

Parce que le rire est le propre... du roman ? La profanation romanesque de l'écriture à la Renaissance

Mawy Bouchard

Volume 47, Number 2, 2011

Le rire et le roman

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005648ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005648ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouchard, M. (2011). Parce que le rire est le propre... du roman ? La profanation romanesque de l'écriture à la Renaissance. *Études françaises*, 47(2), 39–53. <https://doi.org/10.7202/1005648ar>

Article abstract

Taking two statements that stand out in the theory of the novel, first that of Bakhtin whose *Esthétique et théorie du roman* depicts the novel as the genre of “non-official speech and thought,” then Pavel whose *La pensée du roman* takes the popular collective view, the author focuses on the original sense of the term, that of “translation,” which maintains both the rebellious and rallying qualities of the novel. She explores the role of laughter in this novelistic strategy that uses a disparaging kind of humour to seduce a neophyte readership to the cause of French as the natural language of the human condition, particularly in François Rabelais's first two Chronicles *Pantagruel* and *Gargantua*.

Parce que le rire est le propre... du roman ?

La profanation romanesque de l'écriture à la Renaissance

MAWY BOUCHARD

Amis lecteurs qui ce livre lisez,
Despouillez vous de toute affection,
Et le lisant ne vous scandalisez.
Il ne contien mal ne infection.
Vray est qu'icy peu de perfection
Vous apprendrez, si non en cas de rire ;
Aultre argument ne peut mon cueur elire,
Voyant le dueil qui vous mine et consomme.
Mieulx est de ris que de larmes escripre,
Pource que rire est le propre de l'homme.

Rabelais, *Gargantua*, « Aux lecteurs »

« Penser », sinon « définir », le roman constitue un enjeu important pour les théoriciens de la littérature depuis l'apparition du terme au ^{xiii}^e siècle¹. Malgré la dimension conjoncturelle du genre romanesque au Moyen Âge et à la Renaissance, il peut en effet sembler très utile de l'intégrer à un exercice de réflexion diachronique, puisque déjà, dans ces premières batailles des genres narratifs (chanson de geste, roman en vers, roman en prose, chronique, roman antique, roman fabuleux, roman héroïque, roman historique, etc.), l'étiquette « roman » s'associe à des caractéristiques littéraires et philosophiques précises. Je m'intéresserai ici à deux propositions théoriques importantes pour la connaissance du roman à travers les époques et les lieux, soit celles de Bakhtine

1. Sur les toutes premières discussions d'ordre poétique, voir l'introduction éclairante de Richard Trachsler, *Disjointures-conjointures : étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Âge*, Tübingen, Francke Verlag, 2000.

et de Pavel², qui, malgré leur apparente opposition, me paraissent soulever deux aspects complémentaires du genre. Si Bakhtine refuse de contraindre le roman à une définition qui serait nécessairement réductrice, il se risque toutefois à formuler des énoncés qui en donnent la portée philosophique : « le roman [...] est lié au déploiement éternellement vivant de la parole et de la pensée non officielles (forme festive, propos familiers, profanation)³ ». À partir d'un tel énoncé, on comprend que Rabelais, un disciple du rieur Hippocrate, constitue pour Bakhtine un point de repère important dans l'histoire du roman. Thomas Pavel, dans son ouvrage *La pensée du roman*, propose quant à lui un objectif commun à tous les romans : susciter l'adhésion ou l'intérêt du plus grand nombre⁴. C'est donc la réponse sans équivoque du public lecteur à travers le temps qui confère, pour Pavel, son étiquette poétique au roman⁵. Cette proposition, en apparence modeste, s'oppose au profil théorique qui s'est imposé depuis Flaubert, à savoir celui d'un genre rebelle et antagoniste, souvent en conflit avec les attentes et les compétences du plus grand nombre. Et l'on sent à la lecture de *La pensée du roman* de Pavel que l'opposition entre les deux conceptions ne peut, dans un premier temps, être résolue, puisqu'elle justifie l'exposition d'une théorie et la présentation d'une nouvelle famille de précurseurs de la modernité romanesque, celle des *Amadis* et de l'*Astrée*, qui auraient, sinon, peu de chances de s'imposer *a priori*. La définition de Pavel me semble tout à fait éclairante, surtout si l'opposition avec la généalogie moderniste du roman est atténuée. On peut en effet se demander si ce ne serait pas grâce à certains critères que Pavel associe au courant moderniste en général, et à Rabelais en particulier — la révolte contre les normes en vigueur, la singularité formelle —, que le roman prétend, surtout dans le contexte du xvi^e siècle, être accessible au plus grand nombre. Pavel écrit :

Le roman fut rétroactivement déclaré un genre antagoniste, rebelle, qui aurait depuis toujours suscité sournoisement l'illusion de la vraisemblance pour faire signe vers une vérité et vers un doute plus profonds. Du coup, le passé du roman devint le théâtre d'un éternel combat livré par les

2. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (traduit du russe par Daria Olivier), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 et Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2003.

3. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 456.

4. Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 25.

5. *Ibid.*, p. 44.

œuvres troublantes, hypnotiques, inclassables, à la tyrannie de la platitude narrative⁶.

Pavel conteste en fait cette pétition de principe bakhtinienne selon laquelle les « vrais romans » seraient ceux qui comportent leur propre réflexion « troublante », « hypnotique » et « inclassable » sur le genre même du roman, et qui vouent en somme un culte à la forme⁷. Il ne remet nullement en question, cependant, l'idée qu'il y a, à chaque époque, de « vrais » et de « faux » romans, dont le public reconnaît unanimement le statut. Nous aimerions ici reprendre cette distinction pour mettre en évidence une idée par ailleurs proposée (mais non développée) par Pavel, selon laquelle « les innovations dans la technique romanesque entretiennent d'étroits rapports de dépendance avec l'évolution de la structure sociale (l'économie de marché, le nouveau statut des écrivains et des lecteurs) ainsi qu'avec celle de la superstructure religieuse et intellectuelle (le calvinisme, l'empirisme)⁸ ». Il ne s'agit pas ici, toutefois, de transformer la poétique pure en déterminisme sociopoétique, mais plutôt de montrer que l'activité romanesque de la Renaissance s'inscrit dans plusieurs cadres de pensée qui viennent nourrir l'écriture en général.

Le roman comme translation

Comme on le sait, la définition la plus ancienne du roman fait de ce type de narration une sorte de traduction : le roman constitue à l'origine, dans plusieurs narrations de Chrétien de Troyes par exemple, une « translation en roman », une adaptation linguistique et culturelle, compréhensible par l'entourage d'une cour seigneuriale, d'un texte censé avoir été écrit dans une langue prestigieuse et ancienne :

Cil qui fist d'Érec et d'Énide,
Et les comandemanz d'Ovide
Et l'Art d'amors *an romans mist*,
[...]
Un novel conte rancomance
D'un vaslet qui an Grece fu
Del linage le roi Artu [...]
Cette estoire trovons escrite,

6. *Ibid.*, p. 28.

7. Voir Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 444.

8. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, p. 36.

Que conter vos vuel et retraire,
 En un des livres de l'aumaire
 Mon seignor saint Père a Biauvez;
 De la fu li contes estrez
 Dont cest *romanz* fist Crestiens⁹.

Ce qu'on a alors reconnu comme des « romans » pouvait en principe avoir plusieurs formes et contenus, puisqu'il désignait avant tout un exercice de conversion linguistique et culturel. Ainsi, plusieurs siècles plus tard, le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690) met côte à côte le *Roman de la Rose*, un roman certes rebelle et antagoniste¹⁰ (ou « récit de l'imperfection », dans les termes de Pavel), et les *Lancelot*, qui s'inscriraient plutôt dans la catégorie des romans accessibles (ou « idéalistes »), dans une énumération de réussites romanesques¹¹. La définition ancienne du roman comme « translation » est bien connue, mais sa pertinence actuelle paraît sans doute moins évidente. Nous tenterons ici de la mettre en rapport avec des observations de Pavel.

Le travail réalisé par Chrétien de Troyes dans le *Cligès* ou dans *Le Chevalier au lion*, dans la perspective que nous privilégions, n'est pas bien différent, en effet, de celui d'un Rabelais dans le *Pantagruel* ou dans le *Gargantua*. Il s'agit, dans les deux cas, d'adapter au français et à la vision du monde des membres de la cour (ou, de manière plus vaste, des laïcs¹²) une histoire et un savoir prétendus anciens et, de ce seul fait, dignes d'intérêt. Le roman ouvre de nouveaux horizons à un public jusque-là « empêché » (pour reprendre l'expression utilisée

9. « Celui qui fit *Érec* et *Énide* et les *Commandements* d'Ovide, qui mit en roman *L'Art d'amour* [...], commence un nouveau conte sur un jeune Grec appartenant au lignage du roi Arthur. [...] Cette histoire que je veux vous raconter, nous la trouvons écrite dans un des livres de la bibliothèque de l'église Saint-Pierre à Beauvais. C'est de là que fut extrait le conte dont Chrétien se servit pour écrire son roman. » Cette citation du *Cligès* de Chrétien de Troyes est issue de l'édition des *Œuvres complètes*, établie par Daniel Poirion et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 173. La traduction en français moderne modernise aussi l'énoncé et fait du terme « roman » le nom d'un genre proprement dit, qui nous éloigne de la « mise en roman » initiale, alors que la formulation en ancien français n'est pas aussi explicite : « De la fu li contes estrez / Dont cest *romanz* fist Crestiens ».

10. Surtout dans la partie rédigée par Jean de Meun, qui a donné lieu à plusieurs débats et contestations jusqu'à la Renaissance. Voir notamment *Le débat sur le Roman de la Rose* (traduit en français moderne par Virginie Greene), Paris, Honoré Champion, 2006, où interviennent Jean Gerson et Christine de Pisan, parmi d'autres.

11. *Dictionnaire universel d'Antoine Furetière*, La Haye, 1690.

12. De *laicus*, qui ne fait pas partie du clergé (et n'est pas instruit).

par Dante dans le *Banquet*¹³) par des tâches spécifiques à la caste de la noblesse : chasser et guerroyer. Il est ainsi, conformément à sa définition la plus ancienne, un univers où deux cultures (celles des « anciens » et des « Français ») se confrontent et où l'une doit avoir préséance sur l'autre : « Par les livres que nos avons / Les fez des anciens savons / Et del siegle qui fut jadis. / Ce nos ont nostre livre apris / Qu'an Grece ot de chevalerie / Le premier los et de clergie. / Puis vint chevalerie a Rome / Et de la clergie la some, Qui or est an France venue¹⁴. » Que l'existence du prétendu texte originel soit ou non une fiction — chez Chrétien de Troyes et chez Rabelais — importe peu, car celui-ci agit virtuellement comme un modèle à suivre, mais surtout comme un modèle à améliorer, qui permet de rehausser la valeur du texte et de la culture d'arrivée. Et de ce point de vue, la caractéristique essentielle du roman est son « bilinguisme » ou son biculturalisme structurel. Les « vieux romans », « idéalistes » ou « invraisemblables », les romans « modernes », « réalistes » et « rebelles¹⁵ », racontent toujours cette même histoire sur l'altérité culturelle à un public qui doit la maintenir dans son étrangeté ou, au contraire, l'atténuer et l'assimiler. On peut supposer que les œuvres « qui au long des siècles ont été saluées et lues comme des romans » sont justement celles qui, par leur bilinguisme structurel, invitent le lecteur soit à se rallier à la norme transcendante soit, au contraire, à s'en moquer et à s'en éloigner¹⁶. La composante rebelle et antagoniste du roman, souvent nécessaire à l'émergence d'une nouvelle voix, proclamée par la critique moderne et récusée par Pavel, pourrait coexister avec son caractère accessible au plus grand nombre. Car le rire, rebelle et antagoniste, confère un statut au texte de départ, soit celui de modèle à modifier superficiellement selon de nouvelles règles linguistiques, culturelles et poétiques, soit celui de repoussoir dont la fonction première consiste à mettre en valeur le profil du nouveau roman.

13. Voir *Le banquet* (trad. André Pézard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 276.

14. « Par les livres en notre possession, nous connaissons les faits des Anciens et l'histoire du temps jadis. Nos livres nous ont appris qu'en Grèce régna d'abord le prestige de la chevalerie et de la culture. La chevalerie passa ensuite à Rome ainsi que la totalité de la culture, maintenant parvenue en France » (*Cligès*, édition citée, p. 173-174).

15. Je reprends ici les distinctions établies par Pavel, p. 42 et suiv.

16. Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 44.

L'allégorie et la dialectique du comique, du grave et du sérieux

Le phénomène du rire romanesque est ancré dans une dialectique avec la culture sérieuse et officielle¹⁷, mais aussi, comme l'a rappelé Thomas Pavel, avec la « platitude » et le larmoyant. Pavel écrit : « La pratique du roman se révéla toujours prodigieusement apte à s'ajuster à la multiplicité des conjonctures et aux divers besoins de son public, qu'elle savait à tour de rôle faire rêver, pleurer, rire et réfléchir¹⁸. » Cela peut paraître évident, mais on le souligne néanmoins dans plusieurs textes de la Renaissance, pour s'adresser au plus grand nombre, qui se forme d'éléments hétérogènes, il faut avoir recours au principe esthétique de la *varietas*, notamment à la diversité des registres et des thèmes, qui crée souvent un effet de bigarrure. Car tous ne riront pas en même temps aux mêmes facéties, tous ne sauront réfléchir aux mêmes problèmes philosophiques, politiques, juridiques ou théologiques. Les « longueurs » des uns feront la joie ou l'ennui des autres. Mais pour qu'un roman (une bonne histoire, une chronique divertissante ou un conte fabuleux) soit autre chose qu'un long récit inégal, entrecoupé d'épisodes ennuyeux, hilarants ou choquants, il faut que l'art du romancier¹⁹ parvienne à une certaine simultanéité de ses effets et de ses tonalités, en maniant au mieux les « degrés » ou les niveaux du sens. Les théories de Bakhtine et de Pavel sont intéressantes en ce qu'elles mettent au jour la « polyphonie » et la structure oppositionnelle du roman. Il resterait toutefois à montrer comment cette dialectique entre le comique, le grave et le sérieux s'opère grâce à une technique romanesque efficace, un art que l'allégoriste connaît et pratique avec la plus grande aisance et qui est fondé sur une connaissance de ce nouveau public profondément hétérogène qui émerge dans le contexte européen de la Réforme.

Pour mieux évaluer l'importance que peut avoir l'allégorie dans le cadre du roman, il serait utile de développer maintenant cette idée, évoquée au passage par Pavel, que le roman fait preuve d'une prodigieuse habileté à s'adapter à la multiplicité des conjonctures et aux

17. Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (trad. Andrée Robel), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

18. Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 18.

19. Par « romancier », nous entendrons ici « narrateur », « conteur », « chroniqueur » et « traducteur de fables en romant ».

besoins de son lectorat, et favorise donc une sorte de « plurilinguisme » narratif, bien théorisé par Bakhtine²⁰.

Le polylinguisme introduit dans le roman (qu'elles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. [...] Tels sont les discours humoristique, ironique, parodique, le discours réfractant du narrateur, des personnages, enfin le discours des genres intercalaires : tout cela, ce sont des discours bivocaux, intérieurement dialogisés. En eux tous se trouve en germe un dialogue potentiel, non déployé, concentré sur lui-même, un dialogue de deux voix, deux conceptions du monde, deux langages.

Giraldi Cinzio, un théoricien bien en vue de la Renaissance italienne, parlerait quant à lui de la diversité nécessaire au *romanzo*, qui se doit, pour rendre compte des formes infinies de l'humaine condition, de développer des trames narratives variées, complexes et parfois contradictoires²¹. Le plurilinguisme propre au roman favorise la mise en place d'un cadre à l'intérieur duquel la dynamique de la confrontation et des contrastes provoque inévitablement, ne serait-ce que de manière très ponctuelle, l'« éclat » du rire, dans les deux sens de « dissolution » et de « prééminence ». Souvent à l'avant-scène, comme dans les deux premières « chroniques » de Rabelais, le rire n'en cède pas moins inopinément sa place au sérieux et même au tragique. Ce plurilinguisme peut se transcrire dans le récit sur un même plan narratif, comme dans les romans de Dostoïevski qui servent d'illustrations à la théorie du dialogisme de Bakhtine, et comme dans les fameux « Propos des biens ivres », dans le *Gargantua* de Rabelais :

Ventre saint Qenet parlons de boire. Je ne boy que à mes heures, comme la mulle du pape. Je ne boy que en mon breviaire, comme un beau père guardian. Qui feut premier soif ou beuverye ? Soif. Car qui eust beu sans soif durant le temps de innocence ? Beuverye. Car *priuatio presupponit habitum*. Je suis clerc. *Facundi calices quem non fecere disertum*. Nous aultres innocens ne beuvons que trop sans soif. Non moy pecheur sans soif. Et si non presente pour le moins future. La prevenent comme entendez. Je boy pour la soif advenir. Je boy eternellement, ce n'est eternité de beuverye, et

20. Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 144-145.

21. Voir le « Discours sur la composition des romans », dans Simon Fornari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio et Jean-Baptiste Pigna, *Les poétiques italiennes du « roman »* (trad. Giorgetto Giorgi), Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2005, p. 87-88.

beuverie de éternité. Chantons beuvons. Un motet. Entonnons. Où est mon entonnoir ? Quoy je ne boy que par procuration²².

Dans cet exemple, les personnages tiennent à tour de rôle des propos divers appartenant à plusieurs milieux et discours. L'auteur choisit de représenter ces propos sur le mode comique, laissant entrevoir (et entendre) à son lecteur la possibilité d'adopter, comme lui-même, un ensemble d'attitudes plus ou moins critiques sur plusieurs postures sociales, religieuses et, plus globalement, savantes, postures déjà rendues suspectes ou risibles par le discours anti-clérical. La structure plurilinguiste peut cependant se manifester d'une autre façon, plus abstraite, par le moyen d'un procédé bien connu des théologiens et des littéraires du long Moyen Âge, celui de l'allégorie, de l'*integumentum*, qui permet d'échafauder le sens ou des discours sur plusieurs niveaux²³. Le comique peut ainsi trouver sa place dans un récit sans déloger le grave, le sérieux ou le tragique²⁴. On ne peut que penser à nouveau aux romans exemplaires de Rabelais, qui, n'en déplaie à la critique rabelaisienne « comico-littéraliste », constituent des chefs-d'œuvre de cette pratique romanesque, polysémique et allégoriste²⁵. Revendiquant par tout dans son œuvre le rire comme un principe essentiel de la vie humaine, Rabelais n'y propose pas moins une réflexion philosophiquement sérieuse sur une panoplie de questions débattues à son époque, et ce, par le biais de récits loufoques, ou au contraire très sérieux, qui cultivent le double, le triple et le quadruple sens, et qui désamorcent constamment la lecture univoque. Ceux qui voudront trouver matière

22. Rabelais, *Gargantua*, dans *Œuvres complètes* (éd. Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 18. Dorénavant désigné à l'aide de la lettre G, suivie du numéro de la page.

23. Voir Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, tome III, Paris, Aubier, 1959-1964, p. 131.

24. Voir l'exposition de cette théorie allégorique par Dante dans le *Banquet* (édition citée, p. 313-314).

25. Est-il utile de rappeler ici la querelle trop bien connue des « rabelaisants » ? Un article récent propose une excellente synthèse de ce débat tout en proposant d'examiner « en toute logique » les hypothèses les plus probantes sur l'herméneutique rabelaisienne : voir Tristan Vigliano, « Pour en finir avec le prologue de *Gargantua* ! », *@nalyse*, en ligne, www.revue-analyses.org/index.php?id=1168. Voir aussi son étude *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais. Essai de critique illusoire*, Paris, Les Belles Lettres, 2009. Contrairement à l'auteur, toutefois, je n'oppose pas l'allégorie à la polysémie des œuvres rabelaisiennes. J'y vois plutôt, comme Bernd Renner (« Le problème de l'allégorie : pour une réhabilitation du sens littéral », dans *Difficile est saturam non scribere. L'herméneutique de la satire rabelaisienne*, Genève, Droz, 2007, p. 299), un parti pris de Rabelais en faveur de la subjectivité herméneutique, de l'ambiguïté des textes et de la rigueur nécessaire au travail d'interprétation littéraire.

à rire le pourront, tout comme ceux qui chercheront une réflexion plus sérieuse. Le dernier chapitre du *Gargantua*, « Énigme en prophétie », par exemple, un récit sur la controverse religieuse en France, d'après *Gargantua*, et plutôt la description du jeu de paume « soubz obscures parolles », d'après Frère Jean, exploite l'ambiguïté littéraire, dans notre perspective, à des fins aussi bien comiques que stratégiques d'élargissement des effets du texte.

Le Moyne dist. « Que pensez vous en vostre entendement estre par cest enigme designé et signifié ».

— Quoy, dist Gargantua, le decours [cours] et maintien de verité divine.

— Par saint Godefray ! (dist le Moyne). Telle n'est mon exposition. Le stille est de Merlin le prophete, donnez y allegories et intelligences tant graves que vouldrez. Et y ravassez vous et tout le monde ainsy que vouldrez, de ma part je n'y pense aultre sens enclous qu'une description du Jeu de Paulme soubz obscures parolles. (G, 153)

Rabelais met en scène la polysémie des textes et, surtout, le caractère incertain et subjectif de la lecture. Cette situation interprétative, risible, qui fait place, d'une part, à une lecture sérieuse, grave et religieuse, et, d'autre part, à une réception ludique et sportive, montre bien au lecteur qu'un certain pouvoir interprétatif lui revient²⁶. En se moquant, dans de nombreux chapitres de ses chroniques, des entreprises savantes des clercs de son époque, Rabelais plaît à un nouveau lectorat peu aguerri à la lecture, et peu enclin à concéder du prestige à l'« institution littéraire », et ce, tout en participant à la discussion contemporaine sur l'allégorie et l'interprétation. L'allégorie permet donc au romancier de formation savante et latine de maintenir sa culture d'origine dans la version vernaculaire qui s'adresse, elle, à un public plus vaste, moins instruit et moins homogène. De ce point de vue, l'allégorie est une technique efficace visant à adapter la narration au caractère toujours bigarré des conjonctures humaines et aux besoins divers du lectorat, et permettant à l'auteur de ne pas renoncer à ses préoccupations plus savantes.

Le roman profanateur

Les premiers romanciers — on peut l'oublier — écrivent dans une langue qui n'a pas encore ses lettres de noblesse. Jusqu'au milieu du xvi^e siècle,

26. À ce sujet, voir Bernd Renner, *ibid.*, p. 300.

le français est une langue sans règle établie, sans chef-d'œuvre fondateur unanimement reconnu, sans institution chargée officiellement d'en diffuser le bon usage, et, surtout, sans ordre politique (ou religieux) chargé d'en incarner la légitimité et la force culturelle²⁷. Au xvi^e siècle, le romancier qui prétend donner à son texte le statut d'œuvre légitime et sérieuse fait face au scepticisme des plus instruits, qui jalouent le prestige jusque-là réservé à la langue de l'Église et de l'université, les seules institutions omnipotentes de l'époque et seules dispensatrices du savoir²⁸. Les « conteurs en romant²⁹ », face à ces géants de culture légitime et puissante que sont l'Église et l'université, font certes figure de petits silènes grotesques. Mais les romanciers du xvi^e siècle, de Rabelais à Béroalde de Verville, souvent humanistes en premier lieu, assument philosophiquement ce statut indigne de leurs textes, qu'ils savent exploiter à leur avantage³⁰. Car, comme le rappelle Giorgio Agamben, « [l]a découverte humaniste de l'homme est la découverte de son manque à soi-même, de son irrémédiable absence de *dignitas*³¹ ». Avec le roman vient donc aussi cette conscience humaniste de la ressemblance humaine avec l'animal, alors que la théologie chrétienne a fait de l'humain une nature presque divine. On voit comment le rire, dans ce contexte théologique, peut être utile, voire nécessaire : il permet de défier un ordre puissant et sérieux, par le biais de la satire, de la parodie, de l'ironie, et ce, tout en restant fidèle, sur le plan esthétique, à cette « découverte » qui fait de l'humain un être en dehors de toute hiérarchie (c'est le sens de *dignitas* en latin), ni bête ni dieu, souvent « comique », entre les deux. Cette idée est très répandue dans les textes philosophiques du Moyen Âge et de la Renaissance, dont le plus célèbre est certes celui de Pic de la Mirandole, l'*Oratio de hominis dignitate* (1486) :

27. L'ordonnance de Villers-Cotterêt (1539) fait certes du français la langue officielle du droit et de l'administration, mais son application favorable au domaine culturel ne se fera sentir que très lentement.

28. Voir Joachim Du Bellay, *Deffence et illustration de la langue française*, livre I (édition et dossier critiques par Jean-Charles Monferran), Genève, Droz, 2001, chapitres II-IV.

29. Tous se trouvent dans la même situation, qu'il s'agisse de Rabelais, de Bonaventure des Périers, de Guillaume des Autels, de Barthélémy Aneau ou de Béroalde de Verville, et leurs prologues témoignent en général de cette *persona* calquée sur la figure de David adversaire de Goliath.

30. À propos des romanciers humanistes, voir Pascale Mounier, *Le roman humaniste : un genre novateur français. 1532-1564*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 2007.

31. Giorgio Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal* (trad. Joël Gayraud), Paris, Rivages poche, 2002, p. 52-53.

Il [le Père suprême] prit donc l'homme, œuvre sans traits distincts, et l'ayant mis au milieu du monde, il lui dit : « Je t'ai placé au centre du monde pour que, de là, tu sois mieux à même d'embrasser du regard tout ce qui est dans le monde. Nous ne t'avons fait céleste ni terrestre, immortel ni mortel, pour que, tel un statuaire qui reçoit la charge et l'honneur de sculpter ta propre personne, tu te donnes, toi-même, la forme que tu auras préférée. Tu pourras dégénérer en un de ces êtres inférieurs que sont les bêtes ; tu pourras, selon les vœux de ton cœur, être régénéré en un de ces êtres supérieurs que l'on qualifie de divins³². »

Le rire est utile au romancier qui est conséquent avec cette découverte humaniste, car celui-ci ne pourra prétendre à l'écriture sérieuse en français que par le moyen d'une profanation comique de la langue et de la culture latines indissociables de l'ordre des présomptueux savants. Le terme « profanation » n'est pas choisi au hasard : on assiste véritablement, à la Renaissance, dans le contexte particulier de la Réforme, à l'appropriation de l'écriture, par l'homme « empêché », ordinaire, c'est-à-dire non religieux. Pendant des siècles, ceux de la suprématie institutionnelle de l'Église chrétienne, l'écriture avait été retirée des activités normales et ordinaires de l'homme. La « profanation » est, dans ce contexte, « le contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ce que le sacrifice avait séparé et divisé³³ ». En se servant de la langue du plus grand nombre, le romancier se fait en quelque sorte le chantre de la mauvaise nouvelle (tous les hommes sont également indignes, les savants inclus) et tente de rallier ses lecteurs au nouvel ordre laïque censé prendre en compte cette importante modification au statut cosmique de l'humain. Cet ordre savant, qui adoptait une posture anti-littéraire dès le ^{xiii}^e siècle, et qui s'oppose féroce­ment aux initiatives vernaculaires jugées avec raison subversives en ce qu'elles fournissent désormais à l'ordre politique les moyens techniques d'une propagande longtemps exclusive à l'Église, force les romanciers à adopter cette posture contestataire et dissidente³⁴.

32. Pic de la Mirandole, *Discours de la dignité de l'homme*, dans Louis Valcke et Roland Galibois, *Le périple intellectuel de Jean Pic de la Mirandole*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 187-188 (texte repris dans Louis Valcke, *Pic de la Mirandole : un itinéraire philosophique*, Paris, Belles Lettres, coll. « Le miroir des humanistes », 2005).

33. Voir Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages poche, 2007.

34. Sur ce mouvement anti-littéraire, voir Étienne Gilson, *La philosophie au Moyen Âge*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1962, p. 401.

Rire avec le romancier

Pour mieux saisir comment le rire a pu jouer un rôle important dans le roman, il faut sans doute prendre en considération la nouvelle instance du public lecteur, car l'implantation de l'imprimerie à travers l'Europe transforme progressivement le rapport qu'entretient l'auteur avec ses destinataires. D'une relation intellectuelle du même au même, particulière à la culture manuscrite chargée de transmettre, de copie en copie, des attentes propres à une sphère de savoir régie par une « police discursive » très efficace, on passe à un réseau ouvert sur tous les champs et rejoignant des lecteurs émergeant de divers milieux. Le récepteur étranger qui ne reconnaît pas toutes les valeurs de l'énonciateur constitue désormais un défi rhétorique pour l'auteur. Les romanciers disposent toutefois de plusieurs armes pour résoudre cette difficulté. Le rire fait flèche de tout bois et, dans ce contexte où les destinataires ne sont pas faciles à cerner, il peut favoriser l'amalgame des rivaux culturels, ceux notamment qui s'opposent à l'illustration du vernaculaire français. Cependant, la profanation de l'imaginaire sérieux se fait au profit d'un public très disparate sur le plan culturel, alors que les détenteurs du savoir qui se voient défiés par le roman constituent une entité assez homogène. Ce public complice de la profanation, disparate sur les plans des connaissances acquises, puis des idéaux et des valeurs, dispose toutefois, comme son adversaire, d'une langue commune. Au sein de ce public français se trouvent des hommes et des femmes de cour, des magistrats au service des rois, des moines défroqués, tout un ensemble d'individus s'exprimant dans leur langue maternelle et déterminés à fonder une langue écrite vernaculaire qui égalera en prestige celle des Grecs et des Romains. Pour exister et jouir d'un statut de légitimité, les narrations en roman doivent cependant contrer les nombreuses objections qui font du vernaculaire une langue impropre à l'expression d'une pensée rigoureuse. La stratégie la plus sûre pour y arriver est certes celle de la profanation des œuvres qui font autorité auprès des détracteurs du roman et du français. La profanation romanesque des genres sérieux et des institutions reconnues ramène ceux-ci au même niveau que les autres. Le rire, en ciblant une langue et ses monuments culturels, assure au romancier la complicité d'un lectorat d'abord réuni par son identité linguistique. Le rire finit donc par créer de l'antagonisme, et de manière très efficace, mais il est d'abord un élément liant, au cœur d'une stratégie rhétorique.

À titre de «sommes romanesques» du début de la Renaissance, *Pantagruel* et *Gargantua* de Rabelais, qui prétendent toutes deux s'inspirer de grands récits chevaleresques parus avant et pendant le xvi^e siècle, présentent toutes les caractéristiques importantes du genre proprement théorisé au cours du xix^e siècle. Leur inclusion dans la petite ou la grande famille des précurseurs du genre romanesque moderne permet au théoricien le plus avant-gardiste comme le plus traditionnel d'y puiser de nombreux *topoi* et des techniques romanesques. Leur usage immodéré du rire est lié à la phase inaugurale d'une nouvelle ère linguistique et au combat politique de deux institutions, celles de l'université et de la royauté. Plusieurs passages du *Pantagruel* et du *Gargantua* exploitent le procédé allégorique de manière à favoriser l'adhésion d'un plus grand nombre de lecteurs aux enseignements du texte, car le roman prétend toujours enseigner. Cette prétention, vigoureusement contestée par les théologiens du Moyen Âge et de la Renaissance, s'impose déjà aux premiers lecteurs de Chrétien de Troyes³⁵, et, progressivement au fil des siècles, jusqu'à sa consécration humaniste. Se disant souvent construite sur le modèle des Saintes Écritures et offrant aux lecteurs divers niveaux de signification, la fable romanesque peut ainsi permettre à un néophyte d'accéder graduellement à de nouveaux enseignements. Se familiarisant d'abord avec le sens littéral, souvent comique et familier, le lecteur apprenti pourra par la suite saisir le sens figuré de la lettre, qui lui propose un enseignement moral, un guide de conduite, puis, s'il persiste, un sens «allégorique» calqué sur l'allégorie de l'Écriture sacrée. Les chroniques de *Pantagruel* et de *Gargantua* promettent d'intéresser un public varié de lecteurs, mais aussi un lecteur à l'affût de finalités diverses, propres à la *satura* (mélange). Comme le souligne avec beaucoup de clarté Bernd Renner, «chaque lecteur, selon son bagage littéraire et intellectuel, est invité à effectuer sa propre recherche du "plus hault sens"³⁶».

35. Le prologue d'*Érec et Énide* (édition citée, p. 3) est exemplaire de ce point de vue : «Pour ce dist Crestiens de Troies/Que reisons est que totevoies/Doit chascuns panser et antandre/A bien dire et a bien aprendre;/Et tret d'un conte d'avanture/Une mout bele conjointure/Par qu'an puet prover et savoir/Que cil ne fet mie savoir/Qui s'escience n'abandone/Tant con Dex la grasce l'an done.»

36. Bernd Renner, *op. cit.*, p. 309. Je me permets ici de faire référence aussi à mon livre *Avant le roman. L'allégorie et l'émergence de la narration française au xvi^e siècle*, Amsterdam, Rodopi, 2006, en particulier au chapitre intitulé «Critique de la fable historiographique. Rabelais et les niveaux de destination», puisque j'y développe des arguments très similaires sur la question de l'herméneutique rabelaisienne.

Le narrateur du prologue de *Gargantua* pratique l'art de l'équilibriste et s'assure, dans la successivité et la non-simultanéité syntagmatique propre à la narration, qu'il conserve l'intérêt fuyant de ses divers lecteurs. Passant de l'un à l'autre, le narrateur s'adresse successivement aux laïcs et aux savants. Aux uns, il propose un sens littéral accessible, une fable chevaleresque invraisemblable et comique, aux autres, une remise en cause de l'exégèse littéraire. Rabelais aborde en riant la question très sérieuse de l'herméneutique au cœur de plusieurs débats contemporains. Il conteste la présence de quelque révélation divine que ce soit dans les fables romanesques, alors que certains « tirelupins » de ses contemporains prétendent le contraire³⁷. Cette contestation a évidemment pour conséquence la désacralisation — et la déresponsabilisation — de l'auteur, une conséquence favorable à la liberté de l'écriture « humaine ». Si le narrateur du fameux prologue de *Gargantua* assume pleinement cette dévaluation du texte littéraire en regard de la vérité divine, ce n'est qu'à la condition que le lecteur en reconnaisse les conséquences pour sa propre lecture du texte. Rabelais promeut l'usage de la fable romanesque en dépit de ce constat d'humanité qui a longtemps suffi à discréditer l'art du roman dans le discours théologique, qui s'interrogeait sur l'utilité d'inventer des histoires fabuleuses et sans valeur prophétique, qui ne sont propres qu'à divertir les lecteurs des textes sacrés.

Les romans de Rabelais montrent en somme que le rire est indispensable à l'humaniste « bilingue » plus qu'au romancier. Avant tout « traducteur », le romancier humaniste doit en effet adapter à son lectorat les questions et les préoccupations d'un autre ordre culturel. Le rire devient très utile lorsque, conformément à l'adage, ce *traduttore* romancier adopte la posture du *traditore*. Le rire est donc avant tout utile au romancier qui dialogue avec un lectorat associé à une institution émergente, encore fragile, qui conteste, en outre, l'autorité, la légitimité ou la dignité d'une hégémonie — de ses représentants, de ses productions culturelles. Rabelais « romancier », d'abord par son rôle d'humaniste profanateur qui met en doute l'autorité culturelle de ses adversaires, ensuite par la proposition romanesque qu'il adresse à un lectorat réceptif en quête d'une identité linguistique forte, donne raison aussi bien à Bakhtine qu'à Pavel. Mais Rabelais, on le sait, fait figure d'exception dans le paysage de la narration de la Renaissance. Le

37. Voir le prologue de *Gargantua*, édition citée, p. 7.

best-seller du xvi^e siècle, la série des *Amadis*, dans ce cas-ci une véritable translation linguistique de l'espagnol au français, n'accorde pas une grande place au rire et ne vise pas, comme dans les chroniques de Rabelais, à profaner le texte et la vision du monde qui lui est attachée, au contraire. Les *Amadis* français, pas plus que les chroniques de Rabelais, ne peuvent rendre compte de l'histoire complète du roman au xvi^e siècle, puisque les deux œuvres remplissent des fonctions complémentaires dans l'histoire du genre narratif français. La dynamique d'opposition propre à l'évolution du roman, bien décrite par Pavel, favorise, et ce, dès le xvi^e siècle, une alternance du rire antagoniste et du sérieux respectueux, « idéaliste ».