



INTRODUCTION : PANTAGRUEL AU PRÉSENT ?

Paul-Victor DESARBRES (Sorbonne Université), Louise MILLON-HAZO
(Nantes Université)

*Plus qu'un écrivain engagé – et il faudra toujours
quelques contorsions pour faire de ses luttes les nôtres –,
Rabelais est un écrivain libéré¹.*

Nous arrivons bien tard, et pourtant la recherche a encore beaucoup à dire sur *Pantagruel*: outre la parution récente d'une nouvelle édition de *Tout Rabelais*, et des contributions importantes², notre époque tente encore – à bon droit ! – de s'approprier ce géant littéraire et sa « prose débutantique, néo-archaïque, consernovatrice³ ».

Le présent numéro s'efforce d'explorer, sinon des chemins non frayés, du moins des voies qu'il convient de parcourir à nouveau, avec les questionnements propres à la recherche et aux interrogations de notre temps. Il se présente ainsi en trois parties : la première tâche de montrer qu'il y a encore un gain esthétique à examiner le savoir rabelaisien, la seconde de mettre en valeur la performance que le texte appelle, la troisième de sonder les difficultés éthiques que pose le rire rabelaisien.

SAVOIR ET IMAGINATION CRÉATRICE.

Dans le premier volet de ce numéro, Alice Vintenon réexamine la question de l'intertexte savant du chap. 1 de *Pantagruel*, abordée par Roland Antonioli dans *Rabelais et la médecine* (1976), à la lumière des interprétations concurrentes du passage et surtout du développement de la recherche sur les sources rabelaisiennes. Elle étaye l'hypothèse de deux hypotextes vraisemblables : Rabelais a pu mobiliser tant un passage des *Historiales campi* (1532) de Symphorien Champier que les sources galéniques du *De differentiis morborum* et du *De tumoribus praeter naturam*. Ces textes de Galien traitent des difformités que Champier démarque dans son traité, ce qui amène l'autrice à repérer l'altération⁴ rabelaisienne du texte de

¹ Michel Simonin, « Rabelais au présent » [Préface], dans François Rabelais, *Les Cinq Livres*, Paris, Pochothèque, 1994, p. I-XI, ici p. IX. Nous avons repris à M. Simonin le titre de sa préface pour intituler cette introduction.

² On pense notamment aux livres de Nicolas Le Cadet (*Rabelais et le Théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2020), et de Guillaume Berthon (*Rabelais poète*, Genève, Droz, 2025), mais il y aurait trop de parutions à signaler, depuis les débuts de l'*Année rabelaisienne* (2017), en passant par la poursuite de la parution des *Études rabelaisiennes*, jusqu'au colloque organisé à Fontenay-le-Comte et Maillezais en 2023, dont les actes sont parus à la rentrée dernière (*Rabelais 1523-2023. La genèse poitevine d'un géant*, dir. Stéphan Geonget, Myriam Marrache-Gourraud, Romain Ménini, Genève, Droz, 2025).

³ *Tout Rabelais*, éd. Romain Ménini, Paris, Bouquins, 2024, p. xviii.

⁴ Répondant de la manière la plus approfondie qui soit au souhait de Gérard Defaux d'une étude portant sur le vocable *altéré*, signifiant tout à la fois « assoiffé » et « transformé », Romain Menini a fouillé, dans son grand livre *Rabelais altérateur*, toute l'étendue de ce principe créateur dans les livres rabelaisien. Pour ce faire, le rabelaisant part de la qualité d'altération du géant éponyme Pantagruel, lui-même né d'un monde tout altéré, faisant de ce motif un « talisman » et un moteur d'invention textuelle. Par un puissant travail de traduction, d'appropriation, de détournement et de jeu vertigineux avec les sources fictionnelles et savantes, l'auteur Rabelais, comme son



son confrère en médecine. A. Vintenon considère que Rabelais prend le contre-pied exact de Champier : « le paragraphe le plus scabreux et le plus développé du passage sur les enflures » peut être lu, grâce à l'examen comparatif des descriptions, « comme une réaction à la pudibonderie de la compilation de Champier », lequel n'hésite pas « au risque de négliger certaines pathologies, [à écarter] les cas les plus suggestifs » (p. 10). Rabelais s'amuse ainsi à redéfinir (à pousser jusqu'à l'absurde) la catégorie galénique du *para phusin* ou « contre nature ». On comprend que ce chapitre, selon cette lecture, conserve une puissante dimension métapoétique d'affirmation des pouvoirs de la fantaisie – mais sans que celle-ci ne soit dissociable d'autres enjeux, comme celui de la possible déréalisation de la difformité. Les défis de l'érudition rabelaisienne sont, on le voit, inextricablement liés à la question du statut de la fiction⁵.

LA PERFORMANCE DANS *PANTAGRUEL* : ENTRE RHÉTORIQUE, POÉTIQUE ET THÉÂTRALITÉ.

La deuxième partie alimente et affine la connaissance de la performance rabelaisienne, oscillant entre rhétorique, poétique et théâtralité. Nicolas Le Cadet a proposé, dans son *Rabelais et le théâtre*, de dépasser, à partir de l'analyse de la théâtralité, l'alternative entre la lecture savante des « rabelaisants » et la lecture plaisante d'un Léo Spitzer et de ses épigones. On ne saurait trop guetter dans le texte les pierres d'attente ou les invitations à le proférer comme une performance. Cela justifie pleinement un réexamen de *Pantagruel* en fonction de catégories rhétoriques négligées. Si on a pu affirmer que Rabelais – Victor Hugo de la Renaissance ? – refusait les « règles établies de rhétorique⁶ », certains pans de la rhétorique rabelaisienne méritent toutefois d'être (re)considérés. Élie Génin s'essaie ainsi à lire l'œuvre au prisme de la prosopopée qu'on définit à la Renaissance de manière large comme une délégation de l'énonciation. Il parcourt le fil de ces « contrefaçons langagières » et montre qu'elles ne posent pas de problème en soi, mais que c'est leur échec qui apparaît problématique : ainsi de l'étudiant limousin dont le langage n'est pas en conformité avec la vérité de son personnage. Avec une même attention à la performance que le texte contient en germe, Nicolas Le Cadet, pour sa part, propose une étude systématique des listes et énumérations dans *Pantagruel*, sans distinguer entre les unes et les autres, mais en retenant le critère sémantico-syntaxique de l' « effet de rupture » (Madeleine Jeay) ainsi créé dans la narration. Il relie cet effet à trois fonctions essentielles : leur fonction comique (de la dimension gigantale à la satire en passant par la parodie), leur dimension érudite (en dépit ou en raison de leur caractère mixte qui mêle savoirs et fantaisies, et invite le lecteur à opérer un tri), et leur fonction esthétique (liée à une *copia* croissant d'une édition à l'autre, qu'on peut notamment rapporter à la figure de Panurge).

héros, altère tout. Voir *Rabelais altérateur*. « Graeciser en François », Paris, Classiques Garnier, coll. Les Mondes de Rabelais, n. 2, 2014, en particulier les pages 35 à 131, portant sur les « sources de l'altération » et la « Chronique altertexte ».

⁵ À ce titre, l'article d'Alice Vintenon amène de l'eau au moulin de Claude La Charité et de Romain Menini, qui dans l'article « Rabelais *auctor* en 1532 » ont parfaitement démontré la manière dont les gestes de Rabelais philologue et de Rabelais faiseur de fictions relevaient de la même démarche, l'un n'allant pas sans l'autre. Rabelais *amplificator* augmente les savoirs par son érudition universel et n'en demeure pas là : il leur donne une autre vie en inventant un monde fictionnel taillé pour absorber et mettre dans un nouvel ordre de marche (désarçonnant) les trésors des traités et autres miscellanées savantes. Voir « L'éditeur et son double : Rabelais *auctor* en 1532 », *L'Éditeur à l'œuvre : reconstruire l'auctorialité*, dir. Giovanni Berjola, Gaëlle Burg et Dominique Brancher, Bâle, Universitätsbibliothek Basel, 2020, p. 30-40, publication en ligne : <https://emono.unibas.ch/emono/catalog/view/61/48/555>.

⁶ Michel Simonin, « Rabelais au présent » [Préface], dans François Rabelais, *Les Cinq Livres*, éd. cit., p. vi.



LE RIRE DE PANURGE : PRO ET CONTRA ET AU-DELÀ

Les performances rhétoriques, poétiques et théâtrales portent en elles des effets performatifs. Elles induisent des réactions tant au sein de la communauté des Pantagruélistes que vis-à-vis de leurs interlocuteurs extérieurs au cercle joyeux et des femmes mises en scène. Ces performances touchent aussi l'auditoire ou le lectorat, qui peut s'identifier au « lecteur implicite⁷ » construit par Rabelais dans sa fiction⁸, ou bien maintenir une certaine distance critique⁹. À ce titre, le phénomène du rire constitue un parfait indicateur de la réception de l'ouvrage. Comme l'a expliqué Jacques Le Goff dans son enquête sur le rire au Moyen Âge¹⁰, le rire est un « phénomène culturel », un « objet d'histoire », « emblématique d'une société, d'une époque ». Le médiéviste ajoute : « Dis-moi si tu ris, comment tu ris, pourquoi tu ris, de qui et de quoi, avec qui et contre qui, et je te dirai qui tu es¹¹ ». Aussi la question du rire est-elle particulièrement épineuse, engageant de nombreux enjeux historiques, anthropologiques et éthiques. Lire *Pantagruel*, texte clairement donné par le narrateur et l'auteur comme parodique et comique, devrait susciter le rire. Pourtant, il a pu, dès sa publication, attiser les indignations les plus brûlantes des *sorbonnards* les moins goliards et peut aujourd'hui éveiller la perplexité des préparationnaires de l'agrégation ne sachant comment attraper cet objet glissant, sans fauter en versant dans l'anachronisme. Les autrices de cette troisième section du *Verger de Pantagruel* proposent deux voies : l'une, qui suit le fil d'une lecture « pantagruéenne¹² », « hors toute intimidation », contre les censeurs et les agélastes, l'autre, qui interroge la manière dont se construit par exclusions la communauté humaniste des Pantagruélistes. L'agrégative et l'agrégatif se trouve à ce même carrefour : dois-je épouser l'esprit libre suggéré par le texte, m'y conformer ? rire avec Panurge et ses compagnons ? comment faire face aux interrogations, incompréhensions, colères, voire révoltes et rejets de mes élèves à venir ? On plaidera en faveur de l'ouverture du sens, de la capacité à arpenter les différentes pistes herméneutiques et points de vue, car c'est ce qui fait le génie de Rabelais : cette capacité à stimuler l'appétit de l'interprète,

⁷ Wayne C. Booth introduit la notion de *lecteur implicite* pour désigner la figure de lecteur postulée par le texte, corrélative de l'« auteur implicite ». Il s'agit non d'un lecteur empirique, mais d'un destinataire textuellement construit, invité à partager un certain système de valeurs et à adopter une posture interprétative déterminée par les choix narratifs et rhétoriques de l'œuvre (*The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961). Wolfgang Iser reprendra et systématisera la catégorie dans une perspective de théorie de la réception, en la définissant comme une structure d'appel textuelle orientant l'actualisation du sens par le lecteur (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1972).

⁸ Les analyses d'André Tournon et de Myriam Marrache-Gouraud invitent à penser que lire Rabelais suppose d'entrer, au moins provisoirement, dans la posture de lecteur que le texte lui-même propose. Dans « *Rire pour comprendre. Essai d'herméneutique pantagruéenne* » (*Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 59, 2004, p. 7-22,), André Tournon montre que le rire implique une adhésion à l'esprit *pantagruélien* du texte, contre les lectures répressives ou moralisantes. De son côté, dans « *Hors toute intimidation* », *Panurge ou la parole singulière* (Genève, Droz, 2003), M. Marrache-Gouraud analyse avec *maestria* une parole panurgienne déconcertante, mobile, qui ne livre pas de sens arrêté, mais engage le lecteur à accepter le jeu du texte, ses détours et ses provocations. Tous deux éclairent ainsi la manière dont Rabelais construit un lecteur implicite invité à lire « avec » le texte, à en partager la liberté et le rire.

⁹ Sur la possibilité, pour le lecteur, d'entrer dans la posture de lecture proposée par le texte ou de s'en tenir à distance, voir Wayne C. Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988. W. C. Booth y conçoit la lecture comme une relation de « compagnie » : toute fiction propose au lecteur certaines voix, valeurs et manières de juger, incarnées par l'« auteur implicite ». Cette proposition relève toutefois d'un choix personnel et éthique : le lecteur peut accepter cette compagnie, s'y associer et en partager les orientations, ou au contraire la refuser, sans que ce refus invalide l'acte de lecture. Selon W. C. Booth, la lecture engage une décision consciente, toujours réversible, entre identification et maintien d'une distance critique.

¹⁰ Jacques Le Goff, « Une enquête sur le rire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 52^e année, n. 3, 1997. p. 449-455.

¹¹ Ces citations sont tirées de la page 449 d'*« Une enquête sur le rire »*, art. cit.

¹² M. Marrache-Gouraud, « *Hors toute intimidation* ». *Panurge ou la parole singulière*, op. cit., p. 15.



à ouvrir le débat, à nourrir les polémiques fructueuses, hier, comme aujourd’hui et comme demain.

Myriam Marrache-Gourraud assume l’analyse d’un rire « évident et compliqué » (p. 3) : à ses yeux, Rabelais fait de cette question du rire une question majeure. Panurge apparaît comme une « instance dédiée à l’apparition de cette sorte de rire perturbant, dérangeant, insolent et inconfortable » (*ibid.*). M. Marrache-Gourraud parcourt l’œuvre et tâche, « riomètre » à la main ou presque, de répertorier les rires figurés dans le texte. Elle remarque qu’on rit *aussi* de Panurge ; le rire témoignerait parfois moins d’une connivence que d’une forme de trouble – notamment dans la réaction de Pantagruel face à la description imaginaire des murailles de Paris (chap. 15), qui constitue le rire le plus important, le plus sonore de l’œuvre. Pour elle, « le masculinisme ne résout pas tout » (p. 13) – comment s’offusquer de la braguette qui fascine tant Panurge ? Le rire marque toujours une transgression, y compris par rapport à l’idéal humaniste et curial érasmien. Une transgression comique en appelant une autre, on comprend que Rabelais propose une série de dérapages concertés. Du reste, il faut sans nul doute situer les épisodes des deux dames de Paris (celle de Panurge et celle de Pantagruel) par rapport à la querelle poétique des dames de Lyon et de Paris.

Adoptant un point de vue différent, Louise Millon-Hazo propose une relecture de *Pantagruel* à la lumière des catégories de masculinité et de virilité, entendues comme deux régimes distincts. Bien que saturé de signes de masculinité, *Pantagruel* ne relève en effet nullement d’un idéal viril héroïque, régulièrement mis en crise par la parodie, mais d’« un code implicite qui conjugue érudition, licence et mobilité » (p. 10). Ce code structure la société joyeuse des Pantagruélistes, où le rire et la connivence fonctionnent comme des épreuves d’appartenance. L. Millon-Hazo situe ce *comique agressif*¹³ – et qualifiant – au sein d’un débat ancien sur l’humanisme masculin et sur la responsabilité de l’auteur face aux usages de la dérision, tel qu’il est formulé dès la fin du Moyen Âge par Christine de Pizan et prolongé à la Renaissance.

Laissons à nos lectrices et lecteurs le soin de trouver la troisième partie de cette épineuse *quæstio* – et de « soy reserver à rire au soixante et dixhuytiesme Livre¹⁴ ». *Pantagruel* nous laisse libre de fréquenter et de penser le texte, mais non sans supposer que nous recourions à des guides, comme ceux qu’on a cherché à fournir dans ce numéro destiné à épauler les préparationnaires en vue de l’agrégation. « Il faut se décider soi-même : et pourtant il faut des maîtres¹⁵ ».

¹³ Cette locution provient du critique Charles Mauron, qui explique dans son ouvrage *Psychocritique du genre comique* (Paris, José Corti, 1964) que le comique repose sur des formes de violence symboliquement médiatisées – rire agressif, rire de supériorité, de décharge ou de complicité – produisant de la cohésion au sein du groupe rieur, au prix d’un abaissement, voire d’un anéantissement de la cible.

¹⁴ Rabelais, *Tiers livre, Tout Rabelais*, op. cit., p. 549.

¹⁵ V.-L. Saulnier, cité par M. Simonin, « Rabelais au présent », art. cit., p. xi.