littéraires--disons une poétique."²⁶ Genette entend par "formes littéraires" les éléments "transcendants aux oeuvres" tels que "les codes rhétoriques, les techniques narratives," la polyvalence du langage et ainsi de suite.²⁷ Ainsi la poétique, qui s'occupe par définition des formes, n'est pas une analyse statique des éléments isolés dans une oeuvre littéraire. Au contraire, une méthode proprement poétique doit tenir compte des "rapports fonctionnels"²⁸ et des multiples niveaux d'interprétation qui font d'une oeuvre littéraire une oeuvre d'art. Par opposition donc à la méthode critique antérieure, "adoratrice des 'faits' et indifférente aux lois,"²⁹ qui passait dans l'analyse du général au particulier (méthode "scientifique"), nous devrions passer à notre tour du particulier au général.³⁰

Or, quels seront les avantages d'un tel renversement de méthode, qui semble quitter le plan du "réel" en faveur d'une abstraction apparente du comique rabelaisien? D'abord, cette poétique constitue une tentative de briser l'impasse intellectuel d'une critique enchaînée par les fers d'une documentation excessive dont les bornes ne permettent pas la liberté de fouiller la polyvalence textuelle que l'on découvre derrière le cadre étroit des

des faits. Donc, l'intérêt est le premier avantage à être tiré de la méthode "poétique." Deuxièmement, une théorie généralisée du rire chez Rabelais nous permettra de saisir en partie sa qualité transcendante et universelle au lieu de constater que le rire--ambivalent ou non--ne fait partie que d'une vision du monde particulière à Rabelais seul. Alors, cette étude présentera une vérité comique parmi bien d'autres qui s'applique au plan humain, dépassant ainsi les bornes d'une seule oeuvre littéraire mais qui en même temps n'englobe pas chaque événement comique chez l'homme, "cet animal qui sait rire."³¹ La poétique donc n'efface pas les bornes mais s'efforce à les élargir. Une théorie est simplement là; elle n'est qu'une façon d'envisager les choses. Dans la présente étude, nous tâchons d'accorder notre théorie avec le phénomène comique chez Rabelais mais il faut admettre aussi que la plus grande valeur d'une théorie littéraire est de découvrir les cas où elle ne s'applique pas ou bien ne s'applique que difficilement. La théorie générale qui établit des liens entre le rire et la violence est fondée sur la notion médiévale de la fête. Cette événement populaire sera le point de départ de notre analyse.

Rabelais a su mettre sur la page imprimée un comique qui est essentiellement celui dont on voit la manifestation concentrée dans la fête du Moyen Age. D'origine foncièrement paysanne, la fête existe depuis que le paysan est

fixé au sol à l'époque néolithique.³² Dès lors, la fête s'est désséminée partout en Europe, ayant un effet très marqué dans les pays indo-européens et surtout en France. Craignant les "intempéries . . . de la nature et du temps" (orages, inondations, gelées, surabondance ou manque de pluie, etc.) et se sentant faible devant une nature trop capable de détruire rapidement et à l'imprévu ses récoltes, le paysan, puisqu'il ne peut rien faire contre les forces cosmiques, cherche par la voie magique de la fête à atteindre quand même l'illusion de la puissance.³³ Il y a chez l'homme lié au sol non seulement une crainte affaiblissante mais aussi une confiance vigoureuse. Celle-ci se manifeste aux "assemblages de village." le précurseur de Bakhtine en ce qui concerne les notions de la culture populaire, le socio-critique Henri Lefebvre, écrit à propos:

Le paysan, donc, dur au travail, âpre au gain, devait songer à constituer des réserves pour l'avenir, à ranger dans ses greniers semences et provisions. Mais en même temps, une vitalité élémentaire, une confiance en lui-même et en la nature, un besoin d'échapper à la loi des travaux et des jours, le poussait à brusquement dissiper et dépenser les réserves accumulées. D'où les Fêtes. 34

Voilà le tempérament du paysan, c'est-à-dire celui des grandes masses (i.e. le peuple, entité collective) qui a inspiré la frénésie carnavalesque.

Le rôle populaire est significatif. Organisé et dirigé par le peuple, le carnaval--phénomène à fond tribal--

est un monde à l'envers, semblable à l'Enfer que voit Epistémon dans Pantagruel, chapitre XXX. Là, les Xerxès, les Romule, les Cicéron et les Achilles deviennent respectivement crieurs de moutarde, saulniers³⁵, atizefeux et teigneux.³⁶ Un pareil renversement de rôles marque l'abattement, la mise à bas, enfin la neutralisation de toute structure sociale hiérarchique. Tout est exposé au rire et rien n'est sacré: les vivants ridiculisent les morts³⁷ dans les funérailles carnavalesques romaines, le fils crie "Sia ammazzato!"³⁸ à son père dans la fête du feu Moccoli en Italie³⁹ et la populace lance du fumier au visage du "Pape des Sots" à Paris. C'est le rire universel, général, indifférencié, et, disons-le, utopique vu son caractère égalitaire. Tout comme la prose de Rabelais, cette utopie grotesque et joyeuse se prête à "des formes d'expression dynamiques, changeantes (protéennes), fluctuantes et mouvantes."⁴⁰ Aucune barrière, aucune "frontière spatiale" n'est admise; c'est un spectacle où rien ne sépare l'acteur du spectateur, car tout le monde a un rôle dans la représentation. Le "tout le monde" collectif se transforme ainsi en rieur.

Le rieur ici n'est pas celui de Voltaire, qui dresse une barrière satirique entre lui-même et l'objet de sa moquerie. Au contraire, le rieur est à la fois l'instigateur et le récipient de son rire. Cette perspective du rieur forme la base même du comique ambivalent que Bakhtine

décrit comme un phénomène "joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps . . . railleur, sarcastique" qui "nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois."⁴¹ En se dirigeant vers un renouvellement, ce comique porte selon l'expression de M. Tétel "une valeur thérapeutique,"⁴² une espèce salubrité psychique ou bien, si l'on veut, un katharsis de l'humour.⁴³ Dans son essai célèbre Wit and its Relation to the Unconscious, Freud constate qu'il y a rire au moment où l'énergie utilisée normalement au refoulement des sentiments hostiles (i.e. la violence) se libère de sa fonction habituelle: de protéger la conscience d'un individu contre tout désir interdit.⁴⁴ Or, si l'on conçoit le rire en tant que "discharge of psychic irritation,"⁴⁵ il est assez facile de voir un rapport entre le comique et la violence humaine innée. C'est précisément ce rapport qui nous intéresse dans la présente analyse. Pourtant il est essentiel de remarquer d'abord plusieurs concepts fondamentaux chez Bakhtine. Au lieu d'élaborer ceux-ci de façon abstraite, nous désirons les illustrer par un exemple.

Nous parlions tout à l'heure de l'avenement du carnaval et, en termes assez généraux, de la mentalité de ceux qui y participaient. En utilisant l'admirable description de la Fête des Fous donnée par Victor Hugo dans Notre-Dame de Paris, il est possible d'observer l'entité carnavalesque qui forme les racines du réalisme grotesque

rabelaisien.

Nous sommes le 6 janvier, 1482.⁴⁶ Dans la triple enceinte de la Cité une "rustique cohue de bourgmestres flamands," de bourgeois, d'écoliers, de basochiens⁴⁷ -- une foule--se réunit pour célébrer "ce qui mettait en émotion tout le populaire," la Fête des Fous et le mystère du digne Pierre Gringoire. La fête est inséparablement liée au spectacle dans ses nombreuses formes: dictons populaires, cris, injures, blasons et ainsi de suite. Le spectacle diffère du monde "réel"; il est le symbole même du renversement de l'ordre habituel (ou hiérarchique). Attendu que le peuple participait au spectacle tant comme acteur que comme spectateur, il n'est pas surprenant que la pièce de Gringoire, telle qu'elle est, ne sera jamais entendue. Elle semble avoir pour fonction la mise en marche d'une ambiance spectaculaire qui sert à unifier le peuple (la tribu) qui se perd dans l'anonymat de l'égalité totale. De là, le peuple fait sa propre sottie injurieuse. A mesure qu'un "acteur" crie "A bas le recteur, les électeurs et les procureurs!", d'autres répliquent:

--Et les pupitres des scribes! . . .
 --Et les verges des bedaux!
 --Et les crachoirs des doyens!
 --Et les buffets des procureurs!
 --Et les huches des électeurs!
 --Et les escabeaux du recteur! 48

Notons que ces injures s'adressent aux représentants de l'ordre établi. Au moyen de ces propos, le renversement des mondes est complet et les participants se préparent au

renouvellement, l'aspect positif du rire ambivalent.

Le mécanisme du renouvellement par le rire, c'est le grotesque. Le mot lui-même, dérivé du substantif italien grotta (la grotte), pourrait suggérer par son étymologie un lien avec les formes de la Terre ou bien l'interaction du monde animal et végétal qui ne connaît aucune barrière.⁴⁹ Or, quel est le sens de la Terre en tant qu'archétype? La terre est en somme l'élément de la solidité et de la fixité⁵⁰; mais en plus, c'est la matière première de l'existence de l'homme. Se pétrir, c'est devenir: "Tout m'est pâte," déclare Bachelard, "je suis pâte à moi-même, mon devenir est ma propre matière, ma propre matière est action et passion, je suis vraiment une pâte première."⁵¹ Lié à la Terre, le grotesque n'est donc pas un naturalisme grossier comme le conçoivent les satiristes modernes, mais il indique au contraire l'inachèvement de l'existence⁵² aussi bien qu'un désir de recommencer. Ainsi initié par la présence du grotesque, le comique

est à la fois négation et affirmation. On précipite non seulement dans le bas, dans le néant, dans la destruction absolue mais aussi dans le bas productif, celui-là même où s'effectue la conception et la nouvelle naissance, d'où tout croît à profusion. Ce réalisme grotesque ne connaît pas d'autre bas; le bas c'est la terre qui donne la vie et le sein corporel, le bas est toujours le commencement. 53

Revenons à la Fête des Fous dans Notre-Dame de Paris où Quasimodo, l'être le plus laid (grotesque) du monde,

est élu Pape des Fous grâce à la laideur. Cette éléction parodique illustre parfaitement le renversement des rôles où le bas se précipite vers le haut et où la laideur se transforme en beauté. Alors la Confrérie des fous enlève le nouveau "Pape;" cet "idéal du grotesque" par les rues et les carrefours de Paris tandis que le peuple s'en réjouit. Cependant, Hugo n'a pas inclus dans sa belle description l'aspect le plus significatif de la procession papale carnavalesque--la projection des excréments. Le Pape des Fous avait une suite de "prêtres" joyeux qui, montés sur des charettes chargées d'excréments, les jétèrent sur la foule tout au long de la route imitant de façon parodique les vrais prêtres qui arrosaient les fidèles de l'eau bénite. Cet arrosage est d'une importance primordiale pour le comique populaire, car il représente le rabaissement par excellence qui prépare la recreation. Il est à remarquer que cette activité des prêtres prend un aspect proprement "matériel et corporel"⁵⁴ attendu que le corps est la source des excréments ("Totus homo fit excrementum"--V. Hugo).⁵⁵ Etant donné l'élément du corps dans le réalisme grotesque, on peut admettre une signification topographique dans l'humour de la place publique qui est aussi celui de Rabelais. Bakhtine explique que

Le haut, c'est le ciel; le bas, c'est la terre; la terre est le principe de l'absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la résurrection (le sein maternel). Telle est la valeur topographique

du haut et du bas sous son aspect cosmique. Sous son aspect plus proprement corporel, qui n'est nulle part séparé avec précision de l'aspect cosmique, le haut, c'est la face (la tête); le bas, les organes génitaux, le ventre et le derrière Rabaisser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de la nourriture, la satisfaction des besoins naturels. Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance. 56

Ayant dépeint les caractéristiques principales de la fête, il est temps de montrer en général comment Rabelais a incorporé ces notions dans son oeuvre.

Dans le dizain Aux Lecteurs, Rabelais nous invite à mettre à l'écart le sérieux et tout ce que celui-ci engendre (la peur, la souffrance, la violence) pour participer à une fête au moyen de la lecture. Cette lecture est pareille au mystère de Gringoire dans le sens qu'elle nous réunit tout comme le spectacle rassemblait jadis la cohue parisienne. L'oeuvre est la pierre de touche du carnaval. Rabelais aperçoit la préoccupation quotidienne du sérieux ("Voyant le dueil qui vous mine et consume . . .") et nous commande en lisant:

Despouillez-vous de toute affection,
 Et, le lisant, ne vous scandalisez:
 Il ne contient mal ne infection. 57

L'auteur fait la distinction entre le sérieux qui est de

nature haute, abstraite, vectorielle, immuable et le comique carnavalesque qui se caractérise par le bas (Terre, Mort, Naissance), le concret, l'ambivalence et le dynamisme:

Aussi est-ce la juste heure d'inscrire
ces hautes matières et sciences profondes,
comme bien faire sçavoit Homère, . . .
quoi qu'un malotru ait dict que ses carmes
sentoyent plus le vin que l'huile.

Autant en dict un tirelupin de mes livres;
mais bren pour luy! L'odeur du vin,
o combien plus est friant, riant, priant,
plus céleste et délicieux que l'huile! 58

L'huile, la même substance que le chrême sacré, se rapporte au sérieux; c'est la substance qui consacre, qui perpétue la sacralisation et l'hierarchie. Seulement l'huile n'a aucune qualité qui porte sur le domaine corporel; toute qualité capable de réjouir le corps (bon goût, odeur, etc.) disparaît et ne laisse que trop de solennité. En revanche, combien ce vin "riant" (le profane), "prient" et "céleste" (le sacré) est plus ambivalent, plus dynamique, enfin plus salubre que l'huile, cette matière visqueuse trop pure pour toucher à la Terre-Pétrisseur.

Nous avons dit que, dans la fête, le bas corporel (excréments, organes génitaux, ventre) constitue le véhicule grotesque et de la ridiculisation (rabaissement) et du renouvellement. Alors dans son oeuvre, Rabelais lance aux visages⁵⁹ de ses lecteurs des excréments verbaux,

des "belles billes vezées"⁶⁰ qui les enfoncent de façon nullement effrayante, dans la matière. Le lecteur rira aux mots eux-mêmes. Le monde fantaisiste, illusoire mais constructif de la fête et le monde de la fantaisie verbale chez Rabelais se joignent et auront exactement le même effet. Mais il y a une différence dans le fait que la charette chargée d'excréments imprimés rabelaisiens n'a pas de fond tandis que celle des prêtres joyeux dans la Fête des Fous s'épuise à la fin de leur route: "Le Buste survit à la Cité." Au moment où cette étude s'applique aux épisodes précises tirées de chacun des quatre livres de Rabelais⁶¹, nous aurons l'occasion d'indiquer à titre d'exemples l'utilisation des nombreuses formes verbales populaires (cris, injures, propos, énumérations hyperboliques et ainsi de suite) en tant qu'instruments du rire ambivalent.

Avant d'intégrer les concepts de René Girard sur la violence à ceux du comique populaire, il nous faut aborder encore une autre notion fondamentale de Bakhtine, qui servira en plus à préciser davantage les aspects topographiques (le bas matériel et corporel) chez notre auteur. Le lecteur remarquera que Rabelais fait très souvent référence aux tripes, e.g. dans "Les Propos des bien yvres" (Gargantua, V):

--C'est bien chié chanté. Beuvons!
 --Cestuy-cy va laver les tripes. Voulez-vous rien mander à la rivière? 62

La note de Boulenger explique que le vin va laver les tripes (les entrailles) du buveur comme on lavait les vraies tripes à la rivière.⁶³ Le bon buveur ci-dessus fait donc allusion aux tripes qu'il a mangées et à ses propres entrailles. Bien qu'elles soient nettoyées, elles gardent toujours un aspect sale, bas, à cause du passage des excréments, mais on les mange quand même. Elles sont nourriture; elles maintiennent la vie: donc, manger (absorber) et excréments, ce sont les signes de l'organisme vivant et fonctionnant:

Ainsi, dans l'idée de "tripes" le grotesque noue dans un même noeud indissoluble la vie, la mort, la naissance, les besoins naturels, la nourriture; c'est le centre de la topographie corporelle où le haut et le bas permutent. C'est la raison pour laquelle cette image a été dans le réalisme grotesque, l'expression favorite du "bas" matériel et corporel ambivalent qui donne la mort et le jour, qui dévore et est dévoré.⁶⁴

Quant aux liens entre la naissance et les tripes, nous n'avons qu'à prendre l'exemple de Gargamelle qui avale à pleine gorge "seze muiz, deux bussars et six tupins" de tripes ("copieuses, comme entendez") juste avant que "Le fondement luy escappoit" (avant de donner le jour à Gargantua) au cours d'un banquet prodigieux donné par le bon Grandgousier.⁶⁵

On ne peut guère sous-estimer le rôle central du banquet dans l'oeuvre de Rabelais. Le spectacle carnavalesque auquel il nous invite est un banquet où l'on mange (dévore),

boit et par conséquent, participe à la fusion du haut et du bas qui a lieu au centre: le ventre.⁶⁶ Le ventre est la source première du dynamisme, de transformation et, si l'on veut, du progrès. Un excellent exemple est Messere Gaster, le premier "maistre ès ars du monde" et le Ventre par excellence, qui

invente toutes ars, toutes machines,
tous mestiers, tous engins et subtilitéz.
Mesmes ès animans brutaulx il apprend ars desniées de Nature. Les corbeaulx, les gays, les papeguays, les estourneaux, il rend poètes; les pies il faict poëtrides et leurs aprent language humain proférer, parler chanter. Et tout pour la trippe! 67

Bakhtine, comme nous l'avons vu⁶⁸, fait éloge de l'interprétation perspicace des Romantiques à propos du rire rabelaisien, mais il n'hésite pas non plus à leur reprocher leur idéalisme excessif et leur mauvaise compréhension de la conscience subjective. "Le fantastique," continue Bakhtine, "a pu ainsi dégénérer en mysticisme, la liberté humaine a pu se couper de la nécessité et se transformer en une force supramatérielle."⁶⁹ Cependant, nous ne pourrions regarder la mystification du fantastique (du réalisme grotesque) comme une chose blâmable et indigne de la recherche, car celle-ci, en fin de compte, ne constitue qu'une autre façon d'envisager la question du comique populaire. A l'aide de La Violence et le sacré⁷⁰,

l'étude monumentale de René Girard, on aborde justement "la force supramatérielle" derrière le comique de Rabelais, sujet que Bakhtine n'a pas voulu traiter.

Selon l'hypothèse proposée ici, le rire (ambivalent, bien entendu) agit comme "trompe-violence"; il est, en effet, un agent sacrificiel ayant pour but de détourner et de restreindre la violence humaine qui autrement se répandrait dans la communauté et la détruirait par suite d'un cercle vicieux de représailles. Le sacrifice sert donc à canaliser la violence; il protège la communauté de sa propre tendance à se détruire. Une étude de la théorie du fonctionnement sacrificiel montrera le décroissement de la violence concentrée dans une société par l'immolation d'une victime.

Tout rite sacrificiel a deux aspects qui semblent mutuellement contradictoires. C'est en même temps une "chose très sainte" et une espèce de crime car, d'après Girard, "Il est criminel de tuer la victime parce qu'elle est sacrée . . . mais la victime ne serait pas sacrée si on ne la tuait pas. Il y a là un cercle qui . . . conserve de nos jours le nom sonore d'ambivalence."⁷¹ Comme le rire rabelaisien, le sacrifice est aussi ambivalent; pourtant, l'ambivalence pose le problème des critères par lesquelles on choisit la victime. L'homme substitue à son semblable qui l'a provoqué d'une façon ou d'une autre un objet "qui n'a aucun titre particulier à s'attirer les foudres du

violent, sinon qu'elle est vulnérable et qu'elle passe à sa portée."⁷² Mais il y a un dilemme dans le fait que la victime doit être assez précieuse pour qu'elle assume des qualités du sacré mais pas si précieuse que le rite se transforme en meurtre. On choisit alors un animal précieux, utile et doux qui prend la place d'un objet humain de la même société.⁷³ Les animaux, et surtout le bétail, quoiqu'ils soient inférieurs à l'homme, ont tout de même des caractéristiques proprement humaines en ce qu'ils possèdent une hiérarchie sociale parallèle à celle des hommes: ils mangent, dorment, se battent, se reproduisent et ainsi de suite. Mais n'empêche que la victime, malgré son aspect humain (donc, sacré, saint, etc.), est toujours en dehors de la communauté, étant quand même animale. Par conséquent un tel sacrifice, tout en gardant la sacralité, n'aura rien de criminel.

Les remarques faites ci-dessus mènent à une observation intéressante sur la nature du rite sacrificiel. Girard constate que la substitution sacrificielle implique une certaine méconnaissance.⁷⁴ L'homme s'efforce de se tromper sur l'objet de ses désirs violents. Cette méconnaissance est nécessaire pour que le sacrifice soit efficace. L'histoire biblique de Caïn et d'Abel fournit un exemple classique de ce principe. Les fruits que Caïn offrait à Dieu étaient trop différenciés de l'élément humain (sacré) tandis que le sacrifice du bétail chez

Abel suffisait comme victime de rechange (la victime prenant la place d'un membre de la tribu), car cette offrande ressemblait assez à l'être humain pour que la violence se trompe et se canalise en dehors de la société. Puisque l'offrande de Caïn n'a pu assumer la fureur de sa propre violence, celle-ci s'est déclenchée contre son frère, un objet existant à l'intérieur du même cadre social.⁷⁵ Sur le plan global, le sacrifice est "une opération de transfert collectif qui porte sur les rivalités, les tensions internes, au sein de la communauté."⁷⁶ La victime est à la fois substituée et offerte à tous les membres de la société qui cherchent à se protéger d'une violence mutuelle.

Il ne serait pas mal à propos de souligner la notion que le rire et le rite sacrificiel partagent tous deux un caractère commun. Tous deux sont ambivalents (équivoques) et, pour atteindre à un haut degré d'efficacité, ils dépendent de la participation collective de la société.

Or, en tant qu'instrument sacrificateur, quelle victime le rire carnavalesque rabelaisien va-t-il choisir? A notre avis, c'est le sérieux dans la société et ses institutions (Loi, Monarchie, Eglise), car il a toutes les qualités d'un objet de rechange efficace. Le sérieux est précieux, consacré (cf. la chrême vs. le vin) mais ne fait pas partie de la "tribu" (le peuple), étant purement le domaine d'une élite (Papes, Rois, Sophistes, Juges, etc.).

A la fois différent et in-différent, le sérieux peut divertir la violence communale pourvu qu'on le tue en riant dans la fête. Chez Rabelais le rire ne tue que symboliquement le sérieux bien que les croyants (les lecteurs) s'imaginent qu'ils en sont débarrassés pour de bon. La détente qui résulte de l'offrande carnavalesque prépare en effet le renouvellement et la reconstitution des grandes masses.

Ce qui précède n'est qu'une tentative de rapprocher les notions générales de la fête et du sacrifice comme le fait Girard dans le chapitre "Dionysos."⁷⁷ Mais à la différence de Girard, cette thèse présentera spécifiquement le rôle du comique comme agent sacrificiel et l'effet de l'im-molation sur les aspects topographiques du bas corporel. Dans les chapitres suivants, nous montrerons comment le rire détruit joyeusement sa victime: le sérieux. Pour illustrer les idées que nous venons d'esquisser, nous avons choisi les épisodes suivants de Rabelais:

Comment un moyne de Seuillé saulva le cloz
de l'abbaye du sac des ennemys.
(Gargantua, ch., XVIII, p. 56.)

Comment Pantagruel rencontra un Limosin qui
contrefaisoit le langaige françoys.
(Pantagruel, ch. VI, p. 190.)

Comment Panurge prent conseil de Frère Jean
des Entommeures.
(Tiers Livre, ch. XXVI, p. 422.)

Comment Pantagruel passa Procuration et de
l'estrange manière de vivre entre les Chiquanous.
(Quart Livre, ch. XII, p. 571.)

Ces exemples permettront l'analyse du rire et de la violence dans plusieurs situations différentes ainsi que l'analyse des diverses manifestations du comique rabelaisien sous l'angle multiple de la violence tels que l'im-molation physique ou verbale d'une victime et le rôle du rite de purification.

CHAPITRE II

L'IMMOLATION RITUELLE DANS LA DEFENSE
DE L'ABBAYE CLOSE

"Da mihi potum!"

--Gargantua, ch. XXVII

Le récit "Comment un moyne de Seuillé saulva le cloz de l'abbaye du sac des ennemys" de Maître François que nous abordons figure dans la plupart des anthologies et manuels littéraires destinés aux débutants. Ce passage, qui contient l'admirable défense par Frère Jean des Entommeures de l'abbaye close, présente un microcosme de l'oeuvre rabelaisienne. "La sustantificque mouelle"¹ de l'os médulaire que l'auteur nous invite à "sucger" en diligence y abonde. L'auteur y met un peu de tout: fantaisie verbale, philosophie, symbolisme, gauloiserie et ainsi de suite quoique cette individualisation du style qui caractérise Gargantua ne nous intéresse pas autant que l'universalisme du rire.

Le chapitre XXVII de Gargantua est à la fois l'un des plus comiques et l'un des plus violents de tous ceux de "ces beaulx livres de haulte gresse"² qu'Alcofribas a su créer. Nous sommes en pleine guerre--le degré maximum de la violence humaine. Les soldats de Picrochole ravagent les terres du bonhomme Grandgousier, père de Gargantua, et selon le narrateur "Tant feirent et tracassèrent, pillant et larronnant, qu'ilz arrivèrent à Seuillé, et détrossèrent hommes et femmes, et prindrent ce qu'ilz peurent: rien ne leurs feut ne trop chault ne trop pesant."³ En plus, les habitants de Seuillé se voient écrasés par un autre danger, la peste, qui met en relief "le caractère collectif du désastre."⁴ Le narrateur continue: "Combien que la peste

y feust par la plus grante part des maisons, ilz entroient partout, ravissoient tout ce qu'estoit dedans, et jamais nul n'en print dangier, qui est cas assez merveilleux: car . . . ces diables pilleurs et meurtriers oncques n'y prindrent mal."⁵ Mais alors, que représentent ces "diables pilleurs" et leur chef Picrochole? Celui-ci est un roi-bouffon et le prétendant par excellence du sérieux ou de l'officiel; il se croit supérieur aux grands conquérants de l'antiquité et cherche à augmenter sa Gloire et son Honneur (qualités sacrées et sérieuses) en subjuguant à son aise le monde entier. Les capitaines Merdaille, Spadassin et Echephron, bons courtisans tous, piquent davantage la mégalomanie de Picrochole en lui disant que ses armées, après la défaite totale du "pouvre beuveur" Grandgousier, .

. . . ont pris Bretagne, Normandie, Flandres, Haynault, Brabant, Artoys, Hollande, Sélande. Ils ont passé le Rhein par sus le ventre des Suices et Lansquenetz, et part d'entre eulx ont dompté Luxembourg, Lorraine, la Champaigne, Savoye jusques à Lyon, auquel lieu ont trouvé vos garnisons retournans des conquestes navales de la mer Méditerranée, et se sont re-assembléz en Bohême, après avoir mis à sac Souève, Vuitemberg, Bavières, Austriches, Moravie et Stirie 6

Dans la culture populaire, le roi, ainsi que tout autre symbole de l'autorité suprême, le Pape Quasimodo, par exemple, est une image qui, d'après l'expression de Bakhtine, se rattache essentiellement aux joyeuses mêlées et aux injures par lesquelles le peuple cherche à le dé-

trôner symboliquement. Elu, battu et injurié par le peuple, le roi devient bouffon dans la fête. C'est le symbole même du "monde agonisant," vieux, qui sera tué, sacrifié pour donner place à une nouvelle jeunesse plus dynamique.⁷ La mort symbolique du "roi" prépare, par l'ambivalence grotesque, la résurrection.

Il est à noter ici que le roi, étant isolé--donc différent--du reste de la société, est en effet "éminemment 'sacrifiable.'"⁸ Il a, comme le bétail, toutes les qualités d'une victime de rechange, car il ne fait pas partie des membres ordinaires de la communauté. C'est un "véritable hors-caste"⁹ grâce à son autorité même! Et pourtant, le roi garde toujours quelque chose d'humain, ce qui permettra la méconnaissance nécessaire à l'efficacité du sacrifice. Pour détrôner Picrochole (et par extension ses soldats), il faut une main sacrificatrice tirée du sein de la société qui tuera rituellement sa victime royale. Le comique indifférencié détruira le sérieux, l'antithèse du système rabelaisien. Nous verrons que le résultat sera un renouvellement et un assouvissement de la violence.

C'est l'heure de tourner notre attention vers le sacrificateur lui-même et d'étudier les conditions propres à l'immolation comique. Certes, les "pauvres diables de moynes," qui ne savaient "auquel de leurs saints se vouer"¹⁰ pendant le sac de l'abbaye close, ne sont pas

capables d'accomplir l'acte rituel, car ils sont toujours dans le domaine du sérieux. Enfermés dans leurs murs et paralysés par la peur--émotion fort peu joyeuse et ambivalente--les moines se contentent de faire "une belle procession, renforcée de beaulx prechans, et . . . beaulx responds pro pace"¹¹ en chantant: "Ini nim, pe, ne, ne, ne ne, ne, ne, tum, ne, num, num, ini, i, mi, co, o, ne, no, o, o, ne, no, ne, no, no, no, rum, ne, num, num."¹² En imitant le latin machinalement marmonné des moines, l'auteur parodie le sérieux ecclésiastique, qui est craintif, statique et impuissant devant l'armée picrocholine. Cette impuissance se fonde sur le fait que nulle différence n'existe entre les moines et les pilleurs de l'abbaye: bien que l'Armée et l'Eglise soient ennemies, elles font toujours partie de la même topographie corporelle (le haut) parce qu'elles représentent toutes deux des institutions officielles soumises à des règlements artificiels. A cause de cette indifférence les moines, s'ils ont voulu combattre l'envahisseur, ne sauraient que remporter seule- la victoire victorielle (destruction), sans qu'il y ait un autre sens comique, ambivalent et régénérateur qui soit capable en effet de dompter la violence. Un tel combat ne porte donc aucun trait du sacrifice, car la violence, au lieu d'être canalisée en dehors de la société, se verrait glorifiée (la victoire=la Gloire, l'Honneur). Mais l'auteur ne permettra pas longtemps l'existence d'une situation

sérieuse pareille sans mettre en scène un héros comique qui englobe toutes les qualités du peuple dans la fête.

Ce héros, ce champion du rire, c'est Frère Jean des Entommeures,

jeune, guallant, frisque, de hayt, bien
à dextre, hardy, aventureux, délibéré,
hault, maigre, bien fendu de gueule,
bien advantaigé en nez, beau despescheur
d'heures, beau desbrideur de messes,
beau descrotteur de vigiles, pour tout
dire sommairement vrai moyne si oncques
en feut depuys que le monde moynant
moyna de moynerie; . . . 13

Par opposition aux autres moines, celui-ci est dynamique; il exemplifie la vie (le mouvement) contre la mort (l'immobilité), la collectivité joyeuse du peuple contre la hiérarchie officielle et enfin, les forces du comique carnavalesque sans bornes contre le sérieux excessivement structuré. C'est Frère Jean qui frappera à mort l'armée du Roi, sa victime différenciée. La source du mal et de la violence sera éliminée, ce qui permettra le rétablissement de la réjouissance. Regardons de près cet "anti-moine." Il faut noter d'abord que Frère Jean agit seul "contra hostium insidias."¹⁴ Nous venons de dire que le moine assume des qualités éminemment populaires et de nature collectives là où il se moque du danger et de la menace de toute force du sérieux. Notre ecclésiastique joyeux est en effet la somme du réalisme grotesque chez le peuple. Ce fait est renforcé davantage par l'action solitaire de la part du moine. Ainsi que la foule,

agissant comme un seul corps, se lève symboliquement contre l'ordre officiel et détrousse les représentants de celui-ci, Frère Jean saisit "le baston de la croix, . . . long comme une lance, rond à plain poing"¹⁵ et massacre l'ennemi. Donc, Picrochole et ses gens combattent non seulement un moine mais une véritable foule, une cohue, un être populaire collectif, si l'on veut, qui possède pour autant une puissance irrésistible.

La notion de la collectivité dans le comique de la place publique se rattache aux idées sur l'aspect unifiant du rite sacrificiel proposées par Girard, qui explique que "C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence, c'est la communauté entière qu'il détourne vers des victimes qui lui sont extérieures."¹⁶ En frappant l'ennemi extérieur comme agent sacrificateur, Frère Jean rachète la communauté (le royaume de Grandgousier) de la violence destructrice pour remettre à sa place une vie régénérée et exubérante que les forces du sérieux cherchent à ôter.¹⁷ Bref, sur le plan métonymique, ce moine téméraire devient l'agent sacrificiel comme son bâton est l'instrument (couteau, bûcher, etc.) qui immole la victime. Et qu'est-ce que cet instrument sinon le rire qui détruit le sérieux?

Si Frère Jean est à remplir pleinement son "devoir" carnavalesque, il faut qu'il soit tout à fait différent de sa victime; il doit être populaire, comme nous l'avons

déjà affirmé. En quoi consiste l'élément populaire chez notre moine? Il est évident que le créateur de Frère Jean fait exprès de lui un personnage de banquet, un être exclusivement du "bas matériel," le centre de la topographie corporelle, le Ventre.¹⁸ Chez le Poy Saint Panigon, par exemple, le moine préfère rôder dans la cuisine de son hôte au lieu de perdre son temps à embrasser "les filles et dames de court" comme les autres membres de la compagnie de Pantagruel. Au moment où Pantagruel remarque la disparition de Frère Jean, ce dernier "accourut tout joyeux et s'escria en grande gaïeté de coeur," disant, "Vive le noble Panigon! Par la mort beuf de boys, il rue en cuisine. J'en viens: tout y va par escuelles. J'espéroys bien y cottonner à profict et usaige monachal le moule de mon grippon."¹⁹

Cette découverte de nourriture--on le remarquera--élicite la joie et l'exubérance, car l'absorption de la nourriture--le manger--c'est "le couronnement du labeur et de la lutte."²⁰ On vainc, on triomphe du monde en en tirant de quoi vivre. D'ailleurs, comme le dit Henri Lefebvre²¹, la consommation hardie de ce qu'on arrache difficilement de la terre donne l'illusion de la puissance et perpétue l'aspect cyclique de la fête. Mais en plus, l'exubérance presque enfantine²² que Frère Jean démontre à la découverte de la cuisine--matériel bas (corporel) par excellence--se déclenche en une série d'ordures fantai-

sistes (jurons, injures, parodies liturgiques, etc.), formes propres au langage de la fête. Le moine éclate au moment où l'on lui reproche de ne pas avoir participé aux cérémonies de la Cour:

Corpe de galline! . . . j'en sçay mieulx l'usage et cérémonies que de tant chia-
brenner avecques ces femmes, magny, magna,
chiabrena, révérence double, reprinze,
l'accolade, la fressurade, baise la main
de vostre mercy, de vostre majesta, vous
soyez le bienvenu, tarabin, tarabas.
Bren, c'est merde à Rouan! Tant chiasser
et vreniller! . . . Mais ceste bren-
asserie de révérences me fasche plus
qu'un jeune diable. 23

Frère Jean lance des excréments verbaux à une institution sérieuse de la même façon que les prêtres des Fous en lançaient. Donc, c'est l'abondance de la nourriture et l'absorption de celle-ci qui déterminent l'attaque hardie (mais pas dangereuse) contre la hiérarchie établie. Bref, ce détronement de la Cour (le monde officiel) par moyen de l'éclaboussement de matière fécale (rabaissement) suivi par une régénération vivante est, pour ainsi dire, tout pour la tripe! D'autres chapitres dans le Quart Livre, notamment celui où Frère Jean "se raille avecques les cuisiniers pour combattre les Andouilles,"²⁴ suffisent pour établir un lien entre le bon moine et la cuisine (le bas). Frère Jean est donc, de notre point de vue, un être carnavalesque et terrestre qui joue le rôle du sacrificateur profane des forces sacrées.

L'établissement de Frère Jean comme créature viscérale

ambivalente, fondé sur sa préoccupation d'absorber goulûment la nourriture, aura un intérêt particulier dans Gargantua, chapitre XXVII, où nous avons affaire à une autre substance tout aussi joyeuse, ambivalente et centralisée dans le bas (le Ventre) que la nourriture. Cette substance si nécessaire au banquet et à la fête, le vin, joue un rôle fondamental à l'avis de Bakhtine, qui remarque:

Frère Jean a entrepris cet horrible massacre (de l'armée picrocholine---M.D.A.) pour sauver le vin nouveau. Et tout ce sanglant épisode résonne non seulement de joie, mais encore d'allégresse. Ce sont les "vignes" de Dionysos (25), les "vendanges." C'est d'ailleurs à la fin de l'été. Les gouvets des moineçons nous laissent entrevoir derrière la bouillie rouge de corps humains déchiquetés les cuves pleines de la "purée septembrale." . . . C'est la transformation du sang en vin. 26

Ainsi le travail (lutte) qui implique le mouvement, la vie et enfin le sang (sang=vie) se transforme en une nouvelle production du vin. A son tour, le vin, qui va renforcer et purifier le sang des buveurs, complètera le cycle. Alors Frère Jean ne cherche qu'à protéger la communauté contre une contagion (peste, Picrochole) qui menace la vie même par l'empoisonnement du sang. Engendrée par les forces du sérieux, la violence tâche de briser le continuum cyclique de l'existence, de verser symboliquement le sang en pillant les vignes de l'abbaye close et d'infuser par la suite la contagion dans la

société, car le sang versé (les vignes ravagés) crie vengeance.²⁷ Si le sérieux prend le dessus, une contagion de représailles risque de s'accroître hors de tout contrôle dans la société. C'est précisément ce danger que le rire rabelaisien cherche à combattre de manière très efficace.

Ayant exposé les deux forces opposées, étudions le rite sacrificiel lui-même et les conditions sous lesquelles il a eu lieu chez Rabelais. Le lecteur remarquera que "sept enseignes de gens de pied et deux cens lances rompirent les murailles du cloz affin de guaster toute la vendange."²⁸ Dans l'introduction, nous avons insisté sur la brisure de toute barrière et de toute délimitation arbitraire comme caractéristique essentielle du carnaval. Voilà exactement ce qui se passe dans notre histoire. L'ordre "normal," la sécurité que l'on associe avec les murailles²⁹ disparaît; toute défense est relâchée. L'ordre habituel du clos se remplace par la mêlée, la bagarre, la parodie, l'injure, le juron, le relâchement des moeurs et enfin l'absence de toute contrainte. Bref, Rabelais, en mélangeant tant de forces puissantes et contradictoires, ne manque pas de reproduire des conditions carnavalesques qui présagent la victoire du comique.

Alors le moment de la crise approche et Frère Jean essaie de faire participer les autres moines à la fête sanglante:

Escoutez, Messieurs, vous aultres qui

aymez le vin: le corps Dieu, si me
 suibvez! Car, hardiment, que saint
 Antoine me arde si ceulx tastent du
 pyot qui n'auront secouru la vine!
 Ventre Dieu, les biens de l'Eglise! 30

Et plus tôt:

Je me donne au diable s'ilz ne sont
 en nostre cloz et tant bien couppent
 et seps et raisins qu'il n'y aura,
 par le corps Dieu! de quatre années
 que halleboter dedans. Ventre
 Saint Jacques! que boyrons-nous
 cependent, nous aultres pauvres
 diables? Seigneur Dieu, da mihi
potum! 31

Ces deux citations contiennent un grand nombre de jurons, d'équivoques (le vin et les diables sont profondément ambivalents), et de dictons monastiques ("da mihi potum!") qui ne sont pas vectoriels non plus. Voici en effet le langage de la fête qui augmente en intensité juste avant l'éclat de la violence sacrificielle où Frère Jean, l'agresseur, (N.B. sacrificateur actif, victime passive) "chocque doncques si roidement sus eulx, sans dyre guare, qu'il les renversoyt comme porcs, frapant à tors et à travers, à vieille escrime."³²

La consommation du rite carnavalesque, c'est-à-dire, le moment magique où l'on donne la mort--par moyen d'injures et bastonnades--au statisme du vieux monde sérieux, repétrit de ses cendres un monde dynamique, jeune et joyeux. Or comment est-ce que ce sacrifice (cette transformation) est effectué et qu'est-ce qui le rend valable? Voici comment le narrateur envisage le massacre de l'armée

picrocholine:

Es uns escarbuilloyt la cervelle, ès
aautres rompoyt bras et jambes, ès
aautres deslochoyt les spondyles du
coul, ès aautres demouloyt les reins,
avalloyt le nez, poschoyt les yeux,
fendoyt les mandibules, enfonçoyt les
dens en la gueule, descrouloyt les
omnoplates, sphaceloit les grèves,
desgondoit les ischies, débezilloit
les fauciles.

. . . A d'aautres donnant suz la
faulte des coustes, leurs subver-
tissoyt l'estomach, et mouroient
soubdainement. Es aautres tant
fièrement frappoyt par le nombril
qu'il leurs faisoyt sortir les tripes.
Es aautres parmi les couillons per-
soyt le boiau cullier. Croiez que
c'estoyt le plus horrible spectacle
qu'on veit oncques. 33

Le mécanisme du massacre-rite s'attache à un usage impor-
tant du comique populaire: le corps dépecé. Le déchique-
tage corporel signifie d'abord "la ridiculisation de la
victime battue"³⁴ que nous témoignons non seulement dans le
présent épisode mais aussi dans ceux où figurent les
Chiquanous et Quaresmeprenant.³⁵ Cette humiliation ra-
baisse la victime sérieuse jusqu'au point où celle-ci
perd toutes ses qualités sacrées et se travestit en bouf-
fon, car le roi détrôné porte le masque du fou. Ce dé-
guisement permet la méconnaissance nécessaire de la victime
pour que le sacrifice soit efficace.³⁶ Notons ici combien
le rite et le spectacle (fête) se rapprochent, exigeant
tous deux "a willing suspension of disbelief."³⁷ Ensuite
le dépeçage du corps (et nous considérons l'armée de
Picrochole comme une seule unité) prépare la régénération

par l'enjeu entre le haut et le bas corporels.

L'imagerie du corps dépecé, étant intimement liée aux notions de la topographie grotesque déjà expliquée, est profondément ambivalente. Frappant à tort et à travers, de haut en bas, Frère Jean "escarbouille" et rompt non seulement cervelles et bras (Haut) mais il "donne dronos"³⁸ aussi aux nombrils ("qui faisoyt sortir les tripes") les boyaux et les couilles (Bas). Comme nous avons dit à plusieurs reprises, le bas corporel est à la fois quelque chose de laid, de grotesque et de rehaussant; il est lié aux fonctions de la vie: l'injection, la digestion, la défécation, la sexualité. En plus, il faut souligner que cette destruction n'est en effet qu'illusoire, car c'est une farce chez Rabelais, un spectacle. Pour cette raison, le massacre atroce et sanglant ne nous choque pas; au contraire il nous fait rire. On ne prend pas la mort au sérieux: tout ce qui est tangible du rite, c'est la joie. Frère Jean abat l'ennemi pour la tripe; son acte spectaculaire garantira la paix et la sûreté dans la communauté grâce à l'élimination du cycle de la violence qui la menaçait. Autrement dit, ceux qui aiment "boyre du meilleur" ("Sy faict tout homme de bien") et ceux qui aiment la vie s'échapperont de toute tendance violente, donc négative, de l'existence. Le cycle destructeur de la vengeance ne sera plus capable d'empêcher le rajeunissement continuel des gens joyeux.

La rencontre sanglante entre Frère Jean et sa victime, l'armée de Picrochole, montre l'équilibre délicat de la différence et l'indifférence nécessaire pour effectuer toute action carnavalesque entre les forces du comique et du sérieux. Cet équilibre, qui rend acceptable la victime, donne lieu à une fête où le déchiquetage rituel du corps purge la communauté de toute contagion et permet une transformation collective salubre et riante du bas peuple. Dans le chapitre suivant, il sera utile de faire une analyse du mécanisme de la transformation ambivalente sur le plan verbal et de mettre en relief une perspective nouvelle du bas matériel et corporel.

CHAPITRE III

PANTAGRUEL, L'ECOLIER LIMOUSIN ET
LA PAROLE MECONNUE

"Que diable de langaige est cecy? Par
Dieu, tu es quelque hérétique."

--Pantagruel, ch. VI

Un jour, "après souper" (un être du bas matériel ne jeûne pas), Pantagruel et ses compagnons rencontrèrent sur le chemin qui menait à Paris un écolier. De prime abord, c'est une rencontre assez anodine. Mais chez Rabelais, cet écolier, écrasé sous les ultra-raffinements des "saints scotistes" (les professeurs à la Sorbonne), possédé "d'un coeur héroïque pour argumenter à mort, embrouiller les questions . . . et . . . s'hébéter au vertige de sa propre escrime,"¹ assume une signifiante importante. Or, comment est l'écolier de l'époque (Moyen Age-Renaissance)? Mettra cite Jacques Le Goff à ce propos: "il n'y a pas d'enfants au Moyen Age, il n'y a que de petits adultes."² Par conséquent, la pédagogie médiévale, cet ensemble de méthodes qui détermine en effet la façon dont un être va traverser les étapes de la vie, "consiste à livrer aux adolescents une pâture longuement remâchée par les adultes qui sont souvent des vieillards."³

Alors, nous avons déjà constaté que l'oeuvre de Rabelais est aussi pleine de joie enfantine qu'elle est dépourvue du statisme souvent attaché à la vieillesse. Le comique ambivalent de la fête, celui de Rabelais, s'oppose automatiquement aux attributs du sérieux et du sacré tels que la Mort, les Ancêtres, la Vieillesse. L'aspect figé des institutions pédagogiques de l'époque suffit pour aliéner le comique populaire. Alors notre écolier

qui écorche et le français et le latin par son usage gonflé, pédant, vide et idiot (qualités étrangères au réalisme grotesque) devient tout de suite l'ennemi à cause de sa préoccupation du Haut. Voyons maintenant comment l'écolier est tourné en ridicule, détruit (sacrifié) et transformé.

Les salutations faites, Pantagruel demande à l'écolier "Mon amy, dont viens-tu à ceste heure?"⁴ Comme réponse, celui-ci ne daigne pas utiliser un niveau de langue ordinaire ou quotidien. Au contraire, ce jeune rhétoricien déclare: "De l'alme, inclyte et célèbre académie que l'on vocite Lutèce."⁵ Ce langage est tellement bizarre que Pantagruel, géant et représentant par excellence du monde comique et de la vie quotidienne⁶, doit exiger une traduction d'un de ses gens, qui lui explique enfin que l'écolier vient de Paris. Cette explication est d'un intérêt particulier, étant donné qu'elle met l'accent sur le manque total de communication entre les forces du sérieux et du non-sérieux. On ne se comprend pas sans intermédiaire à cause d'une barrière métalinguistique. Ainsi Rabelais établit la différence entre Pantagruel et l'étudiant et fait de ce dernier un objet sacrificable de même que l'armée picrocholine, comme objet en dehors de la société, était différente pour autant.⁷ La violence se lève proprement de l'intérieur; Pantagruel se fâche de plus en plus au langage prétentieux de l'écolier et sa colère se déclenche contre l'objet le plus différent, le

limousin. On verra la mise en oeuvre du rite carnavalesque, la défaite du limousin, et l'augmentation de la violence pantagrueleine à mesure que l'histoire se déroule.

Panatgruel demande à l'académicien latinisé (après avoir compris qu'il venait de Paris) comment ces "messieurs estudiens" passent le temps "audict Paris." L'écolier réplique:

Nous transfretons la Sequane au dilicule et crépuscule; nous déambulons par les compites et quadrivies de l'urbe; nous despumons la verbociation latiale, et, comme verisimiles amorabonds, captions la bénévolence de l'omnijuge, omniforme et omnigène sexe féminin. Certaines diecules, nous invisons les lupanares, et en extase vénéréique inculcons nos veretres ès penitessimes recesses des pudendes de de ces meretricules amicabilissimes. . . 8

Ce beau discours ne diffère que très peu des jargons ("parlers estrangers") que l'on trouve dans les farces (notamment Pathelin), sermons joyeux, et sotties (e.g. La Sottie des Coppieurs et Lardeurs) qui dominaient le théâtre français du Moyen Age.⁹ Rappelons le fait que ce théâtre se manifestait surtout pendant les fêtes. Donc, en mettant dans la bouche du limousin tant de "vocables monstrueux," le narrateur réussit à créer le spectacle grâce à l'utilisation parodique d'un jargon (latin de cuisine. Nous insistons de nouveau sur le fait que le spectacle met en marche la fête; il en détermine l'ambiance. C'est la forme de divertissement populaire qui est responsable pour l'unification du peuple. Sans le

spectacle la collectivité si nécessaire au comique ambivalent ne peut pas s'accomplir. Dans ce chapitre, la mise en scène du sérieux tourné en dérison domine l'action et inspire aux spectateurs le désir d'y participer. Cette représentation du pédantisme mérite notre attention.

Comme les belles harangues boursouflées de Maître Janotus, du juge Bridoye et d'Ulrich Gallet, le discours guindé du limousin, malgré son style rhétorique et son massacre impitoyable de la langue latine ne traite dans le contenu que des sujets profanes sinon grossiers. Le limousin parle de ses exploits sexuels--"Nous . . . inculcons nos veretres ès penitissimes recesses des pudendes . . ."--et de ses ennuis d'argent: "Et si, par forte y a rarité ou pénurie de pécune en nos marsupies et soyent exhaustes de métal ferruginé, pour l'escot nous dimittons nos codices et vestes opignerées, prestolans les tabelaires à venir des pénates et lares patriotiques."¹⁰ Quant à ses activités sexuelles, qu'est-ce qu'il y a de plus topographique et de plus ambivalent? C'est une orientation vers le bas corporel qui est intimement lié à la fécondité, au renouveau, bref à la jeunesse. En plus la préoccupation d'argent montre que l'écolier s'inquiète de l'abondance matérielle justement comme le paysan qui, au moment des vendanges, dépense follement à la fête du village tout ce qu'il a gagné.¹¹ Donc, le limousin représente un mélange topographique du Haut et du Bas. Ce qui le rend ridicule,

c'est sa tentative prétentive à la sacralisation de sa vraie nature profane et c'est précisément cette sacralisation qui augmente le désir de la violence chez Pantagruel. Il est intéressant de noter qu'en lâchant sa fureur violente, Pantagruel ne détruit pas tout à fait sa victime. Au lieu de faire un déchiquetage total à la manière de Frère Jean, le bon roi des Dipsodes prend par la gorge l'aspect pédant mais laisse intact le bas ambivalent.

La fin du discours pédant de l'étudiant marque le début d'un dialogue théâtral entre lui et Pantagruel qui s'exclame: "Que diable de langage est cecy? Par Dieu, tu es quelque hérétique."¹² A la manière de Frère Jean ("Ventre Dieu, les biens de l'Eglise!"¹³), Pantagruel assume la responsabilité de défendre la Foi--de façon parodique, bien sûr--en traitant d'hérétique un jargon incompréhensible. En plus, il sentira le besoin d'éliminer pour jamais une parole étrangère, mensongère¹⁴, sérieuse et, par conséquent, contre toute loi cosmique. Pantagruel agit, en inquisiteur du rire: c'est lui qui pose les questions au limousin, c'est lui qui le juge et c'est lui enfin qui le condamne au "bûcher" (au sacrifice) justement comme la Sorbonne a condamné les livres de Rabelais.¹⁵ Nous avons affaire ici à une espèce d'inquisition à l'envers qui vise la peur, la vieillesse (représentée par une vieille mode d'expression) et d'autres

attributs du sérieux.

Or, l'écolier latinise encore davantage pour nier l'accusation d'hérésie:

Seignor, non, . . . car libentissement, dès ce qu'il illucesce quelque minutule lesche du jour, je démigre en quelc'un de ces tant bien architectéz moustiers, et là me irronant de belle eau lustrale, grignotte d'un trançon de quelque missique précaction de nos sacrificules, et, submirmillant mes précules horaires, élue et abs-terge mon anime de ses iniquinamens nocturnes. Je rénère les Olimpi-cales. Je vénère latrialement le supernel Astripotent 16

Le limousin est une entité purement verbale; tout son être porte sur le domaine abstrait, celui du haut, tandis que l'interrogation agressive de Pantagruel est, en revanche, plus concrète. Le discours de l'écolier est en lui-même incapable d'action (de mouvement); il peut seulement provoquer chez un personnage profane ou populaire une réaction violente qui finira par le rabaissement complet du langage abstrait. Sur le plan linguistique, l'aspect conceptuel de l'énoncé pédantesque du limousin, le signifiant, emporte sur le signifié jusqu'au point où le message se perd complètement et pique la violence de Pantagruel par son obscurité.¹⁷ A la fin du deuxième long discours de l'originnaire des "régions Lemovicques,"¹⁸ une abîme de prime abord infranchissable semble séparer les deux contraires (haut-bas) de l'échelle topographique. Pantagruel ne comprend pas ("Et bren, bren! . . . Qu'est-

ce que veult dire ce fol?"¹⁹). Cette méconnaissance absolue aura des conséquences importantes en ce qui concerne le mécanisme du rite sacrificiel. Nous avons dit dans l'introduction de notre thèse que la victime doit être différente du reste de la société pour que sa destruction ne soit pas un meurtre (acte criminel) et en même temps assez in-différente pour canaliser la violence collective. Par l'indifférence, la victime devient un objet de rechange, une substitution à un ou à plusieurs membres de la communauté. Ainsi la violence est détournée de ceux-ci et passe en dehors de l'unité anthropologique. A ce compte-là, l'immolation efficace du sérieux par le comique serait impossible car, aux yeux du "sacrificateur" (Pantagruel) et par conséquent aux yeux de la communauté, le manque de communication immédiat ne manifeste que la différence. L'ambivalence purement rituelle n'existe pas encore quoiqu'elle devienne de plus en plus apparente à mesure que le récit se déroule. Alors afin que les conditions propres à l'acte rituel s'établissent et que la victime assume un caractère sacrificiable, un intermédiaire doit interpréter la Parole du sérieux pour le public, représenté ici par Pantagruel. Le tiers, un des gens de Pantagruel, explique au dernier le comportement linguistique bizarre du limousin:

Seigneur, sans doubtte ce gallant veult
contrefaire la langue des Parisians,
mais il ne faict que escorcher le latin
et cuide ainsi pindariser, et luy

semble bien qu'il est quelque grand orateur en françois, parce qu'il dédaigne l'usage commun de parler. 20

La fonction du tiers (non-nommé), "ce flagitiose nébulon" selon l'usage du limousin, n'est autre que la dépolari- sation partielle de deux paroles contraires. C'est lui qui met en ordre un système sacrificiel dérégulé car, d'après Girard,

Le fonctionnement correct du sacrifice exige, . . . sous-jacente à la rupture absolue une apparence de continuité entre la victime réellement immolée et les êtres humains auxquels cette victime est substituée. On ne peut satisfaire ces deux exigences à la fois que grâce à une contiguïté qui repose sur un équilibre forcément délicat.

Tout changement, même minime, dans la façon dont les espèces vivantes et les êtres humains sont classés et hiérarchisés risque de dérégler le système sacrificiel. 21

Grâce à l'explication subtile, toute entrave responsable de la méconnaissance totale, qui risque la possibilité d'une crise sacrificielle, est évitée. Dès le moment de l'éclaircissement, Pantagruel commence pour la première fois à menacer le limousin: "Par Dieu . . . je vous apprendray à parler! Mais devant responds-moy: dont es-tu?"²² C'est à cet instant que le mécanisme rituel se met en marche; la violence s'apprête à se déclencher. L'interrogation de Pantagruel sert à approfondir sa propre compréhension de la victime potentielle. A la question "dont es-tu?", l'écolier répond: "L'origine primeves de

mes aves et ataves fut indigène des régions Lemovicques, où requiesce le corpore de l'agiotate saint Martial."²³ Ayant les deux fonctions d'éclaircir et d'enrager davantage Pantagruel, cette réplique marque la réalisation finale de l'ambivalence de l'objet de rechange, là où celui-ci porte aux yeux des forces comiques (Pantagruel et al.) des qualités sacrées (langage ultra-raffiné, différent, sérieux) et profane (origine limousine: indifférente, ridicule) existant côte à côte dans une mesure bien équilibrée, donc efficace.

Sachant l'origine de l'étudiant, Pantagruel lui crie, à peine capable de se retenir: "J'entens bien . . . tu es Lymosin pour tout potaige, et tu veulx icy contrefaire le Parisian. Or viens cza, que je te donne un tour de pigne."²⁴ Par contraste à l'expression élégante mais sèche de l'écolier, celle de Pantagruel est profondément populaire, imagée mais très simple comme nous voyons dans les locutions "pour tout potaige" et "tour de pigne." Pantagruel, représentant universel du réalisme grotesque et gardien du rire ambivalent, prend le pauvre étudiant par la gorge au point culminant du récit (le moment du sacrifice) et c'est là où les contrastes des deux signes se manifestent avec le plus haut degré d'intensité.

Il est à remarquer que, dans la défense de l'abbaye close, rien n'empêchait le succès du rite comique tandis que dans le présent épisode le manque d'équilibre entre

les aspects différentiels de la victime anti-comique menace l'efficacité même de l'immolation carnavalesque. On risque dans une telle crise sacrificielle, par conséquent, la perte totale de l'élément régénérateur, c'est-à-dire, de l'ambivalence cathartique. Heureusement, grâce au génie du narrateur, la méconnaissance déséquilibrée entre deux Paroles polarisées décroît peu à peu.²⁵ Ainsi, dès la dissipation de la crise, les conditions exprimées dans le récit sont plus propres à la fête. Cette ambiance seule permet la double fonction de l'humour rabelaisien. La crise passée, il est temps de commenter le rite lui-même et sa réussite.

Le fait que Pantagruel prend sa contrepartie à la gorge dans le seul acte violent du passage est chargé d'importance. Nous savons qu'à la naissance de Pantagruel, nom qui signifie "tout altéré,"²⁶ il y avait "seicheresse tant grande en tout le pays de Africque que passèrent XXXVI moys, troys sepmaines, quatre jours, treze heures et quelque peu dadventaige, sans pluie . . ." ²⁷ Cette sécheresse a en effet répandu la mort partout. Le narrateur nous dit que

Les herbes estoient sans verdure, les rivières tariées, . . . les pauvres poissons, délaissés de leurs propres éléments, vagans et crians par la terre horriblement; les oyseaux tum-bans de l'air par faulte de rosée; les loups, les regnars, cerfs . . . l'on trouvoit par les champs mortes Au regard des hommes; c'estoit la grande pitié. 28

Alors notre géant est intimement associé à la soif destructrice, mais ce n'est pas une soif sans remède, car il y a toujours la "beuverie." En les "prenant par la gorge," Pantagruel donne la soif aux bons buveurs qui la combat par le vin. Rappelons que c'est le vin qui donne la vie. Donc, la menace de la soif laisse à la disposition des gens de bien (buveurs, rieurs) un moyen de maintenir la vie. Panta-Gruel, c'est un être purement ambivalent. Lorsqu'il saisit le limousin, Pantagruel le rabaisse, le détruit et finit par dessécher tout à fait la haute rhétorique de l'écolier. Effrayé par l'acte violent du géant, l'indigène des "régions Lemovicques" supplie, dans son patois provincial: "Vée dicou, gentilastre! Ho! Saint Marsault adjouda my! Hau, hau, laissas à quau, au nom de Dious, et ne me touquas grou!"²⁹

A part le rabaissement verbal, le pauvre limousin qui "conchioit toutes ses chausses" se voit également humilié sur le plan de la topographie corporelle. En plus, Pantagruel l'insulte à la manière du peuple dans le brouhaha carnavalesque: "Saint Alipetin"³⁰, quelle civette! Au diable soit le mascherabe, tant qu'il put!"³¹ Voilà donc le prétendu académicien sérieux détrôné pour de bon. Une fois de plus le rabaissement rituel du sérieux qui d'ailleurs implique une transformation salubre (haut à bas) désacralise un monde moribond et prépare une récréation fondée

sur la vie et la joie. Le vin triomphe de la soif; la
vie emporte sur la mort.

CHAPITRE IV

PANURGE ET LES RITES DE PURIFICATION

"Nos qui vivimus, multiplicamini (il est
escript: c'est matière de bréviaire) . . ."

Tiers Livre, ch. XXVI

S'adressant presque exclusivement à la question perplexe posée par Panurge ("Me doibs-je marier ou non?"¹), le Tiers Livre s'écarte de prime abord du comique rituel de la violence physique qui figure tant de fois dans Gargantua et Pantagruel. Les bastonnades, les coups et le déchiquetage corporel, tous dirigés contre un ennemi ou victime externe, sont remplacés par l'éclosion verbale des formes populaires (notamment l'éloge et l'injure hyperboliques) que les membres de la communauté joyeuse se lancent les uns contre les autres. Cette nouvelle tendance à la verbalisation comique mutuelle interne, qui sert à unir le peuple par le mécanisme du rire, est en effet fondée sur l'hésitation du personnage principal, Panurge, au sujet du mariage. Le rôle de ce dilemme philosophique vis-à-vis du rire et de la violence que l'on voit dans les épisodes où Panurge prend conseil de Frère Jean mérite quelques remarques sur la question du mariage ou de la purification qui constitue le noyau du Tiers Livre.²

Dès qu'on évoque l'institution du mariage, on doit tenir compte de la sexualité humaine sur laquelle cette institution est fondée. Or, la sexualité selon Girard se rapporte directement à la violence. Comme preuve des convergences entre ces deux forces puissantes, Girard signale comment "la sexualité provoque d'innombrables querelles, jalousies, rancunes et batailles; elle est une occasion permanente de désordre, même dans les communautés les

plus harmonieuses."³ Rendu impure par son rapport avec la violence (rapt, viol, sadisme et ainsi de suite), la sexualité doit trouver un moyen efficace de se satisfaire sans répandre la contagion de la violence dans la société. Une fois de plus, le moyen se manifeste dans le rite de mariage qui "a pour fonction de 'purifier' la violence et de la limiter à un cadre très restreint."⁴ En tant que rite de purification, le mariage diffère du sacrifice surtout par le fait qu'il présage la possibilité de la violence et prend des mesures contre celle-ci avant son développement. En revanche, le rite sacrificiel analysé dans les chapitres précédents devient une nécessité dès que la contagion se révèle et commence son cycle vicieux. Il est à noter que le rite de purification n'est nullement étranger à la notion de la fête. Comme le sacrifice, la purification se lie étroitement à l'aspect régénérateur du rire ambivalent, car toutes les humeurs négatives du sérieux seront purgées de la société par le mécanisme carnavalesque. Donc, autour du problème scabreux de mariage (purification) chez Panurge, il existe aussi une ambiance de carnaval où le rire populaire est impunément dirigé contre les crises cosmiques telles que le danger de la violence et le besoin de purification.

Pourtant, le rite de purification ne s'accomplit jamais, même à la fin de l'oeuvre de Rabelais où l'on consulte l'oracle de la Dive Bouteille. L'inachèvement

du rite n'est pas sans raison, car la purification complète marque la fin de la fête (du rire) et le recommencement à l'existence "normale." Chez Rabelais, pourtant, la fête est toujours un état de devenir où les participants cherchent, sans la réaliser, la purification de la violence réelle ou potentielle associée à la sexualité. Puisque Panurge ne se marie pas, la quête de la pureté, le récit et le carnaval continuent ad infinitum.⁵ En plus, le phénomène qui perpétue l'état joyeux carnavalesque--l'hésitation de Panurge à s'embarquer sur la voie du mariage--mérite quelques remarques. S'adressant à Frère Jean, Panurge exprime la source de son hésitation: "Je crains que par quelque longue absence de nostre roy Pantagruel, auquel force est que je face compagnie, . . . ma femme me face coqû. Voylà le mot péremptoire: car tous ceulx à qui j'en ay parlé me en menassent et afferment qu'il me est ainsi prédéstiné des cieulx."⁶ Craignant la tromperie, Panurge se rend compte du danger d'un rite manqué qui, loin d'accomplir sa fonction de dompter la violence de la sexualité, introduit la contagion destructrice de la jalousie et le déshonneur dans l'unité de la famille, ce qui risque d'englober tout le reste de la communauté.⁷ Si le rite de purification du mariage ne s'acquitte pas de sa fonction, la possibilité d'une résurgence de la crise sacrificielle est redoublée.

Que faire devant la menace d'une telle crise qui est

parfaitement capable à un moment donné d'anéantir la société? Rabelais arme ses personnages d'une défense par laquelle ils échappent aux ravages de la violence et même la défie. Cette défense, c'est le rire. Dans les trois épisodes où Panurge prend conseil de Frère Jean, un grand nombre des formes populaires sont utilisées qui servent à provoquer le rire et qui se rapportent encore une fois à la notion fondamentale de la topographie corporelle. Mais d'abord, en quoi Panurge et son "problème" (qui sur le plan cosmique est assez grave) peuvent-ils être risibles et carnavalesques? Selon Bakhtine, Panurge assume toutes les qualités du roi du carnaval⁸ destiné à être battu et insulté par la populace en ce qu'il craint le même sort de sa femme s'il en avait une. En se refusant "à accepter ce sort irrevocable de tout individu et incarné en l'occurrence par l'image de la femme," Panurge "veut être le roi éternel, l'année éternelle, la jeunesse éternelle," qui peut exister seulement dans une fête perpétuelle.⁹ Aussi, Panurge, le "cocu imaginaire," par son ressemblance au roi-bouffon détrôné, battu, et éclaboussé d'excréments, donne-t-il lieu aux conditions carnavalesques.¹⁰

En tant que source du comique, Panurge semble multiplier l'occurrence des formes populaires verbales telles que l'énumération. De tous les procédés comiques ambivalents, les célèbres énumérations rabelaisiennes qui frappent par leur énormité aussi bien que par leur contenu.

Ce qui saute aux yeux lorsqu'on lit ces grandes listes, c'est la fusion de termes injurieux et élogieux qui ponctuent en effet tout le vocabulaire de Rabelais.¹¹ Un pareil mélange des termes hyperboliques apparemment contradictoires reflète, au niveau de la Parole, le comique ambivalent qui, comme l'on a vu auparavant, arrive à "reconcilier" les forces cosmiques qui sont polarisées dans le carnaval.

L'énumération élogieuse que Panurge adresse à Frère Jean (chapitre XXVI) avant de demander à ce dernier son opinion de moine sur la question du mariage est un échantillon de cent cinquante-trois épithètes¹² choisies plus ou moins arbitrairement: "Escoute, couillon mignon, couillon moignon, couillon de renom, couillon pâté, couillon naté, couillon plombé, couillon laicté, . . . couillon claustral, couillon monachal, couillon résolu, . . . couillon hacquebutant, couillon culletant . . . Me doibs-je marier ou non?"¹³ Chaque épithète constitue, si l'on veut, une alliance de mots où le premier terme, "couillon", exprime en lui-même la notion du bas matériel et corporel tandis que le second consiste d'un attribut plus ou moins élogieux. Il serait utile de noter le fait que "couillon" ("couilles") occupe sur le plan topographique une position très basse et, par conséquent, profane, impure, mais en même temps dynamique et capable de faire resurgir la vie. Les couilles sont basses non seulement d'après leur

position topographique où elles se rapprochent à la terre mais aussi parce qu'elles sont associées à la sexualité, donc à la violence.

C'est l'association avec la violence qui les rend impures ou honteuses. N'empêche cependant que ces mêmes organes portent le germe de la vie nouvelle et féconde qui tend vers le devenir mouvementé. L'image grotesque tant répétée est, comme presque toutes les allusions rabelaisiennes, profondément ambivalente grâce à ces qualités positives (la reproduction, la recreation) aussi bien que négatives (le lien à la violence).¹⁴ Les attributs élogieux accompagnant l'image basse (ambivalente), bien qu'ils semblent se rattacher au niveau élevé de l'existence (le Haut), est en réalité une sacralisation feinte et joyeuse qui ne manque pas à se fondre avec le vocabulaire du bas corporel comprenant ainsi un ensemble dynamique verbal bien accordé avec l'universalisme de la fête. Rejetant sans équivoque la notion mécanique et toute faite que le motif louange-injure est un simple rapprochement de façon isolée des aspects positifs et négatifs, Bakhtine constate que, chez Rabelais, "la louange-injure se rapporte à tout ce qui a une existence véritable et à chacune de ses parties, car toute créature meurt et naît en même temps, le passé et l'avenir, le périmé et le nouveau, la vieille et la nouvelle vérité sont fondues en elle."¹⁵

Provenant du langage de la place publique, ce motif

est toujours dans un état de flux grâce à son dynamisme inné; l'injure pourrait à un tel moment se transformer en louange et vice-versa.¹⁶ Par exemple, la litanie grotesque de Panurge citée ci-dessus injurie en louant tandis que la repartie parallèle de Frère Jean loue en injuriant:

"Couillon rouy, couillon chaumeny, couillon vidé, couillon riddé, couillon chagrin, couillon have, . . . couillon langoureux, couillon sellé, couillon maléficié, couillon rance, couillon hectique, couillon diminutif, couillon usé, . . ."¹⁷ Il ne s'agit pas ici des injures que l'on doit prendre forcément au sérieux¹⁸, car cette ambivalence apparente dans l'échange d'énumérations, qui coïncide avec l'hésitation ridiculisée de Panurge dans le monde carnavalesque, se fait justement parce que les êtres du carnaval auxquels ces paroles s'adressent sont proprement bicorporels. Ce terme "bicorporel" signifie que, dans la fête, on reconnaît véritablement la co-existence du haut et du bas dans chaque participant tandis que le monde officiel fait tous ses efforts pour refouler le bas matériel. Ainsi, toute parole, soit injurieuse soit élogieuse, n'est jamais destructrice en elle-même, parce qu'elle s'adresse à l'un ou à l'autre des deux éléments humains--hauts et bas--qui comprennent, bien entendu, le bas corporel démasqué. Aussi la parole grotesque dirigée contre le bas grotesque ne saurait-elle dégrader en réalité l'individu, étant donné que le bas fait partie de son tout.

L'effet ne peut être que régénérateur.

Grâce à l'interaction polyvalente de ses éléments, l'énumération est un des procédés comiques les plus efficaces chez Rabelais qui prépare le joyeux conseil que Frère Jean donne à Panurge. Toujours le gai compagnon, Frère Jean répond à la question perplexe de Panurge "en allégresse d'esprit," lui conseillant: "Marie-toi, de par le Diable, marie-toi, et carrillonne à doubles carillons de couillons."¹⁹ Cette réponse positive succède à la litanie élogieuse où les attributs associés à la puissance²⁰ sont mis en relief. Ce qui est intéressant ici, c'est que Frère Jean recommande le mariage à son compagnon comme moyen d'exercer la virilité de manière constructive (la procréation): "Nos qui vivimus, multiplicamini (il est escript: c'est matière de bréviaire) Vouldrois-tu bien qu'on te trovast les couilles pleines au Jugement, dum venerit judicare?"²¹ Mourir "les couilles pleines" ne serait qu'une perte de joie légitime qui brise le cycle de régénération. Au contraire, le rite de purification assure la propagation sans répercussions violentes. En plus, il signifie l'utilisation des forces naturelles de l'individu pour contribuer pleinement à la vie par la transformation du bas matériel et corporel. Frère Jean souligne très pudiquement l'importance de l'utilisation de ce qu'on a en constatant que "Si continuellement ne exercez ta mentule, elle perdra son laict et ne te servira

que de pissotière; les couilles pareillement ne te serviront que de gibbessière."²² Quelle perte, alors! Mieux vaut le mariage.

Mais malheureusement²³, bien que le conseil du moine ait provisoirement "dissolu toute craincte" chez Panurge, le souci épineux d'être trompé par sa femme se montre la tête de nouveau. Le moine répond par sa liste injurieuse et par l'histoire de Hans Carvel qui, craignant que sa femme "se faisoit tabourer les fesses d'ailleurs,"²⁴ rêvait qu'il parlait au diable et qu'il lui racontait ses ennuis. Mettant un anneau à son doigt, le diable avait dit à Hans Carvel: "--Je te donne cestuy anneau; tandis que l'auras on doigt, ta femme ne sera d'aultruy charnellement congneue sans ton sceu et consentement."²⁵ Tout joyeux à la solution inattendue de ses craintes, le mari inquiet se réveilla et découvra que son anneau était en effet le "comment a nom"²⁶ de sa femme. Et la pauvre femme, de sa part, ne pouvait rien d'autre que de protester: "Ouy, nenny, ce n'est ce qu'il y fault mettre."²⁷

Ce petit conte n'est pas seulement une tentative gaie de reconforter Panurge; il sert aussi de spectacle qui est, bien entendu, le point de départ de la fête. Le spectacle réunit le peuple. Dans la défense de l'abbaye close et la rencontre du limousin, le spectacle ne vient qu'à la fin du récit, par opposition à d'autres épisodes où le carnaval se met en marche tout de suite. Mais ici, en revanche,

la fête se définit peu à peu par la crainte toujours croissante de Panurge. Plus la peur risible de ce dernier s'accroît, plus on aura besoin d'une espèce de spectacle (récit, farce, divertissement) afin d'assurer la collectivité du peuple, un élément indispensable à l'efficacité du comique ambivalent de Rabelais. Malgré la dernière phrase du Tiers Livre ("Icy feut fin et du propous et du chemin"), l'auteur n'a nullement l'intention de terminer le procédé de la fête, car la continuité est constamment renforcée au moment convenable par un spectacle. Donc, là où il y a spectacle, il y a toujours carnaval.

De façon relativement subtile, le Tiers Livre souligne la notion de la fête perpétuelle qui se fonde sur le rite de purification et qui dépend des formes comiques provenant d'un désordre ou déséquilibre au niveau sacrificiel. Ces concepts vont jouer un rôle important dans le Quart Livre, où le retour à la violence physique est soutenu par le rite de purification. Les rapports entre le sacrifice et la purification se révèlent à merveille dans les "nopces à mitaines" chez le Seigneur de Basché. Ce dernier récit rassemble tous les concepts étudiés jusqu'ici.

CHAPITRE V

LA "TRAGICQUE COMEDIE" CHEZ BASCHE

". . . tappez, daubez, frappez, je
vous en prie."

--Quart Livre, ch. XII

Cherchant une solution au dilemme de Panurge, la flotte de Pantagruel et de ses compagnons s'embarque de Saint-Malo au début du Quart Livre pour consulter l'oracle de la Dive Bouteille. Au cours de cette quête¹ les voyageurs passent par un endroit qui s'appelle Procuration, le domaine des Chiquanous où les habitants bizarres, "gens à tout le poil,"² n'invitent les voyageurs ni "à boyre ne à manger."³ Le nom du lieu et la brève description sont déjà chargés de signification en ce qui concerne la composition de la victime sacrificielle. "Procuration" évoque assez clairement le système judiciaire représentant l'officialité sérieuse, statique, moribonde, latinisante et ridicule. Le narrateur, au début du récit, forge le mot "Procultous" (d'autres habitants du même lieu), déformation de "procureur," qui porte la signification "qui foule tout aux pieds."⁴ Alors tous ces termes juridiques suggèrent, de façon très subtile et ambivalente, quelque chose d'opprimant qui s'oppose diamétralement au concept de la fête et de la libération de toute contrainte. Ce qui renforce davantage l'anti-rire étouffant chez les indigènes de Procuration, c'est leur indifférence vis-à-vis du manger et du boire. Bref, les Chiquanous n'ont rien à voir avec le bas matériel exemplifié par le ventre (manger et boire) chez Frère Jean et chez Messere Gaster parmi d'autres personnages de Rabelais.

Mais c'est surtout le métier des Chiquanous plutôt

que leur caractère qui les rend intéressants. Ils gagnent leur vie "à estre battuz."⁵ Frère Jean lui-même "faict essay du naturel des Chiquanous" en leur offrant "vingt escuz d'or pour estre battu[s] en diable."⁶ Sachant qu'il y aura "beau guaing," à être battus, les Chiquanous accourent en foule. Frère Jean choisit Rouge-Muzeau et le bat "dours et ventre, braz et jambes, teste et tout, à grands coups de baston, que je⁷ le cyudois mort assomé; puy luy bailla les vingt escuz: et mon villain debout, ayse comme un roy ou deux."⁸ De même que l'armée picrocholine, ces Chiquanous remplissent le rôle de victime, ayant la juste mesure de ressemblance et de différence avec le peuple.⁹ A son tour, Frère Jean, qui est après tout prêtre (sacrificateur), frappe sa victime comme il a décimé les pilleurs de l'abbaye close. La seule différence est que les Chiquanous sont travestis explicitement en rois-bouffons qui seront dégradés et détrônés par le rire carnavalesque.¹⁰ Cela dit, il nous reste à examiner comment ce détronement rituel (sacrificiel) a lieu chez le Seigneur de Basché et comment ce même rite correspond à la notion des "nopces à mitaines" qui serviront d'acte de purification.

Panurge¹¹ raconte l'histoire du Seigneur de Basché qui "estoit homme couraigeux, vertueux, magnanime, chevalereux."¹² Or vexé constamment par les Chiquanous, cet homme de bien complota avec son boulanger Loyre, sa femme,

le curé et d'autres gens de sa maison pour faire un mauvais tour à ces "maraulx." Il vaut la peine de reproduire ici les instructions de Basché à ses gens:

Désormais, quand céans ilz (les Chiquanous) viendront, soyez prestz, vous, Loyre, et vostre femme, pour vous représenter en ma grande salle avecques vos belles robbes nuptiales comme si l'on vous fiansoit, et comme premièrement feustes fiansez Vous, messire Oudart, ne faillez y comparoistre en vostre beau supellis et estolle, avecques l'eau béniste, comme pour les fianser. Vous pareillement, Trudon (ainsi estoit nommé son tabourineur), soyez-y avecques vostre flutte et tabour. Les parolles dictes et la mariée baisée au son du tabour, vous tous baillerez l'un à l'autre du souvenir des nopces, ce sont petits coups de poing. Ce faisans, vous n'en soupperez que mieulx. Mais, quand ce viendra au Chiquanous, frappez dessus comme sus seigle verde, ne l'espargnez, tappez, daubez, frappez, je vous en prie. 13

Cette tentative de duper le Chiquanous fait rappeler la notion de Girard que la fête et le rite sacrificiel dépendent d'une tromperie pour qu'ils soient efficaces. Les préparatifs que font le Seigneur de Basché dans le passage cité ci-dessus reflètent le souci de maintenir la méconnaissance à tout prix. L'événement joyeux mais feint n'est qu'un prétexte pour l'immolation d'une victime. Alors cette célébration (que nous appellerons dorénavant "nopces à mitaines") possède un caractère double. Elle est d'abord un rite de purification, du moins dans ses manifestations externes, attendu que l'eau

bénite du curé va laver l'impureté feinte de la sexualité du couple afin de pouvoir tenir à l'écart toute tendance violente. Mais, en réalité, les noces à mitaines ne sont qu'une parodie de la purification rituelle; ce n'est, si l'on veut, qu'une forme populaire où le peuple saisit l'occasion de se moquer du sérieux cosmique.

Alors, à ce compte-là, on peut avancer l'idée que les fiançailles feintes se rapportent dans leur aspect de purification au spectacle que l'on voit constamment chez Rabelais dans une forme ou dans une autre. Une répétition générale se montre au début de l'épisode et toute la maison de Basché y participe, ce qui nous rappelle encore une fois la notion de la collectivité comme élément fondamental du carnaval. Le spectacle pourrait se comparer à un appel qui rassemble le peuple de tous les recoins d'un endroit; il a un effet pareil à la proclamation d'un édit royal par un crieur public de la Renaissance.¹⁴ Bref, les noces à mitaines, c'est la mise en scène de l'ambiance comique qui exige le sacrifice de quelque victime appartenant au domaine du haut dans la topographie corporelle.

L'air opulent des Chiquanous montre en quel sens ceux-ci font partie du côté sacré et comment leurs caractéristiques du sérieux les qualifient comme objets potentiels d'immolation. Mais en plus, un tel objet, pour qu'il soit vraiment sacrificiable, doit être capable d'évoquer dans les esprits des "fidèles" (le peuple) la mé-

connaissance. Il ne faut pas que le peuple comprenne le mécanisme de son acte, car autrement l'immolation perdrait au moins une partie sinon la plus grande partie de son efficacité.

Au sujet de la méconnaissance, on trouve dans le texte une question que pose le curé Oudart au Seigneur de Basché pendant la répétition générale de la "tragique comédie" que l'on va jouer en présence du Chiquanous: "--Voyre, mais (demanda Oudart) à quoi congnoistrions-nous le Chiquanous? Car en ceste vostre maison journallement abourdent gens de toutes pars."¹⁵ Cette question n'est pas tout aussi neutre que l'on croirait. Elle implique que la victime potentielle ressemble beaucoup aux autres membres de la communauté. Cette ressemblance (l'indifférence) permet le transfert de la violence collective sans qu'il reste dans la société des traces de la contagion qui puissent se déclencher avec une fureur redoublée à un moment inattendu.¹⁶ Mais la ressemblance seule ne rend pas la victime tout à fait acceptable; il lui faut aussi des caractéristiques différenciées qui la distinguent des membres de la société. Basché répond à la question d'Oudart en soulignant les marques distinctives des Chiquanous: "--Je y ay donné ordre (respondit Basché). Quant à la porte de céans viendra quelque homme, ou à pied, ou assez mal monté, ayant un anneau d'argent, gros et large on poulice, il sera Chiquanous."¹⁷ Remarquons que

Basché met l'accent sur l'anneau d'argent, symbole à la fois de la richesse (qui s'accumule par l'oppression du peuple) et d'un état officiel ou hiérarchique. Comme le choix d'une victime animale chez les anciens se fondait sur des qualités uniques ou parfaites (couleur particulière, lignée, etc.) qui la rapprochaient du Haut, le choix du Chiquanous se fait par sa position sociale élevée par rapport aux participants de la fête.

Il faut signaler que les caractéristiques odieuses des Chiquanous ne sont que des attributs de base qui les qualifient comme victimes acceptables. Ces mêmes attributs se voient dans la personne physique du premier Chiquanous qui se présente chez le Seigneur de Basché. Selon le récit de Panurge, le même jour de la répétition générale, "arriva un vieil, gros et rouge Chiquanous. Sonnant à la porte, feut par le portier recongnu à ces gros et gras houzeaulx, à la meschante jument, à un sac de toile plein d'informations attaché à sa ceinture, signamment au gros anneau d'argent qu'il avoit on poulce gausche."¹⁸ Ce Chiquanous est un vieillard qui symbolise dans le spectacle de la fête un monde décadent, usé, statique et austère par opposition à la jeunesse et au dynamisme de la culture populaire.¹⁹ Grâce à l'implication de la gloutonnerie attachée à ce mot, le deuxième adjectif "gros" établit l'ambivalence grotesque de la victime sacrificielle. Les termes "vieil" et "gros" imposent à la personne de l'objet

sacrificiel une image de laideur et de bassesse que la populace, sans comprendre le jeu entre la violence et le sacré, trouvera risible mais aussi régénératrice. Bakhtine donne une interprétation intéressante au troisième adjectif, "rouge." D'après lui²⁰, le mot "rouge" suggère que le Chiquanous, devenu roi-bouffon de carnaval, avait du vin rouge jeté à son visage par le peuple.²¹ Alors, à ce compte-là, nous avons affaire à un principe déjà illustré dans notre description de la Fête des Fous où une substance rabaissante (vin, excréments, etc.) est lancée à une région du corps qui se rapporte à la sacralité, notamment la tête.²² Alors, le grotesque du Chiquanous implique un rabaissement de la sacralité qui met en marche la reconstitution cosmique du peuple.

Le rabaissement du Chiquanous sur le plan corporel atteint son point culminant au moment où Loyre, sa femme, habillée en costume de fiançailles et le curé Oudart travesti en robes ecclésiastiques, donnent des coups de poing à leur visiteur importun.²³ C'est le moment de l'immolation ou, selon la terminologie de Bakhtine, le dépeçage du corps. Le tableau que le narrateur dépeint des noces à mitaines ressemble beaucoup au massacre de l'armée picrocholine par Frère Jean:

Sus la fin coups de poing commencèrent
sortir en place. Mais quand ce vint
au tour de Chiquanous, ilz le festoièrent
à grands coups de guanteletz, si bien
qu'il resta tout estourdy et meurtry,
un oeil poché au beurre noir, huict

coustes freussées, le bréchet enfon-
dré, les omnoplates en quatre quartiers,
la maschouère inférieure en trois
loppins, et le tout en riant. Dieu
sçayt comment Oudart y opéroit, cou-
vrant de la manche de son suppellis
le gros guantelet asséré, fourré
d'hermines, car il estoit puissant
ribault. 24

Le passage précédent contient l'élément catalyseur:
le rire. Toute la destruction corporelle du Chiquanous
grotesque se fait "en riant." C'est le rire ambivalent
intense que l'on trouve dans les noces à mitaines qui
prouve en effet l'efficacité du sacrifice, car seul le rire
est capable de refaire le paysan étouffé toute l'année par
les structures du sacré qui existent dans le monde officiel.
C'est, en fin de compte, le rire qui rend faisable le
rajeunissement du vieux monde et qui le remplace d'un
nouvel univers bâti sur les cendres du sérieux dépecé.

CONCLUSION

Rabelais a réalisé sa tâche ambitieuse de faire rire les hommes parce que son humour équivoque leur a fournis un refuge contre la violence dans toutes ses formes: disette, épidémies, oppression, guerre et ainsi de suite. En analysant l'oeuvre de Maître François, on observe que le rire ambivalent seul est capable de briser le cercle vicieux de la violence communale dans l'univers rabelaisien. En massacrant l'armée de Picrochole, conquérant-bouffon, ridicule et représentant d'un monde usé, Frère Jean garantit la sûreté permanente de la vigne de l'abbaye close et de la vie même des habitants du cloître. Dans un autre exemple, le Seigneur de Basché, tout en riant, purge son domaine des Chiquanous, qui symbolisent l'oppression des institutions officielles. Aussi serait-il possible de dire en effet que la violence, provoquée par les traîtres ("maraulx") rabelaisiens (Picrochole, le Limousin, les Chiquanous), est le phénomène négatif à laquelle le comique doit son utilité et son efficacité chez les hommes. Présenté sur le plan théorique à la manière de la critique formaliste (Genette, Todorov), le rire se révèle au cours de cette étude comme instrument sacrificiel qui tue symboliquement une victime et qui libère la société de la contagion destructrice de la violence. Tout roi-bouffon chez Rabelais est détrôné (sacrifié) par le rire ce qui permet une régénération du peuple. Il est donc assez évident que le rire dans ce

contexte assume des dimensions cosmiques ou universelles qui éveillent un symbolisme fondamental chez l'homme de n'importe quelle époque. Peut-être que l'archétype comique qui se manifeste dans la présente thèse en termes des rapports entre le haut et le bas matériel dans la topographie corporelle explique en partie pourquoi l'oeuvre de Rabelais survit encore.

Toujours est-il que certains littérateurs du XVII^e siècle jusqu'à l'époque actuelle ont méconnu la "sustantificque mouelle" du célèbre os médulaire seulement à cause de leur insistance sur l'application d'un rationalisme étroit à une oeuvre qui supporte mal un tel encadrement. Ayant une perspective exclusivement vectorielle du rire chez Rabelais, il n'est pas surprenant que La Bruyère, Voltaire et d'autres traitent les livres de Maître François de "charme de la canaille." Cette éclipse esthétique de son oeuvre ne se dissipa que lorsque les romantiques et la critique toute récente conquirent l'humour rabelaisien sur un plan plus large.

Cependant la littéranité des quatre livres pleins de pantagruelisme ne devait pas se fonder sur l'opinion critique qui reflète en général des préjugés--bons ou mauvais--d'une époque donnée. Il est préférable de chercher comment l'auteur atteint son but. Or Rabelais savait mélanger avec une action exubérante toute une gamme de fantaisie verbale fondée sur les cris de la place publique

médiévale. Cette combinaison produit un spectacle (fête) où une crise sacrificielle, aggravée par un manque d'équilibre différentiel entre la victime risible et le peuple, se transforme en détente comique salubre. Le jeu entre la différence et l'indifférence suivi d'une transformation verbale se voit dans la rencontre de Pantagruel et l'écolier limousin près de Paris.

L'utilisation des notions du sacrifice chez René Girard appliquées au rire ambivalent comme le conçoit M. Bakhtine montre comment l'intégration de tous ces éléments isolés et les rapports dynamiques entre eux constituent une partie de l'art de l'auteur. Ainsi, le "génie-mère" de la littérature française dépouilla celle-ci, au moyen de son esthétique de l'humour, des derniers vestiges de la brutalité moyenâgeuse tout en évitant la tentation de s'engager dans la satire pure et destructrice. Au contraire, son rire à double sens prend dans son oeuvre un aspect positif qui donne une réponse affirmative à l'existence.

NOTES

AVANT-PROPOS ET INTRODUCTION

¹François Rabelais, Oeuvres Complètes, éd. Jacques Boulenger. (Paris: Gallimard, 1955), p. 891.

²L'épigramme ne se trouve pas dans le manuscrit. Cf. la note de Boulenger, Oeuvres, p. 891.

³L. Sainéan, L'Influence et la réputation de Rabelais. (Paris: Librairie Universitaire J. Gamber, 1930), p. 7

⁴Théophile Gautier, Poésies Complètes, vol. III, éd. René Jasinski. (Paris: A. G. Nizet, 1970), p. 128. Nous citons le poème l'Art.

⁵Henri Bergson, Le Rire. (Genève: Editions Albert Skira, 1945), P. 16.

⁶Sainéan, p. 7. Nous reproduisons le distique original de Pasquier:

Sic homines, sic et coelestia numina lusit,
Vix homines, vix ut numina loesa putes.

⁷Mikhaïl Bakhtine, L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance. (Paris: Gallimard, 1970).

⁸La Bruyère, Oeuvres Complètes. (Paris: Gallimard, 1951), p. 78.

⁹"Raisonneur brillant et dévastateur, Pierre Bayle (1647-1706) utilisa son esprit logique et sa vaste érudition pour mettre en question des hypothèses communément acceptées, voire sacro-saintes."--Lester Crocker, Anthologie de la littérature française du XVIII^e siècle. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1972), p. 43.

¹⁰Voltaire, Lettres Philosophiques. (Paris: Garnier, 1964), p. 125.

¹¹Bakhtine, p. 122.

¹²Cependant "le rococo a poursuivi les joyeuses traditions du carnaval quoique de manière unilatérale et extrêmement appauvri."--Bakhtine, p. 124.

¹³Marx et Engels, Oeuvres. Edition russe, vol. XX, p. 16.

¹⁴Bakhtine, pp. 124-125.

¹⁵Ibid., p. 9.

¹⁶Ibid., pp. 128-129.

¹⁷Ibid.

¹⁸Cf. Bibliographie.

¹⁹Bakhtine, p. 133.

²⁰Ibid.

²¹Toute citation de Rabelais est tirée de l'Édition Boulenger.

²²Bakhtine, p. 14.

²³Ibid., p. 135.

²⁴Tzvetan Todorov, Poétique de la prose. (Paris: Seuil, 1971), p. 10.

²⁵Gérard Genette, Figures III. (Paris: Seuil, 1972), p. 11.

²⁶Ibid., p. 10.

²⁷Ibid., p. 18.

²⁸Todorov, p. 20.

²⁹Genette, p. 11.

³⁰Ibid.

³¹Bergson, p. 16.

³²Henri Lefebvre, Rabelais. (Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1955), p. 80.

³³Ibid., p. 81.

³⁴Ibid.

³⁵Marchand de sel--Boulenger. Rabelais, p. 296.

³⁶Rabelais, Pantagruel, ch. XXX, pp. 294-302.

³⁷Bakhtine, p. 14.

³⁸Sia ammazzato chi non porta moccolo! : A mort qui ne porte pas de feu! Ibid., p. 248.

³⁹Ibid., pp. 248 ff. C'est Goethe qui a observé cette fête.

⁴⁰Ibid., p. 19.

⁴¹Ibid., p. 20.

⁴²Marcel Tétel, Etude sur le comique de Rabelais. (Florence: Biblioteca Dell'Archivum Romanicum, 1964), pp. 1 et 5.

⁴³Lloyd Bishop, "Rabelais and the Comic Catharsis." (1973). A notre connaissance, cet article est toujours inédit.

⁴⁴Sigmund Freud, "Wit and its Relation to the Unconscious" dans The Basic Writings of Sigmund Freud. (New York: The Modern Library, 1938), pp. 634-724.

⁴⁵Herbert Spencer, "The Physiology of Laughter." Essays: Scientific, Political, Speculative, vol. II. (London: Williams and Norgate, 1891), pp. 452-466.

⁴⁶Cette description, quoique fictive, illustre bien le langage de la fête et souligne en même temps la conception romantique du réalisme grotesque. Il faut, cependant, montrer qu'en 1482, la date qu'a choisie Hugo, il n'y avait plus de Pape des Fous, car le roi Charles VI interdit toute parodie du Pape pendant son règne (1380-1422). Depuis lors, le Prince des Sots (généralement le chef de la société des Enfants-Sans-Souci) remplaça le Pape des Fous. Pierre Gringore (pas Gringoire) vécut de 1475 à 1538.

Cf. A. Fabre, Les Clercs du palais. (Lyon: N. Scheuring, 1875), pp. 219 ff.

⁴⁷Clercs du procureur. Comme les Confréries, la Basoche faisait du théâtre.

Cf. aussi Howard Graham Harvey, The Theatre of the Basoche. (Cambridge: Harvard University Press, 1941).

⁴⁸Victor Hugo, Oeuvres Complètes, vol. I. (Paris: Seuil, 1963), p. 246.

⁴⁹Bakhtine, p. 41.

⁵⁰Michel Mansuy, Gaston Bachelard et les éléments. (Paris: Librairie José Corti, 1967), p. 264.

⁵¹Ibid., p. 270. Nous soulignons.

⁵²Bakhtine, p. 41.

⁵³Ibid., p. 30.

⁵⁴Ibid., pp. 27-28.

⁵⁵Ibid., p. 154.

⁵⁶Ibid., p. 30.

⁵⁷Rabelais, p. 2.

⁵⁸Ibid., pp. 5-6.

⁵⁹N.B. La topographie corporelle. Le visage=le Haut.

⁶⁰Rabelais, p. 6.

⁶¹On doute que Rabelais ait écrit le cinquième livre.

⁶²Rabelais, p. 18.

⁶³Ibid., loc. cit.

⁶⁴Bakhtine, p. 166.

⁶⁵Rabelais, Gargantua, pp. 14-16.

⁶⁶Bakhtine, p. 27. Hugo a bien apprécié la notion du ventre dans l'oeuvre de Rabelais.

⁶⁷Rabelais, p. 696.

⁶⁸Cf. p. 7 de notre thèse.

⁶⁹Bakhtine, p. 130.

⁷⁰René Girard, La Violence et le sacré. (Paris: Grasset, 1972).

⁷¹Ibid., p. 13.

⁷²Ibid., p. 15.

⁷³Dans les cas où l'on sacrifie un être humain, celui-ci est presque toujours un prisonnier de guerre ou quelqu'un de grande beauté. Tous deux sont au dehors de la société, le premier parce qu'il est ennemi, le second parce qu'il occupe une position trop élevée pour être inclus parmi le peuple.

⁷⁴Girard, pp. 18-19.

⁷⁵Ibid., p. 17.

⁷⁶Ibid., p. 21.

⁷⁷Ibid., pp. 170-200.

CHAPITRE II

¹"Mais veistes-vous oncques chien rencontrant quelque os médulaire? C'est, comme dict Platon . . . la beste du monde le plus philosophe. Si veu l'avez, vous avez peu noter de quelle dévotion il le guette, de quel soing il le garde, de quel ferveur il le tient, de quelle prudence il l'entonne, de quelle affection il le brise et de quelle diligence il le sugce. Qui le induict à ce faire? Quel est l'espoir de son estude? Quel bien prétend-il? Rien plus qu'un peu de mouelle. Vrai est que ce peu plus est délicieux que le beaucoup de toutes aultres, pour ce que la mouelle est aliment élaboré à perfection de nature . . ."--Rabelais, p. 4.

²Ibid. .

³Ibid., p. 83.

⁴Girard, p. 114. La peste a le même effet que la violence déchaînée.

⁵Rabelais, p. 83.

⁶Ibid., p. 100. On remarquera la longue liste de pays, grands et petits. C'est une véritable ivresse verbale qui s'accorde parfaitement avec l'exubérance de la fête.

⁷Bakhtine, p. 199. La critique a versé beaucoup d'encre, et à juste titre, sur l'aspect enfantin de la joie rabelaisienne. A propos de la langue française du XVI^e siècle, celle de notre auteur, Garapon constate: "il y a une stricte correspondance entre la jeunesse d'une langue et la jeunesse tout court, et il en était pour le public du XV^e siècle comme il en est pour nos enfants. Ce qui séduisait les spectateurs des sotties, . . . c'est cette jonglerie avec les mots . . ."--Robert Garapon, La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. (Paris: Armand Colin, 1957), p. 64. Cf. aussi Claude Mettra, Rabelais secret. (Paris: Culture, Art, Loisirs, 1973), pp. 29-63. En plus, Bakhtine cite et critique l'observation de Vessélovski qui appelle Rabelais "un petit compagnard plein de santé . . ." (pp. 149 ff.).

⁸Girard, p. 28.

⁹Ibid.

¹⁰Rabelais, p. 83.

¹¹Ibid.

¹²Ibid., p. 84.

¹⁴Contre les embûches des ennemis. Note de Boulenger. Ibid.

¹⁵Ibid., p. 85.

¹⁶Girard, p. 22.

¹⁷L'acte de Frère Jean est un rachat comme le sacrifice de la messe. En tant que moine, Frère Jean fait bien son office!

¹⁸Cf. Bakhtine, ch. VI, p. 366.

¹⁹Rabelais, pp. 566-567.

²⁰Bakhtine, pp. 280 ff.

²¹Lefebvre, pp. 80 ff.

²²Un enfant réjouirait dans une découverte même banale.

²³Rabelais, p. 567. (Nous soulignons).

²⁴Ibid., pp. 644 ff.

²⁵Pour une étude détaillée de Dionysos, voir Girard, ch. V, pp. 170-200.

²⁶Bakhtine, p. 210.

²⁷Girard, p. 56.

²⁸Rabelais, p. 83. Nous soulignons.

²⁹Bakhtine a très bien traité le sujet des murailles dans son analyse de Pantagruel, ch. XV, pp. 311 ff.

³⁰Rabelais, p. 85.

³¹Ibid., p. 84.

³²Ibid., p. 85.

³³Ibid.

³⁴Bakhtine, p. 205.

³⁵Cf. Rabelais, Quart Livre, chapitres XII-XVI, pp. 571-587 au sujet des Chiquanous et chapitres XXIX-XXXII, pp. 619-629 à propos de l'anatomisation de Quaresmeprenant.

³⁶Girard, pp. 20-21.

³⁷Coleridge.

³⁸"Coups, terme encore usité en Languedoc." Note de Boulenger. Rabelais, p. 86.

CHAPITRE III

¹Claude Mettra, Rabelais secret. (Paris: Culture, Art, Loisirs, 1973), p. 96.

²Ibid., p. 65.

³Ibid., p. 66.

⁴Rabelais, p. 190.

⁵Ibid.

⁶Pantagruel est prince. Il s'occupe donc des affaires quotidiennes d'état.

⁷Remarque: Par opposition à la défense de l'abbaye close, la violence dans le présent épisode se lève de l'intérieur.

⁸Rabelais, p. 191.

⁹Garapon, pp. 37 ff.

¹⁰Rabelais, p. 190. En français ordinaire, le limousin dit: "Nous abandonnons nos livres et vestes mis en gage, attendant les messagers qui viendront des pénates et lares paternels" (nous apporter de l'argent de nos parents). Cf. la note de Boulenger.

¹¹Lefebvre, pp. 80 ff.

¹²Rabelais, p. 190.

¹³Ibid., p. 85.

¹⁴Todorov traite la dissimilation du langage dans le chapitre "La parole selon Constant." Cf. Poétique de la prose, pp. 100-117.

¹⁵La Sorbonne condamna Gargantua et Pantagruel en 1543, le Tiers Livre en 1546 et le Quart Livre en 1552.

Le limousin, malgré sa dominance verbale, est en effet un personnage passif comme toute victime.

¹⁶Rabelais, p. 192. "Seigneur, non car très volontiers, dès que brille quelque minuscule bribe de jour, j'émigre à une de ces églises bien construites et là je fais le signe de la croix avec de l'eau bénite. Je grignote une petite tranche de quelque prière missique et marmottant mes petites prières réglées par les heures, je lave et nettoie mon âme de ses souillures nocturnes. Je vénère avec adoration le suprême souverain des astres . . ."

¹⁷Cf. Todorov, "La grammaire du récit," Poétique de la prose, pp. 118-128.

¹⁸Rabelais, p. 193.

¹⁹Ibid., p. 192.

²⁰Ibid.

²¹Girard, p. 63.

²²Rabelais, p. 193.

²³Ibid. "L'origine première de mes aïeux et ancêtres fut indigène des régions limousines, où repose le corps du très saint Martial.

²⁴Ibid.

²⁵A notre avis, l'enjeu de la méconnaissance fait un des éléments de la littérrarité de cet épisode.

²⁶Rabelais, p. 180.

²⁷Ibid., p. 178.

²⁸Ibid.

²⁹Ibid., p. 193.

³⁰Saint imaginaire. Cf. note 6 de Boulenger.

³¹Rabelais, p. 193.

CHAPITRE IV

¹Rabelais, p. 424.

²Ibid., pp. 422-433. (Chapitres XXVI-XXVIII).

³Girard, p. 58.

⁴Ibid., p. 59.

⁵Cf. Todorov, "La quête du récit," Poétique de la prose, pp. 129-149.

⁶Rabelais, p. 429.

⁷Remarque: Panurge appelle la tromperie "la rencontre du mauvais vin." Ibid.

⁸Ou bien le Pape des Fous que décrit Hugo. Le principe est le même.

⁹Bakhtine, p. 243.

¹⁰N.B. l'échange verbal entre Frère Jean et Panurge est plein de gaieté, l'essence même du carnaval.

¹¹Bakhtine, p. 412.

¹²Ibid., p. 413.

¹³Rabelais, p. 424. Bien entendu, cette question se pose partout dans le Tiers Livre.

¹⁴Qualités sublimes et grotesques, si l'on veut.

¹⁵Bakhtine, p. 413.

¹⁶Ibid., p. 412.

¹⁷Rabelais, pp. 430-432.

¹⁸Dans le monde de l'anti-fête (le monde "normal"), une injure crie vengeance parce que le bas n'a pas assez de force pour absorber l'injure dans le monde réel.

¹⁹Rabelais, p. 424.

²⁰Toutes les significations de "puissance" sont admises ici.

²¹Rabelais, p. 425.

²²Ibid., p. 426.

²³Ou plutôt heureusement pour le succès du rire ambivalent.

²⁴Rabelais, p. 433.

²⁵Ibid.

²⁶Ibid.

²⁷Ibid.

CHAPITRE V

¹On cherche, bien sûr une réponse à la question du mariage chez Panurge.

²Rabelais, p. 571.

³Ibid.

⁴Ibid. Cf. aussi la note de Boulenger (N° 3).

⁵Ibid.

⁶Ibid., p. 585.

⁷Le "je" est le narrateur.

⁸Rabelais, p. 585.

⁹Cf. Girard, pp. 13-19.

¹⁰Bakhtine, p. 203.

¹¹Remarque: C'est Panurge lui-même qui raconte l'histoire d'un rite grotesque de purification.

¹²Rabelais, p. 572.

¹³Ibid., p. 573.

¹⁴Cf. Bakhtine, pp. 149-197.

¹⁵Rabelais, p. 573.

¹⁶op. cit. l'interprétation de l'histoire de Caïn et d'Abel chez Girard. p. 27.

¹⁷Rabelais, p. 573.

¹⁸Ibid.

¹⁹Bakhtine, p. 316. " . . . la vie d'un corps naît de la mort d'un autre, plus vieux."

²⁰Cette idée de Bakhtine, quoique faisable et intéressante, nous semble tirée par les cheveux.

²¹Bakhtine, p. 201. La notion du clown barbouillé de rouge est important aussi.

²²Ibid., p. 30.

²³Le curé est travesti parce qu'il ne fait pas une cérémonie officielle.

²⁴Rabelais, p. 574.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- Bergson, Henri. Le Rire. Genève: Editions Albert Skira, 1945.
- Fabre, Adolphe. Les Clercs du palais. Lyon: N. Scheuring, 1875.
- Freud, Sigmund. "Wit and its Relation to the Unconscious," dans The Basic Writings of Sigmund Freud. New York: The Modern Library, 1938.
- Garapon, Robert. La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Paris: Librairie Armand Colin, 1957.
- Gautier, Théophile. L'Art, dans Poésies Complètes, éd. René Jasinski, vol. III. Paris: A. G. Nizet, 1970.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, 1972.
- Girard, René. La Violence et le sacré. Paris: Grasset, 1972.
- Harvey, Howard Graham. The Theatre of the Basoche. Cambridge: Harvard University Press, 1941.
- Hugo, Victor. Oeuvres Complètes, vol. I. Paris: Seuil, 1963.
- La Bruyère, Jean de. Oeuvres Complètes, éd. J. Benda. Paris: Gallimard, 1951.
- Mansuy, Michel. Gaston Bachelard et les éléments. Paris: Librairie José Corti, 1967.

Spencer, Herbert. "Physiology of Laughter," dans Essays: Scientific, Political, Speculative, vol. II. London: Williams and Norgate, 1891.

Todorov, Tzvetan. Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1971.

Voltaire, Lettres philosophiques. Paris: Garnier, 1964.

Oeuvres de Rabelais

Rabelais, François. Oeuvres Complètes, éd. Jacques Boulenger. Paris: Gallimard, 1955.

_____. Oeuvres Complètes, éd. Guy Demerson. Paris: Seuil, 1973.

_____. Oeuvres de François Rabelais, éd. A. Lefranc, trois tomes en cinq vol. Paris: Champion, 1912-1931.

Oeuvres sur Rabelais

Bakhtine, Mikhaïl. L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. Paris: Gallimard, 1970.

Bishop, Lloyd. "Rabelais and the Comic Catharsis." Virginia Polytechnic Institute and State University, 1973. (dactylographié).

Boulenger, Jacques. Rabelais. Paris: Colbert, 1942.

Larmat, Jean. Le Moyen Age dans le "Gargantua" de Rabelais.
Nice: Les Belles Lettres, 1975.

Lefebvre, Henri. Rabelais. Paris: Les Editeurs Français
Réunis, 1955.

Lefranc, Abel. Rabelais. Paris: Editions Albin Michel,
1953.

Lote, Georges. La Vie et l'oeuvre de François Rabelais.
Genève: Slatkine Reprints, 1972.

Mettra, Claude. Rabelais secret. Paris: Culture, Art,
Loisirs, 1973.

Plattard, J. Rabelais, l'homme et l'oeuvre. Paris:
Hatier-Boivin, 1957.

Sainéan, L. La Langue de Rabelais, 2 vol. Paris:
Boccard, 1922.

_____. L'Influence et la réputation de Rabelais.
Paris: Librairie Universitaire J. Gamber, 1930.