

ZBIGNIEW GIERCZYŃSKI

RABELAIS ET LA RELIGION  
LE PROBLÈME DU LIBERTINAGE AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

## INTRODUCTION

Époque du bluff ou aube des temps modernes? La Renaissance ne cesse d'intriguer les seiziémistes par ses ambiguïtés, par un visage frivole qu'elle montre volontiers, mais sous lequel on devine un fond sérieux: elle se pare, en effet, de grâces de carnaval et affecte un humour délirant, qui dissimule cependant des préoccupations graves, essentielles pour l'avenir culturel de l'humanité. Elle est vraiment un tournant de l'histoire, et nos temps, dits modernes, plongent leurs racines dans ce seizième siècle, dans lequel on retrouve les germes de la plupart des idées qui constituent le fondement de la civilisation d'aujourd'hui.

Les ambiguïtés et les énigmes de cette époque résultent justement de son caractère d'époque de transition. Cette aube des temps modernes a aussi été une époque de fanatisme et d'intolérance: elle a vu un extraordinaire essor des idées qui contredisaient les idées traditionnelles, mais ce sont ces dernières qui ont joui encore longtemps de l'appui des autorités officielles, politiques et spirituelles. Dans ces conditions, les esprits novateurs ont dû recourir à des moyens détournés pour exprimer et pour propager leurs idées. Aussi ont-ils créé cette littérature ambiguë, dont le seizième siècle nous donne de nombreux exemples, où une problématique sérieuse — morale, philosophique, religieuse ou politique — semble engloutie sous des facéties et des créations de l'imagination la plus folle. Combien facilement on se trompe au sujet de ces oeuvres insolites, combien souvent on méconnaît leur sens et leur portée véritables, en ne s'attachant qu'à leur côté le plus superficiel. Les contemporains, pour lesquels elles furent conçues, avaient la tâche beaucoup plus aisée. Les idées, dont ces oeuvres traitaient, étaient vivantes, constituaient le climat intellectuel de l'époque — aussi

tous les gens cultivés savaient-ils les deviner, même si elles étaient exprimées dans des oeuvres d'imagination, ou au moyen de symboles et d'allégories. Pour nous, cependant, elles présentent souvent des difficultés insurmontables. On peut en citer, comme un exemple, l'ouvrage d'un de ces représentants de l'esprit „moderne”, Bonaventure Des Périers — *Cymbalum mundi* — dont on donne jusqu'à présent des interprétations diamétralement opposées. C'est que depuis que les idées, avancées jadis comme nouvelles, sont devenues pour nous monnaie courante, nous avons pris l'habitude de les exprimer d'une façon toute différente, en partie parce que le langage et les modes d'expression avaient changé. Aussi sommes-nous déroutés, et c'est avec la plus grande attention que nous devons manier ces oeuvres anciennes, afin d'en extraire le sens véritable. Cette tentative de déchiffrement s'avère cependant nécessaire, car la littérature du seizième siècle est une littérature par excellence engagée — elle est philosophique, politique et polémique, elle est littéralement bourrée d'idées. Il serait par conséquent complètement vain de la vouloir analyser du seul point de vue esthétique, son côté artistique étant étroitement lié à son contenu d'idées.

La manière la plus sûre d'aborder cette littérature est de la considérer dans un nombre considérable de ses oeuvres, ou dans ses oeuvres maîtresses; des oeuvres isolées et de petite dimension nous disent peu sur son sens véritable; de même les analyses fragmentaires des oeuvres étendues peuvent aboutir à des mésinterprétations. C'est uniquement en intégrant un ouvrage isolé dans la masse d'autres oeuvres contemporaines que l'on peut s'en faire une idée juste. Heureusement cette époque nous a fourni quelques oeuvres clés, qui par la richesse de leur contenu et leur profondeur peuvent nous servir de guide dans l'exploration de ce pays merveilleux qu'est la littérature de la Renaissance. Quant à la littérature française, elle possède au moins deux grandes oeuvres de cette sorte, qui nous peuvent renseigner sur l'esprit „moderne” de cette époque: ce sont les romans de Rabelais et les *Essais* de Montaigne. Il est cependant fatal que toutes les deux soient les plus controversées des oeuvres de ce siècle. Mais après ce que nous venons de dire, ceci se comprend facilement: étant l'expression des idées les plus avancées de l'époque, elles ont dû nécessairement adopter des moyens d'expression appropriés, permettant aux auteurs de dire toute leur pensée — tout en leur ménageant des *alibi* et en sauvegardant ainsi leur sécurité personnelle. Combien précaire d'ailleurs: Montaigne ne se plaint-il pas de ses détracteurs et n'est-il pas obligé à faire des excuses et des rétractations humiliantes? Et Rabelais, nous le savons bien, a dû interrompre la publication de son roman cyclique après la parution de ses deux premières parties et attendre douze ans à ce que les circon-

stances deviennent un peu plus favorables et lui permettent de se remettre au travail. Au surplus, nous savons qu'il a dû disparaître de la scène de la vie publique après la parution du tel ou tel de ses livres, se cacher, et même s'exiler à l'étranger. Cependant, une étude approfondie de ces oeuvres nous permet de pénétrer leurs secrets et d'avoir par là un accès à l'intelligence de toute cette énigmatique époque. L'oeuvre de Montaigne, où les idées sont exprimées d'une façon directe — en dépit de la forme familière et peu systématique affectée par l'auteur, qui peut donner le change — est plus aisée à être analysée que l'oeuvre de Rabelais, où l'imagination de romancier domine l'expression des idées. L'une et l'autre pourtant sont de véritables *sommes* de la pensée renaissante. Des sommes d'autant plus précieuses qu'elles nous livrent non seulement un panorama complet de l'univers intellectuel des hommes de la Renaissance, mais qu'elles nous peignent leur portrait moral et nous les montrent dans la pratique de leur vie quotidienne. Aussi ces oeuvres en apparence sans aucune rigueur — et même dans le cas de Rabelais une oeuvre d'imagination — nous renseignent mieux sur l'époque que les ouvrages contemporains plus méthodiques.

Ce qui est leur caractéristique commune, c'est leur apparence paradoxale: toutes les deux — si chargées d'idées qu'elles soient — ne semblent pas se prêter à une interprétation facile ni univoque<sup>1</sup>. Elles nous montrent un visage chatoyant, elles présentent une telle richesse d'idées, que celle-ci les fait éclater, et elles nous donnent finalement l'impression de l'absence d'une pensée homogène. Aussi certains critiques finissent-ils par négliger complètement leur côté intellectuel, sous prétexte qu'il manque de consistance, et qu'il ne présente, par conséquent, aucune valeur philosophique appréciable. Une mésinterprétation si complète est possible, non seulement en conséquence des procédés d'expression ambigus, utilisés par les deux auteurs, mais aussi — et même surtout — à cause de la nature de leur pensée philosophique. C'est une pensée neuve, et qui se veut absolument neuve, par rapport à toute la tradition philosophique du passé. Comme les efforts des philosophes n'avaient abouti jusqu'ici qu'à des résultats contradictoires, dont certains semblaient braver la raison et le bon sens, les humanistes ont décidé à mettre de côté toute la tradition intellectuelle — non seulement celle des scolastiques, mais aussi celle des anciens — et recommencer tout de nouveau. Leur pensée est donc un recommencement, et c'est pourquoi elle fait

---

<sup>1</sup> Ce côté de l'oeuvre de Rabelais a été mis en relief dans deux ouvrages récents: Dorothy Gabe Coleman, *Rabelais. A Critical Study in Prose Fiction*, Cambridge 1971; Barbara C. Bowen, *The Age of Bluff. Paradox and Ambiguity in Rabelais and Montaigne*, Urbana 1972.

l'effet d'une absence de pensée. Leur attitude est celle qu'affiche Descartes dans le *Discours de la méthode*, lorsqu'il fait table rase des traditions philosophiques et veut tout recommencer dans ce domaine. La pensée de Rabelais et celle de Montaigne nous semblent une absence de pensée parce qu'elles sont surtout des pensées critiques et que leur conclusion est sceptique. La masse d'idées qu'elles charrient l'une et l'autre s'abolit en quelque sorte, et nous laisse devant un grand vide intellectuel. C'est que toutes les deux se méfient également des grandes constructions philosophiques: elles sont pratiques et pragmatiques: elles abandonnent la métaphysique au profit de la philosophie morale, et orientent l'attention des hommes vers des préoccupations d'utilité pratique. Qui ne voit cependant que c'est en cela que consiste leur caractère révolutionnaire et qu'elles sont vraiment l'aube d'une ère nouvelle, et même qu'elles sont en avance sur les temps immédiatement postérieurs. Car, si la pensée de la Renaissance anticipe celle des philosophes du siècle des Lumières — chose qui paraît évidente à beaucoup de critiques —, elle est séparée d'elle par le siècle classique, ou le Grand Siècle, qui marque une réaction du point de vue de la pensée rationaliste moderne.

Les deux grands représentants de l'humanisme français, Rabelais et Montaigne, ont en commun bien des traits caractéristiques de leur époque, en particulier le désir de retrouver la nature, dans laquelle on voit maintenant la vérité, et de recréer en soi l'homme naturel, c'est-à-dire un homme vrai et authentique. La Renaissance manifeste une lassitude à l'égard de la pensée spéculative des siècles passés, et adopte volontiers la position philosophique des penseurs de l'Antiquité finissante: des sceptiques, des cyniques — ou se réfugie dans les systèmes moraux des épicuriens et des stoiciens. Peut-être même le plus grand maître des humanistes de ce temps est Cicéron, le Cicéron des *Académiques* et de *De natura deorum*, un grand éclectique et un grand sceptique, mais qui se réfugie dans la réflexion morale, pour échapper au nihilisme. Le seizième siècle manifeste la soif de la fraîcheur, du naturel et du bon sens, mais il est aussi incrédule, et se détourne de la vérité révélée et du surnaturel: il s'oriente vers la réalité matérielle et terrestre, et considère volontiers les préoccupations spiritualistes et mystiques comme des chimères. C'est pourquoi la raison et la nature deviennent ses grands principes. La raison est estimée parce qu'elle est considérée comme une lumière donnée à l'homme par la nature; et la nature devient l'objet d'un véritable culte parce qu'elle remplace maintenant Dieu dans l'esprit de nombreux humanistes, et parce qu'elle devient la règle du vrai et du juste dans la morale. C'est la nature qui parle par le truchement de la folie dans *l'Eloge de la Folie* d'Erasmus,

et c'est elle qui dicte les lois justes dans l'*Utopie* de Thomas Morus. On connaît aussi le rêve naturaliste de Montaigne, exprimé dans son célèbre chapitre "Des cannibales". Le naturalisme se manifeste par le désir d'évasion hors d'une culture trop artificielle. Sur le plan intellectuel, il se manifeste par la tendance sceptique, qui est une évasion de la tradition philosophique marquée par l'abus de la spéculation métaphysique; sur le plan moral, il se manifeste par la soif de la vie naturelle, par ce goût de la pastorale et par la critique de la vie de cour, qui caractérisent l'art et la littérature de l'époque. On le voit par exemple chez Cervantes, dans les épisodes pastoraux de son oeuvre. Chez Rabelais, on découvre le fond philosophique de cette tendance; toutes les railleries qui remplissent son oeuvre visent à débarrasser l'homme du fardeau insupportable des idées, des croyances, des préjugés du passé et de recréer en lui l'homme naturel. A cet égard, l'épisode fameux de son oeuvre — l'Abbaye de Thélème — est exemplaire: la vie mondaine que mènent les Thélémites les affranchit de toutes les obligations de la vie de l'homme civilisé — leur train de vie est presque celui des hommes naturels, vivant au sein de la nature. Ce ne sont pas cependant des ignorants — au contraire, ils sont cultivés, et bien que l'étude et les préoccupations intellectuelles ne constituent pas le but de leur activité — qui est toute tournée vers les distractions et les plaisirs — ils ont à leur disposition les riches bibliothèques de Thélème, où ils peuvent toujours compléter au besoin leur instruction. C'est que pour l'homme né au milieu d'une civilisation, il n'y a plus d'autre moyen de s'en affranchir que l'étude et un savoir universel, susceptibles de lui dévoiler ses tares et ses erreurs, et de lui apprendre le doute. L'oeuvre de Rabelais est la plus parfaite expression de cette tendance et de cette position intellectuelle: saturée d'érudition, surchargée de reminiscences innombrables de toutes sortes de connaissances, elle est une immense satire de la civilisation et du savoir humain, une interminable raillerie de la sagesse humaine et des prétentions de l'homme à connaître la nature des choses.

Mais si les oeuvres des deux grands humanistes français, Rabelais et Montaigne, nous paraissent l'expression parfaite de l'esprit de la Renaissance européenne, ce n'est pas seulement par la critique de la civilisation traditionnelle et par la restitution de l'homme naturel, mais aussi par des tendances plus pratiques et d'utilité immédiate: tous les deux sont de grands réalistes, qui ne se satisfont pas des seules utopies — les utopies ne sont utiles qu'autant qu'elles montrent à l'homme certaines vérités philosophiques — mais qui songent à soulager l'homme dans son existence quotidienne. Ils le font, non seulement en lui révélant une morale qu'ils jugent salutaire, mais aussi en attirant son attention sur les possibilités du progrès que lui offre la science. Tous les deux, nonobstant

leur scepticisme, croient à la raison humaine — si maladroite dans la spéculation métaphysique — capable cependant de créer la science. La science fournit à l'homme la possibilité de maîtriser les forces de la nature et de les utiliser pour le bien-être de l'humanité. On le voit clairement quand on lit l'épisode final du *Tiers Livre* de Rabelais, qui traite de la valeur symbolique du chanvre, et l'épisode de l'oracle de la Dive Bouteille qui clôt le roman entier. Le même souci de la science se laisse voir chez Montaigne, qui s'intéressait aux travaux des savants — ses contemporains — et qui attachait une si grande importance aux métiers et aux conditions matérielles de la vie. Tous les deux, Rabelais et Montaigne, se rendaient compte que l'humanité ne peut rétrograder et qu'un retour à l'état de nature, c'est-à-dire à la sauvagerie, n'est plus possible. L'humanité est condamnée à vivre en état civilisé, et si l'on veut restaurer en soi l'homme naturel, on ne le peut faire qu'intérieurement — en adoptant la position philosophique nouvelle.

#### Chapitre premier

### LES TENDANCES FONDAMENTALES MATERIALISME ET SCEPTICISME

Rabelais aborde la grande oeuvre de sa vie — le cycle romanesque de *Gargantua* et *Pantagruel* — à un âge déjà avancé, aux approches de la quarantaine, lorsqu'il est à l'apogée de sa carrière d'érudit et de médecin. Au moment où il publie le premier livre de *Pantagruel*, en 1532, il est médecin à l'Hôtel-Dieu à Lyon et auteur de quelques publications savantes — *Aphorismes* d'Hippocrate et *Lettres médicales* de Manardi. Il jouit d'une grande considération et les plus puissants personnages du Royaume veulent se l'attacher en caractère de médecin ou de secrétaire. Ils lui accordent par là leur protection, dont il a grandement besoin, eu égard à l'extraordinaire hardiesse de son esprit. C'est uniquement grâce à cette protection qu'il pourra publier ses ouvrages romanesques, qui nous étonnent par leurs idées révolutionnaires. La publication de ces oeuvres ne nuira point à sa carrière; bien au contraire, il entrera dans la période la plus importante de sa vie: il participera aux entrevues des rois, il accompagnera des ambassadeurs de France auprès du Saint-Siège, et, dans son roman, il secondera la politique royale — surtout au *Quart Livre*, où il fera de la propagande en faveur du roi Henri II et contre le pape Jules III. Il est protégé par la puis-

sante famille des du Bellay et il vit pendant un certain temps à Turin, auprès de Guillaume du Bellay, seigneur de Langey, qui était alors gouverneur du Piémont.

Si nous rappelons ces différents faits de la vie de Rabelais, nous ne le faisons pas pour leur intérêt purement biographique, mais pour faire comprendre certains caractères essentiels de son oeuvre. Si un personnage d'une telle importance continue, avec une persévérance extraordinaire, la publication de son cycle romanesque, il ne le fait pas tout simplement pour amuser le public, mais pour exercer une action autrement efficace. Son roman est tout autre chose qu'un recueil de facéties: son immense érudition — qui s'y laisse partout voir, son expérience exceptionnelle de la vie et des affaires politiques, seraient complètement incompatibles avec une oeuvre purement comique. Autrement dit, Rabelais fut un personnage trop important et trop sérieux pour consacrer la dernière partie de sa vie — c'est-à-dire les derniers vingt ans de sa vie — à l'oeuvre d'un simple amuseur public, à une oeuvre futile, sans poids aucun. Aussi cette oeuvre est-elle tout autre chose que ne le semble montrer son apparence comique: elle cache vraiment cette substantifique moelle — dont il est question dans un de ses prologues —, elle est cet os médullaire, qu'il faut briser pour en extraire le contenu, c'est-à-dire le fond sérieux, „traitant des choses politiques, morales et philosophiques, de même que des affaires religieuses”. L'auteur ne se moque pas de son lecteur, lorsqu'il fait cette déclaration en tête de son roman, mais il l'avertit, afin qu'il lise son ouvrage avec la plus grande attention, car il veut lui enseigner des choses fort importantes et utiles: son intention est de faire de lui un autre homme, un homme tout nouveau, façonné d'après le modèle de cette nouvelle culture, que nous appelons „humaniste”, et qui, en ce temps, fut désignée souvent comme „une restitution des bonnes lettres”, c'est-à-dire comme une restauration de la culture antique.

Or, Rabelais est vraiment un représentant de cette culture nouvelle: il incarne l'esprit de la Renaissance et de l'humanisme dans leur pureté exceptionnelle et sous la forme la plus intransigeante. Il n'est point un plat imitateur des anciens, loin de là; il a compris et il s'est assimilé l'essence même de la culture antique — disons tout de suite, d'une certaine culture antique, car l'Antiquité, ressuscitée dans son intégrité au temps de la Renaissance, se présente comme une grande variété de philosophies et de systèmes moraux. Rabelais est donc humaniste non pas parce qu'il veut être imitateur de tel ou tel système philosophique ancien, mais parce qu'il veut s'approprier certains principes fondamentaux de la culture antique, parce qu'il veut, en quelque sorte devenir un

ancien. Il le réalise en rompant complètement avec la tradition culturelle, héritée du Moyen Age, et en adoptant le principe de l'autonomie de la raison individuelle, considérée désormais comme la source unique de vérité et comme le guide unique de l'homme. Ainsi il devient vraiment un des anciens, il se fait un pur philosophe grec ou romain, transplanté artificiellement dans l'Europe de la première moitié du seizième siècle, — encore toute chargée de survivances de la culture médiévale, désignée alors péjorativement dans les milieux humanistes du terme de „gothique”.

La culture antique offre cependant à ce nouveau païen des orientations morales et philosophiques fort diverses: elle lui propose différents modèles de sagesse — d'abord les grands systèmes philosophiques tels que le platonisme et l'aristotélisme, puis les différentes écoles de morale: stoïcienne, épicurienne, cynique. Elle lui propose enfin la solution la plus radicale et, peut-être aussi la plus tentante — celle de ce scepticisme qui fait l'homme complètement libre, qui le délie de toutes les obligations morales, imposées par une tradition séculaire, qui le rend pleinement authentique, qui le ramène à l'état de la nature pure, à l'état de l'homme „sauvage”. Si nous insistons sur cet aspect de la culture antique, c'est que nous voyons en Rabelais un de ces humanistes qui y ont adhéré sans restriction, et celui qui le représente de la façon la plus parfaite. En effet, Rabelais, comme son oeuvre nous le fait voir, nous apparaît comme un homme de la nature, presque comme un sauvage — et son grand rire, qui se fait entendre dans toutes les parties de son oeuvre, est l'expression de cet état d'esprit — de même qu'il est une critique incessante des traditions culturelles médiévales.

Considérée dans cette nouvelle perspective, la vie de Rabelais nous devient autrement intéressante, parce qu'elle nous apparaît en fonction de son évolution morale. Nous savons que la carrière de Rabelais fut très mouvementée: moine d'abord et ordonné prêtre, il abandonne aux environs de la trentaine la vie monacale et commence une nouvelle carrière, celle de médecin. Le fait nous paraît hautement significatif: dégoûté de la vie monastique, dans laquelle il n'a peut-être jamais vu autre chose qu'une possibilité de se consacrer entièrement à l'étude des bonnes lettres, Rabelais embrasse une carrière toute séculière, orientée vers les sciences naturelles et vers l'étude du corps humain, c'est-à-dire de l'homme, envisagé sous l'angle de sa réalité terrestre et matérielle. Quel contraste avec les préoccupations d'un clerc et d'un moine! C'est plus qu'une évolution, c'est une véritable crise. Mais en fut-ce vraiment une? Comme nous l'avons déjà dit, le séjour de Rabelais au couvent s'explique sans aucun doute par le seul désir de se consacrer aux études. Ceci nous est suggéré par le caractère de son oeuvre et par sa silhouette

morale qui s'y laisse deviner: il nous y apparaît, en effet, comme un homme complètement étranger à toute préoccupation spirituelle, dépourvu de tout sentiment religieux. Le séjour au couvent n'a laissé aucun vestige en son esprit, comme nous le montre le mieux son attitude à l'égard de la vie monacale, telle qu'elle nous apparaît en son oeuvre: on sait que ce ne sont que des railleries et une véritable haine. Sauf les possibilités d'étude qu'elle lui offrait, la vie au couvent semble n'avoir été pour Rabelais qu'un emprisonnement: il avait dû s'y sentir comme un séquestré, que l'on contraignait à suivre certaines règles de vie dont le sens lui échappait complètement, qu'on obligeait à réciter une quantité de prières dont il méconnaissait complètement la valeur surnaturelle, et qui ne furent pour lui qu'une pratique abêtissante. Nous nous rappelons ce qu'il dit des pratiques de piété, auxquelles fut astreint le jeune Gargantua confié à ses maîtres scolastiques: il les présente comme de pures niaiseries et comme du temps perdu.

Le jeune Rabelais, qui abandonne la vie monacale et s'adonne aux études médicales, pour suivre la carrière de médecin, et encore davantage parce qu'il s'y sent attiré par la curiosité que suscite en lui la machine admirable du corps humain, nous découvre le fond de son esprit et de son caractère: c'est un homme orienté vers les choses pratiques et vers la réalité, quelqu'un, pour qui le côté spiritualiste et idéal de l'homme est une chimère. Toute son oeuvre littéraire nous confirme dans cette opinion: c'est l'oeuvre d'un médecin matérialiste pour qui il n'existe que la vie terrestre de l'homme et sa nature matérielle. Sa fuite du couvent a donc le sens d'un véritable affranchissement et d'une conquête de son identité: il brise les liens que lui avaient imposés des circonstances sociales et historiques — pour certaine catégorie de gens la vie d'étude n'étant alors possible qu'au prix d'embrasser la carrière ecclésiastique — et, confiant en ses forces et en son talent, il se lance dans une carrière pleine de risques, mais qui correspond profondément à ses goûts et à sa conception de la vie et de l'homme. Il montre déjà, à cette occasion, sa puissante nature, qui brave tous les obstacles et ne craint même pas de jeter le défi au monde contemporain, à ses préjugés et à ses contraintes. On connaît l'épisode où le jeune Pantagruel, attaché à son berceau par de grosses chaînes, parvient à s'en libérer et finalement le brise en mille morceaux d'un grand coup de point. Rabelais lui aussi, tel un vrai géant, se fraye sa propre voie dans la vie, et brave son époque, dans une oeuvre qui est la plus parfaite affirmation de l'indépendance humaine, de cet individualisme que l'on considère comme la caractéristique de l'homme moderne.

Mais, Rabelais, au moment où il aborde son oeuvre romanesque, est aussi un homme libéré de la culture antique même, au nom de laquelle

il avait choisi la carrière de clerc et d'érudit de la Renaissance. Le passage d'un enthousiasme inconditionné pour la culture érudite de l'humanisme à l'attitude d'un homme complètement détaché de toute tradition intellectuelle et ne se fiant qu'à la seule lumière naturelle de la raison, aux seuls instincts et aux lois de la nature, est même la seule véritable évolution que l'on puisse déceler chez Rabelais. La critique rabelaisienne a cru découvrir plusieurs sortes d'évolution de sa pensée, mais qui s'avèrent illusoire le plus souvent, quand on examine les choses de plus près. Ainsi, par exemple, on a voulu déceler chez lui une évolution allant de la sophistique à l'évangélisme — telle est du moins la thèse de Gérard Defaux, dans son récent ouvrage *Pantagruel et les Sophistes*<sup>2</sup>. D'autres ont voulu voir en son oeuvre un développement progressif du rationalisme — allant d'une critique encore timide des thèses du spiritualisme vers une position plus radicale: c'est l'interprétation que l'on trouve dans l'ouvrage d'Henri Busson sur *Le Rationalisme dans la littérature française de la Renaissance*. Ces théories nous paraissent manquer de vrai fondement, et sont au fond sans grande importance pour l'intelligence de l'oeuvre rabelaisienne. Par contre, l'évolution dont nous parlons — d'abord un culte un peu aveugle de l'érudition humaniste, et, plus tard, un détachement progressif de cette attitude superstitieuse et pédante — nous semble parfaitement fondée sur les témoignages empruntés au roman même de Rabelais. C'est aussi une contradiction réelle, dont cette oeuvre porte la trace — contradiction d'ailleurs commune à beaucoup d'autres oeuvres de la Renaissance. Ce qui, en effet, s'impose à l'attention d'un lecteur appliqué de Rabelais, c'est, d'un côté, l'érudition énorme dont son oeuvre regorge, et, de l'autre, un ton moqueur dont il semble souvent parler de l'érudition et des érudits. Ce contraste se manifeste entre autres dans les pages pédagogiques de Rabelais, consacrées à l'éducation des géants. On y voit présenté l'idéal d'une éducation encyclopédique, embrassant la totalité des connaissances humaines. En traçant ces programmes d'étude, Rabelais ne donne-t-il pas dans le gigantisme, en obligeant ses héros à s'assimiler un savoir universel? Les données biographiques, que nous possédons sur lui, semblent témoigner d'un pareil gigantisme, et nous montrer le jeune Rabelais comme un étudiant infatigable, d'une curiosité universelle, s'intéressant à tout, aussi bien aux bonnes lettres qu'aux sciences naturelles. Il n'empêche qu'il affiche presque partout dans son oeuvre une étrange désinvolture à l'égard de l'érudition, qu'il ne cessera d'ailleurs d'y étaler, mais en laissant voir un ton moqueur,

<sup>2</sup> *Pantagruel et les Sophistes. Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVI-ème siècle*, La Haye 1973.

aisément perceptible. Il y a donc évolution, mais une évolution qui a dû avoir eu lieu bien longtemps avant qu'il n'eût conçu le projet d'écrire son roman. Elle nous fait aujourd'hui l'effet d'une contradiction, dont l'explication doit être cherchée dans la nature même de l'humanisme. L'humanisme est d'abord une érudition: les humanistes, ce sont les gens qui veulent opposer au savoir sclérosé des scolastiques un savoir nouveau, ouvert à toutes les disciplines et à l'héritage culturel de l'Antiquité — maintenant opposée à la tradition culturelle médiévale. Pour nous, aujourd'hui, cette opposition est assez difficilement perceptible. Elle est cependant essentielle, et signifie un conflit de deux cultures essentiellement différentes. Nous considérons bien entendu les formes typiques et radicales de l'humanisme, de même que nous leur comparons les formes, elles aussi typiques, de l'esprit et de culture médiévaux. Rabelais représente certainement une forme pure et extrême de l'humanisme, aussi son exemple peut-il nous illustrer bien ce problème. Pour s'opposer à l'esprit médiéval et pour le critiquer, les humanistes ont dû s'armer d'un savoir très vaste et différent du savoir scolastique. Il est d'abord à noter que les humanistes, avant de devenir humanistes, ont tous reçu une forte éducation scolastique traditionnelle: ils sont des clercs, et le cas de Rabelais, qui fut d'abord moine et ensuite est devenu humaniste, contempteur du monachisme — ne fut point un cas isolé; Erasme lui aussi est passé par la carrière d'un clerc, dans sa jeunesse. Mais un clerc érudit devient humaniste à partir du moment où il se consacre à l'étude des bonnes lettres. Ce qui est cependant essentiel, c'est l'esprit dans lequel les humanistes se mettent à l'étude des Anciens. Ils n'y sont point poussés par un désir d'enrichir leur culture intellectuelle, afin de cultiver plus brillamment les disciplines traditionnelles — la théologie et la philosophie scolastiques —, mais par un véritable culte de l'Antiquité, recherchée maintenant pour elle-même, pour les valeurs culturelles et morales qui lui étaient propres, et que les humanistes voulurent s'approprier, sans aucun mélange de la tradition médiévale. Les humanistes les plus typiques désirèrent être tout simplement des païens, vivre d'après les principes de la sagesse antique, en se détachant complètement des idéaux traditionnels. Les conséquences de ce changement d'orientation furent extrêmement graves, surtout du point de vue religieux: la culture traditionnelle fut imprégnée d'idées chrétiennes; la philosophie scolastique dépendait de la pensée théologique orthodoxe; toute la vie médiévale, la morale surtout, était basée sur les principes et les idées chrétiens, c'est-à-dire religieux. Or, tout cela change radicalement avec l'avènement de l'esprit humaniste: l'orientation de la nouvelle culture devient essentiellement profane. Cela se voit le mieux dans ce qu'on appelle l'humanisme chrétien: cette forme

atténuée de l'humanisme nous révèle toute la puissance de la nouvelle culture; si les humanistes, dits chrétiens, ne veulent pas répudier le christianisme, ils l'assimilent à la sagesse antique. Un exemple typique nous est fourni par Erasme de Rotterdam: ce chef de l'humanisme, dit évangélique ou chrétien (plus tard on parlera du christianisme érasmien); montre une attitude au moins ambiguë: tout en se disant chrétien, il amalgame le christianisme avec la philosophie morale du paganisme — de sorte que l'on ne sait pas trop s'il ne conserve que l'étiquette seule du christianisme. Saint Paul semble lui être cher dans la mesure où il peut être rapproché des philosophes païens, et sa célèbre invocation "sancte Socrate, ora pro nobis!" semble exprimer une paganisation complète du christianisme. Sait-on, par exemple, si Erasme reconnaît encore la divinité du Christ? ou si le Christ n'est pour lui qu'un sage, semblable à Socrate? Sait-on aussi s'il reconnaît quelques valeurs mystiques de l'enseignement évangélique, ou s'il n'y voit que la doctrine morale seule, réduite à la seule charité, et considérée comme un adoucissement de la sagesse antique, parfois trop raide et inhumaine? Chrétien ou non, l'humanisme signifie vraiment, comme son nom l'indique d'ailleurs, une orientation profane de l'esprit, considérant l'homme comme un être terrestre, et soucieuse surtout de lui assurer une existence heureuse durant cette vie terrestre. L'oeuvre de Rabelais nous fournit un exemple éloquent de cette orientation profane de l'humanisme. Jamais on n'y sent un souci des valeurs spirituelles, tout y respire un paganisme pur. Le culte de la joie de vivre, le rire rabelaisien, qui en est une manifestation, en témoignent le mieux.

Les humanistes, pour répudier la tradition médiévale, furent obligés de dépasser le savoir scolastique et s'initier à un savoir pratiquement illimité. Nous trouvons ainsi l'explication du caractère encyclopédique de la culture humaniste. L'ancienne culture scolastique fut limitée par l'orthodoxie: les différents systèmes théologico-philosophiques se constituaient en sommes, dont les conclusions furent toujours les mêmes: elles affirmaient des dogmes intangibles. Maintenant, les humanistes se détournent de ce savoir ordonné vers une conclusion unique. Ils veulent tout savoir, s'initier à toutes les oeuvres, à toutes les philosophies. C'est pour surmonter l'héritage culturel traditionnel qu'ils veulent lui opposer cette culture immense, et qui n'est pas soumise à des dogmes. C'est la liberté d'esprit et de pensée qu'ils revendiquent ainsi: leur désir d'une culture et d'un savoir plus vastes signifie déjà un désir ferme de l'évasion intellectuelle hors du monde intellectuellement fermé de jadis. On comprend maintenant plus facilement ce programme d'étude gigantesque que Rabelais préconise avec une telle obstination, au seuil de son oeuvre: peut-on conquérir autrement cette indépendance de la pensée — qui se

moque de toutes les traditions et de tous les dogmes — sans s'astreindre à ce labeur d'érudit qui consiste à s'initier à tous les produits de la culture possibles? Le rire, la moquerie, la satire peuvent venir plus tard — mais, d'abord, il faut prendre connaissance de la culture humaine, afin de pouvoir ensuite la critiquer et s'en moquer au besoin.

Bien entendu, dans le cas de Rabelais, cette évolution ne se fait pas au temps où il compose son oeuvre. Lorsqu'il se met à écrire son roman humaniste, il est un homme complètement mûr et désabusé, qui a secoué le joug de l'érudition humaniste et qui l'utilise pour son oeuvre critique — ou qui s'en fait un jeu, pour amuser ses lecteurs. Nonobstant, il impose à ses héros ce labeur d'érudit et les oblige à s'assimiler cette culture humaniste encyclopédique, en y voyant un instrument nécessaire du futur affranchissement. L'essentiel est seulement, dans le programme d'étude universel qu'il trace, de ne pas négliger le développement du jugement chez l'élève. Nous touchons ici à un point capital du système pédagogique préconisé par Rabelais: l'acquisition du savoir encyclopédique doit aller de pair avec l'éducation du jugement, c'est-à-dire de l'esprit critique. L'érudition ne peut, ne doit pas étouffer la faculté de juger — autrement dit la raison indépendante, condition de la libre pensée. La raison est la lumière principale de l'homme, qu'il faut préserver à tout prix. Cependant, le danger est grand de la voir s'étioler sous le poids de cette érudition immense, à laquelle on astreint maintenant l'esprit de l'élève. Et l'humanisme nous donne des exemples nombreux de ces esprits bornés, obscurcis par l'érudition, de ces pédants — comme les nommera Montaigne. L'érudition pédante devient vite le fléau de la nouvelle culture, et les représentants les plus intelligents de l'humanisme dénonceront vite le danger et se mettront à la critiquer. Quant à Rabelais, il suffit de lire son Prologue du *Quart Livre* — dit „l'ancien prologue”, celui de 1548 — pour s'en convaincre. Il y déblatère contre ces fabricants de centons, ces compilateurs d'une science morte, qui ne sert qu'à un vain étalage d'une érudition stérile. Toute son oeuvre est une réfutation et une critique — ou plutôt une satire — de cette culture pédante d'un certain humanisme. De là cette désinvolture avec laquelle il traite les plus grands parmi les anciens: il ne craint même pas de s'en prendre à Aristote — ce dieu de la science —, ni à Platon, — si aimé des humanistes —, ni aux grands médecins de l'Antiquité, pourtant ses maîtres: Hippocrate, Galien, Théophraste.

Qui ne voit cependant la conséquence fatale d'une telle orientation de l'esprit — à savoir le danger du scepticisme? Le danger ou une solution désirée, une menace ou, peut-être, une fin recherchée? Car un esprit indépendant, doué d'un sens critique développé, lorsqu'il se trouve

confronté à cette multitude de systèmes et d'idées que les humanistes découvrent et que les presses — invention récente et d'une puissance infinie — multiplient avec une rapidité extraordinaire, comment ne serait-il pas ébranlé dans son dogmatisme héréditaire, et qui, maintenant, éclate au contact de cette diversité intellectuelle? Rien d'étonnant, par conséquent, que le scepticisme se développe si vigoureusement sous la Renaissance et qu'il tende à devenir même la marque propre de cette culture. Comment des esprits hardis, tels que Rabelais ou Montaigne, ne seraient-ils pas tentés de ne voir dans l'immense patrimoine intellectuel de l'humanité qu'une grande foire aux vanités, où l'on vend de la pacotille? Voici ce que signifie aussi le rire de Rabelais, qui traverse toute son oeuvre d'un bout à l'autre. Il exprime une méfiance dédaigneuse à l'égard des vérités proposées, avec une telle abondance, par des autorités suspectes — soit celles de l'Antiquité, soit celles d'un passé plus proche. Mais l'esprit de ces hommes hardis, frappé peut-être d'un vertige au premier abord, commence vite à se complaire dans ce relativisme et ce doute universels, et à y trouver son climat propre, dans lequel il se sent comme un poisson replongé dans son élément. Car qu'est-ce qu'ils désirent, ces esprits amoureux de liberté? N'est-ce pas un affranchissement des dogmes et de leurs servitudes? Ne cherchent-ils pas à devenir eux mêmes la règle unique de conduite et à n'obéir qu'à leur volonté propre, — mais aussi à leurs impulsions et à leurs instincts naturels? Le scepticisme fait table rase de la tradition; il est par conséquent un moyen sûr de libération, et il finit par devenir la sagesse suprême, la seule vérité qui s'offre à l'homme — et qui est, paradoxalement, une absence de vérité.

Nous nous trouvons ainsi à la source de l'ambiguïté essentielle de certaines grandes oeuvres de la Renaissance, qui nous trompent par leurs apparentes contradictions, par ce caractère de bluff — qu'un critique contemporain a proclamé comme la caractéristique de l'esprit de la Renaissance. Il s'agit de l'ambiguïté inhérente à la philosophie sceptique, nouvellement ressuscitée, qui trouve sa vérité dans la négation de la vérité, pour qui la raison est l'instrument de critique et du doute, et pour qui la sagesse consiste à s'affranchir de toute loi contraignante, de toutes les idées traditionnelles, qui n'aient pas l'approbation de notre volonté propre. Rabelais nous offre un exemple parfait de cette position philosophique et de cette trempe d'esprit. On peut dire que son oeuvre est le chef-d'oeuvre du scepticisme de la Renaissance — sa plus parfaite expression, la plus réussie du point de vue artistique. Car cette oeuvre n'est point un traité aride, mais un roman, le plus réussi des romans français de ce siècle, un chef-d'oeuvre de la littérature mondiale. Rabelais laisse aux autres la tâche ingrate de faire un exposé théorique de

la philosophie sceptique. C'est d'ailleurs déjà fait, car, en 1527, avait paru la première édition de l'ouvrage célèbre de Cornelius Agrippa de Nettesheim *De Incertitudine scientiarum*, et, avant lui, le scepticisme avait déjà été exposé dans un ouvrage de l'Italien Francesco de La Mirandole, neveu du célèbre Jean Pic de La Mirandole. Peut-on d'ailleurs, en ce temps, exposer en toute sincérité une philosophie un peu hardie et s'opposant à l'orthodoxie officielle? En tout cas, c'est dangereux, et oblige l'auteur à toute sorte de compromis et d'atténuations. C'est pourquoi Rabelais usera de la forme romanesque, qui lui laisse une liberté d'expression presque illimitée. Il est vrai qu'il devra parler indirectement, par le truchement de ses personnages. Aussi l'oeuvre sera-t-elle nécessairement ambiguë; mais cette ambiguïté — une fois surmontée, quelle richesse de sens profond découvre-t-elle au lecteur! d'un sens qui, sans cette forme romanesque, ne saurait jamais s'exprimer.

L'oeuvre de Rabelais n'est donc pas un exposé froid du scepticisme, mais elle nous présente la pensée vivante d'un sceptique, son attitude vis-à-vis de la vie pratique, son comportement dans les différentes situations de l'existence humaine. Cette attitude, c'est le *pantagruélisme*, expression imagée et humoristique d'une morale faite d'insouciance suprême devant les vicissitudes de la fortune et d'une joie profonde, colorant tous les accidents de la vie humaine. C'est donc une morale et une sagesse que cette oeuvre, en apparence si frivole, renferme et enseigne; une sagesse qui peut paraître peu sérieuse, mais qui est conçue comme un remède nécessaire contre les misères de l'existence humaine: sa folle gaieté est un antidote contre les tristesses, les désespoirs auxquels l'homme est en butte, — elle constitue donc elle aussi un élément de la sagesse. L'oeuvre de Rabelais est une école d'optimisme, une apothéose de la vie et de la joie de vivre. Les thèmes du vin et du rire, qui y sont partout présents, symbolisent cette attitude optimiste. Le rire a d'ailleurs un sens autrement sérieux: il a notamment un sens philosophique, car il exprime une certaine conception de l'homme, selon laquelle l'homme est un être tout terrestre et éphémère, qui n'a rien de divin ni de surnaturel: sa condition est par conséquent risible — surtout quand on se met à considérer ses prétentions excessives, sa prétention à une connaissance sûre et son désir de s'élever au-dessus des autres créatures. Le rire de Rabelais, qui baigne toute son oeuvre, a pour but de rabattre cet orgueil. Il remplit par là une fonction critique: il sert d'instrument de la satire rabelaisienne, qui attaque les erreurs en les tournant en ridicule, au lieu de les réfuter par des arguments logiques; en dévoilant leur côté ridicule, elle fait voir leur absurdité. Le roman de Rabelais fait sans cesse des peintures satiriques des idées

absurdes des hommes, en les ébranlant ainsi dans l'esprit des lecteurs, parce qu'il les prive de leur sérieux et de l'autorité dont elles jouissaient.

Car l'oeuvre de Rabelais est surtout une oeuvre critique. Elle accomplit sa mission libératrice en attaquant toutes les idées traditionnelles qui ne s'accordent pas avec les postulats de la nature pure et de la raison. Du commencement de ce roman bizarre jusqu'à sa fin, nous assistons à un continuel jeu de massacre, dont les victimes sont les vérités, les coutumes et les croyances séculaires, qui, sont présentées maintenant comme de ridicules préjugés<sup>3</sup>. L'humour rabelaisien consiste principalement en ce jeu destructeur — c'est pourquoi il a souvent ce ton âpre et même cruel, qui peut choquer certains lecteurs. Car l'enjeu de ce jeu n'est point innocent: il s'agit de transformer la conscience humaine et l'idée générale du monde. Sous la poussée de l'immense érudition de notre auteur, des notions, jusque-là intangibles, s'effritent: il voit partout des analogies entre des dogmes, réputés irréfragables, et des traditions légendaires des différentes nations. Surtout la connaissance des religions antiques de Grèce, de Rome et d'Égypte, et de leurs mythologies, lui inspire cette façon désinvolte de traiter les traditions chrétiennes, qui vise à leur donner un caractère légendaire. Cette critique par le rire s'étend sur le domaine politique, et ébranle dans la conscience du lecteur le prestige de la royauté: les rois géants, qui sont les héros de ce roman, sont traités familièrement, d'égal à égal; on voit que pour cet humaniste éclairé leur prestige ne signifie rien, qu'il les traite comme des hommes ordinaires, quelquefois comme des gens au-dessous du commun. En lisant le roman de Rabelais, nous vivons dans un monde où il n'existe aucuns tabous, aucuns préjugés, aucunes contraintes, qui avaient pesé lourd sur l'esprit des gens du Moyen Age. Aussi cette oeuvre nous paraît-elle si „moderne”. C'est aussi le secret de la vogue immense dont elle avait joui auprès des générations de lecteurs, qui, grâce à elle, se sentaient enfin délivrés du poids accablant des traditions et des dogmes<sup>4</sup>. C'est le sens profond de cette oeuvre étrange — son charme troublant et équivoque: elle est une grande école du scepticisme qui rend l'homme libre, et même trop libre, car s'il n'a pas la robustesse de la nature de Rabelais, il se sentira comme désemparé, manquant de fondement moral, livré à sa nature

<sup>3</sup> Cf. Michel Beaujour, *Le Jeu de Rabelais*, Paris 1969. Nous ne pouvons cependant pas suivre l'auteur jusqu'au bout de sa thèse: selon nous, tout n'est pas jeu, chez Rabelais, car à côté du jeu, sa pensée possède aussi un côté positif, typiquement humaniste.

<sup>4</sup> Nous renvoyons ici aux études substantielles de Marcel De Grève, surtout à son étude principale: *L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève 1961.

anarchique. Bref, un livre libérateur mais dangereux, destiné aux seuls esprits forts, mais pernicieux aux âmes faibles. Rabelais nous apparaît comme un nouveau Prométhée et son oeuvre prend le sens d'un message: seulement, peut-on se demander, si les lumières qu'elle apporte doivent être considérées comme un salut pour les hommes ou comme un feu destructeur, susceptible de provoquer une conflagration universelle? Certainement, le livre a été bien compris des esprits éclairés des siècles passés: ils s'y intéressaient afin d'y puiser le secret de cette sagesse libératrice, dont on ressentait un si grand besoin dans les siècles d'oppression intellectuelle et morale — où fonctionnaient des Inquisitions et où, aux portes de Paris, se dressait la Bastille.

## Chapitre II

### UN PAGANISME DIONYSIAQUE

En abordant sa geste des géants, Rabelais n'a pas cessé d'être un grand humaniste. Au contraire, il a trouvé maintenant un moyen puissant de propagande, qui lui permettra de travailler plus efficacement à sa tâche d'une transformation du monde. Grâce à la forme romanesque, qu'il a su génialement adapter à ses fins de publiciste, il peut maintenant atteindre un public plus vaste et lui dire des choses qu'il n'aurait jamais osé lui dire dans un ouvrage théorique. Le talent d'humoriste et de narrateur de génie, qui s'est subitement révélé en lui, sera désormais mis au service de la cause du progrès, représenté, d'un côté, par un humanisme d'avant-garde, et, de l'autre côté, par les réformateurs religieux, tendant à une véritable révolution religieuse. Sa tâche sera double: détruire les survivances du passé gothique et promouvoir un nouveau modèle de vie, conforme aux idées humanistes.

Il le fera dans une oeuvre qui étonne par sa violence. Il y manifeste à la fois une fureur destructrice, digne d'un grand satirique, et un dynamisme qui est l'expression de l'énergie humaine et sa glorification. Contemporain de Michel-Ange, il lui ressemble par sa puissance aux dimensions titaniques. Son roman est un grand hymne à la vie et l'affirmation de la foi en l'homme, en sa bonté et en la bonté de la nature. S'il hait le passé, c'est qu'il opprimait l'énergie de l'homme, en lui montrant sa misère et en lui enseignant une morale de renoncement et de pénitence.

Dès son premier livre, Rabelais fait preuve d'un courage et d'une

hardiesse extraordinaires. Il est vrai qu'il le doit, en partie, à un concours de circonstances historiques unique: il compose les deux premières parties de son roman dans un moment d'euphorie générale, où le pouvoir politique semblait gagné définitivement au mouvement de réforme, aussi bien culturelle que religieuse. Il a, au surplus, choisi une forme littéraire qui lui donnait un maximum de liberté, à savoir celle d'un ouvrage à l'apparence populaire — presque d'un ouvrage de colportage — genre littéraire qui avait de tout temps joui d'une grande indulgence de la part des autorités. Le *Pantagruel* — première partie, dans l'ordre chronologique de composition, du cycle romanesque — nous révèle déjà Rabelais tout entier. En dépit de ce qu'on avait coutume de dire que c'était une oeuvre soi-disant improvisée — inférieure au *Gargantua* qui l'avait suivi de près — le *Pantagruel* est incomparable par sa fougue et par sa hardiesse. Rabelais y révèle déjà toute sa méthode d'écrire et d'agir sur le lecteur. Il ne s'y attaque pas de front aux idées traditionnelles, mais il les discrédite dans l'esprit du lecteur à travers des récits qui en sont de vraies caricatures, et qui dévoilent leur absurdité. De plus, il ne s'agit pas pour lui de prendre à partie seulement telle ou telle idée, telle ou telle coutume, mais de provoquer chez son lecteur une sorte de choc, et l'ébranler ainsi dans ses habitudes de penser. Il obtient cet effet par la violence extrême de ses récits satiriques, par leur grossièreté et leur obscénité provocantes, par leur impiété aussi. Par son ton insolent et irrévérencieux, par sa brutalité, l'oeuvre de Rabelais est un défi lancé à toute la société de son temps, à ses croyances et à ses institutions. Il cherche à l'ébranler dans ses assises mêmes, afin de préparer la voie à l'avènement des idées toutes nouvelles, d'une nouvelle conception de l'homme et de la vie humaine. C'est en cela que consiste le sens profond de son titanisme: il est, d'un côté, une manifestation de l'énergie humaine et son apothéose, et, de l'autre, un moyen formidable de destruction et de transformation. L'oeuvre de Rabelais agit sur le lecteur comme un torrent dévastateur qui l'arrache à son mode de vivre et de penser, et qui opère chez lui une véritable conversion aux idées de l'humanisme le plus radical. Elle signifie un changement complet d'orientation philosophique, en rompant violemment avec l'ancienne philosophie, toute imprégnée de théologie, et en instituant à sa place une orientation rationaliste et naturaliste.

Il va sans dire que c'est une restauration éclatante du paganisme antique, mais d'un paganisme philosophique, où l'affirmation de la nature humaine et du monde s'accompagne d'une sagesse, c'est-à-dire de toute une philosophie morale, élaborée par des générations de sages de l'antiquité. Bien entendu, Rabelais est un esprit trop puissant et trop original pour s'astreindre à tel ou tel système moral de l'antiquité: il

en imite seulement l'idée générale — celle d'une nature cultivée par la raison — elle aussi considérée comme un don de la nature et la caractéristique de cet être bizarre qu'on appelle homme. Ainsi, entre la sagesse et la nature, il n'y a pas de contradiction, car la vraie sagesse est conforme à la nature. Pour comprendre l'oeuvre de Rabelais, il faut tenir compte de cette attitude philosophique, qui en constitue le fond. C'est en choisissant ce point de vue, que l'on peut résoudre ses prétendues contradictions, entre autres celle, qui paraît préoccuper le plus les critiques, à savoir l'attitude de Rabelais favorable à l'évangélisme. Certainement il n'y voyait qu'un mouvement révolutionnaire, qu'il valait la peine de seconder, mais rien de plus — aucune adhésion interne de sa part aux idéaux religieux de l'évangélisme — son paganisme le rendant imperméable à l'idée religieuse. Son oeuvre, où il étale ce paganisme quelquefois avec cynisme, nous le montre clairement. Comme pour beaucoup d'autres humanistes, l'évangélisme fut pour Rabelais un allié précieux dans sa campagne pour la libération de l'homme: l'évangélisme ne se proposait-il pas de ruiner l'institutionnalisme de l'Eglise, qui pesait si lourd sur les esprits, et ne promettait-il pas d'instaurer une religion plus libérale, plus humaine et plus rationnelle aussi, parce que débarrassée de toutes les „superstitions” des catholiques?

L'humour, qui pénètre toute l'oeuvre de Rabelais, est en accord avec le genre populaire et comique qu'il avait adopté. En revêtant son oeuvre de cette apparence plaisante, Rabelais voulut la rendre acceptable aux autorités. Son rire dépasse cependant de loin la fonction de camouflage: il est un puissant moyen de satire, et, d'autre part, l'expression de la nouvelle attitude philosophique optimiste qu'il veut promouvoir — il signifie la joie de vivre et la foi en l'homme. Rien d'étonnant qu'il éclate à travers toutes les pages de l'oeuvre, qu'il en constitue le climat propre. Ce qui lui sert de soutien, en lui donnant l'occasion de se déployer sans cesse, c'est le thème du vin — une autre constante de l'oeuvre. Car le rire et le vin s'associent tout naturellement, se confondent même: le vin est le don merveilleux de la nature et des dieux, fait à l'homme pour l'exciter à la joie et le consoler de ses peines. Par le thème du vin, Rabelais voulut aussi souligner ses attaches avec sa terre natale — la Touraine — jardin de la France et patrie des vins renommés. Le vin signifie, en même temps, son lien avec la terre nourricière, source de toute énergie, — il symbolise donc la nature et exprime l'orientation naturaliste de Rabelais. Rien d'étonnant qu'il acquière une valeur symbolique et devienne même le symbole majeur de l'oeuvre.

C'est pourquoi le thème du vin traverse le roman d'un bout à l'autre. Il est en quelque sorte à sa source, car le personnage de Pantagruel, qui

lui donne son unité, et dont la naissance est représentée tout au début du roman, est un génie du vin. On le trouve aussi à sa fin, dans l'épisode de la Dive Bouteille, qui clôt le roman, et vers lequel est orientée son action, à partir du *Tiers Livre*.

Incarné dans le géant Pantagruel, le vin signifie l'énergie humaine aux prises avec les obstacles qui entravent l'homme et empêchent son épanouissement complet: il symbolise donc à la fois Rabelais en lutte contre l'obscurantisme médiéval, et l'humanisme, opposé au passé gothique.

Le vin signifie la joie, tout comme le rire. On le trouve dans les personnages des buveurs, si nombreux dans le roman, dont les propos joyeux et le débraillé expriment cette nouvelle philosophie morale qui fait de la joie le souverain bien. D'autre part, par les éloges incessants, que Rabelais fait du vin, et des buveurs, de même que par les propos insolents des buveurs, le thème du vin devient une des formes de ce défi que Rabelais lance à son temps. En imprégnant son roman de la symbolique du vin, en faisant ruisseler le vin presque dans toutes ses pages, Rabelais veut imposer avec insistance sa nouvelle idée de l'homme et gagner ses lecteurs à sa nouvelle philosophie, que l'on peut définir *grosso modo* comme épicurienne.

Le vin signifie aussi la soif, une soif dans le sens figuré — celle de la connaissance. Cette signification est confirmée par l'épisode final du roman, le temple de la Dive Bouteille étant aussi un temple de la science. Le vin est, par conséquent, encore une fois le symbole de l'humanisme, exprimant sa curiosité insatiable et sa soif d'une science universelle. Le voyage, décrit dans les deux dernières parties du roman, et qui conduit ses héros vers l'oracle de la Bouteille, est un voyage initiatique — une quête de la vérité. Pris dans un sens si élevé, le vin acquiert même un caractère sacré, car l'épisode final de la Dive Bouteille est aussi une apothéose du vin, personnifié dans le dieu Bacchus, dont Rabelais nous conte la légende, en la faisant figurer sur une fresque ornant les parois du temple de la Bouteille. Symbole de la quête de la vérité, de l'énergie humaine et de la joie, le vin est le symbole de la nouvelle culture, pour laquelle luttent les humanistes.

Revêtu d'un caractère sacré et promu à un sens si élevé, le vin devient une parodie du christianisme et de ses mystères. Rempli encore de souvenirs de la littérature médiévale, qu'il repousse, Rabelais fait à plusieurs reprises, au cours de son roman, des allusions au mythe du Saint Graal — chaque fois dans un contexte grotesque. Le voyage à l'oracle de la Dive Bouteille devient ainsi une parodie de la quête

du Graal — la Bouteille, par son épithète même de „dive”, faisant tout à fait claire cette symbolique parodique. L'intention de Rabelais est manifeste: son livre a pour fin de révéler une nouvelle vérité, opposée à la vérité religieuse du christianisme.

### Chapitre III

#### LE PROBLÈME RELIGIEUX CHEZ RABELAIS

Le problème de la religion de Rabelais se trouve au centre de l'exégèse rabelaisienne. On en propose aujourd'hui les solutions les plus diverses — ce qui contribue au désarroi qui règne autour de ce problème, au lieu de le résoudre. Il semble cependant, comme nous le montrent les études pertinentes de Marcel de Grève, que, dans le passé, les lecteurs de Rabelais savaient se faire sur lui et sur le sens de son oeuvre une idée assez concordante: il fut tout simplement pour eux un libertin. Pourquoi, aujourd'hui, ces hésitations et ces polémiques, qui s'avèrent stériles, en fin de compte? Sans doute manquons-nous de juste perspective pour juger cette question, sans doute la situation, dans laquelle vivait et travaillait un écrivain du seizième siècle, a-t-elle à ce point évolué que nous ne sommes plus en état de considérer ses oeuvres sous un angle convenable.

Ce qui nous déconcerte, aujourd'hui, chez Rabelais, c'est, d'abord, la discordance entre sa condition d'ecclésiastique et la hardiesse et le dévergondage de son oeuvre: ses outrances, sa grossièreté, son obscénité et, aussi, son impiété, nous paraissent inconcevables chez un ancien moine, qui est resté, jusqu'à la fin de sa vie, attaché à l'état ecclésiastique.

Mais ce qui embarrasse surtout la critique d'aujourd'hui, c'est l'attitude de Rabelais à l'égard de l'évangélisme; car il est indéniable qu'il prête son appui à ce mouvement de réforme religieuse, comme le montrent certaines pages de son oeuvre, où il fait visiblement de la propagande évangélique. On en conclut, semble-t-il tout naturellement, qu'il fut un évangélique, et on essaye d'interpréter son oeuvre dans ce sens. Mais, bien entendu, une telle solution doit provoquer de vives protestations, car elle est plus que hasardeuse. On ne peut l'admettre, en effet, qu'en négligeant complètement l'aspect libertin de cette oeuvre — aspect qui s'impose avec une insistance beaucoup plus grande que son aspect évangélique.

La solution de ces difficultés ne peut être trouvée que si l'on prend en considération la situation politique et religieuse au moment où Rabelais composait son oeuvre, certaines circonstances biographiques qui accompagnaient son travail d'écrivain, de même que sa méthode et son art d'écrire. L'essentiel est de se rendre compte de l'importance du mouvement de réforme religieuse. Il ouvrait, en effet, devant les humanistes des perspectives inespérées de libération sur le plan culturel, en s'attaquant aux structures séculaires de l'Eglise, et en créant par là des possibilités de secouer sa tutelle idéologique. L'évangélisme et la Réforme furent des mouvements vraiment révolutionnaires pour l'époque, et ceci nous explique le phénomène que des esprits, même très éloignés de l'idée religieuse, se montraient favorables à ces mouvements et les secondaient de toutes leurs forces. Rabelais fut certainement l'un d'eux, et cela suffirait déjà à nous expliquer les pages évangéliques que l'on trouve dans son oeuvre.

En dehors de ces raisons d'un caractère plus général, Rabelais en eut d'autres encore, plus personnelles, qui l'incitaient à faire une place à l'évangélisme dans son oeuvre. Il fut certainement lié à des milieux évangéliques et il trouvait des tendances évangéliques chez ses amis et chez ses protecteurs. Nous savons, par exemple, très certainement que sa protectrice Marguerite de Navarre, à laquelle il a même dédié le *Tiers Livre*, fut gagnée au mouvement de la réforme. Mais tout porte à croire que ce fut aussi le cas de ses autres puissants protecteurs ecclésiastiques — les d'Estissac, les du Bellay, les de Châtillon, car il est notoire que les idées évangéliques — mélangées surtout à l'érasmeisme — trouvaient une large audience auprès du haut clergé cultivé et gagné à l'humanisme. Le dernier des protecteurs ecclésiastiques de Rabelais, cardinal Odet de Châtillon, n'a-t-il pas ouvertement passé à la Réforme? De même on peut se figurer très bien qu'il trouvait aussi dans l'entourage du seigneur de Langey, avec lequel il fut si étroitement lié, une ambiance et des idées évangéliques. Enfin, le roi François 1<sup>er</sup> lui-même, frère de Marguerite de Navarre, fut favorable à une réforme religieuse, du moins dans le temps où Rabelais composait les deux premières parties de son roman. Comment s'étonner alors qu'on trouve sous sa plume des échos de cette grande campagne menée en son temps en faveur d'une transformation spirituelle et culturelle?

Ceci est d'autant plus compréhensible si l'on tient compte du caractère largement autobiographique et engagé de l'oeuvre de Rabelais. Plus on étudie cette oeuvre, plus elle apparaît comme une grande chronique du temps et une transposition romanesque des souvenirs personnels de l'auteur. Ce puissant écrivain s'inspire de la réalité ambiante, et, surtout, de son expérience propre. Il regarde cependant la réalité

non pas en spectateur indifférent, mais en homme fortement engagé dans toutes les affaires de son temps — aussi bien politiques que religieuses. Sous son aspect fantastique, son oeuvre se révèle un chef-d'oeuvre de réalisme et, en même temps, le type d'une oeuvre engagée, qui se transforme quelquefois en un pamphlet politique ou religieux, et en une oeuvre de propagande.

Ceci nous explique bien des choses en cette oeuvre. Déjà, en tant qu'écrivain réaliste, Rabelais n'a pu écarter de son roman l'élément religieux. N'oublions pas, qu'en son temps, la religion pénétrait toute la vie sociale et publique, et qu'elle se mêlait étroitement à la vie privée des individus. Par conséquent, son roman aurait manqué de vérité humaine — et même tout simplement de vérité — si la religion y faisait complètement défaut. Elle y apparaît donc à l'occasion de certains événements solennels qui y sont décrits, sous la forme de quelques rites ou usages consacrés, comme des prières et des bénédictions. Bien entendu, cela ne préjuge rien des opinions de l'auteur quant à la valeur de ces gestes ou formules.

Plus important est encore l'élément biographique du roman. Déjà les travaux d'Abel Lefranc ont montré, dans le récit de la guerre picrocholine, l'écho d'un célèbre procès, auquel fut mêlée la famille de Rabelais — surtout son père Antoine Rabelais. Depuis ce temps, on n'en finit pas de faire de semblables découvertes. Mais même sans ces recherches savantes, le caractère biographique du roman apparaît à la simple lecture: il fourmille de noms de personnages historiques, contemporains de Rabelais, surtout de ceux qui ont été mêlés à sa vie, c'est-à-dire de ses amis, de ses collègues, mais aussi de ses ennemis; sous des travestissements romanesques, il nous montre les principales affaires qui passionnaient les contemporains de Rabelais — non seulement la question de la réforme religieuse, mais aussi celle de la réforme de l'enseignement, qui préoccupait tellement les humanistes, les guerres qui ruinaient l'Europe, la politique générale des Princes et de la Papauté, les questions juridiques, économiques et fiscales, les problèmes relatifs à la vie familiale — par exemple le problème des mariages clandestins, etc., etc. Dans les pages consacrées à l'éducation des géants, nous retrouvons certainement le souvenir de l'éducation de Rabelais lui-même, car son énorme érudition montre qu'il avait dû recevoir une éducation extrêmement soignée; il avait dû aussi avoir fait lui-même l'expérience du système périmé d'une éducation „scolastique” — avant qu'il n'eût reçu une éducation humaniste. Dans les voyages nombreux dont ses livres nous parlent, on trouve l'écho des découvertes géographiques contemporaines, qui furent le grand mythe de cette époque —, mais aussi un écho de ses propres voyages: par exemple deux

grands tableaux satiriques de Rome, qu'on trouve dans l'épisode de l'île des Papimanes, au *Quart Livre*, et dans celui de l'île Sonnante, au *Cinquième Livre*, sont une transposition fantastique et satirique de ses séjours à Rome. On voit même Rabelais engagé dans les affaires politiques du Royaume, par exemple au *Quart Livre* qui est en partie un ouvrage de propagande destiné à seconder la politique de Henri II, lors de son conflit avec le pape Jules III. Même dans l'épisode des Andouilles, on a su découvrir une image satirique des guerres de Charles Quint contre les protestants, notamment contre la ligue de Smalcalde <sup>5</sup>.

Ce caractère profondément réaliste, autobiographique et engagé, du roman de Rabelais, nous explique ses soi-disant contradictions idéologiques — surtout le contraste entre son caractère libertin et son aspect évangélique. Le problème concerne surtout les personnages des géants — Grandgousier, Gargantua et Pantagruel — qui, d'une façon assez sommaire, peuvent être considérés comme des représentants de l'évangélisme. Ils sont en effet les principaux porte-parole de Rabelais dans sa propagande en faveur de ce mouvement. Pouvons-nous cependant en conclure qu'ils expriment aussi les sentiments religieux de Rabelais lui-même? Nous ne le pensons pas. Les géants sont des personnages composites, en grande partie conventionnels. Bien qu'ils trahissent quelquefois certains traits de psychologie humaine — saisissants même de vérité, — ils manquent en réalité de consistance psychologique, car ce qui importe à Rabelais, c'est bien moins de peindre des personnages „vrais”, que de les utiliser comme des instruments de sa propagande et comme un moyen de l'expression de ses idées — par conséquent, il serait fort imprudent de les identifier avec lui. Il est vrai que Rabelais a l'habitude de départir à la plupart de ses personnages quelques traits de sa riche personnalité; ainsi, dans le cas des géants, ils sont l'expression de son titanisme, de sa vitalité et aussi de sa volonté de vaincre, dans la grande bataille d'idées qui se déroulait autour de lui, et dans laquelle il fut fortement engagé. Mais ils sont bien loin d'être ses sosies, car ils incarnent aussi des personnages autres que lui. Premièrement, s'ils sont des géants, ils sont aussi des rois, qui, non seulement nourrissent des sympathies pour la réforme évangélique, mais savent aussi vaincre ses adversaires et l'imposer dans leurs états. Sans aucun doute, l'intention de Rabelais est de les donner en exemple aux monarques contemporains — avant tout au roi François I<sup>er</sup>, afin de les inciter à introduire la réforme religieuse dans leurs états.

<sup>5</sup> Alban Krailsheimer, *The Andouilles of the „Quart Livre”*, in.: *François Rabelais. Quatrième centenaire*, Genève-Lille 1953, pp. 226-232.

Mais les géants ont encore d'autres traits, par lesquels ils représentent d'autres personnages, auxquels fut liée la vie de Rabelais. Ils sont donc débonnaires, ils nourrissent des sentiments amicaux pour leurs protégés. Or, nous savons que Rabelais fut heureux dans le choix de ses mécènes: il semble qu'ils l'aient entouré d'une protection indulgente et fidèle, et d'une amitié sincère et indéfectible. Un reflet manifeste de ses rapports amicaux avec ses protecteurs est visible dans l'amitié qui lie Pantagruel à Panurge et à Frère Jean, car ce sont ces personnages inférieurs par leur condition et leur rang social qui représentent Rabelais davantage que les personnages royaux. On rencontre au cours du roman beaucoup de traits qui témoignent de ces sentiments affectueux de la part d'un puissant protecteur à l'égard de son protégé, de même que des témoignages des sentiments d'affection et de reconnaissance du protégé pour le protecteur. Par exemple, rien de plus touchant, en dépit des traits d'humour que Rabelais y introduit, que la scène de la première rencontre de Pantagruel et de Panurge — et, en même temps, rien qui trahisse davantage la part d'autobiographie dans les récits de Rabelais.

Enfin, les géants sont aussi des pères aimants et des fils respectueux comme le montre l'affection dont Grandgousier entoure son fils Gargantua, et celle que celui-ci témoigne à son tour à son fils Pantagruel. Les soins avec lesquels les géants veillent à l'éducation de leur progéniture, ne peuvent, eux aussi, qu'être un reflet de la bonté dont le jeune Rabelais fut l'objet de la part de son père. Tout ceci nous fait comprendre qu'en peignant ses personnages des géants — à la fois puissants et débonnaires — bons pères et bons amis, Rabelais songeait, d'abord, à son père, et, puis, aux grands seigneurs, ses amis, grâce à qui il a pu jouir du loisir nécessaire pour le développement de ses talents et pour l'exercice de son métier d'écrivain. En tant que rois, ils peuvent aussi représenter très bien quelques traits du roi François I<sup>er</sup>, grand protecteur des lettres, et, du moins pendant un certain temps, favorisant sincèrement la cause de la réforme religieuse.

Chez ses protecteurs et chez ses parents, Rabelais a sans doute trouvé de nombreux témoignages, non seulement de sympathie pour l'évangélisme, mais aussi de la vieille religiosité traditionnelle. On en trouve un exemple frappant dans la fameuse lettre de Gargantua à Pantagruel, au chapitre VIII du *Pantagruel*. Dans ce livre, le personnage de Gargantua semble représenter tout particulièrement le père de Rabelais; il est à noter qu'il appartient encore à une génération qui n'a pas reçu de formation humaniste — ce dont il exprime un vif regret; il a cependant subi suffisamment l'attrait de la nouvelle culture pour désirer que son fils reçoive une éducation modèle, conforme

à l'idéal humaniste. Il est par conséquent tout naturel qu'on trouve chez lui encore bien des vestiges de l'ancienne religiosité. Aussi sa lettre, écrite à son fils faisant des études à Paris, ne put être complètement dépourvue d'élément religieux — son ton solennel et les circonstances exigeaient qu'il y fût question de la religion, comme ce fut d'usage dans des lettres semblables. La lettre de Gargantua est non seulement un pastiche littéraire d'une lettre traditionnelle d'un père donnant des conseils sages à son fils, mais elle est peut-être aussi calquée sur une lettre authentique — ou des lettres — que le jeune Rabelais avait probablement reçues de son père, dans les années de ses études. La lettre est d'ailleurs fort ambiguë. Car, si sa partie finale contient des accents dévots, la partie initiale, où il est question de la paternité et de la transmission de la vie d'une génération à l'autre, est franchement naturaliste et même matérialiste.

Un autre exemple de cette religiosité traditionnelle nous est donné dans le *Gargantua*, dans les premiers chapitres, consacrés à la guerre avec Picrochole. Nous y voyons Grandgousier, — un autre représentant du bon vieux temps et des vieilles traditions — implorer Dieu pour obtenir la paix. Surtout, au début du chapitre XXXII, nous trouvons un épisode touchant de naïveté, où est montrée la piété simple du vieux roi. Mais il est à remarquer que ces prières s'avèrent tout aussi inefficaces que celles des confrères de Frère Jean, lors de l'invasion du clos de l'abbaye de Seuillé par les soldats de Picrochole. Elles n'ont su amollir le cœur de Picrochole, et la guerre se décidera par les armes. D'autre part, Grandgousier est traité par Rabelais avec une ironie visible et c'est pourquoi il ne peut exprimer ses sentiments en matière religieuse. De plus, tout l'épisode fait partie de la propagande menée par Rabelais en faveur de la paix. Or, dans cette campagne, Rabelais n'hésite pas à utiliser des arguments d'ordre religieux. Pour faire honte aux rois chrétiens, qui étaient engagés en des guerres ruineuses, il leur rappelle l'enseignement pacifique de l'Évangile. Nous le voyons utiliser le même argument dans *l'Almanach pour l'an 1535*, où il dit, qu'en dépit d'une mauvaise situation des astres, l'année s'avèrera bénigne, si seulement les princes chrétiens suivront la parole de Dieu <sup>6</sup>.

Le fait que Rabelais, afin d'inciter les souverains chrétiens à la paix, invoque l'enseignement du Christ, nous oblige à aborder le problème plus général de l'attitude des humanistes à l'égard de l'Évangile. Or, il convient de se rappeler que l'Évangile peut avoir des partisans même parmi les incroyants. Sa doctrine de la charité à l'égard du prochain et

---

<sup>6</sup> Voir Rabelais, *Oeuvres complètes*, Paris 1955, Bibl. de la Pléiade, p. 931.

son irénisme furent des accents nouveaux par rapport aux idées morales de l'antiquité païenne; aussi ont-ils suscité de tout temps l'admiration des esprits animés des idées dites „humanitaires”. Les humanistes de la Renaissance y ont vu un supplément utile de la morale philosophique, héritée de l'antiquité païenne. Bien qu'ils fussent souvent tout à fait étrangers à l'idée religieuse, ils voyaient dans la doctrine morale, contenue dans l'Évangile, l'enseignement d'un nouveau Socrate — le Christ — dont la mission aurait été d'apporter justement un adoucissement, „une humanisation” plus grande des systèmes moraux un peu durs de l'Antiquité. Erasme, par exemple, fut le type de ces humanistes désireux d'assimiler l'Évangile à l'humanisme. Il va sans dire que cette attitude put n'avoir rien de proprement chrétien. Réduire la doctrine de l'Évangile à son seul enseignement moral, c'est méconnaître ce qui constitue l'essentiel du christianisme, à savoir son côté eschatologique, la notion du Salut, l'idée du sacrifice et un idéal moral de renoncement et de pénitence; cet „évangélisme”, purement moral et humain exclut, au fond, tout le côté surnaturel de l'enseignement de l'Évangile, c'est-à-dire son caractère proprement religieux.

De plus, on sait aussi que l'Évangile fut de tout temps une arme entre les mains d'„hérétiques” de toute sorte, qui, en prêchant „un retour à l'Évangile” et une restauration d'un christianisme primitif, menaçaient d'ébranler l'institutionnalisme de l'Église. Ce fut aussi le danger que l'Église a vu dans le mouvement évangélique du seizième siècle, et c'est pourquoi elle lui fut hostile. Si Rabelais invoque quelquefois — il est vrai que très rarement — l'Évangile d'une façon positive, ou s'il parle du Christ sans ironie, il le fait pour des raisons morales et „humaines”, comme par exemple dans sa campagne pacifiste. Il aime aussi à démontrer aux chrétiens leur hypocrisie: leur vie, comparée à l'enseignement évangélique, montre l'inefficacité de la religion et son caractère illusoire; ce fut un des arguments que les libertins utilisaient dans leur critique de la religion.

Nous voyons ainsi les raisons multiples pour lesquelles Rabelais s'associa au mouvement évangélique et pourquoi on en trouve des échos en son oeuvre — dont l'inspiration profonde est purement libertine. S'il semble faire cause commune avec les évangéliques, il le fait uniquement pour des raisons tactiques, mais sans aucune adhésion intérieure aux idées religieuses et à la piété évangélique. On peut s'étonner que son oeuvre reflète quelquefois assez fidèlement certaines idées théologiques des évangéliques ou des protestants. Il convient cependant de se souvenir qu'elle reflète une multitude d'autres idées contemporaines, et que Rabelais fut passé maître dans l'art du pastiche. Son érudition et sa curiosité universelle lui facilitaient ici beaucoup sa tâche. D'autre part, les idées

évangéliques et protestantes étaient dans l'air et il fut facile d'imiter au besoin le tour d'esprit des évangéliques et de singer leur jargon. La propagande évangélique déteignait, pour ainsi dire, sur une oeuvre qui est une image si fidèle de la réalité contemporaine, ce qui peut donner l'illusion d'un engagement plus profond de l'auteur dans la cause de l'évangélisme. Il n'en est rien cependant, comme le montre une analyse tant soit peu attentive de son oeuvre. Il importait à Rabelais de créer l'illusion que dans son oeuvre il épouse la cause de l'évangélisme. Il flattait ainsi ses protecteurs, enclins à la réforme religieuse, et il gagnait l'appui des milieux évangéliques, dans lesquels il eut sans aucun doute des amis. En donnant à son oeuvre une apparence évangélique, — du moins dans certains de ses épisodes, — il en adoucissait l'âpreté et les violences de sa critique religieuse, dont il put craindre un effet fâcheux même sur l'esprit de ses amis. Mais, en même temps, il a créé cette ambiguïté qui plane jusqu'à présent sur son oeuvre, et qui cause tant d'embarras parmi les critiques.

Les esprits profonds et plus critiques dans le camp de la Réforme se sont vite rendu compte de l'ambiguïté des livres de Rabelais et ils ont vu que la propagande anticatholique qui y était faite dépassait de loin le point de vue évangélique, en aboutissant à la libre pensée toute pure<sup>7</sup>. Les condamnations de Calvin, portées contre Rabelais, en sont le meilleur témoignage. Seuls les esprits peu critiques, ou peu profonds, parmi les protestants, et, surtout, emportés par le fanatisme et la haine du catholicisme, ont pu applaudir à cette oeuvre, où, à côté des attaques contre le pape, le haut clergé et les moines, est menée une sourde propagande rationaliste. Il est vrai que dans l'acharnement des polémiques théologiques entre les protestants et les catholiques et, plus tard, dans la fureur des guerres de religion, Rabelais put paraître aux protestants, un allié précieux, grâce surtout à son extraordinaire talent littéraire, qu'il mettait au service de la critique anticatholique la plus intransigeante. Il n'en est pas moins vrai que ce fut un allié fort compromettant et dangereux, qu'il fallut tôt ou tard dénoncer et rejeter hors du bercail.

La position évangélique, que Rabelais adopte, lui sert de plate-forme commode pour déployer sa critique religieuse. Cette critique peut, en effet, être mise en partie sur le compte de la propagande évangélique. Ainsi, il semble exprimer la position évangélique ou protestante lorsqu'il attaque le pouvoir temporel des papes, leur politique fiscale (les *Décrétales*), leur humeur belliqueuse, lorsqu'il raille les moines, les

<sup>7</sup> Cf. Henri Busson, *Les Eglises contre Rabelais, Etudes Rabelaisiennes* (ER), VII (1967), pp. 1-81.

superstitions catholiques", telles que le culte des saints, des reliques et des images, l'usage de l'eau bénite, certaines pratiques pieuses comme les processions, les pèlerinages, les offices et les prières d'Eglise. On peut encore admettre qu'il suive la ligne de la propagande évangélique ou réformée lorsqu'il attaque par des railleries la messe et les sacrements — bien que la violence, le ton sacrilège avec lesquels il le fait, peuvent surprendre chez un ancien moine et chez un prêtre, et font pressentir une mauvaise foi. Mais il dépasse certainement les limites de l'orthodoxie évangélique la plus libérale quand il tourne en ridicule l'Écriture sainte, en la présentant comme un ramassis des légendes puériles, car ce fut justement l'Écriture qui fut considérée par les évanéliques et par les protestants comme l'unique fondement de la foi; en sapant son autorité dans l'esprit de ses lecteurs, Rabelais portait un coup à l'évangélisme même. Mais il y a pis: Rabelais glisse visiblement dans ses récits, à travers ses plaisanteries, des idées libertines visant l'essence même de la religion, dans lesquelles se trahit sa position rationaliste. Il s'attaque notamment aux miracles, à l'immortalité de l'âme, à la croyance en l'enfer; enfin, il s'avance jusqu'à saper l'idée même de Dieu, telle que la conçoivent les religions. Bien entendu, il ne le fait pas tout à fait ouvertement, mais par des calembours et des plaisanteries, mais dont le caractère blasphématoire montre assez sa véritable intention. A la place de ces idées et croyances religieuses, il impose l'idée de la nature, qui, chez lui, tient visiblement lieu de l'idée de Dieu. C'est donc un pur matérialisme et un pur rationalisme qui se sont substitués à la conception religieuse de l'homme et du monde. La violence de la critique religieuse que contient l'oeuvre de Rabelais dissipe toutes nos illusions sur ses sentiments évangéliques, que nous pouvons donner certaines pages de cette oeuvre, inspirées, semble-t-il, par l'évangélisme. Tel qu'il nous apparaît à travers ses romans, c'est un homme complètement détaché de toutes les croyances religieuses, et étranger au sentiment religieux. Il y étale partout le cynisme et la raillerie, avec lesquels il traite les croyances des hommes, dont il se moque avec l'intention secrète de libérer ses lecteurs de leur tyrannie. Ne pouvant exprimer tout à fait directement ses pensées, il les déguise en des récits chargés d'un sens secret, ou bien il se sert de symboles et d'allégories. Mais son moyen favori est la raillerie, par laquelle il sappe tous les dogmes et toutes les idées reçues, en donnant volontiers à ses plaisanteries un tour effronté et sacrilège. Ce sont ces irrévérences et ces saillies d'un humour fou, dont l'audace va jusqu'aux limites du possible, qui expriment peut-être le mieux les véritables intentions de cette oeuvre, dont l'auteur fut entravé dans l'expression de ses idées par toutes les contraintes que lui imposait la société. Aussi l'oeuvre de

Rabelais exige-t-elle un certain effort de la part du lecteur pour pénétrer tout son sens latent. Bien que sa signification générale soit assez facilement perceptible, il n'en est pas moins vrai que le déchiffrement de toute la pensée de l'auteur présente quelques difficultés. L'impression générale que nous donne cette oeuvre est celle du scepticisme, qui se traduit par la raillerie destructrice et universelle, et du réalisme, qui se moque de toutes les envolées idéalistes de l'esprit humain. Partout on y voit émerger la figure d'un médecin profondément matérialiste, pour qui le monde n'est qu'un enchaînement de causes et d'effets et qui ne voit en l'homme qu'une machine compliquée et merveilleuse, mais qui ne diffère pas essentiellement des autres créatures qui habitent la terre. La nature remplace dans cette philosophie l'idée de Dieu, et c'est elle qui est le seul objet digne de l'étude. Cet humaniste se moque visiblement de l'érudition encyclopédique qu'il s'est assimilé lui-même dans sa jeunesse, et se consacre aux études médicales et aux sciences naturelles: il délaisse l'ancien humanisme philologique et devient de plus en plus homme de science. Cette évolution est très caractéristique, et nous en avons des témoignages en ses livres, mais elle a eu lieu bien avant leur rédaction: l'auteur y fait parade de son érudition, mais elle est pour lui une science morte, bonne tout au plus à amuser les lecteurs ou à servir d'instrument de la satire, tandis que ce qui constitue la part positive dans cette oeuvre, c'est l'esprit scientifique d'un médecin, amoureux de la nature et curieux de ses secrets, qui s'applique à les étudier au moyen d'une méthode scientifique, basée sur l'observation et sur l'expérience. Ses célèbres leçons publiques d'anatomie faites à Montpellier, où il faisait disséquer les cadavres, nous en font foi.

Un tel esprit se croit supérieur au vulgaire et regarde avec mépris la société esclave des préjugés et des superstitions au milieu de laquelle il vit. Il a, bien entendu, du mépris pour la foi naïve, non seulement des traditionalistes, mais aussi des évangéliques. C'est l'attitude qui se traduit visiblement dans la façon dont il traite dans son roman les personnages des géants et leur piété: il en sourit et il la décrit avec ironie; ce sont pour lui de grands naïfs et même de grands benêts. Telle fut probablement l'attitude qu'il eut à l'égard de ses protecteurs ecclésiastiques: il eut pour eux du respect et de la gratitude, il admirait leur bon sens, leur bonté et même leur érudition (nous avons un témoignage, dans sa correspondance, qu'il admirait Jean du Bellay pour son savoir et son éloquence latine), mais il ne partageait pas leur religiosité. Si Pantagruel est le modèle d'une certaine sagesse, et, surtout, de cette bonne humeur joviale vis-à-vis des vicissitudes de la fortune, qui est appelée le pantagruélisme, il est en même temps un

insupportable pédant, qui étale à tout propos son érudition, et, si Rabelais fait de lui un instrument de la propagation des idées évangéliques, il représente sa piété comme naïve et très traditionaliste encore: nous le voyons, par exemple, faisant de riches aumônes aux gens d'Eglise et même, dans certaines circonstances, aux moines. Dans son roman, on sent partout l'humeur hautaine d'un homme qui se croit supérieur par ses lumières à son milieu. Ce fut sans doute l'humeur de Rabelais à l'égard de ses puissants mécènes: obligé de les encenser et de les flatter, il se sentait supérieur à eux, et il les méprisait secrètement.

Parmi les procédés que Rabelais utilise pour traduire ses idées libertines, ou pour en amortir la hardiesse, il y en a un dont l'importance semble échapper à l'attention des critiques: c'est celui de certains thèmes qui traversent toute son oeuvre, mais qui sont traités comme des thèmes purement plaisants, destinés à exciter le rire du lecteur. Ils sont cependant lourds de sens et traduisent, à eux seuls, la pensée secrète de l'auteur. Ce sont le thème du vin, ou le thème bachique — dont nous avons déjà parlé — le thème obscène, le thème antimonaçal, le thème des „diableries”, et le thème blasphématoire. Ils résument en quelque sorte les idées maîtresses de l'oeuvre, mais d'une façon incomplète et fragmentaire — par des traits brefs, en apparence purement plaisants, et ce n'est que mis bout à bout qu'ils nous livrent leur sens profond. Ils jalonnent toute l'oeuvre, et c'est leur retour régulier et leur insistance qui trahissent leur vraie nature de langage secret. Ils sont un moyen d'expression approprié aux conditions dans lesquelles fut obligée de s'exprimer la libre pensée en un siècle d'intolérance et de terrorisme idéologique. Plus ils sont audacieux et dangereux, plus ils sont brefs — comme c'est le cas du thème blasphématoire. Quelquefois, cependant, lorsqu'ils sont plus anodins, ils s'étirent en des récits plus étendus, comme cela arrive pour le thème obscène, et encore pour celui des diableries, qui profitaient d'une longue tradition des fabliaux et des scènes des diableries dans le théâtre médiéval. Ce sont ces thèmes, ou leitmotive, qui, par leur grossièreté, par leur effronterie et, quelquefois, par leur extraordinaire audace, contribuent à donner à l'oeuvre de Rabelais ce caractère emporté et dévastateur, qui en fait une véritable machine infernale, destinée à faire sauter les structures idéologiques séculaires du monde occidental.

Ces thèmes conducteurs s'harmonisent et forment un tout, car ils sont l'expression d'une même attitude morale et philosophique. Le thème bachique, lié par sa nature avec l'humour, est aussi voisin du thème obscène. Ce dernier est surtout une forme de protestation contre la morale traditionnelle, avec son culte de la chasteté et sa pudibonderie, jugés par Rabelais contraires à la nature. Le thème antimonaçal

et le thème des *diableries* font partie de la critique religieuse, et sont ainsi proches du thème blasphématoire, qui attaque l'essence même de toute religion, à savoir l'idée de Dieu et du divin. En critiquant la vie monacale et les moines, Rabelais protestait, à la fois, contre le célibat, en tant que contraire à la nature, et contre l'ascétisme et la vie contemplative. Le thème des diableries raillait la croyance à l'enfer et au diable — croyance qui fut de tout temps en butte aux sarcasmes et aux attaques violentes des libres penseurs, qui y voyaient la pire des superstitions.

L'oeuvre de Rabelais nous transporte dans un monde sans idéal, d'où sa critique corrosive et ses railleries ont chassé toute notion du mystère et du surnaturel. Grâce à sa puissante vitalité, il ne semble pas voir le vide d'une telle position philosophique: son oeuvre est un incessant déploiement de l'énergie humaine, qui emporte le lecteur dans sa course sans but, mais qui, pour l'auteur, est une course vers le progrès et vers la vérité.

#### Chapitre IV

### PANTAGRUEL OU LE GÉNIE DU VIN

La naissance d'un chef-d'oeuvre est toujours quelque chose de merveilleux et de mystérieux à la fois, surtout lorsqu'il s'agit d'un chef-d'oeuvre aussi original et aussi puissant que l'oeuvre de Rabelais. Son *Pantagruel* jaillit, en effet, comme une fusée, il est une brusque révélation d'un talent littéraire de premier ordre. Il a ébloui immédiatement les contemporains et il ne cesse de nous éblouir jusqu'à présent. Il nous étonne surtout par son originalité et par ce caractère ambigu, qui constitue toujours un problème à ses commentateurs. Car l'oeuvre est écrite d'après une formule tout à fait nouvelle, en apparence un roman comique et léger, mais qui laisse voir à chaque pas des préoccupations profondes et une problématique d'une grande portée, exprimée à travers et par sa trame burlesque. C'est justement ce mélange du comique et du sérieux qui communique à l'oeuvre ce caractère ambigu qui ne cesse de nous dérouter. Car la fusion de l'élément naratif et de l'élément idéologique, ou didactique, y est si parfaite, l'auteur déploie un tel talent de conteur et d'humoriste, que nous sommes tentés de négliger le fond d'idées de l'oeuvre et de ne nous attacher qu'à son côté purement romanesque et plaisant — tentation d'autant plus

forte que les problèmes graves, que le roman exprime, sont devenus souvent pour nous étrangers, et même incompréhensibles. Le „déchiffrement” du roman nous s'impose cependant avec insistance, car nous sentons vaguement que toute sa grandeur découle de son fond d'idées, et que son côté romanesque ne constitue qu'un prétexte et qu'un moyen pour exprimer des idées, et par là, pour exercer une influence sur les lecteurs.

Le caractère double de l'oeuvre nous explique son origine, ou, du moins, nous permet de nous en approcher. On comprend bien que l'origine de l'oeuvre, invoquée par l'auteur dans le prologue du *Pantagruel*, n'a aucune importance: il y prétend donner simplement une suite aux *Grandes Chroniques*, mais nous savons parfaitement que son oeuvre diffère essentiellement de sa soi-disant source — celle-ci étant une oeuvre complètement insignifiante et oubliée, tandis que le *Pantagruel*, et sa suite, est une des grandes oeuvres de la littérature universelle. La trame romanesque que Rabelais emprunte aux *Grandes Chroniques* est si insignifiante, banale et puérile, qu'il l'aurait pu emprunter à n'importe quelle oeuvre de la même farine, par exemple aux *Macaronées* de Folengo, ou à un de ces romans de chevalerie qu'il avait lus dans sa jeunesse, et dont les échos se trouvent dans son oeuvre. Ce n'est pas la trame romanesque qui décide de la valeur de cette oeuvre, mais l'art incomparable de conteur humoristique avec lequel il conte ses histoires des géants, et le fond d'idées qu'il sait exprimer à travers ses récits. Quant au côté intellectuel du roman, nous en connaissons d'une façon générale la source: nous savons que Rabelais, avant d'aborder sa création „romanesque”, fut déjà un érudit réputé et que, simultanément avec le *Pantagruel*, il publia quelques ouvrages savants, dans lesquels se manifesta sa culture d'humaniste. On peut donc dire que tout le côté humaniste de sa production romanesque s'enracine dans sa formation d'érudit et de médecin. Quant au côté purement artistique de son oeuvre, son art d'écrire incomparable qui nous étonne parce qu'il se manifeste subitement et très tard dans sa carrière, vers sa quarantaine — nous en trouvons l'explication dans le caractère même de cet art: c'est avant tout un art de conteur et de causeur brillant. Longtemps avant d'avoir mis la main à son roman, Rabelais a dû avoir brillé dans la compagnie de ses amis par ses talents de conteur, il a dû les charmer par ses facéties, ses bons mots et ses histoires à rire<sup>8</sup>. Son oeuvre est un reflet et une traduction écrite de

---

<sup>8</sup> Dans l'oeuvre de Rabelais on trouve de nombreuses pages qui semblent être un écho direct de ses conversations avec ses amis, ou des récits par lesquels il amusait ses mécènes — voir, par exemple, les chapitres XIV et XXXII du *Pantagruel*.

ce génie de conteur: elle nous éblouit nous aussi par la fraîcheur de sa langue, par sa vivacité, où l'on perçoit le pétilllement de la conversation d'un grand causeur et d'un grand humoriste. L'éveil soudain du talent littéraire de Rabelais, et la qualité de son oeuvre, qui atteint d'emblée son plus haut degré de perfection, ne peuvent s'expliquer que de cette façon.

Si les deux éléments du roman de Rabelais — le plaisant et le sérieux — s'enchaînent si parfaitement, c'est qu'ils expriment les deux faces d'une même culture: la Renaissance ne fut pas seulement l'époque d'une érudition tatillonne et pédante, mais aussi l'époque de l'épanouissement de l'énergie humaine et de la joie de vivre. Rabelais représente justement cette Renaissance optimiste, qui fut un hymne à la vie et à la joie, qui exaltait l'homme, son génie et son énergie. Il dut aimer la vie et il se mêla volontiers, après des heures d'étude, aux joyeuses compagnies de ces légistes et de ces médecins humanistes qui furent ses amis et qui aimaient eux aussi la vie; amoureux de l'étude, ils le furent aussi des banquets et des parties de plaisir. L'oeuvre de Rabelais, comme plus tard celle de la Pléiade, reflète les deux faces de la Renaissance: d'un côté le culte des bonnes lettres, de l'autre l'amour de la vie. Les poètes de la Pléiade, tout comme Rabelais, se penchent sur les textes des anciens, mais en même temps ils aiment les joyeuses compagnies, les chansons bachiques et le vin. S'ils étudient avec une telle application et avec une véritable vénération les textes anciens, c'est qu'ils y cherchent un nouvel idéal de vie, basé sur la joie: ces textes sont pour eux vénérables et sacrés, parce qu'ils y cherchent une nouvelle Révélation — celle d'une vie païenne et épicurienne, et non seulement pour des raisons artistiques.

Ce qui nous frappe cependant dans l'oeuvre de Rabelais, c'est son caractère outré et provocant: elle ne reflète pas simplement la joie de vivre, ni l'amour des joyeuses compagnies et du bon vin, mais elle semble instaurer un véritable culte bachique et exalter l'ivrognerie. Ceci nous explique l'origine de la légende de Rabelais, qui le représentait comme un ivrogne crapuleux, et dont l'écho se trouve dans la fameuse épitaphe de l'écrivain, composée par Ronsard lui-même. On est pourtant d'accord aujourd'hui que c'est une légende et que le vrai Rabelais fut un homme d'étude, respecté par ses amis et par ses protecteurs, qui l'honoraient de leur confiance. On voit donc que son oeuvre n'est pas seulement l'image d'une réalité historique, culturelle et biographique, mais qu'elle est aussi de la littérature, — c'est-à-dire une fiction littéraire, — qu'elle fut composée selon une manière et qu'elle reflète certains procédés littéraires. En effet, Rabelais exagère la note gaie de son roman, et, surtout, il lui donne cet aspect bachique,

qui le distingue à première vue des *Grandes Chroniques*, qu'il est censé continuer. Le thème du vin y est partout présent, il y revient avec insistance: dès le début du roman jusqu'à la fin, on y voit ruisseler le vin, on entend trinquer des verres; le fameux mot de la Bouteille *Trinch*, qui termine le cycle romanesque, résonne dès son début. L'auteur cherche visiblement à donner à son oeuvre l'aspect d'un ouvrage bachique, exprimant la gaieté des buveurs — il veut en faire une sorte de recueil des propos des bien ivres. Est-ce uniquement pour obtenir un effet artistique? Certainement non. Si l'on y ajoute encore l'obscénité de l'oeuvre, sa grossièreté, enfin son affabulation absurde et puérile, on perçoit clairement son dessein: il cherche à déprécier son oeuvre, à lui donner l'apparence d'une oeuvre facétieuse, populaire, grossière, destinée uniquement à exciter le rire du lecteur, afin de jeter un voile protecteur sur son sens et sa portée véritables. Conscient de la hardiesse extrême de son prétendu roman comique et de ses intentions révolutionnaires, il veut les faire passer sous ces apparences frivoles. A-t-il réussi à donner le change à ses lecteurs et à ses censeurs? Nous savons bien que non. Cependant, par ces procédés de camouflage, il a rendu son oeuvre présentable, c'est-à-dire il a rendu possible sa publication. Mais, ce sont ces procédés qui continuent souvent à nous tromper et qui sont à l'origine des nombreux contresens que l'on commet à son égard. Comme on n'arrive pas souvent à saisir sa pensée et que l'on croit ne voir en son livre que des contradictions, on prend le parti de ne le considérer que sous son aspect comique et romanésque, ou bien on n'y voit que du bluff et un jeu incessant. Nous ne voulons pas nier qu'il y ait du bluff, ni que l'auteur s'y livre à un jeu. Nous prétendons seulement que, sous le bluff, on y trouve une problématique sérieuse, et, qu'à côté du jeu, il y a un sens positif.

Nous pensons que vouloir attribuer à l'oeuvre rabelaisienne un caractère absolument destructeur et négateur, c'est la voir un peu trop à travers une certaine littérature moderne ou contemporaine, représentée par des auteurs tels que Joyce, Kafka, Céline, Beckett, Pinget... Bien que Rabelais soit leur précurseur incontestable, il serait imprudent de l'identifier à eux. En dépit de son esprit critique radical et extrême, il fut trop lié à son époque et à l'idéologie humaniste, pour donner à son oeuvre un sens purement négatif. Son époque fut pratique et pragmatique dans différents domaines de la vie — en morale, en politique, en science; elle croyait en la régénération de l'homme et de la société, grâce à la restauration des bonnes lettres et grâce à l'effort propre de l'homme. Rabelais fut un savant et il croyait au progrès de la science, auquel il tâchait de contribuer par ses propres recherches. Il croyait en la bonté de l'homme et en la nouvelle morale, que son

oeuvre enseignait, et qu'il jugeait susceptible d'assurer à l'homme le bonheur. Il croyait aux bonnes lettres et travaillait dans son oeuvre à leur restauration; car en dépit de son esprit critique, qui n'épargnait pas les anciens, il voyait chez eux, à côté des erreurs, une part de vérité, et, surtout, il croyait à la supériorité de leur modèle de vie, par rapport à la conception médiévale de l'homme. Il lutte très réellement, en son oeuvre, pour un système d'éducation nouveau et il travaille à détruire l'obscurantisme médiéval. Il donne des conseils aux souverains contemporains et il lutte pour la paix et pour un système de gouvernement plus juste et plus humain. Il appuie vraiment une réforme religieuse, pour secouer le joug de l'Eglise et pour établir une religion tolérante et plus conforme à la raison. Il est vrai que le fond de sa philosophie est sceptique, mais son scepticisme a une fonction positive, car il y voit le meilleur moyen de la lutte contre l'erreur, la superstition et les abus; il y voit par conséquent un instrument de l'affranchissement de l'homme et la possibilité de l'épanouissement complet de sa personnalité. Il est vrai qu'il se fait une idée peu avantageuse de l'homme contemporain et qu'il donne dans ses livres une image satirique de la société contemporaine; il est vrai aussi qu'il ne se fait pas d'illusion quant à la condition humaine, dont il connaît les misères et la vanité. Mais tout cela ne signifie nullement qu'il ait abouti au désespoir ni à une angoisse existentielle. Ce fut un médecin jovial, doué d'une riche nature, qui considérait certainement l'humeur mélancolique comme une maladie, et qui s'en défendait. S'il fait la satire de son temps, ce n'est pas pour décourager l'homme, mais pour expurger le monde du mal et préparer l'avènement d'un temps meilleur. L'aspect facétieux et paradoxal, qu'il donne à son oeuvre, n'exprime pas son sens véritable, ni surtout son sens complet: il en traduit seulement un certain côté, il est un instrument de satire et il sert de camouflage pour voiler la hardiesse des idées qu'il y avance, et le caractère révolutionnaire de la lutte qu'il y mène.

Le thème du vin, qui, avec d'autres thèmes „bas”, donne à l'oeuvre de Rabelais cette tonalité „crapuleuse” et burlesque<sup>9</sup>, qui en dissimule, dans une certaine mesure, la hardiesse, possède, dès le *Pantagruel*, la valeur de symbole, et, même, est haussé jusqu'au niveau d'un mythe. Rien de plus significatif que cette transformation d'un thème bas en un thème noble: elle est une provocation par rapport au mode tradition-

<sup>9</sup> Ce côté de l'oeuvre de Rabelais fut étudié tout particulièrement dans l'ouvrage de Mikhaïl Bakhtine (*L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. du russe, Paris 1970). L'ouvrage fausse cependant l'image de Rabelais, qui fut avant tout un grand humaniste et non pas un auteur „populaire”.

nel de penser, car elle signifie un renversement des valeurs établies et exprime par là le caractère profondément révolutionnaire du message rabelaisien. Le vin, lié étroitement au culte de Bacchus, est le symbole du paganisme. En plaçant son oeuvre sous son signe, en en faisant à son tour l'objet d'un culte, Rabelais ne veut pas seulement dissimuler le fond secret de son oeuvre, mais il veut suggérer discrètement, par le truchement du mythe et du symbole, son sens profond et l'essence de son enseignement, c'est-à-dire sa nouvelle conception de l'homme et de la vie humaine. Cela va sans dire que c'est une conception diamétralement opposée à l'idée chrétienne, qu'elle signifie une réhabilitation de la joie de vivre et une condamnation de la morale religieuse.

Dans sa nouvelle acception symbolique, le vin signifie non seulement la nouvelle doctrine morale rabelaisienne, mais il symbolise son caractère d'une nouvelle révélation, destinée à remplacer l'ancienne Révélation chrétienne. Finalement, le vin devient le symbole de l'oeuvre même de Rabelais, qui contient cette nouvelle révélation, et qui, par là, est promue à la dignité d'une nouvelle Bible, et acquiert un caractère quasi sacré. L'idée en est suggérée discrètement dès le début de l'oeuvre. Elle se clarifie de plus en plus, pour être exprimée presque explicitement à la fin de l'oeuvre, dans l'épisode de l'oracle de la Dive Bouteille. On comprend maintenant le sens des calembours de Rabelais tels que „du vin — divin”, „l'office divin — l'office du vin”. C'est pour la même raison que le bréviaire signifie chez lui une bouteille de vin en forme de bréviaire, et qu'à la fin du roman, la prêtresse d'un culte bachique, Bacbuc, apporte à ses hôtes une grande bouteille de vin en forme de livre, qui tient lieu d'un livre liturgique, dans le culte bachique qu'elle célèbre. Rabelais compare son oeuvre, dès le prologue du *Tiers Livre*, au tonneau de Diogène, qu'il représente symboliquement comme un tonneau de vin. Remarquons qu'à partir de la fin du *Tiers Livre*, le roman devient le récit d'un voyage vers l'oracle de la Dive Bouteille, c'est-à-dire d'un voyage initiatique, car il s'agit de chercher le „mot” de la Bouteille, symbole de la sagesse, et en même temps, de la science, car le temple de la Bouteille est un temple de la science.

Cette valeur symbolique du vin trouve quelque fondement dans certaines propriétés du vin. Le vin provoque une excitation chez le buveur, le transporte dans un état d'esprit nouveau, dans une sorte de transe, qui ressemble à l'extase. L'état d'ébriété ressemble à la fureur poétique, mais aussi à la fureur de la pythonisse et à l'esprit prophétique. Le vin délire les langues, sous son influence les buveurs disent des choses qu'ils n'auraient jamais osé dire autrement — ce qu'exprime le dicton

connu *in vino veritas*. Un homme ivre jouit d'une sorte d'impunité, car on le juge irresponsable. C'est de ce privilège que Rabelais prétend jouir, lorsqu'il donne à son oeuvre ce caractère bachique, qui crée l'illusion qu'elle soit une suite des propos des bien ivres, des folies, qui ne tirent pas à conséquence.

Le vin a d'autres vertus encore; il reconforte et réjouit, il symbolise les forces de la nature et l'énergie humaine. Il représente, par conséquent, la nouvelle humanité régénérée par l'esprit de la Renaissance et, finalement, la Renaissance elle-même. Incarné dans les Géants, qui sont tous ou de grands buveurs (Grandgousier, Gargantua), ou des génies du vin (Pantagruel), et, dans d'autres personnages du roman (Frère Jean), il figure l'homme nouveau, transformé intérieurement par l'enthousiasme de la Renaissance et qui rompt les entraves des anciens préjugés. Le vin signifie la nouvelle philosophie qui inspire l'oeuvre rabelaisienne et il annonce sa victoire.

Rabelais consacre la valeur symbolique du vin en en faisant l'objet d'un culte. Le vin, personnifié au début du roman dans le géant Pantagruel, devient, à sa fin, un dieu, car l'épisode final de l'oracle de la Dive Bouteille nous fait assister au culte de Bacchus et à une initiation bachique. La légende de Bacchus est représentée sur les parois du temple de la Bouteille, qui est aussi son temple, où sont célébrés ses mystères. Le vin est ainsi la source de la nouvelle révélation, car c'est lui qui donne le „mot” de la Bouteille, but du voyage des héros du roman en quête de la vérité. Le sens symbolique du vin est explicité dans le discours que Bacchus prononce aux visiteurs de l'oracle: „Notez, amys, que de vin divin on devient, et n'y a argument tant seur, ny art de divination moins falace. Vos Académiques l'affermant, rendans l'étymologie de vin, et disent en Grec  $\delta$   $\nu\omicron\varsigma$  estre comme *vis*, force, puissance pour ce qu'il emplist l'ame de toute vérité, tout savoir et toute philosophie. Si avez noté ce qu'est en lettres ionicques escript dessus la porte du temple, vous avez peu entendre que en vin est vérité cachée. La dive Bouteille vous y envoie, soyés vous-mesmes interprètes de vostre entreprinse”<sup>10</sup>.

Le vin, symbole à la fois de la nouvelle révélation que contient l'oeuvre de Rabelais, et de cette oeuvre elle-même — présentée comme une nouvelle Bible — signifie la négation du christianisme et sa parodie. Très discrètement, Rabelais fait au cours de son roman des allusions au mythe du Saint Graal (qu'il appelle Sangreal), en essayant chaque

<sup>10</sup> Nous citons ici d'après l'édition des oeuvres de Rabelais de Jacques Boulenger, Bibl. de la Pléiade, Paris 1955, p. 905.

fois de le tourner en ridicule. Le voyage à l'oracle de la Dive Bouteille, annoncé dès le *Tiers Livre*, est une parodie de la quête du Graal, c'est-à-dire d'une quête des valeurs les plus hautes du christianisme. Visiblement, la valeur sacrée et mystique, représentée par le Graal, est remplacée par le symbole bachique du vin, qui constitue ainsi sa dérision. Le Graal, symbole des plus hauts mystères du christianisme, de la grâce divine et de l'Eucharistie, est remplacé ici par la bouteille de vin — un symbole bachique. L'oeuvre de Rabelais reçoit ainsi son dernier accent, qui en dévoile le sens secret: elle est une révélation du paganisme qui, dans l'intention de l'auteur, doit remplacer l'ancien idéal chrétien.

## Chapitre V

### LE PANTAGRUEL OU UNE NOUVELLE RÉVÉLATION

Le *Pantagruel* paraît presque clandestinement, sans nom d'auteur (remplacé par une anagramme), comme un livre de colportage, dont il a l'apparence. Sa vraie nature se découvre cependant très vite, et il devient un grand événement littéraire du siècle, dont la vogue ne cesse depuis ce temps de croître. On aperçoit immédiatement que ce n'est point un livre populaire, car ni sa langue ni son contenu ne furent à la portée du peuple: la langue est truffée de termes savants et de néologismes, formés de mots latins ou grecs, incompréhensibles pour le peuple; le contenu est plein de problèmes étrangers au peuple et fourmille de reminiscences ou d'allusions littéraires, philosophiques et scientifiques, que seuls des gens très cultivés pouvaient entendre. Aussi l'ouvrage devient-il un livre de chevet d'une élite, se répand dans des milieux humanistes, à commencer par le milieu propre de l'auteur. Tout porte même à croire qu'il fut destiné, en premier lieu, à un milieu assez restreint des collègues, des amis et des protecteurs de Rabelais. On peut le deviner par les nombreux traits autobiographiques que l'on y trouve, et par des allusions aux événements qui intéressaient, ou qui concernaient, les amis de l'auteur. L'ouvrage était aussi un hommage rendu à de puissants mécènes: Rabelais, en les représentant sous les traits des géants, rendait hommage à leur débonnaireté, à leur érudition, à leurs tendances réformatrices. Peut-être même y trouve-t-on une flatterie à l'adresse du roi François I<sup>er</sup>, partisan, à cette date, des réformes. Mais, ni les flatteries à l'adresse des amis, ni la propagande

évangélique ne constituent le vrai fond du roman. Quand on soulève le voile des apparences qui le recouvrent, on s'aperçoit que son véritable fond est un pur et simple libertinage. Les vrais destinataires du roman devaient donc être les cercles étroits des amis de l'auteur, animés par le même esprit, ou des lecteurs inconnus, avec lesquels il espérait trouver une langue commune, ou qu'il entendait convertir à ses idées. Ce qui semble le confirmer, c'est la forme extraordinaire du roman. Rabelais y affecte la plus grande familiarité et la plus grande nonchalance. Ne nous assure-t-il pas qu'il n'a consacré à la composition du roman que les moments qu'il passait en compagnie de ses amis, en buvant et en se gaussant avec eux? Ce n'est certainement pas vrai, car le roman est composé avec soin, et sa rédaction exigeait un effort considérable. Il n'en est pas moins vrai que l'auteur y affecte le style de parler des buveurs et qu'il lui donne l'apparence d'une suite des propos de table. Ceci donne au roman le caractère d'une grande familiarité, d'un ouvrage intime et confidentiel, dans lequel, en plaisantant, l'auteur s'entretient avec ses amis, de sujets les plus secrets et les plus délicats. La forme bouffonne du roman devient ainsi une sorte de langage secret, qui permet à l'auteur de dire des choses qu'il lui serait impossible de dire d'une façon directe.

C'est donc, en prenant le masque d'ébriété et de folie, que Rabelais nous dit son message le plus secret. Son roman est une suite des scènes les plus extravagantes et les plus folles, à commencer par l'épisode de la naissance monstrueuse de Pantagruel. Il restera fidèle à cette formule littéraire grotesque jusqu'à la fin de son cycle romanesque. Il traverse sa geste des géants travesti en un Silène ivre, pour s'incarner, à la fin du roman, en la personne du dieu même du vin, Bacchus-Dionysos. C'est dans ce sens qu'on peut parler de l'ésotérisme de Rabelais: il crée la forme littéraire la plus extravagante, afin de nous dire les choses les plus importantes. Dans son quasi-roman, qui a l'apparence d'une énorme plaisanterie, d'une blague ou d'un „bluff”, il nous révèle, en titubant et au milieu de hoquets, son nouveau message philosophique. Mais, en même temps, son ébriété affectée et son style de folie sont un travestissement parodique de l'esprit prophétique: dans son ivresse simulée, comme dans une fureur prophétique, il profère les paroles de son message, qui est l'expression du paganisme pur et la contrepartie du message évangélique.

La doctrine que renferme le livre de *Pantagruel*, de même que les livres qui y font suite, peut paraître insaisissable à cause des moyens d'expression utilisés par l'auteur, mais aussi par son caractère intrinsèque. C'est une doctrine en partie positive, en partie négative. L'apparence bouffonne de l'ouvrage a pu faire croire à certains commenta-

teurs qu'il ne renferme qu'une négation pure, ou qu'il n'est qu'un jeu, une plaisanterie. Certainement, sur le plan philosophique, sa conclusion est sceptique, et l'auteur ne fait pas de mystère de cela: le voyage initiatique, auquel il nous fait assister à partir du *Tiers Livre*, aboutit au mot de la Bouteille, qui est le but du voyage et la conclusion de l'ouvrage. Or, ce mot est *Trinch*, c'est-à-dire il ne signifie rien. Peut-on exprimer d'une façon plus éloquente l'idée de la vanité de toute recherche de la vérité? C'est l'affirmation la plus éclatante du doute sceptique. Le sens du *Tiers Livre* est d'ailleurs le même, et la même conclusion sceptique est exprimée dès le *Pantagruel*, notamment dans l'épisode de l'argumentation par gestes entre Panurge et Thaumaste. Aussi ce n'est pas sur le plan de la spéculation métaphysique, et de la recherche d'une vérité absolue, que nous avons à chercher le message philosophique positif du livre. Il se trouve sur le plan de la pratique et de la morale. Rabelais représente la tendance caractéristique de l'humanisme à négliger la spéculation théorique au profit de la morale et des questions d'intérêt pratique. Aussi trouvons-nous chez lui des préoccupations politiques, économiques, scientifiques, pédagogiques, qui ajoutent à son livre des accents positifs, grâce auxquels il n'est pas une négation pure. Mais certainement ces questions, si importantes soient-elles, ne constituent pas le vrai message du livre. Celui-ci consiste en la révélation d'un nouveau modèle de vie, qui est une expression pure de l'esprit de la Renaissance et de ses tendances les plus profondes. Il signifie une exaltation de la vitalité et de la joie de vivre, il est une rupture violente avec l'idéal ascétique médiéval et un affranchissement de l'homme de toutes les contraintes imposées par la religion. Le caractère bachique du livre, son obscénité, son impiété, ne sont que l'expression de cette révolution morale et un défi lancé à la tradition médiévale. Son allure de bacchanale est donc une affirmation triomphale de ce nouveau modèle de vie et un acte de propagande: il est un coup porté aux valeurs traditionnelles. Les négations du livre possèdent, en réalité, un sens positif: ses attaques satiriques contre les principes de la morale médiévale sous-entendent déjà l'affirmation d'un modèle moral nouveau; les plaisanteries et les récits impies, dont le livre regorge, sapent la religion, qui fut le fondement de l'ancien idéal moral. Il en est de même pour les autres thèmes négatifs du roman: partout la critique et la satire de Rabelais ont pour but de promouvoir des valeurs nouvelles, à la place des anciennes qu'elles ruinent.

Le *Pantagruel* résume déjà toute la pensée de Rabelais et il l'exprime avec une violence extrême. Les contemporains ont bien saisi sa portée, et les uns l'accueillirent avec enthousiasme, les autres avec colère. Pour les partisans des idées nouvelles, il fut une sorte de manifeste

de l'esprit nouveau; pour les traditionalistes, il fut un livre diabolique. Le poème liminaire, composé par Hugues Salel, et qui figure dans une des premières éditions de l'ouvrage, présente Rabelais comme un sage et comme un bienfaiteur de l'humanité. Citons cette pièce intéressante, qui reflète, sans doute, l'opinion des amis de Rabelais et des cercles humanistes — elle nous montre comment l'ouvrage fut interprété par ces gens éclairés et quelle sorte de „substantifique moelle” ils y trouvaient:

Dizain de Maistre Hugues Salel à l'Auteur de ce Livre.

Si, pour mesler profit avec douceur,  
On met en pris un aucteur grandement,  
Prisé seras, de cela tien toy sceur;  
Je le congnois, car ton entendement  
En ce livret, soubz plaisant fondement,  
L'utilité a si très bien escripte,  
Qu'il m'est advis que voy un Democrite  
Riant les faitz de nostre vie humaine.  
Or persevere, et, si n'en as merite  
En ces bas lieux, l'auras au hault domaine.

La seule comparaison de Rabelais avec Démocrite témoigne de l'importance que l'auteur attachait à l'ouvrage, qui, sous son aspect plaisant, possédait pour lui un sens sérieux, de portée philosophique.

Un même enthousiasme résonne dans l'épigramme, ajoutée par un auteur inconnu, à l'édition posthume du *Cinquième Livre*:

Rabelais est il mort? Voicy encore un livre.  
Non, sa meilleure part a repris ses espritz  
Pour nous faire present de l'un de ses escriptz  
Qui le rend entre tous immortel, et fait vivre.

Nature Quite.

Ces deux poèmes traduisent l'opinion que l'oeuvre de Rabelais a conservée durablement dans les milieux des intellectuels, partisans des idées dites „avancées”.

Avec cette opinion contrastent violemment les jugements sur l'ouvrage portés par les esprits religieux, aussi bien catholiques que protestants. Rien n'est plus significatif que le jugement de ces derniers. Bien que Rabelais ait pu paraître un allié précieux du parti protestant par ses attaques violentes contre la papauté, tous les esprits vraiment religieux parmi les protestants l'ont renié, en découvrant bien le fond irrégulier de ses ouvrages. Seuls des esprits aveuglés par une haine fanatique du catholicisme purent le considérer comme un des leurs. On connaît bien les anathèmes portés par Calvin contre Rabelais, de même que les

invectives dont l'accablâ „l'enragé Putherbe”, représentant de l'opinion catholique. Les uns et les autres ont vu dans ses ouvrages un outrage porté à la religion et à la décence. Dans les milieux religieux, le *Pantagruel* est devenu un livre diabolique, synonyme de tout écrit impie, visant à renverser la foi. Un examen impartial du livre, en dévoilant son sens antireligieux, confirme ces jugements.

Le *Pantagruel* n'est qu'en apparence une continuation des *Grandes Chroniques de l'énorme géant Gargantua*. Rabelais n'emprunte à ce modèle que la seule idée d'écrire une histoire des géants: si la trame de son roman ressemble à celle des *Chroniques*, elle est réduite au seul schéma, car, en réalité, chaque épisode de cette histoire extravagante est transformé en un récit pétillant d'humour et de malice, et, surtout, chargé d'un sens secret d'une portée insoupçonnée, de sorte que l'ouvrage de Rabelais n'a rien de commun avec l'ouvrage populaire qu'il est censé continuer. La différence est d'ailleurs rendue visible par le choix même du héros: Pantagruel n'est qu'en apparence fils de Gargantua: en réalité c'est un démon marin, emprunté par Rabelais aux mystères du Moyen Age, et dont la fonction est d'exciter la soif des buveurs, en leur versant du sel dans la gorge, pendant le sommeil. On aperçoit immédiatement que la conception du roman change complètement et que le récit de Rabelais ne sera point une simple histoire des géants, mais qu'il aura un sens symbolique. Pantagruel est-il le héros principal de l'oeuvre? On peut en discuter. Une chose est certaine: Rabelais a voulu faire de lui un personnage représentatif du roman, chargé d'un sens spécial. Aussi conserve-t-il un rôle privilégié dans les autres parties du cycle, auquel il donne son unité. Comme il a un sens symbolique et qu'il est le porte-parole de l'auteur, il serait vain de parler de sa vérité psychologique. Il en est de même pour les autres personnages du roman: ils manquent souvent de vérité psychologique et deviennent de simples fantoches; Rabelais les manie au gré de son humeur satirique, en en faisant des instruments de sa critique et de sa propagande. Aussi manquent-ils de consistance et subissent des métamorphoses surprenantes, comme celle de Panurge, à partir du *Tiers Livre*. Rabelais ne se soucie pas tant d'écrire un roman „vrai”, qu'une oeuvre satirique, aux intentions philosophiques. Tout le reste est subordonné à ce but majeur.

L'auteur ne s'identifie à aucun de ses personnages. Cependant les principaux héros du roman: Pantagruel, Panurge, Gargantua et Frère Jean sont ses porte-parole et reflètent sa riche et complexe personnalité. On peut les appeler aussi des personnages „positifs”. La chose vaut la peine d'être soulignée, car on a vu paraître récemment une thèse, selon laquelle Panurge aurait été un personnage absolument négatif („diabo-

lique”) qui aurait incarné le mal, c’est-à-dire tout ce que l’auteur réprouve<sup>11</sup>. Une telle hypothèse dénature complètement le sens de l’oeuvre, car Panurge est certainement plus proche de l’auteur que n’importe quel autre personnage du roman, du moins dans ses deux premières parties, parce que dans les livres suivants il devient un pur fantoche et l’instrument de la satire rabelaisienne, dont le sens et le but sont facilement perceptibles. Panurge reflète, à coup sûr, dans une plus grande mesure les idées et la personnalité de l’auteur que les personnages des géants, dont le grossissement caricatural et le rang des rois indiquent qu’ils représentent plutôt les supérieurs de Rabelais — ses protecteurs, son père, le Roi... Panurge est l’expression de toutes les haines de l’auteur, de sa colère et de sa fureur iconoclaste et sacrilège. En cela il trouve son double dans le personnage de Frère Jean: tous les deux ils traduisent le côté révolutionnaire et militant du roman. A côté de ces personnages „positifs”, le roman possède des personnages nettement négatifs, comme le roi Anarche, Thaumaste, Picrochole, Janotus de Bragmardo, Homenaz, etc. En dépit de tout ce qu’on ait pu dire de l’ambiguïté du roman, les préférences de l’auteur, comme aussi ses condamnations et ses colères, sont souvent facilement reconnaissables, ce qui montre que le roman n’est pas un pur jeu, mais qu’il exprime certaines tendances, orientées vers un but précis. Il n’en est pas moins vrai que le roman exige un déchiffrement, et qu’il présente des difficultés indéniables à ses commentateurs. L’auteur tient visiblement à rendre ambiguës ses idées les plus hardies et ses tendances les plus dangereuses. Dans ce dessein, il est servi magistralement par son talent incomparable d’écrivain et par la formule originale du roman qu’il a su inventer. Plus exactement, il compose ce soi-disant roman d’après une triple formule: son oeuvre a la forme d’un roman traditionnel seulement dans les deux premières parties, où il imite le schéma des romans d’aventure et des romans de chevalerie, en les travestissant d’une façon burlesque; à partir du *Tiers Livre*, le roman cesse d’avoir une affabulation romanesque proprement dite, aussi a-t-on pu parler, à propos du *Tiers Livre*, d’un Rabelais précurseur du „nouveau roman”; dans les deux derniers livres, le roman devient une odyssee burlesque et allégorique, où l’affabulation est réduite au minimum et sert seulement de prétexte à un déroulement des visions cauchemardesques, dont le sens est allégorique. Les principaux personnages du roman sont eux-mêmes réduits au rang de comparses et leur voyage sert à l’auteur de prétexte à passer en revue toutes les monstruosité et toutes les sottises du monde contemporain — dont ses personnages sont de simples

<sup>11</sup> Gérard Defaux, op. cit.

témoins<sup>12</sup>. Ils ne reprennent leur rôle de protagonistes que dans de rares épisodes, comme, par exemple, Pantagruel dans le récit de la lutte contre le Physétère, Frère Jean dans l'épisode de la tempête, Panurge dans l'histoire de Dindenault et de ses moutons. Rabelais compose son roman avec une souveraine nonchalance, il ne tient compte d'aucune invraisemblance, et se livre à toutes les extravagances de sa folle imagination. Il traite visiblement son oeuvre comme un instrument ingénieux destiné à communiquer sa pensée au lecteur. Son côté proprement littéraire a pour lui une importance secondaire; son oeuvre ressemble à un immense instrument de musique, dont il joue avec la dextérité d'un virtuose, pour traduire ses pensées les plus intimes. On pense bien que dans ces conditions ses protagonistes soient eux aussi réduits à des éléments de cette machinerie savante, et qu'ils n'aient pas de personnalité propre: ce qui les anime, c'est l'âme de l'auteur qui est le seul vrai protagoniste de cette oeuvre étrange; il en est un démiurge, qui s'incarne tour à tour dans ses différents personnages, et qui coule sa pensée dans tous les symboles et toutes les allégories qu'il invente. Les récits purement romanesques sont eux aussi chargés de sens, ont une fonction didactique et sont un moyen de propagande ou de satire; de sorte que l'oeuvre réalise d'une façon parfaite la formule de roman philosophique, ou de roman d'idées, dont il est un modèle inégalé.

## Chapitre VI

### LE PANTAGRUEL — UN MANIFESTE LIBERTIN

Dans le *Pantagruel* nous découvrons déjà Rabelais tout entier. D'où l'importance capitale de ce livre. Analysé scrupuleusement et sans parti pris, il est la clé pour l'interprétation de toute son oeuvre. Car, dans la suite, Rabelais ne renouvellera plus son coup d'audace. Jamais, ses idées ne seront présentées avec une telle franchise ni un tel *brio*. Dans le *Pantagruel* nous découvrons le fond même de sa pensée, que l'on peut définir comme un libertinage pur. En dépit du tour comique donné à l'ouvrage et qui en masque le sens véritable, il suscita de vives protestations, qui obligèrent l'auteur à supprimer certains passages et

<sup>12</sup> Pour l'interprétation du *Quart Livre*, nous renvoyons surtout aux études de Robert Marichal, *Quart Livre — Commentaires*, ER, I (1956), pp. 151-202; V (1964), pp. 65-162.

certaines expressions, dans lesquels sa pensée se montrait trop à découvert. Aussi les éditions modernes, qui reproduisent généralement ce texte „expurgé” du *Pantagruel*, font tort à l'intelligence de l'ouvrage.

Expression de la pensée de l'auteur, le *Pantagruel* est en même temps la manifestation la plus éclatante des tendances libertines du siècle, qui éclipse complètement les autres ouvrages libertins contemporains, comme, par exemple, le *Cymbalum mundi*, composé presque à la même date, mais où la pensée de l'auteur est trop voilée sous des allégories mythologiques pour être interprétée d'une façon univoque. Chez Rabelais, la violence de l'expression est telle qu'elle laisse voir ses intentions les plus secrètes, bien qu'elles soient, elles aussi, voilées par son humour et les inventions folles de sa fantaisie. Car Rabelais utilise dans son oeuvre toutes les ressources qui lui ont été fournies par une longue tradition comique et satirique, aussi bien du Moyen Age que de l'Antiquité. Ce que son oeuvre doit à la tradition littéraire médiévale, on le voit par les allusions directes et les emprunts qu'il fait à Villon, à la *Farce de Maître Pathelin*, aux autres farces du Moyen Age, aux conteurs (les fabliaux) et aux mystères. Quant à l'Antiquité, sa dette est non moins visible. Il nomme Lucien dès le premier chapitre du *Pantagruel* et il s'en inspire. Mais il imite aussi largement l'art comique d'Aristophane, de Plaute, des satiriques latins, et, en général, il s'inspire de tous les auteurs de l'Antiquité avec lesquels son propre génie eut quelques affinités. Son oeuvre est une fusion géniale de l'art comique français traditionnel avec l'art comique des anciens: elle est un exemple parfait de l'*illustration* de la tradition littéraire française par l'imitation des lettres classiques, que réclameront les théoriciens de la Pléiade<sup>13</sup>. La même fusion se laisse voir pour le contenu de l'oeuvre, c'est-à-dire pour son sens philosophique: elle est une synthèse de la tradition libertine médiévale — dont une expression parfaite se trouve dans le *Roman de la Rose*, lu et édité par les contemporains de Rabelais — et de toute la libre pensée de l'Antiquité, auxquelles il faut encore ajouter l'influence du courant padouan (Pomponazzi), si puissant en France à cette époque<sup>14</sup>. Rabelais en a fait une synthèse très personnelle, mais qui, en même temps, reflète très bien les tendances libertines de son siècle; de sorte que son oeuvre est une quintessence de la libre pensée du siècle, sa plus parfaite et sa plus complète expres-

<sup>13</sup> Pour voir à quel point Rabelais fut conscient de sa tâche de restaurateur de la langue et des lettres françaises, il faut se reporter au Prologue du *Cinquième Livre* (éd. L. Moland - H. Clouzot, *Oeuvres de Rabelais*, Garnier, Paris 1956, pp. 211-216).

<sup>14</sup> Cf. Henri Busson, *Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533-1601)*, nouv. éd. J. Vrin, Paris 1971. Ouvrage irremplaçable pour la connaissance du mouvement d'idées en France au XVI<sup>e</sup> siècle.

sion. Il est temps de reconnaître cette portée capitale du roman philosophique de Rabelais, sa valeur de document de premier ordre pour la connaissance de la physionomie morale de l'époque.

En considérant le radicalisme du libertinage de Rabelais, on comprend la nécessité d'adopter le style comique pour exprimer une telle pensée. Jamais il ne lui serait possible d'exprimer ses idées audacieuses d'une façon directe, dans un exposé théorique sérieux. Aussi fut-il obligé de recourir à cette forme comique de s'exprimer, dont Lucien fut un maître incomparable: Lucien, mais un Lucien parfaitement français, qui a porté la prose satirique française à un niveau inégalé de perfection: les siècles à venir n'auront qu'à l'imiter, sans jamais le surpasser. Il restera une source d'inspiration jusqu'aujourd'hui. Il suffit de citer l'exemple de Céline, qui a vu en Rabelais son maître.

Le plus grand des lucianistes français, Rabelais est aussi le plus radical des libertins de son siècle. Le caractère burlesque de son oeuvre est en fonction de l'audace de sa pensée. Il exagère les saillies de son humour et les extravagances de sa fantaisie proportionnellement à l'audace des idées qu'il exprime à travers ces procédés comiques. Il prend le masque d'un bouffon de cour ou d'Arlequin fou, afin de bénéficier de la liberté dont jouissaient ces personnages de dire les choses les plus osées.

En analysant attentivement le roman rabelaisien, on voit que presque chacun de ses épisodes burlesques contient une intention cachée, exprime une critique ou une thèse libertine — de sorte que leur ensemble constitue une véritable somme de la libre pensée de l'auteur. Il est vrai qu'il intercale, pour amortir l'effet de son enseignement subversif, entre les épisodes particulièrement dangereux des épisodes plus anodins, quelquefois même purement plaisants, mais ce ne sont que des intermèdes, destinés à donner à l'ouvrage cet aspect facétieux et cet air d'insouciance comique qui tromperont bien des lecteurs. Il peut même les tromper par certains éléments qui font partie de sa philosophie libertine, mais qui ont l'apparence burlesque ou comique, qui les rapproche d'une certaine tradition du comique français: ce sont ses plaisanteries obscènes et celles qui utilisent comme un motif comique le diable et l'enfer. En réalité, eux aussi ont un sens philosophique et sont un moyen de propagande; ils servent notamment à discréditer aux yeux des lecteurs les anciens tabous moraux et à saper leur croyance à l'enfer et au diable; ils sont donc pour Rabelais une forme de sa lutte contre l'obscurantisme et les superstitions.

Ouvrage en apparence comique et léger, avec certains traits populaires, le *Pantagruel* est en fait destiné à un public de choix. Son élément populaire — une histoire des géants — est en réalité réduit au

minimum, chacun des épisodes de cette affabulation burlesque étant chargé d'un sens symbolique et didactique, qui en transforme complètement la nature: roman en apparence populaire, il est en réalité un grand roman philosophique. Le texte de Rabelais est, au surplus, chargé de reminiscences et d'allusions philosophiques, scientifiques et littéraires de toute sorte, le plus souvent d'origine classique, intelligibles aux seuls lecteurs cultivés. Il en est de même pour la langue: bien que riche de toutes les ressources du langage parlé et populaire, elle est pleine de néologismes empruntés aux langues classiques, qui la font accessible aux seuls érudits. L'ouvrage est donc destiné à un public cultivé, aux humanistes et à leurs jeunes disciples, qui, comme Rabelais lui-même, ont pu profiter de leur enseignement, ou qui ont reçu une instruction nouvelle dans un de ces collèges humanistes que l'on commençait à établir en ce temps. Il est complètement inintelligible à un public populaire. Comment peut-on se figurer que le peuple ait pu comprendre la pointe satirique des chapitres tels que le *Catalogue burlesque de la librairie de Saint-Victor*, ou le sens philosophique de l'épisode du débat par gestes entre Panurge et Thaumaste?

La pensée libertine de Rabelais est exprimée dans le *Pantagruel* d'une façon si complète, qu'il serait difficile de parler de son évolution ou de son progrès dans les parties subséquentes de l'ouvrage. Certainement quelques-uns de ses points y trouveront une expression plus pleine, mais telle qu'elle est exprimée dans ce premier livre, elle forme une sorte de système complet. Rabelais ne se limite pas à la critique de quelques croyances ou de quelques pratiques pieuses du christianisme traditionnel, mais il s'attaque aux fondements mêmes de la foi et de la religion: il attaque la Bible, en la présentant comme un recueil de fables, l'idée même de Dieu, par une suite de plaisanteries sacrilèges, où le nom de Dieu est invoqué dans des textes obscènes, et, par là, profané. Visiblement cet humaniste libéral et libertin a rompu avec l'idée de Dieu telle qu'elle est professée dans toutes les religions. Elle est remplacée chez lui par l'idée de Nature, qui lui suffit pour expliquer le monde. Le sens profond du *Pantagruel* est donc un libertinage radical, étranger à toute idée religieuse: c'est un athéisme et un matérialisme purs<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Nos conclusions concordent d'une façon générale avec l'interprétation de Rabelais proposée par Abel Lefranc (*Etudes sur Gargantua, Pantagruel, le Tiers Livre*, in: *Oeuvres de François Rabelais. Edition critique*, Champion, Paris 1913-1931). Ce qu'on peut reprocher seulement au grand spécialiste de Rabelais, c'est qu'il avait négligé de démontrer sa thèse par une analyse plus approfondie de l'oeuvre rabelaisienne, en se bornant à étudier des fragments isolés de cette oeuvre. C'est d'ailleurs le reproche que l'on peut faire à bien des commentateurs de Rabelais.

En dépit de l'insouciance que l'auteur affecte en composant son ouvrage, tout y est calculé et arrangé d'après un plan prémédité: il s'agit toujours d'avoir le plus d'occasions pour introduire dans les récits bouffons le plus d'éléments didactiques. Aussi, un prétendu roman facétieux, est-il construit avec une habileté étonnante, comme un mécanisme savant, qui doit agir infailliblement sur le lecteur et lui enseigner, s'il est assez intelligent pour la comprendre, la doctrine secrète du maître. S'agit-il d'ailleurs d'une doctrine, ou plutôt d'une position philosophique et d'une attitude morale? La libre pensée n'a, en effet, rien d'un système dogmatique rigoureux, mais elle tient fermement à certains principes, grâce à quoi elle devient une philosophie. On le voit bien chez Rabelais. Son oeuvre nous montre invariablement le refus de tout ce qui dépasse la nature et la raison. Il se détourne du surnaturel et de tous les moyens irrationnels de connaissance. Il raille donc le platonisme, si en vogue en son temps, et toutes les formes d'occultisme. Il méprise la théologie et il ne manque jamais une occasion de lui décocher quelques traits de satire. Il critique toute notion du surnaturel, les miracles, la foi en l'au-delà, mais aussi l'idée religieuse de Dieu, et il suggère par des railleries l'inutilité des prières, des cérémonies religieuses et de la religion en général. Bien entendu c'est une doctrine „secrète" en ce sens qu'elle n'est bonne que pour des gens raisonnables et des gens bien nés. Le peuple ne peut se passer de la religion, de même que la société. Il s'agit seulement de rendre la religion populaire plus raisonnable et plus humaine, et en cela consiste l'intérêt que Rabelais prend pour la cause de la réforme religieuse. Sur le plan moral, cette „doctrine" s'oppose à la morale chrétienne, qu'elle juge contraire à la nature. Elle prêche une morale naturelle, sans ascétisme, sans le culte de la chasteté et sans aucune pudibonderie. La fameuse „obsécénité" de Rabelais n'est qu'une propagande contre l'idéalisme moral chrétien et en faveur d'une morale naturelle<sup>16</sup>. Pour la même raison Rabelais attaque dans son oeuvre toutes les formes d'idéalisme dans les moeurs, surtout une politesse trop raffinée, les survivances de la courtoisie médiévale et l'idéal de l'amour courtois, dont on a pu observer un regain grâce à l'influence du platonisme contemporain. Toutes les crudités du langage de Rabelais et les histoires salées qu'il raconte ont pour but de contrecarrer les tendances idéalistes dans les moeurs et dans la littérature. Les rudesses de son style et ses affinités avec les

---

<sup>16</sup> Cf. Henri Busson, *Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533-1601)*, pp. 157-178 et pp. 234-262. L'étude s'attache cependant elle aussi à des textes isolés et l'auteur évite de tirer des conclusions nettes de ses analyses.

traditions populaires sont une protestation contre la préciosité du pétrarquisme de la poésie de cour: les poèmes burlesques qu'il introduit dans son oeuvre, et qui ont fait parler certains critiques de la médiocrité de ses talents poétiques, ne sont vraisemblablement qu'une forme de la campagne qu'il menait contre toutes les manifestations de l'idéalisme et du raffinement, au nom de la raison et de la nature. Son matérialisme foncier se manifeste aussi dans l'intérêt qu'il attache à des besoins et des fonctions organiques, au boire et au manger, mais aussi à la sexualité. Il veut persuader ses lecteurs que toutes ces manifestations de la vie n'ont rien de honteux, parce qu'elles sont naturelles. Les grossièretés de son oeuvre sont en réalité une cure morale et psychologique, mais aussi intellectuelle et philosophique, tendant à une transformation complète de la mentalité de l'homme, dénaturée, selon lui, par une trop longue influence des idées médiévales et chrétiennes. La nouvelle culture, apportée par l'humanisme et la restauration de l'Antiquité (des *bonnes lettres*), signifie un retour à la nature et un affranchissement de l'homme des contraintes d'une culture contraire à la nature.

Les premiers chapitres du *Pantagruel* ont une importance capitale, étant une excellente introduction à toute la problématique du roman et nous montrant d'emblée son caractère libertin. Ils sont construits avec la plus grande habileté; l'auteur y a su, en effet, à la fois nouer l'intrigue absurde qui constituera le canevas de son ouvrage, amorcer la critique libertine de la religion et suggérer l'importance de son ouvrage, en tant que livre d'une nouvelle révélation. Le sujet apparent de ces chapitres est la naissance de Pantagruel, héros principal du roman, mais cet incident fabuleux reçoit immédiatement un sens symbolique et donne à l'auteur l'occasion de déclencher sa critique libertine. Ceci nous montre déjà l'importance secondaire de l'intrigue romanesque, réduite au rôle d'un simple prétexte.

La naissance de Pantagruel est à la fois le début de l'intrigue romanesque et une introduction du thème du vin. Pantagruel est seulement en apparence un des géants de la fable et fils de Gargantua. En réalité il est un démon marin et un démon de la soif, c'est-à-dire un patron des buveurs<sup>17</sup>. Sa naissance est précédée d'une affreuse sécheresse et il deviendra un jour le roi des Dipsodes, c'est-à-dire des altérés. Avant sa naissance on voit sortir du sein de sa mère toute une caravane de bêtes de somme chargées de sel et de victuailles excitant

---

<sup>17</sup> Abel Lefranc, *Etudes sur Gargantua, Pantagruel, le Tiers Livre*, in: *Oeuvres de François Rabelais. Edition critique*, pp. XIV-XXIV.

la soif. Au moment de la naissance des premiers géants, ses ancêtres, tout le ciel est mis dans un état d'ivresse, les astres sortent de leurs orbites en titubant. L'image est à la fois l'expression du thème du vin et une raillerie de l'astrologie judiciaire, en particulier de l'usage de tirer les horoscopes de la situation du ciel, au moment de la naissance des personnages importants.

Mais le sens essentiel de l'épisode se trouve dans le rapprochement que l'auteur fait entre cette naissance burlesque et les naissances miraculeuses relatées par la Bible, notamment celle de saint Jean-Baptiste et, chose beaucoup plus grave, celle du Christ. Nous voyons ainsi que Rabelais s'attaque dès le début de son ouvrage à deux points essentiels de la foi chrétienne: à l'autorité de la Bible et à la divinité du Christ. A l'occasion, il raille les prophéties et, surtout, il fait, dans le prologue, un rapprochement entre les *Grandes Chroniques* et la Bible, tout en annonçant que son oeuvre sera semblable aux *Chroniques*.

Une analyse détaillée du prologue et des premiers chapitres du roman nous montre le bien-fondé d'une telle interprétation. Dans le Prologue, Rabelais imite le jongleur, qui au début de sa geste, s'adresse aux seigneurs et aux dames, ses auditeurs, pour les saluer et pour vanter les qualités de son récit. Rabelais de même salue ses lecteurs avec politesse, en faisant l'éloge, d'abord des *Grandes Chroniques*, et puis de son ouvrage. Sous l'allure burlesque de ce prologue on perçoit la hardiesse de la critique. Il est en réalité une suite de railleries de l'Écriture sainte, surtout de sa véracité, du respect dont elle jouit auprès des fidèles, et des vertus merveilleuses que les fidèles lui attribuent. Il raille d'abord la véracité de l'Écriture en présentant les *Grandes Chroniques* comme aussi véridiques que l'Écriture: „Tres illustres et tres chevaleureux champions, gentilz hommes et aultres, qui volontiers vous adonnez à toutes gentillesses et honnestetez, vous avez n'a gueres veu, leu et sceu les *Grandes et inestimables Chronicques de l'enorme geant Gargantua*, et, comme vrays fideles, les avez creues tout ainsi que texte de Bible ou du saint Evangile”.

Plus loin, lorsqu'il annonce son propre ouvrage, qu'il présente comme une sorte de continuation des *Grandes Chroniques*, il assure ses tecteurs qu'il écrira des histoires tout aussi vraies que celles dont parlent les auteurs des livres saints. On pense bien qu'un passage aussi insolent a dû être supprimé dans les éditions postérieures, comme aussi, d'ailleurs, le passage précédent: „Voulant doncques je, vostre humble esclave, accroistre vos passetemps dadvantaige, vous offre de present un aultre livre de mesme billon, sinon qu'il est un peu plus equitable

et digne de foy que n'estoit l'aultre [...] J'en parle comme saint Jehan de l'Apocalypse: *Quod vidimus testamur*".<sup>18</sup>

Ce n'est pas au hasard que Rabelais a choisi le livre de l'Apocalypse de saint Jean comme un exemple de la véracité de la Bible: pour ce libertin rationaliste l'Apocalypse a dû être un ouvrage particulièrement chimérique. Rabelais se moque du culte que les chrétiens et les juifs ont pour la Bible: les éloges exagérés qu'il fait des *Grandes Chroniques* sont une parodie de ce culte: „Et à la mienne volonté que chascun laissast sa propre besoigne, ne se souciast de son mestier et mist ses affaires propres en oubly, pour y vacquer entierement sans que son esperit feust de ailleurs distraict ny empesché: jusques à ce que l'on les tint par cueur, affin que, si d'aventure l'art de l'imprimerie cessoit ou en cas que tous livres perissent, on temps advenir un chascun les peust bien au net enseigner à ses enfans, et à ses successeurs et survivens bailler comme de main en main, ainsy que une religieuse *Caballe*; car il y a plus de fruct que par adventure ne pensent un tas de gros talvassiers tous croustelevez, qui entendent beaucoup moins en ces petites joyusetés que ne fait Racllet en l'*Institute*".

Le passage est ambigu et contient une très subtile ironie. En déclarant que les *Grandes Chroniques* doivent être gardées comme un dépôt précieux et qu'il faut les transmettre avec soin aux générations futures, comme aussi en usant à leur propos de l'expression „une religieuse *Caballe*”, Rabelais certainement fait allusion à la Bible et se moque des croyants qui la considèrent comme un livre sacré, dicté par Dieu. Mais, en même temps, sous l'ironie et la satire perce un éloge sincère des *Grandes Chroniques*: bien entendu, en exigeant à leur égard un culte pareil dont les croyants entourent l'Écriture sainte, il parodie ce culte, mais en faisant l'éloge de leur caractère gai et en parlant de leur grande utilité, Rabelais donne à entendre qu'il convient de substituer à un culte superstitieux des livres soi-disant divins un goût sain pour une littérature prêchant la joie, comme le sont les *Grandes Chroniques*, qui, au surplus, préfigurent l'oeuvre même de Rabelais, à laquelle elles ont fourni leur trame fantastique. Rabelais ne méprise pas la gaieté, loin de là: son livre renferme un enseignement philosophique, mais cet enseignement n'a rien du sérieux de la doctrine religieuse dont la Bible est l'expression: il signifie une apologie de la joie et une condamnation de l'esprit de la Bible, jugé maussade et inhumain par ce médecin matérialiste et épicurien. Aussi l'aspect gai de son oeuvre et même sa trame burlesque, bien qu'ils soient peu de

<sup>18</sup> Toutes nos citations de *Pantagruel* sont faites d'après l'édition critique d'Abel Lefranc, Champion, Paris 1913—1931 (vols I-V).

chose en comparaison de son sens philosophique ne sont pas méprisables à ses yeux: au contraire, ils expriment même l'esprit de sa philosophie. De ce point de vue, les *Grandes Chroniques* mêmes ne sont pas méprisables; il est vrai qu'elles ne sont rien en comparaison de l'ouvrage de Rabelais, car elles manquent de cet arrière-fond philosophique qui donne à cet ouvrage son poids. Mais en tant qu'un livre gai, amusant, intéressant, susceptible de contenter un public peu exigeant, elles ont leur valeur propre et trouvent grâce aux yeux de Rabelais. Son livre d'ailleurs ne leur ressemble-t-il pas par son côté purement romanesque et humoristique? Rabelais souligne souvent ce double aspect de son oeuvre. Dans le prologue de *Gargantua* il parlera des „sylènes”, ces figurines difformes, mais qui sont remplies de matières précieuses; de même son oeuvre, en dépit de son aspect burlesque, cache au-dedans une „substantifique moelle”. Elle est à la fois futile et sérieuse. Mais sa sagesse est toute joviale et n'a rien de ce sérieux des siècles gothiques qui méprisaient la joie et prêchaient le renoncement. Si son oeuvre est une nouvelle Bible, qui doit remplacer l'ancienne, c'est une Bible gaie. Elle est aussi un livre purement humain, car elle annonce un idéal de vie purement humain. Si Rabelais demande à ses lecteurs qu'ils aient pour son oeuvre un culte tel que les croyants et les juifs vouaient à l'Écriture sainte, il le fait pour se moquer des chrétiens, des juifs et de leur culte de l'Écriture. Il y donne cependant à entendre, que son livre, tout gai qu'il soit, est un livre qui renferme une sagesse véritable, une nouvelle „révélation”.

Nous pouvons maintenant résoudre un certain problème que pose le prologue de *Gargantua*. Il est le complément du prologue de *Pantagruel*, comme le *Gargantua* est une sorte de réplique du *Pantagruel*. Rabelais y parle d'abord de la „substantifique moelle” que son livre renferme et que le lecteur doit retrouver, mais un peu plus loin il s'élève contre des interprétateurs indiscrets qui prétendent découvrir dans des livres tels que l'*Iliade* d'Homère et les *Métamorphoses* d'Ovide un sens ésotérique et même „les sacremens de l'Évangile”. Il n'y a là bien entendu aucune contradiction. Rabelais veut seulement dire que la „substantifique moelle” que son oeuvre renferme n'a rien à voir avec une doctrine ésotérique et mystique, telle que renferment les livres religieux révélés: son livre contient une philosophie toute humaine et naturelle, sans rien de surnaturel ni d'ésotérique. A l'occasion il fait une critique et une satire des chercheurs de sens caché en des ouvrages qui n'en comportent aucun: il se moque des exégètes médiévaux qui prétendaient découvrir dans les oeuvres littéraires des anciens les vérités de la foi.

Il est intéressant de constater que Rabelais reprend l'idée principale

du prologue de *Pantagruel* à la fin de cet ouvrage, où il compare ouvertement son oeuvre aux Evangiles. Bien entendu le passage dut paraître trop dangereux pour être conservé dans les éditions postérieures et il fut supprimé. En terminant le *Pantagruel*, Rabelais annonce sa suite et passe en revue toutes les histoires amusantes qu'il prétend raconter dans ce nouveau roman. Il termine ainsi son énumération: „[...] et mille aultres petites joyeusetes toutes veritables. Ce sont beaulx textes d'evangilles en fracoyz”<sup>19</sup>. On comprend l'ambiguïté et la double portée des comparaisons que Rabelais établit entre son oeuvre et les Evangiles: élogieuse pour l'oeuvre de Rabelais, une telle comparaison est outrageuse pour les Evangiles. Il est en effet outrageux pour les Evangiles de leur comparer un ouvrage qui en est la contrepartie, qui prêche le paganisme et l'épicurisme, qui parodie l'Écriture sainte et qui étale ses obscénités comme le signe d'une orientation morale purement naturaliste.

Rabelais insiste pour présenter son oeuvre comme un livre d'une grande importance, qui annonce les temps nouveaux et qui exprime leur esprit. Nous en avons un témoignage éloquent dans le prologue du *Cinquième Livre*. Rabelais y parle de la victoire prochaine de la nouvelle culture qui fera disparaître les livres gothiques; ils seront remplacés par les livres pantagruéliques, appelés ici „les fèves en gousse”: „Au lieu d'iceux ont succédé les febves en gousse. Ce sont ces joyeux et fructueux livres de Pantagruelisme, lesquels sont pour ce jourd'hui en bruit de bonne vente, attendant le periode du Jubilé subsequnt, à l'estude desquels tout le monde s'est adonné; aussi est il sage nommé”<sup>20</sup>.

La critique de l'Écriture sainte, qui se trouve dans le prologue du *Pantagruel*, ne se limite pas à la seule mise en question de sa véracité, mais elle tourne aussi en ridicule ses vertus merveilleuses. Les chrétiens ont fait de tout temps l'usage le plus divers des livres saints pour obtenir certaines faveurs du Ciel, par exemple la guérison des maladies. Rabelais se moque de ces croyances, mais toujours d'une façon détournée, en attribuant au livre des *Grandes Chroniques* des vertus merveilleuses semblables. Il dit notamment que les *Chroniques* guérissent le mal des dents quand on les applique „au lieu de la douleur”, et que les vérolés et les goutteux sentent à leur lecture le même soulagement que les femmes en couches quand on leur lit la vie de sainte Marguerite. Ensuite Rabelais vante ainsi les vertus des *Chroniques*: „Est ce rien cela? Trouvez moy livre, en quelque langue, en

<sup>19</sup> Ed. Abel Lefranc, t. IV, p. 345.

<sup>20</sup> *Oeuvres de Rabelais*, éd. L. Moland — H. Clouzot, Paris 1956, t. II, p. 213.

quelque faculté et science que ce soit, qui ayt telles vertus, propriétés et prerogatives, et je poieray chopine de trippes. Non, Messieurs, non. Il est sans pair, incomparable et sans parragon. Je le maintiens jusques au feu *exclusive*. Et ceulx qui voudroient maintenir que si, réputés les abuseurs, prestinateurs, emposteurs et seducteurs”.

La dernière phrase fut ajoutée dans une des éditions postérieures. Elle montre que Rabelais fut en très mauvais rapports avec les calvinistes — chose qui serait inexplicable si l'on voulait voir en lui un évangélique.

C'est par dérision aussi que Rabelais parle du succès des *Chroniques* qui est infiniment plus grand que celui de la Bible: „Et le monde a bien congneu par experience infailible le grand emolument et utilité qui venoit de ladicte *Chronicque Gargantuine*: car il en a esté plus vendu par les imprimeurs en deux moys qu'il ne sera acheté de Bibles en neuf ans”.

Le prologue du *Pantagruel* porte encore d'autres marques du génie et de la mentalité de Rabelais. Il y manifeste déjà sa tendance à ridiculiser la croyance au diable et à l'enfer. Deux fois, dans ce texte bref, il invoque les diables par dérision. D'abord à propos des vérolés et des gouteux auxquels on fait la lecture des *Grandes Chroniques*: „Toute leur consolation n'estoit que de ouyr lire quelques page [sic!] dudict livre, et en avons veu qui se donnoyent à cent pipes de vieulx diables en cas que ilz n'eussent senty allegement manifeste à la lecture dudict livre [...]”. Puis, lorsqu'il jure de dire la vérité dans son roman: „Pourtant, affin que je face fin à ce prologue, tout ainsi comme je me donne à cent mille panerés de beaulx diables, corps et ame, trippes et boyaulx, en cas que j'en mente en toute l'hystoire d'un seul mot”.

Dans les deux textes on remarque aussi une manière méprisable de parler de l'âme: avec quelle facilité les vérolés et l'auteur lui-même donnent-ils leur âme au diable „corps et ame, trippes et boyaulx!” En un temps où la négation de l'immortalité de l'âme était punie de mort, c'est par de telles plaisanteries qu'un matérialiste manifestait son mépris pour cette vérité religieuse.

On y trouve aussi un prélude aux obscénités et aux grossièretés dont cette oeuvre sera truffée: l'auteur y parle avec une complaisance visible des vérolés, il fait allusion, dans un calembour, aux moeurs dissolues des protonotaires apostoliques (un thème anticlérical aussi); bien qu'il ait commencé son prologue par des politesses à l'adresse de ses lecteurs, il passe vite à une façon désobligeante de parler et il termine le prologue par d'horribles jurements et invectives, en feignant de s'adresser à ses soi-disant contradicteurs. Visiblement ce médecin

libertin est profondément agacé par la société qui l'environne: elle l'irrite par sa politesse artificielle, par son idéalisme, par ses „superstitions”, et il lui lance un défi dans cette oeuvre qui ira à l'encontre de toutes ces tendances et de toutes ces manies. Elle sera donc volontairement grossière et matérialiste, et par là elle entendra secouer les lecteurs dans leurs habitudes et les convertir à une conception de la vie humaine que ce médecin philosophe croit plus naturelle et plus vraie.

Ce qui se laisse déjà voir dans ce prologue, c'est le réalisme profond de Rabelais. Que ses saillies comiques et les inventions extravagantes de son imagination ne nous trompent pas à cet égard: il suffit de lire dans ce prologue le tableau des vérolés soumis à une cure des vapeurs, pour apprécier le réalisme de Rabelais. Il constitue, lui aussi, une marque caractéristique de son oeuvre et il est lié à l'orientation générale de son esprit.

Les deux premiers chapitres du *Pantagruel* sont étroitement liés au prologue. La critique de l'Écriture sainte y domine, mais elle enveloppe celle des vérités importantes de la foi: la divinité du Christ, les prophéties, l'idée même de Dieu. La méthode critique de Rabelais consiste à démontrer le caractère légendaire de la Bible et des vérités religieuses. Il est à remarquer que les deux premiers chapitres du *Pantagruel*, où il est sans cesse question de la Bible, ont un caractère particulièrement fabuleux: l'auteur y amasse des fables de la mythologie antique, des notions pseudo-scientifiques qu'il tourne en dérision. Or, c'est dans cette ambiance fabuleuse qu'il entend plonger la Bible et ses récits, afin de suggérer aux lecteurs que ce ne sont aussi que des fables. Comment ne pas remarquer d'ailleurs une analogie entre le thème des géants qu'il a choisi pour le sujet de son roman et les géants de la Bible dont il parle dans ces chapitres et qu'il a donnés comme ancêtres à Pantagruel? Nous pouvons nous expliquer ainsi l'origine de l'idée même du roman en tant qu'une histoire des géants: n'est-ce pas en lisant les *Grandes Chroniques* que Rabelais eut soudain une véritable illumination: dans la Bible il est aussi question des géants, et ce qu'écrivent sur ces géants bibliques les savants commentateurs de la Bible, aussi bien juifs (les massorètes) que chrétiens (de Lyra) ressemble tellement à ces histoires des géants dont parlent les *Grandes Chroniques*! Pourquoi ne pas écrire alors une autre histoire des géants, ayant pour des héros les géants de la Bible? Nous voyons maintenant toute la complexité des personnages rabelaisiens. Pantagruel, héros du premier livre de la série romanesque, est à la fois le fils du géant Gargantua des *Grandes Chroniques*, un descendant des géants bibliques, en particulier du géant Hurltal, et un démon marin, patron des buveurs.

En présentant cependant, dans les deux premiers chapitres du roman, l'origine et la généalogie de Pantagruel, Rabelais insiste spécialement sur l'analogie entre les *Grandes Chroniques* et les récits bibliques où il est question des géants. Il a ainsi l'occasion de faire la critique de la Bible, en l'amalgamant à tous les récits légendaires où il est question des géants. La généalogie de Pantagruel est en effet un mélange des personnages légendaires, empruntés à des sources les plus diverses, et des personnages bibliques.

Mais cette généalogie est aussi composée sur le modèle des généalogies bibliques, en particulier de celle de Jésus-Christ qui se trouve dans l'Évangile selon saint Matthieu. Rabelais le dit explicitement, au début du chapitre premier, dans un passage qui a dû, lui aussi, être supprimé: „Ce ne sera chose inutile ne oysifve, vèu que sommes de sejour, vous ramentevoir la premiere source et origine dont nous est né le bon Pantagruel: car je voy que tous bons hystoriographes ainsi ont traicté leurs Chronicques, non seulement des Grecz, des Arabes et Ethnicques, mais aussi les auteurs de la sainte Escripiture comme monseigneur saint Luc mesmement et saint Matthieu”.

Il est significatif, qu'après avoir supprimé la partie de la phrase relative aux auteurs des Écritures saintes, Rabelais y ait mis le passage suivant: „mais aussi Gregoys, Gentilz, qui furent buveurs eternalz”. Sans doute, peut-on y voir seulement le thème du vin; cependant remplacer des auteurs inspirés par des Grecs „buveurs éternels”, n'est-ce pas vouloir insinuer le caractère chimérique des récits bibliques? En tout cas ce rappel direct de l'Écriture sainte au début du premier des deux chapitres concernant tout particulièrement la Bible, est un témoignage de plus de l'intention de Rabelais qui sera de parodier la Bible dans ce début du *Pantagruel*.

Tout en parodiant la généalogie du Christ, Rabelais fait des allusions à une autre naissance miraculeuse relatée dans l'Évangile, à savoir celle de saint Jean-Baptiste. Il la parodie ouvertement, en calquant sur le récit évangélique sa description burlesque de la naissance de Pantagruel. Il imite notamment, en le raillant, l'épisode où Zacharie, père de saint Jean, prophétise. Voici comment se présente le travestissement de cette scène fait par Rabelais. C'est d'abord Gargantua, père de Pantagruel qui prophétise: „Et parce que en ce propre jour [le jour de la procession organisée pour obtenir la cessation de la sécheresse] nasquit Pantagruel, son pere luy imposa tel nom, car *panta* en grec vault autant à dire comme *tout* et *gruel* en langue Hagarene vault autant comme *alteré*, veulent inferer que à l'heure de sa nativité le monde estoit tout alteré, et voyant, en esperit de prophetie, qu'il seroit quelque jour dominateur des alterez, ce que luy fut monstré à celle heure mesmes

par aultre signe plus evident". Et maintenant c'est une sage femme qui „prophétise" à son tour: „Et, comme elles [les sages femmes] caquetoyent de ces menus propos entre elles, voicy sortir Pantagruel, tout velu comme un ours, dont dist une d'elles en esperit propheticque: «Il est né à tout le poil: il fera choses merveilleuses, et, s'il vit, il aura de l'eage»".

Dans le *Gargantua*, Rabelais inventera un récit de la naissance non moins burlesque, et là aussi il visera la Nativité du Christ. Gargantua viendra au monde par l'oreille gauche de sa mère, ce qui sera une allusion à un texte liturgique relatif à la conception du Christ par suite du message angélique entendu par la Vierge: *quae per aurem peperisti*<sup>21</sup>. Rabelais renvoie par dérision des lecteurs sceptiques à Pline, qui dans son *Histoire naturelle* parle d'autres naissances prodigieuses<sup>22</sup>. Bien entendu pour ce médecin positiviste, partisan de l'empirisme, tous ces récits sur des naissances prodigieuses semblaient de pures fables, sans en excepter les naissances relatées dans les Ecritures saintes, ni celle de Jésus.

On voit déjà le sens et le caractère du prologue et des deux premiers chapitres du *Pantagruel*. Ils sont inspirés par les récits bibliques et par des analogies que Rabelais établit entre ces récits et les histoires des géants que renferment les *Grandes Chroniques*, auxquelles il ajoute encore toute sorte de traditions fabuleuses empruntées aux sources les plus diverses. Il n'y épargne pas la science des anciens: pour ce médecin à l'esprit critique déjà tout moderne, les ouvrages scientifiques des anciens fourmillaient d'erreurs, sans en excepter les plus grands — Aristote, Pline, les grands médecins et les astronomes de l'antiquité. Les traditions religieuses des chrétiens lui paraissaient non moins fabuleuses. Dans les premiers chapitres du *Pantagruel* il se fait un jeu en passant en revue certaines de ces traditions et il en fait la matière de ses récits romanesques. Cela se voit dès le début du chapitre premier, où il établit le temps dans lequel sont nés les géants: ce fut au commencement du monde: „Il vous convient doncques noter que, au commencement du monde (je parle de loing, il y a plus de quarante quarantaines de nuyctz, pour nombrer à la mode des antiques Druides), peu après que Abel fust occis [...], etc."

La tradition religieuse qui établissait la durée du monde et la

<sup>21</sup> Cf. Henri Busson, *Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533-1601)*, p. 165.

<sup>22</sup> Ce renvoi à Pline est d'ailleurs fait par Rabelais déjà au *Pantagruel*, au début du ch. IV, qui suit immédiatement les chapitres traitant de la naissance prodigieuse de Pantagruel.

date de sa création lui paraissait aussi fabuleuse que tout le reste: il ne croyait pas qu'il fût possible d'établir une telle date, et surtout, il ne croyait pas à la création du monde. Pour s'en convaincre il suffit de se reporter à un autre passage du *Pantagruel*, notamment au chapitre XIV, où il est question de la fin du monde et du jugement dernier: là, également Rabelais se moque de ceux qui établissaient la date de la fin du monde ou parlaient du jugement dernier, comme par exemple Nicolas de Cusa, dans son ouvrage *De conjecturis novissimum temporum*.

Dans la suite du premier chapitre nous voyons Rabelais se moquer des différentes histoires bibliques. Il travestit ainsi le récit du meurtre d'Abel par Caïn, en attribuant des effets bizarres „au sang répandu du juste”: au lieu d'apporter la malédiction divine, il apporta la fertilité de la terre imbue de ce sang.

En parlant des nêfles que la terre se mit à produire, il parodie le récit biblique relatif au péché originel et au fruit défendu: „Faictes vostre compte que le monde volontiers mangeoit desdictes mesles, car elles estoient belles à l'oeil et delicieuses au goust”. Dans la suite il décrit les effets burlesques provoqués par les nêfles mangés en abondance. Encore ici on sent que l'histoire du péché originel provoquait l'hilarité de Rabelais.

Mais c'est surtout l'histoire du déluge qui fournit dans ce chapitre une matière particulièrement abondante pour sa verve comique. Il se moque d'abord de Noé ivre et il fait de lui le patron des buveurs. Il décrit avec complaisance l'histoire du géant Hurltal, perché sur l'arche et nourri bizarrement par les habitants de l'arche. Il exploite ici un passage ambigu de la Genèse et les commentaires des exégètes bibliques auxquels il a donné l'occasion. Il raille ainsi à la fois la Bible et la science biblique. C'est ici qu'il fait une allusion directe à Lucien qu'il imite.

Quand on examine toutes les allusions que Rabelais fait à la Bible dans ces premiers chapitres de *Pantagruel* et les railleries auxquelles elle a donné l'occasion, on comprend ce que la Bible était à ses yeux: un ouvrage fabuleux, plein de récits ridicules, invraisemblables et choquant le bon sens: la création du monde, le péché originel et le fruit défendu, l'intervention directe de Dieu après le meurtre d'Abel et la malédiction divine, le déluge, Noé ivre, son arche et ces histoires des géants que les exégètes découvrent dans la Bible, ces patriarches imposant à leurs fils les noms sous l'inspiration divine et prophétisant, ces faits miraculeux relatés presque dans chaque page, ces naissances miraculeuses, tout cela faisait de la Bible aux yeux de Rabelais, médecin et rationaliste, l'effet d'un tissu de fables et cette attitude

transparaît dans son roman comique et philosophique à la fois. Les prophéties, entre autres, excitaient tout spécialement sa bonne humeur. Nous l'avons vu à l'occasion de la naissance de Pantagruel. La même chose se répétera à l'occasion de la naissance de Gargantua. Mais ce sont les textes prophétiques proprement dits de la Bible qui faisaient l'objet de ses railleries et de sa critique. Nous pouvons le voir le mieux en lisant la fin du chapitre XXXVIII du *Gargantua*, où le psaume CXXIII tout entier est interprété comme la prophétie d'un fait burlesque — de l'aventure des pèlerins mangés en salade par Gargantua<sup>23</sup>.

Les miracles de la Bible donnent souvent eux aussi l'occasion à des allusions comiques et à des travestissements burlesques que l'on trouve dans le *Pantagruel* et dans les autres parties du roman. Dans les chapitres que nous analysons, on peut trouver une parodie comique des miracles dans l'histoire burlesque des nèfles: travestissement burlesque du péché originel où les nèfles remplacent le fruit de l'arbre de la science et produisent, au lieu d'un effet néfaste, des effets les plus bizarres.

Ces parodies de la Bible sont truffées de plaisanteries obscènes et de propos liés au thème du vin.

Ce qui est encore plus grave, ce sont des plaisanteries où le nom de Dieu est profané. Ces textes blasphématoires sont encore peu nombreux dans les premiers chapitres du *Pantagruel*, mais tout de même ils y existent déjà. Ainsi, nous trouvons au premier chapitre une parodie des paroles du *Credo Patrem omnipotentem*, travesties en *Ventrem omnipotentem*<sup>24</sup>; à la fin du deuxième chapitre nous trouvons le calembour clé de l'oeuvre rabelaisienne: *aguillons de vin — aguillons divins*. Nous le retrouvons dans l'inventaire burlesque de la librairie de Saint-Victor: *L'Aguillon de vin*; présenté sous des formes diverses, par exemple *le service divin — le service du vin* (au chapitre XXVII du *Gargantua*), ce calembour symbolise l'essence même de la philosophie de Rabelais, dans laquelle les valeurs surnaturelles sont remplacées par les valeurs purement humaines, l'idée de Dieu par celle de la Nature, et où sont exaltées la vitalité et la joie de vivre, dont le vin est le symbole. Dans ces premiers chapitres on trouve encore d'autres irrévérences à l'égard du divin et de Dieu, moins nettes et cependant significatives. Ainsi, dans la généalogie de Pantagruel, imitée de la généalogie du Christ, nous trouvons non seulement le ton burlesque, mais aussi des inventions obscènes. Dans le récit burlesque des effets étranges de la consommation des nèfles, nous trouvons ce cas bizarre

<sup>23</sup> Ed. Abel Lefranc, t. II, pp. 328-329, note 39.

<sup>24</sup> Ibid., t. III, p. 15, note 30.

où les nèfles faisaient croître démesurément les nez, ce qui donne l'occasion au calembour travestissant l'antienne des sept psaumes de la pénitence: *Ne reminiscaris — Ne reminiscaris delicta nostra* <sup>25</sup>. Il est à noter que ces paroles s'adressent directement à Dieu, et qu'il s'agit de demander le pardon des péchés. Une autre expression méprisante à l'égard de Dieu se trouve dans le récit du déluge et du rôle joué par Hurlaly, grâce à qui l'arche de Noé aurait été sauvée: „En icelle façon, saulva, après Dieu, ladicte Arche de perillier [...]”. On peut y voir une ironie visant la Providence, le concours divin, ou, en général, la réalité de l'action de Dieu dans le monde.

La réalité de l'action divine dans le monde est aussi mise en doute dans la critique de l'efficacité des prières. Cette critique se trouve au deuxième chapitre, dans le récit des processions organisées pour l'obtention de la pluie: „[...] un jour de vendredy que tout le monde s'estoit mis en devotion et faisoit une belle procession avecques forces letanies et beaux preschans, supplians à Dieu omnipotent les vouloir regarder de son oeil de clemence en tel desconfort, visiblement furent veues de terre sortir grosses gouttes d'eaue, comme quand quelque personne sue copieusement. Et le pauvre peuple commença à s'esjouyr comme si ce eust esté chose à eulx profitable [...] mais ilz furent trompés, car la procession finie, alors que chascun vouloit recueillir de ceste rosée et en boire à plein godet, trouverent que ce n'estoit que saulmure pire et plus salée que n'estoit l'eaue de la mer”.

On remarquera que dans ce passage Rabelais accuse à dessein le contraste entre la confiance du peuple en la puissance et en la bonté divine et l'effet lamentable de toutes ces pratiques de dévotion.

La description de la sécheresse donne d'ailleurs à Rabelais l'occasion d'introduire d'autres traits antireligieux. Il raille visiblement le clergé, les cardinaux et le pape, il se moque de l'usage de l'eau bénite, et enfin il introduit encore une plaisanterie raillant les récits bibliques, notamment la parabole de Lazare et du mauvais riche de l'Evangile selon saint Luc. L'épisode est d'autant plus significatif, qu'il s'agit ici de l'idée de l'enfer et des peines posthumes, qui se trouvent ici critiqués discrètement.

Nous avons déjà vu dans le prologue du *Pantagruel* que Rabelais passe vite d'une politesse feinte à un ton grossier et provocant. Dans les premiers chapitres du même livre on voit la même chose. Un exemple typique de ce procédé nous est fourni par le tableau de la sécheresse. Nous y trouvons le passage suivant: „[...] adonc la terre

<sup>25</sup> Ibid., t. III, p. 19, note 60.

fut tant eschaufée que il luy vint une sueur enorme, dont elle sua toute la mer [il s'agit d'une tradition légendaire antique, expliquant pourquoi l'eau de la mer est salée], qui par ce est salée, car toute sueur est salée; ce que vous direz estre vray si vous voulez taster de la vostre propre, ou bien de celles des verollez quand on les fait suer; ce me est tout un". C'est toujours la même tendance qui se laisse voir chez Rabelais: il cherche à secouer les habitudes et les goûts de ses lecteurs, dénaturés, comme il pense, par les artifices d'une culture fondée sur l'idéalisme chrétien ou platonicien. Il écrit son oeuvre pour combattre toutes les manifestations de cette fausse culture. C'est pourquoi il n'aime pas la poésie, du moins la poésie mondaine ou galante contemporaine, car elle donne, elle aussi, une image fausse de la réalité, elle aussi dénature la Nature. Une note railleuse à l'adresse des poètes contemporains, mais aussi des poètes anciens, qui abusaient des images mythologiques, se laisse sentir dans le passage suivant du deuxième chapitre du *Pantagruel*; il s'agit des traditions fabuleuses expliquant l'origine de la voie lactée: „[...] les plus huppez poetes disent estre la part où tomba le laict de Juno lors qu'elle allaicta Hercules[...]”.

C'est toujours la même attitude rationaliste qui se manifeste dans les différents objectifs de la critique et de la satire de Rabelais: dans toute son oeuvre il fait la guerre contre tout ce qui s'oppose à la raison et au bon sens dans le monde qui l'environne. Cette attitude rationaliste d'un médecin réaliste et positiviste le distingue des nombreux représentants du mouvement artistique et littéraire contemporain: ces artistes et ces poètes, épris de mythologie et des raffinements du pétrarquisme et du platonisme l'irritaient et provoquaient ses sarcasmes. Toute son oeuvre est la contrepartie de leur production artistique et littéraire: à leurs subtilités et à leur idéalisme elle oppose son humour railleur et son réalisme. Rabelais représente admirablement cette opposition entre son oeuvre et les productions „des poètes et des orateurs” de son temps dans le prologue du *Cinquième Livre*: „Je contemple un grand tas de Collinets, Marots, Drouets, Saingelais, Sallèles, Masuels, et une longue centurie d'autres poètes et orateurs Galliques. Et voy que, par long temps avoir en mont Parnasse versé à l'escole d'Apollo, et du fons Cabalin beu à plein godet entre les joyeuses Muses, à l'éternelle fabrique de nostre vulgaire ils ne portent que marbre Parien, Alebastre, Porphyre, et bon ciment Royal; ils ne traitent que gestes heroïques, choses grandes, matieres ardues, graves et difficiles, et le tout en rhétorique armoisine et cramoisine; par leurs escrits ne produisent que nectar divin, vin precieux, friant, riant, muscadet, delicat, delicieux [...] Imitez les, si sçavez; quant est de moi, imiter je ne les sçauerois: à chascun n'est octroyé henter et habiter Corinthe [...] Puis doncques

qu'en nostre faculté n'est en l'art d'architecture tant promouvoir comme ils font, je suis deliberé faire ce que fist Regnault de Montauban, servir les massons, mettre bouillir pour les massons; et m'auront, puis que compagnon ne puis estre, pour auditeur, je dis infatigable, de leurs tres-celestes escripts"<sup>26</sup>.

Sous les éloges dithyrambiques on perçoit l'ironie; l'épithète *tres-celestes* appliquée aux „écrits" de ces poètes sublimes, exprime très bien l'attitude moqueuse et irréductiblement hostile à l'égard de toutes les envolées idéalistes de l'esprit humain.

C'est de cette position foncièrement positiviste que résulte aussi la critique religieuse de Rabelais. Nous avons vu son importance dans le prologue et dans les deux premiers chapitres du *Pantagruel*. C'est elle qui les structure, en obligeant l'auteur à adapter l'affabulation du roman et même les inventions de son humour aux besoins de sa critique et de sa satire qui lui importent davantage que l'élément purement narratif et comique de l'oeuvre. Dans les chapitres suivants du *Pantagruel* (de même que dans les autres parties du roman), à la critique religieuse il faut ajouter la critique philosophique, scientifique, morale, littéraire, etc. Ce sont ces facteurs idéologiques qui commandent à l'oeuvre, à sa forme artistique et narrative, et ce sont eux qui expliquent ses anomalies et ses étrangetés qui nous surprennent souvent au cours de sa lecture.

Comme nous ne pouvons, dans une brève étude, analyser en détail tout le livre de *Pantagruel*, contentons-nous de passer en revue ses chapitres en indiquant quelques repères. Ce qui nous intéresse surtout, c'est bien entendu la problématique religieuse; il est cependant impossible de la traiter en faisant abstraction des autres problèmes, en particulier du sens philosophique de certains chapitres.

Le chapitre III „Du dueil que mena Gargantua de la mort de sa femme Badebec" est important du point de vue de la critique religieuse. Rabelais y raille certainement l'idée chrétienne de la mort. Il exprime le mépris de la vie posthume et des cérémonies d'Eglise accompagnant l'inhumation des morts. Il est caractéristique que Gargantua ne prend point part à ces cérémonies, y envoie seulement les sages femmes et reste chez lui pour boire et pour composer une épitaphe burlesque, où l'idée de la mort est raillée. Non seulement le ton général de ce chapitre exprime une attitude irreligieuse face à la mort, mais aussi certaines expressions, comme par exemple celle-ci: „[...] elle est bien, elle est en paradis pour le moins, si mieulx ne est [...]".

---

<sup>26</sup> *Oeuvres de Rabelais*, éd. L. Moland — H. Clouzot, t. II, pp. 214-215.

Certainement on y peut aussi remarquer la façon irrévérencieuse de parler de Dieu, ou plutôt d'invoquer le nom de Dieu: tout en invoquant Dieu, Rabelais use, dans une même phrase de mots et d'expressions obscènes. Nous verrons dans la suite, que c'est une méthode.

Le chapitre IV „De l'enfance de Pantagruel” renferme encore quelques moqueries à l'adresse des récits bibliques: Rabelais y raille le récit relatif à la force extraordinaire de Samson, qui lié par Dalila, rompt sans peine ses liens; et surtout il se moque du géant biblique Og, roi de Basan, dont parle le psaume CXXXV, et dont le lit gigantesque est décrit au livre de Deutéronome. A l'occasion il raille les commentateurs juifs et chrétiens de la Bible (Nicolas de Lyra). Encore trouvons-nous ici un parallélisme entre les géants des *Grandes Chroniques* et les géants bibliques: Samson, Og. En outre, le chapitre renferme une plaisanterie relative au thème diabolique. Le thème du manger et du boire y est traité avec complaisance.

Le chapitre V „Des faitz du noble Pantagruel en son jeune eage” est une satire des universités provinciales françaises. Rabelais y stigmatise l'université de Toulouse où l'on faisait brûler les régents. Le chapitre renferme des traits biographiques intéressants. Le thème „diabolique” et obscène n'y est pas tout à fait oublié.

Le chapitre VI conte l'histoire de l'écolier limousin, mais le problème du langage y masque seulement une satire religieuse mordante. La vie des étudiants à Paris, telle qu'elle est ici représentée, est un mélange d'une piété superstitieuse et de la débauche. Rabelais s'y moque indubitablement de la piété chrétienne, et montre son hypocrisie: c'est une critique religieuse typiquement libertine. Les sacrements, la messe n'y sont pas épargnés. Dieu et les saints y sont aussi traités sans révérence: „Je revere les Olimpicoles, je venere latricialement le supernel Astripotent [...]”. Il est aussi à relever que le terme religieux d'extase est introduit dans un texte obscène.

Il serait trop long d'analyser en détail le chapitre VII consacré à la librairie de Saint-Victor. Il est très important du point de vue religieux. Il contient en abrégé toute la critique religieuse de Rabelais; tous les thèmes irréligieux y sont présents. Son sujet principal est bien entendu la satire de la théologie scolastique, mais aussi de toute sorte de livres de piété. Les traits malicieux relatifs aux prières, aux miracles, au culte religieux, à la croyance en l'enfer y abondent. Mais on y trouve aussi le mélange du sacré et de l'obscène.

Quant au chapitre VIII, contenant la fameuse lettre de Gargantua à Pantagruel, nous en avons déjà parlé. Il est vrai que Gargantua y recommande à son fils la lecture de la Bible, mais ne l'oublions pas qu'en ce temps un retour à la lecture directe de l'Écriture sainte fut

un trait révolutionnaire, surtout lorsqu'on passait simultanément sous silence la littérature théologique. Le programme d'études est typiquement humaniste, la théologie y est complètement oubliée, mais en dehors de cela il est encyclopédique: on y recommande de savoir tout et de lire tout, sauf les livres scolastiques. Tous les textes originaux et vénérables par leur antiquité y sont recommandés à l'attention de l'élève, même ceux dont Rabelais fera une critique: ce sont de grands monuments du patrimoine culturel de l'humanité, où la vérité est mêlée à l'erreur, mais l'esprit critique de l'élève saura y discerner le vrai du faux.

Le chapitre IX, la rencontre de Pantagruel et de Panurge, est important pour l'affabulation du roman, car il introduit un nouveau personnage, Panurge, dont le rôle sera dans la suite capital. Il contient un éloge touchant d'un homme supérieur par son génie, mais qui par sa curiosité universelle est souvent exposé à toute sorte de mésaventures. L'épisode a indéniablement un caractère autobiographique.

Les quatre chapitres suivants ont pour sujet le fameux procès entre les seigneurs de Baysecul et de Humevesne. Ils concernent surtout la justice de l'époque, dont Rabelais fait une satire malicieuse. On peut y relever quelques traits caractéristiques de son esprit: le scepticisme à l'égard de l'érudition, à laquelle est préféré le bon sens. On y trouve aussi des traits satiriques contre les théologiens et la Sorbonne. Ces quatre chapitres, par leur insouciance relative et leur légèreté, constituent une sorte d'intermède, dans la trame très dense du roman.

Après cet intermède drôle, Rabelais aborde le chapitre XIV „Comment Panurge racompte la manière comment il eschappa de la main des Turcs”, un des plus dangereux et des plus graves. On connaît les discussions qu'il a soulevées. Il contient certainement une critique des miracles, en parodiant en même temps le martyre de saint Laurent. Rabelais y raille encore une fois l'efficacité des prières, l'intercession des saints et, surtout, l'intervention de Dieu même: car c'est Dieu que Panurge invoque dans un texte burlesque et dans des circonstances burlesques. Le chapitre contient aussi des „diableries” et raille les exorcismes d'Eglise contre les diables. Au début du chapitre nous trouvons en outre des plaisanteries contre le jugement dernier et la fin du monde, dont nous avons déjà parlé.

Le chapitre XV „Comment Panurge enseigne une manière bien nouvelle de bastir les murailles de Paris” n'aurait concerné que la morale seule, étant par son étalage d'obscénités l'expression du naturalisme moral de Rabelais, s'il n'avait contenu des traits irréligieux d'une portée beaucoup plus grande. C'est un de ces chapitres où l'on peut voir le mieux l'intention de Rabelais de profaner le nom de Dieu,

en l'invoquant dans des récits et des contextes obscènes. Ici, le nom de Dieu est invoqué avec insistance, dans des circonstances pareilles, au début du chapitre, au milieu et à la fin — c'est à la fin du chapitre que cette intention apparaît le plus nettement.

Le chapitre XVI „Des meurs et condicions de Panurge” est construit selon la méthode habituelle de Rabelais, qui consiste à envelopper dans un récit burlesque des traits antireligieux très dangereux. On peut se demander quelquefois pourquoi étale-t-il tant d'inepties, comme par exemple dans ce chapitre, où il nous raconte tous les tours malicieux que Panurge faisait aux Parisiens pour s'amuser. En réalité ces récits sont des prétextes qui lui permettent de poursuivre sa critique religieuse. Dans ce chapitre il raille d'abord les théologiens et la Sorbonne, mais aussi, dans un texte qu'il fut obligé de supprimer, la foi même, en se moquant des articles de la foi: „Un jour que l'on avoit assigné à tous les theologiens de se trouver en Sorbone pour grabeller les articles de la foy, il fist [...]”, ici suit le récit d'un tour de caractère répugnant et scatologique. Non moins choquant du point de vue religieux sont les „tours” de Panurge faits dans des églises, durant les offices religieux et à des gens en prière. En faisant „enrager” les gens à l'église au moyen d'un miroir, Panurge récite un calembour indécent visant la messe. La messe est raillée non moins violemment dans l'épisode du tour joué par Panurge au cordelier disant la messe dite „des Messieurs”<sup>27</sup>. Le nom de Dieu n'y est pas épargné non plus: d'abord au début du chapitre („il sçeut toutes les rues, ruelles et traverses de Paris comme son *Deus det*”), puis dans la deuxième partie du chapitre, quand Panurge fait de mauvais tours aux Parisiennes, il invoque par deux fois le nom de Dieu dans une situation équivoque.

Dans le chapitre XVII, sur les pardons, Rabelais se moque non seulement de l'institution des pardons, mais de la religion en général. Le chapitre renferme un trait autobiographique curieux: nous y voyons l'attitude sceptique, mais en même temps prudente, de Rabelais, obligé, dans certaines circonstances de faire en public quelque geste ou action de caractère religieux. Les paroles qu'il prononce alors montrent cependant le fond incrédule de son esprit: „ — Et par ma foy, (je luy

<sup>27</sup> Etienne Gilson, dans son article: *Rabelais franciscain* (in: *Les Idées et les Lettres*, Paris 1932) essaie d'excuser ici Rabelais, en citant des plaisanteries semblables, puisées à des sources médiévales et plus ou moins populaires. Nous pensons que chez Rabelais ces plaisanteries ont un sens tout différent: Rabelais avait complètement rompu avec son passé de moine et s'il puise dans la tradition médiévale, et même „franciscaine”, il l'utilise pour exprimer des idées opposées à l'esprit médiéval.

respons), je ne suis grand pardonneur en ce monde icy; je ne sçay si je seray en l'aulture. Bien, allons, au nom de Dieu, pour un denier, ny plus ny moins”.

Dans ce chapitre, comme dans les autres, le diable est invoqué souvent, et les personnages se donnent à lui volontiers et à tout propos. Il est impossible de ne pas voir un parallélisme entre ces invocations et celles du nom de Dieu, et l'intention de Rabelais est assez claire.

Les trois chapitres qui suivent, ayant pour sujet la controverse par gestes entre Panurge et Thaumaste, sont surtout une satire des sciences occultes, mais aussi de la philosophie spéculative en général et de la théologie. Ils ont donc surtout un caractère philosophique et expriment la position sceptique et positiviste de Rabelais. Cependant quelques traits antireligieux n'y manquent pas. Car que faut-il penser de la scène burlesque, où Thaumaste, faisant l'éloge de Panurge, parodie les paroles du Christ: „*Et ecce plus quam Salomon hic*”, paroles relatives au Christ lui-même?<sup>28</sup> De même, non moins équivoque est la scène de beuverie terminant le chapitre XX, où l'on entend les paroles „*Sicut terra sine aqua*” prises dans un sens bachique — paroles qui sont cependant empruntées à un psaume et qui y sont dirigées directement à Dieu<sup>29</sup>. Les deux chapitres consacrés à l'aventure de Panurge et de la dame de Paris sont un mélange de grivoiseries et d'impiétés. Ils sont à la fois l'expression du naturalisme de Rabelais et de son impiété. Au nom du naturalisme, il y condamne l'idéalisme amoureux, en dévoilant brutalement, par la bouche de Panurge, le côté physiologique de l'amour. C'est encore un médecin qui y parle, en présentant son point de vue sur les questions de l'amour: il y voit surtout un processus naturel, ayant pour but la procréation. Mais en même temps il y fait une critique religieuse des plus violentes. Le tour joué par Panurge à la dame, le jour de la fête-Dieu, pendant la procession du saint sacrement, se passe de tout commentaire. Encore ici, nous trouvons à la fin du récit une invocation du nom de Dieu.

On a pu remarquer que Rabelais dans ses sorties antireligieuses attaque spécialement la messe, le culte de l'Eucharistie, la présence réelle. Les représentants de l'interprétation „chrétienne” de Rabelais n'y voient qu'une tendance protestante. Une telle interprétation n'est certainement pas suffisante. N'oublions pas que Rabelais officiellement est resté prêtre jusqu'à la fin de sa vie, et rien qu'une incrédulité complète peut expliquer chez lui de pareilles profanations. Aussi

<sup>28</sup> Ed. Abel Lefranc, t. IV, p. 226, note 1.

<sup>29</sup> Ibid., t. IV, p. 228, note 18.

son oeuvre nous fait-elle songer inévitablement à un autre cas célèbre d'incrédulité chez un prêtre — celui du curé Meslier, un siècle et demi plus tard.

Le départ de Pantagruel de Paris commence la dernière partie du livre, consacrée aux aventures héroï-comiques. Ces histoires burlesques permettent à Rabelais non seulement de déployer sa propagande pacifiste, mais aussi d'introduire une pièce capitale du point de vue de la problématique religieuse, à savoir le chapitre XXX, sur la résurrection d'Epistémon et sur son séjour en enfer. Cependant dans d'autres chapitres de cette partie on peut trouver bien des traits antireligieux. Déjà la lettre d'adieux adressée à Pantagruel par une dame de Paris contient un trait qu'il serait difficile d'excuser par une tradition littéraire ancienne. Il s'agit des paroles du Christ sur la croix, gravées sur l'anneau que la dame envoie à Pantagruel. Rabelais n'est point un écrivain „populaire”, et ses plaisanteries ont un tout autre sens que celles de ses prédécesseurs „populaires”, comme nous le montre bien tout le contenu philosophique de son oeuvre, qui constitue l'arrière-fond constant de ses récits burlesques. Les „diableries” ne manquent pas dans ces pages, ni les invocations équivoques du nom de Dieu. Voici quelques exemples. Au chapitre XXV: „[...] Panurge met le feu en la trainée, et les fist tous là brusler comme Ames dannées”. Au chapitre XXVI les invocations du diable abondent. Parallèlement le nom de Dieu y est invoqué dans des contextes burlesques et même obscènes (dans la bouche de Pantagruel d'abord, et, surtout, dans les plaisanteries obscènes de Carpalim et dans le dialogue final entre Epistémon et Panurge). La même irrévérence à l'égard du nom de Dieu se laisse voir au début du chapitre XXIX, dans les propos échangés entre Panurge et Pantagruel.

Vers la fin du chapitre XXVIII nous trouvons encore des plaisanteries visant le déluge (assimilé ici à celui du temps de Deucalion, de la mythologie antique), la fin du monde et le jugement dernier. On peut inférer qu'ils constituaient aux yeux de Rabelais des notions purement légendaires, des superstitions semblables aux plus fabuleuses inventions de la mythologie païenne, tout comme l'idée de l'enfer, mais aussi celle du monde angélique et céleste. C'est dans cette perspective qu'il faut interpréter le passage des „voeux” de Pantagruel, au chapitre XXIX, où il est question de l'armée des anges que Dieu a à sa disposition: le passage est certainement plaisant. Les voeux que Pantagruel fait avant la bataille ont ainsi un sens ambigu: ils sont un mélange de la propagande en faveur de la tolérance religieuse et de la réforme évangélique, mais ils contiennent en même temps des traits certainement libertins: une ironie relative à la puissance de

Dieu et à ses armées innombrables d'anges, et, à la fin des vœux une parodie du fameux miracle, arrivé, d'après la tradition, avant la bataille entre l'armée de Constantin et celle de Maxence. Voilà à quoi se réduit l'„évangélisme” de Rabelais dans le *Pantagruel*.

Le chapitre XXX nous offre la parodie d'un autre miracle, cette fois de Jésus-Christ lui-même, à savoir de la résurrection de Lazare, mais aussi on y trouve une allusion moqueuse au martyr de saint Denis<sup>30</sup>. La grande description de l'enfer qui suit est une longue satire dont le sens est multiple, mais où des traits antireligieux ne font pas défaut. Elle fait par contre l'éloge des personnages sympathiques à Rabelais. Le choix est caractéristique: pour les anciens, ce sont Diogène et Epictète, pour les modernes Jean Le Maire de Belges et François Villon. L'auteur de la *Farce de Maître Pathelin* est salué dans la personne de son principal personnage — Maître Pathelin. Jean Le Maire de Belges contrefait le pape et raille les pardons, mais aussi, par l'intermédiaire d'un calembour, le sacrement de pénitence: „Je vous absoulz de pain et de soupe”, où l'on retrouve la formule de l'absolution: absoudre de *peine et de coulpe*.

Le dernier chapitre du *Pantagruel* est la conclusion de l'ouvrage, où l'auteur présente le plan d'une seconde partie, dans laquelle il se propose de raconter, entre autres, le séjour de Pantagruel en enfer et ses combats contre Lucifer. Le roman se termine par des invectives contre les censeurs ecclésiastiques, qui sont en même temps une critique violente des moines, auxquels l'auteur reproche de tromper le monde par leur hypocrisie et surtout de „calomnier” les livres pantagruéliques. En recommandant à ses lecteurs de fuir les moines, Rabelais leur propose son idéal de vie: „[...] Iceulx fuyez, abhorrissez et laissez autant que je foyz, et vous en trouverez bien, sur ma foy, et, si desirez estre bons Pantagruelistes (c'est à dire vivre en paix, joye, santé, faisans tousjours grande chere) ne vous fiez jamais en gens qui regardent par un pertuys”.

Ce finale résume bien le sens de l'oeuvre de Rabelais et montre son orientation libertine: il fait voir d'un côté le monde des ténèbres et de la superstition, représenté par les moines, et de l'autre côté le monde de la joie de vivre, fondé sur une philosophie libertine, appelée innocemment le pantagruélisme, c'est-à-dire masquée sous des apparences plaisantes.

Si le livre de Pantagruel nous laisse déjà voir l'essence de la

<sup>30</sup> Cf. Henri Busson, *Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533-1601)*, pp. 163-164.

pensée de Rabelais, il n'en est pas moins vrai que les autres volumes du cycle romanesque la complètent, en développant certains de ses points. Cette pensée est cependant déjà toute formée dès le premier livre du cycle.

#### BIBLIOGRAPHIE

##### *Editions de Rabelais*

- Édition critique, sous la direction d'Abel Lefranc, Paris 1913-1931, vols I-V.  
 Le Quart Livre, édition critique par R. Marichal, Genève 1947.  
 Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1955.  
 Oeuvres de Rabelais, édition L. Moland et H. Clouzot, Paris 1956

##### *Études critiques*

- Bakhtine, Mikhaïl: L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, trad. du russe, Paris 1970.  
 Beaujour, Michel: Le Jeu de Rabelais, Paris s. d. (1969).  
 Bertalot, Enrico U.: Rabelais et la Bible d'après les quatre premiers livres, *Études Rabelaisiennes (ER)*, V (1964), pp. 19-40.  
 Bowen, Barbara C.: The Age of Bluff. Paradox and Ambiguity in Rabelais and Montaigne, Urbana-Chicago-London 1972.  
 Busson, Henri: Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533-1601), nouv. éd., Paris 1971.  
 Busson, Henri: Les Eglises contre Rabelais, *ER*, VII (1967), pp. 1-31.  
 Claude, Catherine: Rabelais, Paris 1972.  
 Coleman, Dorothy Gabe: Rabelais. A Critical Study in Prose Fiction, Cambridge 1971.  
 Defaux, Gérard: Pantagruel et les Sophistes. Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVI<sup>e</sup> siècle, La Haye 1973.  
 Defaux, Gérard: Rabelais et les cloches de Notre-Dame, *ER*, IX (1971), pp. 1-28.  
 De Grève, Marcel: Les contemporains de Rabelais découvrirent-ils la „sustantifique mouelle”? in: François Rabelais. Ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort (1553-1953), Genève-Lille 1953, pp. 74-85.  
 De Grève, Marcel: François Rabelais et les libertins du XVII<sup>e</sup> siècle, *ER*, I (1956), pp. 120-150.  
 De Grève, Marcel: L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle, Genève 1961.  
 De Grève, Marcel: Les érudits du XVII<sup>e</sup> siècle en quête de la clef de Rabelais, *ER*, V (1964), pp. 41-62.  
 Diéguez, Manuel de: Rabelais par lui-même, Paris s. d. (1960).  
 Febvre, Lucien: Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle. La religion de Rabelais, éd. revue, Paris 1962.  
 Fonvielle-Alquier, François: François Rabelais, Paris s. d. (1970).  
 Gilson, Etienne: Rabelais franciscain, in: Les Idées et les Lettres, Paris 1932.  
 Glauser, Alfred: Rabelais créateur, Paris 1964.  
 Jewnina, E. M.: Rabelais, trad. du russe, Katowice 1950.

- Kaiser, Walter: *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Cambridge (Mass.) 1963.
- Krailsheimer, Alban: *Rabelais and the Franciscans*, Oxford 1963.
- Krailsheimer, Alban: *The Andouilles of the „Quart Livre”*, in: François Rabelais. Quatrième centenaire, pp. 226-232.
- Lefebvre, Henri: *Rabelais*, Paris 1955.
- Lefranc, Abel: *Etudes sur Gargantua, Pantagruel, le Tiers Livre*, in: *Edition critique des oeuvres de François Rabelais*, Paris 1913-1931.
- Lenoir, Paulette: *Quelques aspects de la pensée de Rabelais*, Paris 1954.
- Malkiewiczówna, Maria: *Na przełomie średniowiecza i renesansu. Dwa oblicza Franciszka Rabelais*, Kraków 1936.
- Marichal, Robert: *L'attitude de Rabelais devant le néoplatonisme et l'italianisme. „Quart Livre IX à XI”*, in: François Rabelais. Quatrième centenaire, pp. 181-209.
- Marichal, Robert: *Quart Livre — Commentaires*, ER, I (1956), pp. 151-202.
- Marichal, Robert: *Quart Livre — Commentaires*, ER, V (1964), pp. 65-162.
- Masters, G. Mallery: *Rabelaisian Dialectic and the Platonic-Hermetic Tradition*, Albany—New York 1969.
- Paris, Jean: *Rabelais au futur*, Paris s. d. (1970).
- Paris, Jean: *Hamlet et Panurge*, Paris s. d. (1971).
- Plattard, Jean: *François Rabelais*, Paris s. d. (1932).
- Rigolot, François: *Les langages de Rabelais*, Genève 1972.
- Screech, M. A.: *L'Évangélisme de Rabelais. Aspects de la satire religieuse au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève 1959.
- Saulnier, Verdun-Louis: *Le dessein de Rabelais*, Paris 1957.
- Saulnier, Verdun-Louis: *Le silence de Rabelais et le mythe des paroles gelées*, in: François Rabelais. Quatrième centenaire, pp. 233-247.
- Telle, E. V.: *Thélème et le paulinisme érasmien: le sens de l'énigme en prophétie, Gargantua LVIII*, in: François Rabelais. Quatrième centenaire, pp. 104-119.

## RABELAIS A RELIGIA PROBLEM LIBERTYNIZMU W XVI WIEKU

### Streszczenie

Problematyka religijna w twórczości Rabelais'go stanowi od dawna przedmiot wielu kontrowersji wśród krytyków. Powodem jest to, że wypowiada on swe poglądy nie wprost, lecz poprzez fabułę powieściową i ustami swych bohaterów. Cykl powieściowy Rabelais'go daje bardzo wszechstronny obraz epoki i wyraża całą różnorodność panujących wówczas poglądów i kierunków myślowych filozoficznych i religijnych. Chociaż jest całkiem widoczne, że autor pewne poglądy popiera, a inne piętnuje, nie zawsze jest rzeczą łatwą wyrobić sobie o tym jasny sąd. Trudność ta występuje zwłaszcza w odniesieniu do problematyki religijnej. Z jednej bowiem strony Rabelais wyraźnie popiera nurtujące wówczas prądy reformatorskie, zwłaszcza tzw. ewangelizm, reprezentowany przez Erazma z Rotterdamu, a we Francji przez Lefèvre d'Étaples i Wilhelma Budé, z drugiej jednak krytyka religijna, jaką uprawia, jest tak radykalna, że budzi podejrzenie co do szczerości jego przekonań ewangelicznych i skłania do dopatrywania się w jego dziele tendencji wolnomyślicielskich.

Ta pozorna sprzeczność da się wytłumaczyć na tle historyczno-kulturowym. Reformatorski ruch religijny był dla humanistów zjawiskiem bardzo pozytywnym, niezależnie od ich osobistych poglądów w kwestii religijnej, dlatego udzielają mu swego poparcia. Wydawało się bowiem, że przyniesie on zmianę zasadniczą w dotychczasowych formach instytucjonalnych Kościoła i rozpocznie erę tolerancji religijnej. Nic więc dziwnego, że Rabelais wielokrotnie opowiada się w swych powieściach za tym ruchem. Z drugiej jednak strony tło ideologiczne jego twórczości okazuje się całkiem różne, a mianowicie wolnomyślne i racjonalistyczne. Dokładna analiza owego tła jest zagadnieniem ważnym, gdyż daje ona klucz do pełnego zrozumienia jego twórczości. Nie jest to rzeczą łatwą, gdyż tego rodzaju poglądy, stojące w kolizji z panującymi pojęciami religijnymi, nie mogły być wypowiedzane w sposób całkiem wyraźny. Toteż Rabelais posługuje się dla ich wyrażenia właśnie formą powieściową, w której można napotkać symbole, mity i alegorie.

Takim naczelnym symbolem jest symbol wina. Temat wina jest stałym motywem powieści. Ma on na celu nadać utworowi ów charakter żartobliwy, który ma przysłonić prawdziwe intencje autora, w rzeczywistości bowiem posiada on znaczenie ideologiczne. Główny bohater powieści — Pantagruel — jest postacią zapożyczoną z folkloru i jest geniuszem czy personifikacją wina. Jego właściwością jest budzenie w otoczeniu pragnienia. Pragnienie to ma jednak symbolizować głód wiedzy i nowy ideał kulturowy humanizmu. Pantagruel jest bowiem erudytą o wiedzy encyklopedycznej i zarazem charakteryzuje go wszechstronna ciekawość intelektualna, co jeszcze bardziej podkreśla jego postać olbrzyma. Począwszy od trzeciej części, powieść Rabelais'go staje się opisem podróży do wyroczni Dive Bouteille, która jest znowu symbolem wina. Tam ma się bohaterom powieści objawić prawda. Jest to jednak prawda szczególnego rodzaju: odwrócenie się od wszelkiej spekulacji typu metafizycznego ku zagadnieniom praktycznym, moralnym i zwłaszcza naukowym. Wyrocznia Dive Bouteille wskazuje więc drogi przyszłego rozwoju ludzkości i jej postępu osiągniętego przez naukowe poznanie przyrody.

Podróż do wyroczni Dive Bouteille jest jednak równocześnie parodią średniowiecznego mitu o Graalu i jego poszukiwaniu, w czym wyraża się odrzucenie przez autora średniowiecznego mistycyzmu i religijnego charakteru kultury średniowiecznej. Na jej miejsce autor proponuje racjonalistyczny model kultury, bardzo zbliżony do ideologii oświecenia. Jest to kultura nie tylko postępu materialnego i intelektualnego, ale również radości życia, której symbolem jest też wino.

W tym kontekście zrozumiała staje się ukryta krytyka religii, jaką autor przeprowadza w swej powieści. A więc widzimy tam krytykę Pisma św. przez zestawianie jego opowiadań z mitami starożytnych i przez humorystyczne ich przedstawienie. Pozornie w ramach krytyki ewangelicznej tradycyjnego katolicyzmu autor atakuje podstawowe praktyki religijne, kult świętych i cały ideał ascetyczny chrześcijaństwa. Z tak „zreformowanej” religii pozostaje zaledwie jakiś mglisty deizm. Ale intencje Rabelais'go idą dalej i prowadzą do czystego racjonalizmu. Jego satyra bowiem godzi również we wszelkie pojęcia nadprzyrodzoneści i jej przejawów, jak np. cuda, wiara w opatrność i skuteczność modlitwy. Samo religijne pojęcie Boga, jako ojca i opiekuna człowieka, jest zaatakowane licznymi humorystycznymi aluzjami o wyraźnym charakterze racjonalistycznym. Również wiara w życie pozagrobowe, a zwłaszcza w kary pośmiertne, jest wy-

rażnie podważana — z jednej strony w licznych satyrycznych atakach na pojęcie duszy nieśmiertelnej, a z drugiej w stałym ośmieszaniu wiary w szatana, co przejawia się w niezliczonych motywach *diableries*, opowiadań humorystycznych o diabłach i żartach na tym motywie opartych. Również ideał moralny, jaki ta powieść propaguje, stoi w kolizji z moralnością chrześcijańską. Jest to ideał epikurejsko-naturalistyczny, w którym kult radości życia, wyrażony w „pan-tagruelizmie”, jest cechą dominującą. Łączy się z tym apologia natury i naturalnych popędów, co wyraża się w licznych motywach realistycznych i obscenicznych. Nie jest to jednak propaganda jakiejś rozwiązłości, lecz etyki naturalistycznej i niezależnej, w której jedyną zasadą moralną jest wrodzone poczucie dobra i zła, dane człowiekowi przez naturę.