



RIRE AVEC PANURGE

Myriam MARRACHE-GOURAUD (Université de Poitiers/IUF)

« Le cœur serré, je pense au jour où Panurge ne fera plus rire », telle est l'angoisse qui étreint Milan Kundera à l'issue d'un essai sur le roman¹. « Le jour où Panurge ne fera plus rire », il y aura eu selon Kundera un « testament trahi », celui du genre romanesque, seul genre dont la force et la liberté reposent à son sens sur la possibilité de l'humour.

Pourquoi, dans toute l'histoire du roman, Kundera choisit-il Panurge comme point de non-retour, et sa réception disgraciée comme une possible trahison du genre romanesque ? Au moins, probablement, pour deux raisons. D'abord parce que Panurge porte en héritage le plus ambigu des rires, le plus décapant et le plus gênant, et que cette gêne est représentative des controverses de la réception : que cette gêne-là soit surmontée par le rire, et le lecteur serait loyal à l'esprit du roman – « testament » honoré, dernières volontés d'un auteur qui assure composer en riant, respectées – mais qu'elle soit, à l'inverse, sujette aux attaques, désaveux, condamnations, et le « testament » serait « trahi ». Rire avec Panurge suppose en effet de laisser de côté une lecture littéraliste, c'est-à-dire de ne jamais perdre de vue que ses actions sont celles d'un personnage de roman, et d'admettre le caractère forgé, imaginaire et fictif, de l'ensemble. Kundera, qui a lui-même écrit en contexte politique de censure, perçoit dans la perte du rire un point de rupture possible du pacte romanesque équivalant à une perte de sens du projet d'écriture dans son ensemble. Une deuxième raison est à envisager pour avoir choisi Panurge : le lien de ce personnage avec le rire est toujours articulé avec le travail du texte, comme je vais le montrer. À cet égard, on pourra souligner d'emblée que Panurge est le seul personnage rabelaisien qui provoque régulièrement des rires mis en scène dans la diégèse.

On ne rit guère en effet dans *Pantagruel* avant l'arrivée de Panurge. Le rire larmoyant du père à la naissance du héros n'en est pas vraiment un. Puis Pantagruel enfant est surtout caractérisé par son caractère ogresque : celui qui dévore ses nourrices les vaches, puis un ours, ne fait pas rire son entourage, tenté de l'enchaîner comme on l'a fait avec Lucifer ayant englouti l'âme d'un sergent en fricassée pour son déjeuner. Par la suite, le tour de France des universités ne prête pas non plus à l'hilarité des protagonistes, mais plutôt à l'inquiétude quant à la santé du monde académique. La rencontre avec l'écolier limousin donne au géant des envies de meurtre... C'est à ce point de déception, et juste après une lettre d'encouragement de son père qui réveille l'appétit et l'ardeur du jeune héros grâce à un retour aux fondamentaux humanistes inspirés de Budé, que Panurge paraît. Pantagruel est alors « enflambé à profiter plus que jamais », après la lecture de cette lettre qui se terminait notamment sur ce conseil : « fuis les compagnies de gens esquelz tu ne veulx point ressembler ».

Le conseil du père est curieusement exaucé dès le chapitre suivant, quand le jeune géant « prend en amour si grand » un inconnu qui parle le latin aussi bien que le lanternois et plusieurs autres langues anciennes et modernes. Cet « homme beau de stature et elegant en tous lineamens du corps », ce Panurge rencontré près du pont de Charenton, a pourtant une allure fort étrange, paradoxale : tout élégant soit-il, il apparaît « pitoyablement navré en divers lieux ». Pantagruel, apte à saisir les secrets d'une « physionomie », en donne une lecture

¹ Milan Kundera, « Le jour où Panurge ne fera plus rire », dans *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, Folio, 1993, p. 9-46 (cité ici p. 46).



immédiate : « il n'est pauvre que par fortune », dit-il, alors que « nature l'a produit de riche et noble lignée ». S'éveille aussitôt le désir de savoir ce qui a recouvert cette nature profonde pour transformer richesse et noblesse en « pénurie et indigence ».

Ce paradoxe d'un pauvre plein de richesses marque profondément le personnage (il sera mis en œuvre dans toute la séquence des chap. 16-17) mais en attendant, il est riche des multiples histoires qui pourront résoudre l'oxymore visuel : « Et volontiers vous racompteroys mes fortunes » (il n'est pauvre que par fortune), « qui sont plus merveilleuses que celles de Ulysses ».

En se comparant d'emblée à Ulysse, le nouveau héros s'installe au cœur d'un horizon d'attente épique fait de ruse, de rencontres fortuites, riche d'exploits humains et de péripéties divines. Comme Ulysse chez les Phéaciens, Panurge se fera narrateur de ses propres « fortunes » et infortunes, lorsqu'on lui demandera de les raconter. Cependant, l'analogie se disjoint précisément avec le rire : si le héros d'Homère livrait un récit qui lui arrachait à lui-même des larmes, les narrations de Panurge sont sans cesse ponctuées de rires. Le personnage en haillons se définit comme porteur d'aventures à raconter, mais toujours en riant, véritable tour de force étant donné le caractère dramatique ou franchement crapuleux de certaines d'entre elles – est-ce en cela que ses aventures seraient « plus merveilleuses que celles de Ulysses » ? Ce sont tout d'abord les turqueries du chapitre 14 qui s'ouvrent sur un éclat de rire, récit différé depuis le chapitre 9 en raison de l'affaire juridique résolue par Pantagruel entretemps. Ensuite (chap. 15), Panurge propose un conte obscène, l'histoire de la vieille, du lion et du renard. Puis au chapitre 16, le narrateur relate les diverses espiègleries d'un Panurge qui a des farces plein les poches, comme autant de petites histoires ou scénettes bouffonnes, pour finalement rencontrer lui-même Panurge au chapitre 17², ce qui fournit à ce dernier une nouvelle occasion de raconter ses « passetemps » (p. 206³).

Ensuite, la pantomime panurgique des chapitres 18 à 20 tourne en dérision un Thaumaste thaumasté, lui faisant « chier vinaigre devant tout le monde ». Enfin les chapitres 21-22 puis 23 à 26 viennent clore momentanément ce cycle d'un Panurge apte à tout mais surtout, dirait-on, à rire de tout, sans limites apparentes.

Ses prises de paroles sont marquées par l'allusion, le bon mot, le calembour, la pirouette joviale, mais aussi par la grossièreté, et une certaine radicalité qui rendent aujourd'hui certaines scènes difficiles à lire, et encore plus difficiles à rire. D'où ma question : rire avec Panurge, oui ou non ? comment cela a-t-il été possible hier ? à quelles conditions cela reste-t-il possible aujourd'hui, pour un texte qui, rappelons-le, se définit comme joyeux ? Pourquoi rire est-il parfois problématique, et comment cette problématisation du rire lui apporte une réflexivité inattendue, théorisée dans le reste de l'œuvre mais à ce stade simplement jetée au lecteur comme une difficulté majeure, un dilemme à résoudre avec soi-même et avec la société ?

Je ne reviendrai pas ici sur les détails d'une contextualisation sociologique et philosophique du rire à la Renaissance, je renverrai pour cela aux travaux de Daniel Ménager⁴. Je vais me concentrer sur les obstacles disposés dans la fiction, qui rendent le rire à la fois

² Remarquons au passage, ce point est rarement souligné, que cette métalepse est vraiment très précoce : Alcofribas est-il plus impatient de rencontrer Panurge que de rencontrer son héros Pantagruel – ce qu'il ne fera qu'au chapitre 32 ?

³ J'indique entre parenthèses les numéros de pages renvoyant, sauf mention contraire, à l'édition de référence qui a été choisie pour l'agrégation 2026 (éd. Guy Demerson, Seuil, 1996). Une édition comportant une annotation et une traduction en français moderne actualisées est toutefois à signaler : *Pantagruel*, Paris, Bouquins, « Les Singuliers », 2025, édition établie et annotée par Nicolas Le Cadet, traduction par Myriam Marrache-Gouraud, suivie de la *Pantagruéline Prognostication*, texte annoté et traduit par Claude La Charité. Cette publication est une version révisée de celle qui a été fournie dans le volume *Tout Rabelais* dirigé par Romain Menini (Bouquins, 2022).

⁴ Daniel Ménager, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995. Voir aussi le collectif *Rire à la Renaissance*, dir. Marie-Madeleine Fontaine, Genève, Droz, 2010.



évident et compliqué, et cela me permettra d'interroger le rire qui serait le nôtre, le rire du lecteur ou de la lectrice.

J'attire d'emblée l'attention sur la formulation de mon sujet, qui n'est pas « Rire dans *Pantagruel* » mais « Rire avec Panurge » : outre que cela nous invite à nous concentrer sur les outrances spécifiquement panurgiennes, on notera que la préposition « avec » a son importance, au sens où elle implique éventuellement une forme d'adhésion, si ce n'est de connivence, du moins de partage. Cependant elle suppose aussi que, peut-être, on ne rirait pas (pas de la même manière, ou pas du tout) « sans » Panurge.

Allons plus loin : Panurge serait-il un personnage de fiction créé pour être une instance dédiée à l'apparition de cette sorte de rire perturbant, dérangeant, insolent et inconfortable ? Triplement inspiré du gueux à qui tout est permis pour se nourrir, du fou qui raisonne à l'envers des bonnes gens raisonnables afin de manifester une sagesse paradoxale, du *trickster* (espiègle) inventif prêt à exercer sa malice sur son entourage, voire du joker du jeu de cartes, Panurge est une figure de fiction⁵ modelée par un rire qui n'est pas « convenable », ni n'est celui de tout le monde : c'est un rire qui nous déplace et nous décentre. Il est sombre, désinhibé, corrosif et inconvenant. Il n'a rien d'évident. Le comprendre ainsi, c'est comprendre aussi que Rabelais met en œuvre ce dispositif de relativisation de la transgression (doit-on s'indigner des paroles ou des actes insensés d'un fou ?) dès lors qu'il le fait entrer dans sa fiction. Cette distance sanitaire étant posée, celle de l'écran de la fiction, de sa fantaisie – l'étrange « nativité » du héros suffit à en témoigner –, et de la construction d'un personnage inassimilable à la réalité, d'un personnage à l'envers des bonnes mœurs, il n'en reste pas moins que certains épisodes éveillent davantage une réaction choquée que riante chez les lecteurs et lectrices d'aujourd'hui. Je voudrais ici questionner et analyser cette gêne, et donner quelques pistes pour tenter de la surmonter.

Je commencerai par considérer les indices semés dans la diégèse : qui rit (et comment rit-on) avec Panurge ? qui ne rit pas ? Puis je montrerai comment l'auteur fait de cet enjeu une question d'écriture majeure qui fait écho aux querelles littéraires et politiques de son temps, en faisant subir des distorsions obscènes au discours amoureux, en s'inscrivant dans des topiques poétiques, et en revenant sur son texte pour le réviser. Enfin il sera possible de comprendre comment « rire avec Panurge » est devenu une question centrale de la réception de l'œuvre, sur laquelle Rabelais bâtit son protocole de lecture.

RIRES INTRADIÉGÉTIQUES

Puisque les interventions de Panurge sont ponctuées par des rires, tournons-nous d'abord vers l'examen des rires proférés dans le texte. La fiction est un bon indicateur parce qu'on y trouve une figuration de la réception. Comme les mots de Panurge interviennent devant une assistance, et que les auditeurs intradiégétiques manifestent des réactions, il est bon de les considérer pour comprendre quelles réceptions sont prévues par le texte. Les autres personnages jouent ici le rôle que tiennent, dans les tableaux, les *admonitores*, ceux qui ouvrent grand la bouche, pleurent, montrent quelque chose du doigt pour guider l'œil du spectateur et conduire l'interprétation de la scène figurée, en portant sa dimension herméneutique au cœur de la scène représentée.

Deux séquences sont particulièrement intéressantes de ce point de vue : la série des chapitres 14 à 17, et celle des chapitres 21-22, 24-26. Encore faut-il bien distinguer quels

⁵ J'ai développé cette triple source d'inspiration dans « Hors toute intimidation ». *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, 2003, troisième partie.



locuteurs se mettent à rire dans ces passages. On peut identifier trois types de rieurs : tantôt un groupe anonyme, tantôt le héros Pantagruel, auditeur privilégié, et tantôt l'auteur-même des plaisanteries, à savoir Panurge.

Rires de groupes anonymes

Le premier groupe est celui d'un auditoire anonyme divertie par les tours de Panurge. Le premier rire collectif, ainsi partagé par des témoins appelés les « assistans », intervient juste avant le récit des aventures chez les Turcs, on peut même dire qu'il l'introduit. Le procès de Baisecul et Humevesne vient d'être conclu, tous boivent à l'exploit de Pantagruel, et Panurge qui boit plus que les autres, commence à enchaîner les bons mots :

Je donne au diesble (dist il) tu n'as pas trouvé tes petitz *beuvreaux* de Paris qui ne beuvent en plus q'un pinson, et ne prennent leur bechée sinon qu'on leurs tape la queue à la mode des passereaux. O compaing *si je montasse aussi bien comme je avalle*, je feusse desjà au dessus la sphere de la lune, avecques Empedocles. Mais je ne sçay que diable cecy veult dire, ce vin est fort bon et bien delicieux, mais *plus j'en boy plus j'ay de soif*. Je croy que l'ombre de monseigneur Pantagruel engendre les alterez, comme la lune faict les catharres. *Auquel commencerent rire les assistans*. (chap. 14, p. 168 ; je souligne)

Le personnage est entré en matière au gré d'un calembour par suffixation – les *beuvreaux* sont de petits buveurs qui ne boivent pas plus que des passereaux – puis il a enchaîné avec un jeu sur le double sens d'avaler (boire et descendre) afin de faire rire de l'intensité de sa bonne « descente » par l'image à rebours d'une montée fulgurante qui l'aurait emmené jusqu'à la lune. Enfin sa verve l'entraîne vers un éloge des vertus altératives de Pantagruel, qui motive une défense de l'ivrognerie en forme de paradoxe (« plus j'en boy plus j'ay de soif »). On ne sait exactement à laquelle de ces remarques rit l'assistance, mais ce rire advient, et attire l'attention de Pantagruel, ce qui par contre-coup lancera la narration de l'épisode des Turcs :

Ce que voyant Pantagruel dist. « Panurge qu'est ce que avez à rire ? Seigneur (dist il) je leur contoys, comment ces diables de Turcs sont bien malheureux de ne boire goutte de vin » (ibid. ; je souligne).

Le rire est présenté explicitement comme collectif : comme un partage entre convives qui ne sont désignés que par cette fonction de « compaigns », autour d'un verre. Ce rire-là, vantard et qui ne voit nulle autre prétention dans ces saillies verbales que le goût de faire de bons mots pour amuser les autres, est une constante des deux premiers livres, c'est un rire de « bienyvres » devant des fanfreluches antidotées de purée septembrale, pour reprendre les mots qui seront ceux du *Gargantua*. On reconnaît ici un rire de convivialité provoqué aussi par les propos de table de frère Jean lors du banquet du même livre⁶. Le rire a un rôle d'acquiescement aux « mots de gueule » de Panurge, mais aussi un rôle moteur dans la conduite de la narration, puisque c'est un rebond qui relance la conversation, un rebond engageant. Le rire crée l'envie du récit. Réciproquement le récit qui suit est présenté comme un prolongement du présent rire, donc possiblement promesse d'autres rires.

Ne négligeons pas, si l'on évoque ce rire de groupes anonymes, les rires féminins, figurés par Rabelais en deux occurrences, tout d'abord à la fin du chapitre 16 : « et les femmes ryoient » (p. 198), ces femmes qui sont pourtant à ce moment-là les victimes des farces et

⁶ Voir à ce sujet Michel Jeanneret, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987.



attrapes de Panurge, puisqu'elles ont été éblouies à la messe par ses petits miroirs, ont subi ses attaques au poil à gratter, se sont fait tacher leur robe avec de la vieille huile, déchirer leurs beaux vêtements à l'aide de crochets, ont reçu de lui la « main au sein » tantôt pour y placer un pou, tantôt pour tâter leur lingerie, avant qu'il ne secoue sous leur nez un mouchoir rempli de poudre à éternuer (de la poudre d'euphorbe) qui les fait « esternuer quatre heures sans repos », cependant qu'il pète sous leur nez... or le malotru ne fait finalement que déclencher l'hilarité. Le deuxième rire féminin est un ajout de 1534 laissé en 1542, à la fin du chapitre 22 : « et chambrières de rire ». Ce rire moqueur devant l'humiliation publique infligée à la dame assaillie par des chiens est un rire de femmes de condition sociale inférieure à celle de la victime, nous y reviendrons. Tous ces rires montrent que les jeux verbaux ou farces de Panurge font rire autant les hommes que les femmes, et que tous et toutes sont susceptibles d'y trouver plaisir et matière à se réjouir joyeusement.

On retiendra de ces premières considérations que lorsqu'un groupe anonyme se met à rire, ce rire spontané et irréprensible ne dit qu'une chose très simple : Panurge se distingue aux yeux des personnages de la fiction par une drôlerie sur laquelle une « assistance » sans distinction de genre ni de classe sociale s'accorde et se soude, personne ne faisant grise mine. Le caractère universellement reconnu du comique de situation ou de paroles montre que si les rieurs et rieuses rient, c'est qu'ils et elles ne se sentent nullement exclus ni lésés, mais reconnaissent que ces tours de garnement ou de beau parleur sont faits pour rire, et qu'ils et elles les interprètent pour ce qu'ils sont, à savoir des plaisanteries.

Rires de Pantagruel

Le ton est ainsi donné, et le héros Pantagruel entre en scène, appelé par le rire de l'assemblée joyeuse (« Ce que voyant Pantagruel dist. Panurge qu'est ce que avez à rire ? Seigneur (dist il) je leur contoys, comment ces diables de Turcs sont bien malheureux de ne boire goutte de vin »). Le passage déjà cité montre, rappelons-le, que le développement du chapitre 14 semble être rendu possible par le rire initial des buveurs. L'aventure turque débute sur le mode récréatif du « joyeux devis » tel que pratiqué devant des auditeurs dans la littérature facétieuse du temps de Rabelais, pour narrer des faits de manière fantaisiste. La coopération de ceux qui s'attendent à rire, présents dans la diégèse, correspond à la poétique des contes à rire de l'époque, alors même que les faits rapportés sont pourtant dramatiques, comme c'est le cas de la narration panurgienne qui s'ensuit, assortie d'incendies, de morts imminentes, de morts violentes, de poursuites, d'embrocheur embroché, de héros lardé, mis en broche, carbonisé et échappant de peu à une dévoration par des chiens... mais le tout est traité comme une farce prêtant à rire⁷, l'issue ayant tourné à l'avantage du narrateur Panurge, qui se donne systématiquement le beau rôle et s'amuse même de s'en être sorti à si bon compte.

Comme le dit le prologue avec maints exemples sur ses effets curatifs et miraculeux, la narration joyeuse a pour principe et fonction l'allègement des peines, la recherche du plaisir. Panurge justifie, de même, ce type de récit en l'employant pour divertir de la longueur d'un voyage, pour occuper un temps mort⁸, pour apprendre des choses⁹ : le récit joyeux remplit un moment de transition en cheminant, en allant souper, en attendant qu'une autre action se

⁷ Les objets et prolongements de ce rire sont multiples sans être systématiquement à la gloire de Panurge, qui a été littéralement « lardé », ce qui signifie brocardé, tourné en ridicule. Je renvoie sur ce point aux analyses de Marine Molins (« Les lardons de Panurge », dans *Rire à la Renaissance*, op. cit., p. 85-92).

⁸ « Je vous veux dire nous en allant pour souper un bel exemple... » introduit p. 182 le conte du lion, de la vieille et du renard.

⁹ Dans le chapitre 23, l'anecdote sur l'origine de la longueur des lieues de France advient quand Pantagruel sollicite explicitement Panurge : « en demanda la cause et raison à Panurge ». Peu troublé par la haute fantaisie du récit, l'auditeur semble plutôt satisfait, du moins ne manifeste-t-il aucune désapprobation à la fin de l'histoire : « Pantagruel y consentit », p. 248-250.



termine. Qu'on songe par exemple à la diversion opérée par Panurge au chapitre 29 pendant que Pantagruel s'apprête à combattre Loupgarou, et on comprendra que Panurge est prompt à plaisanter en toute circonstance y compris avec l'ennemi, en débitant à tout propos des contes à rire :

Ce pendent Panurge leur contoit les fables de Turpin, les exemples de saint Nicolas, et le conte de la Ciguingne¹⁰. (p. 294-296)

Chez Pantagruel encore, le rire se manifeste plus nettement comme spontané par l'emploi au discours direct des interjections « ho » et « ha », qui représentent, proférées en cascade, l'éclat de rire. Le rire semble alors d'autant plus franc qu'il résonne, à l'état sonore, dans le texte. On l'entend dans une discussion entre Panurge et Pantagruel, dès le chapitre qui suit l'aventure turque.

Devisant avec Panurge au gré d'une promenade dans les faubourgs au sujet des murailles de Paris et de leur délabrement, Pantagruel rappelle que les villes doivent compter, pour se défendre, sur la vaillance belliqueuse de leurs habitants plus que sur des murs de pierre. En bon héros humaniste, il cite alors un apophtegme de Plutarque repris par Érasme évoquant Agélidas roi de Sparte (p. 180). « Voire mais », répond Panurge, des pierres seraient tout de même plus sûres et solides que des hommes, malheureusement le coût en est élevé. Et de rétorquer par d'autres solutions sous forme d'obscénités que rien ne permettrait de prévoir, en prétendant qu'un moyen plus économique consisterait à bâtir des murailles avec des sexes féminins entrelardés de braquemards d'autant plus raides qu'ils sont issus de braguettes de moines, le tout ne valant pas cher. La subversion est de taille et à plusieurs niveaux, elle peut d'emblée choquer et provoquer la surprise ou la gêne, engendrant le rire. Le diable lui-même n'y voudrait toucher, dit-il, ces murailles-là sont donc les plus efficaces qui soient, et bon marché qui plus est – puisque la vertu des femmes ne vaut pas grand-chose dans cette ville, Panurge en a fait l'expérience pour avoir « embourré » plus de 417 femmes en 9 jours (p. 186). L'idée est cocasse, l'argumentation non moins, et elle est donnée sous le sceau du secret (« ne le dictes doncques mie si je vous l'enseigne »), ce qui donne à l'invention des allures de conspiration comique. Le rire de Pantagruel n'advient pourtant que lorsque Panurge formule une petite réserve :

Je n'y voy q'un inconvenient. *Ho, ho, ha, ha, ha*, (dist Pantagruel). *Et quel ?* C'est que les mousches en sont tant friandes que merveilles, et se y cueilleroient facilement et y feroient leur ordure : et voilà l'ouvrage gasté. (p. 182 ; je souligne)

Ce rire soudain est déclenché par la surenchère. Il permet la relance du récit, promesse d'autres surenchères d'ordre poétique et burlesque, avec l'apparition des mouches et de leur paronyme « mousse », qui se répandent dans toute la fable qui suit. La réponse de Panurge a troublé la quiétude du récit, et le rire de Pantagruel a rendu possible et audible ce trouble. L'éclat de rire autorise le facétieux à dérouler l'intégralité de l'histoire en tant que facétie, car ce rire a valeur d'assentiment, d'adhésion, d'invite et pourquoi pas de caution. Il montre que l'humaniste le plus sérieux du monde et qui cite Érasme ne dédaigne pas le « *stultitia loquitur* », la parole apparemment insensée, inepte, absurde, quasi inaudible et indicible improférable par tout autre que lui. En invitant Panurge à poursuivre, il encourage aussi la poursuite de la provocation :

¹⁰ Au sujet des fables et contes à rire en question, voir l'article de Jean Céard, « L'Histoire écoutée aux portes de la légende : Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de saint Nicolas », *Études seiziémistes offertes à M. le Pr V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 91-109.



Mais voicy comment l'on y remediroit. Il faudroit tresbien les esmoucheter avecques belles quehues de renards, ou bons gros vietz d'azes de Provence. Et à ce propos je vous veux dire (nous en allans pour soupper) un bel exemple que met *Frater Lubinus, libro de computationibus mendicantium*. Au temps que les bestes parloyent (il n'y a pas troys jours) un pauvre Lyon... (*ibid.*)

Il importe de remarquer ici que tout le propos est marqué par un comique burlesque qui en évacue en grande partie la gravité : frère Lubin (« père provincial de Bavardie », nous dit-on¹¹), déjà auteur d'un ouvrage fantaisiste cité dans la librairie de Saint Victor (*L'art de croquer les lardons*, titre qui lui donne quelque affinité avec les mésaventures contées par Panurge au chap. 14), est un auteur bouffon récurrent qui place l'histoire sous le signe de la baliverne sans gravité : la fable serait tirée d'un ouvrage sur les beuveries des frères mendiants – ce qui, quand on connaît la teneur de la fable, incite à rire de la moralité des moines en question. Le détour par les animaux, par ailleurs, renforce la mise à distance.

Le rire par interjections (« ha » et « ho ») intervient ici avant l'histoire. En créant une disjonction provisoire dans l'élaboration des phrases, il est important qu'il soit proféré au discours direct par le héros, car c'est une manière de figurer sans ambiguïté, explicitement, sans le filtre du narrateur, la connivence dans le dialogue et l'attention, l'intérêt, le désir d'en savoir plus – de continuer à rire. Le conte s'aventure alors dans un récit scabreux où lion et renard font à la fois une chose et une autre (rentrer et tourner une queue dans ce qui est interprété à tort comme une « plaie » de la vieille). Équivoque maintenue et personnages naïfs sont tous destinés à entretenir ce rire : l'histoire se doit de continuer dans sa veine provocatrice. Elle convient parfaitement au contexte qui s'est installé, au type d'écoute. Il faut le souligner, si bizarre que cette remarque puisse paraître : le conte est « convenable » du point de vue de l'économie du dialogue et de la conduite du récit. La réaction de Pantagruel, assentiment sans la moindre réserve, permet de vérifier qu'il n'en attendait pas moins, et qu'il n'y a selon lui rien de choquant dans cette narration. Elle mérite même récompense : « Vrayement dist Pantagruel : tu es gentil compaignon, je te veulx habiller de ma livrée¹² » (p. 186).

Un autre moment remarquable où retentit dans l'œuvre un éclat de rire de Pantagruel intervient lorsque le géant apprend que le narrateur a chié dans sa gorge pendant plus de six mois. La parcimonie du rire de Pantagruel est en soi éloquente : il rit avec Panurge, et avec Alcofribas, deux complices qui l'amuse par des frasques surprenantes, des réparties grotesques, outrancières, et qu'on pourrait trouver obscènes : deux bouffons du prince. Dans ce cas encore, il récompense l'irrespect de l'amuseur en lui offrant la châtellenie de Salmigondin... récompense qui passera aux mains de Panurge dès le début du *Tiers Livre*, sans explication. Cette concordance de sort et de rire avec Pantagruel mène à penser que les instances de Panurge et d'Alcofribas sont proches¹³.

Ce qu'on retiendra, c'est que le rire tonitruant de Pantagruel au chapitre 15 (« Ho, ho, ha, ha, ha ») est vraiment significatif parce qu'il n'y a pas de plus grand rire dans l'œuvre. Celui qui est adressé à Alcofribas au chapitre 32 (« Ha, ha, tu es gentil compaignon », p. 334) est plus mesuré que ceux qui sont provoqués par Panurge. C'est un rire en deux « ha » qui n'implique pas de « ho » ; ces « ha » du chapitre 32 pourraient être simplement l'expression de la surprise. Mesuré au nombre de « ha », le riomètre de Pantagruel atteint donc son acmé devant les

¹¹ *Pantagruel*, chap. 7, p. 102.

¹² Comme le rappelle opportunément André Tournon, revêtir quelqu'un de sa livrée, c'est le faire entrer dans le cercle des plus proches. La livrée n'instaure pas une relation de dépendance mais d'acointance (« Le pantagruélisme, mode de lecture du *Tiers Livre* », *Littératures* 33, 1995, p. 5-16, ici p. 8).

¹³ Cet échange peut être mis au compte des signes qui soulignent que ces deux personnages occupent des fonctions très proches, parfois interchangeable aux yeux de Rabelais (voir « *Hors toute intimidation* ». *Panurge ou la parole singulière*, op. cit., chap. IV, « Panurge et le narrateur »).



grivoiseries et les grossièretés de Panurge. Non seulement dans le cas du conte du renard, du lion et de la vieille qui vient d'être évoqué, mais aussi au chapitre 26 au moment d'assiéger la ville, quand Panurge déclare « je me soucie quelque peu d'un cas... », pour intriguer et décaler le souci urgent de passer à l'action guerrière. Sa préoccupation se porte sur la manière dont il parviendra à braguemarder et tabourer les 150 000 putains de la ville. Entendant cela, le rire de Pantagruel (chap. 26, p. 270) est franc, avec ses trois « ha » : « Ha, ha, ha ». Il est du reste renforcé dans les lignes suivantes, tandis que les équivoques obscènes se multiplient, par cette remarque : « Et le bon Pantagruel ryoit à tout » (p. 272).

Alcofribas ne rit pas de tout

Ce qui est intéressant avec Rabelais, c'est que les choses ne sont pas simples : la réaction opposée est également figurée dans le livre, dès le chapitre 17. Quand les deux compères Panurge et Alcofribas, considérés à jeu égal par un Pantagruel qui ne boude pas son plaisir à écouter leurs folies, viennent à se rencontrer, leur dialogue n'a pas le même caractère d'évidence. Bien au contraire, devant un Panurge qui, fidèle à lui-même, se vante de tromper son monde, Alcofribas manifeste de diverses façons stupeur, incompréhension, indignation et rejet.

On chercherait en vain, ici, un rire complice. Alcofribas s'abstient, condamne, et Panurge reste seul à rire. Au-delà de la question de l'approbation ou de la désapprobation, cette diversité de vue me semble montrer à quel point le personnage de Panurge est traité et conçu à la manière d'une énigme. Songeons à la fin du livre suivant, lorsque l'énigme en prophétie s'achève sur une double interprétation contradictoire, dans un diptyque tenu par deux personnages de la fiction, sans que personne ne vienne trancher le dilemme interprétatif. On pourra s'interroger, plus loin, sur le lien entre cette retenue du narrateur et « l'excuse de l'auteur », au dernier chapitre.

« Je me rys » : rires de Panurge

En pronominalisant le verbe rire, Panurge indique que son premier lecteur, c'est lui-même, et que ses facéties sont d'abord exécutées pour se faire rire, après avoir « apresté à rire » toute une assemblée de témoins. Les épisodes et ingéniosités de tout poil sont au service du rire, ce sont des constructions comiques qui fonctionnent par degrés de plus en plus outranciers (« mais je me rys encores dadvantage... »), des espiègleries ou effronteries exercées aux dépens de toute victime potentielle, hommes, femmes, dominants, dominés, jeunes ou vieux, comme le montre bien, parmi d'autres exemples du chapitre 16, celui où Panurge s'en prend apparemment au « gros enflé de Conseiller ou aultre » qu'il fait tomber à terre, mais aussi, en fait, aux jeunes pages, à qui il a pourtant d'abord offert de quoi manger à leur faim, pour mieux leur jouer un vilain tour :

Ce pendent que ces paiges banquetoient je garde leurs mulles : et coupe à quelcune l'estrieviere du cousté du montouoir, en sorte qu'elle ne tient que à un fillet. Quand le gros enflé de Conseiller ou aultre a prins son bransle pour monter sus, ilz tombent tous platz comme porcz devant tout le monde, et *aprestent à rire* pour plus de cent francs.

Mais *je me rys* encores dadvantage, c'est que eulx arrivez au logis ilz font fouetter monsieur du paige comme seigle vert, par ainsi je ne plains point ce que m'a cousté à les bancqueter. (chap. 17, p. 206-207 ; je souligne)

Peu important les victimes, qui sont par ailleurs les maîtres ès arts, les sergents du guet, les hommes ou les femmes bien habillés, l'Église et l'argent des pardons, etc. Panurge explique au narrateur que son principe personnel est de prendre du bon temps : « tu ne as passetemps aulcun en ce monde. J'en ay plus que le Roy » (p. 206). Ce terme de passe-temps est particulièrement important parce qu'il rappelle les vertus du livre joyeux qui sert de réceptacle à toutes ces frasques. La notion de passe-temps ratifie ces dernières au sens où elles font partie des moyens d'exercer la fonction de remède et d'« allègement manifeste » instaurée dès le prologue. Ainsi le passe-temps est également invoqué p. 190 lorsqu'il est dit que Panurge « prenoit son passetemps » à transformer l'église en scène de farce, à considérer les femmes « les plus sucrées et les plus accrestées » comme occasions d'amusement (ce dont elles rient, nous l'avons vu, p. 198). L'habileté déployée par Panurge dans la crapulerie fait de son activité favorite – amuser la galerie – un « emploi » qui d'une certaine façon lui enjoint de se comporter de la sorte, et d'en rire. Est-ce un sauf-conduit qui l'exempte de toute culpabilité ? C'est en tout cas une raison pour évacuer la morale, catégorie inadéquate pour traiter de celui qui s'en affranchit en permanence, tenant un rôle d'amuseur si déterminé par la fiction.

Dès lors, où est le rire lors de l'épisode si fameux de la dame de Paris ? L'épisode est réparti en trois moments, les deux premiers étant réservés à des scènes de séduction, l'une à la fenêtre de la dame, l'autre dans l'église ; le troisième moment ressortit à une logique de vengeance, exercée par l'amoureux éconduit, et se déroule en pleine rue, le jour de la Fête-Dieu, où les gens se pressent pour voir la procession. Panurge ne rit qu'au moment où la scène est véritablement traitée comme un spectacle public, c'est-à-dire au moment où l'ensemble tourne au passe-temps divertissant :

ces villains chiens compissoient tous ses habillemens, tant que un grand levrier luy pissa sur la teste, les aultres aux manches, les aultres à la croppe : les petitz pissoient sus ses patins. En sorte que toutes les femmes de là autour avoyent beaucoup affaire à la saulver. *Et Panurge de rire*, et dist à quelcun des seigneurs de la ville... (chap. 22, p. 246 ; je souligne)

Pantagruel, qui ne s'y trompe pas, y voit un « mystère », c'est-à-dire un spectacle de tréteaux, tel qu'on pouvait en représenter dans les rues devant des spectateurs¹⁴. Tant que la dame victime de la mauvaise farce est dans la rue sous les yeux des passants, la réaction principale est le rire, et ce rire n'est pas l'apanage du mauvais garçon, il est partagé par d'autres, par des femmes, les chambrières, groupe social qui n'a pas beaucoup d'occasions, sans doute, de s'autoriser à rire de leurs maîtresses publiquement : « Et chiens d'aller après, et elle de se cacher, et chamberieres de rire » (*ibid.*) : la succession des infinitifs de narration crée une suite tonique, rythmée en quasi-hexamètres cascading de causes à effets, avec pour issue, explicitement et en facteur commun, le rire.

Tous les chemins mènent donc au rire, y compris les plus inattendus. C'est pourquoi, nonobstant la violence contenue dans l'épisode, il est important de ranger ce spectacle dans la catégorie rabelaisienne des « tragiques farces »¹⁵, qu'on voit fonctionner à merveille dans le *Quart Livre* chez le seigneur de Basché, à savoir un jeu de massacre (raconté par Panurge) pour rire, où des personnages se font fouetter, battre, avilir et parfois tuer. La tragique farce n'a de sens qu'exécutée sous les yeux d'un public, elle provoque la joie et le rire de l'assistance parce qu'on sait que c'est un jeu et qu'il prendra fin. Ce tragique pour rire est à l'œuvre ailleurs dans *Pantagruel*, dans le passage où ayant humé de la répugnante tarte bouronnaise confectionnée par Panurge, les maîtres es arts meurent dans d'atroces souffrances sous les yeux des passants,

¹⁴ Sur le lien entre Rabelais et le théâtre et notamment sur la question des mystères, voir Nicolas Le Cadet, *Rabelais et le théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 77-97.

¹⁵ N. Le Cadet partage cet avis dans *Rabelais et le théâtre*, *op.cit.*, p. 258-267.

ou quand les conseillers bedonnants tombent de leur mule « comme porcs », quand les pages se font fouetter ensuite « comme seigle vert », quand le Turc se fait sévèrement embrocher, et pas seulement quand la dame est compissée par les chiens en public. Ce dernier cas, qui est présenté comme une vengeance, est à rapprocher de la noyade des moutons avec leur propriétaire le marchand Dindenault (*Quart Livre*, chap. 8), tour de force célébrisime, noyade collective qui a sa part d'incongruité cruelle sans que les témoins de l'époque ni d'aujourd'hui ne trouvent quoi que ce soit à redire aux « moutons de Panurge » passés en proverbe commun.

Pourquoi rirait-on des moutons, des gros conseillers, des sergents brûlés vifs, des pages fouettés et pourquoi ne rirait-on pas avec Panurge des violences faites aux femmes ? Toutes ces configurations atteignent pourtant des degrés divers dans l'horreur, où les morts et les humiliations se multiplient. C'est qu'on sera sensible, selon les époques, au fait qu'il « va trop loin ». Dans *La Renaissance et le rire*, Daniel Ménager rappelle que dans les traités de civilité, c'est signe de bassesse que de rire de « réalités basses et licencieuses ». Aucun gentilhomme ne devrait se livrer à un tel rire, car selon Érasme « rire d'un mot ou d'un acte obscène marque un naturel vicieux » (*Civilité puérile et honnête*)¹⁶. Si l'on se préoccupe de sa propre dignité ou de son image sociale, il faut donc autant que possible éviter de rire à des transgressions d'interdits trop manifestes. Voilà pourquoi sans doute ce sont les chambrières qui rient avec Panurge de la dame de Paris.

Or, André Tournon souligne que si l'on suivait cette logique, Pantagruel devrait se garder de rire des bons mots de Panurge comme de ceux d'Alcofribas¹⁷. Il invoque alors, pour comprendre comment Pantagruel rit à des plaisanteries grossières, la complicité et la connivence inconditionnelles de l'amitié¹⁸ qui n'ont que faire des bonnes manières. Le rire (ou le sourire¹⁹) mis en scène dans la fiction, parce qu'il est paradoxal, est une façon de sceller solidement la communauté qui se crée autour du chenapan. Rire avec Panurge revient donc à comprendre, sans nécessairement les accréder, ses coups de force et ses écarts moraux dans l'intérêt du décentrement qu'ils produisent, de la perturbation qu'ils apportent à la narration, qui en sort plus vigoureuse, car équivoque et problématique. Quel que soit le fait représenté, on reconnaîtra que l'*ingenium* malicieux qui caractérise Panurge en fait un personnage nécessaire à l'élaboration du livre, en tant que ce dernier est défini comme totalement extravagant, hors de tout système de référence : « sans pair, incomparable et sans parragon ». « Trouve moy livre en quelque langue, en quelque faculté et science que ce soit, qui ayt telles vertus, propriétés et prerogatives, et je poieray chopine de trippes » (Prologue, p. 48) : la présence du rire, de ce rire si particulier qui résiste à notre approbation, mais qui pourtant surgit, est une « vertu, propriété et prerogative » curative du livre, tout en restant une énigme « sans pair ». Comme tout remède, c'est un principe actif. Il n'agira pas sur tous les organismes, et certains développeront des résistances. Mais le rire témoigne d'une gaieté dans la transgression.

¹⁶ *La Renaissance et le rire*, op. cit., notamment chap. 5 « Le savoir-rire ».

¹⁷ André Tournon, « Rire pour comprendre. Essai d'herméneutique pantagruélienne », *Réforme Humanisme Renaissance* 59, 2004, p. 7-22 (p. 9).

¹⁸ Ce point touchant l'éthique des relations, repris par André Tournon dans l'article cité note précédente, a d'abord été développé par Ullrich Langer dans *Perfect Friendship*, Genève, Droz, 1994.

¹⁹ On pense au sourire d'Épistémon au chap. 27 après le trophée fantaisiste, qui relance la dérision de Panurge avec une remarque concordante, p. 278.



ENJEUX D'ÉCRITURE : RIRE, GROSSIÈRETÉS, ÉNORMITÉS

Cette transgression gagne à être comprise comme un enjeu d'écriture, car elle apporte beaucoup à la conception de l'ensemble, comme à l'économie des personnages, nous venons de le voir, mais aussi plus largement à la création littéraire. Pour en saisir toute la complexité, il faut à présent se demander comment et dans quel contexte l'auteur fait de l'outrance comique une question majeure de son écriture. Rire avec Panurge reviendrait alors à affronter la poétique rabelaisienne.

En effet, il importe de ne pas neutraliser (ni résoudre) la dimension trouble du texte offensant. Il y a nécessairement atteinte aux normes sociales dans le fait de représenter la sexualité ou la scatologie, qu'il s'agisse des normes supposées de la société du seizième siècle ou de la société qui est la nôtre aujourd'hui. Je voudrais montrer que Rabelais s'en prend non seulement aux normes sociales, mais qu'il enfreint aussi les normes linguistiques et littéraires de son temps pour faire surgir une écriture inédite, qui porte sa part maudite d'inaudible. Le commentaire formulé par Gérard Defaux en 1994, dans son édition du *Pantagruel*, est riche d'enseignement. En marge de l'épisode de la dame de Paris, voici ce qu'il écrit :

On doit s'interroger sur la cruauté, la vulgarité et la violence, le sadisme qui caractérisent la vengeance de Panurge. Quelles que soient les justifications qu'on puisse invoquer – la dame est certes une hypocrite, une petite sainte nitouche – Panurge frappe vraiment très fort²⁰.

Chacun et chacune jugera des « justifications », qu'on trouverait certainement douteuses aujourd'hui, invoquées par G. Defaux : il juge Panurge sévèrement non pour ce qu'il a fait – la dame pouvant éventuellement mériter son sort aux yeux du critique – mais pour le degré extrême de la riposte. Il me semble qu'invoquer les défauts supposés de la dame, comme à l'opposé parler de misogynie ou de masculinisme du personnage, voire de l'auteur lui-même est un peu court, car cela ne résout pas la question. En effet, des considérations qui interprètent comme un mal *a priori*, hors de leur contexte, des éléments qui ne l'était sans doute pas autant, ou pas aussi majoritairement, à une autre époque que la nôtre, risquent de fausser le sens²¹. Les concepts que nous projetons sont-ils appropriés, lorsqu'on applique des grilles de lecture d'aujourd'hui à des textes vieux de cinq siècles, en prétendant les juger au prisme de nos problématiques ? Cela pose une autre question de fond : les œuvres que nous lisons doivent-elles être adaptées à notre époque pour être appréciées ? ou supporterons-nous le dépaysement idéologique et culturel qu'elles nous offrent ?

Pour leur caractère inadapté, voire injuste, de tels jugements semblent réducteurs et peu satisfaisants intellectuellement – l'exemple cité de G. Defaux le montre bien. En outre, ils ne portent que sur le fait, généralement sorti de sa logique narrative, et non sur sa représentation. Je préfère tenter de mettre en évidence le mécanisme du rire, son mode opératoire, et la force de l'énergie qui le traverse pour comprendre la teneur du rire qui se déclenche. Il ne s'agit pas ici de chercher à minorer la charge subversive de la provocation de Panurge dans notre expérience de lecture, au contraire : quand il dit que « Panurge frappe vraiment très fort », Gérard Defaux identifie exactement le point nodal, qui est affaire d'intensité. Il est donc plus intéressant d'examiner la provocation dans ce qu'elle a d'excessif que d'amoral, dans ce qu'elle a de gigantesque chez ce personnage qui est à notre mesure, pour comprendre comment cette disproportion crée l'effet de monstruosité tout en engageant une

²⁰ Rabelais, *Pantagruel*, éd. G. Defaux, Paris, Livre de Poche, 1994, n. 1 p. 310.

²¹ À quel degré ? bien malin qui pourrait juger de l'offense réelle ressentie à l'époque, quand bien même quelques voix auraient condamné de son temps une misogynie de Rabelais, parmi nombre d'autres griefs qui visaient en fait à le condamner pour toutes les hérésies possibles. Relayer les mises à l'index en tant que telles, c'est ne choisir qu'une partie de la réception.

adhésion *malgré tout*, malgré sa violence intrinsèque : cette méthode de lecture permettra de mieux comprendre comment vient la tentation de rire (quand même) avec Panurge.

Créativité et euphorie langagière dans la veine grivoise

Soulignons d'abord à quel point la veine grivoise constitue pour l'auteur un « tonneau inexhaustible » d'expressions venant enrichir, souvent avec humour, le lexique amoureux. Panurge, intarissable jongleur linguistique – dont le chapitre 9 tient lieu de leçon inaugurale – en est le dépositaire privilégié dans la fiction. On citera pêle-mêle, sans viser l'exhaustivité, les déformations obscènes de mots comme *couillevrine* (p. 182) au lieu de couleuvrine, terme désignant un petit canon, arme phallique qui prend avec sa nouvelle graphie une tournure très nettement sexuelle. De même les paronomases *Foutignan* et *Foutarabie* (p. 198), données presque en passant comme s'il s'agissait d'une coquille d'atelier d'imprimeur, le « n » de Fontignan et de Fontarabie ayant été simplement inversé en « u » pour créer le calembour. Outre le jeu paronymique sur *mouche* et *mousse* qui, avec sa déferlante de dérivations (émoucher, émoucheteur...), apporte beaucoup au comique euphorique du conte du lion, de la vieille et du renard, l'équivoque est incessante sur le sens obscène de l'action de chasser les mouches, ou d'« esmoucher », au propre et au figuré²². Panurge se fait de la sorte en quelque sorte émoucheteur du langage, le balayant de son grand émouchoir grivois pour révéler dans les mots les plus anodins des colorations scabreuses.

L'habileté dans la provocation touche à la virtuosité en ce qu'elle ne cesse de se renouveler. Elle continue à surprendre, faisant rire sans lasser : la productivité synonymique est extraordinairement féconde, notamment dans l'épisode de la dame de Paris, fort inspirant de ce point de vue. Le lexique grivois²³, dans lequel Panurge excelle, y est foisonnant et en expansion : *jouer du serrecropière à cul levé, des mannequins à basse marche, venir au dessus, être couverte de [s]a race, faire tranon de chère lie, saccader, biscoter, fretinfretailier, bubajaller* (ajout de 1542), *besogner, joqueter, culleter, faire la combrecelle, accoler, baiser, froter son lard, trouver les petits poulains grenés en la ratouere, sonner une antiquaille*, sont autant de manières de désigner la même chose, un acte sexuel démultiplié par le discours, à défaut d'être accompli pour de bon. Par ailleurs, fier de la belle braguette qu'il a réclamée avec sa livrée, Panurge vante ses attributs virils en variant également les dénominations : *mon couteau, maitre Jean Jeudy, maitre Jean Chouart*²⁴. On l'aura constaté à la fin du chapitre 15 lorsqu'il « invente » la braguette carrée d'environ un mètre de long (trois pieds) contre la mode vestimentaire (braguette ronde) de son temps²⁵, cet endroit du corps est un sujet dont Panurge attend « émolument et utilité », si ce n'est la vie sauve, il promet d'écrire un livre entier sur le sujet :

[...] Panurge voulut que la braguette de ses chausses feust longue de troys piedz et quarrée, non ronde ; ce que feust fait, et la faisoit bon veoir. Et disoit souvent que le monde n'avoit encore congneu l'emolument et utilité qui est de porter grande braguette. Mais le temps

²² Je ne développe pas car les analyses abondent sur cet épisode. Pour ne citer que celles qui portent sur une approche lexicologique, voir par exemple Jacques Berchtold, « La fonction épique du déchet dans les romans burlesques de Rabelais. Mouches et mousses dans le chapitre 15 du *Pantagruel* », *Compara(i)son*, 1-2, 2001, p. 43-60, et Dominique Brancher, « “Mais quelle mousse l'a picqué ?” La botanique tantrique de Rabelais », *L'Année Rabelaisienne* 6, 2022, p. 203-225.

²³ Je me permets de renvoyer à un article où j'étudie ce type de lexique : « Un picotin, un bâton, un pot au lait... Le lexique grivois chez Rabelais », dans *La langue de Rabelais – La langue de Montaigne, Actes du colloque de Rome*, dir. F. Giaccone, Genève, Droz, Études Rabelaisiennes XLVIII, 2009, p. 235-256.

²⁴ Sur l'analyse de ces deux noms et de leurs équivalents, voir '*Hors toute intimidation*' *Panurge ou la parole singulière*, op. cit., p. 66-79 et p. 54-58 ; je reprends certains de ces développements dans les lignes qui suivent.

²⁵ Pour une mesure des formes et effets grossissants de la braguette dans l'œuvre de Rabelais, voir Michèle Clément, « La braguette ou la 'débandade du sens' », *L'Année Rabelaisienne* 2, 2018, p. 485-497.



leur enseigneroit quelque jour comme toutes choses ont esté inventées en temps. « Dieu gard de mal (disoit il) le compaignon à qui la longue braguette a saulvé la vie ! Dieu gard de mal à qui la longue braguette a valu pour un jour cent soixante mille et neuf escutz ! Dieu gard de mal qui par sa longue braguette a saulvé toute une ville de mourir de fain ! » (p. 188)

Là encore, le masculinisme ne résout pas tout²⁶, dans un discours troublé par cette forme carrée – hors des canons contemporains de la masculinité, donc – et par maints autres traits d'autodérision. Cette braguette surdimensionnée, bizarrement taillée, avec les vertus qu'il lui prête, comment la prendre au sérieux ? Comment s'en offusquer ? On ne peut que constater qu'il est difficile d'adopter devant ces textes une lecture littéraliste qui prendrait les faits racontés au pied de la lettre. La fantaisie, certes portée sur les parties sexuelles, est notoirement joueuse et bouffonne dans les paroles de Panurge. L'épisode de la dame de Paris fonctionne selon des dérives et outrances comparables : l'offense affole le langage, pour produire un discours amoureux dont les codes ne sont pas respectés – comme pour la braguette ronde devenue carrée –, sont même déformés et forcés à se distendre à l'excès. La drôlerie monstrueuse du discours ainsi obtenu ridiculise plutôt l'amant aux grosses ficelles que la dame, déconcertée, qui lui résiste. De même, l'émouchage concerté de la vieille ridiculise les deux niais qui en expriment la nécessité, par un luxe de paroles qui se déploie alors pour théoriser et décomposer en maintes dérivations lexicales l'acte en question. Bien plus risibles que la vieille, le renard consciencieux et le lion guérisseur n'en sortent pas grandis, mais moqués par le caractère satirique et sans morale²⁷ du conte qui les met en scène.

Si le comique outrancier du discours est formé, avec le lion et le renard, sur la répétition d'un mécanisme de dérivation verbale jusqu'à épuisement du motif et saturation de l'œil comme de l'oreille (mouche, mousse, émoucher, émoucheteur, mouchet...), dans les mots-valises forgés par Panurge, c'est l'efficacité de l'hapax qui prime. Cette excellence de la pièce unique, ce plaisir d'esthète du langage, forge un mot impossible qui, si l'on ose dire, fera mouche. Le travail de composition opère par condensation, grâce à l'assemblage de termes à connotations plus ou moins érotiques, mais qui, fondus ensemble, engendrent par la concaténation de leurs sens respectifs une sorte de précipité chimique explosif. Leurs connotations, d'abord floues ou indirectes, se précisent « pour gagner temps » en direction de la paillardise. Avec *boutte poussenjambions* (chap. 21, p. 238), les deux verbes de mouvement « boutter » et « pousser » désignent à eux deux, dans un tel contexte, l'acte sexuel ; toutefois, adjoindre le verbe « enjamber » aux deux précédents permet d'évoquer en un seul mot toute la complexité d'une scène érotique. L'efficacité individuelle de chaque mot s'est concentrée en conjuguant son effet à celui des autres dans la fusion que représente le mot-valise. Le désir de Panurge est ainsi exprimé dans toute sa crudité imagée en évoquant trois actions en un seul mot : l'évocation, en trois dimensions, a pris du relief. Tel était l'objectif recherché, car ce verbe arrive en clôture de tout un argumentaire, et il est en soi une performance, correspondant peut-être à l'énergie du désespoir pour celui qui peine à convaincre ; conclusif, et quasi performatif par sa forme à l'impératif présent, le mot est percutant et si grossier qu'il en est comique.

Le rire naît ainsi d'un dictionnaire grivois en expansion, porté par une force comique productive et dynamique qu'on ne trouve que chez Panurge – même frère Jean n'est pas aussi

²⁶ David La Guardia, « L'écriture polymorphe de la masculinité chez Rabelais », dans *L'homme en tous genres. Masculinités, textes et contextes*, dir. G. Ferguson, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 49-61.

²⁷ Voir, notamment sur la question de la filiation avec le fabliau et sur la renardie déjouée par un renard sans ruse, Louise Millon, « 'Le lion, la vieille et le renard', une fable démoralisante », *L'Année Rabelaisienne* 2, 2018, p. 231-251.



prolifère ni imaginaire. Il est certain que ce n'est qu'avec Panurge que l'on puisse rire de la sorte, sur ce mode de légèreté leste, sans jamais être au bout de ses surprises.

Distorsions obscènes d'un discours amoureux « éventé »

Mais comment Rabelais construit-il un rire possible tout en élaborant une scène profondément violente ? Il travaille de l'intérieur le discours amoureux pour le rendre inopérant, effréné, débordant. Tel dérapage en crée un second, dans la logique catastrophique de la farce, où chaque nouvel événement enchaîné au précédent libère un peu plus le rire en le faisant sortir des bornes du raisonnable – alors même que si les actions étaient présentées isolément, elles ne feraient certainement pas rire. L'enjeu de l'épisode consiste à abattre, les uns après les autres, tous les écrans normatifs qui régissent les lois de l'échange amoureux, et à plonger ainsi toujours plus avant et le plus loin possible dans l'outrance et la monstruosité. Quand les verrous sautent, c'est la série qui fait sens dans l'élaboration d'un désastre somme toute annoncé. Toute brutale soit-elle, cette chute l'est peut-être moins, parce qu'elle est graduée, que celle des maîtres des arts empoisonnés de manière plus soudaine par la tarte bourbonnaise. On peut être tenté de rapprocher les épisodes car dans les deux cas, un art consommé de la fourberie, mis en œuvre méthodiquement par une recette détaillée dans le texte, provoque la mort sociale – et physique, pour les premiers – de ses victimes. Et pour la dame de Paris, le discours amoureux dans ses déviances les plus manifestes (chapitre 21) a un rôle non négligeable à jouer dans la progression comique.

D'abord assez conventionnel, le discours de séduction se modifie devant la résistance de la dame, pour s'émailler d'insultes (« Bren pour vous ») et choisir finalement le ton de la menace : « je vous feray chevaucher aux chiens » avant d'aller, au-delà du discours, vers la mise à exécution de cette menace dans le chapitre 22. L'adresse dont fait preuve le discours du personnage pendant la phase où il fait sa cour (chap. 21) consiste dans les revirements ou changements de ton, qui donnent l'impression que Panurge n'a pas une seule voix, mais plusieurs ; il se fait tour à tour grossier, galant, obscène, bateleur, butor. Comme pour les langues du chapitre 9, il expose son interlocutrice à tous les types de discours, dont il respecte ou transgresse les modèles à sa convenance. Notons immédiatement qu'à l'échelle de l'épisode, il s'agit là d'une piètre tactique de séduction. Ce choc des discours en effet n'est pas sans risques, il engendre le choc de la destinataire : Panurge passe aux yeux de la dame d'abord pour un « meschant fol » (p. 234), derechef pour un « meschant » (p. 236) puis lorsqu'il lui dérobe ses patenôtres, elle pense avoir affaire à un fou : « Ce bon bavart icy est quelque esventé, homme d'estrange pays » (p. 238). *Meschant* employé ici successivement comme adjectif puis comme nom est une caractérisation qui annonce une issue funeste : étymologiquement, le mot vient du participe présent de *mescheoir* (littéralement, mal tomber), et une fois substantivé il signifie par métonymie « celui par qui le mal arrive ». C'est une mauvaise rencontre.

Dans ce contexte fort sombre, les variations obstinées du discours amoureux de Panurge se succèdent à un rythme effréné, commençant sans vergogne par des demandes brutes pleines d'obscénités :

Ma dame, ce seroit bien fort utile à toute la republicque, delectable à vous, honneste à vostre lignée, et à moy necessaire, que feussiez couverte de ma race, et le croyez, car l'experience vous le demonstrera : [...] voicy maistre Jean Jeudy : qui vous sonneroit une antiquaille, dont vous sentirez jusques à la moelle des os. (p. 234)

Puis devant l'échec de cette gaillarde entrée en matière, vient un discours plus élégant, avec force compliments grandiloquents :



(...) plus tost la terre monteroit es cieulx et les haulx cieulx descendroyent en l'abisme et tout ordre de nature seroyt parverty, qu'en si grande beaulté et elegance comme la vostre, y eust une goutte de fiel, ny de malice. (p. 236)

Panurge aurait pu produire ce type de discours éthéré dès le commencement, mais il ne s'est pas conformé aux usages de la courtoisie élémentaire, en déclarant délibérément vouloir les éviter, fustigeant au passage les convenances d'« un tas de long prologues et protestations que font ordinairement ces dolens contemplatifz amoureux de Karesme » (p. 234). En rupture avec les usages, il adapte cependant volontiers son discours, jugé trop cru, s'il est nécessaire de le faire. Ainsi, il change de registre pour passer à un éloge platonisant dans lequel on reconnaîtra les circonvolutions, l'hyperbole et le répertoire d'images convenues :

La vostre [beauté] est tant excellente, tant singuliere, tant celeste, que je croy que nature l'a mise en vous comme un parragon pour nous donner entendre combien elle peut faire quand elle veult employer toute sa puissance et tout son sçavoir. Ce n'est que miel, ce n'est que sucre, ce n'est que manne celeste, de tout ce qu'est en vous. (p. 236)

Mais ce discours s'épuise à son tour, et retombe dans ses travers primitifs, en déchaînant l'érotisme le plus trivial par une chute progressive en trois temps, trois registres de langue avec les trois derniers verbes :

O dieux et deesses celestes, que heureux sera celluy à qui ferez celle grace de ceste cy accoler, de la baiser et de frotter son lart avecques elle.
(*ibid.*)

Le comique est produit par cette alternance cocasse, cette espèce de mélange des genres, où pour complaire à une dame il lui déplaît, car son caméléonisme verbal, au lieu de s'accorder aux attentes de la dame pour trouver le ton juste, ne porte qu'à faux. La dégradation est consommée, et le discours amoureux, torpillé, implose. Le séducteur ne procédera à aucun repentir, s'installant définitivement dans un ton grivois avec force contrepèteries gaillardes (« A beau mont le viconte », p. 238) ou allusions scatologiques (« je suis tant amoureux de vous, que je n'en peuz ny pisser ny fianter », *ibid.*). Cette chute triviale, parce qu'elle fait suite à un début pourtant classique de rhétorique amoureuse (« je suis tant amoureux de vous »), surprend à la manière d'une grimace. Ce n'est donc en rien une maladresse si la stylistique courtoise a subi une forme de secousse, c'est une provocation. Ce sont de tels effets de contraste à la fois attendus de la part du personnage, et inattendus dans leur outrance tout de même stupéfiante, qui sont propres à provoquer le rire du lecteur.

Panurge est décidément doté d'une énergie créatrice débridée sur ce type de sujet. Quand le Limousin ne faisait qu'écorcher le latin, Panurge déploie toutes les virtualités les plus salées de la langue française, et saisit le discours amoureux comme s'il le jetait tout cru dans l'eau bouillante de son espièglerie. Dès lors, l'ingéniosité est à double ressort. Panurge développe certes une inspiration sans pareille pour narrer ces mauvais tours. Mais justement, l'outrance dans les faits et dans les mots constitue un abus trop manifeste pour faire peur (dix-huit balles de mousse, voire deux charretées dans la « plaie » de la vieille, un bâton apporté pour pousser cette mousse, la queue du renard, les cinq emfans et demi de la « solution de continuité »...). De quoi rit-on au juste dans ce conte ? de la méprise du lion qui pense voir une blessure, de l'idée qu'il se fait de l'aide qu'il procure à la vieille (« car ainsi nous faut il secourir et ayder l'un l'autre ») sans y voir d'ironie ? de la naïveté du renard qui s'évertue scrupuleusement à exercer sa queue ? de l'indisposition du renard soumis aux parfums « puant comme cent diables » du vent punais de la vieille ? Les archétypes de l'apologue, la fantaisie de la tournure que prennent les événements, font trébucher le scandale et le mettent à distance



en le qualifiant dans le sens de la pure bouffonnerie : ce ne peut être vrai. Il en va de même du déferlement de violence à l'endroit de la dame de Paris. Son excès-même devrait nous inviter à suspendre notre jugement, du moins à ne pas juger de cette situation comme si elle était réaliste.

La gaieté va-t-elle de pair avec l'impertinence ? Avec les transgressions allègres du joyeux drille ? Y a-t-il un point où l'écriture de Rabelais rencontre ses limites ? Les passages affectés par la réécriture peuvent nous aider à appréhender cette question.

Modérations du texte ? Écriture et réécriture

L'outrance étant forcément articulée à la conscience de ses limites, il ne faut pas s'étonner que cette question d'écriture soit pressante pour l'auteur, qui revient sur certains passages pour les amender. Et de fait, les révisions s'appliquent prioritairement à la parole de Panurge. L'une des additions notables est la précision ajoutée sur l'énergumène, visant à apaiser le lecteur avant l'énoncé de tous les tours pendables : « au demeurant le meilleur fils du monde » (chap. 16, p. 188). Selon Gérard Defaux, « Rabelais avait toutes les raisons du monde de se méfier du reproche d'obscénité, déjà formulé contre son livre en 1533 par la Sorbonne²⁸ ». Or, comme cette accusation d'obscénité englobait aussi bien les attaques contre les théologiens que la scatologie la plus explicite, Rabelais s'emploie à atténuer d'une part les critiques trop directes envers la religion, d'autre part le passage de l'humiliation de la dame de Paris.

Du côté de la théologie, c'est sans doute en visant la possibilité d'un rire moins polémique, moins dangereux, moins exposé au reproche d'hérésie, que les « theologiens » sont, en chaque occurrence où ils sont ridiculisés par Panurge, désormais appelés par la dénomination plus neutre de « maistres es arts ». Parallèlement, la localisation de certaines situations infamantes à la Sorbonne est dépaycée dans la rue du Feurre (chap. 16, p. 190²⁹ et 206). Dans les propos et vantardises de Panurge au chapitre 15, « et le pape diffamé » est supprimé (p. 182), et le *Frater de Cornibus* (qui ressemblait trop à Cornu, véritable théologien de la Sorbonne) est remplacé par frère Lubin, en tant qu'auteur de la fable du lion, de la vieille et du renard.

Ces remaniements rendent le texte moins compromettant ; sans doute rendent-ils le rire moins grinçant ou moins accusatoire. Les retouches intervenues sur l'épisode de la dame de Paris sont quant à elles plutôt dédiées à une sorte de lissage, si l'on peut dire, du texte. Trois gestes prédominent. Premièrement la mise à distance : la confection de la drogue puante, élément clé du piège, est réalisée dans les premières éditions à partir d'une « chienne qui estoit en chaleur », laquelle devient dans l'édition définitive une « lycisque orgoose » (p. 242). Le recours à un référent savant rend la chose méconnaissable sauf à se rappeler que Lycisca est le nom d'une chienne chez Virgile (*Bucoliques*, III, 18) puis dans le *Cymbalum Mundi* (1537), et que le terme grec *orgoose* signifie « être en rut ». Le détour par la philologie latino-grecque permet de réserver l'allusion à un lectorat lettré, de la voiler pour toute autre personne. Le deuxième procédé, l'ajout d'un commentaire du narrateur, livre sur toute la scène un jugement désapprouvateur qui n'existait pas dans les premières éditions : « c'estoyt la plus grande villanie du monde » (p. 244). Ce jugement temporise, mais confirme aussi que la scène est indiciblement abominable. Le troisième procédé employé consiste à unifier la scène autour du compissage des chiens, en écartant certaines des actions périphériques encore plus

²⁸ Rabelais, *Pantagruel*, éd. G. Defaux, Paris, Livre de Poche, 1994, n. 8 p. 314.

²⁹ Une phrase entière est supprimée p. 190 : « un jour que l'on avoit assigné à tous les theologiens de se trouver en Sorbonne pour grabeler les articles de la foi, il feist une tartre bourbonnoise ». Par ailleurs, dans la première édition, il est dit que de cette tarte « de fort bon matin engressa et oingnit théologiquement tout le treilliz de la Sorbonne ». Les mots que je fais figurer ici en italiques ont été supprimés.



perturbantes que cette action principale. Sont ainsi supprimés les termes « conchier » et « culleter », ce dernier étant, en une occurrence, remplacé par « pisser » :

car ces villains chiens la conchioient toute et compissoient tous ses
habillemens, tant que un grand levrier lui pissa sur la teste ~~et lui~~
~~culletoit son collet par derrière~~, les aultres aux manches, les aultres à la
crotte ; les petitz ~~culletoient~~ > pissoient sur ses patins. (p. 244-246)

Tous les changements dont il vient d'être question interviennent dès 1537 dans l'édition de Harsy³⁰, et sont maintenus en 1542 dans la version définitive. Peut-être ont-ils été, pour certains, imposés par l'éditeur, mais force est de constater qu'ils ont été conservés en l'état par Rabelais lors de l'édition définitive de 1542. Tous vont dans le sens de l'atténuation. Ayons donc conscience que ce qu'on lit aujourd'hui est tout de même allégé par rapport à la version initiale – si l'on s'accorde sur le fait que l'urine est moins offensive que les excréments ou l'outrage sexuel. Pourtant, un détail numérique, à l'inverse, est amplifié ! Le nombre des chiens qui se jettent sur la victime passe de « plus de six cens » dans la première édition de 1532 à « plus de six cens mille » en 1533, enfin à « plus de six cens mille et quatorze » en 1534. Devant ce rythme exponentiel d'année en année, il est certainement permis de rire d'abord. Ensuite, on se prend à penser que Rabelais modère ses effets en ne procédant pas à une ultime révision en 1542, qui aurait fait tourner la submersion urinale au déluge.

Enfin, la figuration d'un rire féminin, « et chamberieres de rire », est un ajout qui intervient assez tôt, dès 1534. Il est maintenu comme essentiel jusqu'à la version définitive, afin de montrer, sans doute, que Panurge n'est pas seul dans le « deduyt » avec Pantagruel, puisque des femmes trouvent aussi du plaisir à ce « spectacle ». Si des chambrières rient, on comprend cependant que c'est parce qu'elles le jugent non pas humiliant pour elles-mêmes en tant que femmes, mais pour une « dame », dont le statut social est largement dégradé par la situation. Ce rire des chambrières est un rire de classe. Il pourrait bien constituer à cet égard l'humiliation finale de la dame, il est en soi violent pour la victime dont il précipite la chute et la renommée ; néanmoins il relativise le soupçon d'un épisode dégradant dans l'absolu, en apportant la preuve que si des femmes peuvent en rire c'est qu'elles ne ressentent pas une offense touchant leur intégrité féminine.

Les dames de Paris

Enfin, pour étudier sérieusement la charge polémique du texte au prisme de ses enjeux d'écriture, il faut s'interroger sur le contexte précis de cette écriture. J'aimerais à ce stade m'intéresser à un détail qui a échappé à la critique rabelaisienne lors des nombreuses études consacrées à l'épisode de la dame de Paris. Obnubilés que nous sommes par la dame outragée des chapitres 21 et 22, nous ne prêtons pas attention au fait qu'elle soit « de Paris ». Nous ne voyons pas non plus qu'elle n'est pas seule à l'être, et que peu après, dès le chapitre 24, il est question d'une autre « dame de Paris », cette fois aux prises avec Pantagruel. Il faut à mon sens lier ces deux occurrences de Parisiennes, pour comprendre que ces épisodes rabelaisiens prennent sens au cœur d'une actualité littéraire et éditoriale brûlante, la Querelle des dames parisiennes et des dames lyonnaises. Mon hypothèse consiste à postuler que Rabelais écrit de Lyon un texte en prose qui réinvestit les topiques misogynes omniprésentes dans la Querelle des dames, et que le mesurer à cette aune permet d'en contextualiser les enjeux en les réinscrivant dans un horizon littéraire parfaitement reconnaissable pour le public lettré de son temps. Ceci non pour minimiser la violence ou la misogynie des situations, mais pour éviter de surinterpréter les outrances, et peut-être même pour en inverser, nous le verrons, la polarité.

³⁰ Je remercie Romain Menini de la discussion très riche que nous avons eue à ce sujet après qu'il eut attiré mon attention sur ce point.

Au commencement, la querelle qui oppose les dames de différentes villes sur le critère de leur plus ou moins grande vertu ou dignité prend corps dans un faisceau de textes qui finissent par se répondre les uns les autres, pour former un véritable « serpent de mer » prenant nouvelle vigueur dans les années 1530, qui sont précisément les années de la publication de *Pantagruel*³¹. La querelle naît dans le contexte concurrentiel des entrées royales. Guillaume Cretin, trésorier du bois de Vincennes, aurait « cherché envyron lyon noises » et « blasmé le nom des Lyonnoises³² » lors de l'entrée de Louis XII dans Lyon le 10 juillet 1499, avec l'idée de vanter les mérites des dames de Paris afin de rappeler plus vite le roi auprès de ces dernières, qui se languissent de lui. Dans sa *Rescription des femmes de Paris aux femmes de Lyon*, imprimée pour la première fois dans le *Jardin de Plaisance et Fleur de Rhetorique* (Paris, Antoine Vérard, 1501), il critique alors le caquet des Lyonnoises, qui se conduiraient mal à l'église, entre autres défauts. Les répliques ne se font guère attendre : en 1512 environ, il y a s'ensuit une *Response faite par les dames de Lyon sur la rescription des Parisiennes*, puis paraît notamment un pamphlet, *La Reformation des dames de Paris : faite par les Lyonnoises*, qui connaît cinq éditions en 50 ans, publié successivement à Paris et à Lyon, notamment chez Claude Nourry. Les Parisiennes seraient trop fardées, ruineraient leur mari avec des vêtements ostentatoires, se livreraient à des caquetages incessants avec leurs amants, seraient des « ypocrites pleines de bigotaige » se vendraient « pour des pantoufles et pour quelques rubans », seraient intéressées non par d'honnêtes hommes mais par des « solliciteurs qui n'ont vaillant trois pommes³³ ». Richard Cooper estime cette guerre notoirement comique³⁴, tout comme la joute poétique qui en procède, avec la parution la même année, chez les mêmes éditeurs, de la *Replicque faite par les dames de Paris contre celles de Lyon*, accusées à leur tour de cupidité, de lubricité, et d'hypocrisie. L'affaire s'envenime en 1529 avec un échange de pièces insultantes envers les dames de Paris, certaines de ces pièces étant attribuées à Clément Marot, comme les *Gracieux adieux faitz aux Dames de Paris*. L'affaire prend une vivacité nouvelle avec la publication de cette pièce par François Juste en 1533 dans les œuvres marotiques : les Parisiennes y sont nommément accusées de cocufier leur époux. Clément Marot tente de se disculper en répondant par d'autres épîtres³⁵. Presque au même moment, *Les Fleurs de poesie Françoise*, en 1534, réunissant Mellin de Saint-Gelais, Claude Chappuys, Clément Marot entre autres poètes, rejouent le débat entre Parisiennes et Lyonnoises pour en faire un motif littéraire qui fera alterner défense et blâme. Rabelais ne pouvait ignorer les termes de cette querelle, lui qui fréquenta également Jean Bouchet, auteur dans les *Epistres familiares* de deux autres épîtres qui alimentent la querelle, l'une des dames de Paris adressées, avec force griefs désormais traditionnels, à celles de Poitiers accusées de séduire et de contaminer par leurs maladies les pauvres maris parisiens dont les épouses souhaitent le retour à Paris ; la seconde épître énonce la réponse des dames de Poitiers qui se disculpent pour répondre de leur honnêteté auprès des Parisiennes. Si les *Epistres familiares* de Jean Bouchet sont publiées en 1545, on sait qu'elles ont été composées dans les années 1520, précisément quand Rabelais

³¹ Je tiens mes références sur cette querelle de trois publications récentes : Richard Cooper, « La guerre comique entre les Dames de Paris, de Lyon, de Rouen et de Milan », dans *Rire à la Renaissance*, op. cit., 2010, p. 385-411 ; Élise Rajchenbach-Teller, « Une querelle poétique : la querelle des Dames parisiennes et des Dames lyonnaises », dans *La poésie à la cour de François I^{er}*, Cahiers Saulnier 29, 2012, p. 101-119 (à qui j'emprunte l'expression « serpent de mer ») ; Nina Mueggler, « Bon pays de France ». *Enjeu national et joutes poétiques sous le règne de François I^{er}*, Genève, Droz, 2023, p. 146-155.

³² On remarquera l'habileté de la rime équivoquée « lyon noises / Lyonnoises » dans ce poème de 1525 où G. Cretin avoue être l'auteur de l'inaugurale *Rescription* (voir R. Cooper, art. cité, p. 391).

³³ Formulations citées par R. Cooper, art. cité, p. 394.

³⁴ *Ibid.*, p. 397. Notons que R. Copper écrit cet article pour qu'il prenne place dans un collectif intitulé *Rire à la Renaissance*.

³⁵ Outre les références déjà citées, voir sur ce point Clément Marot, *Les Épîtres*, éd. Guillaume Berthon et Jean-Charles Monferran, Paris, Poésie Gallimard, 2021, p. 304-310.

fréquentait Bouchet en Poitou³⁶. Dans tous les cas les arguments sont certes misogynes, mais tellement topiques qu'ils perdent de leur violence : vénalité, vanité, infidélité, hypocrisie, vantardise et luxe ne sont plus que des motifs littéraires attendus.

Les spécialistes s'accordent sur le fait que l'ensemble de ces textes, que je ne cite pas tous ici, montre que « l'affaire des Dames parisiennes est devenue un badinage de cour, un jeu de la cour cultivée sur ses propres codes et sur sa propre culture³⁷ ». Avec les *Fleurs de poesie Françoise*, « il s'agit moins d'un conflit effectif que d'un mode d'écriture » dont la fonction est d'être « le lieu d'une connivence³⁸ ». Puisque ces textes dessinent un « espace de sociabilité³⁹ » plutôt qu'une véritable polémique dans ce qu'elle pourrait avoir de sérieux, et vu que cette querelle a pour effet de « renforcer la connivence avec les familiers de l'actualité littéraire et de multiplier les clins d'œil en direction de la ville et surtout de Paris⁴⁰ », Nina Mueggler préconise d'appréhender ce corpus par une « lecture souple et ludique ». Elle l'explique, ces pièces sont « souvent facétieuses », et sont prises dans une sociabilité endogène. Richard Cooper, après avoir analysé le phénomène poétique, considère enfin que dans *Pantagruel*, Rabelais « recycle des arguments vieux de trente ans mais toujours disponibles dans le commerce, qui avaient déjà été avancés dans la *Reformation des dames de Paris par les Lyonnoises*⁴¹ ». Le dialogue du chapitre 15 entre Panurge et Pantagruel sur la vertu des Parisiennes rejouerait selon lui la querelle en prêtant aux deux interlocuteurs certains arguments opposés qui ont pu la caractériser : d'un côté, Pantagruel s'étonne des certitudes de Panurge quant aux mœurs légères des Parisiennes (« Comment scez tu que les membres honteux des femmes sont à si bon marché, car en ceste ville il y a force preudes femmes, chastes et pucelles ? », p. 186) : il prend alors la défense des Parisiennes. De l'autre, la réponse de Panurge va dans le sens inverse avec deux arguments présentés comme « non oppinion, mais vraye certitude et assurance », car fondés sur l'expérience : tout d'abord il en a « embourré quatre cens dix et sept » en neuf jours seulement, et ensuite il a recueilli le témoignage du « bonhomme » à la besace. Richard Cooper y voit un écho de la querelle des dames et des villes, et s'en tient à cet exemple.

Mais on peut à mon sens aller plus loin, en reconnaissant que les chapitres 21, 22 et 24 fonctionnent comme d'autres échos à cette querelle qui prend avec ces extensions les dimensions d'une « dynamique d'écriture⁴² » dont les fonctions sont poétiques – Élise Rajchenbach-Teller insiste sur le fait que la querelle, dans les années 1530, est devenue source d'*inventio* et support de *dispositio*.

Je pense qu'il faut ici mesurer la manière dont Rabelais se saisit de cette querelle, pour bien évaluer combien il s'inscrit dans un fil thématique, la misogynie, qu'il réexploite brillamment en renversant le topos sur lui-même.

Repensons aux faits imputés aux dames de Paris : les textes leur reprochaient de se livrer à des caquetages incessants avec leurs amants, d'être des « ypocrites pleines de bigotaige », de se vendre par superfluité « pour des pantoufles et pour quelques rubans », d'être intéressées non par d'honnêtes hommes mais par des « solliciteurs qui n'ont vaillant trois pommes ». Ces divers détails sont éclairants, puisqu'on y reconnaît les situations fictives dans lesquelles Rabelais place la dame de Paris : par une transposition terme à terme, elle

³⁶ Jean Bouchet, *Epistres morales et familières du Traverseur*, Poitiers, Jacques Bouchet et Jean et Enguilbert de Marnef, 1545, Epistres LXXV et LXXVI, f. 50v-52r. Sur l'histoire de la composition du recueil, voir Patrick Joole, « L'architecture des *Epistres morales et familières* de Jean Bouchet », dans *Jean Bouchet Traverseur des voies périlleuses (1476-1557)*, dir. J. Britnell et N. Dauvois, Paris, Classiques Garnier, 2024, p. 253-266, notamment p. 254.

³⁷ É. Rajchenbach-Teller, art. cité, p. 110.

³⁸ *Ibid.*, p. 113 et 118.

³⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁰ N. Mueggler, '*Bon pays de France*', *op. cit.*, p. 155.

⁴¹ R. Cooper, art. cité, p. 407.

⁴² É. Rajchenbach-Teller, art. cité, p. 114.

s'intéresse à celui qui ressemble à un cueilleur de pommes, ses répliques la dépeignent comme une hypocrite et une bigote qui n'est pas insensible aux tentations (touchant la luxure, mais aussi le luxe) présentées par Panurge. Elle est en effet exposée, avec les propositions de Panurge, à la vénalité lorsqu'il lui promet toutes sortes de patenôtres de grand prix. Cependant, il faut le noter, elle ne se vend pas pour quelques rubans. De même, non seulement elle décline ses offres de cadeaux, mais elle ne cède pas aux avances de Panurge et se défend quand il fait mine de l'embrasser de force. Elle ne trompe donc pas son mari, alors que sa vertu est vraiment mise à rude épreuve.

Dès lors, si Rabelais reprend les reproches misogynes qui courent dans les querelles de son temps, ce n'est pas pour accabler les dames de Paris, mais plutôt pour faire ressortir un honneur intact. Est-ce à dire que Rabelais, en s'inscrivant dans cette querelle et bien qu'il écrive depuis Lyon, s'emploie à démentir les attaques faites à l'encontre des dames de Paris ? Peut-être ! d'autant qu'il faut considérer aussi que la deuxième dame de Paris *reproche* à Pantagruel son départ au chapitre 24, et qu'elle s'impose, contrairement à son amant disparu sans adieux, comme vertueuse. Rabelais fait des dames de Paris des énonciatrices fictives à qui il donne la parole pour se défendre des assauts ou dénoncer l'indifférence de leurs amants. Ce sont elles qui formulent des jugements défavorables à l'encontre des hommes : l'un est traité d'éventé et de méchant, c'est Panurge, quant à Pantagruel, c'est un « amant faux » : dans le genre des *Adieux*, funeste à Marot dans cette querelle, la dame de Paris délaissée s'illustre par une reprise bien malicieuse. C'est alors Pantagruel qui fait l'objet d'un blâme, et non la dame de Paris. Les deux dames de Paris sont ainsi mises en scène avec une forme de fermeté morale, sachant résister aux inconvenances d'un étranger mal venu, à la déloyauté d'un autre qui s'en va. La deuxième, qui est comparée à Didon (p. 256), femme forte s'il en fut, se fait quant à elle l'autrice d'un rébus complexe pour former une épître fort subtile qui résiste, là encore, à toutes les tentatives de Panurge pour la forcer.

Rabelais compose sur une ligne de crête : il réemploie les motifs misogynes de la querelle en choisissant, puisque cette querelle se décline uniquement en formes versifiées, certaines formes poétiques à la mode, le rondeau de Panurge, ou la forme de l'épître avec la riposte en forme d'énigme de la dame de Paris délaissée au chapitre 24. Par cette dernière occurrence, Rabelais s'inscrit joyeusement dans la querelle qu'il connaît de l'intérieur, en tant qu'éditeur : les travaux de Guillaume Berthon ont montré que Rabelais, dans l'atelier de François Juste, a participé à l'édition des œuvres de Clément Marot en 1533 puis en 1534, en y intégrant les pièces liées au scandale des « Adieux nouveaux » datées de 1529 et un « Rondeau de l'honneur des dames » du recueil Jean Marot⁴³. Raphaël Cappellen a également mis au jour le fait que Rabelais éditeur « a dû pleinement assumer la fonction de correcteur » de l'édition Juste du recueil *Hecatophile. Les Fleurs de poesie françoise* (1534)⁴⁴, publication essentielle dans la querelle, comme tous les spécialistes s'accordent à le reconnaître.

Toutefois, en toute connivence avec son public de « valeureux champions et gentilshommes » qui passent leur temps « avec les honorables Dames et Damoysselles », il ouvre cette querelle à d'autres genres littéraires, en l'aventurant vers des formes nouvelles pour elle, formes en prose narrative d'une part, théâtrales d'autre part.

D'une part la narration permet des dialogues d'accusation et de riposte au sein d'un même chapitre où les arguments *pro* et *contra* peuvent s'échanger en direct. Différents duos d'amitié ou d'amour contrarié font se répondre des voix qui mettent en cause ou défendent l'honneur des dames : (1) l'échange Panurge-Pantagruel du chap. 15, puis (2) le dialogue

⁴³ Rabelais connaissait donc parfaitement ces pièces poétiques et la querelle qui les accompagnait. Voir sur ce point Guillaume Berthon, *Rabelais poète*, Genève, Droz, 2025, notamment p. 75-86, et son article « Rabelais éditeur des œuvres de Clément Marot (Lyon 1533-1535) », *L'Année Rabelaisienne* 2, 2018, p. 127-176.

⁴⁴ Voir Raphaël Cappellen, « De Galliot du Pré à François Juste. Rabelais éditeur du recueil *Hecatophile. Les Fleurs de poesie françoise* (1534) et des *Œuvres* de Coquillart (1535) », *L'Année Rabelaisienne* 2, 2018, p. 177-196 (cité ici p. 191).

Panurge-dame de Paris des chap. 21 et 22, enfin (3) le dialogue Pantagruel-seconde dame de Paris du chap. 24, dialogue médiatisé par Panurge qui est invité à déchiffrer le message. Et plusieurs fois c'est la dame qui blâme son amant. Ces duos ou trios mixtes font parler et se répondre non des dames de plusieurs villes entre elles, mais toutes les instances, y compris masculines, du débat grâce aux discussions développées au cœur du récit narratif.

Alors que tous les textes de la querelle des dames étaient en vers, Rabelais innove et fait parler (ou rire) les femmes loin des accusations théoriques, *in situ*, pour défendre leur honneur en actes et par la parole. Et si certains objets (les fards, les bijoux, les beaux vêtements) étaient dans la querelle appelés à comparaître pour prouver la vénalité des femmes, leur fonction est ici retournée en objets signifiants, et porteurs, comme la bague au diamant faux, d'un sens beaucoup plus fin, plus ambivoque qu'on ne pourrait le croire. On remarquera que Panurge ne sort pas forcément grandi de ses grossiers stratagèmes qui ont pour seules issues des déboires amoureux, ni de ses échecs successifs en matière de décryptage, même si c'est lui qui finalement réussit à faire parler la bague.

D'autre part, Rabelais innove aussi dans le travail littéraire autour des dames de Paris en ajoutant aux vers et au récit un troisième genre littéraire, le théâtre. C'est là le sens de la remarque faite par Pantagruel :

« Maistre, je vous pry, venez veoir tous les chiens du pays qui sont
 assemblé à l'entour d'une dame, la plus belle de ceste ville, et la
 veuillent jocqueter. »

A quoy voluntiers consentit Pantagruel, et veit le mystere le quel il
 trouva fort beau et fort nouveau. (chap. 22, p. 246)

Si « mystère », terme qui désigne une représentation théâtrale, est le mot qui convient ici aux yeux de Pantagruel, c'est parce que le blâme de cette belle dame de Paris qui résiste est joué en public. La réplique de Panurge contre l'honneur de la Parisienne a pris la forme d'un « tour » théâtral. Le mystère est jugé « fort beau et fort nouveau » par le géant parce que dans le cadre de la querelle des dames de Paris où nul recours n'était fait à la logique de la scène, la forme que prend le blâme est en effet fort nouvelle : « tout le monde se arestoit à ce spectacle ». Avec le mot « spectacle », le texte insiste sur cette dimension scénique, sollicitant un public nombreux.

Enfin, s'il fallait se convaincre que Rabelais construit ses épisodes parisiens en relation avec les offenses ou défenses qui parsèment les querelles versifiées de son temps, on remarquera qu'il y a ailleurs dans *Pantagruel* des mentions, certes discrètes mais qui forment un ensemble d'échos concordants, de villes dont sont originaires les personnages féminins cités. Dans le chapitre 24 il évoque, pour mesurer les lieues de France, « cent belles garses Picardes », lesquelles semblent infatigables dans le déduit, contrairement aux hommes⁴⁵. Plus tard, Eusthenes se plaint de son inactivité sexuelle après leur départ de Rouen : « Et je, dist Eusthenes, quoy ! qui ne dressay oncques puis que bougeasmes de Rouen » (p. 270). Par ailleurs, au moment où le prisonnier donne des indications sur les « cent cinquante mille putains, belles comme déesses » qui hantent le camp des Dipsodes, il cite nommément, après les Amazones, et pour leur lubricité, les principales protagonistes de la querelle des dames, à savoir en tout premier lieu les dames de Lyon et de Paris (mais aussi d'autres villes, puisque la querelle s'étendait aux dames de Rouen, de Milan, de Poitiers, etc.). La séquence « Lyonnoyses, Parisiennes » placée en tête de l'énumération révèle un clin d'œil adressé à toutes celles et ceux qui connaissent le contexte littéraire de cette querelle :

⁴⁵ « Mais, quand ilz eurent long chemin parfaict et estoient ja las comme pauvres diables, et n'y avoit plus d'olif en ly caleil, ilz ne belinoyent si souvent et se contentoyent bien (j'entends quand aux hommes) de quelque meschante et paillarde foy le jour » (chap. 24, p. 250).



[...] les aucunes sont Amazones, les aultres Lyonnoyses, Parisiennes, Tourangelles, Angevines, Poictevines, Normandes, Allemandes : de tous pays et toutes langues y en a. (chap. 26, p. 268)

Or, c'est précisément à ce moment et quand Eusthenes mentionne ses regrets d'avoir quitté les Rouennaises que « le bon Pantagruel rioit à tout », et qu'il fait retentir l'un des rares grands « Ha, ha, ha ! » déjà mentionné. Ainsi, puisqu'il est important d'historiciser la création littéraire, il semble utile de souligner que Rabelais prend sa place au cœur du sujet rebattu – *attendu* par son lectorat ? – des femmes et du débat sur leurs vertu et honneur, sujet envenimé puis quasiment démotivé par le contexte littéraire et éditorial, et placé chez Rabelais sous le signe de comiques prouesses et débandades panurgiennes. Notre auteur s'efforce ainsi de renouveler littérairement le traitement de cette question devenue un poncif.

Toutes ces remarques portant sur des éléments de contexte littéraire ne sont pas destinées à édulcorer la cruauté du sort réservé à la dame de Paris, cela ne se peut et parce que ce serait fausser le texte. Il s'agit de s'entourer d'instruments d'analyses pertinents, du moins de ne pas se priver de tels instruments, afin de pouvoir penser scientifiquement les ressorts d'une écriture. Le but n'est pas de dire que Rabelais serait misogyne parce qu'il serait de son temps. Il est apparu au regard des querelles contemporaines qui toutes relayent des stéréotypes de genre, que Rabelais ne se contente pas d'une simple reprise de ces stéréotypes misogynes. Il les révisé en les soumettant à un travail littéraire, consistant notamment en une transposition dans d'autres genres littéraires, le récit et le théâtre, pour proposer une outrance de la logique qui pousse dans ses retranchements narratifs les possibles prolongements de tels stéréotypes, en forme de vengeance.

Toutefois l'ingéniosité littéraire de Rabelais à mon sens la plus intéressante, parce qu'elle est susceptible de mettre en débat les stéréotypes, est celle qui consiste à placer ladite vengeance entre les mains de Panurge. Le personnage se situant en marge de toutes les normes (sociales, morales, discursives), ses actions ne sauraient être considérées comme « normales », encore moins sérieuses, ni comme allant de soi par quiconque les lit en ayant compris comment fonctionne le risible personnage, un effronté invétéré. Dès lors, la simple présence de Panurge recommande la prudence devant le réalisme de la situation. La logique de la lecture permet à la réception de rire devant des actions qui, par leur excès-même (programmé par la fiction et une logique de personnage), sont peut-être, en fait, destinées à penser autrement les stéréotypes de genre au regard des outrances auxquelles elles pourraient mener. En d'autres termes, c'est en figurant la monstruosité des tenants et des aboutissants des stéréotypes de genre qu'il est permis d'en rire et c'est de cette manière que Rabelais, sinon les dénonce, du moins exerce à leur endroit une pensée critique.

Panurge manifeste une scélératesse supérieure à d'autres scélératesses caricaturales de la société. L'obscène et la trivialité s'exposent pour dénoncer d'autres obscénités. Rire est-il plus simple une fois qu'on a montré que contextuellement ce rire était clairement situé dans un environnement littéraire et éditorial donné ? Que les lecteurs rompus à la querelle des dames n'étaient sans doute pas dupes des topiques à l'œuvre ? Que l'atténuation opérée par l'auteur ne s'applique qu'aux éléments qui pouvaient caricaturer le texte, et le rendre trop prévisible, afin d'éviter une lecture à son tour caricaturale ? Le fait de rire avec Panurge reste compliqué, et de fait, Panurge a longtemps cristallisé les difficultés de lecture, en divisant la critique.



RIRE OU NE PAS RIRE, UN PIVOT DE LA RÉCEPTION

Les désaccords de la réception montrent que « rire avec Panurge » est une question centrale sur laquelle Rabelais, semble-t-il, bâtit une part de son protocole de lecture.

Addiction à la fourberie

Panurge est celui qui pousse la charge obscène et subversive à un degré très élevé, qui confine à l'extravagance. Sa friponnerie est érigée en art, c'est-à-dire en méthode. L'inventaire des poches de Panurge, qui contiennent toutes sortes d'accessoires destinés à élaborer des pièges et des tours, les drogues qu'il confectionne, dont les recettes sont détaillées pour les lecteurs⁴⁶, et toutes les préparations des stratagèmes, jusqu'à l'oreille posée sur son épée au sol pour entendre les sergents venir de loin, démultiplient un art de faire les mauvais tours. Pour les lecteurs, cela participe de la capacité à anticiper les horreurs à venir, à les faire désirer en se posant des questions : que va faire Panurge de cette affreuse tarte bourbonnaise, véritable poison ? comment va-t-il s'y prendre avec la drogue confectionnée à l'aide de la lycisque orgoose ?

Tandis que ces soigneuses préparations organisent l'attente, il ne reste qu'à assister à la déflagration, désormais souhaitée : c'est alors un procédé de grossissement des détails qui vient combler l'envie de savoir l'issue des choses. Citons par exemple les maladies précises dont meurent ou sont affectés les maîtres es art après l'inhalation de la tarte bourbonnaise : peste, ladres, pouacres, vérole ; ou l'effroi olfactif du renard devant les vesses de la vieille (« un aultre petit pertuys qui put comme cinq cens diables. J'en suis empoisonné de l'odeur, tant il est punays ! », p. 186). Citons aussi la panique collective qui se justifie par les gros plans sur les différents endroits souillés par les chiens pendant l'assaut canin : « un grand levrier luy pissa sur la teste, les aultres aux manches, les aultres à la croppe ; les petitz pissoient sur ses patins ». Cette attention à un dernier détail qui n'oublie pas les plus petits représentants de la gent canine, et qui s'attache à une question de dimension, s'inscrit dans la veine comique qui sera reprise lors de l'assaut du clos de Seuillé, où il est dit aussi, à la fin de l'épisode, que les moineillons « égorgetaient » les ennemis avec de « petits couteaux » à cerner les noix. On songe aussi au travail du rythme qui fait comprendre l'ampleur parfaite de la réussite par ses groupes réguliers de quatre syllabes se terminant en cadence majeure (« Petitz et grands, gros et menuz, tous y venoyent, tirans le membre et la sentens, et pissans par tout sur elle »). Avec ses drogues, Panurge en quelque sorte drogue le texte pour faire avaler – parce qu'on l'a désiré – l'inacceptable, et s'attendre à pire encore : c'est une drogue hilarante, addictive, qui nous met devant le spectacle le plus subversif qui soit, en nous ayant donné envie de le voir.

S'il donne à voir les méfaits par hypotypose avec un art du détail répugnant ou choquant, le texte montre aussi les victimes, et insiste sur le fait que tout le monde en est une potentielle : robes et bonnets des bonnes gens auxquels il fait des cornes, hommes et femmes indifféremment, comme le montrent les nombreux exemples de la page 192. Mais les mauvaises actions sont également exécutées en public, ce qui leur donne une cruauté supplémentaire, car les victimes sont ridiculisées « devant tout le monde », expression récurrente qui théâtralise les situations⁴⁷ et montre à quel point elles sont constituées comme des farces.

Panurge – en particulier dans *Pantagruel* – est le seul personnage qui exerce à ce point une radicalité sans limite dans l'action condamnable. L'épisode de la dame humiliée monte en

⁴⁶ Pour l'exemple de la tarte bourbonnaise (p. 190) créée grâce à une préparation méticuleuse qui met en œuvre des posologies impossibles de plantes médicinales, voir mon article « Salades, tartes et confitures. Les plantes habillées par la cuisine rabelaisienne », *L'Année Rabelaisienne* 6, 2022, p. 269-291 (p. 277-285).

⁴⁷ Voir N. Le Cadet, *Rabelais et le théâtre*, op. cit., p. 269-273.



puissance, par étapes graduelles qui poussent à chaque fois un peu plus loin l'effronterie et l'insistance : dialogue, poèmes, tour de passe-passe sur les patenôtres, souillure canine, les moyens variés, de plus en plus pressants, sont stimulés par la résistance, franchissant chaque fois des degrés dans la violence. Le caractère déconcertant de ces actions plonge les lecteurs dans l'inconfort, parfois dans l'incompréhension. Leur radicalité a pu leur valoir le qualificatif d'« obscène ». Il convient donc de croiser les courants de la critique rabelaisienne avec les travaux plus récents sur la question de l'obscénité, pour comprendre comment Panurge peut avoir été un personnage condamné par la critique, et même une véritable pomme de discorde entre les rabelaisants qui ne savaient qu'en faire. De telles crispations empêchent certains de consentir à rire avec Panurge, puisque son nom suffit à hérissier la critique, et ce dès le XVI^e siècle.

Scandale et vitupérations

L'obscénité de Rabelais a été d'emblée un point d'achoppement. Mais qu'est-ce que l'obscénité, hormis l'outrance insupportable et scandaleuse, le point extrême à proscrire ? Différents travaux ont montré que ce qui est appelé « obscène » au XVI^e siècle⁴⁸ ne relève pas uniquement de la sexualité ou de la scatologie, mais recouvre aussi les insultes faites à la religion, le blasphème et l'hérésie. Ainsi, en 1543, quand la faculté de théologie met à l'index les deux premiers livres de Rabelais avec des ouvrages réformés, elle signale que le grief est principalement lié à une question d'orthodoxie religieuse. Ariane Bayle résume ainsi la situation : quand en 1549, surgissent les reproches d'obscénité formulés par le catholique Gabriel du Puy Herbault, et en 1550 par Calvin dans le camp opposé, l'argumentaire du premier, « fait la part belle aux questions de morale individuelle : il voit dans Rabelais un ivrogne, un homme 'aux mœurs grecques', obsédé par les satisfactions corporelles, qui répand sa propre souillure dans ses livres en s'attaquant aux honnêtes gens », tandis que pour Calvin, « les jugements disqualifiants qui touchent Rabelais ne s'appuient sur l'agression contre les mœurs que pour mieux étayer la thèse de son impiété⁴⁹ ».

Dans cette définition extensive de l'obscène, on voit qu'hier l'indignité majeure se rapportait aux outrages faits au monde ecclésiastique, tandis qu'aujourd'hui notre sensibilité est davantage heurtée par le traitement des femmes, et demain ? De nouveaux motifs d'araser quelque chose de dérangeant pourraient continuer d'apparaître, décennie après décennie⁵⁰. La relativité des chefs d'accusation est bien éclairée par les mots de Lucien Febvre, qui avait déjà en 1942 le mérite de dépassionner les indignations ciblées et évolutives de la réception de Rabelais :

Le temps a marché vite de 1530 à 1550. Quand paraissaient *Gargantua* et
Pantagruel, entre 1532 et 1535, qui se scandalisait de plaisanteries

⁴⁸ Sur l'obscénité, je renvoie aux études de Peter Frei, *François Rabelais et le scandale de la modernité. Pour une herméneutique de l'obscène renaissant*, Genève, Droz, « Études rabelaisiennes », 2015, et au collectif dirigé par Guillaume Peureux, Hugh Roberts et Lise Wajeman, *Obscénités renaissantes*, Genève, Droz, 2011. Dans ce volume, je fais miennes et citerai ci-après les principales orientations de l'article d'Ariane Bayle au sujet des différents courants de la réception sur l'obscénité rabelaisienne : Ariane Bayle, « Six questions sur la notion d'obscénité dans la critique rabelaisienne », p. 379-392.

⁴⁹ A. Bayle, art. cité, p. 383.

⁵⁰ « Obscénité » est redevenu depuis 2023 le chef d'accusation qui a interdit et fait retirer des quantités de livres des bibliothèques dans les écoles en Floride et dans vingt-huit autres états liberticides. La simple mention du mot « sexe » ou de sexualités jugées hors norme suffit à déclarer un livre « obscène » : voir l'article de Lisbeth Koutchoumoff Arman publié le 15 mars 2025 dans *Le Temps* : <https://www.letemps.ch/culture/livres/censure-de-livres-aux-etats-unis-quand-la-peur-s abat-sur-les-bibliotheques-et-les-ecoles?srsId=AfmBOoqDpDl4Va57oCD6nSmZyPJaCqMKXUsvU3orYJ6tkinv1VbEskOM>.



bientôt jugées déplacées et suspectes sous l'action même des Reformés ? Ce n'est pas Rabelais qui a mis dans ses livres une malice que les coryphées de la Réforme dénoncent bruyamment vers 1545 ; ce sont les hommes qui, vers 1545, se mettent à voir malice là où nul ne voyait, peu avant, que plaisanterie sans fiel⁵¹.

« Le tintamarre de nos cervelles critiques⁵² » (XX^e-XXI^e siècles)

À titre d'illustrations, un tour d'horizon des postures critiques du XX^e et du XXI^e siècles montre à quel point les interprétations se scindent quand il s'agit d'étudier les excentricités de Panurge, généralement traité comme un « homme sans qualités⁵³ ». On pourra ici réduire ce point critique à l'essentiel, car différents travaux ont déjà amplement développé ces aspects⁵⁴. Selon Mikhaïl Bakhtine⁵⁵, les actions de Panurge qu'on pourrait juger obscènes occupent dans l'œuvre une fonction offensive, et soutiennent une idéologie. Elles permettent de dénoncer avec intensité les vices de la société, ses injustices, elles s'en prennent à l'église, aux institutions, à tous les puissants qui exercent, dans le monde de la politique, de la religion, du commerce, une quelconque forme de domination. L'outrance dans la plus grande liberté est la revanche du faible, elle est violente à l'image des violences subies. Le scandale est corrosif, il désacralise les autorités dans un mouvement carnavalesque où le monde est renversé, pour pouvoir en rire. Tout cela peut être rapporté à Panurge, à ceci près qu'il ne s'en prend pas seulement aux puissants.

Le scandale, étant compris, peut se trouver euphémisé, si on montre que l'enjeu central est le comique et l'étrangeté, dont le scandale serait le simple vecteur. Michel Jeanneret montre ce double aspect, insistant d'une part sur l'étrangeté qui déjoue les attentes codées :

La fascination de l'*unheimlich* perturbe les mécanismes du sens. On ne sait pas s'il faut traduire, ni comment, et on reste captif d'images si fortes qu'elles dérèglent les habituelles opérations de décodage. [...] Le lecteur est bombardé de suggestions symboliques qui, parce qu'elles ne relèvent d'aucun code connu, défient la traduction ; elles dérangent, elles résonnent de vibrations affectives très fortes qu'aucune rationalisation ne permet d'enrayer⁵⁶.

D'autre part, il dissocie le comique de la morale en le considérant comme une « zone franche » :

⁵¹ Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1942, p. 156 (cité par A. Bayle, *ibid.*).

⁵² J'emprunte cette formulation à Gérard Defaux (*Rabelais agonistes, du rieur au prophète*, Genève, Droz, 1997, p. 242).

⁵³ J'ai employé cette expression dans l'état de l'art réalisé en introduction de « Hors toute intimidation ». *Panurge ou la parole singulière* (op. cit., p. 9-18) pour évoquer le traitement réservé à Panurge, lié au caractère littéralement « piquant » de ce personnage qui hérisse la critique.

⁵⁴ Voir sur l'obscénité proprement dite les travaux de Peter Frei et d'Ariane Bayle, déjà cités. Hormis les éléments sur Peter Frei et la référence finale à André Tournon, je reprends en majeure partie dans ce développement le tour d'horizon sur l'obscénité de Rabelais proposé par Ariane Bayle dans son article, en citant certaines de ses analyses. Pour un point analytique sur les positionnements critiques attachés à Rabelais en général, on se reportera à l'article de Nicolas Le Cadet, « Rabelais et les rabelaisants. Pour une histoire des querelles critiques au XX^e siècle », *L'Année Rabelaisienne* 1, 2017, p. 31-83.

⁵⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], Paris, Gallimard, Tel, 1970, p. 369-374 et p. 413-416.

⁵⁶ Michel Jeanneret, « La crise des signes et le défi de l'étrange » [1992], dans *Le défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 89-99 (p. 98).



Les histoires luxurieuses semblent se déployer dans un espace à part, une zone franche sur laquelle l'autorité morale renonce à exercer son contrôle. Entre défenseurs de la décence et esprits libres, une secrète connivence intervient, dans laquelle le comique joue un rôle central : il sert de sauf-conduit et, comme s'il désamorçait la charge, donne l'illusion d'un jeu sans gravité⁵⁷.

Entre cette veine et l'héritage bakhtinien, tout en suivant l'idée d'un espace « franc », ou de liberté, Peter Frei situe son approche critique sur l'obscène rabelaisien en en faisant le substrat de la « modernité » de Rabelais : la force subversive de l'obscène, considérée comme un moteur du texte, brouille les frontières herméneutiques en créant un malaise fécond chez les lecteurs, amenés à désacraliser les discours convenus. Selon cette approche, Rabelais a lui-même contribué à ce qu'on puisse juger ses œuvres comme obscènes et à les maintenir dans un espace déstabilisant qui est celui de la contestation, qu'il faut s'efforcer de ne pas neutraliser par la critique érudite.

L'excuse générique ou stylistique permet pourtant de minimiser la force subversive, en soulignant que pour une œuvre qui se présente comme « cornucopie de joyeuseté et de raillerie », il est en quelque sorte normal de rencontrer des moments provocateurs, lesquels ne sont donc pas moralement condamnables. Ce point est développé par Guy Demerson, qui rappelle que « la facétie ne cherche pas à faire la leçon », et qu'elle « instaure une culture de l'accueil », ou *comitas*, loin des « brutalités de la satire ou de l'invective⁵⁸ ». Michael Screech ou Edwin Duval sont tentés d'aller dans cette direction en vertu de ce que Rabelais prône dans ses prologues, mais il leur manque la *comitas* qui leur permettrait de considérer Panurge autrement que comme l'âme damnée de Pantagruel. La lecture de Michael Screech est intéressante. Devant le premier livre, il consent à rire, nous le verrons plus loin. Mais devant le *Tiers Livre*, il ne mâche pas ses mots : Panurge représente pour lui « l'antithèse de tout ce que Pantagruel représente », certes. Il ajoute « c'est un imbécile du début à la fin, et de plus en plus, au fur et à mesure que la démence diabolique prend possession de son esprit, un sombre et fâcheux imbécile⁵⁹ ». L'erreur de méthode consiste à tenter de discerner une « personnalité » dans un personnage, et de considérer ses actions fictives comme si elles étaient réelles. Avec la même obsession de nier toute ambivalence, après avoir posé la question « est-il bon ? est-il méchant ? », Gérard Defaux se range à la deuxième solution en jugeant Panurge « certes séduisant, mais d'autant plus dangereux ; immoral, sadique, cruel et pervers, [...] esclave perpétuel de ses concupiscences, de ses superstitions et de ses angoisses ; irrémédiablement aveuglé par sa philautie⁶⁰ ». Aucun rire n'est permis après une condamnation morale si virulente. Il est peut-être rassurant de s'associer à ces anathèmes à l'emporte-pièce pour tenter d'échapper au vertige herméneutique promis par Michel Jeanneret. Le problème vient toutefois du fait qu'elle contribue à faire du texte une machine binaire en deux dimensions. Est-ce rassurant ?

De son côté, François Rigolot situe la recherche du rire grivois sur le terrain de la construction poétique : l'obscénité rabelaisienne n'est qu'une des composantes de la problématique de l'écriture. Les variations sur *mouches* et *mousses* tournent au « harcèlement verbal » et procurent au texte une sorte d'innocuité : « l'émouchage verbal [...] annule l'autre, le réel, le décharge de sa vulgarité et en multiplie le potentiel érotico-poétique⁶¹ ».

⁵⁷ Michel Jeanneret, *Eros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003, p. 52-53.

⁵⁸ Guy Demerson, « Les facéties chez Rabelais » [1978], dans *Humanisme et facétie. Quinze études sur Rabelais*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 35-54 (cité ici p. 48-49).

⁵⁹ Michael Screech, *Rabelais* [1979], Paris, Gallimard, 1992, p. 294-296.

⁶⁰ G. Defaux, *Rabelais agonistes*, op. cit., p. 242.

⁶¹ François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1972, p. 111-119, cité ici p. 117.

André Tournon, quant à lui, n'esquive pas le rire qu'il érige non en excuse, mais en véritable clé herméneutique. Selon lui, au lieu de céder à « une phobie mal contrôlée, et encore plus mal compensée par une dévotion excessive au bienheureux Pantagruel, parangon de toutes vertus⁶² », il convient de lire le texte « en sens agile ». Pour cela, il importe de « rire pour comprendre⁶³ », c'est-à-dire de considérer le rire comme central dans le protocole de lecture pantagruélique, rire sans lequel on resterait sourd aux principaux enjeux de l'œuvre. Il ne s'agit pas seulement de repérer l'ironie et la parodie pour se saisir du sens, il s'agit aussi d'accepter que le rire advienne, ce dont Pantagruel montre l'exemple.

M. Screech reconnaissait déjà cette nécessité du rire comme principe de production du texte, mais se contentait de regretter qu'elle ne constitue plus un principe de réception privilégié par le lectorat moderne, lequel, et c'est « regrettable », voit ce rire obstrué par des « préoccupations non pertinentes » :

Dans *Pantagruel*, il [Panurge] est amoral, mais on lui pardonne tout parce qu'il fait rire. Et c'est bien légitime : normalement, les considérations morales ne s'appliquent pas au monde de la farce. [...] Plus de tels personnages enfrennent les conventions, plus nous rions. Leur seule présence suffit à bannir tout sérieux et tout tragique : même le fait d'être prisonnier des Turcs – danger que l'on courait effectivement à l'époque – devient amusant lorsque Panurge est à la fois le prisonnier et le conteur.

Les réactions des lecteurs modernes à l'égard de Panurge sont mitigées. Bien des lecteurs sensibles le trouvent sans attrait, voire pas très drôle. Ce qui est regrettable et laisse à penser que des préoccupations non pertinentes – morales ou même humanitaires – se sont glissées entre le rire que Rabelais cherche à provoquer et nos propres réactions⁶⁴.

A. Tournon, qui partage ce constat, ne s'en tient pas là. Il s'engage de manière plus volontariste, en faisant du rire un prérequis essentiel de l'herméneutique de l'œuvre. Et de mettre ainsi en évidence la nécessité de l'analyse textuelle pour restaurer, si possible intact, le rire, au titre de l'agilité qui mérite d'être déployée devant un tel texte, préférable au fait de suivre « l'évolution du goût » qui a rendu certains de ses traits « méconnaissables et répugnants » :

sans rire, sans fantaisie, impossible de comprendre le *Pantagruel* ; donc, du moment que l'évolution du goût a rendu méconnaissables ou répugnants les traits qui faisaient rire ses premiers lecteurs, à commencer sans doute par l'auteur lui-même, il est nécessaire de procéder à l'anamnèse historique et à l'analyse textuelle pour réactiver, de loin, une gaîté qui devrait éclater immédiatement⁶⁵.

⁶² André Tournon, *En sens agile. Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995, p. 27.

⁶³ André Tournon, « Rire pour comprendre. Essai d'herméneutique pantagruélique », art. cité, 2004.

⁶⁴ M. Screech, *Rabelais, op. cit.*, p. 100.

⁶⁵ A. Tournon, « Rire pour comprendre », art. cité, 2004, p. 21. Le travail d'analyse que je mène dans « *Hors toute intimidation* ». *Panurge ou la parole singulière*, pour comprendre Panurge par ses discours et par son intertextualité, sans prisme moral, lui est largement redevable.



CONCLUSION. QUE PEUT-ON FAIRE D'AUTRE QUE RIRE, AVEC PANURGE ?

Pantagruel nous montre le chemin, celui de l'amitié qui ne juge pas, premier point. Qui s'accommode et se réjouit de l'interruption permanente, de la diversion, fussent-elles incongrues, seconde ouverture d'esprit. Pantagruel se distingue du reste de l'humanité par sa taille démesurée, Panurge par son caractère outrancier exceptionnel. L'excès conduit les actions et les inflations verbales, les débordements de Panurge. Quant aux rires de Pantagruel, ils sont peu nombreux mais sont tous perturbants, et d'autant plus éloquents. Le rire, problématisé par le mauvais goût des interventions piquantes de Panurge, devient l'un des principaux points herméneutiques dès le premier livre écrit par Rabelais ; l'histoire farcesque soigne-t-elle la douleur par le rire ? C'est ce que prétend le prologue. Encore est-il indispensable qu'une connivence s'instaure, pour éviter d'être scandalisé.

Mais tout le monde n'a pas envie d'être l'ami de Panurge, ni d'être amateur de ses farces discordantes. Vient alors le principe érasmien du *stultitia loquitur* : on ne s'offusque pas du discours du clown, qui n'est proféré qu'en dérision⁶⁶. Les vantardises d'une économie inversée, où le pauvre s'enrichit non de l'argent, mais du son du rire qu'il a provoqué en le dépensant inconsidérément, les aberrations, les provocations sont si énormes qu'elles montrent que si on s'offusque de Panurge, c'est qu'on s'offusque du déraillement en général, ou de l'excès horrible ; « les calembredaines sont trop grosses pour tromper⁶⁷ », dit André Tournon. Mais, poursuit-il, « si spontanée que soit cette attitude ludique, elle requiert de constantes infractions aux normes de la pensée rationnelle ». Là est la difficulté : il faut à la fois consentir à l'infraction tout en n'abolissant pas la pensée rationnelle, car ce n'est que parce que nous reconnaissons l'écart que nous pouvons en rire. A. Tournon parle de « strabisme » ou de tension logique : pour saisir l'outrance il faut la voir et donc présupposer que la chose est vraie, mais pour rire il faut se rappeler que c'est faux : voir à la fois l'horreur alarmante, et la joie tout aussi alarmante que celle-ci procure. Accepter de rire avec Panurge, c'est consentir à cette possibilité, à ce séisme du décrochage, acquiescer au risque du déséquilibre, qui met en danger nos certitudes ou les plonge dans l'inconfort. Panurge interroge la morale, et l'inquiète. Il est nécessaire, pour le lecteur, de mettre ses principes de côté le temps de la lecture de ce livre écrit pour « accroître vos passetemps davantage » (p. 50), ou alors il faut cesser de le lire.

Cependant, à ne choisir que ce qui nous convient, comme le souligne Laure Murat dans un essai sur la non-pertinence des révisions normatives de la littérature, on s'expose à ce qu'un sujet gênant chasse toujours l'autre :

Choisissez de lire ce qui correspond à votre temps. Mais gardez bien en tête, pour reprendre la formule d'Antonin Artaud, que « toutes les époques sont dégueulasses » et que fatalement, le siècle prochain éprouvera un malin plaisir à débusquer nos aveuglements actuels⁶⁸.

Plutôt que de fonder notre lecture sur les tendances idéologiques de telle ou telle époque – alors même que nous sommes nécessairement tributaires des filtres interprétatifs de la société de notre temps – il semble dès lors plus judicieux d'indexer notre lecture sur l'analyse du travail de l'écrivain, tel qu'il le définit lui-même. La leçon du dernier chapitre, en forme d'« excuse de l'auteur », doit sonner puissamment aux oreilles des censeurs, dont Rabelais prévient les intransigeances : il faut d'abord s'entendre sur le genre (« balivernes et plaisantes mocquettes »), et sur l'effet à produire, depuis l'écriture jusqu'à la lecture (« passetemps joyeux ») :

⁶⁶ « On ne fronce pas les sourcils devant un clown », dit A. Tournon (*ibid.*).

⁶⁷ A. Tournon, « Le pantagruélisme, mode de lecture du *Tiers Livre* », *Littératures* 33, 1995, p. 9-10.

⁶⁸ Laure Murat, *Toutes les époques sont dégueulasses*, Paris, Verdier, 2025, p. 23.



Si vous me dictes : « Maistre, il sembleroit que ne feussiez grandement saige de nous escrire ces balivernes et plaisantes mocquettes », je vous reponds que vous ne l'estes gueres plus de vous amuser à les lire.

Toutesfoys, sy pour passetemps joyeux les lisez, comme passant temps les escripvoys, vous et moy sommes plus dignes de pardon... (p. 342)

Rire en lisant, c'est rencontrer l'auteur dans son geste initial qui consista à rire en écrivant. Il ajoute que ceux qui condamnent en prétendant passer leur temps en dévotion ont bel et bien lu, mais avec un esprit nuisible (« non tant pour passer temps joyeusement que pour nuire ») associé à une étroitesse de vue (« par un partuys ») à fuir absolument, c'est le dernier mot du livre :

Quant est de leur estude, elle est toute consummée à la lecture de livres Pantagrueliques, non tant pour passer temps joyeusement que pour nuire à quelcun meschamment, scavoir est articulant, monortulant, torticulant, culletant, couilletant et diaboliculant, c'est-à-dire callumniant. [...] Iceulx fuyez, abhorrissez et haïssez autant que je foy, et vous en trouverez bien, sur ma foy. Et si desirez estre bons pantagruelistes (c'est à dire vivre en paix, joye, santé, faisans tousjours grand chere), ne vous fiez jamais en gens qui regardent par un partuys. (p. 344-346)

Tous ces verbes évoquent la violence infligée au livre lorsqu'on le malmène par une lecture malencontreuse (« meschamment »), qui atteste une rencontre manquée et une vision rétrécie à un tout petit bout de lorgnette. Nul besoin de revendiquer une lecture éthique pour voir le scandale des situations narrées. En revanche, lire éthiquement, c'est faire l'effort de rendre justice au texte en procédant à une lecture logique, effort indispensable pour éviter de s'offenser ou de faire violence au texte en s'engouffrant dans une lecture pathétique, qui privilégierait l'émotion du moment. Du reste, on le sait, ce type de réception est généralement aussi péremptoire que périssable : « il est plus que probable que dans trente ans on rira de nos propres angles morts, de nos propres contradictions, comme on le fait aujourd'hui pour les époques précédentes⁶⁹ » : ethos, logos, pathos, ces trois catégories du discours dont peut se réclamer la réception sont à pondérer avec discernement. La compréhension (littéralement, embrasser, prendre avec soi), la connivence d'esprit permettent l'humour partagé. Il en ressort une constante de la réception, consistant à ne jamais se scandaliser, attitude posée de nouveau, comme un prérequis du héros Pantagruel face à un Panurge déconcertant au début du *Tiers Livre* :

Pantagruel adverty de l'affaire, n'en feut en soy aulcunement indigné, fasché, ne marry. Je vous ay jà dict⁷⁰, et encores rediz, que c'estoit le meilleur petit et grand bon homet, que oncques ceigneït espée. Toutes choses prenoit en bonne partie, tout acte interpretoit à bien. Jamais ne se tourmentoit, jamais ne se scandalizoit⁷¹.

⁶⁹ Ce passage est extrait d'une réponse faite par Laure Murat à la question « Pourquoi cette obsession de juger le passé avec nos critères actuels ? » (« Édulcorer un texte aboutit à un mensonge historique », *Propos recueillis par Amaury Da Cunha, Le Monde des Livres*, vendredi 23 mai 2025, p. 3). Voir l'exemple donné précédemment de la remarque datée, qu'on jugerait aujourd'hui bien malencontreuse, de Gérard Defaux au sujet de l'épisode de la dame de Paris.

⁷⁰ Rabelais l'a en effet déjà dit dans le chapitre 31 de *Pantagruel* : « Et Pantagruel prenoit à tout plaisir. Car je aise bien dire que c'estoit le meilleur petit bon homme qui fust d'icy au bout d'un baston » (p. 324).

⁷¹ Rabelais, *Tiers Livre*, chap. 2, p. 579 (éd. R. Cappellet, dans *Tout Rabelais*, Paris, Bouquins, 2022).



Choisissons notre camp, Rabelais nous y invite en insistant sur les clivages possibles : d'un côté les agelastes, « abbayant en lieu de rire » (*Briefve declaration*), ces torticuleurs « Cagotz, Escargotz, Hypocrites, Caffars, Frapars, Botineurs, et aultres telles sectes de gens, qui se sont desguizez comme masques pour tromper le monde... », de l'autre des pantagruélistes, capables de rire à la manière du héros éponyme, « en paix, joye, santé, faisans tousjours grand chere » (même avec celui qui choque).

Rabelais pose la réception de Panurge, exemplifiée par Pantagruel, comme le signe même du pantagruélisme qui représentera pour lui un travail continu d'auteur contre les agelastes et autres cannibales mangeurs de texte. Ce travail est conduit dès le livre suivant, *Gargantua*, dont la page de titre avertit qu'il est « plein de pantagruélisme » et qui érige dès le dizain liminaire le rire en « propre de l'homme », jusqu'au *Quart Livre* où les menaces pesant sur le livre se font plus pressantes⁷² de la part de ceux qui s'offusquent et marquent leur désaccord.

Rire avec Panurge, c'est une épreuve extrême de lecture posée comme fondatrice dès le premier volume des fictions pantagruéliques ; c'est une manière d'accueillir l'irrévérence et la divergence sans lui tordre le cou, sans la torticuler ni la diaboliculer. C'est se rendre capable d'attendre avec appétit l'audace du quolibet suivant, en se demandant toujours jusqu'où il ira et jusqu'où on pourra tenir.

⁷² Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article « Le Pantagruélisme du *Quart Livre*, ou les intermittences de la joie », dans *Un joyeux quart de sentence*, dir. S. Geonget et M.-L. Demonet, Genève, Droz, Études Rabelaisiennes LII, 2012, p. 123-140.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- BOUCHET Jean, *Epistres morales et familiales du Traverseur*, Poitiers, Jacques Bouchet et Jean et Enguilbert de Marnef, 1545.
- MAROT Clément, *Les Épîtres*, édition établie par Guillaume Berthon et Jean-Charles Monferran, Paris, Poésie Gallimard, 2021.
- RABELAIS François, *Pantagruel* [1532], édition établie par Gérard Defaux, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- RABELAIS François, *Pantagruel* [1542], édition et translation par Guy Demerson, Paris, Seuil, 1996.
- RABELAIS François, *Pantagruel* [1542], édition établie et annotée par Nicolas Le Cadet, translation par Myriam Marrache-Gouraud, suivie de la *Pantagruéline Prognostication*, texte annoté et traduit par Claude La Charité, Paris, Bouquins, « Les Singuliers », 2025.
- RABELAIS François, *Tout Rabelais*, édition avec translation intégrale dirigée par Romain Menini, Paris, Bouquins, 2022.

Textes critiques

- BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* [1965], Paris, Gallimard, Tel, 1970.
- BAYLE Ariane, « Six questions sur la notion d'obscénité dans la critique rabelaisienne », dans Peureux Guillaume, Roberts Hugh et Wajeman Lise (dir.), *Obscénités renaissantes*, Genève, Droz, 2011, p. 379-392.
- BERCHTOLD Jacques, « La fonction épique du déchet dans les romans burlesques de Rabelais. Mouches et mousses dans le chapitre 15 du *Pantagruel* », *Compara(i)son*, 1-2, 2001, p. 43-60.
- BERTHON Guillaume, « Rabelais éditeur des œuvres de Clément Marot (Lyon 1533-1535) », *L'Année Rabelaisienne* 2, 2018, p. 127-176.
- BERTHON Guillaume, *Rabelais poète*, Genève, Droz, 2025.
- BRANCHER Dominique, « “Mais quelle mousse l'a picqué ?” La botanique tantrique de Rabelais », *L'Année Rabelaisienne* 6, 2022, p. 203-225.
- CAPPELLEN Raphaël, « De Galliot du Pré à François Juste. Rabelais éditeur du recueil *Hecatomphe*. Les Fleurs de poesie françoise (1534) et des Œuvres de Coquillart (1535) », *L'Année Rabelaisienne* 2, 2018, p. 177-196.
- CÉARD Jean, « L'Histoire écoutée aux portes de la légende : Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de saint Nicolas », *Études seiziémistes offertes à M. le Pr V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 91-109.
- CLÉMENT Michèle, « La braguette ou la ‘débandade du sens’ », *L'Année Rabelaisienne* 2, 2018, p. 485-497.



- COOPER Richard, « La guerre comique entre les Dames de Paris, de Lyon, de Rouen et de Milan », dans Fontaine Marie-Madeleine (dir.), *Rire à la Renaissance*, 2010, p. 385-411.
- DEFAUX Gérard, *Rabelais agonistes, du rieur au prophète*, Genève, Droz, 1997.
- DEMERSON Guy, « Les facéties chez Rabelais » [1978], dans *Humanisme et facétie. Quinze études sur Rabelais*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 35-54.
- FEBVRE Lucien, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1942.
- FONTAINE Marie-Madeleine (dir.), *Rire à la Renaissance*, Genève, Droz, 2010.
- FREI Peter, *François Rabelais et le scandale de la modernité. Pour une herméneutique de l'obscène renaissant*, Genève, Droz, Études rabelaisiennes, 2015.
- JEANNERET Michel, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987.
- JEANNERET Michel, « La crise des signes et le défi de l'étrange » [1992], dans *Le défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 89-99.
- JEANNERET Michel, *Eros rebelle. Littérature et dissidence à l'âge classique*, Paris, Seuil, 2003.
- JOOLE Patrick, « L'architecture des *Epistres morales et familières* de Jean Bouchet », dans Jennifer Britnell et Nathalie Dauvois (dir.), *Jean Bouchet Traverseur des voies périlleuses (1476-1557)*, Paris, Classiques Garnier, 2024, p. 253-266.
- KOUTCHOUMOFF ARMAN Lisbeth, « Censure de livres aux États-Unis, quand la peur s'abat sur les bibliothèques et les écoles », *Le Temps*, 15 mars 2025. URL : <https://www.letemps.ch/culture/livres/censure-de-livres-aux-etats-unis-quand-la-peur-s-abat-sur-les-bibliotheques-et-les-ecoles?srsId=AfmBOoqDpDI4Va570CD6nSmZyPJJaCqMKXUsvU3orYJ6tkinvIvEbEskOM>
- KUNDERA Milan, « Le jour où Panurge ne fera plus rire », dans *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, Folio, 1993, p. 9-46.
- LA GUARDIA David, « L'écriture polymorphe de la masculinité chez Rabelais », dans Ferguson Gary (dir.), *L'homme en tous genres. Masculinités, textes et contextes*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 49-61.
- LANGER Ullrich, *Perfect Friendship*, Genève, Droz, 1994.
- LE CADET Nicolas, « Rabelais et les rabelaisants. Pour une histoire des querelles critiques au XX^e siècle », *L'Année Rabelaisienne* 1, 2017, p. 31-83.
- LE CADET Nicolas, *Rabelais et le théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2020.
- MARRACHE-GOURAUD Myriam, « Hors toute intimidation ». *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, Études Rabelaisiennes XLI, 2003.
- MARRACHE-GOURAUD Myriam, « Un picotin, un bâton, un pot au lait... Le lexique grivois chez Rabelais », dans Giaccone Franco (dir.), *La langue de Rabelais – La langue de Montaigne, Actes du colloque de Rome*, Genève, Droz, Études Rabelaisiennes XLVIII, 2009, p. 235-256.
- MARRACHE-GOURAUD Myriam, « Le Pantagruélisme du *Quart Livre*, ou les intermittences de la joie », dans Stéphan Geonget et Marie-Luce Demonet (dir.), *Un joyeux quart de sentence*, dir., Genève, Droz, Études Rabelaisiennes LII, 2012, p. 123-140.
- MARRACHE-GOURAUD Myriam, « Salades, tartes et confitures. Les plantes habillées par la cuisine rabelaisienne », *L'Année Rabelaisienne* 6, 2022, p. 269-291.
- MÉNAGER Daniel, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995.
- MILLON Louise, « 'Le lion, la vieille et le renard', une fable démoralisante », *L'Année Rabelaisienne* 2, 2018, p. 231-251.



- MOLINS Marine, « Les lardons de Panurge », dans Fontaine Marie-Madeleine (dir.), *Rire à la Renaissance*, Genève, Droz, 2010, p. 85-92.
- MUEGGLER Nina, « Bon pays de France ». *Enjeu national et joutes poétiques sous le règne de François I^{er}*, Genève, Droz, 2023.
- MURAT Laure, « Édulcorer un texte aboutit à un mensonge historique », Propos recueillis par Amaury Da Cunha, *Le Monde des Livres*, vendredi 23 mai 2025, p. 3
- MURAT Laure, *Toutes les époques sont dégueulasses*, Paris, Verdier, 2025.
- PEUREUX Guillaume, ROBERTS Hugh et WAJEMAN Lise (dir.), *Obscénités renaissantes*, Genève, Droz, 2011.
- RAJCHENBACH-TELLER Élise, « Une querelle poétique : la querelle des Dames parisiennes et des Dames lyonnaises », dans *La poésie à la cour de François I^{er}*, *Cahiers Saulnier* 29, 2012, p. 101-119.
- RIGOLOT François, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1972.
- SCREECH Michael, *Rabelais* [1979], Paris, Gallimard, 1992.
- TOURNON André, « Le pantagruélisme, mode de lecture du *Tiers Livre* », *Littératures* 33, 1995, p. 5-16.
- TOURNON André, *En sens agile. Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995.
- TOURNON André, « Rire pour comprendre. Essai d'herméneutique pantagruélienne », *Réforme Humanisme Renaissance* 59, 2004, p. 7-22.