

Jean Paris, *Rabelais au futur*, Paris, éditions du Seul, Coll. Change, 1970, 253 p.

André Berthiaume

Volume 5, Number 1, avril 1972

L'essai

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500225ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500225ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Berthiaume, A. (1972). Review of [Jean Paris, *Rabelais au futur*, Paris, éditions du Seul, Coll. Change, 1970, 253 p.] *Études littéraires*, 5(1), 133–135.
<https://doi.org/10.7202/500225ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1972

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Jean PARIS, *Rabelais au futur*, Paris, éditions du Seuil, coll. Change, 1970, 253 p.

L'œuvre de Rabelais présente au lecteur moderne, par exemple Jean Paris, un tissu de « redictes contradictoires ». Les prologues ne visent déjà qu'à « brouiller les rapports les plus attendus » (p. 11). C'est donc sous le signe de l'ambiguïté que Jean Paris, après Bakhtine et Beaujour, place l'œuvre pantagruélique : c'est l'antinomie qui définirait aux yeux de Rabelais, avant Montaigne, la situation humaine fondamentale.

L'auteur de *Hamlet ou les personnages du fils* (1953) voit une première contradiction entre la tradition orale et le « tas de livres » qui, à première vue, fusionnent dans le roman rabelaisien. En réalité, phonie et graphie ne se mêlent pas, travaillent séparément ; la voix et la lettre restent deux états distincts. Rabelais exploite *isolément* les possibilités scripturales et graphiques de la parole : « plutôt que de poser l'acte graphique pour moyen terme de la parole à l'imprimé, [...] Rabelais n'établit sèchement entre eux qu'un principe de convertibilité » (p. 24). Si phonie et graphie partagent un espace commun, c'est celui de l'ambiguïté, là où signifiant et signifié ne s'entendent pas. Prouesses homonymique (« Que grand tu as ») et pièges graphiques (« âme/âne ») occupent le même espace totalitaire. Le roman rabelaisien ne contient aucun propos innocent, le référent s'esquive toujours derrière le littéral (« la surface textuelle ») si bien que « tout le verbe [est] envahi d'incertitude, promis à « l'ère du soupçon »... » (p. 25). Phonie et graphie ne s'allient que « pour occulter le

moindre message en en multipliant les sens possibles » (p. 26). Néologismes, idiomes parallèles, paronymes bouffons, calembours, contrepèteries, monstres, phonétiques barbarismes, tout ce gigantisme de la parole vise à remettre en cause une conception substantialiste du langage : « En proclamant ses droits à l'inintelligible, l'écriture iréalise [...] toute exégèse » (p. 29).

Paris met en parallèle la lettre sur l'éducation et la guerre picrocholine, les deux séquences constituant un système circulaire où la logique structurale (antithétique) l'emporte sur la morale et le sentiment. Mais l'antithèse éducation-guerre est moins convaincante que la place équivoque de la même lettre, encadrée de deux morceaux qui la « dévaluent » : la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor et les idiomes de Panurge...

Rabelais est-il sérieux ? Est-il comique ? Jean Paris réduit habilement le *Gargantua* à douze séquences, « où comique et sérieux s'éclipsent tour à tour », (p. 156) de part et d'autre d'un centre absent, ce qui n'est pas sans rappeler la structure des *Essais* proposée par Michel Butor. Il s'agit de savoir si l'ambiguïté brouille *tout* le discours rabelaisien, dénie vraiment d'avance à la critique toute objectivité. Michael A. Screech estime, dans un texte récent, que Rabelais « apprécie pleinement le comique de l'ambiguïté [mais que] pour l'essentiel, pour les domaines moral, spirituel et intellectuel, les romans de Rabelais ne sont pas ambigus¹ »

¹ Voir M. A. Screech, Introduction à la première édition critique du *Gargantua* faite sur l'*Editio princeps*, Genève-Paris, 1970, coll. « Textes littéraires français », Droz-Minard, p. LXVII.

Cette position nuancée paraît plus raisonnable que celle de Paris.

Rabelais découvrirait avec son époque l'arbitraire des signes, la tyrannie de cette Ressemblance explorée par Michel Foucault, laquelle, comme la note pertinemment l'A. de *Rabelais au futur*, définit moins la Renaissance que le Moyen Âge. Notre médecin juriste « vise à communiquer moins un message qu'un vertige devant un monde à la fois infini et discontinu » (p. 52). Les longues listes verticales (mais horizontales, linéaires dans les éditions d'époque), paradigmatiques, plus surveillées qu'il ne paraît, se prêtent à de multiples lectures combinatoires, s'ouvrent en définitive au rictus et au silence. Paris montre clairement que dans deux chapitres du *Gargantua* négligés par la critique traditionnelle (« Les couleurs et livrées de Gargantua », « De ce qui est signifié par les couleurs blanc et bleu »), Maître François, avec la rigueur du Montaigne de l'*Apologie de Raimond Sebond*, mène hardiment le procès d'une symbolique arbitraire, de ses « impositions badaudes ». Il soulève en somme le problème du signe. Reste à savoir si Rabelais lisait Alciat, Valla ou Saussure. Screech montre bien que « les idées de Rabelais sur la nature du langage, des signes et des choses ne sont pas originales » ; elles s'inscrivent dans une « tradition aristotélicienne, nettement dominante dans les milieux scolastiques du moyen âge et aussi très largement acceptée au XVI^e siècle² ».

Avec le *Tiers Livre*, l'ambiguïté gagne résolument le contenu.

Après la révolution linguistique qui envahit le *Pantagruel* et le *Gargantua*, en voici les conséquences morales : « Le vrai problème du *Tiers Livre* est l'invention d'une nouvelle éthique : comment agir dans un univers privé de transcendance, dont les signes n'apparaissent plus qu'ambigus ou incohérents ? » (p. 191).

La discussion sur les dettes et la question du mariage appréhendé de Panurge permettent le passage de la linguistique à l'économie et se prêtent on ne peut mieux à une lecture marxiste. Après Beaujour (en même temps ?), Paris décèle dans le *Tiers Livre* une conscience de classe, celle de la bourgeoisie, que l'on qualifiera encore de *montante* à l'époque de Stendhal... Conscience ambiguë, puisque la bourgeoisie de la Renaissance « détruit un ordre féodal et en même temps le reconstitue à son profit » (p. 176). La nouvelle classe choisit l'*aurea mediocritas* en même temps que l'or sonnante. Le juste milieu est son idéal, l'antithèse son mode logique privilégié.

Il serait intéressant de rapprocher les *Essais* du *Tiers Livre* pour voir comment l'enquête de Panurge et les répliques laconiques de Pantagruel préfigurent les *Essais*, tant au niveau idéologique que formel. En effet, les échanges entre Pantagruel et Panurge, tout au long du *Tiers Livre*, ne préfigurent-ils pas la dialectique béante, inapte à la synthèse, de l'essai montaignien ? Selon Paris, la devise de Thélème amputée du *Dilige* augustinien donne à la liberté panurgienne un caractère existentialiste, car elle suppose la même angoisse du choix. Le

² *Ibid.*, p. LV.

dernier mot de la quête panurgienne qui se poursuit dans deux autres livres, c'est qu'« il n'y a pas de dernier mot, de conclusion possible » (p. 208). On pense à l'inquiétante observation de Montaigne que Butor reprend à son compte à la fin de ses *Essais sur les Essais* (Gallimard, 1967) et qui consacre l'échec d'une certaine littérature d'idées. « Qui ne voit que j'ai pris une route par laquelle, sans cesse et sans difficulté (mais certes non sans travail), je pourrais aller autant qu'il y aura d'encre et de papier au monde ? »

Dans le *Quart Livre*, la désintégration de la technique « signale celle même de la pensée » (p. 221). L'image centrale du voyage (celle de la noyade) témoigne « d'un naufrage plus radical encore : celui du sens », le *Trinch* de Bacbuc constituant l'ultime signe équivoque « qui fonde le futur comme synthèse et la synthèse comme futur » (p. 243).

Tout en reprenant certaines idées de Glauser (priorité de l'assonance sur la syntaxe ou la logique), de Dieguez (angoisse latente sous le gigantisme verbal), Paris va bien plus loin en appuyant principalement sa lecture sur la linguistique et le marxisme.

On trouvera aussi dans *Rabelais au futur* des digressions pertinentes sur l'orientation trop exclusivement phonologique de la linguistique moderne. On s'amusera à dépister avec l'A. des intuitions mallarméennes qui datent du XII^e siècle. On appréciera qu'il corrige au passage le cliché bergsonian sur le comique, qui devient du « vivant plaqué sur du mécanique » (p. 73), propose ailleurs une définition enfin réhabilitante de l'humanisme,

défini dialectiquement par rapport à la scolastique.

On voit que Jean Paris nous propose un Rabelais éminemment moderne, aussi proche de nous que Céline ou Joyce. Le projet est audacieux, passionnant même. On peut dire tout ce qu'on veut sur la nouvelle critique, elle a du moins le mérite, malgré les risques certains d'anachronisme, de distorsion, de nous donner le goût de relire les œuvres. Faudra-t-il pour autant ranger toutes les « enquêtes de police » des rabelaisants traditionnels avec les « beaux livres de la librairie de Saint Victor » ? Cela est moins sûr. Il reste que lire en même temps Jean Paris et Michel Screech constitue une entreprise troublante. L'un tire l'œuvre vers l'avant, l'autre vers l'arrière, dirait-on. C'est à se demander si l'œuvre n'est pas moins ambiguë que son commentaire.

André BERTHIAUME

Université Laval

□ □ □

Louis VAN DELFT, *La Bruyère moraliste, quatre études sur les « Caractères »*, Genève, Droz, 1971, 175 p.

Voici un ouvrage modestement sous-titré : *quatre études*, comme s'il ne présentait sur La Bruyère que l'un ou l'autre point de vue fragmentaire. En réalité, il est solidement construit. M. Van Delft n'a pas essayé de tout dire, ni d'opérer une nouvelle synthèse sur La Bruyère. Si l'on considère la liste des publications récentes sur cet auteur — aucun ouvrage depuis 1946, mais de nombreux