

Sauret, Martine

Quelques exemples de l'importance du morcellement des lettres et de leur montage dans Gargantua

Études romanes de Brno. 1996, vol. 26, iss. 1, pp. [41]-52

ISBN 80-210-1465-2

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113208>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MARTINE SAURET
Western Michigan University

QUELQUES EXEMPLES DE L'IMPORTANCE DU MORCELLEMENT DES LETTRES ET DE LEUR MONTAGE DANS *GARGANTUA*.

L'expression du corps dans *Gargantua* est multiple. Publié en 1534–1535, à la suite du succès des aventures de *Pantagruel* de 1532, inspiré comme ce dernier des *Chronicqs gargantuines* et marqué par l'époque dite de «silence», dans laquelle bon nombre d'humanistes ont été obligés de se réfugier, *Gargantua* dessine l'épure d'un corps couvert de lettres, transformé en emblèmes, dont les parties sont constamment disséminées à travers le texte. A l'axe des mouvements du Moyen Age et de la Renaissance, il pose et repose la question du corps et de son écriture. Les parties du corps sont ainsi dispersées dans le texte de différentes façons et forment un ensemble caractéristique d'une vision du corps au 16e siècle.

En amont, comme le remarque Jacques Le Goff dans *L'imaginaire médiéval*,¹ le corps reste «la prison de l'âme», où le corps est associé au péché, péché de la jouissance et concupiscence. En aval, la réforme ecclésiastique calvinienne, ainsi que la contre-réforme catholique vont dissocier le corps et l'esprit, pour livrer le corps à l'infamie. La chair y sera maudite. Le corps y deviendra vertige. En même temps qu'apparaissent le nombre des images, et des icônes chez les catholiques, l'interdit de la représentation se voit fortement condamné dans les mouvements de religion protestante. Dans *Gargantua*, l'image du corps est constante. Rabelais égrène différentes parties comme par exemple les bras, les pieds, les nez, les oreilles, de façon comique et répétitive à l'intérieur de chaque texte. Ces membres retracent les événements de l'histoire d'une manière drôle certes, mais ils montrent aussi des éléments caractéristiques de la formulation du corps tel qu'il a été perçu dans les siècles précédents. Michael Bakhtine don-

¹ Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval* (Paris: Gallimard, 1985).

ne de cette vision du corps une notion spécifique comme dépassant ses limites pour se mêler au monde:² Rabelais unit toutes ces notions, les fait circuler et transcrit ainsi tous les doutes et les espoirs de son temps.

Prolifération des parties du corps: importance des lettres

La prolifération des parties du corps dans *Gargantua*³ et leur dissémination mérite alors une attention particulière à la faveur d'un travail sur les divisions textuelles graphiques et visuelles qui marquent la technologie du livre et annoncent la création d'une littérature emblématique. Les implications sont variées, sur le plan du corps, et sur celui du texte en tant que principe d'analyse. L'analyse de différentes parties du corps montre à la fois l'éparpillement de ce dernier souvent projeté dans tous les sens, et reflète les préoccupations de l'époque. Comme une grammaire déconnectée, chaque organe et chaque fonction d'organe opèrent indépendamment en tant qu'outils et se trouvent éparpillés tout au long des textes.

The description of functions like memory and consciousness, which sixteenth-century medical science thought were related to what would be now called nervous and circulatory systems, produces magnificently comic effects of misplaced concreteness.⁴

Si ces organes sont déconnectés, un élément crucial les rapproche. Ce sont les lettres. Si les lettres changent sous le patronage de François Ier, et prennent la forme qui remplace celle du gothique, s'inspirant alors de l'architecture flamboyante, et de la lettre bâtarde, l'apparition de caractères romains, avec l'influence du *songe de Poliphile*, et celle de Geoffroy Tory joue un rôle impor-

² Michael Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age* (Paris: Gallimard, 1968) p. 34 affirme que «A la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas démasqué au restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances: bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. Le corps ne révèle son essence comme principe grandissant et franchissant ses limites...».

³ Pour ne citer que Michael Screech, *Rabelais*, traduit de l'anglais par Marie-Anne de Kisch (Paris: Gallimard, 1992) pp. 182-184 et 245-249. Michel Beaujour, *Le jeu de Rabelais* (Paris: L'herne, 1969) pp. 67-87. Daniel Menager, *Rabelais en toutes lettres* (Paris: Bordas, 1989) p. 56.

⁴ Samuel Kinser, *Rabelais's Carnival* (Berkeley: University of California Press, 1990) p. 74. Marie Madeleine Fontaine dans «Quaresmeprenant: l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale», dans *Rabelais in Glasgow* ed. Coleman and Scollen-Jimack (Glasgow, 1984) pp. 90-93.

QUELQUES EXEMPLES DE L'IMPORTANCE
DU MORCELLEMENT DES LETTRES ET DE LEUR MONTAGE DANS *GARGANTUA*.

tant dans la conception de changement des lettres chez Rabelais. A partir de son étude, Tory⁵ dresse une analogie entre le corps humain et le cosmos. Le sous-titre du livre rappelle d'ailleurs cette analogie entre visuel et écrit «Auquel est contenu Lart & Science de la deue & vraye Proportion des Lettres Attiques, quon dit autrement Lettres Antiques, & vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corps & Visage humain.» Rabelais, médecin érudit et féru de littérature écrit son texte de *Gargantua* de la même manière que ses *chroniques*, d'une part pour ne pas dérouter son public, mais aussi pour pouvoir jouer d'avantage sur les archaïsmes de la langue.⁶ L'importance du corps de la lettre se révèle alors d'un poids caractéristique dans l'étude du corps et de sa dissémination au travers des chapitres.

Notre étude portera en particulier sur l'apport de ces lettres et de leur montage dans la construction du corps de Rabelais et de son imaginaire à travers l'étude de trois chapitres cruciaux: la naissance (chapitre 6), l'éducation (chapitre 11), les jeux du corps (chapitre 23).

Parodie des lettres dans le jeu de la naissance.

De nombreuses parties du corps figurent ainsi dans les débuts des chapitres. Le chapitre 6 dévoile une naissance particulière.⁷ L'essai de parodie de la naissance du Christ va ici de pair avec l'inscription des graphèmes. On pourrait dire que la naissance du héros par l'oreille façonne le remodelage de l'écriture. Le schéma du G de l'oreille peut en effet par assimilation ressembler au schéma du G, que Geoffroy Tory inscrit dans son *Champ Fleury*. L'image du G reproduit par le biais d'une déformation, la forme d'une oreille. La lecture et la vision vont de pair. Voir la torsion de l'oreille répond au souci de capter l'attention du lecteur, qui reste également en 1534, un «écouteur» d'histoires, au moment où l'oralité du texte touche à sa fin. Une des tâches que Rabelais veut faire, est d'infuser cette lettre, ce nouvel appareil dans le corps même de son écriture, mais d'en désigner également par subterfuge, les anamorphoses avec le texte. «Voir devient dévorant»⁸ comme le souligne Michel de Certeau. Mais cette vi-

⁵ *Champ Fleury* (Bourges, 1529), ed. J. W. Jolliffe (Paris-The Hague: Mouton and Johnson Reprint, 1970), ff. xiiii-xviii. Cette édition reproduit une autre édition (British Museum 60. e. 14). Traduction anglaise (New York: Dover, 1967).

⁶ Nina Catach, dans son livre *L'orthographe française à l'époque de la Renaissance* (Genève: Droz, 1968) p. 154 et p. 160 insiste particulièrement sur le fait que le succès du livre était «dû à une sorte d'anachronisme, dépaysement qui devait être fort sensible au public lettré d'alors, plus encore qu'au public populaire».

⁷ Nous avons récemment discuté de ce chapitre dans «La naissance de Gargantua; relecture du corps chez Rabelais» *La Pensée et les hommes* 28 (janvier 1995): 87-98.

⁸ «The madness of vision», *Enclitic* 21 (printemps 1983) p. 25.

sion du texte peut répondre à un désir profond: désir de renouveler le texte, désir d'y mettre à tout moment des pièges qu'il faudra dé-lire et relire. Cette lecture doit également se faire à haute voix, pour entendre psalmodier les lettres qui se répondent d'écho en écho. Les lettres fournissent un espace et un temps dans lesquels le sujet se perd et se reconstitue sans cesse. Piera Aulagnier soulignait à cet effet que la parole se trouvait alors coincée en quelque sorte dans un «pictogramme»⁹ c'est-à-dire une image de l'indicible, où la grammaire s'articule selon des codes flous et plastiques. *Gargantua* met en scène des mélanges de sens et de sensation, à la fois à l'insu de dessins allégoriques (emblèmes, cadre, genre) et dans l'inconscient qui révèle le texte.

Le gouffre de l'écriture.

Le rapport entre la lettre et l'écrivain devient alors extrêmement complexe; la lettre qui à l'origine est neutre s'insinue partout. Elle entraîne le lecteur dans une espèce de gouffre, où le décortilage de la page met en relief le fait que Rabelais veut infuser à son texte une part de doute, mais aussi une part de richesses. Le côté «invisible» au premier abord de ces éléments offre par ce procédé de délecture et de vision, la perception des choses visibles. Cet acte «régressif»¹⁰ permet non seulement l'énonciation de la trame narratrice, mais encore découvre un univers en complète ouverture/fermeture, un autre monde régi par d'autres valeurs ou d'autres codes. Ainsi, dans le chapitre 6 de *Gargantua*, phonie et graphie sont mis en parallèle tout au long du texte: en contact direct, comme le contact du «corps» de l'oreille et de la naissance, ou indirectement de la forme matériellement assimilable du G à la forme de l'oreille. (voir figure #1). La lettre G tient ici un lien très étroit avec celle de *Champ Fleury*. Les lettres sont pour Tory «si naturellement bien proportionnés que a la semblance du corps humain sont composées de membres, cest a dire de nombre, de points et de lignes consistants en esgalle partition et inegalle...» et dans *Champ Fleury* la configuration du G est celle avant tout de «j'ai grand appétit.» Le dessin de cette grille confirme les doutes de Tory sur les ambiguïtés de la voix et de l'écriture. A gauche du rébus dans le texte, nous trouvons: «En telles sottes choses la bonne Orthographe & vraye pronunciation sont perverties bien souvent, & causent ung abus qui souvant empesche les bons esperits en deue escripture.» Le travail suggère, nous pouvons ajouter, que le célèbre «objet pe-

⁹ Piera Castoriadis-Aulagnier, *La violence de l'interprétation* (Paris: PUF, série «Fil rouge», 1975) chapitre 2, souligne que le mot-pictogramme va dans trois sens: premièrement, le pictogramme peut enchaîner des images. En deuxième lieu, d'autres images peuvent surgir à l'intérieur de l'énoncé grâce à des correspondances de sens. Troisièmement, le lecteur peut arriver à décèler de nouveaux sens dans ces images et multiplier également les significations.

¹⁰ Claude Sylvestre, *Topique 25* (1980): 27-30.

QUELQUES EXEMPLES DE L'IMPORTANCE
DU MORCELLEMENT DES LETTRES ET DE LEUR MONTAGE DANS GARGANTUA.

tit-a» de Lacan, qui enferme les différents sorts du désir, pourrait trouver ses origines dans le *a-petit* de Rabelais. En d'autres termes, selon le jeu des lettres, le G grand, petit a., la faim est calmée dans la forme même du dessin, puisque la bouche du G va presque absorber le a. Le rébus résout la devinette de la soif et de la boisson des *propos des bien yvres* en même temps qu'il enclôt la forme et la volonté des grands héros de voir:

G...argantu...a.

«L'autre» côté de leur caractère, leurs caractéristiques comme fils conducteurs de grands chiffres donne aux membres de la famille rabelaisienne leur caractère majuscule. Ce sont des athlètes et des acrobates verbaux et physiques; ils représentent le monde et les figures imprimées qui les nomment. Ils célèbrent leur propre synthèse d'hiéroglyphes; ils ramifient leur langage caché dans des programmes révolutionnaires et évangéliques; ils lancent une écriture populaire et érudite, qui nomme et devine leurs significations et reflète aussi ses propres ambivalences et ses doutes.



figure 1

La phonie et la graphie se multiplient sans cesse dans la lettre G: que ce soit dans GrandGousier, GarGamelle, GarGantua, PantaGruel, Ulrich Gallet, Gymnaste, PanurGe, Galehaut, Goliath, Gabbara, GemmaGoG, MorGan, LonGys, Gayoffe, Galehaut, MirelanGault, Galaffre. Le G, dérivé du phénicien «Ghim-mel» et de «l'iod» hébreu, arrondi dans la version latine, fut provoqué par la scission de l'œuf en un. Rabelais décrit cette lettre G en étroite symbiose avec le C, mais aussi dans un carré très réglementé, insistant sur l'importance du compas (il faut 8 tours de compas pour le parfaire) et de la géométrie d'Euclide.

Cette lettre est également en rapport avec la 5e science, représentant la Géométrie dans les sept arts libéraux, et donc par sa position de «centre», elle représente une lettre de formation, de création et de nouvelle génération.

Notre memoire est toujours mobile comme est une roue de molin ou dorologe, et elle veult toujours estre poussee de leaue de dame Diligence, et aidee du centrepoix de Labeur. Par le Quarre, et figure cy deuant dicte Superficie ou plaine equilateralle, est entendu Atrepence, en la quelle veult estre assize et fituce nostre dicte memoire, qui ne desire de sa nature que foy exercer es sept Ars liberaulx, et aultres bonnes choses, pour ceste cause, iay escript aux quatre angles du Quarre les quatre syllabes de Atrepence, mais touteffois ie ne saisse cy a dire come les Anciens par ce dict Quarre entendoient Dame. (Livre 2,15).

Elle montre à la fois la forme de l'oreille, mais aussi tout le tissu en colimaçon des personnages qui vont s'ouvrir sur le monde, le monde des aventures, le monde des écritures. Rabelais s'inspire toujours de la description détaillée des lettres de Tory, qui projette les sons et les formes de la lettre sur une flûte, pour parvenir à une harmonie et une connaissance. (voir figure 2 .

Ordre
et des
neuf Mu
ses, Apol
lo, les
sept Ars
liberaulx
& le O.
an flageo
l de Vir
gile.

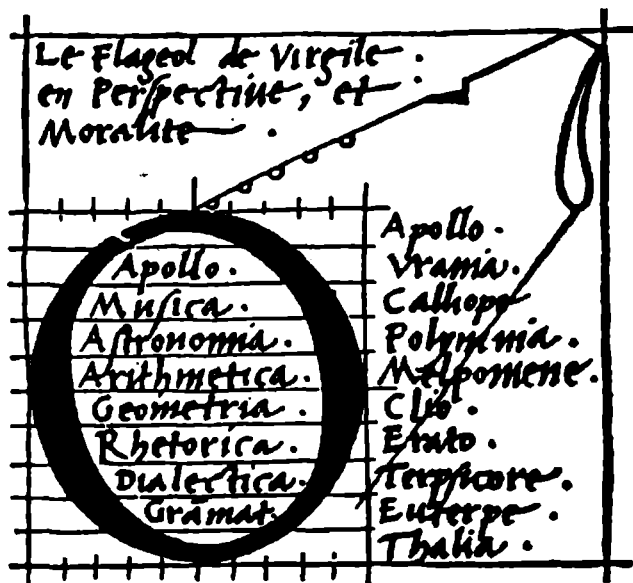


Figure 2

QUELQUES EXEMPLES DE L'IMPORTANCE
DU MORCELLEMENT DES LETTRES ET DE LEUR MONTAGE DANS *GARGANTUA*.

Je veulx icy encore plus dire et faire que le divin flageol de Virgile fera representation morale de notre ludique lettre I, a toutes aultres proportionnaire et pareillement a le O et feray que noz susdicts mots de triumphe IO, IO y feront trouuez symetriquement et armonieusement. (32)

La forme de la lettre entraîne également le lecteur à lire plus: la lettre se perçoit également dans une trace de dénivellement entre l'imprimerie de la lettre et la couche de papier sur laquelle elle s'appose. En creux, elle se trouve embossée, spatialement délimitée, mais également tourbillonnante. Si sur le plan allégorique l'œil et la main touchent les deux corps, le mariage de l'encre et du papier donne à la lettre le pouvoir tactile, visuel, accrocheur. L'oreille du lecteur est également requise: à l'association des formes, se couple le désir d'entendre, et d'entendre à l'infini cette lettre G. Rabelais montre le morcellement des cinq sens, et établit en quelque sorte un «pont» entre la tradition du Moyen-Age et celle de la Renaissance.

L'ouïe et la vue représentent encore un morcellement des cinq sens, propose un arrêt, une écoute du texte. Aussi, le morcellement de cette lettre à travers le texte propose une méditation. A la fois une méditation sur le «corps symbolique» du Christ, la représentation charrie alors un mensonge virtuel. Il réalise le paradoxe d'une forme intelligible. En lui, le cheminement du *per visibilia ad invisibilia* est comme aplati: c'est l'invisible qui se laisse deviner en cette figure trouble. Il devient figure intellectuelle, garant de la vérité mimétique, plutôt que simple représentation. La narration déformée et amplifiée par l'imagination populaire donne une glorification de ce corps du Christ, l'érotise et le mythifie.¹¹ Ce corps échappe cependant à tous les essais de stabilisation, tant par la parcelisation des mouvements qui virevoltent à tous les endroits du texte, que dans les signes peut-être invisibles d'un corps transformé en emblèmes.

La relation étroite du dehors et du dedans vue de façon déformée à travers le jeu de l'oreille et du G pose l'éternel recommencement du cycle naturel de la naissance, de la vie et de la mort. Le retour à la terre par l'intermédiaire du corps né de l'oreille met en avant un réseau de signifiants et de signifiés redéfinis, celui d'un monde où le corps change, se voit différencié, où écriture et corps ne s'associent plus. L'architecture «vivante» de l'écriture met en forme tout un ensemble de réseaux complexes que le lecteur devra déjouer, relire à tout instant:

¹¹ Michel de Certeau, *La fable mystique* (Paris: Gallimard, 1982)p. 25.

L'ambiguïté et les infinies combinaisons de ce jeu entre le peintre et la mode sont les signes de la liberté créatrice et de la mobilité inventive du regard sur le corps.¹²

Les noms, les lettres et leur jeu au chapitre VII

Pour le chapitre VII, par exemple, on s'aperçoit que la façon dont Gargantua est nommé est en étroite corrélation dans le chapitre avec la dédicace du nom générique. Tout au moins comme semble vouloir nous indiquer le titre. «Comment le fut imposé à Gargantua et comment il hummoit le piot.» Or le prétexte du nom et de sa dénomination est directement lié avec la façon dont Gargantua sent les flacons. Le nom devient l'emblématisation en quelque sorte du petit garçon qui aime boire «que grand tu as» et montre un désir non pas de la mère, évincée, mais un désir primaire d'alimentation dont Rabelais joue jusqu'à l'extrême en renforçant le thème, montrant par le rire un renforcement du nom.

Dans le passage ci-dessous, la résonnance des sons O et OI, allusion directe du mythe de IO et de l'écriture de Tory,¹³ s'accommode de la rondeur de la bouteille et donne une image de flacon disséminé à travers tous les mots.

Une de ses gouvernantes m'a dict, jurant sa fy, que de ce faire il estoit tant coustumier, qu'au seul son des pinthes et flacons il entroit en ecstase, comme s'il goustoit les joyes de paradis. En sorte qu'elles, considérans ceste complexion divine, pour le resjouir, au matin, faisoient devant luy sonner des verres avecques un cousteau, ou des flacons avecques leur toupou, ou des pinthes avecques leur couvercle, auquel son il s'esguayoît, il tressailloit, et luy- mesmes se bressoit en dodelinant de la teste, en monichordisant des doigtz et barytonnant du cul. (59)

Les O dans ce passage représentent un centre important et spécifient un abîme où les sujets convergent et tombent, c'est-à-dire dans la bouteille. Ils représentent une matérialité de la bouche, reprénnent en écho le chapitre 5 des propos des bien Yvres, et donnent une plasticité au texte, qui déferle avec bon nombre de termes se dispersant dans tous les sens; Rabelais parfait à tout moment un bon mot, insiste dans le choix de son vocabulaire pour laisser entendre ce mot de façon, et lui donner une nouvelle énergie.

Ainsi la répartition de ces graphèmes fait déplacer le corps du héros de façon comique et de façon multiple «s'esguayoît, tressailloit, bressoit en dodelinant de

¹² Marie-Madeleine Fontaine, «Rapport de synthèse», *Le Corps à la Renaissance. Actes du XXXe Colloque de Tour, 1987* (Paris: Aux Amateurs de livres, 1990) p. 469.

¹³ *Champ Fleury*, (Bourges 1529) (Paris-The Hague: Mouton and Johnson Reprint, 1970) p. 38.

QUELQUES EXEMPLES DE L'IMPORTANCE
DU MORCELLEMENT DES LETTRES ET DE LEUR MONTAGE DANS GARGANTUA.

la teste, en monichordisant des doigtz et barytonnant du cul.» Il en résulte un effet de rire, qui accentue l'effet de «point de fuite»¹⁴ de chaque mot. Ce point de fuite résulte en effet de l'accumulation des graphèmes mais aussi sur un jeu constant d'ambiguïté sur les mêmes mots. Les valeurs sautent de mot en mot, déplacent les centres OI vers un ailleurs infini, inconnu. L'espace où s'effectueront ces transformations est l'intérieur du cadre de la page, mais les limites ne sont là en quelque sorte que pour y être passées et poursuivies de page en page; elles peuvent être transgressées. Elles particularisent la relation vers l'extérieur, cet inconnu et montrent une adhérence totale de Rabelais pour un détournement des voies traditionnelles de l'écriture.

Les jeux du corps: chapitre XXIII

Voyons également ce qui se passe un peu plus loin dans le chapitre XXIII intitulé «Comment Gargantua feut institué par Ponocrates en telle discipline qu'il ne perdoit heure du jour.» Une première lecture met en relief l'importance des disciplines orales. Dans une deuxième lecture, le lecteur s'aperçoit que le surnombre de ces activités orales accroît l'expansion et le dynamisme du corps, qui devient une source d'inspiration des mots et des jeux, et accroît l'invraisemblance d'une telle éducation.

Les locutions temporelles et adverbales de tous les débuts de paragraphes (adoncques, encore, et, ensuite...) admonestent une série d'activités qui s'enchaînent les unes à la suite des autres sans aucune brisure, comme un souffle expulsé du gouffre de la bouche de Gargantua, et qui parvient à son oreille. Cet ensemble de prépositions décalque les mouvements in extenso du géant, où la multiplication des disciplines renvoie constamment à l'espace des cinq sens de l'ouïe, la vue et le toucher, le sentir et l'odorat.

Le décalque des activités sur le «réel» imprime au corps de Gargantua un rythme continu sans aucune perte de temps. De ce fait, il donne également un rythme en plein essor: la répétition des noms, des activités et des adverbales infusent au texte un brouillage de lecture, qui ne fait que s'amplifier pour atteindre un silence, ou une mise en scène du silence. L'ouïe et la vue se mêlent dans un tourbillon d'activités, qui ne cessent plus, dans des graphies et des sons pratiquement illisibles et inaudibles:

¹⁴ «L'objet de perspective dans ses assises visuelles,» Nouvelle Revue de Psychanalyse 35 (Spring 1987): 143-164 rappelle que «L'invisible se situe tout d'abord par rapport à l'objet, à la surface et à l'épaisseur qu'il donne à voir (et selon une structuration dont Meltzer a étudié la pathologie). Ce qui constitue un obstacle est l'arrière de l'objet, dans la mesure où il reste inaccessible pour une autre vision espérée.

Changeant doncque de vestemens, monstoit sus un coursier, sus un roussin, sus un genet, sus en cheval barbe, cheval légier, et luy donnoit cent quarières, le faisoit voltiger en l'air, franchir le fossé, sauter le palys, court tourner en un cercle, tant à dextre comme à senestre... De sa lance doncq assérée, verde et roide, rompoit un huys, enfonçoit un harnoy, acculloyt une arbre, enclavoyt un aneau, enlevoit une selle d'armes, un aubert, un gantelet. Le tout faisoit armé de pied en cap. (111).

Mais aussi à l'intérieur de chaque strophe, différentes lettres se répètent et semblent s'opposer pour construire un mouvement d'absorption et d'expulsion. Ainsi le O: «Nageait en parfOnde eaue, à l'endrOict, à l'envers, de cOusté, de tout le corps, des seulz pieds.»

La symétrie du O, également dessinée dans un carré pour Tory va refléter le corps de l'écriture et le corps du géant (voir figure # 3). Entre la forme humaine qu'elle inspire, et la pratique savamment élaborée de sa proportion, la figure de l'écriture du monde se met en place.

La face humaine et le O, en la figure cy pres faite, font acordez en forte quon y peut congnoistre comment les bons Anciens ont imagine qu'ainsi que la figure ronde est la plus capable, et la plus parfaite de toutes, la teste de l'home qui et quasi ronde est plus capable de raison et dimagination que tout le demorat du corps naturel. (Second Livre. Fevil.XXII)

Lorsque le lecteur arrive à «voir» et à «entendre» le caractère dans sa «nudité», il aperçoit à la fois les enjeux politiques, éducatifs, érotiques et plastiques du projet. Ainsi érotisé, un tel jeu constitue le désir de refaire un autre langage, et de le poursuivre de façon constante. Pour un lecteur du 16e siècle, elle favorise un programme d'alphabétisation en catimini, qui rend l'acte de lire et de voir une autre aventure.

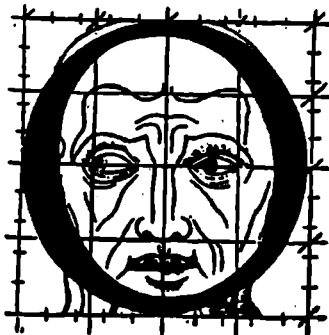


Figure 3

QUELQUES EXEMPLES DE L'IMPORTANCE
DU MORCELLEMENT DES LETTRES ET DE LEUR MONTAGE DANS *GARGANTUA*.

De même, la liste des activités de Gargantua, enclose à la manière d'un cantique, peut être entonnée et chantée d'un air continu. La récitation des activités peut être alors déroulée à la manière d'un chapelet ou comme un «rosaire», ou encore «psautier»¹⁵: ces trois termes désignent la récitation continue de cinquante ou cent cinquante *Pater* ou *Ave Maria*, comme les mones du haut Moyen-Age pouvaient en réciter, et dont l'introduction par Alain de la Roche invitait à la méditation des «mystères» de la vie de Jésus et de Marie. Cette forme de récitation établie et insérée au cœur du texte calme d'une angoisse individuelle au sujet du salut personnel, grâce à une répétition des sons et des noms. Elle invite de par sa structure et de ses sons à une méditation. Ce rôle du chapelet, connu des musulmans et repris en usage dans la tradition catholique permet de mémoriser le nombre de prières et de mémoriser le texte, par l'attouchement de petits boulets reliés entre eux par un fil. La lettre O s'harmonise avec la rondeur des boules de bois du chapelet, aide la continuation de la prière, l'incipit des adverbes dans le texte assurant le passage et le lien à l'ossature des autres paragraphes, et à la musculature du géant.

Mais cette litanie pourrait être conçue également comme une parodie des aventures du Christ. Rabelais laisse une béance grande ouverte, en multipliant les possibilités d'interprétations. Cette récitation pourrait aussi exprimer dans sa surabondance lexicale, une perte, la perte du corps du Christ, dont l'histoire collective se nourrit. Le passage au monde de la Renaissance s'effectuerait alors par une brisure radicale, tout de suite masquée par les chants corporels du texte, qui essayent de recouvrir le silence établi, cette multitude de chants ne proférant cependant qu'une multiplication de silence, et de démembrements du corps de Gargantua. Ceci dans un rire déployé à tous les niveaux.

Cette démesure des activités établie pour un géant provoque d'autant plus le rire que la multitude des jeux et exercices physiques, intellectuels ou manuels devient matériellement impossible; en une journée, et même pour un géant, il serait impossible d'accomplir tous ces actes. Rabelais accumule les détails pour faire rire, et par ce rire, il montre l'amplitude des activités humanistes, en contraste avec les autres mauvais éducateurs. S'il déforme à tel point le temps, c'est aussi qu'il se laisse entraîner par l'écriture des sons, des graphèmes, des rythmes des phrases: les sons, les couleurs verbales, la ponctuation possèdent la majorité de l'espace.

Le texte ordonne les activités du corps avec une kyrielle de jeux et de mouvements: la musculature du géant devient alors une espèce de «métaphore» du langage et inversement. Les exercices restent ni plus ni moins un exercice de style, où Rabelais montre toute son ingéniosité verbale. Ils trahissent les moments de la composition du livre. De ce fait, le cadre et la diversification des

¹⁵ Jean Delumeau, *Rassurer et protéger* (Paris: Fayard, 1989) p. 389.

activités pose alors le problème d'un asservissement au texte et au jour; en effet, où réside la liberté d'entreprendre ces diverses activités, si ces dernières doivent être faites dans une espèce de rythme forcené? Et pourquoi tant d'activités? Rabelais insiste sur l'accumulation des jeux et exercices, non seulement pour montrer les dangers des extrêmes, mais également pour faire rire: c'est un rire qui s'ouvre toujours sur un ailleurs. L'écrivain joue dans les méandres du texte à dérouter le lecteur et le laisser sur sa faim; faim de rire, faim de poursuivre la lecture. Le rébus «J'ai grand appétit» tel qu'il se voit dans *Champ Fleury* reprend la torsion du corps du texte et de l'écriture infligeant au corps l'expulsion d'un souffle, peut-être celui du texte: il s'entend psalmodier et déformer vers un univers infini, ou pourrait se voir absorber dans le gouffre de l'oreille, ou le gouffre de l'estomac: de par sa forme le G possède une poche qui pourrait symboliser l'estomac. Le «j'ai» est aussi le signe de l'abondance, abondance de l'écriture et des sens différents. Le nombre de possibilités qu'ouvre cette lecture entre image/texte/sons éparpille les sens, et provoque une boulimie de jeux.

Ensuite, la relation étroite du dehors et du dedans vue de façon déformée par l'ossature du géant pose l'éternel recommencement du cycle de la naissance, de la vie, de la mort. Naissance vers une autre culture plus humaine, vie de tous les jours construite de façon architecturale, et mort de ses activités, dû à leur sur-nombre.

A la fois prodigue dans ses redondances verbales et sobre dans son élaboration récurrentielle, le texte-corps de *Gargantua* reste équivoque. Ses premiers mots transcrivent et retranscrivent les espoirs et les questions sur le corps. Ils emblématisent un ordre sur un corps chiffré et lettré, dont l'hétérogénéité graphique contamine toute la puissance du livre. Le *Res* se voit chargé en *verbe*, dans un échange circulaire, mélangeant les genres et les données. En écho, se joue et se lit le début d'un programme rationnel, celui d'un contrôle sur les mots et la grammaire. Le désir du corps y circule dans l'état du livre chiffré. Le nouveau désir du monde, désir du bébé, sorti de l'oreille et qui va l'hummer et l'avaler «a boyre, a boyre», joue sur ses propres transgressions. La lecture y devient ambitieuse et plurielle. Le corps constitue ainsi une exigence scientifique, morale et philosophique. Le regard et l'écriture du docteur Rabelais travaillent comme des instruments de précision, pour décrire la physiologie, dénuder les membres, les organes du corps et de l'écriture. L'autonomie des parties dans leur activité pose constamment au fil des pages leur troublante ambivalence et leur richesse.