



## Le Cadet, Nicolas. Rabelais et le théâtre

Olivier Séguin-Brault

Volume 44, numéro 4, automne 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1089380ar>

DOI : <https://doi.org/10.33137/rr.v44i4.38673>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (imprimé)

2293-7374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Séguin-Brault, O. (2021). Compte rendu de [Le Cadet, Nicolas. Rabelais et le théâtre]. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 44(4), 295–297. <https://doi.org/10.33137/rr.v44i4.38673>

affect. Saul's closed eyes are taken to expose the interior character of the vision initially received in the brain's anterior ventricle, imparted with the faculty of the imagination, and passed on to the heart for salvation (158).

Overall, *Michelangelo's Inner Anatomies* is an overdue addition that brings histories of the humoral body to bear on Michelangelo scholarship with relevance to art and architectural historians. Even though Kleinbub remains embedded in Panofsky's iconographic method of reading artists' intentions through visual clues, the author adds a consequential interpretative layer to previous readings of Michelangelo's works. However, what remains unsettled is Kleinbub's selection of the liver, the heart, and the brain as principal semantic ciphers. Kleinbub's prioritization of three internal organs on account of the body's muscles, limbs, reproductive parts, etc., perpetuates a questionable inside-versus-outside dichotomy with reference to the porosity of the pre-modern humoral body as well as the author's overall claim that for Michelangelo, the conception of the self and the state of the soul relied on the body as a whole.

DIJANA O. APOSTOLSKI

McGill University

<https://doi.org/10.33137/rr.v44i4.38672>

### **Le Cadet, Nicolas.**

#### ***Rabelais et le théâtre.***

Les mondes de Rabelais 5. Paris : Classiques Garnier, 2020. 467 p. ISBN 978-2-406-10450-6 (broché) 39€.

Il manquait, jusqu'à ce jour, une étude d'ensemble révélant l'empreinte des sources dramatiques dans la geste pantagruéline. Cette monographie, accueillie dans la collection « Les mondes de Rabelais », comble un vide critique au sein des études rabelaisiennes et permet de saisir, dans toute sa complexité, l'importance de l'univers de la scène à travers les cinq *Livres*.

Rabelais « homme de théâtre » fait son miel de toute une constellation de genres dramatiques, émaillant ses textes d'innombrables emprunts au monde de la farce, au mystère, à la sottie, au monologue et au sermon joyeux. C'est à l'actualisation de ce répertoire dans les récits rabelaisiens que s'intéresse la première partie de l'enquête menée par Nicolas Le Cadet. Si Rabelais multiplie

les renvois aux pièces et aux auteurs antiques et contemporains, c'est surtout à la source du *Franc Archier de Baignollet* et de la *Farce de Maître Pathelin* que puisent les récits rabelaisiens. Cette dernière pièce, dont l'humaniste de Chinon possède une fine connaissance, constitue l'une des principales sources théâtrales des mythologies pantagruéliques. En témoigne la trentaine de pathelinesques relevées par Nicolas Le Cadet (principalement tirés de la première partie de la pièce), dont l'inventaire permet d'élargir le catalogue que Jean Plattard et Gustave Cohen avaient jadis effectué de ces occurrences. Les références à *Pathelin*, modèle comique par excellence de maître Rabelais, tissent une filiation à la fois générique, linguistique et littéraire entre la farce et l'épopée pantagruéline. De l'art de la scène, Rabelais récupère également une vaste galerie de figures types (que l'on songe au charlatan, au fou, au mari cocu ou au prédicateur comique) dont il se sert pour construire ses propres personnages. Ces derniers, qui endossent alternativement les rôles de metteur en scène, d'acteur ou de spectateur, revêtent bien souvent des costumes qui les assimilent à des figures aisément reconnaissables et qui agissent comme marqueurs de théâtralité. Mais notre auteur ne se contente pas de récupérer des éléments de façon disparate : il les associe en combinant les références aux différents genres dramatiques, ce qui participe à l'hybridité des récits rabelaisiens.

La seconde partie de la démonstration se penche sur l'esthétique dramatique des textes de Rabelais, perspective rarement appréhendée par la critique, qui (chose suffisamment rare pour être soulignée) renouvelle considérablement la lecture des œuvres. La dimension théâtrale des récits rabelaisiens, qui n'a pas échappé aux metteurs en scène ayant adapté les textes de Rabelais depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, permet ainsi d'entrevoir le texte comme performance, avec son public et son dispositif scénique. L'omniprésence du théâtre chez Rabelais se fait d'ailleurs l'écho du *theatrum mundi*, autrement dit de la théâtralisation des mondes politique, judiciaire et universitaire au XVI<sup>e</sup> siècle. Les joutes oratoires mises en scène dans un cadre très théâtralisé (que l'on pense à la célèbre harangue de maître Janotus dans le *Gargantua*, ou encore au plaidoyer du juge Bridoye dans le *Tiers livre*) donnent lieu à des scènes farcesques qui font glisser l'art oratoire du côté de la performance scénique. C'est aussi dans ce sens que le recours au discours direct et aux « didascalies », qui précisent l'attitude des personnages lors des prises de parole, confère aux dialogues rabelaisiens un lien évident avec les dialogues dramatiques. À cet égard, l'exemple du *Tiers livre* (dans lequel Rabelais s'inspire tout particulièrement des farces conjugales

et exploite habilement le thème de l'adultère mis à l'honneur dans la littérature satirique) est emblématique de l'esthétique dramatique. Des séquences hautement théâtralisées, comme celle de l'échange entre Panurge et Trouillogan (ch. XXXVI) ou entre Pantagruel et Panurge (ch. XXXVIII), adoptent en effet la présentation typographique des pièces de théâtre. Certains dialogues du *Quart livre* sont de surcroît intégrés à des récits secondaires, suggérant une mise en scène performative des dialogues par les personnages narrateurs, qui multiplient les jeux de rôle. L'esthétique dramatique s'exprime également dans la langue de Rabelais. Nicolas Le Cadet ne manque d'ailleurs pas de souligner l'héritage linguistique des sources théâtrales. Les jeux de mots, les adresses au public et les effets sonores affectionnés par les auteurs de comédies ont pu jouer un rôle sur le développement de la langue de Rabelais. C'est du moins ce qu'illustrent les expressions et interjections onomatopéiques tirées de diverses pièces, qui participent de la dimension auditive des textes rabelaisiens.

Enfin, le plus grand mérite de l'ouvrage tient à ce qu'il illustre la récupération originale des sources théâtrales dans l'œuvre de Rabelais au moyen d'exemples efficaces et convaincants tirés des cinq *Livres*. Loin d'être destiné aux seuls exégètes rabelaisiens, ce livre – qui conjugue une prodigieuse érudition et un grand souci de vulgarisation – est susceptible d'intéresser un très large public (spécialiste ou non de la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle). De fait, Nicolas Le Cadet prend soin de fournir une précieuse définition des principaux genres dramatiques abordés et de résumer systématiquement l'intrigue des pièces sollicitées, faisant de cette incursion dans l'atelier de Rabelais un véritable panorama du théâtre français de la Renaissance.

OLIVIER SÉGUIN-BRAULT

Université du Québec à Rimouski/Centre d'études supérieures de la Renaissance

<https://doi.org/10.33137/rr.v44i4.38673>