

# Rabelais au risque de la topique

## 1. Préliminaires

L'objectif de sérier l'ensemble des manifestations de la violence dans *Pantagruel* et *Gargantua* sera ici doublé par celui de cerner certaines questions théoriques et méthodologiques au sujet de la valeur opératoire des *topoi*. Le choix de Rabelais pourra paraître hasardeux : ses « chroniques » présentent en effet un caractère hétérogène (tant du point de vue de la forme que du contenu) fort éloigné du « romanesque » tel qu'il s'est fixé par la suite dans la tradition française. De plus, s'il existe une topique à l'œuvre dans le texte rabelaisien, il faudrait plutôt la chercher dans les corpus grec et latin, dans les récits populaires du Moyen Âge, dans l'épopée et la chanson de geste. Il y a donc quelque chose de paradoxal à faire de Rabelais l'un des « pères » du roman, à côté de Cervantès. Rabelais paraît signifiant davantage pour ce que la tradition littéraire n'a pas retenu de lui que pour la postérité de ce que son imagination s'est plu à *inventer*. J'utilise à dessein ce mot en rappelant le lien qui existe depuis l'Antiquité entre topique et *inventio*. Inventer, c'est créer sans doute, mais c'est avant tout re-crérer, exhumer, repêcher des matériaux disponibles, légués par la tradition. Dès lors, le geste créateur prend place dans la faculté d'exploiter au maximum les ressources des *topoi* et de rendre ainsi à quelque chose de connu son caractère étonnant. C'est en partant de ces considérations que je me permets d'amorcer une réflexion sur la notion de *topos*, qui affronterait les problèmes suivants :

1) Quelle est la portée de l'inventaire topique dans le renouvellement de notre interprétation des œuvres *singulières* ? La topique permet certes de relativiser la soi-disant originalité d'une œuvre en faisant ressortir ses points communs avec d'autres textes, mais est-ce bien là précisément que se joue l'originalité ?

2) N'est-ce pas plutôt du côté de l'énonciation, et plus généralement de la forme ? Or, la notation phrastique des *topoi* gomme cette dimension énonciative, ainsi que la *valeur* (au sens saussurien) du *topos* dans l'ensemble textuel.

3) De là, il convient de se questionner sur les différences existant entre le TOPOSATOR et la notion de *fonction* chez Propp. J'en vois deux : d'abord, l'ambition de Propp n'était pas que d'inventorier une liste de situations-types, mais également d'établir la syntaxe de leur enchaînement. Cependant, il manquait à l'entreprise de Propp la dimension *diachronique* qui caractérise l'entreprise de la SATOR, qui permet de retracer l'évolution et les variations des motifs repérés, ce qui fait de la topique une manière originale et particulièrement exaltante de mettre en perspective l'histoire du romanesque.

4) Toutefois, cette subtile dialectique, dans le *topos*, entre la fixité et le changement commande la question préalable du lien entretenu par une communauté avec ses représentations. Si un *topos* se maintient, est-ce dû au conformisme ou à la *mimesis* des écrivains ou bien est-ce le symptôme d'une interrogation symbolique persistante dans l'univers social ? En d'autres termes, est-ce l'histoire de la littérature qui se donne à lire à travers la topique ou n'est-ce pas plutôt l'histoire des mentalités ? On se rappellera que la topique d'Aristote reposait sur des énoncés tirés d'une morale naturelle que le philosophe jugeait commune à tous les individus dotés de « bon sens ». N'y aurait-il pas quelque chose du même ordre dans la création de récits, au sens où (et c'est ici que l'on fait retour vers Propp, mais ce pourrait être également vers Freud ou Lévi-Strauss) les sujets qu'un créateur peut affronter, outre le fait que le monde change et qu'il y aura toujours de nouveaux référents à intégrer, restent fondamentalement assez limités et forcément répétitifs ?

Au bout du compte, la topique fonctionnerait comme un index : elle permet de s'orienter dans un texte et (surtout) dans l'intertexte, mais elle ne saurait constituer une « pensée » du texte : dès qu'il s'agit de « faire parler » ces données brutes, il faut faire intervenir un ensemble de facteurs que je m'attacherai maintenant à présenter, d'abord de manière empirique à partir du texte rabelaisien, ensuite de façon plus systématique.

## **2. La violence dans les deux premiers romans de Rabelais**

*Pantagruel* et *Gargantua* regorgent de scènes violentes. Mais le plus déterminant est l'effet que réussissent à produire ces scènes sur le lecteur : il s'agit d'une violence dénuée

de *pathos* et qui souvent prête à rire, atténuée par le caractère hautement burlesque, imaginaire, fantaisiste de la composition. En fait, le texte rabelaisien nous oblige à questionner notre conception même de la violence, en particulier les *affects* que spontanément nous associons à ce phénomène. Je ne crois pas que Rabelais et ses contemporains aient jugé non-violents des gestes qui pour nous le sont (même si ça demeure possible dans certains cas), mais je crois pouvoir affirmer que l'interprétation morale et existentielle de ces gestes est, dans le texte rabelaisien, fort éloignée de tout ce que nous pouvons concevoir à l'heure actuelle. Mais, mises à part ces questions qui nécessiteraient une critique épistémologique de la notion de violence et de son histoire, il faut poser la question du rapport qui s'établit entre la représentation et l'énonciation et éclairer le contrat que crée le texte avec son lecteur en repérant les modalisations énonciatives et narratives des *topoi*.

J'ai divisé en quatre catégories les phénomènes qui, dans les textes de Rabelais, peuvent être associés à la violence. Forment-ils des *topoi* ? Seule une étude comparative nous permettrait de répondre à cette question. D'abord, l'inventaire des épisodes violents et des précisions sur le contexte.

1) *Actes violents occasionnés par le gigantisme* : nous avons droit à des séances de dévoration d'animaux, et parfois d'humains (mais sans conséquences graves), au vol par Gargantua des cloches de Notre-Dame, à la destruction d'un berceau, à des flots d'urine qui provoquent des déluges meurtriers, à une forteresse démolie à grands coups d'arbre. Mis à part le dernier exemple, les séquences comportent une dimension violente évidente, mais *sans intentionalité violente* de la part de qui en est l'auteur. Cette violence a quelque chose de « bon enfant » et, de fait, on peut suivre Bakhtine lorsqu'il nous pointe du doigt l'origine populaire de telles représentations : cette « violence » est similaire à celle des éléments, c'est une force brute qui ne se connaît pas elle-même et qui excède le contrôle humain. La destruction du berceau par Pantagruel peut en outre recevoir diverses interprétations symboliques ou allégoriques – volonté d'émancipation, rupture avec l'enfance, voire avec l'ordre ancien, etc. S'agit-il de paradigmes littéraires ? Ces figures sont certainement des *topoi* d'un certain genre qui a eu cours avant Rabelais, mais je ne

crois pas que la tradition du roman français dans les siècles qui suivent en présente de nombreuses occurrences (le conte serait certainement plus fertile de ce point de vue), à moins que l'on ne mette dans la même série tout ce qui a trait au *monstrueux*, c'est-à-dire à ce mélange dans un même personnage de traits humains et inhumains. Le fait important à souligner est que ces histoires de géants ont pour conséquence d'instituer avec le lecteur un contrat où n'entre pas le critère de vraisemblance, ce qui ne peut qu'avoir un effet sur la réception des scènes de violence.

2) Le deuxième groupe est formé par des *actes de violence physique entre individus singuliers* : un juste corrige des truands qui s'en prenaient à des innocents, Panurge s'amuse à humilier des puissants de toutes catégories (sergents de guet, prêtres, dames galantes ou dévotes, etc.), un personnage se venge d'une humiliation, un personnage vole autrui, un personnage est attaqué par des bêtes, un homme tue ou blesse un animal, etc. Au sujet de ces occurrences, quelques remarques s'imposent. D'abord le motif de *l'humiliation* me paraît occuper ici une place importante. Panurge, dans bien des cas, en est l'agent : il est l'auteur de frasques, de coups pendables qui prêtent à rire. L'humiliation, presque toujours, atteint les puissants (par exemple, les rois Anarche et Picrochole) et remplit donc une fonction de régie symbolique des valeurs, soit qu'elle détrône ceux à qui l'*hybris* a fait perdre tout bon sens, soit qu'elle ramène à leur simple dimension humaine ceux que leur fonction sociale a rendus faussement puissants et vertueux. Toujours, elle vise « l'esprit de sérieux ».

3) La troisième catégorie comprend les *actes de violence relatifs à la guerre*. C'est la catégorie la plus abondante, surtout dans *Gargantua*, à partir du chapitre XXIII où est déclenchée la guerre picrocholine. Cette série répond bien sûr à des *topoi*, mais ce sont plutôt ceux du poème épique que du roman. Néanmoins, leur seul énoncé sous forme de topos a quelque chose d'intemporel (il faudra revenir sur ce problème) : Un individu agressé contre-attaque ; On torture un personnage ; Une armée ennemie est terrassée ; On empoisonne un ennemi ; On capture un ennemi ; Un souverain exécute un sujet rebelle ; On poursuit une armée fugitive ; Une ville ennemie est incendiée ; On massacre les soldats ennemis ; Des soldats pillent des villages ; Une armée prend d'assaut la forteresse

ennemie, etc. On trouve bien là les ingrédients d'une guerre, mais énoncés de la sorte, les *topoi* font oublier toute la dimension parodique ou critique que seule l'énonciation permet de décoder. En revanche, on pourrait considérer comme véritablement topique cet écart narratologique relevé par G. Defaux :

Il faut comparer ce récit [la guerre picrocholine] à celui qui lui fait pendant dans le *Pantagruel* pour s'apercevoir que Rabelais change de monde et de perspective. Nous ne sommes plus ici dans une épopée classique ou féodale, mais dans son au-delà. On peut aussi songer au récit que, dans *Le Cid*, Rodrigue fait du fameux combat contre les Maures. Le « héros » s'estompe déjà. Ce qui domine est la stratégie, la leçon d'art militaire. On passe du monde épique à celui de l'histoire et du roman. (*Gargantua*, p. 416)

4) La quatrième catégorie rassemble les *violences de caractère verbal*.

Elles sont nombreuses chez Rabelais. Ce sont : des menaces de mort ou de représailles, des injures lancées contre un individu ou un groupe d'individus, des discours conquérants qui témoignent d'une intention violente. Mais le trait le plus récurrent, le plus caractéristique de cette oeuvre, est sans aucun doute l'apparition continuelle de situations de *procès*, ou encore de joutes oratoires, de plaidoiries, de harangues qui demandent réparation d'un tort infligé, dénoncent une injustice, ou cherchent à convaincre un adversaire. Nous sommes ici à la limite de la violence et entrons plutôt dans le territoire du conflictuel. Il reste que la forme du procès est un motif structurant dont le théâtre, déjà chez les Grecs, avait exploité les possibilités. Dans les textes rabelaisiens, ces situations sont étroitement liées à la rhétorique et à la tradition scolastique, aux débats qui avaient cours dans les universités, ou bien (dans le cas des injures) à la tradition populaire.

### **3. Le rapport entre le représenté et le discours de l'oeuvre**

L'une des difficultés majeures, lorsqu'on étudie la violence dans une oeuvre littéraire, est de penser le rapport entre la voix narrative (le discours de l'oeuvre) et les événements racontés, ou le discours des personnages. Quand Pantagruel, Gargantua et Panurge parlent, leur discours correspond-t-il au discours de Rabelais ? De même, leurs actions sont-elles toujours légitimées par le discours du roman ?

Le texte rabelaisien est difficile à analyser de ce point de vue car plusieurs « événements » de la diégèse ne sont pas doublés par un commentaire moralisateur de la part du narrateur. Ainsi, l'extrême violence des actions belliqueuses de Frère Jean ne reçoit jamais l'ombre d'une réprobation. Mais rien non plus ne la cautionne, comme on l'eût fait d'une guerre sainte. Étant donné que ce personnage joue le rôle d'adjuvant auprès de Gargantua, notre réflexe serait de croire que la voix narrative entérine sa violence, la légitime : il serait juste de tuer les méchants. Les choses sont beaucoup plus complexes. L'une des richesses du texte rabelaisien est justement de ne pas obéir à une structure monologique, à un système d'oppositions binaires qui départage clairement le bien du mal, les bons des méchants. C'est ce qui permet d'interpréter cette oeuvre en lui donnant une portée qui va au-delà d'une pensée morale pour atteindre le lieu d'une ontologie .

Si l'on suit la voie ouverte par Bakhtine, on est amené à considérer les scènes violentes à partir d'une autre logique que celle à laquelle la tradition littéraire réaliste et psychologique nous a habitués (qui prend les passions et le comportement humain comme mesures de toute morale). La violence rabelaisienne répond à une vision beaucoup plus large, disons même pour suivre Bakhtine, « cosmique », et fort éloignée de tout sentimentalisme. Dans cette vision, l'être humain n'est pas détaché des processus naturels mais en fait partie intégrante : le rire vient équilibrer la mort, comme dans la nature mort et naissance se conjuguent. Le roman rabelaisien n'attire pas l'attention sur la souffrance individuelle mais brosse une immense fresque où gaîté et cruauté se côtoient. Nous sommes loin encore du roman qui présente des cas de conscience. S'il y a une conscience chez Rabelais, elle est d'un autre ordre que celui de la psychologie.

Les réflexions de Gérard Defaux apportent aussi quelques lumières sur l'éthique qui soutend les romans de Rabelais par rapport à la violence. Les remarques du critique tiennent compte d'ailleurs, sans en faire la théorie mais d'une manière tout de même concertée, de la différence entre le plan du représenté et le plan structural. Ainsi, Defaux en arrive à établir une série d'oppositions qui n'émanent pas du dire du narrateur mais sont déductibles uniquement à partir d'effets de structure. Pour Defaux, le seul véritable héros positif de l'oeuvre de Rabelais, c'est-à-dire le seul personnage qui puisse faire figure de

porte-parole de l'auteur, est Pantagruel (cela devient probant dans *Le Tiers-livre*). Grandgousier est aussi conforme à l'évangélisme, mais il appartient au monde du passé. Quant à Gargantua et Panurge, ce sont des créatures certes sympathiques mais aussi associées à un mode de pensée et d'action que le texte dans sa logique tend à railler : la sophistique. Leur désir de gloriole, leur goût de la *disputatio pro et contra* et des discours séducteurs en font aux yeux de Defaux de parfaits sophistes. Panurge, surtout, peut être vu comme l'envers « diabolique » de Pantagruel, son double malfaisant. Toutefois, l'analyse de Defaux se corse lorsqu'il en vient à présenter le couple Panurge/Pantagruel comme le symptôme de la contradiction historique de Rabelais, au sens où ils sont indissociablement liés l'un à l'autre. L'arrivée sur scène de Panurge permet à Rabelais de purifier la figure de Pantagruel. Dorénavant, c'est Panurge qui accomplira toutes les violences, toutes les bassesses. Mais le plus important est que Pantagruel ne puisse se passer de Panurge. S'il y a un *topos* inaugural ici, c'est bien celui du *double*.

Cette ambivalence est aussi visible dans le traitement de la violence. Par exemple, comment ne pas voir un contraste, dans *Gargantua*, entre le discours pacifiste de Grandgousier et l'énorme tuerie à laquelle se livre Frère Jean ? Defaux souligne ce contraste dans une note du chapitre XLII, en émettant l'hypothèse que : « Frère Jean acquiert valeur de symbole, ou d'allégorie. Il est le liquidateur du vieux monde et du vieux roi, l'annonciateur d'un nouveau monde. Mais celui-ci ne peut naître que par la violence » (*Gargantua*, p. 392).

Le problème que posent de tels passages consiste à se demander comment un *topos* pourrait rendre compte d'une pareille épaisseur de significations. Du simple point de vue de la représentation, il est facile à formuler : « Un personnage massacre des soldats ennemis ». Un tel *topos*, on l'avouera, peut voyager allègrement à travers toute l'histoire littéraire et jusqu'au cinéma : de ce point de vue, Frère Jean et Rambo, même combat ! Il faut donc en un premier temps préciser la formule, mais sans la rendre trop spécifique – sinon, elle cesse d'être un *topos*, tel est le paradoxe de ce genre d'entreprise ...

Commençons par la formule impersonnelle : « Un personnage ». Comment ne pas voir que la violence exercée par Frère Jean n'est pertinente que parce qu'il s'agit de Frère Jean,

et que toute l'interprétation du texte rabelaisien en serait transformée s'il s'était agi de Pantagruel, ou même de Gargantua ? De même, les mauvais tours de Panurge sont des récits à travers lesquels se façonne sa personnalité, son existence en tant que personnage. C'est la structure même du personnage et son rapport aux autres personnages, de même qu'au discours du narrateur, qui permettent d'évaluer la portée symbolique de la violence qui est ici enjeu.

Mais nous ne sommes pas au bout des peines que nous causent ces deux passages où Frère Jean massacre des soldats ennemis. Je les énumère rapidement :

- 1) Il faut considérer le fait que le moine est seul et qu'il les abat avec son bâton de la croix, puis avec son braquemart.
- 2) Il faut ensuite considérer ses motivations, qui sont surprenantes de la part d'un moine : sauver les vignes qui permettent de faire le vin.
- 3) De plus, sa tuerie est la riposte à une offense : il tue des pillards qui s'en sont pris à un bien qu'il chérit.
- 4) On notera que les soldats ennemis sont comparés à des Sarrasins, ce qui oblige à interpréter la séquence *en partie* comme une parodie des récits de croisade.
- 5) Il faut aussi tenir compte du fait que ces épisodes ne sont pas isolés, mais intégrés à une suite que la tradition a désignée sous le titre de « guerre picrocholine ». C'est le contexte d'apparition du *topos* dans la séquence narrative qui détermine sa valeur spécifique.

Ces remarques n'ont pas pour but de disqualifier la mise en place de *topoi* romanesques, mais de faire sentir les limites de cette mise en série pour la compréhension des textes singuliers. Conséquemment, la valeur des *topoi* semble se situer presque exclusivement dans une perspective intertextuelle. Mais je pourrais reprendre le *topos* discuté plus haut et l'enrichir quelque peu : « Un personnage massacre des pillards qui s'en sont pris à son bien ». En substituant « pillards » à « soldats ennemis », on ajoute une connotation négative aux personnages agressés et tient compte davantage de ce qu'ils sont pour Frère Jean : en effet, celui-ci n'est pas informé de la guerre picrocholine, du moins dans la



première séquence, et n'entreprend de guerroyer que pour son propre compte. C'est donc malgré lui qu'il devient complice des troupes de Grandgousier. En outre, il est bien spécifié que ces pillards ont été tués parce qu'ils avaient d'abord commis un acte de violence. Au sème « tuer » s'ajoute donc celui de « défense », voire celui de « vengeance ». Existe-t-il une manière de faire entendre tout cela en une seule phrase ?

Poursuivant, on peut poser un sixième type de problème, relatif cette fois à l'énonciation même du passage, au langage utilisé par le narrateur :

Es uns escarbouillait la cervelle, es autres rompait bras & jambes, es autres deslochait les spondyles du cou, es autres démoullait les reins, avallait le nez, pochait les yeux, fendait les mandibules, enfonçait les dents en la gueule, descroulait les omoplates, sphacelait les grèves, desgondait les ischies, débezillait les faucilles. Si quelqu'un se voulait cacher entre les ceps plus épais, à icelui freussait toute l'arête du dos, & l'érenait comme un chien. Si aucun sauver se voulait en fuyant, à icelui faisait voler la tête en pièces par la commissure lambdoïde. Si quelqu'un gravait en un arbre, pensant y être en sûreté, icelui de son bâton empalait par le fondement. [ ... ] À d'autres, donnant sus la faute des côtes, leur subvertissait l'estomac, & mouraient soudainement. Es autres tant fièrement frappait par le nombril qu'il leur faisait sortir les tripes. Es autres parmi les couillons perçait le boyau cullier. Croyez que c'était le plus horrible spectacle qu'on vit oncques. (*Gargantua*, p. 281-283)

Comment dénommer une telle scène ? « Un personnage massacre des pillards qui s'en sont pris à son bien » ? C'est oublier la cruauté : « Massacre cruellement » alors ? C'est oublier la drôlerie de la narration, ce qui nous conduit sur un autre registre que la représentation proprement dite. Questionnons-nous un instant sur cette drôlerie : qu'est-ce qui fait que c'est comique et non pas terrifiant ? Il y a bien sûr l'invraisemblance de la description, mais ce critère n'est pas suffisant : après tout, l'histoire du petit chaperon rouge est tout aussi invraisemblable, et pourtant elle fait peur aux enfants ! Tout se joue en fait dans le langage utilisé. D'abord le point de vue narratif lui-même, qui néglige la douleur des victimes pour énumérer une série d'actions en laissant d'ailleurs ces victimes dans l'anonymat (ce qui rend difficile l'identification du lecteur). Ensuite le lexique utilisé, très technique, médical. La richesse des verbes est aussi un facteur de distanciation, et je ne crois pas que ce soit un simple effet de la distance historique entre nous et Rabelais : des verbes tels que descroulait, sphacelait, desgondait, débezillait, érenait, même si l'on en saisit le sens, sont peu investis d'imaginaire émotif. La

nomination du « fondement », des « couillons » et du « boyau cullier » opère un rabaissement déclencheur de comique. Bref, le mouvement d'ensemble de la scène, son *exagération* obtenue par un effet d'accumulation, la profusion de sa richesse lexicale en font une fête du langage bien plus qu'un massacre. Cela aurait pu devenir un *topos*, mais il faudra attendre Céline pour qu'un écrivain français nous propose de tels morceaux de bravoure.

#### **4. Propositions méthodologiques pour le traitement des données**

##### **topiques**

On constatera à la lecture des propositions qui suivent que mon souci est d'assurer un juste positionnement des données topiques dans le cadre de l'interprétation d'un texte particulier. En ce qui concerne les rapports intertextuels (visée générale des séries topiques), des contraintes méthodologiques devront être observées, mais je laisse à d'autres le soin de les définir. Mon effort consiste ici à systématiser ce qui a été observé à partir du texte de Rabelais. C'est ainsi que j'en arrive à considérer quatre plans qui, malgré leur interpénétration, méritent d'être sans cesse distingués.

1) Le *plan actoriel-diégétique*. Il est constitué par la matière anecdotique du texte, par les actions, événements et situations racontés par le narrateur. L'inventaire que j'ai fait des types de violences rencontrées dans le texte rabelaisien s'inscrit sur ce plan, de même que l'ensemble des *topoi* que la SATOR, jusqu'à présent, s'est employée à circonscrire. Par rapport à la violence, ce sont les situations conflictuelles *racontées*, les actes de violence commis par les personnages, ces meurtres, viols, empoisonnements, tortures et enlèvements qui sont représentés dans le roman.

2) Le *plan actantiel-structurel*. Certaines oppositions sont dictées par la structure du texte. Elles peuvent être actantielles (Greimas, pour désigner l'antagonisme entre le sujet et l'anti-sujet, parle de « structure polémique de confrontation »), ou sémiques (oppositions entre valeurs ou catégories signifiantes). À ce sujet, je rappelle les hypothèses de Defaux mentionnées plus haut au sujet de l'opposition, chez Rabelais, entre le Sophiste et le Sage. Plusieurs de ces oppositions fondamentales se traduisent sur le plan actantiel

(et même actoriel) par des couples oppositionnels : Pantagruel / Panurge, Grandgousier / Picrochole, Pantagruel / Anarche, etc. De ce point de vue, on ne peut passer sous silence le régime oppositionnel créé par le texte inscrit au fronton de l'abbaye de Thélème (*Gargantua*, p. 453-459), qui imite (ou parodie) la scène du Jugement dernier où sont départagés les bienvenus et les bannis.

On remarquera que ce plan ne paraît pas rendre compte directement de la violence mais plutôt du conflictuel. C'est exact. On ne saurait toutefois étudier adéquatement la présence de la violence dans les textes sans la rapporter à ce qui en structure la portée et la direction. Les violences représentées sont toujours *motivées* par du conflictuel latent ou explicite, que le texte précisément tente de résoudre, de comprendre ou d'exorciser en faisant appel à la représentation. La plupart des textes sont assez clairs quant à leurs déterminations sémantiques et axiologiques (qui légitiment ou condamnent les actes violents). Le texte de Rabelais a ceci de particulier qu'il brouille plusieurs de nos repères habituels à ce sujet : on note des oppositions, mais elles sont rarement univoques. Pour bien comprendre ce texte, il faut alors dépasser non seulement le plan actoriel-diégétique, mais également le plan actantiel-structurel, et nous rapprocher des faits énonciatifs.

3) *Le plan narratif-énonciatif*. La violence linguistique est présente chez Rabelais, par exemple lorsque les fouaciers, dans *Gargantua*, injurient les habitants de Lerné à grands coups d' «épithètes diffamatoires» (p. 263), mais cette violence verbale est encore le fait de personnages. Qu'en est-il, maintenant, de la *voix narratrice*, c'est-à-dire d'Alcofribas Nasier ? Évidemment, l'époque de Rabelais n'est pas celle de Céline ou de Thomas Bernhard, celle de la parole individuelle rebelle et asociale : pendant longtemps, l'invective ou le commentaire accusateur s'est retrouvé dans les brûlots ou même à l'occasion dans les poèmes, mais très peu par la voix des narrateurs de récits. Ainsi, lorsque Rabelais veut polémiquer, il met plus volontiers ses mots durs dans la bouche de ses personnages que dans celle d'Alcofribas. Par exemple, la dénonciation de l'esprit de conquête, au chapitre XLVIII de *Gargantua*, est prononcée par Grandgousier. Par contre, voici un passage assumé intégralement par le narrateur :

Toute la ville fut émue en sédition, comme vous savez que à ce ils sont tant faciles que les nations étrangères s'ébahissent de la patience, [ou (pour mieux dire) de la stupidité] des Rois de France, lesquels autrement par bonne justice ne les réfrènt : vus les inconvénients qui en sortent de jour en jour. Plût à Dieu que je susse !'officine en laquelle sont forgés ces schismes & monopoles, pour [voir si je n'y ferais pas de beaux placquars de merde]<sup>1</sup>.

Les phénomènes lisibles sur ce plan constituent des modalisations idéologiques et axiologiques du discours et se manifestent à travers des apartés du narrateur, des incises, des adjectifs évaluatifs ou axiologiques. La voix qui les assume n'est pas toujours facile à déterminer en certains passages où l'on serait en droit de déceler un recours subtil (et avant-gardiste) à l'indirect libre.

En quoi ces faits ont-ils une incidence sur la définition des *topoi* ? Ce plan est difficile à intégrer à une liste de phrases racontant des situations types car les « actions » ici sont purement énonciatives. Malgré tout, on peut imaginer une histoire des modes de l'invective et du polémique dans la narration : on trouverait là également des zones de répétitions, des « lieux communs », car là comme ailleurs l'invectivité est plutôt rare. Ce projet nous rapprocherait des préoccupations de la rhétorique : la notion d'*ethos*, entre autre, y joue un rôle primordial puisque l'une des tâches de la voix narratrice est de se qualifier, de légitimer son dire, d'imposer son autorité. La voix narratrice est d'autant plus importante qu'elle ponctue son récit de commentaires qui dressent le système axiologique à travers lequel se transigent sa lisibilité et ses schèmes interprétatifs.

4) *Le plan énonciatif-pragmatique*. Le dire du narrateur n'épuise pas toute la matière signifiante du roman, ce qui veut dire, en ce qui nous concerne, que la violence de l'écrit peut se jouer à un niveau d'organisation supérieur, que j'appellerai ici la *signature* du texte. Il y a une voix narrative, ou encore une voix du roman, qui échappe à l'emprise du narrateur. C'est le texte en tant qu'il est le geste, l'acte de langage signé « Rabelais » et contresigné par son lecteur. Une communauté est créée par le texte; déjà le style, avec ses alternances entre le haut et le bas, induit un contrat, constitue également un *agôn*, une

---

<sup>1</sup> *Gargantua*, p. 205. Les passages entre crochets sont tirés de l'édition princeps du livre, passages omis dans la version de 1535 sur laquelle s'appuie l'édition que nous suivons : G. Defaux, qui l'a établie, rapporte ces variantes dans les notes infrapaginales.

lutte dans et par l'écriture. Cela se traduit chez Rabelais, en guise d'exemple, par le jeu de la *nomination* : chez lui, les noms sont porteurs de programmes narratifs, ou encore contribuent au campement de plusieurs portraits-charges (pensons aux seigneurs de Baisecul et de Humevesne). Mais cela se joue en premier lieu, bien sûr, par la parodie des genres qui ont dominé l'époque précédente (le récit épique, le récit de Croisade) ou qui dominant l'univers discursif qui lui est contemporain (le langage de la scolastique). Le geste le plus polémique de ce point de vue est sans aucun doute ce que Bakhtine a identifié comme le rabaissement des formes hautes, solennelles.

Là se joue l'éthique du texte rabelaisien, dans cette destitution de ce qui en impose. Il y a bien violence symbolique (tout ordre symbolique se fonde dans la violence, contre l'indifférenciation), mais ce qui importe, c'est le type de *lien* que vient fonder cette écriture. Or, chez Rabelais l'écriture est un lieu de dissolution et simultanément, de vie, de récréation et de récréation : le texte conteste en permanence, dans son jeu, la fixation du discours, y compris le sien propre. C'est par cette forme même que le texte de Rabelais devient radicalement a-topique, non parce que sa matière serait en tout point inédite et pour toujours inimitable, mais parce que ce lieu d'une signature « Rabelais » est aussi le lieu de son historicité et de sa souveraineté : imiter son geste signifierait, paradoxalement, se singulariser et s'historiciser soi-même, c'est-à-dire récupérer au profit du rire et du jeu les discours qui nous rendent sérieux et nous sérient. Notre psyché n'est peut-être qu'un tissu de lieux communs, de grandes et petites violences : béni soit l'écrivain qui fait de ce ressassement la trame de son récit et nous permet d'en découdre une partie !

Dominique Garand

## Bibliographie

### Textes

RABELAIS, François, *Pantagruel*, Paris : Livre de Poche, 1994. [G. Defaux (éd.)]  
–, *Gargantua*, Paris, Livre de Poche (Bibliothèque classique), 1994. [G. Defaux (éd.)]

### Études

<http://journals.uvic.ca/index.php/sator>

BAKHTINE, Mikhaïl, *L' Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970.

DEFAUX, Gérard, *Pantagruel et les sophistes*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973