UNIVERSITE DE LILLE, EDSHS

EA 1061 - ALITHILA - ANALYSES LITTERAIRES ET HISTOIRE DE LA LANGUE

THESE

Pour obtenir le grade de Docteur ès Lettres de l'Université de Lille

Discipline : Lettres Modernes

Présentée et soutenue publiquement par

M. Alexandre LEROY

Le samedi 5 novembre 2016 à l'Université de Lille

MUTATIONS DE L'HERITAGE RABELAISIEN DANS LA LITTERATURE FRANCAISE DU XIXe SIECLE : LA FIGURE DU BON VIVANT ET LE RAPPORT A LA NOURRITURE

Sous la direction de M. Andrea DEL LUNGO, Professeur à l'Université de Lille.

JURY :

M. Andrea DEL LUNGO, Professeur de Littérature française du XIXe siècle à l'Université de Lille ;

M. Bertrand MARQUER, Maître de conférences HDR en Littérature française du XIXe siècle à l'Université de Strasbourg et membre junior de l'IUF ;

MME Anne-Pascale POUEY-MOUNOU, Professeur en Langue Française du XVI siècle, Université Paris-Sorbonne (Paris 4) et membre junior de l'IUF ;

MME Eléonore REVERZY, Professeur de Littérature française du XIXe siècle à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris III).

Université de Lille — Ecole doctorale Sciences de l'Homme et de la Société, Université Lille Nord de France — ALIT HILA — ANALYSES LITTÉRAIRES ET HISTOIRE DE LA LANGUE — Maison Européenne des SHS, Lille Nord de France

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse Andrea Del Lungo, le laboratoire Alithila, l'EDSHS ainsi que l'Université de Lille pour m'avoir formé et permis d'écrire, puis de soutenir cette thèse qui me tenait à cœur depuis longtemps. Je remercie particulièrement le laboratoire pour m'avoir aidé à financer l'impression.

Je remercie particulièrement mon directeur pour son écoute et ses conseils avisés, qui m'aiguillèrent au fil de l'écriture, ainsi que M. Bertrand Marquer, Mme Anne-Pascale Pouey-Mounou et Mme Eléonore Reverzy, pour avoir accepté de faire partie du jury de ma soutenance.

Je me sens redevable envers les pionniers du défrichage de l'influence rabelaisienne sur le paysage littéraire à travers les siècles, que sont entre autres Lazare Sainéan et Jacques Boulenger, mais aussi plus récemment Marie-Ange Fougère. Je pense également aux professeurs, maîtres de conférences, intervenants, docteurs et doctorants que j'ai pu rencontrer et avec qui j'ai échangé sur mon sujet.

Je remercie enfin ma famille et mes amis, ainsi que mon amie pour leur soutien inconditionnel et sans faille, ainsi que leurs conseils durant ces quatre années de dur labeur.

Résumé

Mutations de l'héritage rabelaisien dans la littérature française du XIXe siècle : la figure du bon vivant et le rapport à la nourriture

L'objectif de la thèse est de proposer un point de vue global de l'héritage rabelaisien sur la littérature du XIXe siècle, tant dans la critique littéraire que dans le roman, à travers la représentation du bon vivant mais aussi du repas. Il s'agit aussi de remarquer les références des multiples écrivains quant à des œuvres telles que le *Gargantua*. Le bon vivant décrit par Rabelais sera le *medium* principal de notre travail. Le personnage et ses traits spécifiques seront comparés aux adaptations des auteurs consacrés, tels que Balzac, Dumas, Gautier, Flaubert ou encore Zola, mais également d'écrivains aujourd'hui moins connus comme Nodier ou Cladel. On verra comment les écrivains du XIXe siècle font coïncider le texte de référence avec leur temps et leurs styles propres. L'abîme entre les XVIe et XIXe siècles est large et profond, et implique un certain nombre de mutations dans l'adaptation du personnage et de sa nourriture. *A fortiori*, les choix d'écriture des écrivains sont autant d'indices révélateurs de ce qui frappait, positivement ou négativement, les auteurs rabelaisants dans le style de leur auteur fétiche ; ils montrent aussi des buts particuliers que l'on mettra en lumière.

Mots-clés

Rabelais, héritage, littérature XIXe siècle, bon vivant, nourriture.

Summary

Mutations into Rabelais's Legacy during the Nineteenth Century's French Literature: The 'Bon Vivant' Character and the Link with Food

The thesis's objective is to propose a global point of view of Rabelais's legacy on the Nineteenth Century's French Literature, in the critique as in the fiction, through the representation of the 'bon vivant' character and the food. We will study the references between the authors towards Rabelais's books such as *Gargantua*. The 'bon vivant' (like Gargantua itself) as described by Rabelais is the main tool of my work. The character and its proper characteristics will be compared to its adaptations by some of the French most famous writers from the French Nineteenth Century, like Balzac, Dumas, Gautier, Flaubert or Zola, but also by some less known authors like Nodier or Cladel. We will see how they link the Rabelaisian source to their own time and styles. The chasm between the 16th and the 19th Centuries is large and deep, and implies some mutations in the adaptation of the 'bon vivant' and its food. Furthermore, the writers' choices in the writing are some clues revealing what marked (positively or negatively) the authors who admired Rabelais inside the style of their beloved writer. These choices can also show some particular goals of the writing, that we will try to point out.

Key Words

Rabelais, Legacy, 19th Century's French Literature, Bon Vivant*, Food.*

Table des matières

Remerciements 3

Résumé 5

Mots-clés 5

Summary 7

Key Words 7

Table des matières 9

Introduction 15

I. La réception de Rabelais au XIXe siècle 29

A. L'hétérogénéité des éditions de Rabelais et ses conséquences 31

1. Editions des œuvres rabelaisiennes au XIXe siècle 31

2. Un imaginaire non unifié 39

B. Appréciation et incompréhension de l'écriture rabelaisienne 41

1. Une œuvre littéraire controversée 41

2. L'incompréhension de la critique du début du XIXe siècle 42

3. Un regain d'intérêt critique 44

4. Persistance de l'incompréhension 47

5. Des commentaires critiques atypiques 49

C. Un renouveau interprétatif 51

Témoignages du goût pour Rabelais : deux exemples de pastiches 56

a. Charles Nodier 56

b. Léon Cladel 60

D. L'intérêt pour Rabelais chez les écrivains du XIXe siècle 63

1. L'admiration prudente 63

a. Un cas particulier d'admirateur : Victor Hugo 66

b. George Sand, une grande admiratrice gênée 71

2. Enjeux de la « mode rabelaisienne » 72

E. Exemples de commentaires d'auteurs du corpus sur Rabelais 76
1. Balzac 76
2. Gautier 79
3. Flaubert 81
II. Le bon vivant rabelaisien et son influence au XIXe siècle 89
A. La démesure 99
Résumé des manifestations de la démesure chez Rabelais 121
1. La démesure du banquet au XIXe siècle 122
2. Le phénomène de l'altération 126
3. L'ambivalence dans la lecture 137
Tableau de l'adaptation de la démesure XIXe siècle (par œuvre) 143
B. Un manque de savoir-vivre 148
Résumé sur le manque de manières du bon vivant chez Rabelais 158
1. L'impossible représentation fidèle 159
2. Des bons vivants comme neutralisés 180
Le manque de savoir-vivre dans la fiction du XIXe siècle (par œuvre) 188
C. Un personnage apprécié 192
Résumé sur la dimension sympathique du personnage 197
1. De joyeux banquets ? 199
2. La guerre contre la faim 207
Le caractère sympathique du personnage au XIXe siècle (par œuvre) 219
D. La sagesse du bon vivant 223
Une analyse originale : la sagesse du personnage vue par Tristan Vigliano 236
Résumé de la sagesse des bons vivants de Rabelais 243
La sagesse du bon vivant adaptée au XIXe siècle (par œuvre) 256
E. Le rire du personnage 261
Résumé sur le rire de Rabelais 271

Tableau des incarnations du rire rabelaisien au XIXe siècle (par œuvre) 288

F. L'incontournable motif du banquet 293

Résumé de l'image du banquet chez Rabelais 301

Tableau des banquets rabelaisiens au XIXe siècle (par œuvre) 316

III. Mutations du bon vivant « au milieu des ruines » 325

A. Conséquences possibles des mutations du personnage 333

1. Le bon vivant comme avatar d'un bon vivant rabelaisien caché, et l'inclassable *Ventre de Paris* 333

2. La bonne vivante au féminin existe-t-elle ? 340

B. Le degré de filiation 350

1. Balzac 352

2. Gautier 354

3. Flaubert 355

4. Dumas 355

5. Zola 358

6. Nodier 363

7. Cladel 366

8. Les bons vivants, du moins au plus rabelaisant 367

a. Les bons vivants « de circonstances » et ambigus 367

b. Les bons vivants assumant leurs excès mais incomplets 369

c. Les bons vivants éloignés des excès corporels de Dumas, Gautier et Flaubert, et le faux carnaval de Cladel 377

d. Les bons vivants balzaciens, copies inexactes du modèle rabelaisien 383

Tableau récapitulatif 403

9. Typologie : filiation et adaptation 403

Résumé typologique 421

C. L'héritage rabelaisien chez Balzac 425

1. L'analyse de Maurice Lecuyer 425

2. L'héritage rabelaisien chez Balzac, d'après Michel Brix 435

Résumé de l'héritage rabelaisien chez Balzac 450

Franchir l'abîme des siècles 451

a) Un sentiment d'échec sincère ? 453

b) Echec de l'écriture ou ultra-perfectionnisme ? 455

c) L'hommage comme seuil 457

d) Ouvrir le bal 459

D. La vision de Balzac a-t-elle fait école ? 467

1. Les changements autour des nouveaux bons vivants 467

a) Mutations dans le contexte réel 467

Le tabou de l'autorité royale et des figures historiques..... 468

Le tabou du corps des femmes 470

b) Mutations stylistiques..... 479

La place du contexte réel..... 479

Un hommage en décalage..... 480

2. Les conséquences de ces mutations sur l'écriture 481

a) La disparition unanime du gigantisme 482

b) Respect de l'étiquette et sentiment d'échec 483

3. L'écriture a changé, les bons vivants aussi 488

a) Les bons vivants proches du modèle rabelaisien 488

b) Les bons vivants aux ressemblances plus lâches 489

c) Cas particulier : le texte d'inspiration rabelaisienne… sans bon vivant 489

E. La montée en puissance du repas au détriment du personnage..... 490

1. Quand la focalisation sur les plats prend le pas sur le bon vivant..... 490

a. Aspects multiples de la description du repas..... 491

b. Différentes dimensions de la nourriture 493

2. Des contre-exemples radicaux du bon vivant en période fin-de-siècle..... 497

F. Bilan des degrés de liens entre le modèle et son adaptation 501

Premier degré : catégories de la référence..... 502

Second degré : catégories de l'adaptation 502

Catégories de références et d'adaptations (par ordre croissant d'intensité), rapportées aux œuvres (par auteurs, classés selon l'ordre alphabétique)..... 504

Conclusion..... 507

Annexes..... 525

Annexe 1 : Chateaubriand sur Rabelais, « génie-mère » de la littérature française :..... 527

Annexe 2 : Extrait du discours de Mérimée à l'Académie Française, lors de la cérémonie d'accueil (il succède à Nodier)..... 528

Annexe 3 : Relevé des références de Mérimée à Rabelais (extrait de Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*) : 529

Annexe 4 : Lettre de George Sand à Charles Poncy, 14 décembre 1847..... 530

Annexe 5 : Lettre de Gustave Flaubert à Ernest Chevalier, 24 mars 1837 : 532

Annexe 6 : Lettre de Gustave Flaubert à Louis Bouilhet, 26 décembre 1852 : 533

Annexe 7 : Menu de Louis XVIII, rapporté par Alexandre Dumas :..... 536

Annexe 8 : Flaubert lisant Rabelais (d'après Catulle Mendès) :..... 539

Bibliographie..... 541

Corpus primaire..... 543

Corpus secondaire 544

Textes critiques 545

Articles 547

Anthologie..... 547

Index..... 549

Introduction

Flaubert a écrit à Ernest Feydeau : « sacro-saint, immense et extra-beau Rabelais »[1]. Balzac quant à lui a été séduit par le style rabelaisien au point d'écrire ses *Contes drolatiques*[2] en moyen français (agrémenté de quelques mots inventés d'inspiration rabelaisienne)… L'œuvre de François Rabelais a fait couler beaucoup d'encre. Il faut dire que l'on y trouve un étonnant mélange d'humour, de finesse, de sagesse et d'érudition ; enchevêtrement qui relève du génie, car même après plusieurs siècles, Rabelais fait toujours autant rire. Ce rire, qui nous concerne aujourd'hui, a bien évidemment aussi touché les grands auteurs littéraires français du XIXe siècle. Nous nous sommes demandé quel était le principal acteur de cette bonne humeur dans le cadre du texte rabelaisien. Il est apparu que la source de ce rire est souvent la figure du bon vivant dans les différentes œuvres de Rabelais. Le bon vivant se définit généralement comme un individu joyeux, aimant les plaisirs comme ceux de la table.

A ce titre, on peut remarquer que l'importance du repas éloigne quelque peu la figure de Panurge (qui est développée dans le *Tiers Livre*[3]) de la définition du bon vivant, parce que le personnage n'a qu'un lien plutôt lâche à la nourriture, Panurge n'existant presque que pour le sexe[4]. La compréhension actuelle du bon vivant est certes venue *a posteriori*, mais elle semble correspondre à peu près à la représentation mentale que se faisait Rabelais de ce type de personnage. En effet, les géants sont des bons vivants. Les différents traits du bon vivant sont visibles dans les comportements de Grandgousier (le père de Gargantua), de Gargantua lui-même ou de Pantagruel[5] (le fils du précédent). Ceux-ci sont des êtres rieurs, aimant s'amuser et plaisanter en engloutissant d'énormes quantités de nourriture. Ils ont pour particularité leur gigantisme, qui n'est pas un attribut de Panurge.

---

[1] Dans une lettre datée de la fin de l'année 1867. « Mon cher vieux, […] Je me mets à table vers midi et demi ; à cinq heures je pique un chien qui dure parfois jusqu'à sept, alors je dîne ; puis je me ref... à la pioche jusqu'à trois heures et demie ou quatre heures du matin, et je tâche de fermer l'œil après avoir lu un chapitre du sacro-saint, immense et extra-beau Rabelais. Voilà. […] Là-dessus je t'embrasse. Ton G.F. ». Gustave Flaubert, *Correspondance : année 1867* (édition d'origine par Louis Conard), Danielle Girard et Yvan Leclercq (éd.), Rouen, 2003. [Disponible sur le site de l'Université de Rouen] : http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1867.htm.

[2] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques, colligez es abbaïes de Touraine, et mis en lumière par le Sieur de Balzac, pour l'esbattement des Pantagruélistes et non aultres* [1832], Elibron classics, Leipzig, 2005 (facsimilé de l'édition de 1832 par Louis Hauman et Compagnie, Bruxelles).

[3] François Rabelais, *Le Tiers Livre, ou Le Tiers Livre des faicts et dicts héroïques du noble Pantagruel, composé par Monsieur François Rabelais, docteur en médecine* [1546], préface par Guy Demerson (éd.), Paris, Points Seuil, 1973, nouvelle édition de janvier 1997.

[4] Cette dimension libidineuse était déjà développée dans le *Pantagruel*, mais se confirme dans *le Tiers Livre* : quoique désirant se marier sans être trompé par sa future épouse, Panurge ne pense plus qu'à son hypothétique mariage durant toute l'œuvre.

[5] François Rabelais, *Pantagruel, ou Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, roi des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua, composés nouvellement par maître Alcofribas Nasier* [1532], préface par Marie-Madeleine Fragonard (éd.), Paris, Pocket Classiques, 1997.

Les géants sont aussi les garants d'une forme de sagesse radicalement éloignée de la libido dévorante de Panurge, qui empêche ce dernier de penser de manière posée. On aurait pu aussi songer au frère Jean des Entommeures[6] comme figure de bon vivant rabelaisien : il est effectivement assez proche des géants dans son comportement et son rapport à la table malgré sa taille humaine, mais est quelque peu écarté de leur condition de bons vivants par sa dimension trop terre-à-terre, en ne voyant pas, par exemple, la portée symbolique de l'énigme finale[7]. C'est pourquoi les géants, qui sont des bons vivants idéaux, constitueront le point de départ de notre analyse. Les autres figures de leur Cour représentant un degré moins absolu de bons vivants, seront plutôt des exemples complémentaires.

Notre travail portera sur la question des influences et héritages littéraires entre Rabelais et les écrivains du XIXe siècle. La littérature ne cesse de se référer à un passé jugé fondateur. Rabelais lui-même était dans une démarche analogue, ses personnages étant inspirés de la culture de son temps. Mikhaïl Bakhtine remarque ainsi que le nom de Pantagruel[8] vient d'une figure préexistante, celle d'un « des démons de diableries et, dans la langue courante, il désignait l'aphonie consécutive à un excès de boisson »[9] que Bakhtine trouve sous la plume de Simon Gréban « dans la seconde moitié du XVe siècle », dans le *Mystère des Actes des Apôtres*[10]. De son côté, Mireille Huchon s'intéresse à Gargantua (dont le nom signifie d'après la narration « Que grand tu as ! (*supple* le gousier). »[11]), et qui a pour caractéristique « l'excès – grande bouffe et appétit d'ogre »[12], avant de montrer que le nom du géant vient des *Grandes et inestimables Chronicques : du grant et enorme geant Gargantua*, signées par un certain « Alcofrybas Nasier »[13], autrement dit la célèbre anagramme de François Rabelais. Mireille Huchon montre également l'influence de Jean Thenaud, ami de Rabelais, dans la création du personnage.

---

[6] François Rabelais, *Gargantua, ou La vie treshorrificque du Grand Gargantua, pere de Pantagruel* [1532], préface par Guy Demerson (éd.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.
[7] *Gargantua*, *op. cit.*, chapitre LVIII « Enigme en prophétie », p. 386. A l'écoute de l'énigme, Jean ne voit qu'une simple description du jeu de paume : « De ma part, je n'y pense aultre sens enclous q'une description du Jeu de Paulme souz obscures parolles ».
[8] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance* [1965], traduction par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2012, p. 323-324.
[9] *Ibid.*, p. 323.
[10] *Ibid*., *loco citato.*
[11] François Rabelais, *Gargantua, ou La vie treshorrificque du Grand Gargantua, pere de Pantagruel* [1532], préface par Guy Demerson (éd.), Paris, Seuil, 1973, chapitre VII « Comment le nom fut imposé à Gargantua et comment il humoit le piot », p. 92.
[12] Mireille Huchon, *Rabelais,* Paris, Gallimard, 2011, p. 136.
[13] *Ibid.*, p. 136-137.

> Gargalasua, est une création de Thenaud, l'ami de Rabelais, dans l'ouvrage où il démythifiait pour Louise de Savoie la grande conjonction astrale de 1524 et où il adaptait en français l'*Histoire véritable* de Lucien.[14]

Histoire dans laquelle intervenaient, outre « Gargalasua », les noms de « Grant Gosier et […] sa femme Galemelle »[15]. L'inspiration de Rabelais par l'œuvre de Thenaud est donc effectivement tout à fait frappante[16], bien qu'elle soit assortie de légères modifications dans les noms des géants. Jacques Boulenger commente aussi l'importance des influences extérieures dans l'écriture de Rabelais, en ajoutant celle du « folklore » :

> Maître François a emprunté le géant Gargantua au folklore (bien qu'on l'ait contesté et qu'on ait prétendu que c'est au contraire le héros de Rabelais qui a passé dans le folklore). La grandeur et l'appétit prodigieux de Gargantua ont donné lieu à une foule de contes, qu'on s'est répété oralement de génération en génération jusqu'au XIXe siècle, et qui ont été parfois recueillis et imprimés dans des livrets populaires[17].

L'analyse de Boulenger accentue l'idée d'influences extérieures dans la création des personnages, qui dépassent le cadre des écrits de Thenaud. Il s'agirait en effet de la réappropriation par Rabelais d'un vaste folklore au profit de l'écriture des aventures des géants, dont le succès sera tel qu'il inversera, *a posteriori*, la perception de l'origine de leur création (du livre au folklore et non du folklore au livre). Boulenger confirme ses dires avec un exemple frappant :

> La *Légende joyeuse de Maistre Pierre Faifeu* par Charles de Bourdigné (dont la première édition est de 1532 et non de 1526 […]) parle de « Gargantua qui a chepveux de plastre » ; de même la *Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse à trois personnaiges, c'est assavoir Maistre Mimin, le gouteux, son varlet Richard le Pelé, sourd, et le chaussetier* fait allusion en 1533, ou plutôt en novembre 1534, à un conte de Gargantua. Mais ce n'est pas du roman de Rabelais dont il est question dans ces deux textes : c'est bien certainement de la tradition populaire[18].

On voit bien la différence entre cette image de Gargantua et celle proposée par Rabelais, dans laquelle il n'est dit nulle part que le géant aurait les « cheveux en plâtre ». C'est un personnage clairement différent, et aussi peut-on affirmer que Rabelais ne l'a pas créé *ex nihilo*. Pour autant, son interprétation du folklore local dans ses romans

---

[14] *Ibid*., p. 137.
[15] *Ibid*., p. 138.
[16] Pour rappel, les parents du géant Gargantua sont Grandgousier et Gargamelle sous la plume de Rabelais.
[17] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges, compilation suivie d'une bibliographie sommaire de l'œuvre de Maître François, comprenant les éditions qu'on en a données depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, d'une étude sur ses portraits et d'un examen de ses autographes – ouvrage illustré de plusieurs portraits et fac-similés*, coll. « Saint-Germain-des-Prés n°2 », Paris, Le Divan, 1925, p. 9.
[18] *Ibid, loc. cit.*

aura permis la popularisation et la pérennité d'une figure de géant autrefois uniquement régionale.

La création de ces personnages est dès lors loin d'être innocente, puisqu'elle est le fruit d'un vaste mélange, celui d'une certaine symbolique de par leurs noms (qui n'est pas sans rappeler ce que Zola fait bien plus tard avec les noms de ses personnages, dans une optique naturaliste) ; mais également d'une référence à l'œuvre de l'ami Thenaud, ainsi que d'un certain nombre de références culturelles de l'époque, aujourd'hui parfois perdues.

De la même manière, la création littéraire du XIXe siècle sera inspirée par des œuvres littéraires et culturelles du passé (en particulier, dans le cas de notre étude, par Rabelais), mais aussi par l'environnement socio-culturel de son temps. Les auteurs du siècle font des liens plus ou moins discrets à d'autres écrits célèbres d'un passé relativement proche (par exemple, les « chiures de mouches » de *L'Assommoir*[19] pourraient évoquer celles mentionnées dans les *Cent Contes drolatiques*[20], mais cela reste sujet à caution, et l'on verra par la suite des reprises bien plus frappantes et sûres[21]). L'origine complexe des personnages de Rabelais montre en tout cas que la compréhension de l'écriture rabelaisienne n'est pas toujours aisée ; les critiques littéraires les plus contemporains ainsi que ceux des siècles précédents s'interrogent encore sur la signification de certains passages du texte parfois assez sibyllins tels que la célèbre « Enigme en prophétie » de *Gargantua*. A ce titre, il convient de mentionner les avancées les plus remarquables de la critique pour mieux comprendre l'univers rabelaisien (et en particulier le bon vivant et son rapport à la nourriture).

Nous nous sommes aperçus que le personnage du bon vivant rabelaisien a pu être le principal vecteur d'une inspiration des auteurs majeurs du XIXe siècle autour de l'œuvre rabelaisienne. Cette aura semble s'être renforcée (au point que l'on peut parler d'une influence de Rabelais

---

[19] Emile Zola, *L'Assommoir* [1877], Paris, Livre de Poche Classiques, Librairie Générale Française, 1996, p. 132.

[20] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme », *opus citatum*, p. 174.

[21] Notons tout de même que, dans les deux cas, l'action se déroule lors d'un banquet durant lequel règne une certaine tension. Dans *L'Assommoir*, l'ambiance est assez sinistre avant l'arrivée salvatrice de « Mes-Bottes », les « chiures de mouches » appuyant cette peinture glauque du repas. Dans les *Contes drolatiques*, le banquet est un mauvais tour du roi envers des convives intéressés, et les « chieures de mousche » participent de l'atmosphère peu ragoûtante qui règne dans la pièce, les convives ayant pris à leur insu des substances laxatives et étant dans l'impossibilité de se soulager. Il y a cependant une différence : dans le premier cas, les « chiures de mouches » font partie intégrante de la description de la salle par le narrateur, tandis que dans le second cas, elles sont introduites par la parole du barbier Ollivier lors d'un dialogue avec le conseiller de justice.

sur l'écriture du XIXe) durant la période allant de la publication de *La Peau de chagrin*[22] d'Honoré de Balzac en 1831, qui passe naturellement par Alexandre Dumas (père), Gustave Flaubert, jusqu'à Emile Zola avec *L'Œuvre*[23], en 1886. Ce sentiment d'héritage[24] peut aussi bien relever d'une forme de clin d'œil malicieux au lecteur qu'indiquer une revendication explicite.

Notre travail porte sur la notion d'héritage, qui est elle-même liée à celle de l'influence. On rejoindra la définition de « l'influence » du *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*[25] au sens d'une figure « d'autorité » et du « crédit » qui lui est associée. Ces deux paramètres autorisent un certain « pouvoir », notamment celui d'un patronage illustre permettant d'aborder des sujets autrement difficiles à mettre en œuvre (en particulier vis-à-vis des convenances), telles que la scatologie ou la sexualité. De la même manière, le *Grand Dictionnaire universel* définit l'« héritage »[26] comme un patrimoine se transmettant d'un individu à un autre selon un processus générationnel, de sorte qu'hériter de quelqu'un, de manière figurée (c'est-à-dire du point de vue du style littéraire par exemple, qui nous intéresse), reviendrait pour un rabelaisant[27] (c'est-à-dire l'héritier influencé, le disciple) à être soumis à l'influence de Rabelais (l'influenceur, le maître) puis à se l'approprier pour lui succéder.

L'héritage rabelaisien est un legs littéraire portant sur un univers fictif, et donc plastique, malléable. Les lecteurs actuels de Rabelais ne voient pas les personnages rabelaisiens comme les lecteurs contemporains de l'auteur, ni comme ceux des siècles le séparant de notre époque. Des éléments contextuels manquent désormais et ne permettent pas

---

[22] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* [1831], dans *La Comédie humaine* (tome X), édition de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

[23] Emile Zola, *L'Œuvre* [1886], Paris, Garnier-Flammarion CNL, 1974.

[24] Nous pouvons noter que quelle que soit l'intention des auteurs (certains écrivains tentent de préserver ce legs culturel tandis que d'autres cherchent à l'adapter en le transformant, comme nous le verrons), la paternité de Rabelais demeure.

[25] « Fig. Action sur les actes ou les idées d'une personne ou sur l'état des choses ; ascendant, crédit, autorité. **Syn. Influence, ascendant, autorité, crédit, empire, pouvoir** ». Pierre Larousse, *Le Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc.*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866, tome 9, p. 688 [Disponible sur Gallica]. La partie de la citation en gras est mise en avant de cette manière dans le *Grand Dictionnaire*.

[26] « Ce que l'on tient de ses parents, ce que l'on a d'eux ou comme eux. […] Ce qu'une génération, en s'éteignant, lègue, transmet aux générations nouvelles. […] Bien moral. […] – **Syn. Héritage, hérédité, succession** ». *Ibid.*, p. 222. La partie en gras est mise en avant de cette manière dans *Le Grand dictionnaire universel*.

[27] Par « rabelaisant », on entend un auteur s'inscrivant dans un héritage rabelaisien. Le terme peut également servir, par extension, à désigner tout motif rabelaisien remis au goût du jour par d'autres auteurs que Rabelais.

de restituer l'ensemble de la couleur du texte, ce qui implique un appauvrissement dans la compréhension malgré les efforts parfois remarquables des annotateurs. Des influences extérieures, notamment morales, entrent aussi en jeu. C'est particulièrement frappant concernant l'univers bariolé de Rabelais, dans lequel les personnages ne cessent de montrer les aspects les plus grossiers du corps (et donc repoussants du point de vue du bon goût du XIXe siècle), notamment dans la défécation ou la sexualité.

Dès lors, en plus de l'appauvrissement dans la lecture de Rabelais (qui la transforme) s'ajoutent d'autres transformations dans la perception. On lit beaucoup moins Rabelais de manière « innocente », et certains iront même jusqu'à le juger condamnable pour ses propos orduriers. C'est ce que fait tout un pan de la critique littéraire du XVIIIe et du début du XIXe siècle. Aussi les écrivains rabelaisants doivent-ils parfois ruser pour rendre hommage à leur auteur fétiche. Ils passent ainsi parfois par un certain nombre de mutations dans la remise au goût du jour du style de Maître François, en particulier sur la figure du bon vivant. La reprise du motif du bon vivant (qui est d'après Rabelais un géant) voit entre autres des changements quant à sa stature au XIXe siècle, mais ces mutations affectent aussi la nourriture abondante qui lui est associée.

Les auteurs de notre corpus revendiquant plus ou moins fort une filiation rabelaisienne, le terme « d'héritage » a été choisi à dessein. Il s'agit effectivement ici, comme nous l'indique le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, d'un mélange de crédit que les écrivains portent à la source rabelaisienne voire d'une autorité faisant office de bannière, sous laquelle des figures illustres telles que Gustave Flaubert ou Honoré de Balzac manifestent fièrement leur amour de l'univers grotesque mis en place par Rabelais, qu'il s'agisse de remettre en scène le comique grossier des figures rabelaisiennes dans des passages issus de correspondances privées (celles de Flaubert en l'occurrence) ou bien dans *Les Cent Contes drolatiques*.

L'« héritage » sera visible à différents degrés au fil de notre analyse. Le degré le moindre sera par exemple celui de la simple référence isolée à Rabelais ou à un épisode du roman rabelaisien, comme une apparition discrète de bons vivants dans *Madame Bovary* ou bien détournée et plutôt négative de personnages de mercenaires, qui reprennent leurs traits en perdant la sympathie inhérente aux personnages rabelaisiens dans *Salammbô* (Flaubert). Les références discrètes ponctuent également abondamment les écrits d'Alexandre Dumas, avec notamment *Les Trois Mousquetaires* (et la figure de Porthos, incarnation du bon vivant),

Le Grand dictionnaire de cuisine (et le bon vivant déplacé dans la voix du narrateur) et de manière plus anecdotique le premier tome des *Mémoires d'un médecin* (avec une courte scène plutôt révélatrice chez le baron de Taverney).

On verra également des auteurs comme Théophile Gautier qui n'hésitent pas à accumuler fréquemment les noms à consonances rabelaisiennes et les liens directs à des passages comme celui de la Dive Bouteille dans *Le Capitaine Fracasse*, malgré la disparition étonnante de la grossièreté des personnages (la dimension rabelaisienne passant chez lui autant par les personnages que par le narrateur, proche de celui de Rabelais). Dans les degrés de référence les plus remarquables, on trouve notamment des pastiches de passages fameux tels que celui des « Propos des bienyvres » remis au goût du jour par Balzac dans *La Peau de chagrin* ainsi que des questionnements profonds quant à la difficulté d'adapter le faste grotesque de l'univers rabelaisien au XIXe siècle. Balzac n'est toutefois pas le seul à pasticher Rabelais : Charles Nodier se prête aussi au jeu dans *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, en supprimant néanmoins le contenu graveleux, ce qui s'inscrit dans une tendance profonde du siècle que l'on commentera, celle de l'adaptation rabelaisienne respectueuse des mœurs du XIXe siècle.

L'importance de la filiation rabelaisienne est aussi colossale chez Emile Zola, qui met en avant les thématiques rabelaisiennes de manière plus ou moins crue dans ses œuvres selon les sujets qu'il veut aborder. Il revient par exemple discrètement dans *L'Œuvre* et *La Curée* sur une dimension sensuelle et sexuelle, mais met davantage en avant la libération de la parole et ses conséquences lors des banquets. *La Curée*, d'ailleurs, cache un moment étonnamment rabelaisien alors que les personnages sont issus de la haute bourgeoisie ou de la noblesse ! De même, *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris*, focalisés autour de milieux sociaux modestes, permettent de reprendre plus aisément la folle liberté des figures rabelaisiennes le temps du repas, avec le bon vivant Mes-Bottes ou encore la probable apparition d'un géant rabelaisien dans un discours de Claude Lantier décrivant les Halles…

On verra que l'héritage rabelaisien sera aussi visible de manière paradoxale chez des auteurs ne se plaçant par dans une filiation rabelaisienne (comme Cladel avec *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*) voire qui n'apprécient pas Rabelais (on pense à *A Rebours* et *A vau-l'eau* de Joris-Karl Huysmans). Leurs écrits laissent apparaître des moments pleinement rabelaisiens, éventuellement chez des antagonistes. La récupération des motifs et

thèmes rabelaisiens chez ces écrivains est évidemment révélatrice d'une intention particulière de l'auteur, que l'on tentera de mettre en lumière.

Pour spécifier, et par souci de clarté autant que par la limitation imposée par le travail de la thèse de Doctorat, on a décidé de voir ces différents liens à l'œuvre rabelaisienne via le prisme du personnage du bon vivant et du rapport à la nourriture. On précise ici cet élément car il existe bien d'autres textes au XIXe siècle qui peuvent se rapprocher des sujets rabelaisiens. Ils sont cependant trop nombreux pour tous être référencés dans le cadre d'une thèse. Il est aussi important de signaler que notre approche ne mettra pas en jeu la notion d'intertexte (car le sujet serait trop vaste) mais s'appuiera sur la citation explicite de sources, qui seront ainsi autant de preuves tangibles de la nécessité de notre analyse.

Pour autant, ceux qui s'intéressent aux commentaires sur ce lien entre le XIXe siècle et le bon vivant rabelaisien sont rapidement confrontés à une situation problématique. En effet, nous avons pu constater que, parmi les travaux de recherche, cette question de l'influence de la représentation du personnage du bon vivant sur la littérature du XIXe assez est absente, ce qui est d'autant plus surprenant étant donné le nombre de publications, revues ou commentaires sur les livres de Rabelais. Tout juste peut-on trouver des ouvrages presque confidentiels, voire en marge, sur une imprégnation potentielle d'un auteur ou deux (si tant est que lesdits auteurs soient du siècle qui nous intéresse) par ce personnage rabelaisien. Ou à l'inverse, de rares auteurs critiques ont tenté de montrer le lien entre Rabelais et la littérature, mais selon un prisme trop large (de Rabelais à nos jours) et suivant un ordre chronologique. La conséquence est un propos trop peu approfondi, dans lequel le respect du déroulement temporel empêche tout classement (ex : par degré d'influence) et donne malheureusement un effet proche du catalogue. Cette dimension d'inachevé est la raison pour laquelle nous tenterons de synthétiser les travaux déjà accomplis pour en extraire « la substantifique moelle », et de pousser la réflexion au-delà du simple constat chronologique dans cette thèse.

Le bon vivant rabelaisien est, selon l'imaginaire collectif du XIXe siècle, une figure répondant à un certain nombre de caractéristiques. Ces traits facilement reconnaissables doivent être gardés à l'esprit lors de la lecture de passages d'œuvres de cette époque, car la représentation du personnage correspond généralement à ces critères répandus.

Il convient dès lors de commencer notre étude en analysant ce qui constitue le bon vivant rabelaisien et en rappelant les grands travaux critiques actuels sur Rabelais, mais aussi de voir la réception de Rabelais par la critique et les auteurs du XIXe. Nous verrons alors ce que représente le bon vivant rabelaisien pour les auteurs de notre corpus, et nous nous efforcerons de découvrir pourquoi ces derniers éprouvent une telle envie de réactualiser cette figure littéraire marquante. Mais nous montrerons que la remise au goût du jour du style rabelaisien ne peut se faire sans sacrifices, et qu'au fil du temps, le bon vivant a de plus en plus tendance à s'effacer, et dans certains cas, l'auteur privilégie même la description des plats au détriment des mangeurs eux-mêmes.

Le travail synthétisera dans un premier temps l'accueil réservé à Rabelais durant le XIXe siècle, qu'il s'agisse de commentaires de critiques littéraires ou d'écrivains, mais également au-delà, du point de vue des journalistes par exemple (avec les nombreuses revues dites rabelaisiennes). Pour ce faire, on s'attardera sur les différentes éditions de Rabelais de l'époque, ainsi que sur les commentaires critiques qui les accompagnent. On montrera également que l'imaginaire rabelaisien est loin d'être aussi évident à identifier que l'héritage des gravures de Gustave Doré ne nous le laisse supposer. Cet univers pouvant être perçu de manières multiples implique dès lors des interprétations parfois bien différentes, qui expliquent en partie le grand débat qui s'organise au XIXe siècle autour de la source rabelaisienne, entre admiration et incompréhension. On verra que la critique littéraire n'est pas unie, et que les lectures de Rabelais changent au fil du temps : ainsi, la critique héritée de la fin du XVIIIe siècle est davantage dans une dénonciation de la littérature rabelaisienne (surtout en raison de l'importance de l'ordure, de la grossièreté, du sexe) tandis qu'émerge dans les décennies suivantes un certain nombre de commentaires plus favorables au curé de Meudon, voire parfois nettement atypiques (à l'image de ceux de Sainte-Beuve et de Brunetière), qui ne mettent cependant pas fin à la fustigation de Rabelais par tout un autre pan de la critique soucieux du respect des bonnes mœurs.

Le débat autour de la source rabelaisienne intéresse également écrivains (en particulier Romantiques mais pas uniquement), et c'est ainsi qu'apparaissent de multiples interrogations quant au moine défroqué dans le paysage littéraire, y compris à l'intérieur des chefs-d'œuvre du siècle. Mais de manière plus nette, il ressort dans ces questionnements un hommage assez unanime envers le rire rabelaisien et les libertés que s'autorise l'auteur dans ses sujets,

son style et son idiome. Rabelais incarne ainsi souvent un élan comique et satirique salvateur, qui par la force de sa remise en cause de l'ordre du monde permet de questionner l'ensemble des institutions ou des règles sociales (comme les convenances). Et, par son statut d'auteur consacré par l'histoire littéraire, Rabelais constitue ainsi un formidable bouclier contre les assauts de la critique la plus sourcilleuse, du point de vue d'un écrivain désireux de mettre en mouvement des sujets sulfureux dans ses écrits.

Outre un moyen de parvenir à une publication plus sereine, Rabelais est avant tout un modèle : Chateaubriand le désigne même comme l'un des génies-mères de la littérature[28], et nombreux sont les écrivains qui se positionnent dans une filiation rabelaisienne[29]. Il peut s'agir de l'admiration parfois quelque peu vague, par des figures telles que Victor Hugo, ou bien d'un goût pour la prose rabelaisienne mêlé d'une certaine gêne, comme tel est le cas pour George Sand. Mais le plus souvent, les commentaires des écrivains indiquent qu'il s'agit bien d'un réel mouvement d'affiliation à un style et une manière de penser considérée comme inédite et qui n'aurait plus cours, ce qui motive alors les rabelaisants à glisser dans leurs œuvres des allusions, des références plus ou moins recherchées (et tantôt discrètes, tantôt flagrantes), voire à écrire de véritables pastiches pour rendre hommage à celui qu'ils considèrent comme leur maître. Et pour ce faire, l'adaptation de la figure du bon vivant rabelaisien était un *medium* parfait.

Dans un deuxième temps, nous nous attarderons à analyser les traits du moyen de l'adaptation rabelaisante, c'est-à-dire le bon vivant. Ce décryptage se fera de manière thématique et comparative, entre l'examen de la source rabelaisienne et celui des réactualisations de ses attributs dans les œuvres des rabelaisants. La démesure du bon vivant rabelaisien (qui prend principalement les traits des géants) est le premier critère frappant, pour la raison évidente du gigantisme mais également en raison d'autres phénomènes physiques liés au contexte et au comportement du personnage ; on déterminera lesquels, et on verra que la notion de la démesure recouvre davantage de sens que la simple dimension physique.

---

[28] François-René de Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise et Considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, Paris, Gosselin et Fume, 1836, t. I, p. 323.

[29] Marie-Ange Fougère (*Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, *op. cit.*, p. 57 et suivantes) montre qu'il est à l'époque assez fréquemment admis que Rabelais serait un auteur d'autant plus comparable à un « génie national » qu'il faudrait être français pour pleinement l'apprécier (cette idée est défendue par des critiques littéraires tels que Paul Stapfer, mais sera au XXe siècle notamment battue en brèche par les travaux de Marcel de Grève, qui montrera entre autres, comme contre-exemple frappant (et avec une grande érudition) l'importance qu'a eu Rabelais en Hollande au XVIe siècle (Marcel de Grève, *La réception de Rabelais en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, études réunies par Claude De Grève et Jean Céard, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 167 à 208)).

Le deuxième trait des bons vivants rabelaisiens est celui de l'absence de savoir-vivre. Gargantua est en effet durant sa jeunesse un grand amateur de plaisanteries crasses voire scatologiques, d'injures, mais aussi de rapports sexuels débridés. Son comportement pose la question de l'adaptation au XIXe siècle : en plein essor de l'hygiénisme et des règles de savoir-vivre, comment les écrivains rabelaisants peuvent-ils remettre au goût du jour leur auteur fétiche ?

Malgré son manque de tenue, le bon vivant demeure indéniablement un personnage sympathique. Son aura bienveillante et rieuse, bien que parfois grossière et violente, fait de lui un sujet intéressant pour l'interprétation universitaire : comment se fait-il que les bons vivants rabelaisiens laissent toujours une impression plaisante malgré leurs excès ? Comment Rabelais parvient-il à faire apprécier ses personnages au lecteur, et surtout, que font les auteurs du XIXe siècle de son attitude rieuse et libre, à une époque où la rigueur morale est attendue jusqu'en littérature ? Outre le fait que les bons vivants rabelaisiens soient appréciés, ils ont pour autres traits d'être empreints d'une certaine sagesse et d'exprimer un rire nonpareil, si puissant qu'il en devient parfois effrayant ; de même, le sujet du banquet est essentiel pour les bons vivants, par définition. On verra ainsi de quelle manière les écrivains s'approprient ou rejettent les différentes caractéristiques du personnage.

A partir de ce travail comparatif, et dans un troisième temps, on discernera de quelles manières se transforme l'héritage rabelaisien. Les écrivains, en s'appropriant le style de leur auteur fétiche et en n'en gardant pas tous les aspects, nous donnent par incidence des informations importantes quant aux objectifs qu'ils poursuivent dans leurs adaptations. Outre ces informations, les choix stylistiques des écrivains impliquent également des mutations plus ou moins flagrantes dans la représentation du personnage, qui parfois pourrait être assimilé à une forme de dieu caché (comme dans les Halles du *Ventre de Paris*). Il peut aussi s'agir d'une différenciation suffisante du modèle rabelaisien, dans le rapport à la chair, qui amène des auteurs critiques tels que Laurence Besse à questionner le lien à Rabelais (à nouveau dans *Le Ventre de Paris*), parfois avec un certain parti pris que l'on se doit de discuter. On verra en outre de quelle manière les écrivains tentent – ou ne tentent pas – de mettre en place une figure de bon vivant au féminin.

Il sera question de dresser une typologie distinguant différents degrés dans la filiation envers Rabelais, par personnages plutôt que par auteurs, pour mettre en lumière

plus distinctement la présence de l'héritage rabelaisien dans les œuvres du corpus. On verra également pourquoi la vision de Balzac sur l'adaptation du style rabelaisien est capitale et dans quelle mesure elle a pu influencer les écrivains postérieurs, ce qui conduira à voir en quoi son influence est fondamentale dans l'adaptation du bon vivant au XIXe siècle. Les conséquences de la vision balzacienne seront examinées, et leur étude montrera qu'elle explique bon nombre de changements dans l'adaptation du personnage, notamment à propos de la disparition du gigantisme. L'étude tentera aussi d'éclairer la manière dont Balzac et les autres écrivains contournent les interdits de leur temps, comme ceux de la représentation de la scatologie ou de la sexualité (en particulier féminine) mais aussi d'autres tabous moins flagrants.

Le contournement du poids des convenances se ressent dans l'écriture du récit, et cette raison explique la plupart des changements dans l'actualisation du personnage. Les mutations du bon vivant amènent parfois les écrivains à taire presque entièrement sa nature originelle, joviale, bouffonne et grotesque au profit d'un plus grand contrôle de soi, tout en maintenant, assez paradoxalement, le lien vers Rabelais par le biais de la narration. Au fil du siècle, le bon vivant devra céder de plus en plus de terrain à une description signifiante de la nourriture qui lui est associée, et on étudiera les différentes dimensions que peut prendre cette nourriture dans les romans du corpus. L'analyse portera également brièvement sur des contre-exemples radicaux des bons vivants rabelaisiens, si opposés qu'ils reprennent paradoxalement très fidèlement les traits des figures rabelaisiennes dans la désignation de leurs antagonistes dans le récit. La thèse s'achèvera sur une typologie de la filiation rabelaisienne par auteur et par œuvre, qui complètera la précédente classification.

I. La réception de Rabelais au XIXe siècle

Le roman de François Rabelais redevient à la mode. S'il est difficile de connaître avec précision le degré de popularité d'un livre à l'époque, il apparaît néanmoins qu'au début du XIXe se multiplient les rééditions des aventures de Gargantua et son fils Pantagruel.

A. L'hétérogénéité des éditions de Rabelais et ses conséquences

1. Editions des œuvres rabelaisiennes au XIXe siècle

Cette vaste série de publications est un indice du regain de popularité de l'œuvre. Marie-Ange Fougère s'est intéressée aux multiples rééditions[30]. Elle montre par exemple que dès 1820 apparaît la première édition critique de l'œuvre[31], après une période sans renouveau dans les commentaires autour du texte. Cette édition de 1820 proposée par François-Henri-Stanislas de l'Aulnaye est d'ailleurs plutôt bonne, d'après Nodier dans *La Quotidienne*[32] :

> La correction du texte y est infiniment plus parfaite que dans aucune autre édition antérieure, et un commentaire spirituel, judicieux, plein de littérature et de goût, des tables très riches et des index d'un genre nouveau, le rendent plus précieux encore[33].

Mais de l'Aulnaye n'est pas le seul à procéder ainsi à une remise au goût du jour de Rabelais. M.-A. Fougère montre une croissance exponentielle des rééditions par la suite, et en dresse une liste précise. Elle indique également que cette vague de rééditions s'étend jusqu'au début du XXe siècle[34] :

> Dès 1820 apparaît la première réédition critique de son œuvre, dirigée par F.H.S. de l'Aulnaye […]. En 1823 paraît […] la première édition complète de ses œuvres par Johanneau et Esmangart. Cette édition […] n'opère aucun choix dans l'œuvre, mais en propose l'intégralité : c'est la preuve que, pour les éditeurs, Rabelais fait désormais partie de ces grands auteurs dont chaque ligne a de l'intérêt. Outre divers commentaires et tentatives d'éclaircissements parfois curieux – pour l'éditeur, Gargantua est François Ier, Pantagruel est Henri II, Gargamelle Anne de Bretagne, etc. –, Johanneau

---

[30] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2009, p. 16-17.

[31] Par François-Henri-Stanislas de l'Aulnaye, *Œuvres de François Rabelais, avec un glossaire* (3 volumes), Paris, Théodore Desoer, 1820.

[32] *La Quotidienne*, 7 août 1823. Citation tirée par M.-A. Fougère de Jacques-Rémi Dahan, *Etudes sur le seizième siècle et sur quelques auteurs rares ou singuliers du dix-septième par Charles Nodier*, Bassac, Plein Chant, 2005, p. 32.

[33] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, *op. cit.*, p. 16 (La citation provient de *La Quotidienne* du 7 août 1823, que Marie-Ange Fougère reprend de J.-R. Dahan, *Etudes sur le seizième siècle et sur quelques auteurs rares ou singuliers du dix-septième par Charles Nodier*, *op. cit.*, p. 16).

[34] La plupart des indications bibliographiques concernant les éditions de Rabelais sont tirées du travail de M.-A. Fougère. On les a cependant parfois complétées (par exemple si une partie du titre était manquante) ou corrigées (on pouvait trouver de quelques très menues erreurs, qui n'enlevaient toutefois rien à la pertinence et à l'exhaustivité du recensement qu'a pratiqué M.-A. Fougère).

> propose dans sa notice un vigoureux plaidoyer pour Rabelais qu'il défend contre le mépris des auteurs classiques ou encore de Voltaire[35].

Ainsi, les éditions de Rabelais apparaissent dès le début du XIXe siècle, avec en particulier l'édition de Johanneau et Esmangart, qui se veut pleinement respectueuse du texte original, là où auparavant les éditeurs avaient tendance à transformer le roman rabelaisien en modifiant des passages peu clairs ou jugés trop choquants pour rendre la lecture plus confortable. Mais le goût pour Rabelais va croissant, et les éditions se succèdent :

> Viennent ensuite les éditions de Louis Jacob en 1841[36], de Burgaud des Marets et Edmé-Jacques-Benoît Rathery en 1857-1858[37], de Pierre Jannet, illustrée par Albert Robida en 1867-1868[38], de Charles Marty-Laveaux de 1869 à 1903[39], de Louis Moland illustrée par Gustave Doré en 1873[40], de Paul Favre de 1875 à 1880[41], puis les éditions de *Pantagruel* de Pierre Babeau, Jacques Boulenger et Henry Patry, en 1904[42], de *L'Isle Sonante* d'Abel Lefranc et de Jacques Boulenger en 1905[43], celle de Maxime Formont en 1906[44] et enfin, chez H. et E. Champion, la grande édition critique d'Abel Lefranc, Jacques Boulenger, Henri Clouzot, Paul Dorveaux, Jean Plattard et Lazare Sainéan de 1912 à 1922[45].

L'auteur indique *a fortiori* que ces très nombreuses rééditions ont été mises en concurrence. A ce titre, elle cite H. E. Chevalier, qui affirmait en 1868 qu'à cette date, « cinq éditions différentes sont en cours d'exécution »[46]. Néanmoins, quelques-unes de ces éditions sont atypiques.

---

[35] Notons que Voltaire a plus apprécié Rabelais vers la fin de sa vie, sans pour autant être sensible à son style si particulier. Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, *op. cit.*, p. 16.
[36] Edition rééditée à plusieurs reprises par la suite, d'après l'auteur. *Œuvres de Rabelais. Nouvelle édition augmentée de plusieurs extraits des Chroniques admirables du puissant roi Gargantua, ainsi que d'un grand nombre de variantes et de deux chapitres inédits du Ve livre*, Paris, Charpentier, 1841.
[37] *Œuvres de Rabelais collationnées pour la première fois sur les éditions originales, accompagnées de notes nouvelles et ramenées à une orthographe qui facilite la lecture bien que choisie uniquement dans les anciens textes par MM. Burgaud des Marets et Rathery*, Paris, F. Didot frères, fils et Cie.
[38] *Œuvres de Rabelais*, Paris, Picard.
[39] *Les Œuvres de Maistre François Rabelais*, Paris, A. Lemerre.
[40] *Œuvres de Rabelais, texte collationné sur les éditions originales, avec une vie de l'auteur, des notes et un glossaire*, Paris, Garnier frères.
[41] *Œuvres de Rabelais. Edition nouvelle… avec des remarques historiques et critiques de Le Duchat et Le Motteux*, Niort, L. Favre.
[42] *Pantagruel* (Edition de Lyon, Juste, 1533), réimprimé d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque royale de Dresde, Paris, Champion.
[43] Paris, Champion.
[44] *Œuvres de Rabelais*, Paris, Lemerre.
[45] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, *op. cit.*, p. 16-17. L'auteur relève, au XIXe stricto sensu, douze versions différentes, entre 1820 et 1883 (le travail d'édition se poursuivra au début du XXe siècle, avec cinq autres versions du texte source de 1904 à 1922). Pour la liste complète des rééditions, se référer aux pages p. 180 et 181 de l'ouvrage de M.-A. Fougère. Les pages suivantes de cette bibliographie sont elles aussi très intéressantes, car elles recensent les ouvrages sur François Rabelais au XIXe, mais également des articles de presse, des journaux, des pièces de théâtre etc. autour de Rabelais.
[46] *Ibid.*, p. 17.

> […] face […] à une grossièreté difficilement compatible avec les autres facettes de l'œuvre rabelaisienne, il est peu étonnant que certains n'aient pas résisté à une tentation de taille : éliminer purement et simplement l'ordure et rendre Rabelais présentable aux pudiques lecteurs dix-neuviémistes[47].

Effectivement, quelques lecteurs de Rabelais au XIXe siècle ont voulu expurger l'œuvre de sa dimension vulgaire. L'idée n'était pas nouvelle[48]. Le point commun à chaque écrivain ayant souhaité « nettoyer Rabelais » est que l'auteur ne voit pas que l'ordure est indissociable du roman rabelaisien.

> C'est ainsi que paraît, en 1845, sous la plume de A. Gerfaux, *Le Gargantua de la jeunesse. Tiré des œuvres de Rabelais. Revu avec soin sur les éditions les plus authentiques, purgé et approprié au langage actuel*[49]. Dans la préface, l'auteur […] explique la difficulté de son entreprise : « ce qui a retardé l'accomplissement de mes promesses, c'est que ce beau poëme […] se trouve dénaturé en plusieurs passages, et que je voulais le purger de tout ce qui m'a paru ne point venir de la plume de Rabelais »[50]. […]. Le texte corrigé entre donc dans une visée éducative : le prologue que l'auteur de *Gargantua* adressait aux « buveurs très illustres » et aux « vérolés très précieux » devient instructif[51], tous les passages jugés illisibles sont résumés ou édulcorés.[52]

Le projet de Gerfaux était donc à double-tranchant. On peut apprécier qu'il ait voulu populariser Rabelais en le rendant plus compréhensible, via un travail de simplification et d'explication. On pourrait cependant aussi considérer cette transformation du texte source comme une forme de trahison d'un point de vue puriste. De la même manière, George Sand a pensé procéder à une édition expurgée de Rabelais. Pour se justifier, elle a affirmé ne pas avoir été très réceptive à l'humour souvent gras de l'œuvre :

> Indécent : là est, en effet, la pierre d'achoppement. Sand ne tolère pas les crudités rabelaisiennes, au point d'envisager […] une édition expurgée de *Gargantua* et de *Pantagruel* : il s'agissait, explique-t-elle, de débarrasser le livre de toutes ses saletés […]. Le rire rabelaisien est, une nouvelle fois,

---

[47] *Ibid.*, p. 137.

[48] Lazare Sainéan indique que l'idée d'un Rabelais expurgé n'est pas inédite, la première tentative connue remontant à 1752. « Le premier de ces essais de vulgarisation est le *Rabelais* Moderne, par l'Abbé de Marsy […]. C'est un Rabelais expurgé […]. (Abbé de Marsy, *Rabelais moderne ou les Œuvres de Maître François Rabelais mises à la portée de la plupart des lecteurs, avec des éclaircissements pour l'intelligence des allégories contenues dans le Gargantua et le Pantagruel* (6 volumes), Amsterdam, 1752, 6 vol. *in*-12.) Cette même année 1752, vit paraître, à Genève, en trois volumes, les *Œuvres choisies de Rabelais*, par l'Abbé Pérau. L'éditeur en retranche tout ce qui lui semble obscène ou de mauvais goût, pour obtenir un Rabelais épuré » (*Œuvres choisies de Rabelais*, Genève, 1752, 3 vol. *in*-12). Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais – interprètes, lecteurs et imitateurs – un rabelaisien*, Paris, Librairie universitaire J. Gamber, 1930, p. 107.

[49] Paris, A. Maugars.

[50] *Ibid.*, p. 7.

[51] « Enfants très laborieux, très-bons et très-précieux (car c'est à vous seuls et non aux paresseux, aux méchants, aux vauriens que sont adressés nos écrits) ». *Ibid*, p. 67-68.

[52] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, p. 137-138.

> réduit à des « immondices » […], réduction qui atteste l'incompréhension, par Sand, de la dimension gauloise propre aux romans de Rabelais.[53]

George Sand a délégué ce travail à « Gustave Borie »[54]. Toutefois, l'attitude de Sand (comme celle de Gerfaux) n'est pas totalement critiquable concernant ce vœu de nettoyer Rabelais. Il y a là à nouveau la volonté de faire découvrir le livre au plus grand nombre. En ce sens, le projet de Sand est même plus ambitieux que celui de Gerfaux. L'expurgation permettrait de faire lire le texte aux « jeunes gens purs un chef d'œuvre qui, jusqu'à ce jour, leur a été interdit à raison », mais aussi aux « femmes honnêtes »[55].

M.-A. Fougère relève les autres lecteurs de Rabelais estimant salutaire de polir la truculente langue du Maître. Ainsi Louis Michel, entre autres, inscrit son commentaire dans ce point de vue, finalement assez récurrent bien que marginal, à l'intérieur de son *Essai sur Rabelais*[56] :

> Dépouillé de sa gangue, le diamant brillerait de tout son éclat ; nous aurions la substance même, la quintessence de ce robuste cerveau, et Dieu sait quelle est sa force ! Car je ne voudrais, bien entendu, ni l'édulcorer, ni l'affadir ; je tiendrais au contraire à lui conserver la plénitude de sa verve mordante et satirique, de sa fouge et de son entrain. Je laverais le manteau sans le déchirer, avec soin et précaution.[57]

Pour terminer ce panorama des éditions édulcorées, citons brièvement Alfred Talandier qui propose dans son *Rabelais classique*[58] sa vision de la verve de Maître François. Il suggère lui aussi de nettoyer les « obscénités » pour ne conserver que « la langue, la philosophie, la littérature et, en définitive, la Révolution française » (car Talandier voit Rabelais comme l'un des pères de l'esprit critique, et donc, pour lui, de la Révolution)[59]. Il existe aussi des réécritures inédites ; ainsi Alphonse Constant écrit les *Chroniques du joyeux curé de Meudon* en deux volumes (« le premier ayant pour sous-titre *Rabelais à la Basmette*[60], le second *Le Seigneur de la Devinière*[61] »). Mais le style de ce pastiche est celui d'un « français modernisé, sans la moindre grossièreté »[62], ce qui parait assez incompatible avec le sujet.

Il s'agit d'une « biographie fictive », qui ne correspond pas à l'image de Rabelais tel qu'il fut, mais à celle du Rabelais idéalisé, « souriant, de bonne compagnie, débarrassé de tout ce qui

---

[53] *Ibid.*, p. 139.
[54] *Idem*.
[55] P. 140. La citation est extraite de la « Lettre à Charles Poncy » (14 décembre 1847) ; *Correspondances*, Garnier frères, 1971, tome VIII p. 186-187.
[56] *Essai sur Rabelais*, Paris, E. Thorin, 1877, p. 11.
[57] *Ibid.*, p. 12-13. *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, p. 140.
[58] Alfred Talandier, *Rabelais classique*, Paris, Librairie des écoles laïques, 1883.
[59] *Ibid*, p. XIII-XIV. *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, p. 141.
[60] Alphonse Constant, *Rabelais à la Basmette*, Paris, Librairie phalanstérienne, 1847.
[61] Alphonse Constant, *Le Seigneur de la Devinière*, Paris, Librairie phalanstérienne, 1850.
[62] *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, p. 141-142.

gêne la pudeur – la grossièreté – comme la lecture – l'ancien français »[63]. L'on pointe ici ce qui semble être l'un des plus grands problèmes des différentes lectures de Rabelais au XIXe siècle. En bien ou en mal, rarement les commentaires biographiques sur l'auteur se montrent justes. Il est vrai qu'encore aujourd'hui l'on en sait finalement peu sur le curé de Meudon. Ce que l'on déplore, ce sont les critiques ou apologies trop extrêmes et aveugles. L'on est soit dans une critique définitive sur la « saleté » du texte, au mépris du lyrisme, soit dans un éloge ignorant la portée satirique et la crudité du propos. Dans les deux cas, les commentaires sont excessifs : Rabelais n'est qu'un grossier personnage ou à l'inverse un immense philosophe. Les critiques littéraires du XIXe siècle n'ont malheureusement que rarement observé que l'humour gras et les réflexions savantes de Maître François sont indissociables, et font partie d'un tout.

On ajoute que les éditions ont pu varier même du temps de Rabelais lui-même, et que cela peut expliquer des différences dans les lectures du texte. Mireille Huchon rappelle sur cette question le travail de Jacques-Charles Brunet[64]. Elle s'intéresse elle-même (page 348) à différentes versions du *Quart Livre*.

> Des modifications infléchissent la signification de certains épisodes. Les ajouts des références gréco-latines fautives dans la bouche de Dindenault condamnent encore plus l'outrecuidance du marchand de moutons[65]. La tempête des dieux de 1548 devient la tempête de Dieu en 1552, avec une réflexion morale sur les actions de l'homme[66].[67]

De même, Tristan Vigliano répertorie les modifications des éditions concernant l'épisode de la mort de Dindenault[68] (noyé avec ses moutons par Panurge), où, dans la version de 1548 Pantagruel assiste à la scène, puis est remplacé par Epistémon dans celle de 1552. De plus, entre ces deux versions du texte, le commentaire du frère Jean est passé d'un simple éloge de l'action de Panurge à un commentaire plus mitigé qui se clôture par la sentence : « Tu (dist frere Jan) te damne comme un vieil diable. Il est escript : *Mihi vindictam, et cœtera*. Matiere de breviaire »[69]. On se rangera du côté de l'explication de T. Vigliano concernant ce

---

[63] *Ibid*, p. 142.
[64] Jacques-Charles Brunet, *Recherches bibliographiques et critiques sur les éditions originales des cinq livres du roman satirique de Rabelais et sur les différences de texte qui se font remarquer*, Paris, L. Potier, 1852. Mireille Huchon, *Rabelais,* Paris, Gallimard, 2011, p. 402 (note 16 de la page 183).
[65] Cf. Robert Marichal, « Quart Livre. Commentaires », *Etudes rabelaisiennes*, I, 1956, p. 151.
[66] Point que Michael Screech a développé dans son *Rabelais*. M. Screech, *Rabelais*, *op. cit.*, p. 445.
[67] Mireille Huchon, *Rabelais, op. cit.*, p. 348.
[68] Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais : essai de critique illusoire*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 650.
[69] François Rabelais, *Le Quart Livre, des faicts et dicts Heroïques du bon Pantagruel* [1552], préface par Guy Demerson (éd.), Paris, Points Seuil, 1997, ch. VIII, p. 138.

remaniement : sans doute Rabelais s'est-il dit que son texte pouvait ressembler à « une apologie du talion »[70]. De manière plus frappante, l'épisode des Chicanous a été davantage transformé, passant de l'édition de 1548 où « Rabelais ajoute les noces de Basché » à celle de 1552 dans laquelle « il évite au roi de cautionner les actes de frère Jean : dans la première version, en effet, Pantagruel descendait avec son ami sur la terre ferme et assistait au spectacle de ses déportements »[71].

Enfin, au-delà même des modifications auxquelles François Rabelais a pu procéder, un dernier élément a pu jouer un rôle important dans la compréhension du texte : il s'agit des choix de mise en page par les éditeurs. Laurent Zimmermann montre que certains d'entre eux ont voulu organiser le contenu de l'œuvre de manière plus originale que le canon habituel. Ce phénomène peut notamment être constaté dans quelques éditions du XIXe siècle. Le critique relève un exemple dans lequel les « Propos des bienyvres » ont une présentation très différente du roman (la forme est désormais théâtrale, transformant le passage en un échange de répliques bien différenciées) :

> Il n'en va pas du tout de même en revanche pour ce qui est de la référence théâtrale : sur ce point, nous avons malheureusement affaire à une malencontreuse intervention éditoriale. Certes, cette intervention génère, avec cette disposition en répliques de théâtre, des « Propos des bien yvres », un très grand gain de lisibilité. Oui, indéniablement, cette répartition rend le texte plus digeste. Le problème, toutefois, est que d'être digeste n'est absolument pas, pourrait-on dire, le souci de ce chapitre. Ce qui est en jeu est tout autre chose, qu'il faut savoir entendre, et voir. Quoi ? Nous l'avons dit : un vrac de langue, où l'ivresse sourd dans un emballement lexical.[72]

Le point que soulève L. Zimmermann est révélateur de la finalité de ce passage dans sa forme originelle. Le texte est en effet pensé pour montrer un gigantesque banquet, et mène à une cacophonie. Le vin coulant à flots ininterrompus a pour corollaire l'ivresse ; cette dernière gagne du terrain à grands pas et amplifie le brouillage ambiant des conversations qui s'entrechoquent. Le lecteur, plus qu'un simple narrataire, est dès lors témoin de la scène ; il en devient en quelque sorte presque un convive, et est lui aussi frappé par l'ivresse. Quel meilleur moyen de représenter une scène où personne ne s'entend plus et ne se comprend plus que de rendre le texte lui-même illisible ? En ce sens, le lecteur peut considérer ce changement de présentation au profit d'un mode théâtral comme une forme de

[70] Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais : essai de critique illusoire*, *op. cit.*, p. 651.
[71] *Ibid*, p. 655.
[72] Laurent Zimmermann, *La littérature et l'ivresse : Rabelais, Baudelaire, Apollinaire*, Paris, Hermann, 2009, p. 93.

trahison envers le texte source des « Propos des bien yvres ». Le choix du terme « trahison » est certes quelque peu excessif, mais il faut remarquer que l'écriture du chapitre, ainsi transformée, n'est dès lors plus à même de rendre « visible » mentalement la scène telle que l'on doit se la représenter. Si ce choix éditorial s'était popularisé, et si d'autres modifications de ce type avaient été faites au texte, les commentaires autour de Rabelais auraient pu être sensiblement différents, d'autant que le chapitre sur les « Propos des bienyvres » a fait couler beaucoup d'encre (qu'il s'agisse de les commenter ou de les pasticher, comme nous le verrons). Toutefois, cette interprétation par l'éditeur – car il s'agit bien d'une interprétation – demeure extrêmement rare, et n'a pas eu d'incidence notable, la critique se fiant au texte dans sa forme classique.

A la lumière des multiples éditions des œuvres de François Rabelais, une certaine désunion herméneutique vis-à-vis de la source rabelaisienne se profile assez nettement. Pourtant, les lecteurs de Rabelais, jusqu'au XIXe siècle, se sont reconnus pour la plupart dans deux grands mouvements interprétatifs du texte. M.-A. Fougère constate l'abandon progressif de deux lectures.

La première étant celle d'une interprétation biographique qui, par méconnaissance de l'auteur, pensait que ce dernier se contentait de « colporter des anecdotes paillardes »[73].

> L'image du moine ivrogne apparut avant même la mort de l'écrivain, selon Brunetière qui cite un certain Antoine du Verdier, sieur de Vauprivas, auteur d'une *Bibliothèque française* (datée de la fin du XVIe siècle) : « Si Rabelais passait les gonds d'honnêteté et de modestie à écrire, sa vie était de même, et non moins insolente que ses écrits »[74].

Cette interprétation faite sur l'auteur, par le truchement d'une lecture proche de l'autobiographie, subsiste jusqu'à une période assez tardive. Elle dure en effet jusque dans les années 1870, malgré des commentaires tels que celui de Sainte-Beuve ; ce dernier montrait dès 1828 que Rabelais n'aurait pu avoir le soutien des puissants (du pouvoir comme de l'Eglise) s'il s'était comporté comme un débauché.

> Autrement dit, si l'auteur avait vécu comme ses héros, il serait difficile de s'expliquer, même eu égard aux mœurs du temps, son crédit puissant auprès des cardinaux et des papes, qui le sauvèrent des tracasseries

[73] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2009, p. 19.
[74] Ferdinand Brunetière, « François Rabelais », *Revue des deux Mondes*, 4, 1900, p. 630 à 673, p. 631. M.-A. Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 19.

> monacales ; auprès des rois François Ier et Henri II, qui le soutinrent contre le parlement et la Sorbonne[75].

La seconde lecture qui disparait est celle de l'interprétation allégorique, laquelle voit des figures historiques cachées derrière chaque personnage et parfois même au mépris de la réalité historique, comme avec les commentaires d'Esmangart et de Johanneau.

> Esmangart, par exemple, considère que la victoire remportée par Pantagruel « sur les Dypsodes et les Almyrodes ou altérés » (*Pantagruel*, ch. XXXII) décrit la pacification de la Guienne (en 1548) révoltée pour les droits de gabelle sur les sels, révolte qui eut lieu seize ans après l'écriture de *Pantagruel* […] ! Jacques Boulenger s'en amuse : « [L'édition d'Esmangart et de Johanneau] témoigne une extrême érudition et c'est un véritable monument à la gloire de Rabelais ; mais jamais on ne vit d'érudits plus fols que cet Esmangart et ce Johanneau »[76].

Après examen de ces deux courants majeurs dans l'interprétation des œuvres de Rabelais, il apparaît sans ambiguïté qu'aucun n'est réellement satisfaisant. Il s'agit même plutôt de l'expression d'une certaine méconnaissance du contexte social et historique, ainsi que de l'auteur. Ces deux lectures sont en fait une sorte de solution de facilité pour pouvoir affirmer comprendre Rabelais sans que cela soit réellement le cas. C'est toutefois assez inquiétant : au vu de la popularité de ces deux types de lectures, que dire de la volonté affirmée par certains auteurs comme Balzac de s'affilier à un héritage rabelaisien ? Les écrivains de notre corpus se sont-ils positionnés en faveur de l'interprétation biographique ou allégorique, ou bien se sont-ils forgé leur propre opinion sur le texte ? Il semble que les grandes figures du paysage littéraire français se soient abstenues de prendre parti pour l'une ou l'autre des deux lectures. Cela laisse à penser qu'ils se seraient façonnés une interprétation particulière de l'œuvre rabelaisienne. *A contrario*, cela peut aussi laisser supposer que certains penchaient pour la lecture allégorique ou bien pour la lecture biographique, sans pour autant avoir choisi de l'affirmer de manière implicite, et encore moins explicitement (peut-être dans le but de ne pas influencer le lecteur ?).

Le style rabelaisien a dérouté le lectorat du XIXe : En témoigne la séparation entre deux grandes interprétations de Rabelais, ainsi que les incalculables lectures personnelles au nombre potentiellement infini. Un tel intérêt autour du déchiffrement du texte s'explique entre autres (outre l'aspect génial des œuvres rabelaisiennes en elles-mêmes) par la tendance, très répandue durant le siècle, à vouloir revenir à une époque révolue et idéalisée, celle de la Renaissance. La barrière de la langue et de la pléthore de références énigmatiques,

[75] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 20.
[76] *Ibid.*, p. 21, note 2.

ainsi que le mystère entourant Rabelais nous amènent à comprendre comment, à partir d'un texte unique, tant de commentaires contradictoires et d'interrogations non résolues aient pu apparaître au fil des siècles, y compris au XIXe ou de nos jours.

Ces multiples interprétations du texte conduisent aussi à une désunion concernant la représentation même de l'imaginaire rabelaisien, en particulier autour de la figure du bon vivant.

2. Un imaginaire non unifié

Le bon vivant rabelaisien est-il bel et bien un géant, ce qui amène le lecteur à comprendre le texte selon un point de vue proche du Merveilleux ? Cette question, bien que potentiellement évacuée par des appellations telles que « Pantagruel, fils du grand géant Gargantua », n'en demeure pas moins interrogée au XIXe. Elle constitue sans doute l'exemple le plus remarquable des nombreux clivages entre commentateurs du texte. Dans l'édition de Maurice Sand, les illustrations portant sur ceux que l'on appelle « les géants rabelaisiens » ne représentent paradoxalement pas de personnage gigantesque. Pantagruel par exemple a les traits d'un roi de la Renaissance tout ce qu'il y a de plus conventionnel, vêtu de ce qui ressemble à des habits richement ornementés[77]. Encore plus surprenant : cette illustration contient des personnages secondaires encore plus marqués par le Merveilleux, mais dont l'apparence est ici sciemment travaillée dans le but de donner un aspect réel. Il s'agit des éventés du *Quart Livre*, peints ici comme de simples hommes obèses.

L'image va radicalement à l'encontre de notre représentation actuelle des figures rabelaisiennes aux proportions hors norme (cette vision étant héritée de Gustave Doré, dont les gravures connaissent le succès en 1854, c'est-à-dire quelques années après l'édition de Maurice Sand). On peut aussi constater l'existence d'alternatives aux gravures de Doré dans les eaux-fortes de Bracquemond (1882), ou dans les illustrations, plus célèbres à l'époque, d'Albert Robida (1885), ou encore dans l'édition de Jules Garnier (1897)[78]. Cependant, la représentation des géants par Doré sera la plus marquante, avec « quatre rééditions » puis en 1873 une version en deux volumes, constituée de « 60 planches hors texte et 658 dessins dans le texte, têtes de chapitre et

[77] M.-A. Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 22. L'image en question est une gouache illustrant le *Quart Livre* intitulée *Pantagruel rencontre trois gros éventés vivant du vent*, conservée à la Médiathèque centrale d'Agglomération Emile Zola de Montpellier.
[78] *Ibid.*, p. 24-25.

culs de lampe ; malgré un prix élevé – 200 francs pour le tirage ordinaire et 500 francs pour un des 25 chine –, le succès est considérable »[79].

Ces diverses représentations montrent dans tous les cas que la lecture de Rabelais, y compris au niveau de perception des personnages, est loin d'être unique. De la même manière, dans le *Tiers Livre*, Pantagruel n'est plus réellement un géant… ou plus précisément, le texte n'insiste plus sur son gigantisme. Mireille Huchon indique à ce sujet que, plutôt qu'un géant, le bon vivant « […] devient l'idée et exemplaire de toute joyeuse perfection », aussi bien dans certains commentaires du XIXe que dans la source rabelaisienne en elle-même. Elle appuie cette lecture par la « différence significative » des titres entre les premier et troisième livres : les « faicts et prouesses » du géant deviennent les « faicts et dits ». Au *Tiers Livre*, Pantagruel deviendrait donc un sage dénonçant la « philautie »[80] (« l'amour de soi », qui mêle égoïsme et narcissisme).

Les transformations du titre pourraient aussi indiquer qu'effectivement Pantagruel est de plus en plus sage au fil du temps, mais sans pour autant diminuer sa stature de géant. On observera en effet que les « prouesses » ne sont pas l'apanage des personnages gigantesques, quels qu'ils soient. On peut très bien considérer ce terme les « prouesses » comme qualifiant par exemple des faits d'armes (d'autant que la guerre a sa place dans les romans de Rabelais), ou encore comme une marque d'ironie, étant donnée la propension des géants rabelaisiens à perdre leur temps. Toujours est-il que la vision du texte que propose Mireille Huchon est séduisante, d'autant que la mise en valeur de la taille de Pantagruel perd en puissance au fil des *Livres*.

Mais comment savoir s'il s'agissait là d'une volonté de l'auteur de ne plus insister sur la taille d'un géant que le lectorat a fini par connaître au fil de ses aventures ? Ou bien s'il y a ici un véritable choix, montrant peut-être que le géant diminue en taille physique tout en gagnant en hauteur spirituelle ? Le géant, mangeur à la panse toujours assoiffée de victuailles et de vin, deviendrait-il ainsi moins gras, moins grossier au profit d'une apparence physique plus humaine et noble, de plus en plus proche de celle que pourrait avoir un monarque ?

Cet imaginaire aux représentations variées reflète une grande hétérogénéité de la perception de Rabelais au XIXe. Celle-ci tend à faire de la référence rabelaisienne un point polémique de la littérature française. Il ne faudrait pas croire que le père de Pantagruel serait adulé

[79] *Ibid.*,. 23.
[80] Mireille Huchon, *Rabelais,* Paris, Gallimard, 2011, p. 301-302.

par l'entièreté du public littéraire du siècle de Balzac, Flaubert et tant d'autres. Même si l'aura de Rabelais est assez colossale, les débats autour de ses œuvres sont vifs.

B. Appréciation et incompréhension de l'écriture rabelaisienne

1. Une œuvre littéraire controversée

De même que l'imaginaire rabelaisien est perçu de multiples façons, l'œuvre de Rabelais n'est pas acceptée de manière uniforme, et suscite de nombreuses réactions, comme en témoigne la remarque de Pierre-René Auguis :

> Rabelais, le contemporain de Marot, use la patience des plus curieux lecteurs ; on cherche aussi vainement sa renommée dans son style que dans le fond de ses sujets. Amyot et Montaigne furent les deux premiers qui vingt ans après, firent pour notre prose ce que Marot venoit de faire pour notre poésie.[81]

P.-R. Auguis fait manifestement partie des lecteurs insensibles aux particularités de la plume rabelaisienne. Il n'est pas sensible à l'allusion aux silènes et à la substantifique moelle dans le Prologue du *Gargantua*, qui implique un jeu permanent de significations multiples, allant allègrement de la grivoiserie à la pensée profonde et lyrique. On peut cependant comprendre que les choix d'écriture de Rabelais puissent repousser tant l'auteur use de l'ordure. Et l'impression d'Auguis n'a rien d'anecdotique : le débat autour de la référence rabelaisienne n'est pas rare dans les années 1820. Beaucoup ne comprennent pas le roman, et certains estiment (même parmi les partisans de Rabelais !), comme nous l'avons vu, qu'il serait nécessaire d'expurger le texte, de retirer tous les signes pouvant choquer le lectorat (scatologie, sexe, ordure), sans comprendre qu'une telle transformation risquerait d'amener le texte à perdre de sa substance et à n'être plus qu'une coquille vide, privée de son lyrisme. Sur ce débat, Jacques Boulenger recense en 1925, non sans ironie, les plus grands réfractaires à Rabelais durant le XIXe siècle.

> Il y a Sylvestre de Sacy qui déclare, en 1823, qu' « il en fait peu de cas ». Il y a le sieur Capefigue qui parle de « la méchante figure de Rabelais, aux joues saillantes, aux yeux ronds, à l'expression ignoble » (apparemment, il avait découvert un portrait authentique ? il était plus habile que nous), de la « vie bouffonne et crapuleuse » du « vieux sybarite de Meudon », des « étranges et fastidieuses bouffonneries », du « fatras d'histoires drolatiques, écrites dans une langue inintelligible »

[81] Pierre-René Auguis, *Les poètes françois, depuis le XIIe siècle jusqu'à Malherbe, avec une notice historique et littéraire sur chaque poète*, Paris, Crapelet, 1824, « Notice préliminaire », tome 1, p. XIX et XX.

> (pour lui, Capefigue), du « pédant échiqueté d'universitaire et de fou royal » pour qui le Parlement a été trop indulgent […]... [82]

Les « ennemis » ne forment pas un bloc homogène : il y a ainsi des lecteurs qui n'apprécient pas Rabelais, mais ne vont pas non plus le clamer haut et fort ; ainsi Sylvestre de Sacy fait montre d'une certaine indifférence, au lieu d'une diatribe démesurée telle que celle de Capefigue[83].

> Enfin il y a ce « dadais » de Lamartine (c'est Chateaubriand qui le qualifiait ainsi), qui ne pouvait souffrir le « boueux » Rabelais, non plus au reste que Montaigne et La Fontaine, peu sensibles sans doute à sa candeur lyrique, l'auraient bien rendu, en dépit de son génie[84].

Entre ces deux positions opposées (à l'intérieur du groupe des lecteurs n'appréciant pas Rabelais), l'on trouve Lamartine qui affirme simplement que la saleté du texte lui déplaît. Mais qu'il s'agisse des défenseurs (parmi les plus fervents partisans de Rabelais, l'on trouve par exemple Johanneau, qui avec Esmangart publie les *Œuvres complètes* de Rabelais en 1823) ou des ennemis du créateur de Gargantua, il convient de préciser que rares étaient ceux qui avaient réellement lu le roman rabelaisien.

Si Johanneau et Esmangart étaient bien des lecteurs assidus de Rabelais, tous les partisans du curé de Meudon ne l'étaient pas nécessairement, et c'est la raison pour laquelle l'on croise parfois des références quelque peu étranges, point sur lequel l'on reviendra par la suite (notamment avec les commentaires de Victor Hugo sur Rabelais).

2. L'incompréhension de la critique du début du XIXe siècle

Cinq ans après les travaux de Boulenger, Lazare Sainéan répertorie lui différentes phases de la réception de Rabelais par la critique du XIXe. Nous rejoignons son avis lorsqu'il remarque que, dans l'ensemble, la « première moitié du XIXe siècle continue généralement, en ce qui touche à Rabelais, la tradition littéraire de la fin du XVIIe et du XVIIIe siècle. Mais la seconde moitié fait apparaître de plus en plus nettement la portée

[82] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges, compilation suivie d'une bibliographie sommaire de l'œuvre de Maître François, comprenant les éditions qu'on en a données depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, d'une étude sur ses portraits et d'un examen de ses autographes – ouvrage illustré de plusieurs portraits et fac-similés*, coll. « Saint-Germain-des-Prés n°2 », Paris, Le Divan, 1925, *op. cit.*, p. 89.
[83] Jean-Baptiste Raymond Honoré Capefigue (1801-1872), historien.
[84] *Ibid.*, *loc. cit.*

de son œuvre »[85]. Il y a en effet souvent au début du XIXe siècle un certain mépris envers Maître François, jugé trop vulgaire. Ou bien, plus rarement, on peut constater un grand intérêt pour Rabelais, mais qui est généralement biaisé car provoqué par une lecture tournée uniquement vers des sens particuliers comme l'allégorie ou la satire. Jacques Boulenger remarque que cette lecture satirique vient en particulier de Fontenelle et de Fénelon dans les années suivant 1686.

> Ce qu'on goûtera si fort dans son œuvre, désormais, ce ne sera plus la joie, la bouffonnerie lyrique, ni la philosophie naturaliste, ni même le bon sens et les idées sages – comme fait Fénelon lorsque, dans son XLIIIe *Dialogue des morts*, il place dans la bouche de César la doctrine de Panurge sur l'utilité des « debteurs et emprunteurs » (mais l'avait-il certainement trouvée dans Rabelais lui-même ?) – et moins encore la beauté du style : ce sera tout uniquement « l'anticléricalisme », comme nous disons ; et à cause de cela seulement, Maître François sera cité par les philosophes.[86]

Le critique pointe ici un contresens manifeste, non sans commettre une légère maladresse dans le choix du terme. Rabelais n'était pas anticlérical. L'idée de l'anticléricalisme telle que nous la comprenons aujourd'hui vient de la seconde moitié du XIXe siècle et du début du XXe : l'anticléricalisme n'existait dès lors même pas du temps de Rabelais. Ce dernier était plutôt dans une attitude de dénonciation des travers de certains représentants de l'Eglise. Pourtant, « l'anticléricalisme », ou plutôt « l'a-cléricalisme » de Maître François serait la raison pour laquelle Rabelais a été compté parmi les philosophes au XVIIe et au XVIIIe, en dépit de toute la profondeur du texte et de sa sagesse intrinsèque. Considérer que l'auteur serait dans une satire permanente de l'Eglise ne peut venir que d'une interprétation faussée du texte, qui ferait fi du propos comme du style. Et pourtant, cette lecture persistera jusqu'au début du XIXe !

Lazare Sainéan développe judicieusement son analyse autour des lectures de Rabelais du début du XIXe. Pour se justifier, il entame un panorama de la critique, en commençant par Jean-François de La Harpe, qui dans le *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* [1799-1805] reste dans la continuité du XVIIIe (p. 29) :

> Ceux que rebutoit son langage bizarre et obscur ont laissé là Rabelais comme un insensé ; ceux qui ont travaillé à le déchiffrer ont exalté son mérite en raison qu'il en avoit coûté à entendre. Au fond, il y a beaucoup de fatras et d'ordure, des traits et même des morceaux pleins d'une verve satirique, originale et piquante, et, après tout, on ne sauroit

[85] Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais – interprètes, lecteurs et imitateurs – un rabelaisien*, Paris, Librairie universitaire J. Gamber, 1930, p. 110.
[86] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 57.

> croire qu'un auteur que La Fontaine lisoit sans cesse, et dont il a souvent profité n'ait été qu'un fou vulgaire.[87]

Autrement dit La Harpe procède à une présentation assez vague bien que plutôt positive. Rabelais n'est pas, pour lui, qu'un simple « fou vulgaire », mais il semble dans ce jugement que la notoriété de Maître François viendrait autant de son talent que de l'appréciation d'auteurs plus consensuels tels que La Fontaine. La Harpe, qui ne paraît guère familier avec le roman rabelaisien, met un peu à l'écart l'œuvre en raison de l'omniprésence de l'ordure, qui visiblement le dérange. Malgré une certaine prise de distance, il est toutefois l'un des premiers à réhabiliter François Rabelais. Et cela est d'autant plus remarquable que cette remise au goût du jour se produit dans le cadre d'un « Cours » de lycée, institution impériale dont le but est en 1802 de former une élite – formation sérieuse s'il en est une.

Il s'agit dès lors de faire découvrir cette grande figure littéraire aux jeunes hommes, après tant d'années d'opprobre. Si La Harpe considère que Rabelais est digne d'être mentionné dans cet environnement, on peut en déduire que l'image de l'auteur a bien changé par rapport à celle qu'il véhiculait durant les deux siècles précédents, où il était vu comme un auteur réjouissant mais à propos duquel il était de mauvais ton d'affirmer son admiration.

3. Un regain d'intérêt critique

L'auteur du *Pantagruel* ne commencerait-il pas alors à se transformer, aux yeux du lectorat, passant d'une apparence uniquement grasse ou simplement satirique vers une image davantage empreinte de finesse et de sagesse ? Cette mutation de la perception est en cours au moment de la publication du *Cours*, mais elle se fait de manière très progressive. En effet, outre La Harpe, Sainéan relève dans *Les Paradoxes du capitaine Marc, Luc, Loch, Barole par Paul-Hypolite de M…*[88] un commentaire sur le curé de Meudon :

> Cet auteur a le grand mérite d'être original dans notre langue et, si l'on excepte Boccace, car il fut contemporain de l'Arioste, il n'est d'autres modèles que Lucien et Apulée. Un esprit réellement original et fécond, de vastes connaissances ; l'art de peindre en caricature et de faire ressortir le ridicule et de le saisir partout où il est caché ; un talent prononcé pour la satire, comme l'atteste *l'Isle Sonnante*, l'endroit de son livre qui en laisse

[87] Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais – interprètes, lecteurs et imitateurs – un rabelaisien*, *op. cit.*, p. 110.
[88] *Les Paradoxes du capitaine Marc, Luc, Loch, Barole par Paul-Hypolite de M…*(anonyme), 4 volumes, Paris, 1802.

> voir les plus forte empreintes, beaucoup d'esprit naturel, accru de celui des anciens dont il connaissait les ouvrages par les originaux, et surtout une gaieté à toute épreuve. Tels étaient Rabelais et les éléments dont il pouvait disposer pour élever l'édifice monstrueux de *Gargantua*.[89]

L'ouvrage ayant été perdu, l'on restera prudent quant à la portée de cette citation. Néanmoins, l'on peut dire qu'il s'agit là d'un auteur bien plus enthousiaste que ne l'était Jean-François de La Harpe. En citant les évènements de « L'Isle Sonnante » en plus de *Gargantua*, il témoigne de plus d'une certaine connaissance du sujet. Mais le choix de l'absence de signature soulève des questions, même si l'anonymat s'explique sans doute plus par le contenu du livre que par ce passage introductif. Il semble qu'au tout début du XIXe, il soit encore honteux de lire Maître François. En ce sens, on peut douter de l'ampleur de l'éloge (voire de son existence) si au lieu d'écrire sous le masque de l'anonymat, l'auteur avait choisi de signer ses *Paradoxes*.

Un autre point important à la lecture du passage réside dans cette même référence au passage de l'Isle Sonnante, c'est-à-dire au Rabelais tardif. Il est assez connu que Rabelais, au fil de ses livres, s'assombrit petit à petit. D'un humour bon enfant dans les trois premiers Livres, il passe dans le *Quart Livre* à un style plus mordant, plus tourné vers la satire, et davantage dans *Le Cinquième Livre*[90]. Non de façon exclusive, mais suffisamment pour comprendre que le contexte autour de l'auteur a sans doute changé. Lazare Sainéan commente à ce propos les « deux Rabelais » :

> L'œuvre rabelaisienne, satire universelle des travers de son temps, respire la bonhomie et l'indulgence qui sont, au fond, tout le pantagruélisme. Ce n'est que dans les deux derniers livres, et notamment dans le livre posthume, que l'ironie bienveillante ou humoristique cède la place à la sanglante dérision, au sarcasme impitoyable. Mais les contemporains ne connaissent que le Rabelais de la première époque, le railleur indulgent aux humaines faiblesses.[91]

On peut remarquer dans le cas du passage des *Paradoxes du capitaine Marc* qu'il se produit l'inverse du phénomène observé par Sainéan chez ses « contemporains ». Le choix de la mention de « l'Isle Sonnante » par l'auteur des *Paradoxes* est souvent symptomatique des écrivains encore dans l'esprit hérité du temps de Fontenelle, c'est-à-dire plus sensibles à la satire du *Cinquième Livre* (qui n'a peut-être pas été écrit par Rabelais lui-même) qu'au ton plus joyeux et au style des tomes précédents.

---

[89] Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais – interprètes, lecteurs et imitateurs – un rabelaisien*, *op. cit.*, p. 111.
[90] Mais la paternité de ce dernier tome est incertaine.
[91] Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais – interprètes, lecteurs et imitateurs – un rabelaisien*, Paris, Librairie universitaire J. Gamber, 1930, p. 150.

Somme toute, il apparaît qu'à la manière des « deux Rabelais », l'image du curé de Meudon est manifestement loin d'être définie pour tout-un-chacun. L'intérêt des lecteurs du XIXe siècle pour le moine défroqué est au fur et à mesure d'autant plus perceptible que l'on peut comprendre les écrits d'Alcofribas Nasier de multiples manières ; qu'il s'agisse d'un goût plus prononcé pour la satire, ou pour l'allégorie, Rabelais devient de plus en plus universel. Ceci est d'autant plus frappant que l'image de Rabelais dans ses différentes œuvres se transforme au fil du temps. D'aucuns apprécient davantage « le premier Rabelais », bienveillant et joyeux railleur, quand d'autres portent dans leur cœur l'humour plus mordant des derniers tomes.

La transformation du style rabelaisien entretient l'aspect insaisissable de Maître François, et accentue la diversité des interprétations. L'idiome rabelaisien lui-même est à l'origine d'un phénomène semblable : l'auteur écrit dans un français aujourd'hui révolu, et dont le sens nous échappe toujours en partie. La conséquence de cette lecture toujours plurielle est ainsi une explosion des commentaires autour de la question rabelaisienne, laquelle n'a pas été sans répercussions sur la littérature. On peut affirmer sans risque que ce grand débat sur Rabelais a eu une influence assez déterminante sur les grands écrivains du siècle.

Sainéan relève l'impression de Népomucène Lemercier, qui dans son *Cours analytique de littérature*[92] (1817) compare Rabelais à Aristophane et juge ainsi *Pantagruel* :

> Son livre est un puits de science et d'érudition, recueillies aux meilleures sources. Regrettons que la vieillesse de son style en ait rendu la plus grande partie presque incompréhensible ; félicitons-nous pourtant de ce que son vieux idiôme cache l'impudeur de certains mots aux lecteurs honnêtes pour lesquels ils doivent être autant d'hiéroglyphes.[93]

Lemercier est assez proche de ce qu'affirmait La Harpe, et ses propos entretiennent une vision minorant l'aspect populaire, relégué à une simple vulgarité qu'il serait de bon ton de passer sous silence. L'auteur reconnaît la grande science du curé de Meudon, mais on regrette qu'il se laisse prendre au piège de la lecture uniquement allégorique, écueil qui sera très fréquent durant le siècle. On peut constater que Lemercier esquisse également ce qui deviendra un grand sujet dans les années suivantes : le problème de la langue rabelaisienne, « vieil idiome » qui a pour lui l'avantage de cacher des réalités inconvenantes.

---

[92] Népomucène Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, Paris, Nepveu Libraire, 1817, tome II, p. 72 à 79. Disponible sur Gallica.

[93] *Ibid.*, p. 79. Etrangement, Sainéan cite le passage de manière approximative dans son ouvrage. Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais – interprètes, lecteurs et imitateurs – un rabelaisien*, *op. cit.*, p. 111.

Le point de l'idiome, ainsi soulevé, n'est pas sans rappeler la possibilité évoquée par certains critiques littéraires ou auteurs – dont George Sand – de « réécrire » Rabelais en un langage dénué de tout propos jugé choquant (car grossier, scatologique, obscène etc). De Lemercier, Sainéan a également retrouvé une « comédie épique », *La Panhypocrisiade ou le Spectacle infernal du XVIe siècle* (1819), dans laquelle l'écrivain met à nouveau en avant cette vision allégorique et historique en laissant de côté le style et la saveur de la plume rabelaisienne. « Dans le XIe chant, les coteaux de Meudon présentent aux spectateurs la demeure de Rabelais, qui, visité par la Raison, lui offre, dans ses miroirs magiques, l'image de l'extravagance du siècle »[94].

La figure de la Raison, ainsi allégorisée, est bien plus caractéristique de la littérature et du théâtre des XVIIIe-XIXe siècles que de ce que l'on trouve chez François Rabelais, qui fait plutôt appel à un mélange de sagesse gaie et de douce folie. Il y avait effectivement, de façon régulière chez l'auteur de la *Pantagruéline prognostication*, des piques adressées à ses ennemis, en particulier ceux de la Sorbonne[95]. Mais il y a tout de même entre l'aspect goguenard de l'œuvre rabelaisienne et cette peinture d'un Rabelais « visité par la Raison » un véritable fossé (on montrera plus tard que le sentiment d'un écart impossible à combler entre Maître François et le XIXe a cependant été perçu par des auteurs tels que Honoré de Balzac).

4. Persistance de l'incompréhension

Lazare Sainéan pointe une certaine méconnaissance de Rabelais durant la Restauration, avec deux commentaires évocateurs (bien que de ces deux exemples seuls ne puissent constituer une règle générale). Le premier est celui de Gabriel Peugnot qui, dans son *Manuel du Bibliophile ou Traité du choix des livres*[96], rapporte que « le Cardinal Antoine Duprat[97] […] avoit tellement goûté le roman de Rabelais qu'il lui était impossible de s'en passer ; quelque part qu'il allât, il avoit toujours son Rabelais sur lui. […] [Cette] singulière production, dont on lit encore quelques pages avec plaisir… »[98]. On est ici

[94] *Ibid*., p. 112.
[95] En témoigne le personnage de Janotus de Bragmardo, au discours ridicule, et pourtant présenté comme « le plus vieux et suffisant de la Faculté ». François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XVII, p. 158.
[96] Gabriel Peugnot, *Manuel du Bibliophile, ou Traité du choix des livres*, Dijon, Victor Lagier Libraire, 1823, t. I, p. 90. Disponible sur Gallica.
[97] Né à Issoire en 1463 et mort à Nantouillet en 1535.
[98] Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais*, *op. cit.*, p. 112-113.

encore dans la référence imprécise, ne donnant aucune explication sur l'aspect « singulier » ni quant à la raison de ce plaisir de lecture. Nous serions de plus tentés de remarquer que les dates ne concordent qu'à peine, le *Pantagruel* n'ayant été publié que trois ans avant la mort du cardinal[99], qui était déjà d'un âge vénérable pour l'époque[100].

Le second exemple proposé par Sainéan pour illustrer la méconnaissance de Rabelais est celui du *Répertoire de la Littérature ancienne et moderne* de 1827, qui propose trois pages sur le curé de Meudon, extraites du *Dictionnaire historique* de François-Xavier de Feller[101]. Lazare Sainéan cite un passage tout à fait frappant : l'extrait montre de manière manifeste une mauvaise lecture des œuvres rabelaisiennes et, plus grave encore, une certaine méconnaissance du contexte et de l'auteur par F.-X. de Feller, ainsi que par les écrivains du *Répertoire* qui ont récupéré ce commentaire :

> Ce fut vers ce temps-là qu'il mit la dernière main à son *Pentagruel* [*sic*] […]. Dans cet extravagant livre, il a répandu une gaieté bouffonne, l'obscénité et l'ennui. S'il a voulu par-là se venger de ses supérieurs qui l'avaient mis en prison, il n'a pas rempli son but, car rien ne prouve mieux combien il la méritait. […] Un curé de Meudon, qui a publié tout ce qu'il a pu trouver à la louange de Rabelais, aurait pu employer son temps plus utilement.[102]

Il est limpide à la lecture de l'extrait que de Feller ne connaissait l'auteur de *Pantagruel* que de loin, au point d'écorcher le titre du Premier Livre et de ne pas avoir vu que le fameux « curé de Meudon » était l'un des masques de Rabelais avec « Alcofribas Nasier » ; au reste, l'historien ne semble pas avoir compris le texte dans son ensemble (pas même le titre !). Mais ceci ne serait qu'une simple méconnaissance sans grande gravité si les auteurs du *Répertoire de la Littérature ancienne et moderne* n'avaient pas repris ce commentaire dans leur ouvrage, ce qui a en quelque sorte validé l'impression de Feller. Avec de tels propos, qui plus est ainsi officialisés par des ouvrages tels que le *Répertoire*, on comprend dès lors mieux que François Rabelais ait fait couler autant d'encre, en bien comme en mal, durant le XIXe siècle.

---

[99] Le *Pantagruel* est publié pour la première fois en 1532, et le cardinal est décédé en 1535.
[100] Il mourut à 71 ans (Issoire, 17 janvier 1463 – Nantouillet, 9 juillet 1535).
[101] Lequel naquit en 1735 et mourut en 1802.
[102] Le critique ne précise ni la référence exacte, ni la page. Le passage est d'ailleurs cité de manière imparfaite ; on a pris le soin de corriger la citation. Tiré de François-Xavier de Feller, *Dictionnaire historique ou Histoire abrégée des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talens, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes, depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours* [1781-1784], Lille, Lefort Imprimeur-Libraire, 1833 (huitième édition), t. 11, p. 210 (Disponible sur Google Books). Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais*, *op. cit.*, p. 113.

5. Des commentaires critiques atypiques

Entre incompréhension et appréciation, il existe certes des points de vue plus mitigés, voire qui évoluent durant la vie de celui qui s'exprime. C'est ce que Lazare Sainéan relève dans les écrits de Sainte-Beuve concernant de Rabelais. En 1825, dans le *Tableau de la Poésie du XVIe siècle*, Sainte-Beuve donnait en effet un jugement assez enthousiaste quoique déconcerté :

> [Rabelais] fut tout à la fois Erasme et Boccace, Reuchlin et Marguerite de Navarre ; ou plutôt de tous ce souvenirs, confondus, digérés et vivifiés au sein d'un génie original, sortit une œuvre inouïe, mêlée de science et de fantaisie, qui rappelle tout sans être comparable à rien, qui vous saisit et vous déconcerte, vous enivre et vous dégoûte, et dont on peut, après s'y être beaucoup plu et l'avoir beaucoup admirée, se demander sérieusement si on l'a comprise.[103]

Sainte-Beuve perçoit ainsi les écrits du curé de Meudon comme des textes géniaux, au sens où ils sont révélateurs du génie de l'auteur. Mais pour lui, ce même caractère hors du commun rend le sens trouble, incertain. Vingt-cinq ans plus tard, dans une *Causerie du Lundi* (du 7 octobre 1850), Sainte-Beuve ne paraît pas tenir tout à fait le même propos, et semble être légèrement moins séduit par le style rabelaisien : « Rabelais, quand il est bon, est le premier des bons bouffons »[104], avant d'ajouter :

> Oui, Rabelais est un bouffon, mais un bouffon unique, un bouffon homérique ! Ce dernier jugement de Voltaire restera celui de tous les gens de sens et de goût, de ceux qui n'ont point d'ailleurs pour Rabelais une vocation décidée et une prédilection particulière[105].

La vision que propose Sainte-Beuve (qui apprécie principalement le curé de Meudon pour sa dimension facétieuse) concède certes la dimension de « bouffon homérique », à la suite de « Voltaire », ce que reconnaît le critique de manière explicite. Elle est néanmoins assez sévère pour les lecteurs d'Alcofribas les plus enthousiastes. De plus, dire de Rabelais qu'il est « le premier des bouffons » lorsqu'il « est bon », signifie que cela est loin d'être toujours le cas (du point de vue de Sainte-Beuve). L'appréciation du critique littéraire envers Rabelais évolue ainsi au fil du temps de manière décroissante

---

[103] Charles Augustin Sainte-Beuve, *Œuvres*, édition de Jules Troubat, Paris, Alphonse Lemerre Editeur, 1876, tome second « Tableau de la poésie française au XVIe siècle », chapitre « Du roman du XVIe siècle et de Rabelais », p. 6. Disponible sur Gallica. Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais, op. cit.*, p. 116.

[104] Reprenant ainsi l'expression de Voltaire. *Œuvres complètes de Voltaire* – Tome cinquante-sixième, « Recueil des Lettres de M. de Voltaire – 1758-1760 » (t. 5), Paris, Imprimerie de la Société Littéraire-Typographique, 1785, « Lettre à Mme du Deffant – Aux Délices, 12 avril » (Lettre CXXVI du 12 avril 1760), p.261. Cité dans Charles Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi* (t. 3), Paris, Garnier Frères, 1856, p. 17 [Gallica].

[105] *Ibid*, *op. cit.*, p. 17-18.

(d'un certain enthousiasme vers une sympathie plus modérée). Il s'agit néanmoins de l'un des rares exemples de lecture positive par la critique littéraire du siècle, qui ne verra pas toujours tous les éléments faisant l'intérêt du roman rabelaisien. Un autre exemple marquant de commentaire critique autour de Rabelais se situe à la frontière des XIXe et XXe siècles : en 1900, Brunetière donne une vision lyrique et naturaliste de Rabelais[106]. Pour lui, l'auteur compose avant tout un poème :

> [L'œuvre] a du poème l'apparence et l'allure ; elle en a la signification profonde ; elle en a le charme et la séduction du style : on pourrait dire, on doit dire qu'elle en respire encore l'enthousiasme.[107]

Lazare Sainéan relève aussi la vision de Brunetière sur le naturalisme :

> Il n'y a point d'opérations distinguées ni de fonctions inférieures. La nature est partout la nature. La grandeur de la fin, qui est d'entretenir la vie, n'excuse pas seulement la vulgarité des moyens ; elle la transforme, elle l'anoblit, elle la transfigure… Cette adoration des énergies de la nature, invisible ou présente, circule d'un bout à l'autre de son livre…[108]

Les deux commentaires de Brunetière nous indiquent l'inclination particulière de l'auteur pour une lecture allégorique, celle d'une esthétique naturaliste. Son propos peut paraître quelque peu exagéré, en particulier lorsqu'il parle d'un texte dont l'ordure serait noble et mettant en avant « les énergies de la nature […] d'un bout à l'autre » du livre. Rabelais lui-même pensait-il tous les passages grossiers comme dignes de louanges pour leur dimension « transfigurative » (pour reprendre le terme de Brunetière) ? Mais en mettant de côté cette impression peut-être quelque peu subjective, on peut constater que le critique a su être positivement sensible à la dimension lyrique de la source rabelaisienne, tandis que l'ordure n'est plus entièrement repoussante.

Les géants d'Alcofribas sont sales, mais ils sont sympathiques. En synthétisant, on pourrait voir ces personnages comme une joyeuse remise en question des codes de la société du début de la Renaissance. En effet, Gargantua comme Pantagruel sont des rois (outre leur gigantisme), mais ces monarques ne se soucient pas des règles, et sont grossiers et rieurs, et ce faisant, ils sont proche de la réalité que connaît quotidiennement le peuple.

---

[106] Dans son article de la *Revue des Deux Mondes* intitulé « François Rabelais », (exemplaire d'Août 1900, « troisième quinzaine ») [Disponible sur le site de la Revue des Deux Mondes].
[107] Ce passage est lisible à la page 646 de la revue sous sa forme originelle ; dans l'article ainsi mis en ligne, cela correspond à la page 17 (http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=58880). Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais*, p. 117.
[108] *Ibid*, p. 117-118.

En ce sens, on comprend mieux les théories bakhtiniennes, en particulier concernant la dimension carnavalesque, c'est-à-dire celle du retournement.

En somme, la critique du XIXe voit généralement Rabelais selon trois prismes bien précis : celui de l'esthétique (ce point est davantage défendu par les écrivains que les critiques littéraires, exception faite de Brunetière), celui du « caractère facétieux »[109] (montré par Sainte-Beuve, dans la lignée de ce que disait en son temps Voltaire), et celui du naturalisme (Brunetière également). Cependant il ne s'agit bien souvent que de défendre qu'un seul de ces aspects, en ne considérant pas les autres dimensions du texte comme dignes d'intérêt. Mais de toute façon (et comme le rappelle Lazare Sainéan en conclusion de son panorama de la critique), « la parole définitive avait déjà été dite […] par Chateaubriand, dans sa magnifique synthèse des génies-mères de l'humanité »[110]. Parmi les commentaires sur Rabelais durant le siècle, l'on trouve aussi certaines observations d'écrivains s'exprimant à propos de la question rabelaisienne, sans nécessairement procéder à une critique littéraire.

C. Un renouveau interprétatif

L'essor du Romantisme amène un changement dans la réception de Rabelais. En 1837, dans le *Plan d'une Bibliothèque universelle*, Aimé-Martin décrit par exemple Alcofribas Nasier de manière bien plus élogieuse que ce que nous avons pu voir précédemment, et surtout, ne le fait pas de manière anonyme :

> Rabelais, plus puissant et plus grossier que Marot, Titan de la plaisanterie ; esprit mâle, mais dénué de grâce et de passion ; créateur, dans son genre, incapable de tendresse et de sensibilité, doué d'un bon sens brutal, servi par une invention féconde et par une grande variété de style ; a conquis l'admiration des intelligences les plus hautes, qu'il a forcées d'apprécier la grandeur triviale et le luxe grossier de son œuvre.[111]

C'est en effet à partir du deuxième quart du XIXe siècle que commencent à fleurir les éloges autour des écrits du curé de Meudon. L'on a dans le cas présent affaire à un propos assez positif, louant un « esprit mâle » qui n'excuse pas, mais revendique la grossièreté

---

[109] *Ibid*., p. 118.
[110] *Ibid*., *loc. cit.*
[111] Aimé-Martin, *Plan d'une Bibliothèque universelle, Etudes des Livres qui peuvent servir à l'histoire littéraire et philosophique du genre humain – suivi du Catalogue des Chefs-d'œuvre de toutes les langues*, Paris, A. Desrez Libraire-Editeur, 1837, p. 309. Cité dans Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais*, *op. cit.*, p. 113.

du texte, même si l'on sent une légère réserve de la part d'Aimé-Martin à propos de l'absence de « tendresse et de sensibilité ». Il est vrai que ces sentiments sont moins visibles que la farce dans les différents *Livres*, mais ils n'en demeurent toutefois pas moins présents. Il semble que l'auteur de cet éloge ait oublié quelques exemples tels que les lettres de Gargantua à Pantagruel[112] ou encore l'affection sincère de Grandgousier pour son fils[113]. La tendance nouvelle que représente ce regain d'intérêt pour Maître François n'est pas aussi soudaine que l'on pourrait le penser ; elle fait suite à l'éloge de Rabelais par Chateaubriand, qui classait Maître François parmi les « génies-mères » de l'humanité.

> […] Rabelais a créé les lettres françaises ; Montaigne, La Fontaine, Molière viennent de sa descendance. […]
> On renie souvent ces maîtres suprêmes : on se révolte contre eux ; […] ils sèment des idées, germes de mille autres, ils fournissent des imaginations, des sujets, des styles à tous les arts : leurs œuvres sont les mines ou les entrailles de l'esprit humain. […][114]

L'on est dans le cas ci-dessus en présence d'un grand éloge sur un Rabelais idéalisé, parmi d'autres grandes figures comme Homère, Virgile, Dante ou encore Shakespeare ou Walter Scott, le panorama que propose Chateaubriand s'étendant de l'antiquité gréco-romaine jusqu'à son temps. Ce commentaire reste assez général sur ce qui fait le génie de ces grands hommes de la littérature, et l'éloge auquel procède Chateaubriand est assez proche de ce que l'on peut lire en général sur Rabelais au XIXe. Cependant, l'auteur montre que si les « génies-mères » ont été sujets à polémique (accusés de « bizarrerie » par exemple), tous ont eu une incidence déterminante sur le plan culturel et jusque dans le langage, avec l'introduction d'un « vocabulaire » tiré de leurs créations littéraires. Le caractère universel et fécond de leurs textes rend alors l'œuvre des génies-mères inépuisable et pérenne, voire potentiellement immortelle. Par ce jugement, Chateaubriand est un précurseur de l'attitude des romantiques vis-à-vis de Rabelais, qui récupèreront cette idée du « génie-mère » de la littérature. Jacques Boulenger commente l'extrait :

---

[112] La tendresse est surtout visible lorsque l'on découvre la réaction de Pantagruel à la fin de la lecture de la lettre de son père : « Ces lettres receues et veues, Pantagruel print nouveau courage, et fut enflambé à proffiter plus que jamais, en sorte que, le voyant estudier et proffiter, eussiez dit que tel estoit son esprit entre les livres, comme est le feu parmy les brandes, tant il l'avoit infatigable et strident. » François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. VIII.

[113] Etonnamment, on peut lire dans le fameux chapitre portant sur « L'invention du torche-cul » un passage empreint, malgré le sujet comique, d'une grande tendresse entre Grandgousier et son Gargantua. « O (dist Grandgousier) que tu as bon sens petit guarsonnet ! Ces premiers jours je te feray passer docteur en gaie science, par Dieu ! car tu as de raison plus que d'aage. Or poursuiz ce propos torcheculatif, je t'en prie […] ». François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XIII, p. 138.

[114] François-René de Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise et Considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, Paris, Gosselin et Fume, 1836, t. I, p. 323. L'extrait complet est en Annexe 1.

> Voilà sur Rabelais le jugement par excellence du romantisme, comme la phrase de La Bruyère nous révèle le sentiment du classicisme. Chateaubriand lui-même tenait fort à ce morceau, puisqu'il l'a textuellement reproduit dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* […]. L'histoire de la pensée résumée en quelques esprits-phares de l'humanité, c'est un thème qui a souvent été traité par les romantiques, et le mythe, dont ils ont fort usé, du poète « marqué au front par le malheur » s'y rattache. Parmi les « animateurs » Chateaubriand a placé Rabelais ; il y restera.[115]

Si beaucoup prétendent admirer Rabelais ou au contraire le rejettent, notamment pour ce qu'il représente d'irrévérencieux (envers la religion par exemple) ainsi que pour son mélange de « sublime » et de « grotesque », peu le connaissent réellement. Mais Chateaubriand, lui, fait bien partie des « connaisseurs ». Boulenger montre que le classement des « génies-mères », auquel l'écrivain des *Mémoires d'Outre-tombe* procède, est sciemment choisi ; Chateaubriand savait son Rabelais.

> En 1797, Chateaubriand écrivait que « Rabelais, Montaigne, Mariana, étonnèrent les esprits, par la nouveauté et la hardiesse de leurs opinions politiques et religieuses »[116]. Trente ans plus tard, en 1828-1829, à Rome, il tracera ces lignes :
> […] *Rabelais, changé en frère Jean des Entommeures, n'est pas de l'avis de Montaigne* […][117].
> On voit par là que Chateaubriand, à la différence de beaucoup d'autres, connaissait bien l'œuvre pour laquelle il professait une si grande admiration.[118]

Néanmoins, hormis cette fameuse idée de génie-mère, on ne sait pas, en lisant des commentaires d'autres auteurs, ce qui faisait de Rabelais une figure littéraire de première importance. Toutefois, plus tard, le sujet des différents éloges se portera de plus en plus sur le texte en lui-même, avec en particulier des remarques sur les personnages bons vivants et la question des grandes bâfreries et des adaptations du style rabelaisien (qui est alors comme « remis au goût du jour »). Malgré un manque d'explicitation assez répandu dans les écrits d'admiration envers Rabelais, on montrera que cet engouement sera celui des plus grands écrivains du siècle tout comme d'auteurs plus confidentiels, tels que Paul-Louis Courier. Boulenger explique ce qui fait de Courier un admirateur hors du commun du style rabelaisien :

---

[115] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 79 à 80.
[116] F.-R. de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leur rapport avec la révolution française*, Londres, J. Deboffe , 1797, chapitre XXXIX « La réformation », tome I, p. 599. Disponible sur Gallica.
[117] J. Boulenger signale que cette citation fait partie des *Mémoires d'Outre-Tombe* (1. XII, composé en 1828-1829, revu en 1845, éd. Biré, V, p. 37).
[118] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 77.

> Il serait bien surprenant que l'incomparable styliste que fut Paul-Louis Courier n'eût point su son *Pantagruel*. Et, en effet, il aimait Rabelais entre tous les écrivains de son cher XVIe. A 24 ans déjà, débarquant à Toulouse, il déclarait à son futur ami Dalayrac, en lui montrant son Pascal, son Montaigne, son La Fontaine et son Rabelais : « Voilà mes vieux amis, mes compagnons, mes guides. »[119] Mais, de fait, ses lettres et ses pamphlets […] sont pleins de traits rabelaisiens […][120]

Ainsi, Paul-Louis Courier ne se contente pas de revendiquer son grand intérêt pour les œuvres de François Rabelais, qu'il considère, avec Pascal, La Fontaine et Montaigne, comme ses « amis ». Il mentionne régulièrement l'auteur de *Gargantua* dans une série de références, et va jusqu'à récupérer la langue de Rabelais.

> *2 novembre 1808. – ...Je pense qu'il fait un peu comme l'écolier de Rabelais :* Nous transfretions la sequane pour viser les meretricules. *Celui-là latinisait, et Coray hellénisait*[121].
> *16 octobre.* – [A propos d'un manuscrit de Longus] *J'espère pourtant en venir à bout à grand renfort de besicles, comme dit Maître François.*[122]
> *29 avril 1811. – Je m'en vais* musant et baguenaudant, *comme disait Rabelais, jusqu'à Naples*[123].
> Et dans le *Procès de Paul-Louis Courier* (1828) :
> […] *Voici ce notable discours brièvement, compendieusement traduit de baragouin en français, comme dit Panurge*[124].

S'il s'agit ici de menus exemples de passages écrits à la manière de Maître François (exemples toutefois assez évocateurs), il faut savoir que l'idée de faire un pastiche sera reprise abondamment par la suite.

Autre grand admirateur de Rabelais, Michelet fut l'auteur d'une note très élogieuse, dans laquelle il justifie quelque peu son impression sur ce qui fait le génie d'Alcofribas :

> Rabelais plus grand qu'Aristophane et Voltaire. Aussi grand que Shakespeare, moins le côté tragique et le côté gracieux.
> C'est l'épopée des Valois. Rabelais est leur Homère. Les Valois, l'homme fait Dieu. […]
> Tout le Moyen-âge a été absorbé avec son pédantisme des formes barbares, sa dialectique, ses subtilités. C'est une encyclopédie. Voilà pourquoi Rabelais est supérieur, même à Cervantès. […][125]

---

[119] Citation tirée de Robert Gaschet, *La jeunesse de P. L. Courier* [1911], Paris, Hachette, p. 74. (On a complété la référence en précisant l'édition.)
[120] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 81-82.
[121] Paul-Louis Courier, *Mémoires, correspondances et opuscules inédits*, Paris, Sautelet, 1828, tome 1, p. 265.
[122] *Ibid.*, p. 343.
[123] Armand Carrel, *Œuvres complètes de Paul-Louis Courier, nouvelle édition augmentée d'un grand nombre de morceaux inédits*, Paris, Firmin Didot, 1861, chapitre « Lettres inédites, écrites de France et d'Italie », « A Madame de Salm » (29 avril 1811), p. 319. Disponible sur Gallica.
[124] Paul-Louis Courier, *Le Procès de Paul-Louis Courier, vigneron de la chavonnière, condamné le 28 août 1821, à l'occasion de son discours sur la souscription de Chambord*, Paris (pas d'éditeur spécifié), 1821, p. 16. (Disponible sur Gallica.) Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 81-82.

Michelet, contrairement à Chateaubriand, ne pense pas en termes d'influence sur la littérature dans le cas présent ; pour lui, Aristophane et Rabelais ont ceci de remarquable qu'ils synthétisent tous deux leur époque, qu'il s'agisse de l'Antiquité pour le premier ou du « Moyen-âge » pour le second.

> Aristophane et Rabelais, les deux choses gigantesques de la littérature, cela semble ridicule à un littérateur. Je suis historien. Les deux représentants gigantesques de l'antiquité et du Moyen-âge.
> Aristophane a par moments des mots qui dévoilent tout, des grandes pensées, des formules. Il formule une nationalité. C'est son caractère. Rabelais est très Français et il est Européen.
> Je lis Rabelais plus que Racine.[126]

Le texte de Michelet se rapproche quelque peu de celui sur les « génie-mères » par Chateaubriand, en particulier dans la qualification de Rabelais et d'Aristophane comme étant « les deux choses gigantesques de la littérature » ; toutefois, Michelet n'en voit que deux, là où Chateaubriand en désignait « cinq ou six »[127]. Si du point de vue d'un « historien » ou d'un « littérateur » d'aujourd'hui cette idée pourrait être remise en question[128], force est de constater l'originalité du propos. Ainsi Rabelais (comme Aristophane) serait parvenu à synthétiser son époque dans ses œuvres. Boulenger cite en outre un passage assez connu extrait du *Livre de Rabelais*, où Michelet exprime davantage son opinion :

> Le sphinx ou la chimère, un monstre à cent têtes, à cent langues, un chaos harmonique, une farce de portée infinie, une ivresse lucide à merveille, une folie profondément sage.
> Quel homme et qu'était-il ? Demandez plutôt ce qu'il n'était pas. Homme de toute étude, de tout art, de toute langue, le véritable *Pan-ourgos*, agent universel dans les sciences et les affaires, qui fut tout et fut propre à tout, qui contint le génie du siècle et le déborde à chaque instant. [129]

Le commentaire montre bien la grande admiration de l'historien pour le moine défroqué. En cet éloge de Rabelais s'entrecroisent les contraires, le sublime et le grotesque, en raison de la dimension universelle du génie de Rabelais, qui serait une forme d'incarnation des fins de l'Humanisme. Ce portrait frôle l'allégorie, et Rabelais en devient presque surhumain, divin, et on peut être surpris de l'écart entre d'un côté cette représentation du génie allégorisé,

---

[125] *Revue des Etudes Rabelaisiennes*, Paris, Honoré Champion, 1907, p. 115. *Rabelais à travers les âges*, p. 134-135.
[126] *Ibid.*, *loc. cit.*
[127] François-René de Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise*, *op. cit.*, p. 323.
[128] Notamment parce que Michelet considère que Rabelais fait partie du « Moyen-âge », alors qu'il vit à une époque certes charnière, mais beaucoup plus proche de la Renaissance. De même, peut-on réellement affirmer qu'Aristophane ou Rabelais synthétisent leurs grandes périodes historiques respectives ?
[129] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 136.

et de l'autre côté la réalité du texte et son humour (parfois à connotations sexuelles ou scatologiques). Mais l'écart n'est pas antithétique pour Michelet, qui considère sans doute qu'il s'agit d'un attribut possible du génie : il est en effet difficile de concilier le graveleux et la science dans tout ce qu'elle a de plus pur, ce que Rabelais a pourtant fait en les associant de manière profonde… Si bien qu'il serait difficile d'étudier le graveleux en laissant de côté les traits de sagesse et d'érudition, et vice-versa. Michelet était un fervent admirateur de Rabelais, et cette recherche dans le commentaire le montre de manière frappante.

Témoignages du goût pour Rabelais : deux exemples de pastiches

a. Charles Nodier

La preuve suprême de l'admiration d'un écrivain pour un autre réside sans conteste dans l'écriture du pastiche. A ce sujet, si M.-A. Fougère propose comme exemple *Le Froc* par Emile Goudeau[130], on sera plutôt tenté de penser à Charles Nodier.

> [Nodier] ôtait son chapeau toutes les fois qu'il passait devant une petite maison portant le n°8, dans la rue du Figuier, vis-à-vis l'aile droite de l'hôtel de Sens, où la tradition voulait que fût mort celui qu'il nommait « un Homère bouffon » : voilà un vrai rabelaisant, je pense.[131]

En particulier, Nodier procède dans son *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (publié en 1830) à un pastiche de *Pantagruel*. Boulenger cite page 84 un passage remarquable (le narrateur décrit une séance à « l'Institut de Tombouctou », parodie de ce qui ressemble d'après J. Boulenger à l'Académie Française) :

> Il y en avoit qui cribloient très-méthodiquement les mots de la langue dans un grand sas académique.

[130] Il ne nous est pas apparu à la lecture que le lien entre *Le Froc* et les textes rabelaisiens soit suffisamment tangible pour pouvoir réellement parler de pastiche. Quelques références sont certes présentes et il s'agit de l'histoire d'un prêtre défroqué, mais il est peut-être un peu excessif de parler de « pastiche » dans le cas présent. Il semble plutôt s'agir d'une histoire originale sertie de quelques hommages à Rabelais, mais dont le sujet est assez différent des romans rabelaisiens. Ceci d'autant plus que l'intrigue a lieu au XIXe et non dans un monde merveilleux. Dans l'édition mise en ligne sur Gallica (Emile Goudeau, *Le Froc* [1887], Paul Ollendorff Editeur, Paris, 1888 [Disponible sur Gallica]), on a relevé les liens suivants aux œuvres rabelaisiennes : pages 22 et suivantes, une ressemblance du passage avec la lettre de Gargantua à Pantagruel ; p. 27 : « A boire ! A boire ! », soit le cri de Gargantua lors de sa naissance ; p. 223 : « Le quart d'heure de Rabelais » ; p. 227 : « - Eh bien ! curé de Meudon, ça ne va donc pas ? ».

[131] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 82.

> Il y en avoit qui les belutoient sophistiquement, et qui en tiroient un grand profit en vendant la recoupe à je ne sais quels malotrus fainéants pour en faire quelques lippées. […][132]

Le critique littéraire, vraisemblablement par manque de temps et de place dans son ouvrage, ne s'attarde pas davantage sur ce livre ; il y a pourtant beaucoup à dire. Outre les quelques références explicites à Rabelais[133], l'on trouve peu après l'ouverture du *Roi de Bohême* une explication loufoque sur l'art de la gestuelle qui rappelle fortement le chapitre XIII du *Pantagruel*, dans lequel Panurge affronte le « grandissime clerc, nommé Thaumaste »[134] en une joute verbale sans parole.

> Il me suffit de claquer le pouce contre le *medius*, ou de frapper trois fois la langue contre le palais, pour mener [ma voiture] de Delhi à Tobolsk [...][135]

Même s'il est ici question pour le personnage de montrer sa grandeur, le lecteur s'étonne puis sourit face à cette description très précise de gestes en apparence très techniques, tel un art martial, mais qui n'ont en fait rien d'extraordinaire et dont la causalité est hyperbolique et assez absurde.

L'on peut également lire une énumération amusante à la page 24 :

> Et vous voulez que moi, plagiaire de Sterne -
> Qui fut plagiaire de Swift -
> Qui fut plagiaire de Wilkins – […]
> Qui fut plagiaire de Rabelais -
> Qui fut plagiaire de Morus -
> Qui fut plagiaire d'Erasme -
> Qui fut plagiaire de Lucien - ou de Lucius Patras - ou d'Apulée - car on ne sait lequel des trois a été volé par les deux autres, et je ne me suis jamais soucié de le savoir... Vous voudriez, je le répète, que j'inventasse la forme et le fond d'un livre ! le ciel me soit en aide ! [...]

Celle-ci fait écho au premier chapitre du *Gargantua* :

> […] lesquelz sont descenduz de sang et ligne […]
> des Assyriens ès Medes,
> des Medes ès Perses,
> des Perses ès Macedones,
> des Macedones ès Romains,
> des Romains ès Grecz,
> des Grecs ès Francoys[136].

---

[132] Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* [1830], Paris, Editions d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables » (fac-similé de l'édition originale de Delangle), 1977, p. 265-266.
[133] Aux pages 8, 26, 29 et 81.
[134] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. XIII, p. 180.
[135] Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, *op. cit.*, p. 7.
[136] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. I, p. 54.

On peut constater avec amusement dans le texte de Nodier l'autodérision portant sur son travail de pastiche, lequel est revendiqué expressément p. 31 avec « Et pourquoi pas un pastiche ?... ». En plus de l'énumération ci-dessus, on peut lire chez Nodier un certain nombre d'autres exemples de cette figure de style, écrites dans un style rabelaisien[137]. Nodier multiplie aussi les mots fréquents dans le vocabulaire rabelaisien, comme « coquecigrue »[138], ou bien propose des créations originales sur le modèle des néologismes sans fin que Rabelais a pu inventer, tel que « adpropecumextra-foraneivagoflabralimodulatoirement »[139]. Nodier va jusqu'à s'essayer à l'écriture en moyen français :

> Tombouctou, qu'aultrement nommez Tombut, ou Tumbut, ou Tumbuctu, est je ne sçay quel degré de je ne sçay quelle latitude [...][140].

Le choix d'écrire en Moyen français est intéressant. Nodier n'est certes pas le premier à rendre hommage à Rabelais par ce procédé ; *a fortiori*, ce choix stylistique ne s'applique que durant un seul chapitre[141]. Mais il s'agit d'un indice parmi tant d'autres du goût de Nodier pour le style rabelaisien. Le chapitre commence à la manière d'une définition encyclopédique, mais celle-ci ne mène nulle part, ce qui constitue un tour typique de Rabelais pour se moquer des universitaires de son temps. De plus, le chapitre se conclut par « Matière de bréviaire », expression fréquente dans les paroles du frère Jean des Entommeures. Enfin, le dernier chapitre du livre, intitulé « Approbation », est tout à fait loufoque et est surtout signé « Raminagrobis » :

> *Je soussigné, peseur expert des idées, traducteur patenté des paroles équivoques, despumateur juré des cogitations abstruses, exécuteur des basses-œuvres et grand-prévôt littéraire de Tombouctou, certifie à qui il appartiendra que j'ai essayé de lire, par ordre,* l'HISTOIRE DU ROI DE BOHÊME ET DE SES SEPT CHATEAUX *; que ledit ouvrage n'est ni impie, ni obscène, ni séditieux, ni satirique, et qu'il est par conséquent très-médiocrement plaisant ; mais que la* TABLE DES CHAPITRES *m'a paru d'une invention fort agréable et d'un usage fort commode pour les sociétés graves, religieuses et bien pensantes, qui s'exercent, dans les soirées d'hiver, au jeu édifiant et instructif du corbillon.*
>
> Raminagrobis[142].

[137] Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême*, *op. cit.*, p. 212-213 ; p. 248 à 256 ; p. 285 à 291 et p. 325 à 330.
[138] *Ibid.*, p. 95.
[139] *Ibid.*, p. 165.
[140] *Ibid.*, p. 221 à 225.
[141] Là où Balzac écrit plus tard l'entièreté des *Contes drolatiques* en copiant la langue de François Rabelais.
[142] Le passage est ainsi en italique dans l'édition consultée. Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême*, p. 597-598.

La référence au Raminagrobis du texte d'origine saute aux yeux. On apprécie en outre la longue présentation de celui-ci, faite de titres honorifiques entièrement absurdes, ainsi que le mot de la fin, aussi surprenant que cocasse. Le chapitre tourne en dérision la censure et les autorisations officielles nécessaires à la publication d'un roman, par la présence d'une certaine ironie dans « ledit ouvrage n'est ni impie, ni obscène, ni séditieux, ni satirique […] », où l'énumération rend le style bancal et sentencieux. L'effet produit est d'autant plus comique que cette certification viendrait d'un « exécuteur des basses-œuvres et grand-prévôt littéraire de Tombouctou ». L'extrait est en quelque sorte un pied-de-nez aux potentielles critiques assassines, décrédibilisant les critiques littéraires en les représentant dans le texte sous les traits ridicules et grotesques de ce Raminagrobis du XIXe siècle.

On sait le goût de Nodier pour Rabelais. Il est dit qu'il aurait « copié trois fois, de sa main, *Pantagruel* et *Gargantua* ; du moins, c'est Mérimée qui l'affirme »[143]. De même, Nodier aurait entrepris, « en collaboration avec Morellet et Auger, une édition » de François Rabelais et aurait donné « de bons renseignements à Eloi Johanneau préparant l'édition Variorum ». Jacques Boulenger indique aussi que Nodier célébrait ostensiblement « la philosophie bouffonne et le sage délire » de « ce bouffon sublime »[144]. Enfin, la multiplication des allusions à Maître François est symptomatique du grand intérêt de l'auteur de *L'Histoire du roi de Bohême* pour Maître François, comme ici dans « Le bibliomane ».

> Il passait sa vie au milieu des livres, et ne s'occupait que des livres, ce qui avait donné lieu à quelques-uns de penser qu'il composait un livre qui rendrait tous les livres inutiles ; mais ils se trompaient évidemment. Théodore avait tiré trop bon parti de ses études pour ignorer que ce livre est fait il y a trois cent ans. C'est le treizième chapitre du livre premier de Rabelais.[145]

Autrement dit le chapitre sur l'invention du « torchecul » par le jeune Gargantua. A ce sujet, en affirmant que ce chapitre se situe dans le premier livre, Charles Nodier s'inscrit dans la tendance de l'époque, celle d'un rapport préférant la chronologie de l'écriture plutôt que celle de la narration. Il ne s'agit dès lors pas nécessairement d'une erreur, même si *Gargantua* est le deuxième livre (car écrit après *Pantagruel* bien que le récit se situe chronologiquement avant ce dernier). Cela ne remet donc pas en cause sa connaissance de l'œuvre, ce classement

[143] Voir Annexe 2.
[144] La citation serait extraite, d'après J. Boulenger, de « Charles Nodier, *Album littéraire : Du style et surtout de celui des chroniques*, p. 236 et 239 » ; cependant, l'on n'a pu retrouver ce document. Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 86.
[145] Charles Nodier, *Contes choisis de Charles Nodier*, Paris, A. Picard et Kaan Editeurs, 1898, « Le Bibliomane », p. 55 [Gallica]. Cité dans Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 86.

chronologique étant très répandu au XIXe. A la suite de Boulenger, Sainéan relève l'admiration de Nodier pour l'œuvre rabelaisienne, et le critique indique que Charles Nodier a apporté des corrections aux « fausses attributions de lexicographes sur son auteur favori »[146] dans l'*Examen critique des dictionnaires de la langue française* de 1828 (ce qui n'était pas nécessairement superflu, comme nous l'avons montré avec le cas du *Répertoire de la Littérature ancienne et moderne*).

b. Léon Cladel

Cladel est un autre auteur pastichant Rabelais. Dans *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*[147], il s'est amusé à représenter des pages 243 à 251 un banquet où les convives dévorent les plats les uns à la suite des autres, tandis que l'alcool coule à flots, ce qui n'est pas sans rappeler le chapitre sur « Les Propos des bienyvres ».

> Andréline et Françon, les deux jeunes brus de la Mère des Laboureurs et ses servantes, se montrèrent aussitôt avec deux énormes soupières pleines jusqu'au bord d'un bouillon gras qui faisait des yeux terribles. On goba ce potage fumant, ensuite on entreprit le bouilli. Ce qu'il en resta de ce gros morceau de bœuf ou de vache flanqué de carottes et de persil n'enfla guère la panse aux quelques chiens qui se trouvaient là, couchés entre les jambes de leurs maîtres en train, ces égoïstes, de tendre le verre. « Une goutte de rouge ou bien une larme de blanc ? » – « Choisir est mal aisé ; de l'un et de l'autre. » – « En voilà ! ». [148]

A la manière du repas chez Taillefer dans *La Peau de chagrin*, le début du banquet se fait dans un semblant de calme et de tenue ; le retournement se produit dès l'arrivée du bouillon. La personnification de ce dernier est assez cocasse (le bouillon est décrit comme faisant « des yeux terribles »). Et suite à ce drôle de phénomène, les convives semblent se muer en ogres. C'est une dévoration où les plats sont avalés les uns après les autres, dans une accumulation hyperbolique saturant la représentation. Dans le même temps, l'alcool coule à flots, et l'on boit de tout sans souci de cohérence, de tenue et des mélanges des goûts (« « Une goutte de rouge ou […] de blanc ? » – « Choisir est mal aisé ; de l'un et de l'autre. » »).

> Les gobelets emplis, on s'arrosa la dalle du cou. « Bâtissons sur de bons fondements ou gare l'averse ! » On tint compte de cette prudente

[146] Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais*, *op. cit.*, p. 113.
[147] Léon Cladel, *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, Paris, E. Dentu Editeur, 1878. [Disponible sur le site de l'Université d'Ottawa] : http://booksnow1.scholarsportal.info/ebooks/oca9/24/lhommeetlacroixa00clad/lhommeetlacroixa00clad.pdf.
[148] *Ibid.*, p. 243 à 245.

> recommandation. Andouilles, saucisses et boudins roulés dans l'épaisse moutarde noire de Saint-Œuf fournirent un lit de mortier où l'on posa de solides assises de veau, puis il plut ferme là-dessus et le sabbat commença.[149]

Après l'introduction de l'alcool, le jugement du narrateur semble affecté par l'ivresse[150], qui se vérifie par l'emploi d'un vocabulaire patoisant (« puis il plut ferme là-dessus », « on pinta comme des trous en tapageant ») ainsi que par une construction syntaxique volontairement maladroite et propre du langage parlé (« Ce qu'il en resta de ce gros morceau de bœuf »). L'action conjointe des plats qui s'enchaînent et de l'alcool à foison a pour conséquence une grande gaieté ambiante, qui semble étonnamment gagner jusqu'au narrateur (cette gaieté concerne aussi son « moi » passé, alors qu'à ce moment de l'intrigue, il rumine encore sa vengeance contre Anzelayr[151]).

> « Des bouteilles, fillettes, et toi, la mère poularde asthmatique et rhumatisante, apporte-nous des tripes et des couennes ! » « En voici ! » Cette lourde pitance déglutie, on pinta comme des trous en tapageant. Au plus fort du bousin, une kyrielle de carpes antiques comme Hérode, accompagnées de royales aloses, se présentèrent toutes fraîches et furent aussitôt reçues dans les estomacs où, certes, elles purent nager aussi bien qu'en pleine eau. Dare ! Dare ! Après ces délicieux poissons, vite absorbés, arrivèrent plusieurs files de lapins et de lièvres roussis à point. [152]

La gaieté des convives (qui vient de l'alcool et de la nourriture omniprésente) conduit à un emballement euphorique menant à tous les excès, et les mangeurs parodient les religions en s'inventant de nouvelles idoles (« Saint-Œuf », « le sabbat commença » à la fin de l'extrait précédent), taquinent les serveuses (« Des bouteilles, fillettes […] ! »), et mangent salement (« Tout le monde s'en lécha les badigoinces »). On remarque d'ailleurs ici le choix d'un terme typique de la langue rabelaisienne (« badigoinces »), et la référence aux banquets décrits par Rabelais est visible dans les plats que dévorent les convives, presque uniquement composés de viandes et de charcuteries.

> Tout le monde s'en lécha les badigoinces ; ensuite apparut un vol de tendres alouettes : on en prit chacun six en son assiette, et cela fit, y compris les os, six petites bouchées. Supérieurement délicate, mais pas assez substantielle, cette friandise ! aussi demanda-t-on quelque chose de plus étoffé. La réponse du cuisinier nous convint. Trois douzaines de cochons de lait et quatorze agneaux cuits en leur jus, il y avait là de quoi se régaler ! […][153]

---

[149] *Ibid.*, *loc. cit.*
[150] Le narrateur revenant sur son histoire, il ne devrait plus être affecté par l'alcool qu'il a bu, car elle fait partie du passé.
[151] Son ami d'enfance qui l'a trahi et a ruiné sa réputation durant son absence.
[152] *Ibid.*, *loc. cit.*
[153] *Ibid.*, *loc. cit.*

Mais plus que les convives humains invités à banqueter par les géants rabelaisiens, ici les personnages deviennent presque les égaux de Grandgousier, Gargantua et Pantagruel, tant leur appétit est démesuré et leurs bouches béantes, en particulier quand les fêtards gobent les alouettes en « six petites bouchées ». Le paroxysme est atteint lors de la « réponse du cuisinier », qui est une apothéose de viande hyperbolique et énumérative achevant ce tableau de joyeux mangeurs, du moins dans cet extrait car le repas se poursuit sur plusieurs pages. Pour résumer, l'on retrouve dans le banquet que peint Cladel tous les critères du banquet rabelaisien. Des mangeurs à l'appétit surhumain, de la nourriture grasse (où la viande et les charcuteries sont surreprésentées) et de l'alcool en quantités si écrasantes que la représentation en est saturée et en devient vite impossible. On peut constater également la présence d'une bonne humeur ambiante accompagnée de grivoiserie[154] et d'un début de cacophonie, que l'on peut voir à travers les répliques qui s'entrechoquent au milieu de la narration. Ce dernier point rappelle surtout le chapitre sur le repas des « bienyvres », plus que tout autre banquet décrit dans les différentes œuvres de Rabelais.

Mais contrairement au pastiche de Nodier, alors que la référence à l'auteur est appuyée et clairement identifiable, elle demeure tout à fait ponctuelle. En effet, bien que le passage soit assez long et s'étale sur huit pages environ, il n'y a pas réellement de référence à Rabelais dans le reste de l'œuvre, et encore moins de pastiche. Cela n'enlève rien à la puissance du pastiche, mais Cladel n'avait vraisemblablement pas le même objectif que Nodier.

On peut comprendre cette importante différence dans l'écriture des deux pastiches de la manière suivante : Nodier, écrivain admirant profondément François Rabelais, a sans doute voulu honorer son auteur favori en écrivant un texte à l'origine duquel Alcofribas aurait pu être, ce qui supposait donc de maintenir l'esprit et le style rabelaisien à travers la totalité du livre (tâche difficile que l'on peut affirmer accomplie avec succès). Quant à Cladel, le pastiche très momentané auquel il procède est peut-être davantage une forme d'allusion révérencieuse, dans ce qui ressemble plus à un exercice de style qu'à un livre s'inscrivant dans une réactualisation du style rabelaisien. Ceci est d'autant plus probable qu'en dehors de l'extrait, il n'y a aucun signe véritablement remarquable d'une quelconque influence du style de Rabelais. Ni bon vivant, ni repas gargantuesque, ni merveilleux, ni enseignement, voire pas

[154] « Ici comme là, les yeux allumés ardaient comme des tisons, et ma foi, l'on s'oubliait petit à petit. Adeline et Françon, les deux gentes soubrettes, avaient beau crier : « A bas les pinces ! » et se tenir à la parade, on leur agrippait tout de même un peu la cotte… ». *Ibid.*, p. 247.

(ou très peu) d'humour. L'histoire de *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* est extrêmement sombre, et la fin met le lecteur mal à l'aise[155].

Ces quelques pastiches montrent en tout cas que le souvenir de Rabelais est encore vivace durant le siècle, peu importe la période, car Charles Nodier écrit son *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* en 1830 tandis que Léon Cladel publie *l'Homme de la Croix-aux-Bœufs* en 1878[156].

D. L'intérêt pour Rabelais chez les écrivains du XIXe siècle

La plupart des grands auteurs du siècle ont pris la plume pour s'exprimer sur la question rabelaisienne. Leurs commentaires sont si nombreux qu'il serait très difficile voire impossible de tous les réunir pour tenter de procéder à un classement. On a ainsi fait le choix de réunir à la fois des lectures de Rabelais assez représentatives, mais aussi des exemples de commentaires plus atypiques. Dans les deux cas, on observe sur le siècle une tendance à l'admiration de manière plutôt répandue, mais qui s'exprime à différents degrés.

1. L'admiration prudente

Prosper Mérimée pourrait être situé dans la catégorie de l'« admiration mesurée ». Plus précisément, il se positionne plutôt dans une certaine sympathie envers la source rabelaisienne, même s'il ne va pas aussi loin que Chateaubriand dans l'éloge du moine défroqué. Pour s'en convaincre, il suffit de se référer au *Rabelais à travers les âges*, dans lequel Jacques Boulenger a fait un travail de repérage des différentes références rabelaisantes sous sa plume : on peut qualifier cette recherche minutieuse de tout à fait remarquable. On en répertorie les grandes lignes en annexe[157].

> Il serait étonnant que Mérimée n'eût pas compté parmi les admirateurs de Maître François ; […] si je ne jurerais pas qu'il en faisait un « prophète de l'humanité », du moins le goûtait-il comme un incomparable écrivain.[158]

De la même manière, Boulenger relève des similitudes entre le style rabelaisien et celui d'Alfred de Vigny, en particulier dans le passage suivant, tiré de *Stello* (1832). Il s'agit

[155] Bien qu'il s'agisse d'une fiction, l'écriture met extrêmement mal à l'aise le lecteur : le narrateur s'est vengé et a tué son ami d'enfance avec une grande cruauté, certes indirectement (il a utilisé son propre chien pour lui transmettre le virus de la rage). Il n'en est pas puni, car personne n'a découvert sa machination. Pire encore, le narrateur revendique cet assassinat avec fierté.
[156] On n'a cependant pas trouvé de document relatant du nombre d'exemplaires vendus pour ces deux œuvres.
[157] Voir Annexe 3.
[158] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 90.

du récit par le docteur Noir de l'histoire de la jeune Mademoiselle de Coulanges, amie de Louis XV : sujet « futile »[159], raconté en réponse à la demande du flamboyant Stello.

> Elle ne pensait pas une fois dans la journée ni à la veille ni au lendemain, ne s'informait jamais des maîtresses qui l'avaient précédée, n'avait pas l'ombre de jalousie ni de mélancolie, prenait le roi quand il venait, et, le reste du temps, se faisait poudrer, friser et épingler, en racine droite, en frimas et en repentirs ; se regardait, se pommadait, se faisait la grimace dans la glace, se tirait la langue, se souriait, se pinçait les lèvres, piquait les doigts de sa femme de chambre, la brûlait avec le fer à papillotes, lui mettait du rouge sur le nez et des mouches sur l'œil ; courait dans sa chambre, tournait sur elle-même jusqu'à ce que sa pirouette eût fait gonfler sa robe comme un ballon, et s'asseyait au milieu en riant à se rouler par terre. Quelquefois (les jours d'étude), elle s'exerçait à danser le menuet avec une robe à paniers et à longue queue [...][160].

Il y a effectivement dans ce passage de grandes ressemblances avec la jeunesse de Gargantua, qui avant d'être présenté à des maître tels que Ponocrates s'adonnait à de nombreux passe-temps (qui malgré leur dimension joyeuse, montraient la oisiveté du géant). La ressemblance la plus flagrante est dans une adaptation des fameuses énumérations rabelaisiennes pour décrire l'insouciance de la jeune femme. On a ici, en quelque sorte, un pendant féminin de Gargantua, quoique bien plus mesuré dans ses facéties[161] (il n'y a par exemple aucun humour scatologique). Cet *alter-ego* du géant rieur est représenté dans un passage que l'on peut considérer comme une forme de pastiche, même s'il ne représente qu'une pause très réduite dans le récit, et très différente du ton grave utilisé dans le reste de l'œuvre (il était après tout question de raconter une histoire futile). Il n'y a donc pas de véritable ressemblance avec des pastiches tels que celui de Cladel par exemple.

La différence entre la place des pastiches dans chaque texte a motivé une distinction dans notre travail, qui s'applique d'un côté au court pastiche du *Stello* de Vigny et d'un autre côté aux pastiches plus étendus des œuvres de Nodier et Cladel. Certes, Cladel procède à un pastiche situé à un point précis de *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, mais qui s'étend de façon démesurée sur plusieurs pages. Quant à Nodier, l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* est du début à la fin un pastiche de Rabelais. Néanmoins, malgré sa dimension réduite, le pastiche qu'écrit ici Vigny n'en est pas moins tout à fait digne

---

[159] Alfred de Vigny, « Les Consultations du Docteur Noir, Première Consultation : Stello », dans *Stello – Daphné* [respectivement 1832 et 1837], édition de F. Germain, Paris, Garnier Frères, 1970, ch. III, p. 10.

[160] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 93-94. Tiré de Alfred de Vigny, « Les Consultations du Docteur Noir, Première Consultation : Stello », dans *Stello – Daphné*, *op. cit.*, ch. IV, p. 12-13.

[161] La ressemblance entre les comportements des deux personnages face à l'ennui est remarquable. Ce rapprochement tendrait même à se faire aux dépends de la femme du géant, Badebec ; en effet, l'on ne sait rien d'elle sinon son statut d'épouse de Gargantua et de mère de Pantagruel.

d'intérêt. On peut en effet constater que l'auteur se place contrairement à Cladel dans une position que l'on pourrait qualifier de « bienséante », respectueuse des règles sociales, ne serait-ce que par l'absence de toute référence à la scatologie ou au sexe (ceci étant sans doute justement dû au sexe féminin, point sur lequel nous reviendrons à la fin de la seconde partie de la thèse). Pour s'amuser, le personnage s'invente des jeux allant du plus anodin au plus cruel, c'est-à-dire des « grimaces » dans le miroir à la brûlure au fer sur sa femme de chambre. Il n'y a cependant pas là de gradation, qui pourrait nous faire considérer que le texte basculerait dans l'horreur. Au contraire, les farces du personnage nous sont narrées sur un ton si jovial, et la brûlure est glissée de telle manière dans le discours que l'on serait presque tenté de considérer cela comme une plaisanterie (en effet, la brûlure est encadrée par des facéties anodines).

Il y a là un caractère éminemment rabelaisant, au sens où dans le *Gargantua* comme dans le *Pantagruel*, le géant fait montre de comportements très souvent excessifs dans sa jeunesse, qui peuvent faire basculer le récit vers une représentation effrayante (par exemple, lorsque le jeune Pantagruel dévore une vache[162]). Finalement la fameuse brûlure faite à la suivante est, de la même manière, une forme de jeu qui n'est pas sciemment cruel, pour Mademoiselle de Coulanges. C'est une cruauté innocente, sans arrière-pensée et dont la candeur vient de son caractère de « puce enragée »[163]. L'extrait est en outre très similaire avec le chapitre sur les jeux de Gargantua, où le géant perd son temps dans un nombre impressionnant d'amusements en dépit des études.

Ici, après la longue énumération de ses activités (par analogie des énumérations rabelaisiennes), le personnage féminin s'instruit de la même manière très épisodique et restreinte, et il ne s'agit pas d'une éducation intellectuelle poussée, mais d'une initiation ponctuelle à l'art de la danse classique sur « le menuet ». Le personnage est donc infantilisé, et entretenu dans ce comportement permanent d'enfant incapable de sérieux. Le court pastiche par Alfred Vigny est d'autant plus remarquable que l'on est très proche de la jeunesse des géants de François Rabelais, alors que l'auteur a retiré la dimension sexuelle et scatologique du texte pourtant omniprésente durant cette période de leur histoire. Mais cela n'est pas surprenant, car encore une fois, le personnage de Vigny est de sexe féminin, ce qui

[162] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. IV, p. 58.
[163] Le titre du chapitre IV illustre bien l'innocence joyeuse et bon enfant de la jeune femme (« Histoire d'une puce enragée »). Alfred de Vigny, *Stello – Daphné*, *op. cit.*

pose un problème de convenances pour le lectorat du XIXe d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'une femme de mauvaise vie, mais d'une amie intime de Louis XV.

Pour achever cette courte introduction au panorama des réactions d'admiration concernant Rabelais, on pourrait aussi mentionner Gérard de Nerval. Il semble en effet connaître assez bien le fameux Tourangeau, mais ne s'exprime que peu sur le sujet. Dans le *Voyage en Orient*, Nerval consultant Soliman-Aga quant à un possible mariage se voit répondre : « Mariez-vous donc, de par Dieu ! », « comme Pantagruel à Panurge »[164]. Boulenger rappelle aussi l'inspiration rabelaisienne de certaines des œuvres de Nerval telles que *La Main enchantée*[165], dans laquelle l'auteur reprend du vocabulaire caractéristique (comme celui concernant les Chicanous). Cependant, il s'agit bien des seules allusions à François Rabelais sous la plume de l'auteur des *Filles du feu*.

a. Un cas particulier d'admirateur : Victor Hugo

Victor Hugo se positionne dans une catégorie de commentaires à nuancer. Effectivement, si Rabelais est un sujet revenant fréquemment sous sa plume, l'auteur reste malheureusement souvent vague dans son propos, ce que remarque Boulenger :

> […] Victor Hugo parle très souvent de Rabelais. Et l'on voit tout de suite qu'il comptait Maître François parmi les grands génies, – au nombre de quatorze exactement – qui ont honoré l'humanité avant Victor Hugo. Mais on n'arrive pas à savoir ce qu'il pensait au juste du style et des idées de *Pantagruel*, […] s'il goûtait Rabelais comme conteur, ou bien s'il l'appréciait davantage comme moraliste, comme savant, ou comme anticlérical […].
> C'est qu'il en va un peu de la critique littéraire de Hugo comme de sa philosophie. Les auteurs dont il parle sont pour lui des noms, des symboles, des étiquettes en quelque sorte.[166]

Le critique se montre ici assez sévère sur Hugo, dans un commentaire qui n'est pas dénué d'ironie. On précise tout de même concernant les propos de J. Boulenger que Rabelais n'a jamais été « anticlérical », les mouvances sociales, politiques et idéologiques de ce genre

[164] Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* [1851], Paris, Charpentier Editeur, 1889, I, p. 107-108 et p. 130. Cité par Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 139.
[165] Nerval, *La Main enchantée : histoire macaronique* [1832], édition de Marie-France Azéma, Paris, Librairie Générale Française, 1994.
[166] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 94-95.

n'étant apparues que bien plus tard[167] ; tout au plus Rabelais était-il critique vis-à-vis de certaines dérives de l'Eglise. Mais malgré le choix de termes assez exagérés voire anachroniques, ce jugement de Boulenger n'est pas totalement sans fondement. Il est vrai que Victor Hugo parle beaucoup de Rabelais sans pour autant entrer dans le détail de ce qui pourrait justifier ses commentaires.

En effet, Hugo évoque généralement plus ou moins une idée assez floue de Rabelais comme grand auteur de la littérature française, mais ne développe pas réellement ce qui à son sens fait ainsi la spécificité et le talent de Rabelais. Son attitude se rapproche d'un phénomène assez fréquent durant le siècle : l'on donne son avis sur ce que représente François Rabelais (comme la grossièreté, ou bien au contraire un humour inimitable, le goût de l'hyperbole, etc.) sans pour autant le connaître réellement. Mais concernant Hugo, son appréciation de Rabelais est toutefois à distinguer de cette grande tendance. On peut penser qu'il connaissait suffisamment bien l'œuvre rabelaisienne, mais qu'il n'ait guère eu l'envie de justifier son classement de Rabelais parmi les grands génies de la littérature. Il aurait dès lors simplement choisi de se placer en continuité de ce que pensait Chateaubriand. Car si Victor Hugo ne parle pas du style ou de chapitres qui l'auraient particulièrement marqué, il semble avoir connaissance d'un certain nombre de points concernant les aventures des personnages rabelaisiens.

Boulenger cite par exemple une allusion de l'écrivain[168] à l'épisode des cloches de Notre-Dame dont s'est emparé Gargantua :

> La colline était verte ; c'était du gazon. Au-dessus de cette colline, on ne voyait absolument rien que le chapeau d'étain d'une tour d'église, lequel semblait posé exactement sur le haut du coteau. […] Vous voyez cela d'ici, un immense tapis vert sur lequel on eût dit que Gargantua avait oublié sa sonnette.[169]

On ajoute que dans le même livre, Hugo fait quelques parallèles avec les géants rabelaisiens, dont voici un exemple représentatif :

---

[167] L'on n'émet pas ici de jugement sur l'anticléricalisme. Le choix du terme par Boulenger est ici peu judicieux : l'anticléricalisme est une notion post-révolutionnaire, qui ne peut *de facto* pas être attribuée à un auteur de la Renaissance.
[168] *Ibid.,* p. 107.
[169] Victor Hugo, *Le Rhin*, Paris, Hetzel, vers 1840, tome III, lettre XXIX, p. 56. http://www.e-rara.ch/zut/content/pageview/2265231

> Au moment où j'étais là, un roulier passait le pont, un énorme roulier d'Allemagne, gonflé, sanglé et ficelé, qui avait l'air du ventre de Gargantua traîné sur quatre roues par huit chevaux[170].

A nouveau à la page 107 de son ouvrage, Jacques Boulenger signale que Victor Hugo a mentionné « Grandgousier » dans *Les Châtiments* :

> […] Donne, ô bon Rabelais, ton Grandgousier qui mange […][171].

On voit bien le problème dans les allusions à Rabelais par Hugo : il n'y a jamais réellement de développement sur la raison de la référence. L'emphase sur le « ô bon Rabelais » ne nous apprend pas ce qui pour Hugo fait la bonté de Rabelais. De même, le « Grandgousier qui mange » ne nous apprend guère ce que Hugo pense de Grandgousier, ce que le géant évoque pour lui. Finalement, la « sonnette » du court extrait précédent est une allusion plus parlante, que l'on peut comprendre comme une forme de « clin d'œil », de regard connivence avec le lecteur, mais qui ne va guère plus loin : Hugo ne compte peut-être pas rendre hommage à Rabelais de façon prononcée, et souhaite encore moins procéder à l'écriture d'un pastiche. Il est enfin impossible de percevoir dans les écrits de Victor Hugo la moindre trace d'une perception particulière, d'une interprétation personnelle de l'œuvre rabelaisienne.

Mais alors, pourquoi Victor Hugo parle-t-il tant de François Rabelais ? Pour Jacques Boulenger, l'auteur de la préface de *Cromwell* voyait sans doute dans Rabelais un auteur « « énorme », outré, exagéré, excessif », ce qui pour Hugo est le propre du « génie »[172].

> Rabelais est bon […] ; c'est même par où il diffère d'Aristophane ; lui, il « défendrait Socrate ». Mais son scepticisme sans idéal, son rire même, « rire fait d'un râle », finissent par avoir quelque chose d'horrible.[173]

C'est peut-être ici le seul véritable moment où Hugo commence à préciser ce qu'il pense d'Alcofribas. La manière dont il perçoit Rabelais est originale, car il voit en l'auteur de la *Pantagruéline prognostication* une figure double, à deux visages. Ce Janus est « bon » mais écrit dans le même temps des textes empreints d'une dimension grotesque inquiétante. Son rire-râle serait-il à la fois une ode à la vie et une vision de mort ? Il est juste de dire qu'au fil des *Livres*, Rabelais devient de plus en plus satirique et sombre. On s'étonne

---

[170] Victor Hugo, *Le Rhin – Dessins de Victor Hugo*, Paris, coll. « Victor Hugo Illustré », Eugène Hugues Editeur (date de publication non précisée dans l'édition mise en ligne sur Gallica), p. 10.
[171] Victor Hugo, *Les Châtiments*, III, « Splendeurs », p. 90 [Gallica].
[172] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, p. 110.
[173] *Ibid.*, p. 113.

d'ailleurs de constater que le commentaire hugolien n'ait pas été relevé par la critique du siècle[174]. Peut-être n'a-t-on pas donné d'importance à ces quelques lignes, qui seraient passées inaperçues à cause du nombre considérable de références à Rabelais dans les écrits de l'auteur ?

Boulenger conclut sur Hugo en quatre points :

> 1° Presque jamais il ne fait allusion à un épisode précis de *Gargantua* ou de *Pantagruel*. Une réplique de don César, dans *Ruy Blas*, paraît inspirée de l'anecdote du faquin et du rôtisseur au *Tiers Livre*, et c'est tout.[175]

Il est juste de dire que si Hugo mentionne abondamment des éléments de l'univers rabelaisien, il ne s'y attarde pas ni ne les commente. Mais l'on tempèrera l'affirmation définitive de Boulenger, qui manifestement ne portait pas Hugo dans son cœur et dont le propos devient ici biaisé, car on a vu qu'il existe d'autres allusions identifiables.

> 2° A part les trois géants Grandgousier, Gargantua et Pantagruel, et sauf Panurge, jamais Victor Hugo ne cite un personnage du roman rabelaisien. Ce délicieux frère Jean des Entommeures […] n'est pas mentionné une seule fois.
> Panurge ne l'est pas beaucoup davantage. Voici tout ce que Hugo dit de lui :
> *Dans Cervantès, un nouveau venu, entrevu chez Rabelais, fait décidément son entrée ; c'est le bon sens. On l'a aperçu dans Panurge, on le voit en plein dans Sancho Pança*[176].
> […] Remarquons d'ailleurs qu'il est bizarre de trouver dans le paradoxal Panurge le bon sens personnifié.[177]

On ne peut que rejoindre le critique littéraire sur ce commentaire. L'absence des autres personnages, alors que les géants sont au centre d'une foule de figures remarquables, ne laisse que peu de place au doute. Mais surtout, le choix de Panurge en tant que symbole du bon sens est plus qu'étrange. Ces éléments pourraient indiquer que Victor Hugo a pu lire Rabelais… bien longtemps avant d'écrire sur le sujet. Peut-être sa mémoire lui joue des tours.

> 3° Victor Hugo, dans toute son œuvre, ne cite qu'une seule phrase de Rabelais […].

On sait pourtant à quel point l'auteur de *Notre-Dame de Paris* pouvait être prolifique en la matière. Cette dernière observation de J. Boulenger pourrait nous amener à penser qu'il n'aurait pas réellement lu Rabelais. Peut-être s'est-il contenté d'en entendre les grandes lignes sans pour autant se plonger dans le détail du texte ? Il est aussi possible que le manque

---

[174] Ou bien, si tel est le cas, l'on n'a pas trouvé de propos là-dessus.
[175] *Ibid.*, p. 114.
[176] Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], Livre II, Première Partie, « Les Génies », paragraphe XIII [Wikisource].
[177] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 115.

de références précises soit dû à une « lecture ancienne » de Rabelais par Hugo. Enfin, l'auteur du *Rabelais à travers les âges* termine son analyse par un quatrième point, qui concerne ce que Hugo affirme à propos de l'écriture de Rabelais en elle-même :

> 4° Victor Hugo ne parle que deux fois[178] à ma connaissance de la langue de Rabelais, et toujours de la manière la plus vague. Une fois, il nous dit qu'elle est « admirable ». Et ailleurs il écrit : « En licence et audace de langage, Shakespeare égale Rabelais, qu'un cygne[179] dernièrement a traité de porc.[180]

Comme lors de son premier point, Boulenger nuit à son propre commentaire en le biaisant par un ressenti hostile vis-à-vis de Victor Hugo. Pourtant, il y a à nouveau un fond de vérité. Le problème du commentaire hugolien est qu'il demeure vague. Il ne dit pas en quoi la verve rabelaisienne serait « admirable », ni en quoi à son sens Rabelais et Shakespeare seraient comparables. Il semble plutôt que Victor Hugo ait considéré Rabelais comme une forme d'allégorie de la Renaissance[181]. On comprend dès lors un peu mieux les réticences du critique à l'encontre des commentaires hugoliens sur Rabelais, sans nécessairement y souscrire car ici la subjectivité dont Jacques Boulenger fait preuve est dommageable à sa propre analyse.

Il apparaît ainsi que Hugo considère Rabelais comme l'un des génies de la littérature française, sans pour autant expliquer ce sentiment. Cela peut être stratégique : se placer non comme disciple de Rabelais mais plutôt comme une forme de parent éloigné permet à Hugo de s'assurer un appui littéraire indiscutable (si indiscutable qu'il n'en parle pas réellement !). Car lorsque Victor Hugo affirme que Rabelais est un génie effrayant dont le rire se mue en râle, il peut faire le parallèle avec son jeu autour de l'alliance du sublime et du grotesque. Ainsi, ce « patronage » rabelaisien serait peut-être avant tout une forme de validation suprême de son style.

---

[178] Dans la *Préface de Cromwell* (p. 288) et dans *William Shakespeare* (p. 227) d'après Boulenger. Mais le critique ne précise pas l'édition.
[179] Pour Boulenger, il pourrait s'agir ici de Lamartine.
[180] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 116-117.
[181] Il est amusant de penser qu'à côté de lectures parfois allégoriques de Rabelais, Hugo ait pu voir de la sorte l'auteur lui-même.

b. George Sand, une grande admiratrice gênée

George Sand est à la fois admirative et critique de Rabelais. Elle a le plus grand respect pour les passages les plus fins, mais elle n'apprécie pas l'humour gras, tant et si bien qu'elle a une lecture très ambivalente du texte. On pense par exemple à l'anecdote où Balzac a lu à Sand des morceaux choisis du *Pantagruel* :

> George Sand déclare qu'elle n'a jamais entendu qu'une seule fois Balzac parler d'un autre sujet que de celui qui l'intéressait exclusivement, c'est à savoir lui-même et ses livres ; ce fut pour disserter sur Rabelais. Il fut « merveilleux, éblouissant, lucide »[182] […]. Toutefois je ne suis point persuadé qu'il ait réussi à inspirer, ce jour-là, à George beaucoup de goût pour *Pantagruel* ; en effet, elle blâme quelque part l'auteur des *Contes drolatiques* d'avoir écrit dans le style et avec l'orthographe de Rabelais, ce qui fait de son livre, dit-elle, un trésor « pour les seuls érudits »[183], dont elle ne se piquait pas d'être. Pourtant Balzac travaillait de son mieux à lui faire apprécier la prose de Maître François […].[184]

Effectivement, voici les mots de Sand à propos de cette anecdote, dans le tome II d'*Histoire de ma vie* : « […] comme il voulait m'en lire, malgré moi, des fragments, je lui jetais presque son livre au nez. Je me souviens que, comme je le traitais de gros indécent, il me traita de prude et sortit en me criant sur l'escalier : 'Vous n'êtes qu'une bête !' »[185].

On voit bien la grande incompatibilité de Sand pour la langue et du style de Rabelais. Malgré les efforts de Balzac, dans une scène assez comique, elle ne peut passer outre la grossièreté lyrique inhérente à l'œuvre. Pourtant, malgré la dispute qui conclut le passage, il apparaît que Sand s'est tout de même beaucoup intéressée à Rabelais :

> Apparemment, les objurgations de Balzac […] firent néanmoins de l'effet, car il est certain que Sand connaissait *Gargantua* et *Pantagruel*, et même assez bien. […] [Elle] fait allusion à « l'immense nomenclature des jeux de Gargantua »[186] et aux notes d'Esmangart : elle avait donc un exemple de l'édition *Variorum*. Puis elle parle de « cette île où Panurge se trouvait si bien »[187], et elle dit encore :
> *Souvent fatiguée et obsédée de mes propres agitations, j'aurais volontiers dit, comme Panurge sur la mer en fureur : « Heureux qui plante des choux ! Il a un pied sur la terre, et l'autre n'est distant que d'un fer de bèche !*[188]

---

[182] George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Calmann Lévy, 1879, tome IV, p. 127.
[183] George Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris, Michel Lévy frères Editeurs, 1873, ch. XXI, p. 333.
[184] *Rabelais à travers les âges*, p. 127-128.
[185] George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Calmann Lévy, 1879, tome II, p. 397-398.
[186] *Ibid.*, p. 396-397.
[187] George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Calmann Lévy, 1879, tome III, p. 30.
[188] George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Calmann Lévy, 1879, tome IV, p. 61. Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 128-129.

Cette ambivalence explique entre autres le fait que Sand ait projeté de faire une édition expurgée de Rabelais, comme en témoigne sa lettre à Charles Poncy[189]. Les commentaires autour du sujet rabelaisien sont en tout cas assez variables d'un auteur à un autre. Même si Rabelais a été remis au goût du jour par certains grands écrivains romantiques, il n'y a pas, par exemple, eu de « front uni rabelaisant » chez eux. Même parmi les auteurs de notre corpus, le lien entre la source rabelaisienne et sa réactualisation peut être vu à de multiples degrés (des allusions au pastiche). Nous approfondirons plus tard ce sujet et nous tenterons d'élaborer un possible classement[190].

Ainsi, Rabelais est un sujet à la mode durant le XIXe. Il fait polémique, et suscite aussi bien de flamboyants éloges d'admirateurs (des écrivains en général) que des critiques sévères (comme nous l'avons vu avec notamment certains commentaires critiques sur Rabelais datant du début du XIXe). Mais on peut constater en tout cas, par les très nombreuses rééditions, qu'une furie de lecture autour de la question rabelaisienne se met en marche.

2. Enjeux de la « mode rabelaisienne »

Marie-Ange Fougère indique qu'en 1868 cinq éditions différentes existent simultanément. De même, une « quarantaine » de « journaux et revues »[191] manifestent au XIXe une certaine filiation avec François Rabelais : les auteurs littéraires, dès lors, baignaient dans un paysage culturel tel qu'il était difficile de faire abstraction de Rabelais. Mais cet héritage revendiqué n'est pas toujours pertinent. Marie-Ange Fougère remarque à juste titre que dans *Le Panurge illustré. Journal de ceci et de cela, ni politique ni littéraire*[192], l'image attribuée à l'écriture rabelaisienne est fausse, car uniquement vue comme une satire. Ce n'est donc pas une réactualisation, mais une récupération associée d'une déformation. De plus, la deuxième partie du titre du journal (tout comme les sujets des articles) n'a pas de lien avec l'histoire de Panurge, ni même avec l'œuvre rabelaisienne en général.

L'on ne peut donc que s'interroger sur les motivations des auteurs du *Panurge illustré*. Le choix de l'intitulé du journal partait-il d'un ressenti (éventuellement satirique) à la lecture

[189] Datée du 14 décembre 1847. Voir Annexe 4.
[190] Dans la troisième partie de la thèse.
[191] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 27. A la page 30, la revue *Rabelais* de 1857 (qui s'est d'abord appelée *Triboulet* puis *Triboulet-Diogène*) est un bon exemple de filiation véritablement érudite (car se référant au *Tiers Livre* et au *Quart Livre*).
[192] Dont la parution commence en 1861. *Ibid*, p. 34.

des monuments de François Rabelais ? Cela est possible. Ne s'agissait-il pas d'une récupération par les auteurs de la figure de Panurge pour susciter l'intérêt du lectorat, à l'heure où les discussions autour du curé de Meudon revenaient à la mode ? On peut croire que c'était bien une récupération « malhonnête ». Les auteurs de la revue avaient-ils même lu Rabelais ? Rien n'est moins sûr. La référence à Rabelais, comme le note à juste titre M.-A. Fougère, est surtout sans doute un moyen de ne pas préciser sa pensée. Si l'observation suivante concerne le journal *Rabelais*[193] (dont le rédacteur en chef se fait connaître sous le nom de Gonzague d'Hubert), on peut la généraliser aux commentaires du temps :

> […] nulle explication sur le titre n'est fournie, mais sont données à lire plusieurs rubriques badines dont certaines portent sur l'actualité […]. A l'évidence, le patronage de Rabelais n'exige pas d'explication : il s'agit uniquement de signaler au lecteur la veine amusante et légère à laquelle s'attache la revue[194].

On peut constater l'étrangeté du choix de la référence à Rabelais par le créateur de la revue du même nom. Gonzague d'Hubert veut produire des textes empreints d'humour et de légèreté. Cela paraît assez contradictoire avec l'humour de Rabelais, qui maniait certes le comique à foison, mais sans se soucier de cette même légèreté. Au contraire, dans les aventures des géants, l'on est souvent comme assailli par le texte, notamment avec le jeu autour du style énumératif (par exemple avec la liste immense des jeux de Gargantua[195] qui nous montre que le géant perd son temps, et nous rappelle que le personnage est une figure merveilleuse ne pouvant pas être directement assimilée au réel). Le fait est qu'au XIXe siècle, l'on associe souvent Rabelais à de nombreuses images, comme celle du « joyeux compère »[196], tout comme celle d'une certaine « vivacité d'esprit »[197].

Mais ce faisant, l'on ne commente généralement ni les œuvres rabelaisiennes, ni ce qui motive la comparaison. Rares sont les « suiveurs » de Rabelais à avoir conceptualisé ce qui fait pour eux le talent de l'auteur de la *Pantagruéline prognostication*[198]. Si certains écrivains se montrent plus fidèles au texte rabelaisien, force est de constater que l'image de Rabelais est le plus souvent utilisée comme simple figure de proue dans la mise

---

[193] Publié dès 1881. *Ibid.*, p. 28.
[194] *Ibid.*, *loc. cit.*
[195] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXII, p. 178 à 190. D'après ce chapitre, le jeune Gargantua passe son temps à s'amuser avec plus de 210 jeux différents !
[196] *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle*, p. 60.
[197] *Ibid.*, p. 61.
[198] François Rabelais, *La Pantagrueline prognostication pour l'an 1533, avec les Almanachs pour les ans 1533, 1535 et 1541 - La grande et vraye Pronostication nouvelle de 1544*, édition établie par M.-A. Screech, assisté par Gwyneth Tootill, Anne Reeve, Martine Morin, Sally North, Stephen Bamforth, Genève, Droz, 1974.

en place d'un univers comique sans nécessairement de lien tangible. A cet univers comique au lien plutôt flou avec François Rabelais viennent éventuellement s'ajouter des passages d'humour provocateur pour renforcer le sentiment de filiation.

Finalement, Rabelais est assez fréquemment utilisé comme une forme de figure protectrice autorisant la provocation (quelle qu'elle soit), qui s'incarne souvent dans un trait d'humour satirique. On peut constater qu'il y a peut-être là une certaine méprise de la part de ces « invocateurs » de Rabelais. Ceux-ci ont tendance à faire dans la provocation parfois gratuite et non nécessairement réfléchie, laquelle est assez incompatible avec celle du curé de Meudon, car le but de cette dernière était sans doute dans un premier temps (celui du *Pantagruel*, du *Gargantua* et du *Tiers Livre*) à la fois de faire rire, et d'amener le lecteur à réfléchir sur les réalités de l'époque ; puis dans un second temps de faire un commentaire plus satirique (surtout dans *le Quart Livre* et *Le Cinquième Livre*).

A l'inverse, les lecteurs de Rabelais au XIXe qui ont fait de sa mémoire leur étendard ne sont que rarement dans une dynamique autant réflexive que comique. Il s'agit par exemple de se faire remarquer, de se faire connaître du public parfois même en dépit de toute ressemblance avec la source rabelaisienne, comme on l'a montré avec *Le Panurge illustré*. Cette attitude était assez fréquente dans le monde journalistique ; elle n'est toutefois pas celle des différents auteurs du corpus, comme nous le verrons plus tard. Il subsiste toutefois des exceptions dans le monde de la presse :

> […] c'est le cas de deux almanachs qui paraissent en 1866, *l'Almanach de Pantagruel à la portée de tout le monde* et *l'Almanach de Gargantua à la portée de tout le monde*. Outre le calendrier des fêtes religieuses […], ils présentent le texte intégral des deux romans de Rabelais. Le second […] présente l'auteur […] comme une « énigme indéchiffrable » […], mais [qui] constitue pourtant « l'origine de notre littérature proprement dite » […]. Fait rare, […] est ici clairement présenté le paradoxe rabelaisien : créateur de la langue française d'une part, « génie original » d'autre part, « esprit *sui generis*, aux allures vagabondes », inapte à toute modélisation[199].

Dans le cas présent, et contrairement à ce que l'on observe le plus souvent, l'écriture de Rabelais et son influence sur les siècles suivants sont explicitées. Le ou les auteurs des deux *Almanachs* ne se sont pas contentés de faire un éloge de François Rabelais. Au contraire, ils le présentent et commentent le fait que le texte ait une dimension d'éternelle « énigme ». Ils manifestent le « paradoxe » de ces textes dont le sens fuit toute analyse et pourtant généralement considérés comme à l'origine de la littérature

[199] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 29.

française. Même si ces *Almanachs* ne vont pas plus loin dans l'interprétation du style d'Alcofribas, il s'agit déjà ici d'un pas en avant considérable en comparaison de ce qui peut être fréquemment écrit sur l'auteur de *Pantagruel* dans la presse, qu'il s'agisse de défendre ou de critiquer le curé de Meudon. Cela est d'autant plus frappant que nous sommes ici dans le cas d'un almanach. Autrement dit, il s'agit d'un sujet à priori très éloigné de *Pantagruel* ou *Gargantua*, mais qui l'est moins qu'il n'y paraît, Rabelais étant également l'auteur de la *Pantagruéline prognostication* outre les cinq fameux *Livres* narrant les aventures de ses sympathiques géants. Force est de constater en tout cas que Rabelais passionne le XIXe et suscite une forte demande, peu importe le type de publication. Cette effervescence autour d'un auteur encore jugé comme polémique au XIXe siècle a pour conséquence la multiplication des réflexions autour du style rabelaisien.

Effectivement, l'on peut trouver un certain nombre de lectures très particulières de Rabelais qui renouvellent la critique littéraire concernant cet auteur et ses œuvres. Outre l'idée qu'Alcofribas serait un génie national uniquement compréhensible par des lecteurs français[200] [*sic*], apparaît au XIXe une autre interprétation originale : la lecture de François Rabelais par Paul Bourget[201]. Ce dernier rejoint dans un premier temps l'idée selon laquelle il faudrait être Français pour apprécier Rabelais. Mais surtout, il développe dans un second temps le fait que les textes du célèbre moine défroqué tendent à dire des vérités cachées sous l'humour parfois gras et scatologique. En particulier, il affirme que le masque grotesque a été jugé d'intérêt moindre : les idées se masquant derrière le fard de l'humour ont pris une place plus importante que le style en lui-même. Mais Bourget, justement, souhaite redorer le blason de cette part importante du style rabelaisien.

> […] chez Rabelais, le philosophe, le politicien et le styliste sont d'une telle volée, que la gloire du génie burlesque demeure au second plan […][202].

Bourget observe que si le contenant importe ici autant que le contenu (et Rabelais lui-même donne un commentaire allant dans ce sens dans le Prologue de *Gargantua*[203]), la critique

---

[200] L'idée selon laquelle Rabelais ne serait véritablement compréhensible que par les Français est un pur produit de la montée en puissance des nationalismes durant le XIXe siècle. Marcel de Grève a très justement montré les limites de cette interprétation. Marcel de Grève, *La réception de Rabelais en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, études réunies par Claude De Grève et Jean Céard, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 167 à 208.

[201] Que M.-A. Fougère mentionne à juste titre dans son ouvrage.

[202] Préface du *Roman comique* de Scarron, Jouaust, p. IV-V. Cité dans Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle*, p. 63.

[203] « Car vous mesmes dictes que l'habit ne faict point le moine et tel est vestu d'habit monachal, qui au dedans n'est rien moins que moyne et tel est vestu de cape hespagnole, qui en son couraige nullement affiert à Hespane.

s'est souvent contentée de s'arrêter sur l'un des deux aspects (comique plus ou moins gras, ou bien satire allégorique). Autrement dit, il se pose la question de la réception de Rabelais, et remet en cause cette obsession de la satire ou de l'allégorie présente chez un certain nombre de critiques littéraires de son époque et du temps jadis. Ce dernier questionnement de Paul Bourget est très avant-gardiste. En effet, le point de la réception de Rabelais par la critique littéraire n'a pas eu un grand écho avant que les travaux de Jacques Boulenger (le *Rabelais à travers les âges* de 1925) puis de Lazare Sainéan (avec *L'Influence et la réputation de Rabelais* en 1930) n'aient repris le flambeau de l'étude des interprétations de la plume rabelaisienne[204].

E. Exemples de commentaires d'auteurs du corpus sur Rabelais

Jusqu'à présent, les différents commentaires appréciatifs ou dépréciatifs que l'on a relevé concernaient le lectorat du siècle au sens large. Maintenant, changeons de point focal pour centrer ce travail autour de ce que disent les auteurs du corpus à propos de Rabelais. Il existe quelques traces de ce qu'ont pu penser de Maître François les auteurs du corpus dans leurs correspondances. Trois auteurs en particulier n'ont pas été avares sur ce point : il s'agit d'Honoré de Balzac, de Théophile Gautier et de Gustave Flaubert.

1. Balzac

Balzac est certainement « le plus rabelaisant »[205] des grands auteurs du romantisme. Citons le mot de Théophile Gautier, qui affirmait à propos de Balzac dans ses *Portraits Contemporains*[206] :

> « L'expression habituelle de la figure de Balzac était une sorte d'hilarité puissante, de joie rabelaisienne et monacale – le froc contribuait sans doute

C'est pourquoy fault ouvrir le livre et soigneusement peser ce que y est deduict. » François Rabelais, *Gargantua, op. cit.*, préface par Guy Demerson (éd.), Paris, Seuil, 1973, « Prologe de l'Auteur », p. 48.

[204] Ma thèse est en partie tributaire de ces deux ouvrages ; la différence majeure étant que mon analyse se concentre sur le XIXe siècle, là où Boulenger et Sainéan ont souhaité rendre un panorama englobant l'histoire littéraire du XVIe siècle jusqu'au début du XXe). Il m'a semblé nécessaire d'étudier le XIXe de manière plus exhaustive dans le panorama des sources littéraires se revendiquant dans une filiation à Rabelais, de façon à avoir une perspective plus nette sur l'ensemble du paysage formé par les innombrables commentaires autour d'Alcofribas Nasier.

[205] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 118.

[206] Aux pages 59 et 126 dans les citations suivantes, mais le critique remarque d'autres commentaires de cet ordre aux pages 49, 87, 94, 118.

> à faire naître cette idée – qui vous faisait penser à frère Jean des Entommeures, mais relevé et grandi par un esprit de premier ordre ». [207]

De même :

> […] il était trop nourri de *Gargantua* et trop « pantagruélique » pour que, ayant à se plaindre de quelque vieille sorcière ou tireuse de cartes, comme il lui arriva un jour, ce ne fût point « tout ce que l'habitude des litanies de Rabelais pouvait lui suggérer de termes bizarres » qu'il grommelât en guise d'injure. [208]

Mais le lien à Rabelais ne se limite pas à cet esprit pantagruélique ou à ces allusions à Rabelais dans la vie réelle. Les *Contes drolatiques* sont l'exemple le plus frappant de ce sentiment chez Honoré de Balzac d'un héritage de Maître François.

> […] tout le livre n'est qu'un pastiche de *Gargantua* et de *Pantagruel* ; tout y est rabelaisien, ou s'y efforce de l'être, depuis la langue archaïque […] jusqu'aux personnages et au sujet ; et qui voudrait relever les emprunts des *Contes drolatiques* à Rabelais, risquerait d'écrire autant de lignes qu'en comprend l'ouvrage même […][209].

Il est vrai que le pastiche est remarquable par sa longueur, pour un texte écrit en moyen français et que les allusions à Rabelais y sont extrêmement nombreuses, à l'image du vocabulaire spécifique et de l'exclamation « Baise mon cul ! »[210], en référence au nom de l'épée de Panurge. Pour autant, il y a un élément que Boulenger n'a pas vu à propos des *Contes drolatiques* : il s'agit de la disparition de la figure du bon vivant, ainsi que des longues descriptions des banquets, qui pourtant sont primordiales dans le roman rabelaisien. Il est à ce propos tout à fait curieux que Balzac ait ainsi fait le choix de ne pas perpétuer dans les *Contes drolatiques* cette part typique du style de Maître François. Ceci est d'autant plus surprenant que Balzac était pourtant fameux lors de ses descriptions de banquet[211]. Dès lors, pourquoi cette omission ? Peut-être Balzac n'a-t-il pas souhaité faire un pastiche trop fidèle ? Même si les *Contes drolatiques* constituent un flamboyant hommage au style rabelaisien, il est possible que Balzac ait voulu en partie moderniser les sujets fictionnels, et ce en dépit de l'écriture (le Moyen français) et des personnages (le roi entre autres).

Contrairement à Maître François qui mettait en place un univers merveilleux peuplé de géants et de figures aux noms révélateurs de leur intériorité (comme Picrochole, c'est-à-dire

---

[207] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 118-119.
[208] *Ibid.*, p. 119.
[209] *Ibid.*, p. 119-120.
[210] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 167.
[211] Voir le dîner orgiaque de Taillefer dans *La Peau de chagrin*.

« le Bilieux »), Honoré de Balzac a fait le choix d'une peinture plus réaliste dans les différentes nouvelles. Le mérite de l'auteur dans cette œuvre est sans doute d'avoir réussi, malgré ce parti pris d'écriture, à respecter suffisamment les codes du style rabelaisien pour que l'œuvre puisse tout de même être considérée comme un pastiche. Peut-être Balzac s'est-il dit que le motif merveilleux du géant était passé de mode, ou bien qu'il était trop éloigné de son goût ? Cela est envisageable. Toujours est-il que le style réaliste implique nécessairement un univers où il n'y a nulle magie ni *deus ex machina*, et où les figures merveilleuses ne sont plus. Ceci pourrait peut-être justifier l'absence des géants, mais n'explique pas le fait que la nourriture ne soit guère développée à part dans quelques occurrences comme la fameuse orgie chez Taillefer dans *La Peau de chagrin*. Sur cette nourriture au final assez peu présente, l'on n'a guère trouvé d'explication. L'absence de description des plats est d'autant plus surprenante que Honoré de Balzac joue d'ordinaire beaucoup sur la description des lieux, des plats et de la finesse des ornements. Peut-être l'écrivain s'est-il dit que le sujet médiéval empêchait toute recherche dans les plats et l'ornementation du couvert ?

Pour revenir à la question des références à Rabelais dans l'écriture balzacienne, Boulenger évoque l'introduction de la *Physiologie du mariage* :

> […] l'auteur se montre fort sollicité d'écrire le livre par un démon familier qui « poussait, à la manière de Rabelais, un rire large et franc, et traçait sur la muraille d'une rue un mot qui pouvait servir de pendant à celui de :
> – Trinque ! seul oracle obtenu de la dive bouteille »[212].

Et le critique de dresser une longue liste des liens à Rabelais dans les différentes œuvres de Balzac (par souci de lisibilité, on n'en reprendra que les principaux points). Il signale ainsi dans les pages 122 à 126 que Maître François et son univers sont mentionnés dans *Les Proscrits* (1831)[213], les *Contes bruns par une tête à l'envers* (1832), dans *La Fille aux yeux d'or* (1834-1835)[214]. Beaucoup plus fréquentes sont les références où le lien est plutôt vague (comme des formules d'admiration sans référence particulière

[212] Honoré de Balzac, *Physiologie du mariage* [1829], Paris, Charpentier, 1839, p. 7. Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 120.

[213] « Ce système vécut jusqu'au jour où Rabelais immola l'ergotisme sous ses terribles moqueries, comme Cervantès tua la chevalerie avec une comédie écrite ». Honoré de Balzac, *Les Proscrits*, dans *Œuvres complètes de M. de Balzac. La Comédie humaine*, Paris, Furne, 1842-1848 puis 1853-1855, p. 1. [Disponible sur Gallica – document fourni par les éditions Acamédia, 1998].

[214] « Mais que dirait le Gargantua de Rabelais, figure d'une sublime audace incomprise, que dirait ce géant, tombé des sphères célestes, s'il s'amusait à contempler le mouvement de cette seconde vie parisienne, dont voici l'une des formules ? ». Honoré de Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, dans *Œuvres complètes de M. de Balzac. La Comédie humaine*, Paris, Furne – Dubochet – Hertzel, 1842-1848, vol. IX, Première Partie « Etudes de Mœurs », t. III, p. 242 [Google Books].

concernant un passage précis, ou bien des noms de lieux évocateurs) : « Par exemple, dans le *Lys dans la vallée* (1835), une ferme des Mortsauf s'appelle la Rabelaye […] »[215].

J. Boulenger affirme enfin que 1829 est la date à laquelle Balzac fait pour sa première fois part de son admiration envers Rabelais, mais n'en donne malheureusement aucune preuve tangible. On ne peut dès lors que demeurer circonspect quant à une telle affirmation, d'autant que même si Balzac faisait réellement son premier commentaire élogieux de Rabelais en cette année 1829, rien ne dit que son admiration n'était pas plus ancienne. On ne sait pas non plus la teneur du commentaire de Balzac : peut-être s'agissait-il d'un éloge plutôt vague comme la mode rabelaisienne au XIXe a pu en produire des dizaines ? Aussi mieux vaut-il se contenter de ce dont on peut être sûr :

> […] tous [les grands auteurs du siècle] en ont parlé ; la plupart l'ont connu ; mais celui qui l'a peut-être le plus passionnément goûté, je crois bien que c'est l'auteur de la *Comédie humaine*.[216]

2. Gautier

Théophile Gautier était un grand admirateur de Rabelais, et il existe de nombreuses références à Rabelais dans le *Capitaine Fracasse.* On pense aussi au fameux poème « Rabelais, cet Homère moqueur… », cité par Sainéan et issu d'*Emaux et Camées* (1852) :

> Rabelais, cet Homère moqueur,
> Dont le sarcasme, aigu comme un poignard, au cœur
> De chaque vie plonge, et des foudres du pape
> N'ayant cure, l'atteint sous la pourpre ou la chape :
> Car nous aimons tous deux les tours hardis et forts,
> Mais naïfs cependant et placés sans efforts,
> L'originalité, la puissance comique
> Qu'on trouve en ces bouquins à couverture antique,
> Dont la marge a jauni sous les doigts studieux
> De vingt commentateurs, nos patients aïeux.[217]

Gautier s'inscrit avec ces vers dans un intelligent entre-deux, tantôt dans la lecture allégorique avec la puissance assassine du « sarcasme » manié « comme un poignard », tantôt dans la lecture « comique » servant autant à faire passer un message qu'à simplement divertir le lecteur. Il ne renie ainsi aucun des effets de l'œuvre rabelaisienne. On peut

[215] Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée, nouvelle édition, revue et corrigée*, Paris, Charpentier Editeur, 1839, p. 144. [Google Books]. Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 124.
[216] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 127.
[217] Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais – interprètes, lecteurs et imitateurs – un rabelaisien*, *op. cit.*, p. 177. Extrait de la *Revue du XVIe siècle*, t. X, p. 18, article de B. Rava sur « Rabelais et Théophile Gautier ».

également trouver une allusion au *Pantagruel* dans le *Voyage en Italie*, où un gondolier de Venise semble « altéré », assoiffé de vin à chaque parole de son chant :

> Ayant le chant salé, il était obligé, disait-il, de boire beaucoup ; chaque stance lui faisait l'effet de jambon, de caviar et de boutargue, comme à un chantre rabelaisien[218].

Le texte parle de lui-même : on est ici dans la plus pure tradition rabelaisienne, avec le lien au phénomène de « l'altération » de Pantagruel. Boulenger mentionne *Les Jeunes-France*, où Gautier représente un Onuphrius qui, à la manière du jeune Gargantua, « croyait que nues feussent paelles d'arin et que vessies feussent lanternes » ; ainsi que des références à « Trinc », c'est-à-dire « le mot de la dive bouteille » et à Rabelais lui-même[219]. On peut constater que Gautier n'est pas avare en matière de liens au roman rabelaisien. C'est ainsi qu'en 1835 (soit deux ans après les *Jeunes-France*), il fait paraître *Mademoiselle de Maupin*, dont une partie de la préface est tout à fait rabelaisienne.

> […] Le temps est à la pluie et à l'homélie : on se défend de l'une et de l'autre en ne sortant qu'en voiture et en relisant *Pantagruel* entre sa bouteille et sa pipe.
> Mon doux Jésus! Messieurs les prédicateurs, quel déchaînement, quelle furie ! – Qui vous a mordus ? Qui vous a piqués ?[220] Que diable avez-vous pour crier si haut, et que vous a fait ce pauvre vice pour lui en tant vouloir, lui qui est si bon homme, si facile à vivre, et qui ne demande qu'à s'amuser et à ne pas ennuyer les autres, si faire se peut ?[221]

Outre la référence explicite à Rabelais, ce passage ressemble fortement aux préfaces des *Pantagruel* et *Gargantua*. Gautier y prend le masque d'un avocat défendant l'accusé face aux « prédicateurs ». Il est vrai qu'encore au XIXe siècle, Rabelais suscite des réactions parfois disproportionnées du public, en particulier pour son humour mordant et gras. A ce titre, on observe que Gautier paraît apprécier davantage le Rabelais des premiers *Livres* (bienveillant, rieur, jovial) que celui des derniers volumes (plus sombre). La grande originalité de Gautier, tout comme de Balzac par rapport à ce qui se disait au XIXe concernant Rabelais est qu'ils ne se positionnent ni dans une lecture uniquement tournée vers la satire, ni dans une autre interprétation simplement allégorique. Ils font tous deux partie des écrivains du siècle à avoir le mieux compris l'essence de l'humour et du lyrisme rabelaisiens.

---

[218] Théophile Gautier, *Voyage en Italie* (troisième édition), Paris, Hachette, 1860, ch. XV, p. 200. Disponible sur https://archive.org/stream/italia00gaut/italia00gaut_djvu.txt. Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, p. 141.
[219] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 141.
[220] Ce passage en particulier rappelle évidemment le troisième paragraphe du chapitre IX de *Gargantua* : « Qui vous pousse ? Qui vous aiguillonne ? […] » (p. 106).
[221] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* [1835], Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 26-27.

3. Flaubert

Parmi les auteurs qui revendiquent leur admiration pour le thème rabelaisien, on compte aussi Gustave Flaubert. Ce dernier ne cache pas ce grand intérêt, en particulier dans ses correspondances.

> On a relevé dans une lettre du 24 mars 1837 une phrase d'un tour tout rabelaisien[222], et les 13 septembre et 29 octobre 1838, il écrit à Ernest Chevalier qu'il lit « toujours » Rabelais[223].

Son intérêt pour Maître François est très ancien : Flaubert s'est intéressé à Rabelais très tôt. Durant sa jeunesse, il a même composé une étude sur lui :

> Cette étude intitulée *Rabelais* fut retrouvée dans les papiers de Flaubert après sa mort et publiée avec d'autres fragments restés jusque-là inédits par les éditeurs de ses Œuvres complètes[224].

Toute sa vie durant, il fut un grand admirateur de Rabelais, et les exemples de références à l'œuvre rabelaisienne ne manquent pas. On renvoie ici à l'excellente étude d'Henri Patry, *Rabelais et Flaubert*[225]. Patry nous montre par exemple les divertissements de Flaubert, qui s'amusait à lire Rabelais avec son ami Louis Bouilhet[226].

> En 1861, il écrit à son ami Ernest Feydeau qu'il a « relu beaucoup de Rabelais »[227]. […]
> Les jugements de Flaubert sur Rabelais sont exprimés avec autant de véhémence : ce sont des exclamations passionnées et sincères, qui n'ont point du tout le caractère d'appréciations […].[228]

On ne peut que rejoindre le jugement d'Henri Patry : plutôt que de donner ici une analyse de ce qui lui plaît dans le style rabelaisien, Flaubert procède à l'écriture d'une forme de cri du cœur dans des « exclamations passionnées ». En particulier dans le choix de qualificatifs tels que « pyramidal » pour désigner l'œuvre rabelaisienne.

> Les épithètes qui reviennent le plus souvent quand il veut caractériser l'œuvre de Rabelais, ce sont celles d'« exagéré »[229], de « monstrueux »[230],

---

[222] Voir *Œuvres complètes de Gustave Flaubert – Correspondance – Nouvelle édition augmentée, Première série (1830-1846)*, Paris, Louis Conard Libraire-Editeur, tome 9, 1926, « A Ernest Chevalier », Rouen, 24 mars 1837, p. 24. La lettre du 24 mars 1837, tout à fait rabelaisante, est en annexe 5.

[223] Les lettres de septembre et octobre 1838 sont aux pages 29 (« A Ernest Chevalier », Rouen, jeudi 13 septembre 1838) et 33 (« A Ernest Chevalier », Rouen, dimanche [28 octobre 1838]). D'après l'édition consultée, Boulenger semble avoir fait une menue coquille, la seconde lettre n'étant pas datée du 29, mais du 28. Jacques Boulenger, Rabelais à travers les âges, op. cit., p. 156.

[224] Extrait des *Œuvres complètes de Flaubert*, t. 6, p. 360-380. Henri Patry, *Rabelais et Flaubert*, « Revue des Etudes rabelaisiennes » (2ème année, 2ème fascicule), Paris, 1904, p. 5.

[225] *Ibid.*, *loc. cit.*

[226] *Ibid.*, p. 7.

[227] « A Ernest Feydeau », *Correspondances*, III, p. 216. Henri Patry, *Rabelais et Flaubert*, *op. cit.*, p. 11.

[228] 1852, Croisset. « A Mme X. » *Corresp.*, II, p. 148. Henri Patry, *Rabelais et Flaubert*, *op. cit.*, p. 13-14.

> de « puissant »[231], d'« immense »[232], d'« énorme »[233], de « pyramidal » surtout. Il affectionne particulièrement cette épithète et se plaît souvent à comparer l'œuvre de Rabelais aux pyramides d'Égypte, qu'il avait admirées lors de son voyage en Orient : « Quels écrasants livres ! » écrit-il à propos du *Pantagruel* et du *Don Quichotte*, « ils grandissent à mesure qu'on les contemple, comme les pyramides, et on finit presque par avoir peur... Quels nains que tous les autres à côté ! Comme on se sent petit ! Mon Dieu, comme on se sent petit ! » […].[234]

Il est vrai que les œuvres du moine défroqué ont en elles ce caractère « immense » et « monstrueux ». Il est seulement dommage que Flaubert n'ait pas essayé de lier cette impression avec un commentaire critique dans ces quelques lettres. Mais ce n'était manifestement pas son objectif : il s'agissait plutôt pour lui de montrer avec force la puissance des sentiments que suscitent en lui la lecture de Rabelais. Patry continue à propos de Flaubert :

> Ce qui plaît encore à Flaubert dans Rabelais, c'est le caractère d'absolue impersonnalité de son œuvre. C'est en vain qu'il a cherché à se faire une idée de l'homme lui-même, de sa personne physique et de son caractère au travers de ses ouvrages, et il le loue pour être resté ainsi impénétrable […][235]

On peut constater que contrairement à un certain nombre de commentateurs de son temps (ex : George Sand), Gustave Flaubert a perçu le lyrisme de l'œuvre même dans les passages où l'« ordure » est présente. Les deux paragraphes choisis par H. Patry ont ceci de surprenant que l'auteur de *L'Education sentimentale* semble se contredire quelque peu. Flaubert affirme d'un côté qu'il ne parvient pas à se représenter le Rabelais historique :

> L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu ; moins je m'en fais une idée et plus il me semble grand : je ne peux rien me figurer sur la personne d'Homère, de Rabelais, et, quand je pense à Michel-Ange, je vois de dos seulement un vieillard de stature colossale sculptant la nuit aux flambeaux[236].

---

[229] « Il ne faut jamais craindre d'être exagéré, tous les très grands l'ont été : Michel-Ange, Rabelais, Shakespeare, Molière » [1853], Croisset. « A Mme X. » *Corresp.*, II, p. 247.

[230] « Pour être durable, je crois qu'il faut que la fantaisie soit monstrueuse, comme dans Rabelais. Quand on ne fait pas le Parthénon, il faut accumuler les Pyramides ». [1852], Croisset. « A Mme X. » *Corresp.*, II, p. 137.

[231] « Quoi de plus mal bâti que bien des choses de Rabelais, Cervantès, Molière et Hugo ? Mais quels coups de poing subits ! Quelle puissance dans un seul mot ! » [1853], Croisset. « A Mme X. » *Corresp.*, II, p. 189.

[232] « Je tâche de fermer l'œil après avoir lu un chapitre du sacro-saint, immense et extra-beau Rabelais. » [1868], Croisset. « A Ernest Feydeau », *Corresp.*, III, p. 353.

[233] « Avez-vous suffisamment ri au jeûne ordonné par Sa Majesté Victoria ? Voilà une des plus magistrales bouffonneries que je sache. Est-ce énorme? O Rabelais ! Où est ta vaste gueule ? » [1858], Croisset. « A Jules Duplan », *Corresp.*, III, p. 135.

[234] 1852, Croisset. « A Mme X. » *Corresp.*, II, p. 148. Henri Patry, *Rabelais et Flaubert*, *op. cit.*, p. 13-14.

[235] Henri Patry, *Rabelais et Flaubert*, *op. cit.*, p. 14-15.

[236] 1852, Croisset. « A Mme X. » *Corresp.*, II, p. 76-77. *Ibid.*, *loc. cit.*

Et d'un autre côté, il nie catégoriquement toute inclination de Rabelais pour la « gaudriole ».

> Rabelais, et c'est là encore un des grands éloges que lui adressera Flaubert, ne s'est pas préoccupé de faire œuvre de moraliste : il y a de « l'ordure » chez lui, mais Flaubert ne saurait l'en blâmer, car elle est « lyrique », et Rabelais n'est pas du tout « un homme à gaudriole »[237].

Mais peut-être que, dans l'esprit de Flaubert, ces deux commentaires ne sont-ils pas antithétiques. Imaginons par exemple que Flaubert considère que le choix de Rabelais d'écrire certains passages dans un humour grivois ou scatologique ait été sciemment soupesé. Il n'y aurait donc pas de plaisanterie facile, mais une véritable recherche pour améliorer l'effet du texte sur le lecteur. Pour Flaubert, le fait d'avoir compris cela de Rabelais ne pouvait amener, de toute façon, à croire qu'il avait tout mis en lumière de François Rabelais en tant qu'individu. A la manière du « Michel-Ange » vu par Flaubert comme un vieillard « de dos », on perçoit dans l'œuvre rabelaisienne la présence de l'auteur, sans jamais que celui-ci se dévoile. Cette identification impossible serait ainsi, pour l'auteur, le caractère commun des auteurs de chefs-d'œuvre.

A ces différentes correspondances portant sur la question rabelaisienne, on peut ajouter la fameuse lettre à Feydeau de la fin de l'année 1867 dans laquelle Flaubert parle du « sacro-saint, immense et extra-beau Rabelais »[238]. L'admiration de Flaubert est restée constante, et le temps n'a pas diminué le goût de Flaubert pour la source rabelaisienne.

> …Il part pour l'Orient. Mais à son retour, il se reprend à *Pantagruel*. « Je ne délis pas Rabelais et *Don Quichotte*, le dimanche, avec Bouilhet », écrit-il en 1852 à Louise Colet. […] Ces lettres de 1852 et 1853 abondent en allusions à l'auteur de *Gargantua* ; Flaubert compose à cette époque *Madame Bovary*.[239]

Il est amusant de constater le contraste entre une œuvre telle que *Madame Bovary*, qui n'a que peu de points communs[240] avec l'esthétique rabelaisienne et la passion de Flaubert pour les différents écrits du curé de Meudon. L'intérêt de l'écrivain pour Rabelais a perduré durant des décennies, et ce jusqu'à sa mort. Il a donc eu le loisir de réfléchir à ce qui lui plaît tant chez Alcofribas Nasier.

> J'aime par-dessus tout la phrase nerveuse, substantielle, claire, au muscle saillant, à la peau bistrée ; j'aime les phrases mâles et non les phrases femelles, comme celles de Lamartine… Les gens que je lis

[237] 1852, Croisset. « A Mme X. » *Corresp.*, II, p. 122. *Ibid.*, *loc. cit.*
[238] Gustave Flaubert, *Correspondance : année 1867* (édition d'origine par Louis Conard), Danielle Girard et Yvan Leclercq (éd.), Rouen, 2003, « Novembre-décembre 1867 ».
[239] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 157.
[240] A part durant les scènes du repas de noces des Bovary et du déjeuner chez le Marquis d'Andervilliers.

> habituellement, mes livres de chevet, ce sont Montaigne, Rabelais, Régnier, La Bruyère et Le Sage…[241]

Cette pensée de Flaubert est assez similaire au « génie-mère » de Chateaubriand. Cependant, il ne s'agit pas de désigner des fondateurs du genre littéraire tel qu'il est devenu, mais au contraire de faire un catalogue d'auteurs à la plume « (mâle) » dans une lecture individuelle. Ce classement, dans l'esprit de Gustave Flaubert, n'a rien d'une typologie objective et ne concerne que lui. Les auteurs « à la phrase nerveuse » dont fait partie Rabelais sont pour Flaubert l'incarnation d'un style littéraire viril. En rejetant Lamartine, l'auteur de *Salammbô* éloigne peut-être dans le même temps une certaine forme de poésie, qui au contraire ne serait pas « bistrée » mais « (femelle) ».

Le grand goût de Flaubert pour Rabelais a eu pour conséquence une certaine omniprésence de Maître François dans les pensées de l'auteur de *Madame Bovary* :

> Pourquoi cette phrase de Rabelais me trotte-t-elle dans la tête : « L'Afrique apporte toujours quelque chose de nouveau ? » Je la trouve pleine d'autruches, de girafes, d'hippopotames, de nègres et de poudre d'or…[242]

On devine ici que l'écrivain devait être durant cette période en pleine réflexion autour de la création de *Salammbô*. Lazare Sainéan montre lui aussi que les commentaires de Flaubert sur la question rabelaisienne sont très nombreux dans ses correspondances[243]. On peut résumer le goût de Flaubert pour Rabelais en une citation, qui porte sur les grands hommes de la littérature et de l'art :

> Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de faire rêver. Aussi, les très belles œuvres ont ce caractère : elles sont sereines d'aspect et incompréhensibles […]. Homère, Rabelais, Michel-Ange, Shakespeare, Goethe m'apparaissent impitoyables. Cela est sans fond, infini, multiple. Par de petites ouvertures, on aperçoit des précipices ; il y a du noir en bas, du vertige, et cependant quelque chose de singulièrement doux plane sur l'ensemble ! C'est l'idéal de la lumière, le sourire du soleil, et c'est calme ! c'est calme ! et c'est fort ![244]

Pour l'écrivain, l'art doit faire comme la nature pour atteindre le rêve. Flaubert définit ce qu'il admire chez les grandes œuvres, à savoir leur aspect à la fois « serein »

---

[241] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 157. Lettre de juin 1844, *Correspondances*, « A Louis de Cormenin », , I, p. 72.
[242] *Ibid.*, p. 157-158.
[243] *Revue des Etudes Rabelaisiennes*, t. V, p. 27-39. Cf. t. VIII, p. 94-95 et t. X, p. 288-290.
[244] Lettre d'août 1853. *Correspondance*, t. II, p. 304. Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais*, p. 230.

et « incompréhensible ». Cette dualité étant présente tout au long du commentaire, avec entre autres l'association antithétique des contraires, que sont le « vertige » et « quelque chose de singulièrement doux ». Le chef-d'œuvre, pour Gustave Flaubert, est donc comparable aux deux faces d'une pièce de monnaie. Le motif est original. Il implique que l'on ne parvienne ni à décrire le chef-d'œuvre dans son ensemble, ni à le résumer, ni même à le discerner entièrement (tout comme l'on ne voit qu'une face de la pièce lorsque l'on la regarde). On comprend dès lors mieux le caractère « (vertigineux) » que remarque Flaubert. Peu importe l'angle de vue, il est impossible de tout voir de ces créations artistiques, à la fois « (calmes) » et « (fortes) ».

Rapporté à Rabelais, cette description du chef-d'œuvre s'applique d'autant mieux que les cinq *Livres* ont toujours une dimension énigmatique dans le texte, qui demeure tangible malgré tous les efforts de siècles de lectures critiques[245]. Boulenger résume les correspondances de Flaubert durant la seconde moitié de sa vie autour de la question rabelaisienne :

> Mais à partir de 1858, il recommence à citer *Pantagruel*. […] En 1876, il recommande à sa nièce Caroline de donner « une pensée de respect et d'adoration » à Chinon, devant la maison de « l'incomparable bonhomme ayant nom Rabelais », et il s'amuse encore (à cet âge) à composer une nouvelle épître « en vieux français ».
> Tout porte à croire d'ailleurs qu'il n'ouvre plus guère son *Gargantua* ni son *Pantagruel*. […] Pourtant, jusqu'à la fin, il garda son admiration et, le 19 février 1880, dans une de ses toutes dernières lettres, il rappellera et ratifiera encore le mot de Chateaubriand : « Rabelais d'où découlent les lettres françaises ».[246]

On voit bien que Flaubert est là aussi dans le même esprit que Chateaubriand sur Rabelais. Même si Flaubert a choisi de ne reprendre le terme de « génie-mère », l'idée défendue est la même : Rabelais serait l'un des pères fondateurs de la littérature française. Et Gustave Flaubert garde ce jugement toute sa vie durant, quand bien même il n'aurait peut-être plus beaucoup lu Maître François dans les dernières années. Concernant cet aspect de constance dans l'admiration, Rabelais fait peut-être d'ailleurs figure d'exception. Ainsi Flaubert écrit-il en juin 1844 : « Les gens que je lis habituellement, mes livres de chevet, ce sont Montaigne, Rabelais, Régnier, La Bruyère et Le Sage. » De même, dans un courrier du 13 septembre 1838 à Ernest Chevalier, Flaubert disait : « Je lis toujours

[245] Qu'il s'agisse des énigmes au sens fuyant, du jeu sur le double sens, voire des allusions à des réalités de l'époque aujourd'hui disparues, pour ne citer que ces cas de figures.
[246] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 158-159.

Rabelais et j'y ai adjoint Montaigne. Je me propose même de faire plus tard sur ces deux hommes une étude spéciale[247] de philosophie et de littérature. »[248].

On peut constater que les « livres de chevet » de 1838 et 1844 ne sont pas les mêmes que ceux de la lettre d'août 1853 (« Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'art… », citée plus haut). Peut-être les goûts de Gustave Flaubert ont-ils changé avec le temps ? On ne pourrait pas dire que les auteurs situés par Flaubert au « plus haut dans l'art » ne font pas partie de ses « livres de chevets », car Rabelais est présent dans les deux catégories que sont les goûts littéraires de Flaubert de 1838 à 1844 pour la première, et de 1853 pour la seconde. Peut-être y aurait-t-il ici un classement plus personnel à l'intérieur de chacune des deux catégories, dont Flaubert ne ferait pas part dans sa lettre ?

Ce dont on peut être sûr néanmoins, c'est de l'admiration véritable de Flaubert pour Rabelais. Les exemples sont multiples, allant de l'allusion au pastiche. On précise ici que le pastiche auquel procède Flaubert n'a pas été pensé par l'écrivain pour être publié. Il s'agit en effet d'une lettre à Louis Bouilhet datée du 26 décembre 1852[249], ami de Flaubert et grand lecteur de Rabelais. La tournure rabelaisienne y est manifeste et extrêmement fidèle, peut-être même davantage que dans les *Contes drolatiques* de Balzac. En effet, ces derniers n'incluent finalement que peu la dimension grivoise et les autres traits caractéristiques de la plume rabelaisienne, comme les fausses harangues savantes[250]. A l'inverse, dans le pastiche auquel procède l'auteur de *L'Education sentimentale*, ces différentes caractéristiques sont bel et bien présentes, de manière explicite et fréquente. Le texte en lui-même, qui est écrit en moyen français, est assez cocasse et est écrit dans un style oratoire au ton à la fois jovial et gentiment railleur. La lettre à Bouilhet est très révélatrice : elle nous confirme que Flaubert est un auteur connaissant bien son Rabelais[251].

La chose la plus remarquable dans les correspondances de Balzac (1799-1850), Gautier (1811-1872) et Flaubert (1821-1880) est sans doute la grande admiration exprimée

---

[247] Qui a été retrouvée dans les papiers posthumes (*Œuvres complètes*, t. VI, p. 368 à 380). L. Sainéan nous signale qu'il ne s'agit cependant que d'un « fragment de jeunesse, dépourvu d'originalité » (p. 229). Nous n'avons pas pu consulter cette édition.

[248] Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais*, *op. cit.*, p. 229.

[249] *Œuvres complètes de Gustave Flaubert – Correspondance – Nouvelle édition augmentée, Troisième série (1852-1854)*, Paris, Louis Conard Libraire-Editeur, t. 11, 1927, « A Louis Bouilhet », p. 72 à 75. Voir Annexe 6. Egalement cité (mais de manière assez maladroite, avec de nombreuses coquilles) dans Henri Patry, *Rabelais et Flaubert*, Paris, Champion, 1904.

[250] Par exemple celle de Janotus de Bragmardo.

[251] Pour davantage d'informations à propos de cette correspondance originale et plaisante de 1852, consulter l'Annexe 6.

envers Rabelais, et perceptible sans équivoque par leurs contemporains. Ce goût pour l'œuvre rabelaisienne est commun aux trois auteurs de manière assez uniforme, malgré un écart temporel – et même générationnel – plutôt manifeste.

Les lectures suscitées par l'œuvre rabelaisienne aussi bien par les critiques littéraires que par les écrivains du XIXe ont été extrêmement nombreuses. Leur pluralité ainsi que les controverses auraient pu faire perdre de son aura à l'image de Rabelais. Pourtant, ces lectures positives et négatives n'ont pas nui à la popularité d'Alcofribas. A ces multiples lectures, il faut ajouter un phénomène important durant le siècle : de nombreux grands écrivains ont revendiqué un sentiment de sympathie voire d'adhésion au style de maître François. Dès lors, on peut légitimement penser que le grand débat autour du roman rabelaisien a joué un rôle dans sa pérennité au XIXe, mais aussi au XXe et au XXIe.

Après une partie axée autour de la réception de Rabelais, il convient d'approfondir la source d'inspiration – l'œuvre rabelaisienne en elle-même –. Une fois ce travail effectué, on tentera de montrer quelles sont les manifestations de la filiation des auteurs de notre corpus vis-à-vis de la source rabelaisienne.

Peut-on dire précisément ce qui, chez François Rabelais, a tant plu à des écrivains comme Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Théophile Gautier, ou encore Gustave Flaubert et Emile Zola pour ne citer qu'eux ? Quels sont les traits spécifiques des bons vivants rabelaisiens (outre la dimension grossière), et que nous apprennent-ils sur les intentions de Rabelais dans ses œuvres énigmatiques et jubilatoires ? Pourquoi certains grands écrivains du XIXe se plaisent-ils à se rapprocher du style du créateur de la Dive Bouteille ? Que recherchent-ils ? Comment les écrivains du siècle réactualisent-ils les figures et thèmes du curé de Meudon ? Et que peut-on dire de cette récupération ? Est-elle fidèle tel un pastiche, ou *a contrario* se permet-elle par exemple quelques libertés dans le ton employé, les thématiques choisies ? Dans un autre sens, on a vu que le choix de la référence à Rabelais était pour certains auteurs de revue un moyen de s'affranchir des convenances et de se déresponsabiliser vis-à-vis d'un propos provocateur. Qu'en est-il concernant les auteurs du corpus ? A la manière du renversement des règles sociales mis en œuvre dans les œuvres de Rabelais, certains écrivains du XIXe siècle se servent-ils de la figure

écrasante du moine défroqué comme d'un atout pour transcender les limites de ce qui est publiable et de ce qui ne l'est pas[252] ?

[252] Cet atout servirait, par exemple, à renverser le temps d'une scène les règles sociales.

II. Le bon vivant rabelaisien et son influence au XIXe siècle

La première partie de la thèse a tenté de montrer l'absence de cohésion dans les lectures critiques de l'œuvre rabelaisienne, notamment avec le grand débat autour des interprétations allégoriques ou satiriques, au-delà même de la polémique entre défenseurs et « ennemis » de Rabelais. Le débat est vif, et existe à différents niveaux. Que ce soit parmi les lecteurs qui apprécient le texte, ou à l'inverse du côté de ceux qui ne supportent pas la source rabelaisienne, il existe différents degrés de connaissance (ou de méconnaissance) du texte, et ce phénomène est visible dans les deux camps. Autrement dit, parmi les défenseurs et les ennemis de l'œuvre rabelaisienne, il faudrait pour aller plus loin distinguer au moins deux sous-catégories : celle des « connaisseurs » et des personnes ne connaissant que vaguement Rabelais (et pouvant parfois le citer à tort). Mais même dans une seule sous-catégorie (comme celle des connaisseurs), les interprétations de l'œuvre de Rabelais sont très variables, tant et si bien qu'il serait très difficile sinon impossible de résumer l'ensemble des points de vue durant le siècle à propos des livres de Maître François.

Dans une moindre mesure, la diversité des interprétations peut également être constatée dans des critères d'observation plus restreints, comme par exemple la question de la représentation des bons vivants rabelaisiens. Les appréciations concernant le personnage du géant ne sont en effet pas unies. Plus qu'aux commentaires sur les comportements des personnages, on pense aux « représentations mentales » que se font les lecteurs de la figure du bon vivant selon Maître François. Pour tenter de connaître ces « manières d'imaginer » le personnage au XIXe, on s'est intéressé aux représentations tangibles (telles que les gravures et les illustrations). Effectivement, il serait trompeur de croire que les Grandgousier, Gargantua et autre Pantagruel auraient été imaginés de manière universelle et intemporelle dans le gigantisme typique du style de Gustave Doré[253].

On comprend mieux ce qu'impliquent les multiples lectures du texte : si les lecteurs du XIXe siècle n'ont pas interprété François Rabelais de manière univoque, alors on peut en déduire qu'il y aura nécessairement des différences dans les représentations des personnages, en particulier concernant le géant rabelaisien, qui est le bon vivant

[253] Il existe de nombreuses représentations différentes, comme celle signalée par M.-A. Fougère montrant des géants au gigantisme n'affectant que leur ventre.

le plus emblématique et la figure rabelaisienne la plus universellement connue[254]. On l'utilisera principalement comme modèle du bon vivant, car il est apparu à la lecture que les personnages de bons vivants à la condition humaine (comme frère Jean) ne font que les suivre et les servir. Maintenant que la multiplicité des lectures autour du personnage a été établie, il convient de synthétiser les critères de ce qui définit le bon vivant rabelaisien de la manière la plus objective possible. Lorsque ce travail préalable sera fait, on tentera de voir ce que ce personnage implique pour le lectorat du XIXe siècle, et de quelle manière ces critères sont perçus. *A fortiori*, on essayera de comprendre comment cette figure et les façons dont elle a pu être imaginée ont pu influencer la littérature de l'époque.

On rappelle tout d'abord que Marie-Ange Fougère a montré que les personnages de *Gargantua* et de *Pantagruel* n'étaient pas nécessairement perçus comme des géants aux proportions merveilleuses[255], et que cette lecture nous vient avant tout en droite ligne des gravures de Doré. On a vu que le caractère démesurément grand n'était pas aussi évident pour le lectorat du XIXe qu'il semble l'être de nos jours. De manière plus générale, étudier la perception qu'ont pu avoir les lecteurs du XIXe sur les œuvres de François Rabelais nécessite de désapprendre nos habitudes de lecteurs du XXIe siècle. Il est dès lors apparu vital de redéfinir les différentes caractéristiques du bon vivant rabelaisien, en raison du besoin d'expurger nos esprits de ce que l'on sait de Rabelais (par l'héritage critique et littéraire) et de nos préjugés de lecture.

La démarche que l'on propose n'est pas nouvelle. Michael Screech, par exemple, s'est lui aussi interrogé dans son *Rabelais* sur les caractères et manières d'être des géants. Il s'agit d'un sujet qu'il ne développe qu'assez peu, et le commentaire est ainsi marqué par la brièveté. Michael Screech considère en effet les géants de Maître François comme des personnages « [simplets] et [rigolards] »[256]. Le premier adjectif n'est peut-être pas tout à fait exact : du moins, il est juste durant la jeunesse des géants. Il y a en effet une période d'apprentissage dans le *Pantagruel* puis dans le *Gargantua*, au terme de laquelle les géants deviennent

[254] Encore aujourd'hui, de manière générale et non simplement en France, l'on connaît plus Gargantua que Panurge ou frère Jean des Entommeures.
[255] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle*, *op. cit*. Des exemples de représentations plus réalistes des personnages sont disponibles aux pages 24-25 de l'ouvrage.
[256] Michael Screech, *Rabelais*, *op. cit.*, p. 59-60.

presque comparables à des sages[257]. S'il est correct d'affirmer que le géant rabelaisien est comparable à un simplet durant sa jeunesse (à cause de l'absence d'éducation), cette désignation n'est pas adéquate durant la suite de ses aventures. Mis à part ce premier point, on ne peut qu'appuyer le propos du critique quant à la dimension éminemment comique du personnage. Les géants ne cessent en effet de rire, de plaisanter ; ils pratiquent des dizaines de jeux durant leur jeunesse[258]. Mais il s'agit d'un rire concernant tous les types d'humour : « rigolard » rimant avec « paillard »[259], les jeunes géants sont aussi connus pour leur goût de l'humour scatologique et pour leur sexualité assumée[260].

Michael Screech propose un autre attribut propre aux géants rabelaisiens, celui de devenir rois[261]. Ce critère de royauté est discriminant, à l'opposé des deux traits précédemment donnés par M. Screech pour tenter de résumer l'essence du géant rabelaisien. Ainsi, contrairement aux autres bons vivants (comme Panurge et frère Jean[262]), les géants sont les seuls à devenir monarques. Panurge et Jean des Entommeures, quant à eux, font partie de leur troupe, et sont en quelque sorte condamnés à être les éternels fous du roi Pantagruel dans un duo comique inaltérable. Cela est particulièrement frappant au fil des tomes : là où les géants tendent au fur et à mesure à atteindre un idéal de sagesse, Panurge et Jean demeurent à l'inverse comme figés dans leurs travers, et ne connaissent aucune évolution réelle.

En ce sens, la stagnation psychique qui affecte Panurge et frère Jean pourrait nous amener à les considérer comme atteints d'une folie véritable ; nous reviendrons bientôt sur l'importance de la folie dans les personnages rabelaisiens. Toujours est-il que cette part de folie empêche sans doute le lecteur de totalement les apprécier ou de s'identifier à eux. Ils restent ainsi de façon générale des personnages secondaires, et sont même par moments en quelque sorte spectateurs de l'histoire plutôt qu'acteurs : le démêlement de l'intrigue est réservé aux géants, dont la sagesse ou l'humour va permettre de surmonter les obstacles.

---

[257] Non pas des « sages » au sens d'un comportement ascétique, mais parce que les géants deviennent les garants d'une certaine forme de sagesse de l'ivresse.

[258] En témoigne la fameuse énumération des passe-temps de Gargantua. François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXII, p. 176 et suivantes.

[259] Le terme est même utilisé par Rabelais lui-même, qui désigne Gargantua comme étant « (ce) petit paillard ». *Ibid.*, ch. XI, p. 124.

[260] On renvoie à ce sujet au chapitre XI de *Gargantua*, qui narre les exploits sexuels du géant durant son adolescence.

[261] Michael Screech, *Rabelais*, *op. cit.*, p. 59-60. Bien entendu, ce commentaire ne s'applique qu'aux géants de sexe masculin, les géantes étant assez effacées dans les œuvres de Rabelais.

[262] On a montré dans l'Introduction en quoi les défauts de ces deux personnages les éloignent de l'idéal du bon vivant rabelaisien incarné par le géant (Panurge étant obsédé par le sexe, et Jean demeurant trop terre-à-terre, incapable d'élever sa réflexion vers la sagesse).

A l'inverse de ces deux figures comiques que sont frère Jean des Entommeures et Panurge, Gargantua, et Pantagruel deviennent de plus en plus sages au fil de leurs aventures[263]. L'écart entre leur point de départ (leur jeunesse dans la saleté et leur analphabétisme) et l'aboutissement de leur quête (la sagesse, l'éducation, le statut de monarque) est à la mesure de leur gigantisme. Pour autant, si la fin de leurs aventures implique une élévation mentale, elle ne signifie pas que le géant serait devenu sage au point d'être en permanence raisonnable. Le géant rabelaisien est ainsi un roi généralement avisé, qui a tendance à prendre de moins en moins parti dans les différents débats auxquels il a affaire. Mais cette volonté de ne pas afficher son opinion pour ne pas influencer autrui est poussée à l'extrême, et entraîne entre autres la perpétuation des tergiversations de Panurge sur la nécessité de se marier ou non. Ce faisant, en laissant perdurer le questionnement de son ami à l'infini, Pantagruel pêche peut-être : pas excès de sagesse, il s'éloignerait de la sagesse véritable. On se posera la question de la sagesse des géants rabelaisiens prochainement, dans la suite de notre analyse sur ces personnages atypiques.

Michael Screech s'interroge plus loin dans le *Rabelais* sur le thème de l'ordure, en particulier avec l'image de la défécation monstrueuse des géants de *Gargantua*. Il y voit une forme de condamnation comique[264], mais celle-ci peut être sujette à caution. Il n'y a en effet pas de remise en cause explicite de la scatologie, même dans des chapitres tels que celui du fameux « torchecul »[265]. En revanche, on peut ressentir une certaine ironie (ne serait-ce que dans l'intitulé du chapitre, où l'on lit que l'invention du torchecul permit à Grandgousier de découvrir « l'esperit merveilleux »[266] de son fils). Ce passage peut tout aussi bien n'être qu'une immense plaisanterie de Rabelais, pour faire gentiment un pied-de-nez au lecteur, qui ne s'attend pas à lire ainsi un passage au contenu ostensiblement scatologique (« grotesque », dirait-on aujourd'hui). On a qualifié cette provocation de « gentille », car il ne faut pas oublier que le Gargantua du passage n'est encore qu'un enfant, Grandgousier se comportant avec lui en père bienveillant.

A ce titre, il est d'ailleurs amusant de voir que Rabelais a imaginé des sujets « d'aventures » coïncidant avec l'apprentissage du géant. Ce dernier n'est alors qu'un enfant, et ne peut pas encore avoir des sujets de conversation recherchés, d'autant plus qu'il n'a pas encore

[263] On ne connaît que peu le père de Gargantua, mais si le parcours de Gargantua s'est répété sous les traits de son fils Pantagruel, on peut imaginer qu'il ait pu se produire le même phénomène d'élévation intellectuelle et morale chez Grandgousier.
[264] *Ibid.*, p. 75.
[265] François Rabelais, *Gargantua, op. cit.*, chapitre XIII, p. 132.
[266] *Ibid.*, *loc. cit.*

été éduqué à ce moment du texte. Il est ainsi embourbé dans une dimension spirituelle presque nulle, et en permanence trop proche des besoins du corps (la faim, la défécation, le sexe). Mais c'est précisément en constatant que son fils se pose des questions (notamment sur un torche-cul idéal…) que Grandgousier va prendre la décision d'éduquer Gargantua. Si le choix du pédagogue connaîtra quelques errances[267], le maître humaniste Ponocrates réussira à faire de Gargantua un personnage pouvant accéder à la hauteur morale et spirituelle requise par son rang de Dauphin. Dans une autre interprétation concernant les passages scatologiques, on pourrait penser que les géants (par leur caractère merveilleux), sont des êtres qui ne vivent pas la réalité de la même façon que les hommes. Ils ne sont effectivement pas sur le même plan qu'eux, qu'il soit question de leur gigantisme (à la fois physique et temporel), ou encore de leur condition royale. Et ce plan d'existence différent autoriserait les géants à ne pas se plier aux codes traditionnels de l'éducation et de la vie en société. Les géants rabelaisiens n'auraient dès lors peut-être pas besoin de se soumettre aux mêmes règles de savoir-vivre que les personnages humains.

Michael Screech s'est aussi penché sur la transformation qui s'opère dans l'esprit et les mœurs des géants. Il voit ainsi une évolution illogique[268] du comportement de Pantagruel, entre sa dimension d'abord bouffonne (dans le premier *Livre*) et sa transformation du *Tiers Livre* en un personnage plus sérieux. Cela va à l'encontre de l'opinion de critiques tels que Mikhaïl Bakhtine. Ce dernier pourrait objecter que dans une lecture carnavalesque, les deux représentations du personnage ne sont pas incompatibles, car le renversement de leur opposition les rend complémentaires. Toujours est-il que les deux interprétations du changement comportemental de Pantagruel se rejoignent, au sens où les dimensions bouffonne et sérieuse du géant ne sont finalement pas totalement éloignées l'une de l'autre. En effet, le personnage ne s'enferme jamais exclusivement dans un type de comportement. Lorsqu'il était, durant sa jeunesse, dans un comportement burlesque, Pantagruel avait tout de même un minimum de sagesse. Et lorsqu'il devient plus tard roi et se tourne enfin vers la sagesse, il n'est pas non plus dénué d'humour.

Au-delà de la vision carnavalesque mais sans s'en éloigner tout à fait, on peut se demander s'il ne s'agirait tout simplement pas d'une évolution du personnage, dans l'apprentissage de la vie puis dans sa destinée princière. Cela comporte quelques ressemblances avec l'idée proposée par Bakhtine : peu importe le stade de l'apprentissage et de l'aventure,

[267] Voir les chapitres XIV et XV du *Gargantua*.
[268] Michael Screech, *Rabelais*, *op. cit.*, p. 101.

le géant rabelaisien n'est jamais entièrement dans un comportement clairement identifiable. Ainsi, même lorsqu'il parlait de thèmes scatologiques, le jeune Gargantua montrait tout de même qu'il avait accompli un véritable travail de recherche dans l'identification du torchecul idéal (!)[269]. De même, une fois rois, Gargantua tout comme Pantagruel sont devenus de caractères plus mesurés, mais n'en demeurent pas moins rieurs, capables de bêtise, de plaisanteries, de bâfrerie et d'ivrognerie. Ils sont aussi bons qu'ils sont calamiteux, comme lorsque Gargantua noie par son urine les Parisiens venus l'observer[270]. On pense également au chapitre durant lequel Gargantua avale par mégarde des pèlerins, qui se sont trouvés par malheur emprisonnés au sein d'une salade cyclopéenne[271]. Mais parmi toutes les bévues des géants, à chaque fois la tonalité tragique est désamorcée par le rire. Pour reprendre l'épisode de l'inondation d'urine à Paris, il est écrit que les victimes se comptent par centaines de milliers :

> Lors, en soubriant, destacha sa belle braguette et, tirant sa mentule à l'air, les compissa si aigrement qu'il en noya deux cens soixante mille quatre cens dix et huyt, sans les femmes et les petis enfans.[272]

Le bilan ne recense même pas les femmes et les enfants, ce qui laisse à penser qu'il s'est produit un carnage abominable. Cependant, on peut constater que malgré cet état des lieux *a priori* terrifiant, il ne faut pas lire le texte de manière trop sérieuse. Des indices sont là pour le prouver. Premièrement, l'expression du visage de Gargantua n'est pas cruelle, mais « (souriante) », car le géant pense à jouer un vilain tour aux Parisiens ; il ne s'agit donc pas, par exemple, de l'attitude d'un dieu vengeur impitoyable. Le caractère plus facétieux que violent de la plaisanterie de Gargantua est d'ailleurs confirmé par une déclaration du géant :

> « Je croy que ces marroufles voulent que je leurs paye icy ma bien venue et mon *proficiat*. C'est raison. Je leur voys donner le vin. Mais ce ne sera que par rys. »[273]

On voit bien ici le ton assez amusé du géant, qui s'apprête à se venger avec humour du harcèlement des Parisiens venant contempler un être aussi étrange et colossal. En particulier, le jeu de mots sur l'analogie entre « par rys » (« pour rire », « en riant ») et la ville de « Paris » est tout à fait frappant, de même que le choix du moyen de se venger (en urinant sur ses harceleurs). L'élan comique désarme tout sentiment de tristesse

[269] D'après le récit, le géant aurait essayé plus d'une cinquantaine de torcheculs différents.
[270] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XVII, p. 154 et suivantes.
[271] *Ibid.*, ch. XXXVIII, p. 278 et suivantes.
[272] *Ibid.*, ch. XVII, p. 154.
[273] *Ibid.*

dans le texte : autrement dit, les Parisiens ne semblent pas à plaindre, et paraissent avoir mérité leurs malheurs, d'autant que la calamité qu'ils subissent n'en est pas réellement une dans l'esprit du géant. Deuxièmement, on peut constater l'étrangeté du bilan des victimes : celui-ci est paradoxal et absurde, car il recense sans recenser. 260 418 hommes seraient décédés des suites de la plaisanterie de Gargantua. Le nombre est très précis ; pourtant nous n'avons aucune idée du nombre de femmes et d'enfants qui auraient péri. Il n'y a ainsi pas de crédit à donner à une lecture triste de l'épisode de l'inondation de Paris par l'urine du géant, d'autant plus qu'il se termine par un rire gagnant une partie des Parisiens survivants :

> Quelque nombre d'iceulx evada ce pissefort à legiereté des pieds. Et quand furent au plus hault de l'Université, suans, toussans, crachans et hors d'halene, commencerent à renier et jurer, les ungs en cholere, les aultres par rys : « Carymary, carymara ! Par saincte Mamye, nous son baignez par rys ! »[274]

L'inondation est de plus donnée à la page suivante comme une explication farfelue du changement de nom de la ville, de « Lutèce » vers « Paris ». On voit bien dans ce passage que toute la dimension tragique qui pourrait venir des bêtises de ces personnages hors norme est annulée. Le rire est toujours présent et incite à une lecture joyeuse. Après tout, *Gargantua* est pensé par Rabelais comme une œuvre à but plaisant, même si plus tard, les *Quart Livre* et le *Cinquième Livre* seront un peu plus teintés d'amertume, suite aux ennuis causés au curé de Meudon par ses détracteurs, comme ses ennemis de la Sorbonne.

Nous mentionnions un peu plus haut la sagesse du géant comme venant de son éducation. Michael Screech parle d'un enseignement « idéal »[275], pour désigner celui qui a été prodigué à Gargantua par Ponocrates. On tempèrera ici ce ressenti. Effectivement, il paraît difficilement concevable d'affirmer qu'une éducation telle que celle de Ponocrates puisse réellement être considérée comme idéale, car pour suivre cet apprentissage, les vingt-quatre heures d'une journée ne suffisent pas. Le gigantisme du personnage de Gargantua doit dès lors s'appliquer au temps et le distordre de manière absurde. La distorsion temporelle (qui implique donc des journées dépassant 24 heures[276]), plus qu'un artifice comique, est une nécessité pour maîtriser l'ensemble des enseignements de Ponocrates. Il pourrait s'agir d'une pique de Rabelais pour pointer une dérive possible des ambitions démesurées

[274] *Ibid.*
[275] Michael Screech, *Rabelais*, *op. cit.*, p. 176-177.
[276] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXIII et XXIV. Ces deux chapitres recensent pendant neuf pages les différentes leçons que reçoit le géant… en une journée !

de certains humanistes. Cette interprétation implique que l'enseignement de Gargantua ne serait ainsi pas une forme idéale de l'éducation, mais au contraire une absurdité impossible à suivre pour un être humain normal.

Ce n'est pas l'humanisme en lui-même qui serait absurde et contraire à l'idéal, mais la dérive d'une prétention à l'omniscience. Autrement, dans un cadre temporel raisonnable, on tendrait plutôt à rejoindre le commentaire de M. Screech, puisque la leçon de Ponocrates est extrêmement diversifiée, et inculque au jeune géant le goût pour la connaissance et la curiosité intellectuelle dans toutes les disciplines, arts et artisanats. L'enseignement proposé par le précepteur comporte une part ludique, qui tend à le différencier radicalement de l'austérité des leçons données par les précédents maîtres du géant (dont l'enseignement était d'ailleurs inutile, et eut presque pour conséquence de rendre Gargantua « fou »[277]). La sagesse du géant venant de son éducation par Ponocrates (dans un programme qui ne s'applique dans le texte qu'aux géants rabelaisiens), nos observations sur l'éducation du géant impliquent peut-être qu'une telle sagesse serait inatteignable pour le commun des mortels.

Il ressort de ce travail préalable un certain nombre de critères permettant de mieux comprendre ce qu'est le bon vivant selon Rabelais. Il s'agit avant tout d'un géant (à savoir Grandgousier, Gargantua et Pantagruel), ou bien d'un membre de sa cour (tel que frère Jean). On soutient de plus l'observation de Michael Screech selon laquelle le géant est un roi et se comporte souvent comme tel. Le géant devient monarque à la suite d'un long apprentissage : de bas et grossier, le personnage se mue au fur et à mesure en une figure capable de jugement et de hauteur morale. Ce n'est que lorsqu'il atteint une certaine sagesse qu'il est consacré en tant que roi ; mais la transformation du personnage ne signifie pas pour autant que celui-ci devienne entièrement raisonnable.

Tel le Janus antique, le géant, c'est-à-dire le bon vivant rabelaisien idéal, a deux visages. Il se montre savant lors de sa recherche scatologique du chapitre XIII de *Gargantua*, et est capable de réagir de manière étrange et contradictoire lorsqu'il est devenu roi et sage. Mais dans tous les cas, quel que soit son âge, il est une chose qui demeure intacte : il s'agit de son caractère jovial, qui implique d'une part un grand goût pour le dialogue ainsi qu'un caractère magnanime, et d'autre part un intérêt qui ne se dément pas pour la fête et

[277] *Ibid.*, ch. XV, p. 144.

les grands banquets (durant lesquels le vin et la nourriture abondent dans des proportions telles qu'elles échappent à toute tentative de représentation mentale).

Il s'agit d'ailleurs d'une autre preuve du fait que les géants sont les véritables bons vivants du texte : ils sont toujours prêts à s'amuser, et à organiser leurs banquets, tandis que Panurge par exemple devient obsédé par la question du mariage[278], obsession dévorante étrangère aux géants, qui restent placides en toutes circonstances (même durant la guerre[279]). Le caractère des géants (empreints de sagesse et éloignés de toute *hubris* morale) vient de leur éducation, qui ne peut pas être dispensée que par des maîtres du niveau de Ponocrates. Ceci est assez paradoxal, dans la mesure où les géants sont en permanence dans une *hubris* physique, par définition. Le comportement des géants n'est pas inné, car la jeunesse de ces derniers montre justement un certain nombre d'excès, dans la scatologie, les jeux paillards et les plaisanteries crasseuses. Tout le talent des maîtres tels que Ponocrates va donc être de transformer le jeune Gargantua en un être où la démesure morale va être canalisée au profit de la sagesse. Ne subsistera alors qu'une démesure physique, qui n'amène pas d'*hubris* morale.

A. La démesure

Même dans les représentations où les géants ne sont pas aussi imposants que dans les gravures de Gustave Doré, la démesure inhérente aux personnages du texte source n'est pas oubliée. Quand bien même le personnage ne serait pas considéré comme le géant aux proportions écrasantes de Doré, mais comme un être à peine plus grand qu'un être humain normal, il reste démesuré physiquement d'une autre manière. A ce sujet, l'exemple de Marie-Ange Fougère à propos de ces personnages géants par leurs ventres est tout à fait frappant. Indubitablement, il demeure clair que le bon vivant rabelaisien ne peut être considéré comme un personnage ordinaire et assimilable à un être humain normal, dans l'esprit du lectorat des siècles qui ont suivi l'écriture des *Livres* de François Rabelais. Et au XIXe siècle, le constat demeure le même.

[278] Cela est plus visible encore chez Panurge que dans le personnage de Jean des Entommeures.

[279] Il suffit de relire pour s'en convaincre les dénouements de la guerre picrocholine (François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. L et LI) et du combat contre Loupgarou et ses « troys cens Geans » (François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. XIX, p. 260), pour voir avec quelle magnanimité les géants traitent leurs ennemis vaincus.

On pourrait d'ailleurs considérer que le changement majeur dans la perception du géant par le lectorat s'est produit au sortir du XIXe siècle, son influence perdurant encore aujourd'hui. Il s'agit de la généralisation de la représentation du personnage du géant selon l'interprétation qu'en donne Doré, alors qu'elle n'était au départ qu'une lecture parmi d'autres. Pour vérifier ce phénomène, il suffit de comparer les différentes premières de couvertures d'éditions de Rabelais ; le motif du géant comme écrasant la représentation est extrêmement répandu. Rares sont les exemples d'éditions où le personnage ne paraît pas être trop à l'étroit dans l'image. On peut citer l'exemple de l'édition du *Gargantua* dont nous nous servons[280], mais il est assez rare de voir ainsi un géant à figure humaine sur les couvertures. Dans cette édition relativement récente, l'illustration montre un personnage qui demeure tout de même imposant, mais qui n'est pas écrasant ; il paraît assez sympathique, et semble nous tendre un verre de vin. Alors qu'à l'inverse, dans une édition où une gravure de Gustave Doré est en première page, comme celle du *Pantagruel* proposée par Marie-Madeleine Fragonard[281], le personnage est représenté de manière très différente. Il prend ici les traits d'un enfant obèse et véritablement gigantesque, et joue avec des vaches comme avec des jouets. Son expression n'a rien de celle du sympathique géant de la couverture précédemment mentionnée : il est dans le cas présent presque menaçant, mais il est vrai que les géants de Rabelais, lorsqu'ils sont jeunes enfants, ont ce caractère effroyable, plus proche de l'ogre affamé que du géant bienveillant[282].

Dans tous les cas, il est important de rappeler qu'au XIXe siècle, le géant selon Doré n'est qu'une interprétation possible, et non une lecture universelle du texte. Dans les faits, la compréhension du personnage du géant (ressortant des différents commentaires de lecteurs du siècle) se conforme plutôt bien aux interprétations des siècles précédents. Ainsi, le géant bon vivant est avant tout un personnage marqué par le merveilleux. Il n'est nul besoin de le représenter comme proprement gigantesque, car son statut particulier est évident (d'autant plus que c'est ainsi qu'il est désigné dans l'œuvre). A ce sujet, on peut constater le décalage entre une condition indiquée dans le texte (le fait que Gargantua et Pantagruel soient des géants) et la perception de ce texte du XVIe siècle jusqu'à la fin du XIXe siècle (ils sont des géants, mais il n'est nul besoin de se les représenter comme tels).

[280] François Rabelais, *Gargantua, ou La vie treshorrificque du Grand Gargantua, pere de Pantagruel* [1532], préface par Guy Demerson (éd.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1973. (*op. cit.*)
[281] François Rabelais, *Pantagruel, ou Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, roi des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua, composés nouvellement par maître Alcofribas Nasier* [1532], préface par Marie-Madeleine Fragonard (éd.), Paris, Pocket Classiques, 1997. (*op. cit.*)
[282] Comme lorsque Pantagruel, alors tout jeune enfant, a dévoré crue une vache qui servait à sa tétée, puis un ours. François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. IV, p. 58.

On peut imaginer que cette dichotomie puisse être due aux adaptations des œuvres de Rabelais, notamment théâtrales, qui ont connu un certain succès[283]. Il est vrai que la lecture ne s'est véritablement généralisée qu'à partir de la seconde moitié du XIXe, avec l'école laïque ; auparavant, le public, généralement analphabète devait ou bien se trouver un lecteur, ou bien assister à une représentation sur scène[284].

Dans l'imagination populaire des XVIe et XIXe siècles, il se pourrait que le géant ressemble souvent à un être de taille humaine pour des « raisons techniques », que sont les limites des effets spéciaux ; lesquels, bien que très vite plutôt impressionnants (dans les mystères, de grandes machineries étaient déjà mises en œuvre), n'ont sans doute pas pu être appliqués au cas d'un personnage de géant joué par un comédien durant une représentation. Eventuellement, le comédien aurait pu être « grandi » par des échasses par exemple, mais il aurait été difficile de lui donner l'apparence du géant tel que décrit dans le texte, notamment durant ses exploits guerriers. Cela pourrait expliquer que l'imagination populaire ait vu durablement le personnage du géant rabelaisien comme ayant une taille variable. A cette hypothèse, il faut ajouter un phénomène plus certain, car visible dans le texte lui-même : la grandeur physique des géants n'est pas fixe, elle oscille régulièrement. Dès lors, faudrait-il comprendre dans cette particularité de l'œuvre que le géant pourrait se rendre plus grand en fonction des situations ? On reviendra très bientôt sur cette question.

De manière générale, le bon vivant rabelaisien est considéré comme un être au physique hors norme, marqué par un gigantisme effroyable. Cette vision des bons vivants rabelaisiens est sans doute assez proche de la représentation mentale que Rabelais souhaite mettre en place, par exemple lorsqu'il imagine les quantités phénoménales de nourriture nécessaires à l'alimentation des géants :

> Et luy feurent ordonnées dix sept et mille neuf cens treze vaches de Pautille et de Brehemond pour l'alaicter ordinairement, car de trouver nourrice suffisante n'estoit possible en tout le pays, considéré la grande quantité de laict requis pour icelluy alimenter. Combien qu'aulcuns docteurs Scotistes ayent affermé que sa mere l'alaicta et qu'elle pouvoit traire de ses mammelles quatorze cens deux pipes neuf potées de laict pour chascune foys[285].

---

[283] On renvoie aux différents travaux de Jacques Boulenger, Lazare Sainéan et plus récemment de Marie-Ange Fougère, qui ont fait le point sur l'adaptation de Rabelais au théâtre.

[284] D'où l'immense succès des mystères au Moyen-âge et au début de la Renaissance, puis des pièces de théâtre comiques notamment.

[285] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, chapitre VII, p. 92. On utilisera principalement *Gargantua* comme nœud d'interprétation pour cette définition du bon vivant rabelaisien, en incluant des éléments venant des autres livres de Rabelais.

Le passage suit de peu la naissance de Gargantua, et montre qu'à peine né, le Gargantua nourrisson a déjà besoin d'un apport alimentaire faramineux, clairement du domaine de l'imaginaire et du merveilleux. Le bon vivant rabelaisien est un géant, ce qui le rend extraordinaire (au premier sens du terme), en particulier au moment du repas, plantureux, ou dans le cas présent lors de l'allaitement. Les proportions mentionnées sont pharaoniques, avec un nombre de vaches défiant la représentation et la quantité de lait que peut donner Gargamelle à son fils. De la même manière, on se souvient que la même faim effroyable affectait le jeune Pantagruel, le tout jeune géant ayant dévoré une vache et un ours[286]. Ainsi, la démesure est fortement marquée dans le rapport aux besoins physiques du géant dès la naissance, et s'amplifiera durant sa croissance[287].

Les banquets des géants sont un florilège de mets et de vin en quantités monstrueuses. On peut citer le banquet de Grandgousier peu avant la naissance de Gargantua :

> D'iceulx gras beufz avoient faict tuer troys cens soixante sept mille et quatorze, pour estre à mardy gras sallez, affin qu'en la prime vere ilz eussent beuf de saison à tas, pour au commencement des repastz faire commemmoration de saleures et mieulx entrer en vin[288].

On peut constater que les quantités invoquées sont là encore phénoménales. C'est un caractère propre au roman rabelaisien, et qui revient à de nombreuses reprises. Même en-dehors des banquets, la grande chère est en effet une habitude propre au corps hors-norme des géants :

> Grandgousier estoit bon raillard en son temps, aymant à boyre net autant que homme qui pour lors fust au monde et mangeoit voluntiers salé. A ceste fin avoit ordinairement bonne munition de jambons de Magence et de Baionne, force langues de beuf fumées, abondance de andouilles en la saison et beuf sallé à la moustarde. Renfort de boutargues, provision de saulcisses […][289].

Il s'agit ainsi, d'après le texte, de réserves « (ordinaires) » pour les personnages. On aurait tort de penser que les amassements de nourriture ne concernent que les banquets des bons vivants de Rabelais, car pour ses personnages, la fête (et donc la bâfrerie) est quotidienne, les géants étant toujours prêts à rire et à plaisanter en dévorant et buvant à l'envi. Leur comportement participe de la démesure physique de ces personnages, et accentue leur apparence déjà hors-norme.

---

[286] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. IV, p. 58.
[287] En particulier dans la force du géant, capable de soulever des haltères de « huyt mille sept cens qunitaulx ». François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXIII, p. 204.
[288] *Ibid.*, p. 72.
[289] *Ibid.*, ch. III, p. 66.

Mais la démesure n'affecte pas uniquement le corps du géant bon vivant. Elle peut avoir une incidence sur le temps, voire sur la quantité astronomique de travail accompli par les géants durant leur apprentissage. C'est ainsi que les leçons du sophiste Thubal Holoferne prennent des mois voire des années à être assimilées par Gargantua :

> De faict l'on luy enseigna un grand docteur sophiste, nommé maistre Thubal Holoferne, qui luy aprint sa charte si bien qu'il la disoit par cueur au rebours, et y fut cinq ans et troys mois ; puis luy leut *Donat* […], et y fut treze ans, six moys et deux sepmaines[290].

Le temps d'assimilation est d'ailleurs si long que le précepteur finit par mourir :

> Puis luy leugt le compost, où il fut bien seize ans et deux moys, lors que son dict precepteur mourut, et fut l'an mil quatre cens et vingt, de la verolle que luy vint[291].

Certes, il est indiqué que Thubal Holoferne ne meurt pas de vieillesse, mais de maladie vénérienne. Néanmoins, si l'on additionne l'ensemble des mois et années mentionnées comme ayant été nécessaires pour apprendre les leçons d'Holoferne, il apparaît que le jeune Gargantua serait resté son élève pendant au moins cinquante-trois ans, dix mois et deux semaines ![292] Le plus cocasse étant que la mort du précepteur ne marque pas la fin de ce type de leçons : Holoferne est aussitôt remplacé par un autre sophiste qui lui fait apprendre une série d'autres textes :

> Après en eut un aultre vieux tousseux, nommé Jobelin Bridé, qui luy leugt Hugotio, Hebrard, *Grecisme*, le *Doctrinal*, les *Pars*, le *Quid est*, le *Supplementum*, Marmotret, *De moribus in mensa servandis*, Seneca, *De quatuor virtutibus cardinalibus*, Passavantus *cum commento* et *Dormi secure* pour les festes. Et quelques aultres de semblable farine, à la lecture desquelz il devint aussi sage qu'oncques puis ne fourneasmes nous[293].

Il ne s'agit pas de leçons de grands maîtres : Guy Demerson indique qu'il s'agit d'ouvrages « que ridiculisaient les humanistes », à l'image du « *Dormi secure* […] (qui) était un recueil de sermons tout faits destiné à éviter la recherche intellectuelle aux prédicateurs »[294]. Autrement dit, ces textes ne tendent pas à élever l'esprit du géant. De plus, ces leçons sont littéralement interminables (en témoigne la durée délirante et grotesque de l'apprentissage), et provoquent l'ennui, puis un certain engourdissement qui va motiver Grandgousier à chercher un meilleur précepteur pour son fils. L'état d'hébétude presque

[290] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, chapitre XIV, p. 142.
[291] *Ibid.*, p. 144.
[292] *Ibid.*, p. 142 et 144.
[293] *Ibid.*, p. 144.
[294] *Ibid.*, note 16.

végétative dans lequel Gargantua va sombrer à la suite de cinquante ans de leçons ineptes est une moquerie assez flagrante envers des ouvrages traditionnels marqués par l'étroitesse d'esprit de leurs auteurs (comme le montre la mention du *Dormi secure*). On comprend mieux que Rabelais ait pu subir le courroux de la Sorbonne du XVIe siècle : ce type d'enseignement y était en effet professé !

Mais après ces « cinquante ans de malheurs », le lecteur découvre un tout autre versant de l'apprentissage qui va lui aussi dépasser les limites temporelles. Effectivement, Gargantua a désormais pour professeur Maître Ponocrates, un savant voulant lui inculquer la curiosité de tout caractéristique de l'Humanisme, en plein essor du temps de Rabelais. Ponocrates veut transmettre à Gargantua ces valeurs, et pour cela, l'incite à s'intéresser à toutes les choses du monde, et lui transmet une soif de connaissance intarissable. La curiosité démesurée implique alors que l'accès au savoir universel passe par un étirement de la durée des journées de Gargantua, car le temps normal ne suffit plus pour apprendre l'ensemble des savoirs que Ponocrates désire transmettre à son élève.

> Semblablement, ou alloient veoir comment on tiroit les metaulx, ou comment on fondoit l'artillerye, ou alloient veoir les lapidaires, orfevres et tailleurs de pierreries […]. Alloient ouir les leçons publicques, les actes solennelz […]. Passoit par les salles et lieux ordonnez pour l'escrime et là, contre les maistres, essayoit de tous les bastons et leurs monstroit […] que autant, voyre plus, en scavoit que iceulx. Et […] soigneusement consideroient les fruictz, racines, fueilles, gommes, semences […][295].

Au gigantisme physique fait écho l'ambition pédagogique démesurée de Ponocrates, extrêmement éclectique et complète. L'allongement du temps est d'autant plus facile que le cadre temporel des œuvres rabelaisiennes est très flou (ce qui entretient l'aspect merveilleux), si l'on omet quelques dates disséminées de temps en temps dans le texte, comme celle de la mort de Thubal Holoferne, qui a lieu en l'an « mil quatre cens et vingt »[296]. La chronologie est donc elle-même contaminée par la démesure, qui inonde le texte et est visible d'une part chez le personnage du géant, et d'autre part dans le désir inaccessible de la connaissance universelle du monde (symbolisée par la volonté de Ponocrates). Il est vrai qu'après plus de cinquante années gaspillées à réciter des almanachs, il est bon de rattraper le temps perdu.

Le passage de l'œuvre sur la démesure humaniste est surprenant. Cette forme d'*hubris* s'oppose à la démesure morale et psychique du géant lors de ses premières années (qui passait

[295] *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 208.
[296] *Ibid.*, chapitre XIV, p. 144.

son temps à se divertir par les jeux, le sexe, la scatologie) et où seul comptait le rapport au corps. La démesure de l'enseignement de Ponocrates finit par triompher de la démesure morale de Gargantua, puis par s'y substituer, de telle sorte que le géant change profondément de manière d'être et d'état d'esprit. Paradoxalement, ce conflit d'*hubris* (*hubris* psychique contre *hubris* intellectuelle) était nécessaire pour que le personnage connaisse la sagesse. Le résultat n'est pas un anéantissement, comme on pourrait le penser (par l'opposition des formes de la démesure), mais bien une transformation dans l'esprit du géant. Toutefois, si le géant devient désormais plus sage, il garde son caractère jovial et toujours prêt à plaisanter et festoyer.

La nouvelle démesure intellectuelle du géant est elle aussi déconcertante. Elle motive certes une ambition de connaissance insatiable (comme l'appétit du géant), mais n'entraîne pas d'excès au niveau comportemental, ce qui est pourtant la caractéristique intrinsèque de toute forme d'*hubris*. On peut penser qu'il s'agirait, pour un être humain normal tel que Ponocrates, d'une volonté dévorante de connaître toute vérité et tout savoir. Mais appliquée au géant et surtout à sa longévité hors norme, il s'agit en définitive d'une quête du savoir tout à fait saine. La démesure dans la quête de connaissance mènerait un être humain ordinaire au désespoir : sa vie étant trop courte, il ne pourrait assouvir sa vaine soif d'omniscience.

Dans le cas du géant, dont la vie s'étend par-delà les siècles, la démesure intellectuelle devient applicable de manière viable, sans entraîner de souffrance. On sait que le géant a une longévité extrême grâce au chapitre sur son éducation par Thubal Holoferne : les cinquante années passées font en effet partie de la jeunesse de Gargantua. Au sortir de cette période, il n'est pas encore adulte. Il pourrait s'agir d'une allégorie, qui signifierait alors que le géant deviendra réellement un adulte lorsqu'il aura reçu un véritable enseignement ; mais rien n'est moins sûr dans le cadre d'un texte à motifs merveilleux. La démesure intellectuelle ne peut en réalité s'appliquer qu'à une figure telle que le géant. C'est peut-être là le message qu'entend faire passer Rabelais dans le passage sur l'éducation de Gargantua : l'humanisme est une bonne chose, mais les folles ambitions de certains humanistes sont inapplicables à la condition humaine, et ne mènent qu'au malheur, et seul un être pouvant vivre plusieurs siècles pourrait s'en accommoder.

Force est de constater, de toute manière, que l'héritage de Ponocrates va demeurer par la suite. L'enseignement humaniste perdurera au fil des œuvres : bien plus tard, ce sera au tour de Gargantua lui-même de transmettre à son fils Pantagruel sa soif intarissable de savoir :

> Parquoy, mon filz, je te admonneste que employe ta jeunesse à bien profitter en estude. […] J'entends et veulx que tu aprenes les langues parfaictement. Premièrement la Grecque […]. Secondement, la Latine. Et puis, l'Hébraïque pour les sainctes lettres, et la Chaldaïque et Arabicque pareillement. […] Qu'il n'y ait histoire que tu ne tiengne en mémoire […]. Les ars liberaulx, geométrie, arisméticque, musiqcque, je t'en donnay quelque goust […] ; poursuys le reste […]. Puis songneusement revisite les livres des medecins, Grecs, Arabes, et Latins, sans contemner les Thalmudistes et Cabalistes […]. Et, par quelques heures du jour, commence à visiter les sainctes lettres : […] en Grec, le *Nouveau Testament* et *Epistres* des Apostres, et puis en Hebrieu, le *Vieulx Testament*. Somme, que je voye ung abysme de science[297].

La lettre de Gargantua à son fils est tout à fait empreinte de l'esprit humaniste. La quête de connaissance propre à Gargantua et désormais à Pantagruel est véritablement irréalisable pour le commun des mortels, et cette épître le confirme : seul un géant est capable d'une telle prouesse. Gargantua souhaite entre autres que son fils fasse siennes les langues antiques et modernes ; il est question de langues traditionnelles telles que le latin ou le grec, mais également de langues moins canoniques dans l'apprentissage (comme l'hébreu).

Il est évident que la connaissance de certaines langues anciennes est nécessaire à la compréhension des écrits fondateurs des civilisations européennes, aussi l'assimilation des langues de diverses civilisations, propre à éveiller la compréhension et au dialogue, constitue-t-elle vraisemblablement le projet que Gargantua entretient pour son fils. Or, Gargantua exige que son enfant s'approprie des langues peu usitées en Occident, telles que « la Chaldaïque et Arabicque », et il ne s'agit pas d'avoir des notions, mais bien de les maîtriser. Cet élément, combiné aux autres enseignements demandés, illustre une nouvelle fois une exagération certaine, burlesque car utopique. De même, la volonté de tout connaître implique d'acquérir un savoir parfois plus ésotérique, comme celui contenu dans les livres « Thalmudistes et Cabalistes ».

L'insistance de Gargantua concernant les textes ésotériques et religieux autres qu'occidentaux peut étonner aujourd'hui, mais elle n'était guère surprenante à l'époque, car les approches des sciences et de l'ésotérisme étaient souvent associées (d'où les liens innombrables entre astronomie et astrologie durant la Renaissance). La quête de connaissance est donc

[297] François Rabelais, *Pantagruel, op. cit.*, chapitre VIII, p. 90-92.

proprement universelle : elle concerne les langues antiques et modernes, les sciences, l'ésotérisme, ainsi que les textes fondateurs des civilisations et religions. Elle peut cependant devenir une réalité (fictive) dans le cadre du texte, à nouveau grâce à l'exceptionnelle longévité des géants. En témoigne l'âge de Gargantua quand il voit son fils naître, alors de « quatre cens quattre vingtz quarante et quattre ans »[298].

On peut constater que la démesure affecte de manière extravagante la vie des géants : l'âge de Gargantua est absurde et comique. Même si l'on écarte la durée de sa vie, déjà de plus de quatre siècles alors qu'il est encore jeune, l'âge du géant demeure irréel car mathématiquement impossible. Il est exprimé dans cet âge le nombre imaginaire « quattre vingtz quarante », ce qui suppose un chevauchement entre deux dizaines différentes (soit 4 -84- 4 ans). Peut-être faudrait-il additionner entre elles ces dizaines surnuméraires, ce qui donnerait dans un système logique l'âge de 524 ans ? Dans tous les cas, il est évident qu'ici François Rabelais se moque de nous. Mais alors, par quoi cette plaisanterie sur l'âge absurde du personnage est-elle motivée ? On peut imaginer qu'il s'agisse d'une manière d'insister davantage sur le caractère absurde de la lettre de Gargantua. Après tout, dans cette épître, le père demande à son fils d'atteindre un degré de connaissance inouï et inenvisageable. Ou à l'inverse, on peut choisir de jouer le jeu de Rabelais, et de lire ce passage avec une certaine connivence, en feignant une lecture sérieuse, en ignorant la plaisanterie quant à l'âge du géant et en ne retenant que son extrême longévité.

La lecture faussement naïve amènerait à une interprétation du texte renforçant la dimension merveilleuse et comique : si l'on part du principe que leur longévité est possible, alors il n'y a aucun caractère d'impossibilité dans l'épître du père de Pantagruel. Pour savoir si Pantagruel va réussir à satisfaire les attentes de son père, il suffirait d'attendre… environ quatre siècles (!). Heureusement, dans les aventures du fils de Gargantua, le temps s'écoule également de manière extrêmement rapide, et l'on s'aperçoit rapidement que le géant semble avoir accompli la tâche que son père lui avait confiée, car, à l'image de son prédécesseur, Pantagruel s'est mué d'un petit ogre brutal vers un roi sympathique et avisé. La transformation du personnage représente, en fin de compte, l'achèvement de l'humanisme, qui est avant tout l'élévation de l'individu vers un stade avancé de discernement et de sagesse. On peut penser que dans le cas de figure merveilleuses telles que les géants de Rabelais, il était nécessaire de grossir les attentes propres à l'humanisme pour des besoins de cohérence

[298] *Ibid*, chapitre II, p. 42.

du texte, même en-dehors de toute considération humoristique. Le géant pouvant vivre plusieurs siècles, il aurait tôt fait d'accomplir ses objectifs dans la narration si l'on lui demandait le quart de ce que Gargantua demande à son fils, qui atteint déjà rapidement ses objectifs dans le texte.

On a pu voir que la démesure est omniprésente. Mais cette *hubris* ne mène-t-elle pas à la folie (c'est-à-dire à une autre forme de démesure) ? Si tel est le cas, il ne s'agit pas d'une mauvaise folie. Dans l'œuvre de Rabelais, apparaissent en effet deux types d'*hubris*. La première (et la plus répandue en littérature) est la folie parfois furieuse qui affecte un certain nombre de personnage (comme Picrochole ou Panurge). C'est une obsession qui ronge le personnage de l'intérieur, pour des motifs divers. Picrochole est un roi mélancolique et meurt d'envie de conquérir le monde, alors que son royaume est faible. Il jalouse les rois géants, et va partir en guerre contre eux pour un motif dérisoire. C'est donc l'ambition dévorante qui le pousse vers une *hubris* destructrice, qui va se retourner contre son armée lorsque Gargantua va participer en personne aux combats. Panurge, de son côté, est obsédé par le sexe ; puis il vieillit, et devient désormais obsédé par la question du mariage. Celle-ci va prendre des proportions extravagantes, d'autant que Pantagruel tient à ce que Panurge résolve son dilemme lui-même, le géant ne se prononçant pas pour ne pas l'influencer.

C'est ainsi que l'on va suivre pendant tout un temps le voyage de Panurge, qui va interroger à propos de son cas des « spécialistes » tels que Raminagrobis ou encore Triboulet, dont il ne sortira rien. Le choix de Triboulet est d'ailleurs révélateur : pour que Panurge aille consulter le fou du roi[299], il fallait bien qu'il soit fou lui-même. Panurge ne trouve en définitive aucune solution, et en souffre. Dans les derniers *Livres*, il a certes vieilli, mais paraît très affaibli et presque triste. Picrochole et Panurge sont ainsi concernés par cette « mauvaise folie », qui les amène à agir de manière absurde et démesurée, et les détruit. Pour Picrochole, elle est encore plus grave, car son statut de roi lui donne un ascendant sur l'armée, et ses soldats vont avoir à pâtir de la mauvaise gouvernance du royaume. A la guerre que Picrochole déclenche de manière disproportionnée, le texte répondra d'ailleurs de manière nette, à savoir sa destitution et sa fuite.

[299] Il a été le bouffon des rois Louis XII et François Ier.

On rencontre néanmoins une autre forme de folie, positive cette fois-ci. Elle n'affecte que les géants rabelaisiens, et l'on ne doit pas la comprendre comme une pathologie mentale ; c'est la douce folie de l'éternel renversement. Mikhaïl Bakhtine y a été particulièrement réceptif, et elle constitue l'un des principaux fils conducteurs de ses théories sur le « renversement carnavalesque ». Sans entrer dans un débat sur la question du motif carnavalesque, il est juste d'affirmer que le renversement peut être constaté de manière fréquente dans les actions et déclarations des géants, ainsi que dans leurs manières d'être. On a vu que même si le géant tend vers la sagesse en grandissant avec l'âge, il demeure régulièrement responsable d'actions et commentaires qui n'ont rien de sage. On pense aux plaisanteries ou encore à ses bévues, notamment avec l'épisode déjà mentionné des pèlerins qui manquèrent de périr, engloutis par inadvertance par Gargantua dans une salade géante. Un autre indice de cette douce folie est dans la bonne humeur et la fête permanente des géants et de leur cour.

L'ambiance festive motive régulièrement l'organisation de banquets cyclopéens, où la nourriture et le vin sont présents en telles quantités qu'il serait impossible d'imaginer la scène. Le géant est en revanche tout à fait sérieux dans la lettre de passation de pouvoir à son fils (où il lui ordonne de maîtriser toute connaissance). C'est d'ailleurs l'un des rares exemples où l'on ne peut pas lire un ton amusé ou un double sens dans le commentaire du personnage. Cependant, le comique demeure présent, mais à une autre échelle : il s'agit en effet d'objectifs impossibles à atteindre dans la réalité, ce qui amène fatalement le lecteur à se demander si l'auteur ne se moque pas de lui.

On peut penser à une autre occurrence durant laquelle le discours du géant est sérieux et est vécu comme tel par les personnages, mais où la dérision vient du ressenti à la lecture. Lors de la harangue de Gargantua à ses adversaires vaincus à la fin de la guerre picrocholine, on peut repérer quelques indices, comme celui-ci, très flagrant et que relève également Guy Demerson dans les notes[300] :

> Car, [Alpharbal] soy embarquant pour faire voille au vent Vesten Nordest […][301]

Autrement dit Alpharbal aurait pris un cap Ouest-Nord-Est, ce qui est impossible ! Les personnages ne réagissant pas à ce passage de la harangue, on peut croire qu'ils y souscrivent, car après tout, « qui ne dit mot consent ». Il s'agit bien d'un trait

[300] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. L, p. 342, note 9.
[301] *Ibid.*, p. 342.

d'humour ne partant pas des personnages, mais du narrateur et qui est destiné au lecteur. D'ordinaire, l'humour rabelaisien s'incarne plutôt dans un mélange de traits de réflexions comiques et absurdes, à la fois depuis la narration et les personnages. Or dans le cas présent, le géant devient momentanément ridicule, et montre qu'il ne maîtrise pas la géographie de base (et de fait les outils nécessaires à la navigation). Cela est d'autant plus grave que les géants ont pour projet que leur descendance maîtrise l'ensemble des connaissances possibles et imaginables[302]. Il pourrait s'agir là encore d'une autre pique à la démesure de certains humanistes trop ambitieux. A force de vouloir s'intéresser à tout et maîtriser toute forme de savoir, le risque est de ne plus rien connaître réellement, de se tromper dans les bases de l'apprentissage, et de paraître ridicule au milieu d'un discours, comme le fait ici le géant sur les points cardinaux. Les deux exemples montrent en tout cas que le géant (et le texte en général) n'est ni tout à fait sérieux, ni totalement dans l'ironie. Le renversement interprétatif demeure toujours possible, et c'est la raison pour laquelle un roi tel que Gargantua ne se prive pas de faire des plaisanteries à n'importe quel interlocuteur, plutôt motivées par un humour bon enfant que par raillerie (sur ce dernier point, la palme revient plutôt à Panurge). L'incessant renversement du carnaval explique aussi que le géant puisse se tromper, malgré la sagesse qu'il acquiert avec l'âge.

Mais malgré le ridicule d'une situation où le géant savant se trompe sur des règles de base en géographie, celui-ci n'est pas décrédibilisé sur le long terme. Le ridicule qui l'affecte est momentané, et n'est pas présent de manière durable. Cela signifie que le personnage oscille de façon presque permanente entre une stature colossale (à la fois physique et du point de vue des connaissances en général) et une image mentale que le lecteur peut se faire. Dans cette représentation, le géant semble rapetisser lorsqu'il est ridicule, ou bien quand il fait usage d'un humour graveleux par exemple. Cet écrasement du personnage sur lui-même se vérifie dans le texte par une grande variation sur ses dimensions au fil des différents livres. Il semble par moments rétrécir au point d'avoir presque l'apparence d'un humain normal ; puis rapidement, il regagne une stature gigantesque, notamment pour aller guerroyer. On peut citer deux exemples opposés dans le cas du *Gargantua*, l'un tendant au rétrécissement de la représentation du personnage, l'autre à son inflation. Le premier est dans le chapitre XIII sur l'invention du torchecul. On remarque en effet que parmi tous les essais que pratique le jeune bon vivant afin de découvrir le papier-toilette idéal, il n'est pas d'objet

[302] C'est aussi et surtout gravissime étant donné que le fils de Gargantua, Pantagruel, va prendre la mer pour trouver la Dive Bouteille !

de grande taille, comme on aurait pourtant pu le croire. Il s'agit au contraire la plupart du temps d'éléments que l'on pouvait trouver dans la vie courante, de petites dimensions.

> Je me torchay après (dist Gargantua) d'un couvrechief, d'un aureiller, d'ugne pantophle, d'ugne gibbessiere, d'un panier. Mais o le mal plaisant torchecul ! Puis d'un chappeau. Et notez que des chappeaulx les uns sont ras, les aultres à poil, les aultres veloutez, les aultres taffetassez, les aultres satinisez. Les meilleur de tous est celluy de poil, car il faict tresbonne abstersion de la matiere fecale. […]
> Mais concluent, je dys et maintiens qu'il n'y a tel torchecul que d'un oyzon bien dumeté, pouveu qu'on luy tienne la teste entre les jambes[303].

Le personnage use d'objets divers, et parfois des petits animaux, mais n'a jamais besoin d'utiliser d'objets de grande taille. Pour preuve, quelques pages plus tôt, Gargantua s'est servi, pour la même raison répugnante, du « cachelet de velours de une damoiselle » (c'est-à-dire un cache-nez, déformé par un jeu de mots donnant au terme cet aspect de « cache-laid », précise Guy Demerson dans la note associée)[304]. Il ne s'agit pas du cache-nez d'une femme géante (on ne connaît de géantes dans son entourage que Gargamelle, sa mère, et bien plus tard sa femme Badebec). Il est donc bien question du cache-nez d'un personnage féminin de taille humaine. Qui plus est, on imagine facilement que l'objet soit petit et délicat, et l'on voit mal comment un géant pourrait s'en accommoder comme papier-toilette. Les dimensions restreintes des différents torcheculs improvisés impliquent donc un rétrécissement du personnage par rapport à sa taille habituelle. Le deuxième exemple auquel on pense est celui du moment où Gargantua fait la guerre contre Picrochole, et met à profit son imposante stature pour écraser l'armée ennemie. Plus précisément, outre la bataille en elle-même[305], l'on s'intéresse dans le cas présent au passage suivant les affrontements proprement dits.

> La verité fut que Gargantua se refraischissant d'habillements et se testonnant de son pigne (qui estoit grand de cent cannes, appoincté de grandes dens de Elephans toutes entieres) faisoit tomber à chascun coup plus de sept balles de bouletz qui luy estoient demourez entre ses cheveulx à la demolition du boys de Vede[306].

La taille de Gargantua est radicalement différente de celle du chapitre XIII. Son gigantisme est manifeste, entre d'un côté les dimensions de son peigne (fait de défenses d'éléphants d'après la parenthèse), et de l'autre la quantité phénoménale de boulets de canons logés dans sa chevelure. Le nombre de boulets est d'autant plus remarquable que la narration les recense

[303] *Ibid.*, ch. XIII, p. 138.
[304] *Ibid.*, ch. XIII, p. 132.
[305] Dans le chapitre XXXVI.
[306] *Ibid.*, ch. XXXVII, p. 274.

non à l'unité, mais en « balles de bouletz » (que Guy Demerson traduit à la page suivante par des « grappes de boulets » dans l'*op. cit.*). De fait, la représentation du géant dans le texte défie l'imagination, et est un autre indice tendant à montrer que la taille des géants est fluctuante.

Les personnages sont capables de grandir ou de rétrécir, en fonction du contexte plutôt que selon leur bon vouloir. En effet, on ne peut pas ne pas voir le lien entre le rétrécissement du géant et la bassesse de ses propos lorsqu'il devise avec son père autour d'une question triviale. De même, dans le cas opposé, il grandit de manière phénoménale et écrasante lorsqu'il accomplit des exploits guerriers, dans le contexte d'une guerre juste. Celle-ci est en effet motivée par le besoin d'arrêter l'agression des forces de Picrochole. Ce n'est que face à l'obstination du roi bilieux que Gargantua se résoudra à continuer les combats jusqu'à la destitution du mauvais monarque. En résumé, la taille du géant oscille entre une taille assez réduite lorsque le bon vivant fait dans la scatologie, et une grandeur hors norme dès qu'il se lance dans un noble projet.

La variabilité extrême de la taille des géants participe de la dimension démesurée et comique du personnage, car elle accentue le caractère merveilleux et disproportionné de la figure du bon vivant rabelaisien. Etant donné la différence entre le jeune géant (rabaissé par ses propos orduriers) et le fier combattant (plus grand qu'un château), on pourrait en conclure que la démesure physique serait intimement liée à la démesure psychique. Lorsque le géant fait dans la scatologie, il est dans une *hubris* du propos (en témoigne par exemple la longue énumération des objets dont il s'est servi comme torchecul) qui diminue sa grandeur. A l'inverse, en partant défendre une cause juste (en étant calme et posé, non dans une exaltation comme celle de Picrochole), il est bien plus imposant que d'ordinaire. *A fortiori*, on peut observer dans la description des combats que le géant ne prend jamais une attitude de monstre sanguinaire, et qu'après la défaite de Picrochole, Gargantua se montre très bienveillant envers les vaincus.

Suite à ce constat sur les changements de taille du bon vivant rabelaisien en fonction de ses actions, on peut se demander si le personnage pourrait de la même manière grandir ou rapetisser selon sa volonté. La réponse quant à ce point n'est pas aisée. Le géant rabelaisien est avant tout un être hors norme, ce qui induit une incompatibilité avec les représentations normales de l'évolution physique des personnages au fil du temps fictif du récit. Il suffit de

se remémorer la naissance de Gargantua par l'oreille gauche de sa mère Gargamelle[307] pour voir que les bons vivants cyclopéens de l'œuvre rabelaisienne ne peuvent être assimilés à des êtres humains fictifs. Ils forment par essence une anomalie dans la représentation, caractéristique de la mise en place d'un univers merveilleux. Outre les géants, l'on rencontre de temps à autres dans le récit de leurs aventures des êtres étranges, comme les Andouilles, véritables charcuteries combattantes, et il n'y a aucun rapprochement possible avec des personnages d'humains presque animalisés comme les Chicanous. Il s'agit bel et bien de créatures qui n'ont rien de commun avec l'Homme, et sont plus proches de petits rongeurs à la forme allongée.

> Pantagruel, dipnant avecques ses gens joyeusement, sus l'apport de la seconde table apperceut certaines petites Andouilles affaictées gravir et monter sans mot sonner sus un haut arbre, près le retraict du guoubelet. Si demanda à Xenomanes : « Quelles bestes sont ce là ? », pensant que feussent Escurieux, Belettes, Martres ou Hermines. « Ce sont des Andouilles, respondit Xenomanes[308].

On voit bien l'analogie entre le corps allongé des différents petits mammifères auxquels pense Pantagruel et la forme allongée d'une andouille. L'apparence de ces créatures produit un effet comique (personne ne penserait voir des andouilles grimper aux arbres) et est marquée par un merveilleux mâtiné de grotesque ; il n'y a donc pas de comparaison possible entre les Andouilles que vont affronter Pantagruel et ses hommes et les soldats de Picrochole, qui étaient des êtres humains. En revanche, on peut faire une analogie entre la guerre de Pantagruel contre les Andouilles et celle contre Loupgarou, lui aussi défait par ce géant. Dans les deux cas, il s'agit de batailles entre êtres merveilleux, Loupgarou étant escorté d'une armée de « troys cens Geans »[309].

A ces êtres étranges et belliqueux que sont les Andouilles, il convient de répliquer par une réponse adaptée, d'où l'envoi en première ligne des capitaines Riflandouille et Tailleboudin[310], aux noms évocateurs et humoristiques. On peut constater l'importance du merveilleux dans cet exemple de la guerre des Andouilles, et s'interroger sur le phénomène de régularité ou d'irrégularité dans la croissance des géants : en effet, le merveilleux autorisant toute représentation anormale, la logique n'y a pas sa place. C'est particulièrement vrai concernant la stature des géants, dont on a pu voir la malléabilité en fonction de

[307] *Ibid.*, ch. VI, p. 88.
[308] François Rabelais, *Le Quart Livre*, *op. cit.*, ch. XXXV, p. 296.
[309] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. XIX, p. 260.
[310] François Rabelais, *Le Quart Livre*, *op. cit.*, ch. XXXVII, p. 304.

leurs « faicts et dicts »[311], c'est-à-dire de leurs actions et de leurs paroles. Si l'on cherchait à trouver des éléments indiquant une croissance logique du géant, il faudrait pour cela développer la question des indices montrant qu'il grandit avec l'âge. Mais la normalité de ce phénomène de croissance se limite à cela, car dès la naissance le nourrisson est très imposant. La taille du géant varie également à certains moments du texte, et plus particulièrement en fonction du contexte. Les géants sont tantôt véritablement cyclopéens, tantôt plus petits et de taille presque humaine. On a vu, respectivement, la bataille durant laquelle Gargantua s'illustre en écrasant les défenses du « château du Gué de Vède » et en étant insensible aux canons ennemis[312] ; puis, à l'inverse, le rétrécissement du géant lorsqu'il se lance dans un débat scatologique.

Mais l'on peut trouver un autre moment du *Gargantua* où le jeune géant est indiqué comme étant de taille modeste, sans pour autant qu'il soit dans une attitude réellement blâmable. On pense au moment où il se moque de mauvais plaisants venus rendre visite à son père[313]. Il est alors qualifié par le « maistre d'hostel » du seigneur de Painensac de « petit mignon »[314], ce qui laisse supposer une stature autrement moins impressionnante. Le jeune géant est certes au début de sa vie, et pourrait être considéré comme critiquable par sa moquerie, mais on peut penser qu'il n'y a guère de mal à tourner en ridicule des personnes désagréables (comme le nom de « Painensac » nous l'indique). On peut remarquer que ce dernier épisode a lieu bien avant la guerre picrocholine, et qu'il semble y avoir une certaine cohérence quant à la grandeur physique des géants : Gargantua n'étant encore qu'un enfant, il n'a pas fini sa croissance et est donc de manière générale plus ou moins petit[315]. Si les géants grandissent ou rétrécissent brutalement en fonction de leurs actions, on peut supposer qu'ils retrouvent peu après leur apparence ordinaire, même si cela n'est pas dit explicitement.

On a fait le choix de citer d'abord ces exemples pour montrer deux visions extrêmes et opposées de l'apparence de Gargantua, qui manifestent de manière nette l'ampleur de la transformation physique du personnage durant sa vie. Désormais, il convient de vérifier si le géant peut effectivement avoir quelque peu rétréci après la guerre. Cela peut peut-être se constater dans la fin de « L'Enigme en prophétie »[316]. Gargantua et Jean

[311] Il est intéressant de constater que ces termes figurent dans l'intitulé du *Tiers Livre*.
[312] Gargantua croit que l'ennemi l'attaque en lui lançant des « grains de raisins » ! François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, chapitre XXXVI, p. 270.
[313] *Ibid.*, chapitre XII, p. 126 à 130.
[314] *Ibid.*, chapitre XII, p. 128.
[315] Du moins, autant qu'un géant puisse l'être.
[316] *Ibid.*, chapitre LVIII, p. 384.

des Entommeures y devisent librement autour des vers de l'énigme, et il est difficilement imaginable que le dialogue ait pu se dérouler de la sorte, sans problème de communication, si le géant avait encore eu la taille écrasante de la bataille contre Picrochole. On peut penser que le géant a pris une taille plus modeste pour dialoguer avec ses amis. Ce dernier exemple demeure cependant très subjectif, mais l'on peut constater d'autres occurrences durant lesquelles le géant prend une taille humaine pour sympathiser avec ses hommes[317]. Pour étayer cette interprétation, on rappelle le fait que Pantagruel, dans le *Tiers Livre*[318], embarque dans l'un des navires de la flotte qu'il a réunie. Or, nulle précision n'est faite à propos d'une hypothétique démesure dans la conception de son navire personnel, et seule la quantité de bateaux est écrasante[319], non les dimensions des navires. On peut certes supposer que ceux-ci sont assez vastes, mais Pantagruel part avec tout un équipage ainsi que sa compagnie de joyeux buveurs, ce qui laisse à penser que dans ce passage, la taille et le poids de Pantagruel doivent être inférieurs à ceux de Gargantua lors de la guerre picrocholine, ne serait-ce que pour ne pas faire sombrer le navire.

Le géant changerait ainsi de stature non seulement par une forme de « justice merveilleuse » (s'il se comporte mal, il rétrécit, ou grandit s'il fait de nobles actions), mais aussi en fonction de sa volonté, comme ici pour s'embarquer dans sa grande odyssée vers la Dive Bouteille. Cela dit, encore une fois, le cadre merveilleux permet toutes les incohérences et bizarreries, en laissant une liberté presque totale dans la création littéraire. Ce qui signifie qu'il est possible qu'un navire de dimensions traditionnelles puisse ne pas couler, même avec à son bord un géant plus grand qu'un château, tout comme cela peut impliquer que le roi géant serait capable de décider de sa taille et de son poids pour prendre la mer avec ses amis et sujets.

---

[317] Comme lorsqu'il crie d'un ton joyeux au frère Jean : « Czà, couillon, que je te estrene de force de t'acoller ! » (Ce que Guy Demerson traduit par « Viens là, mon couillon, que je t'éreinte à force de te serrer dans mes bras ! »). *Ibid.*, ch. XXXIX, p. 284.

[318] François Rabelais, *Le Tiers Livre*, *op. cit.*, chapitre XLIX, p. 436.

[319] « Là arrivez, Pantagruel dressa equippage de navires, à nombre de celles que Ajax de Salamine avoit jadis menées en convoy des Gregoys à Troie », p. 436. On se souvient que pendant la guerre de Troie, l'*hubris* des Grecs les avait notamment amenés à réunir une quantité astronomique de troupes, réunies dans des navires eux aussi en très grand nombre (Homère, *L'Iliade*, traduction par Paul Mazon et préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Gallimard folio classique, 2007) : « cinquante nefs » (p. 67), additionnées à « trente nefs », puis à trois fois « quarante » autres soit cent-vingt nefs (p. 67-68), puis « cinquante nefs noires », « douze nefs », « quatre-vingt nefs noires », puis les « cent nefs » d'Agamemnon (p. 69), ajoutées à « quatre-vingt-dix nefs creuses », « soixante nefs », « quarante nefs noires » (p. 70), « douze nefs aux joues vermillonnées », « quarante nefs noires », plus « quatre-vingt » (p. 71), « neuf nefs », « trois bonnes nefs », « trente », « cinquante », « quarante nefs noires » (p. 72), « onze », « sept », « trente nefs creuses » (p. 73), « quarante nefs noires », à nouveau « quarante nefs noires », plus les « vingt-deux nefs de Cyphe », et les « quarante nefs noires de Prothoos » (p. 73). Soit, sauf erreur, un total de 1086 navires. Les embarquements des troupes grecques comme celui de Pantagruel et ses hommes sont donc tout à fait impressionnants.

La démesure du personnage du bon vivant est donc en particulier visible dans la grande flexibilité du corps du géant : on a vu que cette démesure concerne avant tout son apparence physique ; après son apprentissage de la vie selon des règles humanistes poussées à leur paroxysme, le géant tend à la sagesse et à la mesure. Les autres bons vivants de sa troupe, tel que frère Jean des Entommeures n'ont pas eu accès à cette éducation, ce qui explique une différence de niveau réflexif entre ces personnages et les géants. La résolution de l'énigme finale du *Gargantua* est assez évocatrice à ce propos.

> La lecture de cestuy monument parachevée, Gargantua souspira profondément et dist ès assistans : « Ce n'est de maintenant que les gens reduictz à la creance evangelique sont persecutez. Mais bien heureux est celluy qui ne sera scandalizé et qui tousjours tendra au but, au blanc que Dieu par son cher filz nous a prefix, sans par ses affections charnelles estre distraict ni diverty. »
> Le Moyne dist : « Que pensez vous en vostre entendement estre par cest enigme designé et signifié ?
> - Quoy ? dist Gargantua, le decours et maintien de verité divine.
> - Par sainct Goderan ! (dist le Moyne) […]. De ma part, je n'y pense aultre sens enclous q'une description du Jeu de Paulme soubz obscures parolles. […] »[320]

On peut constater la différence des interprétations suite à la lecture de l'énigme. Gargantua y sent une allégorie des torts causés aux protestants, et s'attriste des violences religieuses ; frère Jean n'y voit qu'une représentation du jeu de paume. Cet écart n'est pas anodin. On peut voir en effet ici l'opposition entre un esprit plus proche d'une haute intelligence (c'est-à-dire la lecture spirituelle du géant) et une pensée engoncée dans le rapport terrestre au corps (soit la manière dont le moine a interprété l'énigme) ; autrement dit, l'on assiste ici à une divergence interprétative due à une lecture plutôt intellectuelle contre une interprétation par un religieux lié trop intimement au corps[321].

Dans cette dichotomie, le fait que l'adversaire du géant soit le moine n'est pas non plus un détail dénué de sens. En effet, la lecture peu intellectuelle qu'il propose aurait pu sortir, dans un autre *Livre*, de la bouche de Panurge ; pourtant, c'est bien le moine qui parle. La lecture du frère Jean est même anti-intellectuelle, car le personnage s'oppose à toute interprétation allégorique dans le dernier paragraphe. Il pourrait s'agir d'une pique de l'auteur envers certains moines illettrés (on sait à quel point l'auteur – qui était un moine défroqué – a pu constater la bêtise et la bassesse de certains religieux durant sa carrière). Toujours est-il que la différence de capacité interprétative entre le géant et sa troupe de joyeux buveurs

[320] *Gargantua*, ch. LVIII, p. 384-386.
[321] Ce dernier point est d'ailleurs paradoxal et comique.

est assez caractéristique de l'écart entre leurs conditions : ainsi, à l'évidente différence physique entre les géants et les humains fait écho un écart intellectuel. Dans les *Livres* de Rabelais, presque aucun personnage de l'entourage des géants ne parvient jamais à égaler la sagesse de ces derniers[322].

Ceci nous révèle un autre trait du géant rabelaisien : outre sa démesure physique, il est grand d'âme et d'esprit, sans toutefois être dans l'*hubris*. Les autres personnages sont aussi capables de traits d'humour (surtout Panurge et frère Jean), mais sont abaissés à leur simple condition humaine sans qu'ils ne puissent réellement s'élever. Qu'il s'agisse de l'obsession sexuelle chez Panurge, ou du lien au corps du frère Jean, les bons vivants humains ne se hissent jamais au niveau des géants, à tel point que l'on peut se demander si être un géant ne serait pas chez Rabelais la condition nécessaire à la sagesse et la connaissance. On a à ce sujet montré précédemment ce qu'impliquent les leçons de Ponocrates, à savoir un étirement temporel pour que Gargantua s'approprie le plus de savoirs possible ; distorsion qui disqualifie dès lors tout être humain normal.

On a vu que le géant est capable d'influer sur la réalité, et surtout sur le temps. A la manière de son corps qui s'étire, les journées de Gargantua sont bien plus longues que les vingt-quatre heures quotidiennes. Mais le plus remarquable dans l'étirement temporel est que ce dernier est maîtrisé par le géant. Le personnage peut ainsi se donner plus de temps par jour pour travailler. Néanmoins, peut-il appliquer cette distorsion des journées aux autres personnages ? Oui, car alors que les géants vivent plusieurs siècles, et que frère Jean faisait partie de la joyeuse troupe de Gargantua, on retrouve le moine avec Pantagruel ! Jean des Entommeures paraît certes avoir vieilli, mais est toujours de ce monde et est encore un bon vivant malgré son grand âge. On ne sait s'il y a là une allégorie sur l'éternelle jeunesse, que l'on pourrait éventuellement atteindre en étant toujours joyeux et rieur. On peut en revanche affirmer que la distorsion du temps et

[322] Un seul personnage est d'un niveau intellectuel égal voire supérieur à celui des géants ; il s'agit de Ponocrates. Mais l'ambitieux humaniste n'est pas un bon vivant ; il n'est presque jamais mentionné lors des banquets, et ne semble que suivre de loin la troupe de Gargantua. On ne le retrouve que quelques fois après les chapitres sur l'éducation du Dauphin. Une première apparition a lieu lors du chapitre où le géant démolit le château du Gué de Vède : Ponocrates avertit que ce que le géant prend pour des mouches et des grains de raisins sont en fait des tirs de boulets de canon (François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXXVI, p. 270). Il revient une deuxième fois lorsque le géant retire avec son peigne les boulets de canons accrochés dans ses cheveux. Ponocrates explique à Grandgousier qu'il s'agit bien de boulets, et non de poux comme le père du géant le croyait (*Ibid.*, ch. XXXVII, p. 274). On le retrouve aussi très brièvement au chapitre XLI en train d'interroger frère Jean (*Ibid.*, p. 298).

la démesure absurde en général dans l'œuvre rabelaisienne peuvent être compris d'au moins deux manières différentes :

1. Ou le géant est capable d'appliquer cette transformation du temps et de la réalité aux autres personnages, en plus de lui-même (dans une interprétation merveilleuse) ;
2. Ou bien, à l'inverse, cela peut inciter le lecteur à une perpétuelle méfiance par rapport à la narration, qui se moquerait de lui (dans une lecture sceptique et allégorique[323]).

Dans le premier cas, l'exemple du frère Jean est assez parlant. De la même manière, Pantagruel rencontre Panurge assez tôt dans le *Premier Livre* (le géant est alors encore étudiant) ; pourtant le personnage de Panurge sera présent jusqu'au dernier tome, alors que le géant a vieilli (même chose pour frère Jean). Quand l'on se souvient que les cinquante ans de cours prodigués par Thubal Holoferne à Gargantua n'ont pas suffi à faire sortir le géant de l'enfance (allégoriquement ou non), on ne peut qu'être émerveillé par la longévité des personnages, y compris des humains faisant partie de la troupe des géants. Dans le second cas, la lecture méfiante peut se justifier par de nombreuses occurrences durant lesquelles la narration donne sciemment pour vraies des informations absurdes. Le meilleur exemple est celui de la naissance de Gargantua par l'oreille gauche de sa mère, et dont la justification est tout à fait cocasse.

> Par cest inconvenient feurent au dessus relaschez les cotyledons de la matrice, par lesquelz sursaulta l'enfant et entra en la vene creuse, et, gravant par le diaphragme jusques au dessus des espaules (où ladicte vene se part en deux), print son chemin à gauche et sortit par l'aureille senestre.
> […] Je me doubte que ne croyez asseurement ceste estrange nativité. Si ne le croyez, je ne m'en soucie, mais un homme de bien, un homme de bon sens croit toujours ce qu'on luy dict et qu'il trouve par escript. Est-ce contre nostre loy, nostre foy, contre raison, contre la saincte escripture ? […][324]

Suite à une description anatomique farfelue, le narrateur s'adresse en effet directement au narrataire, comme s'il percevait le sourire de ce dernier à travers le texte. La force de Rabelais dans ce passage est qu'il amène le narrateur à se perdre dans des explications et justifications toutes moins sérieuses les unes que les autres, invoquant jusqu'à la loi (terrestre et divine) pour prouver qu'elle ne s'oppose pas à une naissance par l'oreille gauche,

[323] C'est-à-dire considérant qu'il faudrait garder ses distances vis-à-vis du texte, et prendre les phénomènes merveilleux avec circonspection ou comme des allégories. Par exemple, la longévité propre aux géants, de plusieurs siècles, ne signifierait pas qu'ils vivent effectivement durant tout ce temps, mais qu'ils auraient une durée de vie exceptionnelle. La démesure physique serait alors un reflet de la grandeur d'âme ou de l'importance d'un personnage, telles que celles des monarques par exemple – or c'est justement ce que deviennent les géants.
[324] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. VI, p. 88-90.

dans une rhétorique volontairement boiteuse. Il y a dans ce passage une forte teneur parodique, visant en particulier des représentants de l'Eglise. Mais la conséquence de cet extrait est une prise de distance du lecteur vis-à-vis des informations que le narrateur lui donne : il comprend que le narrateur n'est pas fiable, et que sa parole est trompeuse.

Le doute implique alors une conséquence à l'échelle du texte tout entier : si même le narrateur peut vouloir nous piéger, que peut-on croire ? On peut faire le choix d'une lecture jouant le jeu d'une « naïveté », prenant les éléments merveilleux tels qu'ils sont (ce qui alimente grandement une interprétation tournée vers le rêve et le conte). On peut également se méfier du texte de manière générale. Mais la méfiance permanente amènerait à ne plus voir la beauté et le lyrisme de certains passages, de même que la lecture uniquement « naïve » risquerait de masquer les moments où le narrateur lui-même n'est pas sérieux et se moque du lecteur, comme dans le cas présent. Néanmoins, ces deux lectures de la distorsion du temps ne sont pas antithétiques.

Les deux interprétations de la démesure pourraient tout à fait être valables toutes les deux, ce qui pourrait davantage alimenter l'interprétation carnavalesque de l'éternel renversement. A la manière du géant, qui apprend à contenir ses élans de démesure durant sa jeunesse pour devenir le roi avisé et sympathique que l'on connait, les limites de ces deux lectures du texte nous amènent à osciller régulièrement de l'une à l'autre, pour ne pas se trouver bloqué dans l'interprétation. Il s'agit peut-être d'un objectif de Rabelais : montrer au lecteur, tout en plaisantant, qu'il convient de demeurer mesuré dans sa compréhension du texte en toute circonstance (et ainsi de ne pas lire l'œuvre rabelaisienne que de manière allégorique ou bien uniquement sous l'angle du merveilleux). On voit en tout cas ici une explication à la démesure physique des géants : tout comme ces personnages sont capables de se grandir ou de s'écraser sur eux-mêmes puis de regagner rapidement leur apparence habituelle, il convient de passer d'un mode de lecture à un autre de manière incessante pour comprendre le texte. Car sitôt que l'on reste dans une lecture spécifique, l'on tend (en tant que lecteur) vers la démesure et l'incompréhension. Ce faisant, le jeu perpétuel entre les lectures merveilleuses et allégoriques du texte participe de la dénonciation de la démesure de l'âme.

On a vu que le géant altère le monde de bien des manières (transformations du temps, grossissement/rétrécissement corporel de son propre corps, allongement de la longévité des membres de sa cour). Le pouvoir du personnage rabelaisien sur la réalité qui l'entoure

rejoint ce que nous qualifierons de « démesure de l'aura » des bons vivants rabelaisiens. Si le géant est capable de rendre sa cour insensible aux siècles qui s'écoulent, alors la démesure temporelle qui l'affecte pourrait également se répercuter sur l'espace qui l'entoure. Elle aurait pour conséquence la formation d'une forme de bulle autour de Gargantua ou de Pantagruel, dans laquelle les autres personnages seraient en quelque sorte aspirés (car cette bulle se forme dans l'entourage des géants), et par laquelle ils sont inspirés (car le contact des géants *altère* les autres personnages, et en fait une joyeuse compagnie). Ceci expliquerait l'allongement de la durée de la vie des personnages humains, ainsi que leur caractère de joyeux drilles. Ils tendraient alors à devenir comme le monarque, et c'est pourquoi l'entourage proche des géants est toujours prêt à plaisanter, et se montre de manière générale prédisposé aux banquets, à la grande chère et à l'ivresse.

L'aura du géant est vérifiable à de multiples reprises. Durant l'incident, étudié précédemment, où Gargantua noyait les Parisiens sous des flots d'urine, elle est peut-être présente lorsque ceux-ci commencent à rire de la catastrophe[325]. Rares sont d'ailleurs les personnages à ne pas être captés par cette aura : le plus représentatif de ces opposants aux géants est sans doute Picrochole, mais le phénomène « d'incompatibilité » entre l'aura des géants et certains personnages se produit également chez d'autres figures comme le Loupgarou du *Pantagruel*. Peut-être Picrochole n'est-il pas sensible à l'aura des géants parce qu'il incarnerait leur contraire absolu ? Il est effectivement décrit comme pauvre d'esprit, mais à l'ambition délirante (c'est-à-dire l'inverse des géants, grands par la taille, mais plus ou moins mesurés dans le propos, et tendant vers la sagesse).

> [Les fouaciers dirent] le tout avoir esté faict par les bergiers et mestaiers de Grandgousier, près le grand carroy par delà Seuillé.
> [Picrochole] incontinent entra en corroux furieux et, sans plus oultre se interroguer quoy ne comment, feist crier par son pays ban et arriere ban, et que un chascun sur peine de la hart convint en armes en la grand place, devant le chasteau, à heure de midy.[326]

On peut constater le caractère excessif, irréfléchi et violent des décisions de Picrochole. Le mauvais roi est la meilleure incarnation des dangers de l'*hubris* dans l'œuvre rabelaisienne : il ne se pose aucune question sur la plainte des fouaciers, et part aussitôt en guerre contre Grandgousier pour une bagarre de villageois. De plus, il se montre particulièrement cruel. Au lieu de payer des mercenaires pour former une armée,

[325] *Ibid.*, ch. XVII, p. 154.
[326] *Ibid.*, ch. XXVI, p. 216-218.

comme le faisaient souvent les monarques durant le Moyen-âge et la Renaissance, Picrochole procède à l'inverse à la conscription sous peine de pendaison. Enfin le caractère d'immédiateté et de violence dans sa décision est renforcé par l'heure annoncée du rassemblement des troupes (à midi), ainsi que par le choix du vocabulaire (avec un champ lexical de la guerre et de la mort dans le chapitre, et des termes montrant explicitement la rapidité de la décision comme « incontinent »). La violence est aussi présente de manière sonore (« feist crier par son pays ban et arriere ban » ; ce n'est pas une annonce ni un appel, mais un ordre sanguinaire). Une telle décision, sans réflexion ni concertation ne peut venir que d'un mauvais roi : un monarque se doit d'être sage et avisé, car sa nation dépend de ses décisions. Aussi, par contraste, la sagesse de Grandgousier et de son fils Gargantua en sort accentuée. Quant à savoir ce qui pousse Picrochole à ces extrémités, il n'y a pas de doute à avoir là-dessus : sa folie vient de sa bile noire, « Picrochole » signifiant « le Bilieux »[327].

Résumé des manifestations de la démesure chez Rabelais

On peut tirer de la démesure des bons vivants (et en particulier de celle des géants) les observations suivantes :

- ⇨ C'est une démesure d'abord physique, ce qui inclut la taille du géant ou encore la nourriture. Elle se manifeste par des descriptions hyperboliques et énumératives. Le bon vivant rabelaisien est plutôt un géant (personnage autour duquel se focalise l'histoire), ou parfois un membre humain de sa cour. Les membres humains sont transformés au contact du bon vivant ; ils tendent alors à lui ressembler.
- ⇨ Les géants ont une taille assez élastique, qui oscille en fonction de leurs actions.
- ⇨ La démesure a également une action visible sur le déroulement du temps dans le récit, qui devient absurde (comme durant les leçons que reçoit Gargantua chaque jour, dépassant 24 heures). De plus, le géant suppose un repas adapté à son appétit cyclopéen.
- ⇨ Les changements absurdes affectant le temps sous l'action du géant ont une influence sur la longévité des amis bons vivants du géant.
- ⇨ La démesure du géant ne mène pas pour autant à une *hubris* comportementale grâce à son l'éducation. Il semble que cette démesure soit le lot des humains du texte :

[327] *Ibid.*, p. 216, note 2.

même le brillant Ponocrates, qui a guidé Gargantua sur le chemin de la sagesse, est marqué par celle-ci, dans une ambition dévorante de connaître toute chose.

- ⇨ Les évènements marqués par la démesure extrême (qui en devient absurde), comme l'inondation de Paris ou la naissance de Gargantua, autorisent différentes interprétations. Les plus évidentes sont la lecture presque naïve, respectueuse du merveilleux, et une lecture sceptique et allégorique. Mais à la manière du géant dont la taille varie régulièrement, se confiner à une seule lecture amènerait à mésinterpréter le texte, qui incite le lecteur à ne jamais rester dans une seule interprétation (car cela serait inadapté, et la lecture unique qui en découlerait serait alors « démesurée » et erronée).

Maintenant, on peut se demander si la démesure caractéristique du texte rabelaisien a pu inspirer l'écriture des auteurs du corpus. On peut affirmer qu'il y a une influence indéniable lorsque des bons vivants entrent en scène, ou lorsqu'il est question de décrire des banquets, même si tous les attributs de la démesure des personnages de Rabelais ne sont pas actualisés. C'est ainsi que disparaît la démesure physique : dans le cadre d'œuvres du XIXe siècle se voulant plus ou moins vraisemblables, le merveilleux n'a plus sa place. Il ne peut ainsi plus y avoir de géants, et il en va de même pour les altérations du cadre spatio-temporel. Les journées de plus de vingt-quatre heures, ainsi que la longévité absurde des personnages n'ont plus lieu d'être dans des récits reposant sur des fondations réalistes. Néanmoins, des personnages à figure plus humaine vont reprendre le flambeau des géants, d'abord grâce aux banquets, mais aussi au phénomène de l'altération sur les autres personnages ; tant et si bien que leur introduction va amener une ambivalence dans la lecture.

1. La démesure du banquet au XIXe siècle

Dans *Salammbô*, Gustave Flaubert réactualise de façon remarquable la scène de banquet. S'agissant d'un sujet antique, le thème autorise de plus la représentation de personnages dévorant la nourriture en grandes quantité, comme des ogres.

> Ils [Les mercenaires] s'allongeaient sur les coussins, ils mangeaient accroupis autour de grands plateaux, ou bien, couchés sur le ventre, ils tiraient à eux les morceaux de viande, et se rassasiaient appuyés sur

> les coudes, dans la pose pacifique des lions lorsqu'ils dépècent leur proie. Les derniers venus, debout contre les arbres, regardaient les tables basses disparaissant à moitié sous des tapis d'écarlate, et attendaient leur tour.
> Les cuisines d'Hamilcar n'étant pas suffisantes, le Conseil leur avait envoyé des esclaves, de la vaisselle, des lits ; et l'on voyait au milieu du jardin, comme sur un champ de bataille quand on brûle les morts, de grands feux clairs où rôtissaient des bœufs.[328]

Flaubert s'adonne ici à une peinture d'un banquet de fête qui se transforme en une orgie. Dans ce cadre spécifique, tout est démesure. Les mercenaires de Mathô sont si nombreux que les cuisines ne suffisent pas, et qu'il faut le renfort de quelques « esclaves », « vaisselle » et « lits ». La joie des personnages, qui commencent à chanter, ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse réellement d'une description placée sous le signe de la gaieté et de la fête. En effet, les mercenaires sont animalisés dès le début du passage, dans une comparaison avec des « lions » qui « dépècent » leur proie dans une « pose pacifique ». Tout le paradoxe du passage est présent dans cette phrase. Il s'agit en effet d'un banquet, autrement dit un moment festif, mais celui-ci est empli de convives peu recommandables, qui derrière leurs airs enjoués sont des prédateurs, et leur rapport à la nourriture les trahit.

> Les pains saupoudrés d'anis alternaient avec les gros fromages plus lourds que des disques, et les cratères pleins de vin, et les canthares pleins d'eau auprès des corbeilles en filigrane d'or qui contenaient des fleurs. La joie de pouvoir enfin se gorger à l'aise dilatait tous les yeux ; çà et là, les chansons commençaient.
> D'abord on leur servit des oiseaux à la sauce verte, dans des assiettes d'argile rouge rehaussée de dessins noirs, puis toutes les espèces de coquillages que l'on ramasse sur les côtes puniques, des bouillies de froment, de fèves et d'orge, et des escargots au cumin, sur des plats d'ambre jaune.[329]

Les mercenaires ont un appétit gargantuesque, et les mets s'enchaînent en nombre et selon un rythme effréné, comme les « pains saupoudrés d'anis » et les « gros fromages plus lourds que des disques », avant que l'on ne serve aux mercenaires « des oiseaux à la sauce verte » et autres « escargots au cumin » accompagnés de quelques « fèves » sur des plats luxueux en « ambre jaune ». L'aspect pléthorique des mets, associé à la description minutieuse de la scène forment un jeu littéraire typique des écrivains se revendiquant comme admirateurs de Rabelais. Il s'agit de la manière, propre au XIXe, d'adapter le style hyperbolique.

> Ensuite les tables furent couvertes de viandes : antilopes avec leurs cornes, paons avec leurs plumes, moutons entiers cuits au vin doux, gigots de chamelles et de buffles, hérissons au garum, cygales frites et loirs confits.

---

[328] Gustave Flaubert, *Salammbô* [1862], dans *Œuvres*, édition d'A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1936, tome 1, p. 744-745.
[329] *Ibid.*, *loc. cit.*

> Dans des gamelles en bois de Tamrapanni flottaient, au milieu du safran, de grands morceaux de graisse. Tout débordait de saumure, de truffes et d'assa fætida. Les pyramides de fruits s'éboulaient sur les gâteaux de miel, et l'on n'avait pas oublié quelques-uns de ces petits chiens à gros ventre et à soies roses que l'on engraissait avec du marc d'olives, mets carthaginois en abomination aux autres peuples.[330]

Les préparations précédentes, pourtant nombreuses, ne constituent que de simples mises en bouche pour introduire les « viandes », qui abondent, et dont l'aspect pléthorique est renforcé stylistiquement par les procédés de l'énumération[331] et de la juxtaposition. Les mercenaires voient arriver à ce moment des « antilopes », « paons », « moutons » entiers « au vin doux », ainsi que des plats encore plus exotiques tels que des « gigots de chamelles et de buffles » voire des « hérissons au garum, cygales frites et loirs confits ». Mais l'appétit insatiable de ces hommes n'est pas sans conséquence. La description du repas donne en spectacle une telle exposition de richesses qu'elle devient en quelque sorte à son tour une forme d'orgie littéraire, qui la mène à son propre déséquilibre (volontaire), matérialisé par une sorte de malaise suivi d'un haut-le-cœur. La « cupidité des estomacs », face à ces « grands morceaux de graisse » qui flottent « au milieu du safran », ne peut empêcher le texte de s'écraser sur lui-même et de dégringoler comme les « pyramides de fruits » qui « [s'éboulent] ».

A l'image de la dégustation de « ces petits chiens à gros ventre et à soies roses que l'on engraissait avec du marc d'olives », on en vient à une image effroyable. Les chiens sont d'ailleurs, d'après le texte lui-même, des « mets carthaginois en abomination aux autres peuples » de l'Antiquité, tout comme beaucoup plus tard le lectorat de la France du XIXe siècle a dû être interpellé par l'image peu ragoûtante de cette dévoration.

> La surprise des nourritures nouvelles excitait la cupidité des estomacs. Les Gaulois aux longs cheveux retroussés sur le sommet de la tête, s'arrachaient les pastèques et les limons qu'ils croquaient avec l'écorce. Des Nègres n'ayant jamais vus de langoustes se déchiraient le visage à leurs piquants rouges. Mais les Grecs rasés, plus blancs que des marbres, jetaient derrière eux les épluchures de leur assiette, tandis que des pâtres du Brutium, vêtus de peaux de loups, dévoraient silencieusement, le visage dans leur portion[332].

Cette peinture de l'orgie, devenue ainsi effrayante et repoussante, laisse alors transparaître la violence inhérente aux mercenaires : les « Gaulois […] [s'arrachent] les pastèques » et croquent « les limons […] avec l'écorce », les « Nègres […] [se déchirent] le visage ».

---

[330] *Ibid*., p. 745.
[331] Procédé cher à Rabelais.
[332] *Ibid*., *loc. cit.*

Quant aux « pâtres du Brutium », bien qu'ils se nourrissent « silencieusement », ils sont empreints d'une certaine animalité dans leur posture et leur façon de manger. La conjonction de subordination « tandis que » les tient quelque peu à l'écart des autres mercenaires, et c'est pourquoi on les voit « le visage dans leur portion »[333], « dévorant » leur plat sans bruit.

Ce passage est particulier, car il s'agit de bons vivants qui n'ont rien de sympathique. Si les mercenaires mangent autant que les bons vivants rabelaisiens, on voit bien à la lecture qu'il n'y a pas de comparaison possible avec l'ambiance bon enfant règnant à la cour du roi géant. Les mercenaires ne sont donc pas comparables à des personnages tels que frère Jean. Cependant, l'ambiance est déjà plus proche du chapitre de *Gargantua* sur les « propos des bienyvres »[334]. Dans ce chapitre, Grandgousier convie les villages alentours à un banquet pour fêter la naissance de son fils. Les villageois, durant le repas, se muent en une joyeuse compagnie, tout en gardant une certaine vulgarité.

> […] – Perrannité de arrousement par ces nerveux et secz boyaulx ! – Pour neant boyt qui ne s'en sent. – Cestuy entre dedans les venes : la pissotiere n'y aura rien ! – Je laveroys voluntiers les tripes de ce veau que j'ay ce matin habillé. – J'ay bien saburré mon stomach. […] – C'est bien chié chanté ! Beuvons. […][335]

A la lecture de cet extrait, on voit que les mercenaires ne sont pas si éloignés des villageois invités par Grandgousier, car les mercenaires dépeints par Flaubert se mettent à chanter comme les villageois de Rabelais. Il y a dans les deux groupes de personnages des similitudes assez frappantes. Ces ressemblances sont accentuées par la démesure du banquet introduisant *Salammbô*, qui répond assez fidèlement à la démesure de l'œuvre rabelaisienne. La nourriture dans le banquet des mercenaires est en effet si foisonnante que son amassement l'amène à ressembler à des monuments, comme les pyramides de fruits. Cependant, les pyramides s'écroulent, et annoncent peut-être déjà la défaite future des mercenaires, tel un sombre présage. Ainsi, la démesure a un prix ; il n'est pas donné à tous d'avoir la stature d'un géant rabelaisien. Les géants de Rabelais sont sympathiques, réussissent ce qu'ils entreprennent ; leur démesure intrinsèque, qui n'est pas une *hubris* morale et se cantonne au physique et au temps, est autorisée par leur dimension d'êtres merveilleux. A l'inverse, les mercenaires ne paraissent pas sympathiques,

[333] Il s'agit vraisemblablement d'une manière amusée de la part de Flaubert d'exprimer « le nez dans leur assiette » sans faire d'anachronisme.
[334] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. V.
[335] *Ibid.*, p. 78.

et ressemblent plus à des ogres qu'à des géants bienveillants. Ils sont brutaux et ne mangent pas, mais dévorent tels des prédateurs. Ils sont empreints d'une démesure non pas physique (car ils sont de simples êtres humains), mais morale, ce qui provoque leur violence et leur animalité. Et l'animalité, l'instinct de prédation tout à fait perceptible dans le banquet, est sans doute un autre signe de leur défaite future.

Dans tous les cas, il semble y avoir un certain nombre de points communs entre la démesure des banquets rabelaisiens (tant du point de vue de la nourriture que des convives) et celle mise en œuvre par Gustave Flaubert dans les premières pages de *Salammbô*. L'incipit restitue de manière tout à fait fidèle, transposée à la littérature du XIXe, la démesure des banquets si chère à Rabelais, en particulier via l'intrigue : l'antiquité et son souvenir proche du mythe autorise tous les excès dans la représentation (ceci d'autant plus que le thème de la démesure est présent dans des récits de l'époque, comme celui de la légendaire guerre de Troie). Le cadre antique, ainsi que l'inspiration rabelaisienne peuvent justifier cette nourriture innombrable, ainsi que ces mercenaires en si grand nombre que les cuisines d'Hamilcar ne suffisent pas à satisfaire la « cupidité des estomacs ».

2. Le phénomène de l'altération

Le chapitre sur les « propos des bienyvres » a apparemment beaucoup plu aux écrivains du XIXe siècle : de nombreuses adaptations en découlent. Dans le même esprit que le banquet proposé par Flaubert, mais bien avant lui, Balzac s'était déjà prêté au jeu de la remise au goût du jour des thématiques rabelaisiennes dans *La Peau de chagrin*. Toutefois, si Flaubert a mis en avant la démesure du banquet, Balzac s'intéresse ici moins à cette démesure qu'à « l'altération », autrement dit la pantagruélisation[336] des convives. Dans l'œuvre de Rabelais, les personnages se trouvent transformés au contact des géants, et les membres de la cour du roi bon vivant en arrivent même à perdurer pendant plusieurs siècles. Dans *La Peau de chagrin*, où le merveilleux importe moins que le surnaturel, il n'y a certes plus de géants, mais la pantagruélisation est réactualisée[337]. Ici, le banquet gargantuesque se transforme en une orgie chez Taillefer[338].

[336] Le nom « Pantagruel » voulant signifier « tout altéré » dans un mélange de grec et d'arabe : « car *panta*, en grec, vault autant à dire comme *tout* ; et *gruel*, en langue hagarène, vault autant à dire comme *altéré* ». François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, chapitre II, p. 46.

[337] Le vin, chez Rabelais, a trois attributs majeurs, pour Isabelle Hersant dans « L'imaginaire du vin chez Rabelais. Etude du prologue du *Tiers Livre* » : « […] le vin agit sur l'homme à trois niveaux,

> Les deux amis s'assirent en riant. D'abord et par un regard plus rapide que la parole, chaque convive paya son tribut d'admiration au somptueux coup d'œil qu'offrait une longue table, blanche comme une couche de neige fraîchement tombée, et sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds. Les cristaux répétaient les couleurs de l'iris dans leurs reflets étoilés, les bougies traçaient des feux croisés à l'infini, les mets placés sous des dômes d'argent aiguisaient l'appétit et la curiosité. Les paroles furent assez rares. Les voisins se regardèrent[339].

L'altération ne s'observe pas immédiatement : le début du passage est marqué par l'inconfort. Le dîner semble se diriger vers un style relativement huppé, qui met mal à l'aise des convives venus « en riant ». Cette première partie du repas est l'expression d'une certaine gêne, comme en témoignent l'échange « rare » de « paroles » et le fait que les « voisins se regardèrent ». Mais la grande rupture entre ce passage et celui de *Salammbô* réside dans la considération assez différente que tient le narrateur sur les convives, qui finiront rapidement tous plus ou moins ivres. Flaubert représente, plus de trente ans après Balzac, un banquet réunissant des convives à l'appétit démesuré. Mais paradoxalement dans un repas de fête antique, le vin n'a pas sa place. A l'inverse, dans l'orgie chez Taillefer, Balzac choisit de focaliser la narration sur le vin et son altération des convives (qui le boiront tous de plus en plus abondamment), pour faire de ce passage une véritable revendication de filiation au style de François Rabelais.

> Le vin de Madère circula. [...] Les vins de Bordeaux et de Bourgogne, blancs et rouges, furent servis avec une profusion royale. [...] Chaque convive avait bu raisonnablement en changeant de cru selon ses caprices, [...] quelques fronts pâles rougissaient, plusieurs nez commençaient à s'empourprer, les visages s'allumaient, les yeux pétillaient[340].

Ce qui pantagruélise le récit, c'est donc l'arrivée de l'alcool plutôt que la nourriture dans le cas présent. Le vin est d'une qualité visiblement recherchée, et est présent

---

qui correspondent aux trois parties de l'homme : le corps (en cela qu'il lui procure un plaisir physique), l'âme (le vin est un réconfort moral), l'esprit (le vin est lié à l'inspiration divine) » (p. 708. Dans Jean Dupèbe, Franco Giacone, Emmanuel Naya…, *Esculape et Dionysos, Mélange en l'honneur de Jean Céard*, Genève, Droz, 2008, p. 707 à 716.) Cette triple action du vin, en fait à notre sens davantage dépendante de l'altération provoquée par le bon vivant selon Rabelais, ne pouvait que susciter l'intérêt des écrivains rabelaisants tant la liberté de motifs littéraires (l'excès, l'orgie, l'inspiration etc.) est grande. Le rôle du bon vivant est prépondérant dans l'altération, car en son absence, le vin ne pourra pas dérider des convives trop sérieux, comme lors de l'épisode des *Trois Mousquetaires* de Dumas durant lequel Porthos se trouve à son grand malheur obligé de supporter un infâme repas chez les Coquenard. (Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, *op. cit.*, ch. XXXII, p. 371-375.)

[338] Personnage dont le nom est d'ailleurs très proche de celui de certaines figures rabelaisiennes, comme « Tailleboudin » qui s'illustre durant la guerre des Andouilles.

[339] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin* [1831], dans *La Comédie humaine*, édition de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, tome X, p. 97.

[340] *Ibid*.

en quantités phénoménales. Se profile alors un certain désordre : l'on boit selon ses caprices plutôt qu'en connaisseurs. L'ivresse arrive à grands pas, et le repas s'égaye et s'anime.

> Pendant cette aurore de l'ivresse, le discours ne sortit pas encore des bornes de la civilité ; mais les railleries, les bons mots s'échappèrent peu à peu de toutes les bouches [...]. Le second service trouva donc les esprits tout à fait échauffés. Chacun mangea en parlant, parla en mangeant, but sans prendre gare à l'affluence des liquides […]. Taillefer se piqua d'animer ses convives, et fit avancer les terribles vins du Rhône, le chaud Tokay, le vieux Roussillon capiteux. Déchaînés [...], ces hommes […] laissèrent alors galoper leur esprit dans le vide de ces raisonnements que personne n'écoute, se mirent à raconter ces histoires qui n'ont pas d'auditeur, recommencèrent cent fois ces interpellations qui restent sans réponse. L'orgie seule déploya sa grande voix [...][341].

Honoré de Balzac réussit à retranscrire la généralisation progressive de l'ivresse de manière extrêmement précise, et l'arrivée de cette dernière permet une décrispation des convives. Durant le repas qui commence, les invités se lâchent, en laissant galoper « leur esprit dans le vide de ces raisonnements que personne n'écoute ». Les bonnes manières n'ont plus leur place, et chacun « (parle) en mangeant » comme nous l'apprend le chiasme avec « mangea en parlant ». L'altération des convives par le banquet de Taillefer a ceci de remarquable qu'elle est générale et « (contagieuse) ». Une fois l'ivresse bien installée, l'on en vient véritablement au pastiche des « Propos des bienyvres », où le mépris des conventions et des règles de courtoisie est de rigueur au profit d'un « cri » d'enthousiasme du corps tout entier :

> Tous renonçaient à se glorifier de leur capacité intellectuelle pour revendiquer celle des tonneaux, des foudres, des cuves. Il semblait que chacun eût deux voix. Il vint un moment où les maîtres parlèrent tous à la fois, et où les valets sourirent [...]. C'était tout à la fois un livre et un tableau. Les philosophies, les religions, les morales, si différentes d'une latitude à l'autre, les gouvernements, enfin tous les grands actes de l'intelligence humaine tombèrent sous une faux aussi longue que celle du Temps, et peut-être eussiez-vous pu difficilement décider si elle était maniée par la Sagesse ivre, ou par l'Ivresse devenue sage et clairvoyante[342].

Le chiasme final du passage (« par la Sagesse ivre […] ou par l'Ivresse devenue sage »), qui fait écho à un chiasme précédent et à un dernier chiasme qui va suivre, exprime bien l'idée du brouillage des frontières, que l'on doit à l'ivresse. Ce brouillage concerne notamment les limites sociales : les convives ne sont pas « du même monde », et pourtant tous sont animés par le même élan de joie de vivre. Certains sont en effet de jeunes gens

[341] *Ibid.*, p. 97-98.
[342] *Ibid.*, p. 98.

désargentés (comme Raphaël), d'autres appartiennent à l'aristocratie (à l'image des « maîtres » parlant « tous à la fois »). Même les « valets » desdits maîtres « [sourient] » !

L'orgie pantagruélique de Taillefer a ainsi pour conséquence de briser un temps les règles de la société, telles que le savoir-vivre, les bonnes manières et le respect de la hiérarchie sociale. Le résultat est celui d'un fastueux désordre, et pourtant il s'agit d'un chaos dans lequel chacun fait la même chose que son voisin. Cela n'est pas sans rappeler le motif de Thélème dans le *Gargantua.* On pourrait en effet résumer l'orgie de Taillefer comme placée sous l'égide d'une seule et unique règle : « FAY CE QUE VOULDRAS »[343]. A Thélème, « (si) quelqu'un ou quelcune disoit « beuvons », tous bevoient […] »[344]. C'est à peu près le même état d'esprit qui semble animer les convives de l'orgie que Balzac représente ici. Dans leur mouvement commun de débauche, il s'opère comme une transfiguration : « (il) semblait que chacun eût deux voix ».

Quelle est alors cette deuxième voix ? Ne serait-elle pas un écho de la voix d'un bon vivant rabelaisien ? Car outre la référence explicite à *Gargantua* qui va suivre, ainsi que quelques allusions[345], le géant est sans doute déjà implicitement présent dans la personnification de « l'Ivresse devenue sage et clairvoyante », ainsi que la « grande voix »

---

[343] François Rabelais, *Gargantua*, ch. LVII, p. 374.

[344] *Ibid.*, p. 376. Bakhtine s'interroge sur Thélème, et suppose que ce modèle nouveau d'abbaye était voulu par Rabelais. (Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 449.) Michel Hansen se montre à ce sujet plutôt mesuré : « L'abbaye de l'ordre géométrique n'est peut-être pas l'aboutissement du *Gargantua* et le message de Rabelais. En effet, s'il est vrai que Thélème se présente comme un lieu de la réconciliation de l'homme et de lui-même et si l'inscription est la maxime même de la libération, réconciliation et liberté sont privées de substance, puisque les antagonismes, les apories et les menaces ont été résolues par le seul refoulement du principe biologique comme le marque entre autres l'absence de toute référence à la nourriture. » (Michel Hansen, « Viandes et nourriture dans le «Gargantua» ou les métamorphoses du banquet », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* (n°1), 1988, p. 5 à 22, p. 17). Il est en effet étrange de constater qu'un lieu prétendument parfait néglige autant le corporel –même pour une abbaye – dans un livre qui a autant mis en avant le corps en choisissant de se focaliser autour des aventures de personnages bons vivants (au point de faire une sorte de cri exprimant la joie de vivre, avec tout ce que cela implique : nourriture, boisson, sexe). Or, à Thélème, l'on se situe à des lieues de cette vision du monde. Alors que les personnages rieurs de la compagnie de Gargantua (lui-même inclus) ne pourraient être heureux sans se sentir physiquement vivants via la débauche sexuelle et les banquets. Que penser d'un univers supposément idéal où l'âme est privilégiée, au détriment du corps, qui est *a contrario* comme privé de vie, et dont l'existence est ainsi niée ? Il semble peu probable, *in fine*, que Rabelais ait voulu faire de Thélème le dernier mot de l'histoire. D'autant que la devise de Thélème est contradictoire : le fameux « fay ce que vouldras » s'oppose à l'ordre vécu par les Thélémites. N'oublions pas, en outre, que Rabelais lui-même était un moine défroqué, et qu'il a donc fui les monastères !

[345] « Nous allons faire, suivant l'expression de maître Alcofribas, un fameux *tronçon de chiere lie* » (Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 94) ; « Bah ! buvons ! *Trinc* est, je crois, l'oracle de la divine bouteille et sert de conclusion au *Pantagruel*. », (*Ibid.*, p. 108).

de l'orgie[346]. Sa présence est d'autant plus perceptible qu'elle est mise en valeur par un chiasme résumant de manière tout à fait convaincante le géant de Rabelais.

> Emportés par une espèce de tempête, ces esprits semblaient, [...] vouloir ébranler toutes les lois entre lesquelles flottent les civilisations [...]. Furieuse et burlesque, la discussion fut en quelque sorte un sabbat des intelligences. Entre les tristes plaisanteries dites par ces enfants de la Révolution à la naissance d'un journal, et les propos tenus par de joyeux buveurs à la naissance de *Gargantua*, se trouvait tout l'abîme qui sépare le dix-neuvième siècle du seizième. Celui-ci apprêtait une destruction en riant, le nôtre riait au milieu des ruines[347].

Le chiasme précédent trouve comme un écho plus triste dans le chiasme final. L'hypothèse de la deuxième voix comme étant peut-être celle du bon vivant selon Rabelais se confirme, avec les « propos tenus par de joyeux buveurs à la naissance de *Gargantua*, mais la narration constate « l'abîme » entre ces deux univers, que sont le « seizième » et le « dix-neuvième siècle ». Le narrateur, et derrière lui le spectre palpable d'Honoré de Balzac, manifeste en effet un certain désœuvrement sur lequel nous reviendrons par la suite : il y a là comme un aveu d'échec à la mimésis de l'œuvre-matrice de Rabelais. Ce sentiment d'imitation imparfaite influencera peut-être, de manière lancinante, d'autres écrivains du siècle.

Il existe d'autres exemples de récupération du phénomène de l'altération. C'est ainsi qu'Emile Zola par exemple transpose le bon vivant sous des traits simplifiés et volontairement populaires. Dans sa représentation, il n'y a guère de similitude avec l'orgie de Taillefer. Il n'est en effet pas possible de trouver une telle splendeur[348] dans l'univers mis en place par Emile Zola dans *L'Assommoir*. Le cadre est celui de la misère des ouvriers ; la magnificence de l'orgie de Taillefer est dès lors inenvisageable pour des personnages vivant (ou plutôt survivant) dans le dénuement. Au regard de cette distinction, comment l'auteur parvient-il à instaurer une ambiance propice à la manifestation du bon vivant dans un tel contexte ?

---

[346] Elle n'est pas sans rappeler l'origine du nom de Gargantua, qui d'après la narration serait une déformation de « Que grand tu as ! » (Exclamation de Grandgousier, qui parlait de la bouche de son jeune enfant. François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. VII, p. 92.) Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98.

[347] *Ibid.*, p. 98-99.

[348] Elle est notamment visible dans la solennité qui arrête un temps les convives, à l'arrivée dans la salle à manger (d'où le silence qui s'installe juste avant le rire de la séquence pastichant les « Propos des bienyvres »). La magnificence du repas peut aussi être perçue dans la diversité et le chic des vins consommés, ainsi que dans la présentation (la nourriture est mise à disposition des convives sous des cloches d'argent). On peut également penser au faste déployé durant la scène par certains riches convives, que sont les « maîtres » riant avec leurs valets (on peut supposer qu'il s'agit de riches bourgeois).

Il y a dans l'écriture de *L'Assommoir* comme une impossible connexion entre le monde ouvrier parisien et la bourgeoisie. La séparation entre ces deux strates de la société amène les banquets ouvriers, dont les organisateurs se veulent pourtant distingués, à être non seulement d'une saleté repoussante, mais aussi d'un ennui mortel pour les participants. Du moins, cet échec, notamment lors du repas de noces, dure jusqu'au moment de l'arrivée de Mes-Bottes. Ce dernier est une incarnation de la figure du bon vivant, et l'arrivée du personnage va transformer du tout au tout l'ambiance de la scène. Le changement qui s'opère est particulièrement perceptible dans les derniers instants avant que Mes-Bottes ne débarque dans la salle.

> « Personne ne dit le bénédicité ? » demanda Boche, pendant que les dames arrangeaient leurs jupes sont la nappe, par peur des taches.
> Mais madame Lorilleux n'aimait pas ces plaisanteries-là. Et le potage au vermicelle, presque froid, fut mangé très vite, avec des sifflements de lèvres dans les cuillers. Deux garçons servaient, en petites vestes graisseuses, en tabliers d'un blanc douteux[349].

L'ambiance est tout à fait sordide. Outre l'aspect glauque des « vestes graisseuses » des « garçons », le repas n'est même pas sauvé par le rire, et la tentative de Boche pour détendre l'atmosphère se solde par un échec. Il convient d'abord de s'interroger sur la raison de l'échec de la première partie du repas. La saleté de la pièce ne justifie pas à elle seule la triste ambiance de la scène avant l'arrivée de Mes-Bottes. L'ambiance est déjà peu propice à la gaieté. Entre la saleté des serveurs et les « chiures de mouches » quelques lignes plus bas dans le texte[350], il apparaît de manière distincte que ce restaurant, le « *Moulin d'Argent* »[351], ne représente *a priori* pas un cadre permettant à la fête de s'épanouir. Toutefois, on va voir par la suite que cela n'empêche pas un bon vivant comme Mes-Bottes de manger et de s'amuser. Or les autres personnages en sont pour le moment incapables ; ils ne sont pas des bons vivants, car ils ne savent pas créer une ambiance festive contrairement à ce que fera Mes-Bottes. La raison est notamment visible dans un autre passage de l'œuvre, celui annonçant le repas de l'oie.

> […] Lorilleux s'arrêta également sur le seuil [comme Mme Lorilleux], et il attendit aussi d'être embrassé, avant de pénétrer dans la boutique. Ni l'un ni l'autre n'avait apporté de bouquet ; ils s'y étaient refusés, ils trouvaient qu'ils auraient trop l'air de se soumettre à la Banban, s'ils arrivaient chez elle avec des fleurs, la première fois. […]

---

[349] Emile Zola, *l'Assommoir* [1877], Paris, Livre de Poche Classiques, Librairie Générale Française, 1996, p. 132.
[350] *Ibid.*, p. 132.
[351] *Ibid.*, p. 131.

> Maman Coupeau s'était placée en face de la porte, pour voir le nez des Lorilleux. Elle tirait Gervaise par la jupe, elle l'emmena dans la pièce du fond. Et, toutes deux penchées au-dessus du potage, elles causèrent vivement, à voix basse.[352]

L'extrait ne laisse aucune place au doute. Les invités de Gervaise, et Gervaise elle-même, sont jaloux les uns des autres, et sont emplis de haine et de jalousie. A leurs tensions, perceptibles de toutes parts, viennent s'ajouter des considérations concernant une supposée suprématie de Gervaise (d'ailleurs surnommée « la Banban » de manière très péjorative), à laquelle les Lorilleux refusent de se plier. Enfin, on peut voir l'hypocrisie de Gervaise et surtout de « Maman Coupeau », qui devisent sur les Lorilleux à l'écart, « au-dessus du potage » et « à voix basse », comme des sorcières préparant quelque potion empoisonnée.

> « Hein ? quel pif ! dit la vieille femme. Vous n'avez pas pu les voir, vous. Mais moi, je les guettais… Quand elle a aperçu la table, tenez ! sa figure s'est entortillée comme ça, les coins de sa bouche sont montés toucher ses yeux ; et lui, ça l'a étranglé, il s'est mis à tousser… Maintenant, regardez-les, là-bas ; ils n'ont plus de salive, ils se mangent les lèvres.
> – Ca fait de la peine, des gens jaloux à ce point », murmura Gervaise[353].

C'est surtout Maman Coupeau qui entraîne Gervaise sur la pente de l'hypocrisie, mais Gervaise ne lutte pas contre son discours nocif. L'impression désagréable émanant de la scène est dès lors renforcée par la laideur de la mère de Coupeau, dont l'aigreur repoussante est renforcée par sa vieillesse. Ainsi, c'est l'ensemble de ces sentiments tout à fait étrangers à un bon vivant comme Mes-Bottes qui empêchent les convives de vivre le repas sereinement. Ce que l'on peut constater, par rapport au banquet de noces, est que Mes-Bottes est ici absent. C'est aussi pour cette raison que le dîner ne parvient pas à devenir un moment de joie : on voit bien que dès que ce personnage n'entre pas dans la narration d'un banquet, aucune ambiance chaleureuse ne parvient à naître. Et chacun demeure bloqué dans ses préjugés et ses mauvaises intentions.

Pour démontrer l'importance de la figure de Mes-Bottes dans l'attitude des autres personnages du texte, il convient de revenir au moment du banquet de noces. Après la présentation du sordide « Moulin d'Argent », arrive alors le bon vivant de *l'Assommoir*, venu participer au repas. Il se produit à ce moment précis un phénomène remarquable. Dès son entrée dans la salle, l'ambiance change radicalement, les convives se déridant face à son franc-parler et son naturel entier, qui font de lui un personnage assez sympathique :

---

[352] *Ibid.*, p. 258.
[353] *Ibid.*, *loc. cit.*

> « Eh bien, vous êtes de la jolie fripouille, vous autres ! cria-t-il. J'ai usé mes plantes pendant trois heures sur la route, même qu'un gendarme m'a demandé mes papiers... Est-ce qu'on fait ces cochonneries-là à un ami ! Fallait au moins m'envoyer un sapin par un commissionnaire. Ah ! Non, vous savez, blague dans le coin, je la trouve raide. Avec ça, il pleuvait si fort, que j'avais de l'eau dans mes poches... Vrai, on y pêcherait encore une friture. »
> La société riait, se tordait. Cet animal de Mes-Bottes était un allumé ; il avait bien déjà ses deux litres […][354].

L'entrée en scène de la figure de Mes-Bottes égaye le repas, le personnage saluant gaiement les convives comme « de la jolie fripouille ». Cette exclamation, ainsi que l'explication comique qui s'ensuit, sont d'ailleurs immédiatement suivi d'effet (avec « La société riait, se tordait »). L'hilarité des convives peut paraître excessive, mais est l'un des traits caractéristiques du phénomène pantagruélique, comme on le verra. Mes-Bottes tient à sa réputation de joyeux buveur : avant même d'arriver dans la salle, il semble déjà alcoolisé (« il avait bien déjà ses deux litres »). Mais il est surtout connu pour son appétit.

> Oh ! Ça ne l'embarrassait pas, il rattraperait les autres ; et il redemanda trois fois du potage, des assiettes de vermicelle, dans lesquelles il coupait d'énormes tranches de pain. Alors, quand on eut attaqué les tourtes, il devint la profonde admiration de toute la table. Comme il baffrait ! Les garçons effarés faisaient la chaîne pour lui passer du pain, des morceaux finement coupés qu'il avalait d'une bouchée. Il finit par se fâcher ; il voulait un pain à côté de lui. Le marchand de vin, très inquiet, se montra un instant sur le seuil de la salle. La société, qui l'attendait, se tordit de nouveau. Ça, ça la lui coupait au gargotier ! Quel sacré zig tout de même, ce Mes-Bottes ! Est-ce qu'un jour il n'avait pas mangé douze œufs durs et bu douze verres de vin, pendant que les douze coups de minuit sonnaient ! On n'en rencontre pas beaucoup de cette force-là[355].

Le personnage a une réputation de gros mangeur, qu'il défend ici en dévorant les plats, le pain et le vin à un rythme effréné et en quantités considérables. C'est ainsi que s'enchaînent les trois séries de « potage », d'« assiettes de vermicelle » et les « énormes tranches de pain » (où la mise en valeur de la nourriture est de plus accentuée par un rythme ternaire). Puis viendront les « tourtes » et le vin. Dans ce passage, Mes-Bottes, a l'air d'un ogre : il ne mange pas, mais il « (bâfre) » ; *a fortiori*, il avale chaque tranche de pain « d'une bouchée ».

> Et Mlle Remanjou, attendrie, regardait Mes-Bottes mâcher, tandis que M. Madinier, cherchant un mot pour exprimer son étonnement presque respectueux, déclara une telle capacité extraordinaire.
> […] Les dames se tamponnaient la figure avec leurs serviettes parce qu'elles riaient trop.

[354] *Ibid.*, p. 133.
[355] *Ibid.*, p. 134-135.

> Mme Fauconnier demanda la tête ; elle n'aimait que la tête. Mlle Remanjou adorait les lardons. Et, comme Boche disait préférer les petits oignons, quand ils étaient bien revenus, Mme Lerat pinça les lèvres, en murmurant : « Je comprends ça »[356].

Mes-Bottes engloutit avec un appétit insatiable tous les plats, le pain et le vin que l'on lui présente, au point d'inquiéter le « marchand de vin ». Son appétit gargantuesque, et sa joie de vivre « [attendrissent] » des convives comme Mlle Remanjou, et en impressionnent vivement d'autres tels que « M. Madinier ». On voit dans cet extrait que Mes-Bottes a en lui quelques attributs typiques des géants de Rabelais. Il est d'abord une figure sympathique et humoristique pour les autres personnages. C'est un rieur qui amuse l'ensemble des convives, à un tel point que les « dames se (tamponnent) la figure » avec leurs serviettes. Une autre caractéristique commune avec les géants rabelaisiens réside dans le fait que Mes-Bottes mange tel un ogre et au mépris de toute tenue.

Il possède comme une aura légendaire : l'anecdote sur les « douze œufs durs » et les « douze verres de vin », mangés en même temps que sonnaient les « douze coups de minuit » est comparable à une forme de mythe, et est comme au début du passage accentuée par un rythme ternaire (ici par la triple mention du nombre « douze »). L'épisode étant narré à la manière d'un conte ou d'un mythe, le réel de la fiction frôle le merveilleux. Autrement dit le personnage semble brièvement capable de se transfigurer en un être presque magique (ou du moins plus qu'humain), pouvant dévorer la nourriture à une vitesse effrayante, comme le feraient Gargantua ou Pantagruel.

Le plus remarquable est que son entrée en scène occasionne un changement radical et brutal dans la narration. Les convives, qui s'ennuyaient, se muent en une joyeuse compagnie pantagruélique dont les femmes ont retrouvé l'appétit. C'est ainsi que Mme Fauconnier et Mlle Remanjou font fi des tensions vis-à-vis des autres personnages, et s'intéressent vivement à la nourriture, l'une réclamant « la tête », l'autre les « lardons ». Et l'ambiance joyeuse qui s'installe met à mal le rythme du service. Les « garçons (étaient déjà) effarés » et pantois, et le « marchand de vin […] inquiet » en voyant l'appétit insatiable de Mes-Bottes ; la transformation de l'assemblée en une compagnie pantagruélique n'est pas pour les rassurer.

On peut également constater que le rayonnement du bon vivant sur le passage est tel que toute notion de saleté concernant les lieux s'est évanouie. Les « chiures de mouches » et

[356] *Ibid.*, *loc. cit.*

autres marques d'insalubrité ont disparu de la narration, qui semble elle-même rayonner lors de la description. La saleté fait ainsi place à une bonne humeur tangible des personnages, qui semble affecter jusqu'au narrateur grâce notamment à un jeu sur le discours, semant le doute sur l'attribution de certaines remarques comme « Ça, ça la lui coupait au gargotier ! » (Phrase qui peut être comprise aussi bien comme venant de l'un des convives que de la bouche du narrateur). A la manière des invités, altérés par le comportement du sympathique Mes-Bottes, le narrateur de *L'Assommoir* se transfigurerait alors peut-être en celui du *Gargantua*. L'univers de *L'Assommoir* est souvent sordide, car pensé pour accentuer la misère des ouvriers ; or, durant le moment du repas où Mes-Bottes entre en scène, cette thématique de la misère et de la saleté des lieux est éloignée du récit. La saleté était pourtant présente de manière très puissante au début du passage, par le biais d'images fortes :

> Par les quatre fenêtres ouvertes sur les acacias de la cour, le plein jour entrait, une fin de journée d'orage, lavée et encore chaude. Le reflet des arbres dans ce coin humide, verdissait la salle enfumée, faisait danser des ombres de feuilles au-dessus de la nappe, mouillée d'une odeur vague de moisi. Il y avait deux glaces, pleines de chiures de mouches, une à chaque bout, qui allongeaient la table à l'infini, couverte de sa vaisselle épaisse, tournant au jaune, où le gras des eaux de l'évier restait en noir dans les égratignures des couteaux. Au fond, chaque fois qu'un garçon remontait de la cuisine, la porte battait, soufflait une odeur forte de graillon[357].

Le passage se situe entre le moment d'ouverture où Boche tentait une plaisanterie sur le bénédicité reçue fraîchement par Mme Lorilleux, et le commentaire de Boche concernant le silence qui s'installe (« Ne parlons pas tous à la fois »). Le talent de Zola lui permet de mettre en place un texte qui, à la manière du décor qu'il présente, semble exhaler une odeur désagréable. La crasse est omniprésente, entre les « chiures », le « gras des eaux » qui noircit les couteaux et l'« odeur forte de graillon ». Elle n'est pas atténuée par la tentative de la nature de pénétrer en ce lieu. Malgré tous les efforts du monde végétal (qui se manifestent par les « acacias de la cour », le « reflet des arbres », le verdissement de la salle et les « ombres des feuilles »), aucune poésie n'est possible, et la nature se corrompt à son tour, en une « odeur vague de moisi » qui rend presque la fraîcheur du « verdissement » verdâtre.

Les sens sont choqués par cette déliquescence, en une synesthésie du dégoût. Tout d'abord, l'odorat s'offusque des odeurs de « moisi » et de « graillon ». Puis c'est au tour de la vue et

[357] *Ibid.*, p. 132-133.

du toucher d'être incommodés. La vue est affectée par la saleté des lieux et de la vaisselle, et par la journée qui apparaît comme « lavée »[358] ; et le toucher est incommodé par les couteaux, crasseux dans leurs « égratignures ». Vient alors le tour de l'ouïe : le silence qui dure montre de manière implicite que l'ambiance est mauvaise. Enfin, face à tant d'horreur, le goût semble s'être enfui : il était en effet écrit juste avant l'extrait que « le potage au vermicelle, presque froid, fut mangé très vite, avec des sifflements de lèvres dans les cuillers »[359]. Il semble dès lors insipide, et les convives se hâtent de le faire disparaître.

Néanmoins, après l'arrivée de Mes-Bottes, cette morne aquarelle disparaît ; ne subsiste plus que la joie de vivre et de manger. Effectivement, lorsque les convives se mettent à rire des pitreries du personnage, de la même manière, le ton de la narration devient subitement enjoué[360]. Plus personne ne prête attention au décor ; il s'agit désormais pour les personnages de passer un moment agréable. Toutefois, il s'agit bien d'une altération momentanée. Sitôt le repas terminé et Mes-Bottes parti, les tensions reviendront. L'aspect tragique de *L'Assommoir* pourrait dès lors être finalement en partie dû à la présence épisodique de Mes-Bottes. S'il avait accompagné de façon permanente les autres personnages, on peut penser que le déroulement de l'histoire aurait pu être moins sinistre.

Etant donné que le bon vivant devient le centre d'intérêt des convives et qu'il les inspire à la manière des bons vivants rabelaisiens, on peut imaginer que si Zola avait choisi de laisser Mes-Bottes en permanence avec les autres personnages, ceux-ci auraient sans doute formé une compagnie pleinement et durablement pantagruélique. Mais faire un pastiche de Rabelais n'est pas le but de l'auteur. Il s'agit plus vraisemblablement de montrer une sympathie, par la réactualisation ponctuelle d'un écrivain et d'un style appréciés, en jouant la carte du bon vivant et du phénomène de l'altération qui en découle.

---

[358] On aurait même envie de dire « délavée », à cause des taches sur les vestes des serveurs et en raison de l'humidité.
[359] *Ibid.*, p. 132.
[360] Ce changement de tonalité est surtout visible de « Ça, ça la lui coupait au gargotier ! » à « M. Madinier […] déclara une telle capacité extraordinaire ». Certes, on ne sait pas si ce sont les convives qui s'expriment ou bien le narrateur ; mais c'est justement ce flou qui permet le doute en faveur d'un narrateur lui-même attendri.

3. L'ambivalence dans la lecture

On a ainsi vu quelques exemples d'actualisations de la démesure rabelaisienne avec *Salammbô* de Flaubert (où l'on constatait la démesure du banquet), mais aussi dans *La Peau de chagrin* de Balzac et *L'Assommoir* de Zola (avec le phénomène de l'altération, propre à la démesure des bons vivants rabelaisiens). On peut observer, dans les deux derniers exemples, une certaine ambivalence dans la lecture. Il semble que les narrateurs mis en place par Balzac et Zola s'expriment avec une autre voix dans ces passages. Il y a à ce sujet, durant le repas chez Taillefer, une courte phrase qui semble placée innocemment, mais allant dans le sens de notre analyse :

> Il semblait que chacun eût deux voix[361].

Il s'agit certes, au premier degré, de désigner les convives se transformant sous l'effet de l'ivresse. Néanmoins, rien ne dit que cette observation ne s'applique qu'aux personnages de la scène. Le narrateur, en effet, pourrait lui-même avoir une deuxième voix lors de l'altération pantagruélique. Durant le passage, il adopte plutôt une attitude de narrateur externe :

> Le notaire se recueillit pendant un moment et se remit bientôt à boire en laissant échapper un geste authentique, par lequel il semblait avouer qu'il lui était impossible de rattacher à sa clientèle les villes de Valence, de Constantinople, Mahmoud, l'empereur Valens et la famille des Valentinois[362].

Le choix du verbe « sembler » à la troisième personne du singulier (dans la seconde partie de la phrase) montre que, dans le jeu stylistique auquel se livre Balzac, le narrateur n'est pas certain des intentions du notaire. Dans le cas d'un narrateur zéro, il y aurait eu certitude. La phrase aurait dès lors pu ressembler à ceci :

> […] par lequel il avouait qu'il lui était impossible […].

Mais étant donné que le narrateur n'a pas de caractère omniscient dans le passage, il est donc plus proche du degré de perception de Raphaël. Cette perception reposant sur une incertitude[363], le narrateur prend dès lors une apparence très humaine ; le talent de Balzac, dans le cas présent, est d'avoir réussi à mettre en place un narrateur qui, par cette dimension réaliste, semble atteint d'une perfectibilité. Tout comme la perception est toujours subjective et incertaine, les traits humains du narrateur impliquent que celui-ci

[361] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98.
[362] *Ibid.*, p. 99.
[363] Incertitude qui est certes feinte par l'auteur, et fait partie du jeu de la focalisation narrative.

puisse réagir comme un être normal, et qu'il n'est pas cette sorte de narrateur divin, omniscient que peut être le narrateur zéro. Etant proche des personnages, le narrateur peut dès lors être lui-même affecté par la pantagruélisation du passage. D'où un caractère à la fois très complaisant de la narration, ainsi qu'un certain regard désabusé, proche de la lucidité : le narrateur, lui aussi, semble avoir deux voix. On peut constater la différence de ton entre deux passages représentatifs. Le premier, cité plus haut, est celui de l'arrivée de Raphaël et de son ami chez Taillefer.

> Les deux amis s'assirent en riant. D'abord et par un regard plus rapide que la parole, chaque convive paya son tribut d'admiration au somptueux coup d'œil qu'offrait une longue table, blanche comme une couche de neige fraîchement tombée, et sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds. Les cristaux répétaient les couleurs de l'iris dans leurs reflets étoilés, les bougies traçaient des feux croisés à l'infini, les mets placés sous des dômes d'argent aiguisaient l'appétit et la curiosité. Les paroles furent assez rares. Les voisins se regardèrent[364].

On peut constater que le texte est entièrement orienté vers la description de la salle, dans une peinture minutieuse et scintillante, véritablement miroitante (« une longue table […] blanche […] sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds. Les cristaux répétaient les couleurs de l'iris dans leurs reflets étoilés […] ») où Balzac entretient un certain détachement dans la bouche du narrateur, en particulier visible par l'usage de syntaxes simples (« Les voisins se regardèrent. Le vin de Madère circula ») tout en faisant de la description de la table une pause poétique et contemplative dans le récit en décalage avec la gêne des convives. Le second extrait serait celui de l'« aurore de l'ivresse »[365], où le narrateur devient bien plus proche du lecteur du XIXe, avec notamment le choix de la première personne du pluriel (« Celui-ci [le seizième siècle] apprêtait une destruction en riant, le nôtre [le dix-neuvième siècle] riait au milieu des ruines »).

> Il semblait que chacun eût deux voix. Il vint un moment où les maîtres parlèrent tous à la fois, et où les valets sourirent [...]. C'était tout à la fois un livre et un tableau. Les philosophies, les religions, les morales, si différentes d'une latitude à l'autre, les gouvernements, enfin tous les grands actes de l'intelligence humaine tombèrent sous une faux aussi longue que celle du Temps, et peut-être eussiez-vous pu difficilement décider si elle était maniée par la Sagesse ivre, ou par l'Ivresse devenue sage et clairvoyante. Emportés par une espèce de tempête, ces esprits semblaient, [...] vouloir ébranler toutes les lois entre lesquelles flottent les civilisations [...]. Furieuse et burlesque, la discussion fut en quelque sorte un sabbat des intelligences.

[364] Passage cité plus haut. *Ibid.*, p. 97.
[365] *Ibid.*, p. 97 et suivantes.

> Entre les tristes plaisanteries dites par ces enfants de la Révolution à la naissance d'un journal, et les propos tenus par de joyeux buveurs à la naissance de *Gargantua*, se trouvait tout l'abîme qui sépare le dix-neuvième siècle du seizième. Celui-ci apprêtait une destruction en riant, le nôtre riait au milieu des ruines[366].

Dans ce passage, également cité plus haut, on peut constater un emballement stylistique insistant sur la dualité. Le jeu sur le double est omniprésent, qu'il s'agisse des figures stylistiques telles que plusieurs chiasmes (comme « la Sagesse ivre, ou l'Ivresse devenue sage ou clairvoyante » ou encore celui sur les seizième et dix-neuvième siècles), des observations plus synthétiques (« C'était tout à la fois un livre et un tableau. », « Furieuse et burlesque ») ou d'une profusion baroque du texte (avec notamment la juxtaposition répétée : « Mais cette mêlée de paroles où les paradoxes douteusement lumineux, les vérités grotesquement habillées se heurtèrent à travers les cris, les jugements interlocutoires, les arrêts souverains et les niaiseries […] »). Le style d'écriture, très différent de celui de l'ouverture de l'orgie, tend ainsi à montrer que le narrateur lui-même voit s'éveiller en lui une deuxième voix, laquelle oscille entre un élan de joie, à la manière de celle de convives transfigurés[367], et une vision plus sombre et lucide sur le rapprochement difficile entre le seizième et le dix-neuvième. Ce double mouvement, qui conclut l'extrait, participe encore de la dualité narrative, et a pour conséquence un texte qui ne peut être clairement explicite. Il est possible que cela soit pour Balzac un hommage à la lecture toujours multiple du texte rabelaisien.

Dans *L'Assommoir* de Zola, l'ambivalence est aussi perceptible. On propose ici un commentaire assez subjectif, mais le choix du terme « gargotier » ne paraît pas innocent.

> La société, qui l'attendait, se tordit de nouveau. Ça, ça la lui coupait au gargotier ! Quel sacré zig tout de même, ce Mes-Bottes ! Est-ce qu'un jour il n'avait pas mangé douze œufs durs et bu douze verres de vin, pendant que les douze coups de minuit sonnaient ! On n'en rencontre pas beaucoup de cette force-là. [368]

Outre l'idée d'un restaurant mal tenu, on voit en effet la similitude orthographique et sonore entre « gargotier » et « Gargantua ». Ce qui voudrait dire, dans ce cas, que même Gargantua pourrait s'ébahir de l'appétit de Mes-Bottes ! De la même manière, on a vu que l'on ne peut pas clairement différencier les commentaires des personnages de celui du narrateur. Le lecteur a le sentiment que le narrateur se mêle aux convives au point

[366] *Ibid*, p. 97 à 99.
[367] Par rapport à l'apparente solennité du début de l'orgie.
[368] Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 134.

d'être presque physiquement présent. Dès lors, on ne sait plus quel regard de la scène le narrateur peut refléter. Si l'on le considère comme extérieur au banquet de noces, alors il ne s'implique pas et se contente de rapporter la conversation fictive. Néanmoins, si l'on estime qu'il s'implique dans le récit, alors il semble être dans un élan de sympathie avec Mes-Bottes.

L'ambivalence, typique du discours indirect libre, suscite le doute. On ne sait si l'usage de l'argot (« sacré zig »), du langage familier (« gargotier ») et des constructions syntaxiques volontairement maladroites, propres au langage parlé (« Ça, ça la lui coupait ») sont à attribuer aux convives ou au narrateur lui-même. Il semble que les deux interprétations soient possibles, d'où l'indécision du texte, introduite ici par la mise en scène d'une figure de bon vivant. Il ne s'agit certes pas du seul cas de figure dans lequel Zola brouille les frontières du discours par le style indirect libre dans le but d'entretenir une ambivalence dans la lecture, mais dans le cas présent, le brouillage est d'autant plus efficace que Mes-Bottes est un personnage sympathique.

La désignation de l'aubergiste sous le nom de « gargotier » pourrait signifier que Mes-Bottes serait une forme de réincarnation du bon vivant rabelaisien, si l'on considère ce nom donné au restaurateur comme un indice de l'héritage rabelaisien en raison de la consonance commune avec Gargantua. L'idée d'un Mes-Bottes comme réactualisation zolienne du bon vivant rabelaisien est assez plausible en raison du caractère proche du mythe de la figure de Mes-Bottes (lors de l'évocation de la dévoration grotesque et comique lors des douze coups de minuit[369]), ainsi que pour ses traits, typiques du bon vivant rabelaisien (joyeux, et altérant les convives).

On a pu voir différentes adaptations de la démesure du bon vivant rabelaisien. A ce stade de l'analyse, on peut d'ores et déjà commencer à comparer les résultats de ces premières investigations avec le récapitulatif des principales caractéristiques de la démesure selon Rabelais. Les différents éléments de la démesure rabelaisienne sont ainsi appliqués (ou non) :

[369] « Est-ce qu'un jour il n'avait pas mangé douze œufs durs et bu douze verres de vin, pendant que les douze coups de minuit sonnaient ! ». *Ibid.*, *loc. cit.*

La démesure physique (touchant la taille des géants et celle de leurs banquets, et qui amène l'altération et un style hyperbolique) est en partie retranscrite : les personnages du corpus du XIXe ne sont pas des géants. Néanmoins, ils peuvent se muer en une joyeuse compagnie lors de l'arrivée d'un bon vivant (ex : Mes-Bottes chez Zola). Chez Balzac (*La Peau de chagrin*) et Flaubert (*Salammbô*), la démesure et l'hyperbole concernent les fastueux banquets plutôt que les convives. Pour autant, les convives du repas chez Taillefer sont plus proches des bons vivants de Rabelais que les mercenaires de *Salammbô*, qui quant à eux ne partagent que peu de traits avec les bons vivants rabelaisiens (c'est le banquet en lui-même qui est démesuré). En revanche, l'élasticité des géants n'est plus à l'ordre du jour dans la littérature du XIXe siècle.

L'action de la démesure sur le temps est également partiellement restituée, car si les bons vivants du XIXe n'ont pas le pouvoir d'influer directement sur le déroulement chronologique de l'histoire, leur introduction coïncide avec une pause dans le récit. L'allongement du temps est donc tout de même présent à l'échelle de l'écriture. Concernant la longévité des humains bons vivants, il serait au XIXe absurde d'imaginer des personnages survivant des siècles dans des sujets d'écriture tels que ceux du corpus. Le contact avec un bon vivant altère simplement les autres personnages (chez Balzac, le bon vivant serait sans doute Taillefer ; chez Zola, le plus emblématique serait Mes-Bottes). Ce phénomène ne s'applique pas dans le cas de *Salammbô*, car il n'y a pas de véritable bon vivant dans le banquet qui nous est présenté.

On peut constater une divergence majeure dans l'adaptation de la figure du bon vivant rabelaisien : en effet, alors que chez Rabelais la démesure du géant ne mène pas pour autant à une *hubris* comportementale grâce à son éducation, il y a bien *hubris* dans nos différents exemples issus de la littérature du XIXe siècle. Cette différence pourrait s'expliquer par le fait que pour compenser l'impossibilité de la démesure physique, les auteurs l'ont retranscrite en une démesure comportementale.

Pour autant, il est un élément de la démesure du géant rabelaisien qui ne change pas dans son actualisation. Il s'agit de la multiplicité des interprétations induites par cette démesure. Dans les trois exemples cités, il y a effectivement différents niveaux de lecture. Chez Balzac, le narrateur exprime un cri du cœur rabelaisant, assorti d'un sentiment d'échec. Dans *Salammbô* (Flaubert), les nourritures s'accumulent en telles quantités qu'elles s'écroulent, et semblent annoncer la défaite à venir

des mercenaires. Enfin, dans le banquet de noces proposé par Zola, l'arrivée de Mes-Bottes a pour conséquence de changer du tout au tout la manière dont le narrateur décrit la scène : il partait d'un point de vue très négatif, et l'on passe brutalement dans une tonalité très joviale. Le style indirect libre a pour conséquence le doute. On ne sait pas si ce caractère jovial est celui des personnages, dont le discours serait rapporté indirectement, ou s'il s'agit d'une impression du narrateur lui-même.

Le tableau à la page suivante détaille par œuvre les différents aspects de la démesure du bon vivant selon François Rabelais, et la compare à l'adaptation du personnage au XIXe siècle.

Tableau de l'adaptation de la démesure XIXe siècle (par œuvre)

Œuvres (ci-dessous) \ Démesure (à droite)	**Démesure physique, hyperbole et altération des convives**	**Elasticité du corps du person-nage**	**Elasticité du temps**	**Change-ments dans la longévité des amis du bon vivant**	**Comporte-ment marqué par une *hubris* contrôlée**	**La démesure cache des significa-tions particulières**
***Les Cent Contes drolatiques* (Balzac)**	En partie vrai (mais pas de gigantisme)	Non	En partie vrai (pause)	En partie vrai (pas dans un allongement de vie, mais par l'altération)	Non	Oui
La Peau de chagrin	En partie vrai (mais pas de gigantisme)	Non	En partie vrai (pause)	En partie vrai (pas dans un allongement de vie, mais par l'altération)	Non	Oui
***Le Grand Dictionnaire de cuisine* (Dumas)**	Non	Non	En partie vrai (pause)	Non	Non	Oui
Les Trois Mousque-taires	Rarement vérifiable	Non	En partie vrai (pause)	Non	Non	Oui
***Mémoires d'un médecin* (tome 1, « Joseph Balsamo »)**	Non	Non	Non	Non	Non	Oui
***Madame Bovary* (Flaubert)**	Non	Non	En partie vrai (pause)	En partie vrai (pas dans un allongement de vie, mais par l'altération)	Non (elle l'est, mais indirecte-ment)	Oui
Salammbô	En partie vrai	Non	En partie vrai (pause)	Non	Non	Oui
***Le Capitaine Fracasse* (Gautier)**	Oui	Non	En partie vrai (pause)	En partie vrai (pas dans un allongement de vie, mais par l'altération)	Non	Oui
***La Curée* (Zola)**	En partie vrai, mais pas immédiate-ment (et pas de gigantisme)	Non	En partie vrai (pause)	Rarement vrai (pas dans un allongement de vie, mais par l'altération),	Non	Oui

				et une seule occurrence		
L'Œuvre	Non	Non	Non	Non	Non	Oui
Le Ventre de Paris	Non	Non	Non	Non	Non	Oui
L'Assom-moir	En partie vrai (pas de gigantisme)	Non	En partie vrai (pause)	En partie vrai (pas dans un allongement de vie, mais par l'altération)	Non	Oui
***Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux* (Nodier)**	Non	Non	Non	Non	Non	Oui
***L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* (Cladel)**	Non	Non	En partie vrai (pause)	En partie vrai (pas dans un allongement de vie, mais par l'altération	Non	Oui

Il ressort de la comparaison un certain nombre de points communs, sans pour autant qu'il y ait totale adéquation. Ce jugement s'appuie sur les proportions de ressemblance ou de non-ressemblance, entre la démesure des personnages de bons vivants chez Rabelais et l'adaptation de ces traits par les écrivains du XIXe. Sur les six sous-catégories, deux ne se vérifient pas, trois se retrouvent en partie, et une peut être jugée comme fidèlement retranscrite.

Le tableau permet de discerner quelques éléments. Le premier constat est le refus, dans les œuvres étudiées, d'appliquer des caractéristiques trop typiques du merveilleux. Aussi, les auteurs n'ont pas voulu retranscrire dans un cadre contemporain la capacité des géants qui leur permet de grandir ou rapetisser. De même Balzac, Flaubert et Zola ont fait l'impasse sur la différenciation des catégories de démesures physiques ou comportementales. Les géants de Rabelais naissent démesurés aussi bien par leurs corps que par la pensée, mais l'enseignement qui leur est prodigué leur inculque la retenue et la sagesse. Dans le roman du XIXe siècle, ce sujet n'est plus d'actualité. Les écrivains ont pu considérer que la question de l'apprentissage aurait pu faire l'objet d'un autre roman, à part entière ; ils ont aussi peut-être pensé que ce type de sujet n'aurait pas pu s'insérer dans leurs œuvres respectives… De manière plus probable, un tel sujet aurait peut-être dépassé le cadre de

la pause dans le récit que constitue presque toujours l'apparition d'un bon vivant (pause qui a par définition un aspect très momentané). Les œuvres citées ne sont pas pensées comme des pastiches à part entière. Lorsqu'il est question de faire un pastiche, il ne s'agit que de faire ce travail durant un chapitre ou deux, et non de tenter d'actualiser Rabelais à l'échelle du livre entier.[370]

La seconde observation que l'on peut faire est que la plupart des traits de la démesure des bons vivants selon Rabelais se retrouvent en partie chez Balzac, Flaubert et Zola. Aussi, ces liens forts à la source rabelaisienne montrent qu'il y a adaptation. On insiste sur ce terme : il s'agit bien d'adapter la démesure du personnage à l'air du temps, non de la transposer. C'est ainsi que les personnages des œuvres du corpus du XIXe n'ont pas de caractère aussi nettement merveilleux que peut l'être la taille des géants d'Alcofribas Nasier. La grandeur hyperbolique est en fait déplacée vers la description du festin. Puisque le merveilleux est évincé au profit d'un sujet d'écriture relativement plausible (mis à part l'image surnaturelle de la Peau de chagrin), alors il n'est plus question d'introduire des géants dans le texte. Pour autant, il demeure en filigrane chez le bon vivant un trait tout à fait caractéristique : l'altération. Au contact d'un bon vivant (qui se manifeste au moment de passer à table), les personnages se muent en une joyeuse compagnie. Ceci se produit même dans des cas où l'ambiance du repas était délétère juste avant l'apparition du personnage, comme on a pu le voir dans *L'Assommoir*.

En outre, les écrivains ont, peut-être sans s'en rendre compte, conservé l'idée du rapport particulier au temps lorsqu'un bon vivant est présent. Chez Rabelais, le personnage peut modifier le cours du temps à sa guise. Ici, le temps est altéré non par la volonté du bon vivant, mais par l'introduction du personnage. Ce phénomène est constaté au niveau de l'écriture, car l'apparition d'un bon vivant est toujours synonyme d'une pause dans le récit, la longueur de la pause variant d'un auteur à l'autre. Dans l'écriture zolienne, le glauque banquet de noces s'illumine lors de l'arrivée de Mes-Bottes ; chez Balzac, c'était près de la moitié du premier chapitre (soit un peu moins de cinquante pages !) qui était consacrée au pastiche des « Propos des bienyvres » de *Gargantua*. Flaubert, quant à lui, ne représente pas de bon vivant dans l'ouverture de *Salammbô*, et préfère s'attarder sur la description du banquet des mercenaires, durant lequel ces derniers sont peints sous des traits monstrueux.

[370] Pour un exemple de pastiche à l'échelle du livre tout entier, on pense à *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* par Charles Nodier ; mais, paradoxalement, le roman ne s'intéresse que peu aux bons vivants ou à la nourriture.

Le banquet en lui-même, dans cette scène, devient un motif allégorique de l'échec futur des guerriers.

Pour en revenir au sujet de l'altération, on a vu que ce phénomène est présent. Cela dit, l'altération des convives n'a pas le degré de puissance de celle que l'on peut lire dans la source rabelaisienne. Il ne s'agit pas, au XIXe, de faire vivre les personnages durant des siècles comme dans le roman de Rabelais. Aussi l'altération des convives ne se produit désormais que le temps du repas partagé avec le bon vivant, ce qui suppose un aspect très momentané. Pour autant, durant ce laps de temps, les convives deviennent pleinement pantagruéliques chez Balzac et Zola.

On peut faire un dernier commentaire à la lecture du tableau de synthèse. Effectivement, il existe un trait de la démesure récupéré de manière fidèle, celui de l'ambivalence de la lecture. On a vu que celle-ci est présente aussi bien dans les œuvres de Rabelais (avec ses multiples niveaux d'interprétation) que dans les textes du corpus. Dans *La Peau de chagrin*, on peut lire, au milieu de l'orgie et de manière explicite, un aparté du narrateur, exprimant avec lucidité la difficulté de revivifier la source rabelaisienne. Chez Flaubert, le repas s'écroule sur lui-même comme un signe du destin de ses convives. Et Zola met en scène un Mes-Bottes capable de transformer intégralement une pitance peu ragoûtante servie dans un lieu infect, en un festin mangé goulûment dans une ambiance chaleureuse[371].

Ainsi, on a pu voir que la démesure du bon vivant est réactualisée en partie. Les traits typiques de la représentation merveilleuse sont plutôt évincés (l'altération se produisant à un autre niveau), tandis que l'on adapte la grandeur des banquets et la conséquence sur le temps de cette démesure, non de manière merveilleuse par une longévité délirante des personnages, mais dans l'autorisation que l'auteur se fait à lui-même de pratiquer une pause dans le récit. La pause est cependant momentanée. Le dernier critère de la démesure rabelaisienne est celui des jeux sur l'interprétation multiple : on a vu que ce trait est précieusement conservé et transposé au XIXe. On précise que les trois œuvres choisies pour évoquer l'adaptation de la démesure du bon vivant (*La Peau de chagrin*, *Salammbô*, *L'Assommoir*) l'ont été pour une question de représentativité. On aurait aimé

[371] Au point d'affecter jusqu'au narrateur lui-même, qui semble devenir l'un des convives et ainsi s'amuser avec les autres personnages, par le biais d'un jeu savamment mis en place sur le style indirect libre.

appliquer cette étude à la manière dont les auteurs s'approprient la démesure à toutes les œuvres du corpus, mais cela aurait nui à l'équilibre global de la thèse.

1. Les caractéristiques de la démesure que l'on ne retrouve pas dans les trois œuvres étudiées (l'élasticité du corps, ainsi que l'absence de démesure dans le comportement grâce à l'éducation), ne sont pas non plus présentes dans le reste du corpus. Il n'y a donc plus de place pour cet aspect marquant que peut être le gigantisme typique du merveilleux ; pour autant, d'autres marqueurs irréels persistent, telle la peau de chagrin, talisman aux pouvoirs occultes.
2. Les caractéristiques que l'on peut retrouver, même avec une transformation, sont plutôt répandues mais de manière inégale. En effet, l'idée d'une démesure devant s'incarner dans le faste des banquets est partagée. On peut la percevoir chez Dumas[372], à nouveau avec Flaubert (mais dans *Madame Bovary* cette fois[373]), dans *Le Capitaine Fracasse* de Gautier[374], et chez Zola dans *L'Œuvre*[375], *La Curée*[376] et *Le Ventre de Paris*[377]. L'altération est adaptée de différentes manières, et est surtout présente durant les noces des époux Bovary et chez Théophile Gautier. La démesure du temps du récit est générale : dans le corpus du XIXe, toute description d'un bon vivant ou d'un banquet marqués par le sceau de la démesure suscite une pause dans le récit. Cependant, là aussi, l'altération (quand elle se produit) n'a lieu que lorsqu'un bon vivant passe à table. Sitôt que le bon vivant s'éloigne, les autres personnages reprennent leurs « habitudes », leur manière d'être quotidienne.

---

[372] Dans *Le Grand Dictionnaire de cuisine* (Alexandre Dumas, *Le Grand Dictionnaire de cuisine* [1873], Paris, Alphonse Lemerre Editeur (édition posthume), 1878, « Lettre à Jules Janin », p. 55), où l'écrivain rapporte notamment les « trente-deux entrées » d'un repas de Louis XVIII avec une certaine bonhommie ; et dans *Les Trois Mousquetaires* [1844] (Paris, Pocket, édition de Jacques Goimard, 1993, p. 372 à 375), en particulier avec le dîner chez les Coquenard, contre-exemple comique de ce que peut être un vrai repas selon Porthos.

[373] En particulier avec le mariage de Charles et d'Emma, qui est l'occasion de présenter un banquet assez fastueux, et surtout la fameuse pièce montée. (Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 351.)

[374] Avec par exemple le « repas de Gargantua et Pantagruel », dont la description est en effet typique du style de François Rabelais et fourmille de références. (Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse* [1863], édition d'A. Boschot, Paris, Classiques Garnier, 1964, p. 278 à 280.)

[375] On pense aux repas chez Sandoz, pensés par l'ami de Claude pour impressionner. Emile Zola, *L'Œuvre* [1886], édition d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983, p. 364.

[376] Il s'agit là aussi de montrer sa grandeur par un repas « mise en scène ». Cette démesure du banquet concerne la haute bourgeoisie, et fait passer la beauté des couverts avant l'ambiance. Emile Zola, *La Curée* [1871], préface et commentaires de Marie-Thérèse Ligot, Paris, Pocket, 2009, p. 43 et suivantes.

[377] La description des plats et des montagnes de nourriture est un thème récurrent dans cette œuvre. On peut ainsi penser à Cadine s'extasiant face aux étals de pâtisseries (Cadine et Marjolin étant deux enfants assez bons vivants, du moins avant l'accident de Marjolin qui le rendra imbécile). Emile Zola, *Le Ventre de Paris* [1873], Paris, Livre de Poche, collection « Classiques de Poche », 2012, p. 221.

3. Pour finir, la diversité interprétative lors de l'introduction d'un bon vivant ou d'un repas gargantuesque est présente de manière générale. A titre d'exemple, on a longuement évoqué l'exemple zolien du banquet de noces de *L'Assommoir*, mais l'on aurait aussi pu mentionner les dîners organisés par Sandoz dans *L'Œuvre*. Durant ces soirées, l'exotisme des plats exprime une tendance à s'approcher d'un grand raffinement, mais ils sont mêlés les uns aux autres sans cohérence aucune, ce qui donne au lecteur le sentiment que Sandoz et Henriette sont des parvenus.

On a pu voir précédemment les traits grotesques de Mes-Bottes, qui a englouti douze œufs et autant de verres de vin à minuit. Le bon vivant zolien est empreint d'une certaine vulgarité et d'un irrespect des règles de savoir-vivre. Ces derniers points vont constituer le principal sujet de la suite de notre analyse sur les traits du bon vivant rabelaisien. On montrera d'une part l'importance de la dimension sale, peu ragoûtante du personnage rabelaisien. D'autre part, on verra les façons dont ce manque de manières sont adaptées au XIXe par les écrivains soucieux de revivifier l'héritage de Rabelais.

B. Un manque de savoir-vivre

L'ordure et la saleté du bon vivant ont été le sujet de nombreux de débats au fil des siècles. Il s'agit des principales causes de griefs des opposants au style rabelaisien, et elles suscitent des remises en question même chez les admirateurs de Rabelais[378]. La critique n'est évidemment pas en reste : on peut citer Mikhaïl Bakhtine, qui s'intéresse à cette question de la représentation et de la signification de l'ordure dans le chapitre XVIII du *Pantagruel*.

> […] [L'eau salée] n'est pas la sueur, elle est l'urine sécrétée non plus par la terre, mais par Pantagruel qui, étant géant, donne à son acte une signification cosmique. […]. Notons encore le jeu typique : *urine-sang-eau de mer*. Toutes ces différentes images s'organisent dans le tableau du *cataclysme cosmique de la fin du monde dans les flammes et le déluge*.
> L'eschatologisme médiéval est rabaissé et rénové dans les images du « bas » matériel et corporel absolu. Cet *incendie carnavalesque rénove le monde*. […] Dans le présent épisode, toutes les frontières entre les corps et les choses sont effacées, ainsi que celles entre la guerre et le banquet : ce dernier, le vin, le sel, la soif provoquée, deviennent les meilleures armes

[378] L'exclamation de George Sand : « Ô divin maître, vous être un atroce cochon ! » est d'ailleurs tout à fait emblématique de l'incompréhension quant à l'insistance de Rabelais autour de la représentation de l'ordure. (George Sand, *Correspondance*, II, p. 375-377. Cité dans Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 129 à 131.)

> de guerre. Le sang est remplacé par les copieux flots d'urine consécutifs à une beuverie.[379]

Pour le critique, l'ordure (urine et matières fécales) est utilisée dans le XVIIIe chapitre du *Pantagruel*[380] à des fins surprenantes : elle participe d'une recréation du monde, en joignant « corps » et « choses », « guerre » et « banquet ». Autrement dit, se met en place une cosmogonie nouvelle et délirante dans laquelle banqueter est une bataille, et où l'urine est l'équivalent du sang. Justifiant cette lecture, Bakhtine poursuit :

> N'oublions pas que l'urine (comme la matière fécale) est la *joyeuse matière* qui rabaisse et soulage, transforme *la peur en rire*. Si la seconde est quelque chose d'intermédiaire entre le corps et la terre (le maillon cosmique qui les relie l'un à l'autre), *l'urine est quelque chose d'intermédiaire entre le corps et la mer*. Aussi, le diablotin du mystère, qui incarne l'élément liquide salé, devient […] *l'incarnation* d'un autre *élément joyeux*, l'urine […]. *La matière fécale et l'urine personnifient la matière, le monde, les éléments cosmiques,* en font quelque chose […] de corporel, de compréhensible (la matière et l'élément engendrés et secrétés par le corps). *Urine et matière fécale transforment la peur cosmique en joyeux épouvantail de carnaval*.[381]

C'est bien l'aspect parodique de cette cosmogonie qui permet la dérision, et par conséquent la transformation de la « peur » en « rire ». Peu importe la dévalorisation de l'image tant le rire est capital, d'autant que les idées de vulgarité et des convenances n'existent pas à l'époque de Rabelais. L'aspect répugnant de l'ordure et de sa représentation hyperbolique ne sont sans doute finalement qu'un pur produit de notre éducation. Le décalage ressenti par Balzac entre la littérature (et la société) du XVIe et celle du XIXe siècle exprime bien cette incompatibilité de mœurs entre l'œuvre rabelaisienne et ce qui ne peut pas être raconté dans une création littéraire normée par la bienséance et les règles sociales. Durant la période charnière entre Moyen-âge et Renaissance dans laquelle vit Rabelais, ce type de questionnement sur ce qui est convenable ou non en littérature n'a pas lieu d'être (du moins, pas à ce niveau[382]). L'interprétation de Bakhtine propose ainsi une perception de l'ordure comme allégorique : il s'agirait du liant entre le corps et la mer (pour l'urine) ou la terre (concernant les matières fécales). Il est vrai aussi que la peur cosmique a existé,

---

[379] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 332.
[380] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, p. 250 et suivantes.
[381] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 332-333. Les passages en italiques sont mis en avant de cette même manière dans le texte d'origine.
[382] Il était en revanche à l'époque très dangereux de publier des passages remettant en cause les principes chrétiens ou les hautes autorités religieuses. On connaît les démêlés de Rabelais avec ses ennemis de la Sorbonne.

ce qui pourrait justifier la création du personnage par Rabelais comme celle d'un « joyeux épouvantail » servant à décrisper ses contemporains médiévaux.

Bien que cette lecture soit tout à fait pertinente dans le cadre de ce chapitre particulier, force est de constater que le thème de la « peur cosmique » est rare dans le roman rabelaisien, ce qui n'est pas le cas de l'ordure. On peut s'interroger sur la signification de cette dernière dans les passages (beaucoup plus nombreux) où son intervention n'est pas motivée comme contrepied de la fameuse « peur cosmique ». Il est en effet probable qu'il ne s'agisse pas de manière générale d'une dérision quant à cette frayeur commune à l'époque. On peut penser que le chapitre sur lequel Bakhtine s'appuie (pour donner son interprétation carnavalesque sur la parodie de la peur cosmique) puisse effectivement être représentatif d'une idée de départ de Rabelais quant à la création du personnage[383]. En ce sens, le commentaire de Bakhtine est tout à fait fondamental, puisqu'il propose un cadre plausible de ce qui a pu motiver la création de Pantagruel par François Rabelais.

A partir de cet élément, on peut imaginer que l'auteur ait pu partir de l'idée du « joyeux épouvantail » et ait mis en scène ses aventures. Cela dit, il est étrange que le jeu autour de la peur cosmique ne soit explicitement visible qu'au dix-huitième chapitre. Si la peur cosmique avait été le seul élément à l'origine de la représentation de l'ordure, Rabelais aurait vraisemblablement situé les allusions à celle-ci non dans le chapitre XVIII, mais dans les premiers. Il semble dès lors plus probable que la peur du cataclysme mise en lumière par Mikhaïl Bakhtine participe de l'explication de l'ordure, mais ne soit pas la seule raison justifiant la forte présence de cette dernière thématique.

Dans ce cas, quelles autres raisons pourraient expliquer la présence hyperbolique du thème de l'ordure ? On pourrait avancer l'idée que la surreprésentation des déchets corporels et de la saleté participe de la mise en place d'un univers comique (« carnavalesque », dirait Bakhtine), sans nécessairement qu'il y ait de raison cachée. Les personnages de Grandgousier, Gargantua et Pantagruel sont des géants ; en ce sens, il est tout à fait normal que l'ordure soit proportionnellement démesurée. Ces personnages sont en effet si grands par moments qu'ils peuvent écraser des fortifications ennemies sans effort, devenant des sortes de dieux. Pour autant, il ne s'agit pas de dieux se conformant à l'image de Dieu selon la pensée chrétienne. Les géants de Rabelais sont plus proches des dieux

[383] Mais il s'agit d'une idée parmi d'autres. Pour imaginer ses géants, Rabelais serait parti de légendes immémoriales ainsi que des œuvres de son ami Jean Thenaud. Mireille Huchon, *Rabelais,* Paris, Gallimard, 2011, *op. cit.*, p. 137.

des mythologies (par leurs erreurs et leur dimension éminemment humaine et imparfaite), mais selon un point de vue qui serait humoristique. Ceci leur permet d'être sympathiques, rieurs, et excuse en outre leur manque de manières voire l'importance de l'ordure. Au reste, il semble assez vain de chercher une justification à l'hyperbole appliquée au thème des déchets corporels des géants. Chercher à justifier la présence de cet élément dans le texte revient même à jouer le jeu des ennemis du style rabelaisien.

L'ordure est présente, certes, et peut choquer le lecteur ; mais l'on parle alors d'un individu évoluant dans un contexte très différent de celui qu'a connu l'auteur. Les convenances et les bonnes manières du XIXe siècle et d'aujourd'hui sont un héritage de l'âge classique et n'existaient pas du temps de Rabelais. L'aspect choquant du thème de l'ordure n'a dès lors pas lieu d'être, de même que la nécessité de justifier la présence des déchets corporels des géants. A présent, il convient de voir quelles sont les manifestations de la saleté du bon vivant rabelaisien. Les géants sont les plus parlants à ce niveau, mais leurs amis humains ne sont pas en reste.

Le bon vivant apparaît dans les différents livres de Rabelais (que ce soit dans *Pantagruel* (1532), dans *Gargantua* (1535) voire dans le *Tiers Livre* (1546)) comme un être qui, en plus d'être gigantesque, est empreint d'une certaine saleté. Cette dimension est d'abord perceptible lorsque le personnage se nourrit :

> Lavant donc [les salades] premierement a la fontaine, les pelerins disoient en voix basse l'un à l'aultre : « Qu'est-il donc de faire ? [...] » Et comme ilz deliberoient ainsi, Gargantua les mist avecques ses lectues dedans un plat de la maison [...] et sel les mangeoit pour soy refraischir devant souper, et avoit ja engoullé cinq des pelerins. Le sixiesme estoit dedans le plat, caché soubz une lectue, excepté son bourdon qui apparoissoit au dessus. Lequel voyant Grandgousier dist à Gargantua : « Je croy que c'est là une corne de limasson : ne le mangez poinct.
> -Pour quoy ? Dist Gargantua. Ilz sont bons tout ce moys. »
> Et, tyrant le bourdon, ensemble enleva le pelerin et le mangeoit tresbien[384].

Gargantua dévore si rapidement une salade, elle-même gigantesque, qu'il avale dans le même temps des pèlerins égarés sans s'en apercevoir. L'épisode est révélateur d'un appétit vorace, insatiable, au point d'engloutir la nourriture sans y porter une trop grande attention. L'ingestion rapide et vraisemblablement peu soigneuse coïncide avec le nettoyage trop bref de la salade, qui, s'il avait été minutieusement réalisé, aurait permis aux malheureux pèlerins

[384] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, chapitre XXXVIII, p. 278.

de ne pas se faire ingurgiter. Mais non content d'avaler d'un bloc sa salade, Gargantua assume en outre sa saleté. Quand son père Grandgousier lui dit de prendre garde à ne pas manger ce qu'il croit être une « corne de limasson » (c'est-à-dire un escargot), Gargantua lui signifie que cela lui est égal, ce qui indique un certain manque d'attention quant à ce que le géant mange. Il ne s'intéresse pas dans le cas présent à la saveur du plat puisqu'il mange pour ne plus avoir faim, il semble que ce rapport à la nourriture soit toujours le même : on n'a guère trouvé de passage où un bon vivant rabelaisien tenterait de savourer son plat au lieu de l'engloutir promptement.

Pour autant, le repas précipité ne signifie pas que la nourriture ne serait pas liée au plaisir, et les personnages expriment beaucoup de joie à l'idée d'organiser des banquets (lesquels sont d'ailleurs toujours dans une ambiance de fête). Pour Gargantua, manger en grandes quantités et goulûment est un plaisir, qui est encore plus réjouissant s'il est partagé avec d'autres convives. Néanmoins, le fait de manger aussi vite a pour corollaire une absence de tenue à table. On peut trouver d'autres exemples de cette façon peu ragoûtante de se nourrir, notamment chez Pantagruel :

> […] prend ladicte vache par dessoubz le jarret, et luy mangea les deux tetins et la moytié du ventre, avecques le foye et les roignons, et l'eust toute dévorée, n'eust été qu'elle cryoit horriblement, comme si les loups la tenoient aux jambes […][385].

Ce passage, d'une gloutonnerie presque effrayante, donne une image intéressante du jeune géant. Le personnage, qui est encore un enfant à ce moment de l'œuvre, ressemble à un ogre dans sa façon de dévorer crue une vache qui devait servir à sa tétée. Pour appuyer cette image, Rabelais ne nous épargne ni les détails anatomiques (qui n'ont rien d'appétissant), ni les « cris » de l'infortuné animal durant la description de cette dévoration. L'aspect merveilleux entourant la scène ainsi que les géants rabelaisiens de manière générale, est en outre accentué par une chronologie fictive assez imprécise[386], dont l'indécision participe d'une recréation presque mythique du monde, proche de la forme du conte de fées. Mais le « conte » est écrit sous un angle parodique, comme nous le montrent des indices tels que la tournure de l'épitaphe de Badebec[387], ou bien ici l'effrayante description du jeune Pantagruel dévorant une vache. De manière générale, le géant ne cherche

[385] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, chapitre IV, p. 58.
[386] Cet aspect d'imprécision concerne jusqu'à l'épitaphe de Badebec, la femme de Gargantua : « […] Cy gist son corps, auquel vesquit sans vice, / Et mourut l'an et jour que trespassa ». Il est en effet rare de voir ce genre d'épitaphe sans que l'année du décès ne soit donnée, du moins si elle est connue. Mais c'est le cas ici car Badebec est restée jusqu'à sa mort avec Gargantua. *Ibid*, chapitre III, p. 54.
[387] *Ibid.*

pas à se tenir correctement à table : il n'a que faire de la propreté. Pour lui, peu importe le moment, il est toujours bon de manger de colossaux banquets jusqu'à atteindre un état de satiété. Le personnage se nourrit très vite, et en quantités pléthoriques, lesquelles sont accentuées par un jeu sur l'énumération, la juxtaposition et les nombres hyperboliques. On pense entre autres à deux exemples précis ; le premier est extrait du banquet d'ouverture de *Gargantua*.

> D'iceulx graz beufz avoient faict tuer troys cens soixante sept mille et quatorze, pour estre à mardy gras sallez […][388].

On voit ici nettement l'importance de l'hyperbole, qui propose une quantité de bœufs invraisemblable et absurde. Le second exemple vient de la fin de la guerre picrocholine :

> A la veue et venue d'iceulx [les meilleurs soldats de Gargantua, de retour de bataille avec le géant], le bon homme [Grandgousier] feut tant joyeux que possible ne seroit le descripre. Adonc leurs feist un festin, le plus magnificque, le plus abundant et plus delitieux […]. A l'issue de table, il distribua à chascun d'iceulx tout le parement de son buffet, qui estoit au poys de dishuyt cent mille quatorze bezans d'or en grand vases d'antique, grands poutz, grans bassins, grands tasses, couppes, potetz, candelabres, calathes, nacelles, violiers, drageouoirs et aultre telle vaisselle, toute d'or massif […][389].

Ici, l'hyperbole est moins présente (elle est visible dans le nombre de « bezans d'or »), et ce sont plutôt le style énumératif et la juxtaposition qui sont choisis par l'auteur pour mettre en avant la magnanimité de Grandgousier envers les fières troupes victorieuses. Mais l'association de l'énumération et de la juxtaposition confère au passage une consonance tout à fait hyperbolique.

On a vu que les géants rabelaisiens ont une tendance à l'excès, et que celle-ci affecte leur manière de manger. S'agissant de nourrir un appétit cyclopéen, il convient dès lors pour les géants de vite subvenir aux besoins de leur estomac, quitte à se repaître d'une manière peu ragoûtante. Cependant, le manque de tenue des bons vivants peints par Rabelais n'est pas uniquement perceptible dans le rapport qu'entretiennent ceux-ci avec la nourriture (même si ce lien à la nourriture est primordial). Il est également constaté dans des thématiques sexuelles voire scatologiques. Concernant le sexe, on peut se rappeler les premières expériences pour le moins décomplexées de Gargantua : le géant, durant sa jeunesse, s'essaye aux plaisirs de la « braguette » aussi bien avec ses nombreuses « gouvernantes » polissonnes qu'avec

[388] François Rabelais, *Gargantua, op. cit.*, chapitre IV, p. 72.
[389] *Ibid.*, chapitre LI, p. 348.

« les petits chiens de son père », qui lui lèchent « les badigoinces »[390] (passage donnant à voir une image répugnante du personnage[391]). Le sexe n'est pas un motif isolé, et la narration va jusqu'à raconter comment Gargantua a été conçu :

> En son eage virile [Grandgousier] espousa Gargamelle fille du roy des Parpaillos, belle gouge et de bonne troigne. Et faisoient eux deux souvent ensemble la beste à deux doz, joyeusement en se frotans leur lard, tant qu'elle engroissa d'un beau filz et le porta jusques à l'unziesme moys[392].

Rabelais s'amuse ici à nous narrer les ébats sexuels réguliers des deux géants ainsi que la naissance merveilleuse de leur fils. L'image reste néanmoins pour le moment relativement sage, ce qui ne sera pas le cas par la suite : lors de l'accouchement de Gargamelle, celle-ci parle de manière assez explicite du sexe de son époux, alors que celui-ci s'efforçait de la réconforter.

> – […] depeschez vous de cestuy cy et bien toust en faisons un aultre.
> – Ha ! (dist elle) tant vous parlez à vostre aize, vous aultres hommes ! Bien, de par Dieu, je me parforceray, puis qu'il vous plaist. Mais pleust à Dieu que vous l'eussiez coupé !
> – Quoy ? dist Grandgousier.
> – Ha ! (dist elle) que vous estes bon homme ! Vous l'entendez bien.
> – Mon membre ? (dist il) Sang de les cabres ! si bon vous semble, faictes apporter un cousteau.
> – Ha ! (dist elle) à Dieu ne plaise ! Dieu me le pardoient ! Je ne le dis de bon cueur et pour ma parolle n'en faictes ne plus ne moins. Mais je auray prou d'affaires aujourdhuy, si Dieu ne me ayde, et tout par vostre membre, que vous feussiez bien ayse.
> – Couraige, couraige ! […][393].

Ou voit bien le manque de subtilité de la scène, dans une forme de parodie de l'accouchement là où l'on pouvait en effet s'attendre à une certaine solennité. Au demeurant, l'image produite est celle d'un couple assez attendrissant dans un moment étonnamment proche du réel. Quant à la scatologie, le chapitre sur l'invention du « torche-cul »[394] est sans doute le parlant. Il contient d'une part la longue série d'objets testés comme torche-culs par Gargantua (que sont « de la sauge, du fenouil […], les draps, les couvertures, les rideaux […], du foin,

[390] *Ibid.*, chapitre XI, p. 124.
[391] L'image est véritablement laide et comique, mais elle participe de la construction d'un contrepied à venir : celui du Gargantua éduqué. Lorsque Gargantua apprend les enseignements humanistes, il devient rapidement très différent de celui qu'il était durant sa jeunesse.
[392] *Ibid.*, chapitre III, p. 68.
[393] *Ibid.*, chapitre VI, p. 86.
[394] *Ibid.*, chapitre XIII, p. 132.

de la paille, de la barduffe, de la bourre, de la laine, du papier »[395]) ; et d'autre part, le passage propose une ode à la défécation, dans quelques vers à la gloire du torche-cul :

> Chiart,
> Foirart,
> Pétard,
> Brenous,
> Ton lard
> Chappart
> S'espart
> Sus nous.
> Hordous,
> Merdous,
> Esgous,
> Le feu de sainct Antoine te ard
> Sy tous
> Tes trous
> Esclous
> Tu ne torches avant ton départ ![396]

Ces vers montrent de manière flagrante que l'absence d'éducation du jeune géant l'amène à perdre son temps dans des considérations inintéressantes. Le poème – certes scatologique et insultant… – montre que Gargantua possède des capacités intellectuelles inexploitées, et c'est justement ce qui fait prendre conscience à Grandgousier de la nécessité de trouver un maître à penser pour éduquer son fils. Dans le même ordre d'idée, on se souvient du moment où des serviteurs sont envoyés pour nettoyer le système digestif de Pantagruel malade, dans une aventure merveilleuse proche d'un « voyage au centre de la terre » avant l'heure, les serviteurs plongeant dans le corps du géant à l'aide d'étranges machines ressemblant vaguement à des sous-marins (!) :

> Et quand furent en l'estomach, chascun desfit son ressort, et sortirent de leurs cabanes, et premier celluy qui portoit la lanterne, et ainsi chercherent plus de demye lieue oà estoient les humeurs corrompues. Finalement trouverent une montjoye d'ordures […][397].

Si le passage commence de manière relativement implicite et sobre, faisant ressembler l'inspection de l'estomac du géant à une forme de spéléologie avant la lettre (quoique merveilleuse), la suite de la description de la scène est plus crue :

[395] *Ibid.*, p. 134.
[396] *Ibid.*, p. 136.
[397] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, chapitre XXIII, p. 302.

> Et ce faict, Pantagruel se parforce de rendre sa gorge, et facillement les mist dehors, et ne monstroient en sa guorge en plus qu'ung pet en la vostre, et là sortirent hors de leurs pillules joyeusement […][398].

On pourrait, en s'imaginant la scène, être choqué par la vulgarité et l'aspect repoussant de l'image et de l'adresse directe injurieuse. Mais de la même manière que Pantagruel n'est pas surpris de voir une expédition d'hommes partir nettoyer ses intestins, le lecteur des textes de Rabelais ne doit pas prendre ce genre de scène comme une forme de repoussoir particulièrement répugnant. Les personnages des géants bons vivants constituent en effet des êtres proches du merveilleux. Ceux-ci sont en quelque sorte les opposés positifs des ogres des contes de fées, et doivent en cela être perçus comme faisant partie d'un cadre assez irréel. Le contexte peut dès lors être éloigné de nos mœurs, et se montre assez gai ; dans ce cadre, l'aspect repoussant de l'image n'a qu'une visée comique et merveilleuse. De la même manière, dans cet univers, tout évènement concernant les géants mène à une fin heureuse, et les hommes, à leur contact, s'en vont alors « joyeusement ».

Les hommes, on l'a montré, sont d'ailleurs altérés au contact des géants, et deviennent eux-mêmes des bons vivants, puis tendent à se comporter de la même manière que Gargantua ou Pantagruel. Ceci peut ainsi expliquer le rire des Parisiens lors du fameux épisode durant lequel Gargantua les noie sous des flots d'urine (forme de rappel amusé au chapitre XVIII du *Pantagruel*, relevé par Bakhtine, sur la peur cosmique même si ici ce thème n'est pas développé). En voyant le monde tel que le voit le géant, les Parisiens apprennent à ne plus être choqué par la grossièreté de l'ordure, et par conséquent dans le cas présent à rire de la peur de la mort[399]. On peut être étonné que cet évènement se produise en dépit de l'éducation de Gargantua par Ponocrates. Mais même s'il urine sur les Parisiens, l'image que reflète le chapitre est celle d'une description absurde et parodique, tant et si bien que l'on peut douter du spectaculaire bilan des victimes, comique et absurde[400].

L'altération engendre aussi, durant les banquets, une ambiance toujours joyeuse chez les convives. C'est ainsi que différents personnages tels que frère Jean, Panurge, Epistémon etc., vont rejoindre la troupe des géants, et se comporter comme eux à table, c'est-à-dire en banquetant et devisant dans une ambiance festive et humoristique. On rappelle la fin de « l'Enigme en prophétie » de *Gargantua*, durant laquelle les interprétations du géant et du frère Jean s'opposent quant au sens des vers déclamés par Gargantua : le moine affirme

[398] *Ibid.*, p. 304.
[399] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XVII, p. 154.
[400] Le texte parle de « deux cens soixante mille quatre cens dix et huyt » hommes. *Ibid.*, *loc. cit.*

qu'il ne s'agit que d'une « description du Jeu de Paulme souz obscures parolles » [401], alors que le géant pensait au « decours et maintien de verité divine »[402]. Un dernier trait du bon vivant que l'on peut classer parmi la question du manque de manières est sa dimension malséante. Par moments, la figure rabelaisienne peut se montrer très moqueuse, parfois même de façon assez cruelle. L'exemple le plus frappant se déroule durant l'épisode où le jeune Gargantua raillait ouvertement « le seigneur de Painensac », « le duc de Francrepas » et « le comte de Mouille Vent » dans le chapitre sur ses chevaux factices.

> – Voulez vous une aubeliere ?
> – Qu'est ce ? disent ilz.
> – Ce sont (respondit il) cinq estroncz pour vous faire une museliere[403].

On peut constater à quel point le géant va loin dans la moquerie ; il en devient ordurier. Mais, étonnamment, ses interlocuteurs ne s'en offusquent pas : ils en rient et plaisantent à propos du tour que Gargantua leur a joué.

> O petit mignon, tu nous as baillé foin en corne : je te voirray quelque jour pape[404].

Leur réaction complaisante est-elle sincère, ou bien est-elle due à la peur que suscite la puissance physique et militaire des rois géants ? Le livre ne le dit pas, mais on peut penser, à la vue des patronymes des seigneurs dont le géant se moque[405], qu'il s'agit de mauvais plaisants. On pense aussi à la conséquence de la harangue de Janotus de Bragmardo :

> Le Sophiste n'eut si toust achevé que Ponocrates et Eudémon s'esclaffèrent de rire tant profondément que en cuiderent rendre l'ame à Dieu […]. Ensemble eulx, commenca rire maistre Janotus, à qui mieulx mieulx, tant que les larmes leurs venoient ès yeulx par la vehemente concution de la substance du cerveau, à laquelle furent exprimées ces humiditez lachrymales et transcoullés jouxte les nerfz optiques[406].

---

[401] *Ibid.*, ch. LVIII., p. 386.
[402] *Ibid.*, p. 384.
[403] *Ibid.*, ch. XII, p. 128-130.
[404] *Ibid.*
[405] « Painensac » par exemple, exprime une importance de la bile noire. Il est d'ailleurs amusant de constater que cet exemple, ainsi que celui de « Picrochole » (c'est-à-dire « le Bilieux ») ont un point commun avec certains personnages de la littérature du XIXe siècle dans la similitude entre le nom et l'apparence. Les figures zoliennes s'inscrivent particulièrement bien dans cette optique : dans *L'Assommoir*, durant le banquet de noces, Mme Fauconnier et Mme Lerat ont des goûts culinaires particuliers. Mme Fauconnier mange la tête du lapin, dans une attitude presque prédatrice (« elle n'aimait que la tête ») ; Mme Lerat pince les lèvres dans une attitude plus craintive (est-elle envieuse ou distante ?) quant au commentaire de Boche, qui préfère « les lardons », puis affirme qu'elle « comprend ça ». Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 134-135.
[406] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XX, p. 166.

Ici, le rire part de la Cour, non du géant. Il est si fort qu'il motive un discours médical dans la bouche du narrateur, qui est rendu volontairement absurde par le changement brutal de niveau de langue et par l'usage de termes d'une grande complexité pour exprimer un phénomène banal : celui de pleurer de rire. Il n'est pas précisé si le personnage de Gargantua s'esclaffe avec les autres, même si l'on peut le supposer en raison de son caractère volontiers rieur (il est vrai que Janotus de Bragmardo s'exprime bien mal[407]). La moquerie clairement affichée des bons vivants envers Janotus est enfin possible en raison de l'image ridicule que ce dernier véhicule sans s'en rendre compte. Cette remise en cause directe et impitoyable incarne dès lors l'un des traits du manque de manières des bons vivants rabelaisiens.

Résumé sur le manque de manières du bon vivant chez Rabelais

Il apparaît ainsi un certain nombre de traits qui, ensemble, révèlent la grossièreté du bon vivant selon Rabelais.

- ⇨ En particulier, le manque de savoir-vivre s'incarne dans une manière inconvenante d'engloutir le repas. Le géant n'étant pas un être humain, il n'a pas à se soucier des lois de la table de la société humaine. Les humains de sa Cour et ceux qu'il rencontre tendent à lui ressembler via le phénomène de l'altération, et finissent par penser et se comporter de la même manière que lui à table (cela peut notamment expliquer le chapitre sur les « Propos des bienyvres »). Mais la notion d'inconvenance est apparue après Rabelais, ce qui explique le décalage, bien que la vulgarité des personnages soit grossie.
- ⇨ Le manque de savoir-vivre passe aussi par un jeu décomplexé des personnages autour de la grossièreté (scatologie, sexe) ;
- ⇨ Enfin, il y a chez les bons vivants une raillerie parfois très mordante : ils sont très rieurs, et particulièrement aux dépends des mauvais plaisants. Les personnages

[407] Sa plaidoirie sans queue ni tête ressemble davantage à un discours de mendiant pour susciter la pitié des passants (« Si vous nous les rendez [les cloches de Notre-Dame] à ma requeste, je y gagnerai six pans de saulcices […] » *Ibid.*, ch. XIX, p. 162). Elle est de plus régulièrement entrecoupée d'onomatopées manifestant des quintes de toux, telles que « Hen, hen, hasch ! » (*Ibid.*, p. 160). Cela a pour conséquence un aspect nettement repoussant du personnage. Sa grossièreté n'a cependant rien à voir avec celle des bons vivants, qui donnent généralement une image assez sympathique et bienveillante, là où Janotus est uniquement sale et ridicule. Autre différence déterminante, les bons vivants maîtrisent le discours, contrairement au sophiste.

ne se soucient guère de choquer leurs interlocuteurs, ce qui exclut toute règle de savoir-vivre ou toute hypocrisie.

Il convient à présent de se demander si ces traits sont actualisés par les auteurs de notre corpus. Il apparaît de manière assez flagrante que les écrivains admirateurs de Rabelais ont été gênés par le manque de manières des figures rabelaisiennes, et qu'une adaptation très respectueuse du texte aurait sans doute été à l'origine de polémiques. Ce que l'on peut observer, dès lors, est une adaptation assez libre de ce second grand trait de caractère des bons vivants. Il se produit un phénomène récurrent : les écrivains nous manifestent de différentes manières l'influence des codes de la société et des bonnes mœurs sur l'écriture, qui leur donnent le sentiment de procéder à une adaptation incomplète du modèle pantagruélique.

1. L'impossible représentation fidèle

Au XIXe siècle, le contexte social et les mœurs de la société ne sont pas comparables au temps de Rabelais : la période Classique a mis en place l'idée de convenances, de savoir-vivre, puis le XIXe a amplifié les règles sociales qui en découlent, notamment en raison de l'apparition de l'hygiénisme. Philippe Perrot commente ce phénomène naissant :

> Lourds, entêtants, capiteux, somnifères, les parfums seront bientôt remplacés par des essences plus toniques, comme l'eau de Cologne. Le soin corporel fera quelques progrès dans le sens d'une hygiène moins coquette que sanitaire[408].

Ce changement de mentalité, de la coquetterie vers la propreté, explique en partie l'importance du discours hygiéniste durant le siècle. Les écrivains sont tributaires du monde dans lequel ils évoluent, et ne peuvent donc pas ignorer ces impératifs nouveaux de la vie de tous les jours, qu'ils introduisent dans leurs romans pour les appuyer ou les dénigrer. On comprend mieux le décalage entre l'ordure du style rabelaisien et certaines tentatives, comme celle de Gerfaux, de l'expurger, et on voit bien la difficulté pour les admirateurs de Rabelais d'écrire dans un style proche de celui du maître sans s'aliéner le lectorat. Il est pourtant possible de parler d'ordure, en particulier celle de la misère,

[408] Philippe Perrot, *Le corps féminin : XVIIIe-XIXe,* « le travail des apparences » (avant-titre), Paris, Seuil, collection « Points », 1984, p. 100.

et c'est ce que fait Zola. Philippe Perrot évoque les disparités dans l'accès à l'hygiène, malgré le discours dominant :

> Le XIXe siècle, siècle de la saleté triomphante : campagnes immobiles, croupies dans un fumier séculaire ; villes engorgées, faubourgs sordides, miasmes putrides, usines fumantes, sueurs prolétaires… Le XIXe siècle, siècle de la propreté conquérante : rénovations urbaines, révolution pastorienne, hygiénisme expansif… […] Par ce qu'elle implique en effet de matière première (l'eau), d'infrastructure (espace, équipement, savon, linge, etc.), d'habitudes (c'est-à-dire d'éducation) et de temps « perdu », l'opération de se laver demeure un privilège d'élite dont le résultat visible constitue un élément crucial de sa panoplie signalétique[409].

L'hygiénisme est en vogue et devient l'apanage d'une bourgeoisie dominante en raison du coût quotidien qu'il implique. La bourgeoisie l'utilise comme un signe de distinction :

> Rare encore, et donc cher, ce bien culturel inégalement distribué reste donc un signe distinctif. « Ce qui sépare profondément les hommes, écrivait Nietzsche, c'est un sens différent et un degré différent de propreté »[410]. Comme système de représentation et comme modèle de comportement, cette distinction toutefois n'a pas qu'une valeur sociale ; elle peut aussi, et par là même, offrir un gage de moralité. Car une correspondance s'est établie, ambiguë et complexe, entre les indices de propreté (corporelle) et les marques de rectitude (morale). […] Bref, la propreté étant « le plus salutaire des ornements, […] c'est avec raison qu'on la regarde comme l'image de la netteté de l'âme »[411].

Autrement dit, les mœurs veulent que l'habit fasse le moine. La conséquence de cette pensée idéaliste (notamment car elle suppose un accès universel à l'hygiène) étant l'ostracisme des plus démunis, que l'on considère avec mépris comme malhonnêtes, dans une typologie proche de celle des castes indiennes. La bourgeoisie du XIXe siècle bannissant l'ordure et la saleté, on peut constater avec étonnement le choix zolien de l'introduire à nouveau comme motif littéraire contemporain. A ce sujet, Emile Zola fait figure d'exception : même l'ordure et la sexualité, pourtant explicitement mises en œuvre dans les *Contes drolatiques* balzaciens, ne pourraient pas être pris en compte dans le cas présent, car les différents récits se déroulent durant une époque lointaine, celle du Moyen-âge. De la même manière, la bestialité

---

[409] P. Perrot, *Le corps féminin*, *op. cit.*, p. 243.

[410] P. Perrot explicite ce point dans la note suivante : « Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal* [1886], Paris, UGE, 1973, p. 288. « Si les hommes sont éloignés les uns des autres par des divisions sociales, politiques ou autres, il n'est entre eux de barrière plus infranchissable que celle qui sépare les individus propres aux individus sales » (Dr Weill-Mantou, *Hygiène à l'usage des écoles normales primaires*, Paris, Colin, 1906, p. 221 ; cité par G. Heller, *Propre en ordre, Habitation et vie domestique, 1850-1930 : l'exemple vaudois*, Lausanne, Ed. d'En-Bas, 1979, p. 226). » *Ibid., loc. cit.*.

[411] Mlle de la Pommeraye, *Civilité pratique à l'usage des jeunes filles*, Paris, A. Mangars, 1866, p. 13. *Ibid., loc. cit.*.

des mercenaires dans *Salammbô* ne pourrait pas faire de Flaubert une figure de provocateur, étant donné le cadre antique de l'intrigue.

Les différents codes introduits par l'hygiénisme et le savoir-vivre règlent en tout cas la vie quotidienne dans tous ses aspects, y compris à table, et sont suivis de manière assez rigoureuse dans la haute société. Et ce qui prévaut à la ville est également de rigueur dans la littérature. Effectivement, à une époque où l'apprentissage de la lecture est encore en diffusion, et surtout alors que le prix des journaux et des livres est rédhibitoire voire discriminant, il convient pour être publié de satisfaire les attentes d'un public plus aristocratique et bourgeois que diversifié. Les écrivains ne se pliant pas à ces codes s'exposent à ne pas être lus, et donc à connaître les affres de l'insuccès. Quelques auteurs toutefois vont choisir, par goût pour la provocation ou pour des raisons plus politiques, de ne pas se soumettre à ces convenances, d'où la brutalité et la dimension crue du style zolien, très provocateur vis-à-vis de ces règles sociales[412] (mais ce style va profondément choquer le lectorat).

Zola choisit contre toute attente de donner une image naturaliste de la misère noire que connaît le monde ouvrier de son temps. Elle suppose en particulier d'introduire des motifs tels que l'ordure et la saleté (par opposition à l'hygiène imposée par les codes de savoir-vivre), ou l'air moite des laveries comme contraste avec la recherche de l'air pur et débarrassé des miasmes (objectif des hygiénistes), ou encore l'alcoolisme, ennemi de la sobriété ou de la consommation épicurienne de bons alcools. Le paroxysme étant dans la représentation de la prostitution. L'auteur s'engage bien plus loin que les autres écrivains du corpus, qui faisaient de la prostituée une figure certes présente, mais toujours secondaire : il va en effet jusqu'à écrire l'histoire de Nana[413]. La jeune femme est une courtisane vivant dans un certain confort du fait de ses riches amants, mais son métier, le plus vieux du monde, est après tout le même que celui des prostituées de l'orgie chez Taillefer.

La liberté de représenter au naturel, affirmée et soutenue par Zola jusqu'à devenir un style à part entière[414], n'est pas partagée. La plupart des écrivains du corpus prennent le soin de ne pas franchir la ligne du sujet polémique. Même la libération qu'autorise la référence

[412] Emile Zola écrit entre autres ses *Rougon-Macquart* comme une dénonciation de la réalité sociale des plus démunis sous le Second Empire.
[413] *Nana* ne faisant pas partie de notre corpus, la mention est indicative.
[414] Le Naturalisme.

au style rabelaisien ne permet pas de tout mettre en scène. C'est ainsi que l'ordure est souvent la grande disparue (car trop vulgaire), sous la plume d'auteurs qui revendiquent pourtant leur admiration pour l'œuvre de François Rabelais. Le manque de soin du bon vivant rabelaisien lorsqu'il mange se mue bien souvent au XIXe en une description du repas. On a vu que les banquets hyperboliques tendaient à se transformer en repas raffinés durant lesquels l'esthétique est mise en avant, par exemple au moyen de jeux de lumières (les bougies ou les lustres, dont la lumière se reflète sur les couverts plus ou moins précieux et d'autres objets métalliques ou en cristal liés au festin). De la même manière, l'on ne peut plus se tenir à sa guise à table, et il devient alors très rare de voir des personnages dévorer leur repas sans retenue et au mépris des règles.

Le renouveau des moeurs peut expliquer la focalisation du récit sur le « vieux duc de Laverdière »[415] lors du dîner chez le « Marquis d'Andervilliers »[416] :

> Cependant, [...] courbé sur son assiette remplie, et la serviette nouée dans le dos comme un enfant, un vieillard mangeait, laissant tomber de sa bouche des gouttes de sauce[417].

La scène, comique, montre la naïve et envieuse Emma observant, admirative, un « extraordinaire et auguste »[418] vestige de l'Ancien Régime alors que l'image de ce vieillard est pathétique. Outre le ridicule mis en œuvre dans le passage, un lecteur du XIXe siècle attentif aux règles de savoir-vivre notera que cette manière de mettre sa serviette ne se fait pas à l'époque[419] : « [La serviette] reste sur les genoux, à demi-pliée, et l'on ne s'en sert, au-dessus de la table, que pour s'essuyer la bouche »[420]. Le fait que la serviette soit nouée « dans le dos comme un enfant » accentue le comique de la scène, avec une parodie de noblesse incarnée dans ce vieillard sénile. D'autant plus qu'en « bégayant », en ayant les « lèvres pendantes », et en laissant tomber « de sa bouche des gouttes de sauce »[421], il apparaît comme particulièrement répugnant. La saleté du vieillard

---

[415] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, Première Partie, chapitre VIII, p. 369.
[416] *Ibid.*, chapitre VII, p. 366.
[417] *Ibid.*, chapitre VIII, p. 369.
[418] *Ibid.*, p. 370.
[419] Cela ne veut pas dire que tout le monde se pliait docilement à ces règles strictes ; en témoigne cette lettre (l'auteur, une femme, n'est pas identifiée) à propos de Théophile Gautier entendant que l'on parle de Gustave Flaubert durant un dîner : « […] Alors l'homme, que j'avais à peine vu de profil, se tourne de trois-quarts et me dit d'une voix enfin amollie : « Vous connaissez Flaubert ? » […] J'avance un peu mon coude : il pose carrément les siens sur la table, joue avec le bout de son couteau, et me dit sans attendre ma réponse : « Quel charmant garçon ! Et quel talent, quel cœur ! Celui-là, je l'aime ! […] » ». Antoine Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis*, Paris, Plon, 1927, p. 49.
[420] Voir Frédéric Rouvillois, *Histoire de la politesse de 1789 à nos jours*, coll. Champs histoire, Paris, Flammarion 2006, édition de 2008, p. 199-200.
[421] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, Première Partie, chapitre VIII, p. 369.

n'a rien de celle du bon vivant ; il ne s'agit ni plus ni moins que du spectacle particulièrement sinistre et cynique, non de la joie de vivre, mais de la décrépitude.

Les personnes respectant de manière très scrupuleuse les règles de conduite à table sont en fait souvent, pour les auteurs du XIXe siècle, les « bourgeois », c'est-à-dire non pas la bourgeoisie en général, mais une vision d'une partie de celle-ci comme hautaine, méprisante et vaine[422]. Les seules réelles occurrences de non-respect des règles des bonnes manières sont visibles sous la plume de Zola, lorsqu'il peint sa vision du monde ouvrier sous le Second Empire. Les personnages y sont démunis, mal éduqués et malheureux, mais tendent tout de même à faire illusion en respectant les règles de savoir-vivre à table. A ce sujet, il est intéressant de comparer la manière dont se comportent les convives de *L'Assommoir* ou du *Ventre de Paris* avec ceux de *L'Œuvre* ou de *La Curée*, car on s'aperçoit des différences comportementales exacerbées entre les individus issus du monde ouvrier et ceux venant de la bourgeoisie.

Quant au sexe, de manière générale, celui-ci ne va pouvoir être présent que sous des conditions bien définies : les écrivains préféreront presque toujours une vision épurée, idéale, sans donner le moindre détail réellement corporel, et en évitant de choquer le lectorat. Les admirateurs de Rabelais auraient pu se servir de la notoriété du maître pour s'autoriser plus de libertés dans la représentation du corps charnel, masculin comme féminin ; toutefois, force est de constater que le corps est toujours plus ou moins dénigré. Les quelques corps sexués qui peuvent être nettement distingués dans le corpus sont abaissés d'une manière ou d'une autre, sans quoi ils deviendraient sulfureux et risqueraient de faire de l'œuvre un roman polémique. Irma Bécot, dans *L'Œuvre*[423] de Zola, serait trop vulgaire pour être considérée comme une figure féminine fréquentable[424].

Même durant le passage de *La Peau de chagrin* durant lequel le narrateur balzacien décrit une orgie, les rapports sexuels sont tus par une ellipse. Balzac s'est tout de même permis quelques libertés que l'on ne trouve pas ailleurs dans les œuvres du corpus, telles que la mention des ronflements des femmes (motif corporel presque inexistant ailleurs),

---

[422] A ce sujet, Antoine Albalat va jusqu'à dire que beaucoup d'auteurs du XIXe siècle, dont Flaubert lui-même, étaient des « bourgeois » au sens neutre et non péjoratif du terme : « Ce qu'il y a d'amusant dans la haine que l'auteur de *Salammbô* avait vouée au bourgeois, c'est que Flaubert, au fond, ne fut jamais lui-même, comme Théophile Gautier, qu'un bourgeois, avec toutes ses qualités classiques, le goût du sédentarisme, l'esprit de famille, le culte des amis, le patriotisme final ». Antoine Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis*, *op. cit.*, p. 117.

[423] Emile Zola, *L'Œuvre* [1886], édition d'Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983, p. 132-133.

[424] On développera plus tard dans la thèse la manière dont Irma est représentée.

et des jambes entassées les unes sur les autres[425], images tout à fait étonnante pour l'époque. Cependant, les femmes sont vraisemblablement des prostituées, ce qui explique (et excuse, sans doute) la dimension sulfureuse de l'image. On peut supposer que si Balzac avait choisi de mentionner des femmes de la haute société parmi les convives, l'œuvre aurait très certainement suscité une vive indignation. Dans un autre livre de Balzac, l'on assiste à une représentation très surprenante des personnages et des sujets : le pastiche des *Cent contes drolatiques* met en œuvre une certaine grossièreté dans le choix des thèmes, avec de la scatologie et du sexe (sujets typiquement rabelaisiens, de même que le style en moyen français, le vocabulaire, les hyperboles). Le meilleur exemple scatologique est celui de la nouvelle « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme » :

> Alors, les aultres convives se délibérèrent de résouldre aultrement les vapeurs qui gresnouilloyent déjà dans leurs cornues pancréatiques. […] Ce fust alors que, les voyant engraissez comme des maltostiers, la Beaupertuys prist à part le bon sire et lui dict :
> – Saichez maintenant que j'ay faict faire par le dorelotier Peccard deux grandes pouppées semblables à ceste dame et à moy. Or, quand ceulx-cy, presséz par les drogues que j'ay mises en leurs gobelets iront au siège présidial où nous allons faire mine de nous rendre, ils trouveront toujours la place prise… Par ainsi, amusez-vous de leurs tortillemens[426].

La Beaupertuys (dont le nom est à forte connotation sexuelle) et le roi vont condamner des mauvais plaisants à devoir patienter indéfiniment devant les commodités, grâce à l'artifice de poupées à l'effigie de l'amie du roi. Et ce qui devait arriver se produit :

> Puis, prenant patience, ils continuèrent à faire des grimaces dont le Roy rioyt en ly-mesme avec Nicole [la Beaupertuys], qui l'aydoit à coupper la respiration à ces desvoyés. Le bon capittaine escossoys, qui avoyt pluz que tous aultres mangé d'ung metz auquel le cuisinier mist une pouldre de vertu laxative, embrenna son hault de chausses en cuydant ne lascher qu'un légier pet. Il s'en alla, honteulx, dans ung coin, espérant, que, devant le Roy, la chose seroit assez saige pour ne rien sentir.
> En ce moment, le cardinal revinst horrificquement matagrabolizé, parce qu'il avoyt trouvé la Beaupertuys, sur le siège épiscopal[427].

Balzac ne nous épargne rien dans son pastiche : outre la langue, le choix de constructions fantasques de mots (« matagrabolizé ») et le vocabulaire spécifique (« horrificquement »), l'on assiste là – et c'est tout à fait rare au XIXe siècle – à la description d'un personnage qui se fait dessus à table, avant de tenter de masquer l'odeur en s'éloignant du roi. Ces quelques

[425] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 118.
[426] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques, colligez es abbaïes de Touraine, et mis en lumière par le Sieur de Balzac, pour l'esbattement des Pantagruélistes et non aultres*, Paris, Librairie de Ed. Werdet, 1837, « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme », p. 172-173.
[427] *Ibid.*, p. 177.

lignes dédiées à une colique forment un exemple inédit durant le siècle, l'hygiénisme et les règles sociales ayant rendu le corps tabou. Mais Balzac va plus loin encore dans la transgression des interdits : le sexe est bien présent dans *Les Cent Contes drolatiques*, et de manière inouïe. Dans « La Puccelle de Thilouze », l'on peut en effet découvrir l'histoire du vieux seigneur de Valesnes, tombé amoureux malgré son grand âge de la jeune Marie Ficquet, non d'un amour platonique, mais tout ce qu'il y a de plus charnel.

> Ce bon vieulx prenoyt ces propos de village pour fleurs de vertu et ne chailloyt poinct à faire de petits signes, longues harangues, et cent mille sermens ; car, force de voir les bons gros avant-cueurs de ceste fille, ses cuisses rebondies, qui se mouloyent en relief, à certains mouvemens, à travers ses cottes ; et force d'admirer autres choses capables de brouiller l'entendement d'un sainct, ce bon chier homme s'estoyt enamouré d'elle avec une passion de vieillard […][428].

On est très loin de l'idéal romanesque de l'amour : il ne s'agit que de la passion d'un vieillard lubrique pour une jeune femme. Dans cet extrait, la manière dont est décrit le corps est très nouvelle. Le corps est d'ordinaire absent dans la littérature du siècle ; ici, il est non seulement présent, mais en outre il est sensuel. On peut faire un parallèle avec Zola, qui pourtant n'hésite pas à montrer les aspects les plus répugnants de la vie : même lui ne se permet pas réellement (dans les œuvres du corpus) ce genre d'écart de conduite vis-à-vis des sujets attendus. Lorsque l'on découvre des corps féminins se dévoilant sans difficulté, il s'agit de corps de femmes de mauvaise vie, telle Irma Bécot dans *L'Œuvre*[429] ; les autres figures féminines dont on peut découvrir l'anatomie sont très pudique dès lors qu'elles sont éduquées (en témoigne la différence comportementale entre Irma Bécot et Christine[430]). Or, dans l'histoire de « La Puccelle de Thilouze », la jeune femme a tout de même bénéficié d'une éducation, comme le montre le discours que lui tient sa mère.

> – Marie Ficquet, reprist la vieille, ce que tu as de plus chier est l'honneur ; et, là où tu vas, ung chascun, sans compter mon seigneur, te le vouldra tollir ; mais tu vois, tout ce qu'il vault !... Par ainsy, ne t'en deffais qu'à bon escient, et comme il fault. Or, pour ne poinct contaminer ta vertu devant Dieu et les hommes, (à moins de motifs légittimes) ayes bien soing, par advance, de faire saupouldrer, ung pestit, ton cas de mariaige ; aultrement, tu irais à mal…[431]

---

[428] *Ibid.*, « La Puccelle de Thilouze », p. 222.

[429] Emile Zola, *L'Œuvre* [1886], Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1983, p. 132-133. La jeune femme, qui est attirée par les peintres et le milieu bohème, n'hésite pas à attirer l'attention avec une certaine vulgarité, et se dévêt facilement avec une certaine malice.

[430] Qui hésitera pendant longtemps à poser pour Claude, et est présente, mais cachée, au moment où Irma fait ses avances à un Claude très mal à l'aise. L'éducation de Christine la conduit à ressentir une grande « peur » durant cette scène. *Ibid.*, p. 133.

[431] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « La Puccelle de Thilouze », p. 220.

Mais malgré les consignes que donne la vieille Ficquet à sa fille (durant lesquelles l'on ne perçoit pas de marque d'affection), on peut remettre en cause l'honnêteté de la mère, qui donne son enfant au seigneur de Valesnes contre une pension confortable[432], échange auquel elle consent de plus en très peu de temps[433]. Cependant, l'on pourrait penser, malgré le sujet volontairement caricatural, que cette situation peut se regarder selon l'angle du proverbe « *aliam vitam, alio mores* » (« Autre vie, autres mœurs »). Après tout, Balzac avait bien vu la fracture entre le XVIe et le XIXe, et il est possible qu'il ait décidé de pousser le raisonnement jusqu'à ses limites grotesques et absurdes, que sont ici la cession d'une fille par sa mère en échange d'un meilleur logement (!). L'adage latin explique en tout cas la sexualité débridée à laquelle l'on assiste peu après, en dépit de tous les interdits autour du sujet.

> Pour estre brief, saichez qu'il trouva la puccelle de Thilouze la plus belle fille du monde, […], sentant une bonne odeur de puccelaige […].
> Puis, ne pouvant se tenir de despecher les premières bouchées de ce friant morceau roïal, le seigneur se mit en debvoir de fanfrelucher, en maistre passé, ce jeune formulaire. Vécy donc le bienheureux qui, par trop grande gloutonnerie, vétille, glisse, enfin ne sçait plus rien du ioly mestier d'amour.
> Ce que voyant, aprez ung moment, la bonne fille dit innocemment à son vieulx cavallier :
> – Monseigneur, si vous y estes, comme je pense, donnez, s'il vous plaist, ung peu plus de vollée à vos cloches[434].

Non seulement l'on assiste à une scène dans laquelle les personnages font l'amour, mais en plus le narrateur nous décrit le passage avec une grande crudité. L'on a, d'un côté, l'impuissance du seigneur de Valesnes, et de l'autre une jeune femme, qui, bien qu'étant jusqu'alors présentée au vieillard comme innocente, utilise « innocemment » un langage bien peu chaste et peu subtil pour demander davantage d'efforts à son « vieux cavallier » (ce qui paradoxalement montre sa connaissance de la chose). Marie Ficquet appelle donc le seigneur à tenter de lui donner du plaisir sexuel, sujet tabou parmi les tabous de la littérature du XIXe. On s'étonne des libertés que prend Balzac vis-à-vis des convenances en littérature, mais, s'agissant d'un pastiche du style de Rabelais et le sujet étant médiéval, l'écrivain ne fait donc pas intervenir de personnages contemporains. *Aliam vitam, alio mores.*

Les *Contes drolatiques* constituent une exception. Le sexe étant globalement passé sous silence dans la littérature du XIXe, le manque de tenue du bon vivant ne va presque

[432] Elle recevra en échange de sa fille le « logis de la Tourbellière où demouroyt […] [le] picqueur, Pillegrain, qui ha esté esventré par ung sanglier ». *Ibid.*, p. 219.
[433] Dans une simple conversation de deux pages, p. 219-220.
[434] *Ibid.*, p. 223-224.

concerner que la table ; or le rapport à la table va être modifié du fait des règles de savoir-vivre, amenant parfois le bon vivant à se muer en un fin gourmet[435]. On a montré que le Mes-Bottes zolien correspondait de manière fidèle au bon vivant se moquant joyeusement des règles, entraînant les autres convives dans sa douce folie, et qu'il est le seul exemple de bon vivant entièrement respectueux du modèle rabelaisien sur le plan du manque de manières. *A contrario*, il existe dans notre corpus un écrivain qui, que ce soit dans ses œuvres ou dans sa manière d'être en société, va incarner l'autre modèle du bon vivant (le gourmet) durant le siècle : il s'agit d'Alexandre Dumas.

L'auteur des *Trois Mousquetaires*[436] était connu de son vivant à la fois comme un grand mangeur et comme un homme au goût délicat, et c'est sans surprise que l'on le vit écrire son *Grand Dictionnaire de cuisine*[437]. L'ouvrage est très original dans la mesure où il s'agit avant tout d'un livre didactique, mais écrit avec le talent, la vivacité littéraire que l'on sait. Dans cette œuvre, Dumas s'adonne à un double exercice. Le premier, assez neutre, est celui de la transmission écrite et objective de recettes ; et dans le même temps, il y mêle ses impressions, commentaires, sentiments et anecdotes personnelles. De ce double-regard sur la nourriture surgit un curieux mélange, *a priori* antithétique, qui fonctionne pourtant et contribue à conférer au *Dictionnaire* un charme inimitable et ouvrant l'appétit du lecteur.

Les très nombreux articles du recueil laissent transparaître sans ambiguïté dans l'écriture de Dumas la forte personnalité d'un bon vivant non pas fictif mais bien réel : le narrateur incarne dans ce livre l'écho assumé de l'auteur, qui ne cachait pas son goût pour la bonne chère. Quant aux différents articles tout comme la « Lettre à Jules Janin » qui les introduit, tous sont l'occasion d'avoir l'eau à la bouche. En témoigne cette première partie de ce que Dumas présente comme un menu royal du temps de Louis XVIII, dont la description complète s'étend sur plusieurs pages :

> La gastronomie était déjà tellement malade à cette époque, que le retour au trône d'un roi gastronome ne put faire grand-chose pour elle. Louis XVIII revint, et si l'on veut se faire une idée de la différence qu'il avait de sa table avec celle de son prédécesseur, à qui six plats suffisaient, nous mettrons sous les yeux de nos lecteurs le menu du premier dîner qui lui fut donné à son arrivée à Compiègne.
>
> QUATRE POTAGES.

[435] Le gourmet est associé à une place importante des ingrédients, des saveurs, mais aussi à un certain goût pour l'esthétisme : les plats doivent être appétissants, et la table et le décor, irréprochables.
[436] Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires* [1844], Paris, Pocket, édition de Jacques Goimard, 1993.
[437] Alexandre Dumas, *Le Grand Dictionnaire de cuisine* [1873], Paris, Alphonse Lemerre Editeur (édition posthume), 1878 [Gallica].

Potage de poisson à la provençale.
Nouilles à l'essence de racines.
Potage à la d'Artois à l'essence de racines.
Filet de lottes aux écrevisses. […]

QUATRE GROSSES PIECES.
Turbot au beurre d'anchois.
Grosse anguille à la régence.
Bar à la vénitienne.
Saumon sauce aux huîtres.

TRENTE-DEUX ENTREES.
Les croquettes de brochet.
Raie bouclée à la hollandaise.
Bayonnaise de filets de soles.
Quenelle de poisson à l'italienne.
Grondins grillés, sauce au beurre. […][438]

Le narrateur manifeste avec humour un certain penchant pour la « gastronomie », qu'il affirme être « malade », le principal symptôme de cette pathologie étant le déclin au fil du temps du repas fastueux (à l'image de ces véritables bataillons de mets, alignés en « QUATRE POTAGES », voire en « TRENTE-DEUX ENTREES », dont la quantité comme la finesse n'ont plus rien de commun avec ce que l'on peut trouver à l'époque de Dumas et *a fortiori* de notre temps). On peut constater un détail amusant à la lecture de cet imposant menu : Dumas ne précise jamais que la mode de la Cour différait du repas tel que l'on le consomme d'ordinaire. On voit mal en effet Louis XVIII, tout grand mangeur qu'il ait pu être, engloutir tous les plats de la liste les uns après les autres. Le goût de l'époque, dans l'art de la table du temps de la monarchie, était d'exposer un grand nombre de plats, dans lesquels le roi et ses convives choisissaient de menues portions ; aussi ne faut-il pas lire, malgré ce que semble indiquer l'auteur, que le monarque ait pu manger au quotidien, plus de trente-deux entrées (entre autres !).

En présentant le repas du roi de cette façon, Dumas réactualise le thème du bon vivant rabelaisien, et l'importance des banquets hyperboliques. De même, le ton du narrateur durant le passage semble assez enjoué et amusé, ce qui contribue à rendre le texte plaisant, malgré la lourdeur du style énumératif. Et l'on prend un certain recul amusé face à la longue liste des plats qui s'enchaînent à la manière des énumérations démesurées de François Rabelais. Alexandre Dumas ne donne pas de source, on ignore donc si le menu a bel et bien existé et l'auteur l'a agrandi pour accentuer l'énumération, voire s'il ne l'aurait pas inventé. Il est possible que Dumas se moque joyeusement de la crédulité du lecteur,

[438] Alexandre Dumas, *Le Grand Dictionnaire de cuisine*, *op. cit.*, « Lettre à Jules Janin », p. 55. La description complète du menu, fascinante d'hyperbole et jubilatoire, est disponible en annexe.

à la manière de Rabelais ; il est tout aussi probable que le menu ait réellement existé, étant donné le caractère ostensible de la politique (il s'agit de montrer la puissance du roi de France, y compris dans le faste du banquet). On ne dispose pas d'élément permettant de distinguer le vrai du faux dans ce passage.

L'on peut néanmoins pointer un phénomène de décalage entre la réalité de l'époque et ce qu'indique avec humour Dumas, c'est-à-dire entre d'un côté le roi et ses convives choisissant quelques morceaux à leurs goûts dans une liste considérable de plats différents, et de l'autre la figure historique allégorisée, mangeant tous les plats les uns après les autres. Ce décalage est parodique, et donne un effet comique : l'auteur se plaît visiblement à maintenir ici l'illusion d'un dictionnaire sérieux par l'usage d'un ton se voulant assez neutre, et c'est au lecteur de décrypter le texte, en séparant la réalité probable de l'exagération.

Bien que la dimension démesurée est présente sans ambiguïté dans la suite impressionnante de plats que mentionne l'écrivain, on pourrait encore avoir des doutes concernant le côté bon vivant de Dumas, qui dans son paragraphe introductif avait tout au plus une tonalité enjouée et souriante. Mais l'indécision n'est plus permise par la suite :

> Vers 1844 ou 1845, il me prit un remords de laisser s'en aller ainsi ces bons soupers où l'on avait tant d'esprit et d'entrain, sans chercher à les retenir.
> J'avais pour amis à peu près tous les gens d'esprit de l'époque […]. Je me fis une table de quinze couverts, j'invitai une fois pour toutes quinze amis à se réunir tous les mercredis […]. Ces soupers se composaient en général d'un pâté de gibier, d'un rôti, d'un poisson et d'une salade. […] Enfin je confectionnais une salade qui satisfaisait tellement mes convives, que quand Ronconi, un de mes plus assidus soupeurs, ne pouvait venir, il envoyait chercher sa part de salade, qu'on lui rapportait, quand il pleuvait, abritée sous un énorme parapluie, pour qu'aucun corps étranger ne s'y mêlât[439].

Non content de compiler des centaines de recettes dans son *Dictionnaire*, Dumas est lui-même aussi bien un maître à l'écrit que dans sa cuisine, et met au point ses propres recettes et menus, avec tant de talent que « les gens d'esprit » venaient, selon l'auteur, dîner chez lui, c'est-à-dire des « peintres de talent », des « musiciens », des « chanteurs aimés du public ». Le succès fut tel que « Ronconi, […] [assidu soupeur], […] envoyait chercher sa salade ». Avec Alexandre Dumas, le bon vivant redevient un personnage noble aux yeux des lecteurs : même s'il ne dévore pas au mépris des manières de la vie en société, il se mue en une figure attrayante et sympathique, bourgeoise certes. Mais ici, le but n'est pas politique

[439] *Ibid.*, p. 73-74.

et social comme dans l'écriture de Zola. Il est simplement question de manger, et ce avec bon appétit, mais en gardant une certaine qualité dans l'assiette, qui fatalement s'accompagne d'un savoir-vivre. C'est ainsi que le joyeux bâfreur rabelaisien se mue sous la plume de Dumas en un personnage plus mesuré. Il ne s'agit plus d'engloutir les plats les uns après les autres ; pour l'auteur, il vaut mieux manger des plats certes nombreux, mais raffinés, en étant entouré d'une compagnie non de « bien ivres », mais d'amis connaisseurs.

La différence avec le bon vivant tel que représenté par Rabelais est en outre visible dans un exemple historique, faisant suite au menu de Louis XVIII :

> Louis XVIII, fin mangeur, méprisait profondément Louis XVI, son frère, grossier mangeur, qui, en mangeant, accomplissait, non pas un acte intellectuel et raisonné, mais tout brutal.
> Quand Louis XVI avait faim, il fallait qu'il mangeât.
> Le jour du 10 août, […] on le mit dans la loge […]. A peine y fut-il, que la faim le prit, et qu'il demanda instamment à manger.
> La reine insista, afin qu'il ne donnât pas cet étrange exemple d'insouciance et de gloutonnerie ; il n'y eut pas moyen de lui faire entendre raison : on lui apporta un poulet rôti dans lequel il mordit à même, sans paraître s'inquiéter de la grave discussion de vie et de mort qui s'élevait sur lui. Que lui importait ? Il vivait[440].

L'image du roi Louis XVI proposée par Dumas est celle d'un glouton « brutal » et déraisonnable, par opposition avec le gourmet Louis XVIII. On peut douter de la véracité historique de l'épisode, d'autant que Dumas continue son récit en accentuant la caricature.

> « Je pense donc je vis », disait Descartes.
> « Je vis, puisque je mange », disait Louis XVI.
> Le repas dura jusqu'à ce qu'il ne reste plus une bribe de poulet, ni une miette de pain.
> […] Les plus grandes plaintes de Louis XVI et des gens de son service au Temple portent sur la façon dont on avait restreint ses repas[441].

L'exemple est très important, car il appuie en quelque sorte le constat de Balzac sur l'écart entre le temps de Rabelais et le XIXe siècle dans *La Peau de chagrin*. Certes, Louis XVI a vécu durant le XVIIIe siècle, mais il incarne un passé d'autant plus disparu que le roi a été condamné à mort durant la Révolution. En comparant les figures historiques que sont Louis XVI et Louis XVIII, Dumas oppose respectivement deux rapports au repas. Il y a d'un côté celui de la bâfrerie, de « l'insouciance et de la gloutonnerie » (typique du modèle rabelaisien) ; et de l'autre côté celui de l'individu certes gourmand,

[440] *Ibid.*, p. 59.
[441] *Ibid.*, *loc. cit.*

mais gourmet avant tout. C'est la lutte entre le corporel et le céleste. La dimension corporelle « brutale » du roi Louis XVI, qui gobe le poulet tel un ogre et n'en laisse pas une « bribe », est d'autant plus critiquable qu'elle semble reposer sur un paradigme fallacieux détournant la célèbre formule de Descartes.

De ce point de vue, il semble même que le roi (du moins tel que dépeint par Dumas) ne pourrait pas être assimilé à un bon vivant rabelaisien car on ne peut pas lire de grandeur d'âme dans son comportement, l'écrivain ne représentant Louis XVI que comme un être presque aliéné, et ne vivant que pour manger. A l'inverse, Louis XVIII évoque plutôt une forme de sagesse, le roi cherchant toujours à atteindre une forme d'art dans le repas. La préparation de menus complexes, le goût pour les saveurs raffinées et la mastication deviennent un acte « intellectuel et raisonné », qui n'a pour seul point commun avec les banquets pantagruéliques que le faste et le nombre écrasant de mets. Cette recherche dans le menu est quant à elle tout à fait typique de ce que l'on peut lire dans le corpus du XIXe : lorsqu'il y a banquet, il s'agit toujours de mettre en place une description miroitante de richesse, et les convives se comportent souvent plutôt comme le ferait le Louis XVIII vu par Dumas que comme le Louis XVI qui se jette sur le poulet.

Le *Grand Dictionnaire* est enfin l'occasion de recevoir un enseignement et des conseils concernant les plats, aliments ou accompagnements ; il s'agit d'une autre preuve de la grande science de Dumas pour la cuisine.

> Les herbes potagères sont au nombre de six :
>
> L'oseille, la laitue, la poirée, l'arroche, l'épinard et le pourpier vert.
> On en fait des soupes, des farces maigres et des tisanes.
> Notre avis est de les employer surtout en tisanes.
>
> Les herbes d'assaisonnement sont au nombre de dix, sans compter le laurier,
> qui, étant un arbre, ne peut être classé parmi les herbes :
> Le persil, l'estragon, le cerfeuil, la cive, la ciboule, la sarriette, le fenouil,
> le thym, le basilic et la tanaisie[442]. […]

Contrairement à ce que l'on pouvait lire lorsque l'auteur narrait des anecdotes historiques avec un ton feignant l'objectivité et qui se révélait joyeux et bienveillant, ici Dumas nous offre une leçon de cuisine d'une manière réellement très informative et presque neutre. Ce style correspond après tout à la thématique du dictionnaire, et présente puis classe les différents types d'herbes de cuisine en deux catégories, « les herbes

[442] *Ibid.*, p. 78.

potagères » et « les herbes d'assaisonnement » ; il donne aussi quelques conseils d'utilisation, comme d'avoir recours aux herbes potagères « surtout en tisanes » (ce conseil représentant le seul moment de l'extrait durant lequel la neutralité est mise de côté).

Sous la plume de Dumas, c'est une nouvelle conception du bon vivant en littérature qui apparaît : pour mettre en scène des personnages de bons vivants, il faut en être un soi-même. Cela suppose une connaissance pointue en cuisine, sur les différents ingrédients, leurs utilisations, leurs saveurs, ce avec quoi on les accommode ou les marie idéalement, etc. Le bon vivant d'Alexandre Dumas, plus qu'un simple gourmand, confirme sa vocation de gourmet. Il n'est plus nécessairement question de banquets organisés dans des proportions astronomiques (même si cela est préférable, comme on l'a vu avec le Louis XVIII vu par Dumas), le bon vivant que l'auteur décrit préfèrera manger des plats raffinés, délicats. Le changement dans les mœurs du personnage n'amène pas pour autant le bon vivant à perdre son identité première, car il continue à manger en quantité et à être un jouisseur (il ne s'agit donc pas d'un simple amateur de bonne cuisine). On parlera plutôt d'une inclination du bon vivant de Dumas pour les saveurs raffinées que d'un gourmet esthète des goûts exotiques.

On a retrouvé un exemple d'anecdote à propos de Dumas lui-même achevant de prouver son caractère dans la correspondance entre Flaubert et Bouilhet :

> […] Je vais au-devant d'eux, à l'heure dite, et je vois débarquer de l'omnibus, au milieu de la rue, le commandant, le capitaine, Allais, […] et... l'immense Alexandre Dumas père, avec une poularde truffée !... Tableau ! Dumas m'embrasse dans la rue ! Sens-tu la beauté de cela ? Je ne lui ai parlé qu'une fois, chez M. Blanche. « Cher ami ! » « Cher confrère !... » Le monde aux portes, Dumas sans chapeau, le toupet bandant […] »[443].

Bouilhet exagère sans doute un peu, en forçant les traits de ce « tableau » de sa rencontre avec l'auteur[444] ; toujours est-il que s'il y a peut-être une amplification du caractère de Dumas, celle-ci part très vraisemblablement d'un fond véritable. Il est en tout cas plaisant de lire ce qui s'apparente davantage à un tableau qu'à une simple anecdote croustillante. Le premier élément remarquable est la sympathie et la simplicité de Dumas, qui fait fi des rapports sociaux imposés par les convenances. Même face à un homme qu'il n'a rencontré

[443] Antoine Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis*, *op. cit.*, p. 34 à 36.
[444] On pense par exemple au toucher des « gros tétons de la cuisinière reconnaissante », d'autant que la forme même du « tableau » peut indiquer un souci du détail frôlant l'excès.

qu'une fois, Alexandre Dumas n'hésite pas et « embrasse » Louis Bouilhet joyeusement « dans la rue ».

> « […] [Un] événement complet, une révolution ! On le reconnaît, on fait la queue à la porte de l'hôtel, où je commande le dîner pour mes visiteurs ; on prend l'absinthe, puis on retourne à la cuisine. Dumas, en chemise, met la main à la pâte, fait une omelette fantastique, rôtit la poularde au bout d'une corde (on garde ici le clou, avec vénération), coupe l'oignon, remue mes chaudrons, jette vingt francs aux marmitons et prend les gros tétons de la cuisinière reconnaissante ! Énorme ! Quelle jeunesse ! Il était heureux comme un écolier en vacances. Et quelle gueule !... J'ai rarement vu manger avec cette force-là. Il boit moins. Nous nous sommes embrassés à diverses reprises ! Excepté lui et moi, tout le monde était gris. […] Mais une chose qu'on ne peut nier et que je ne croyais pas si réelle, c'est l'immense popularité de ce gars-là […].
> Ne trouves-tu pas que les littérateurs passent leur vie à manger ? C'est vraiment superbe[445].

Plus qu'un « événement », il s'agit bien d'une « révolution » pour Bouilhet, qui attire d'autant plus la curiosité des passants que Dumas est « reconnu » par tout le monde, et que chacun « fait la queue » pour le voir. Mais c'est à l'intérieur de « l'hôtel » que se déroule la scène la plus frappante : Dumas, qui aurait pu se contenter comme tout-un-chacun de choisir ses plats sur le menu, se précipite aux cuisines pour préparer lui-même « une omelette fantastique » et rôtir « la poularde », couper « l'oignon » etc. Tout ceci, d'après Bouilhet (et ici l'image a très vraisemblablement été ajoutée à ce qui s'est réellement passé) avant de « prendre les gros tétons de la cuisinière reconnaissante », puis de manger « avec force » et de boire légèrement « moins ». A tel point que tous étaient « gris »… sauf Dumas et Bouilhet évidemment.

Le passage est tout à fait remarquable : en effet, sous la plume de l'ami de Flaubert, on assiste à une anecdote certes sans doute exagérée, mais qui montre tout de même les traits de Dumas. Ceux-ci, tels que dépeints par Bouilhet, tendent à faire d'Alexandre Dumas une adaptation presque parfaite du bon vivant au XIXe siècle ! On retrouve en effet les caractères typiques du personnage, que sont le goût pour les repas durant lesquels mets et alcools s'enchaînent, ainsi qu'une forte dimension sympathique et une sexualité débridée (et acceptée de tous). A ces caractéristiques vient s'ajouter une nouvelle, celle du gourmet, allant jusqu'à cuisiner ses plats avec inspiration. S'il est plus que probable que Bouilhet, en tant qu'admirateur de Rabelais, ait exagéré l'anecdote pour faire de Dumas un Gargantua moderne, cette description n'est sans doute pas un pur produit de son imagination.

---

[445] *Ibid.*, *loc. cit.*

On peut citer quelques figures marquantes du bon vivant selon Alexandre Dumas dans ses œuvres. Dans *Les Trois Mousquetaires*, il fait de Porthos un personnage répondant à ces critères. Ici, le pauvre personnage va faire les frais d'un repas abominable, partagé entre son amante et le mari de cette dernière, ainsi que les clercs affamés.

> On voyait d'avance [les clercs] remuer les mâchoires avec des dispositions effrayantes.
> – Tudieu ! pensa Porthos en jetant un regard sur les trois affamés […], à la place de [M. Coquenard], je ne garderais pas de pareils gourmands. On dirait des naufragés qui n'ont pas mangé depuis six semaines.
> Maître Coquenard entra, poussé sur son fauteuil à roulettes par Mme Coquenard […]. A peine entré, il remua le nez et les mâchoires à l'exemple de ses clercs.
> – Oh ! oh ! dit-il, voici un potage qui est engageant !
> – Que diable sentent-ils donc d'extraordinaire dans ce potage ? dit Porthos à l'aspect d'un bouillon pâle, abondant, mais parfaitement aveugle, et sur lequel quelques croûtes nageaient rares comme les îles d'un archipel[446].

Ce qui s'annonçait comme un repas peu réjouissant se tourne dès l'arrivée des convives en une représentation inquiétante. Maître Coquenard et ses clercs forment une compagnie antipantagruélique. Ils sont animalisés, ressemblent à des charognards, et leurs mâchoires qui s'activent à deux reprises donnent à voir un piteux spectacle de prédation. Piteux, car ces prédateurs ont une apparence bien triste : ils dissimulent mal leur état, tous « affamés ». Maître Coquenard, principal antagoniste de Porthos dans l'extrait, est le plus sinistre d'entre eux. Par sa vieillesse et sa pingrerie, il incarne la décrépitude et surtout la faim, c'est-à-dire le pire ennemi d'un bon vivant. Le fait que tous sauf Porthos s'extasient devant l'insipide bouillon montre bien la fracture entre deux mondes irréconciliables. L'image morose du bouillon « pâle » et « parfaitement aveugle » donne une idée de l'absence de saveur de ce qui pourrait tout aussi bien être appelé de l'eau chaude. Mais le pire reste à venir, avec le plat de résistance !

> La pauvre poule était maigre et revêtue d'une de ces grosses peaux hérissées que les os ne percent jamais malgré leurs efforts ; il fallait qu'on l'eût cherchée bien longtemps avant de la trouver sur le perchoir où elle s'était retirée pour mourir de vieillesse.
> « Diable ! pensa Porthos, voilà qui est fort triste ; je respecte la vieillesse, mais j'en fais peu de cas bouillie ou rôtie ». Et il regarda à la ronde pour voir si son opinion était partagée ; mais tout au contraire de lui, il ne vit que des yeux flamboyants, qui dévoraient d'avance cette sublime poule, objet de ses mépris[447].

[446] Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, *op. cit.*, ch. XXXII, p. 371-372.
[447] *Ibid.*, p. 372-373.

Porthos, mousquetaire et fier mangeur, est à la fois dépité de la quantité dérisoire de nourriture lors du dîner chez son amante Mme Coquenard, mais aussi de la mauvaise pitance qu'il est obligé de consommer. Le malheureux doit subir un repas aussi sec et peu engageant que peut l'être son hôte, Coquenard, vieillard avare, et ce n'est pas sans humour que le narrateur enchaîne les plats tantôt fades, tantôt immangeables à l'image de cette vieille poule s'étant « retirée pour mourir de vieillesse » et présentée d'une manière faussement pathétique qui produit un effet comique.

> Au lieu de poulet, un plat de fèves fit son entrée, plat énorme, dans lequel quelques os de mouton, qu'on eût pu, au premier abord, croire accompagnés de viande, faisaient semblant de se montrer. […] Le tour du vin était venu. Maître Coquenard versa d'une bouteille de grès fort exiguë le tiers d'un verre à chacun des jeunes gens, s'en versa à lui-même dans des proportions à peu près égales, et la bouteille passa aussitôt du côté de Porthos et de Mme Coquenard. Les jeunes gens remplissaient d'eau ce tiers de vin, puis, lorsqu'ils avaient bu la moitié du verre, ils le remplissaient encore, et ils faisaient toujours ainsi ; ce qui les amenait à la fin du repas à avaler une boisson qui de la couleur du rubis était passée à celle de la topaze brûlée[448].

Les fèves constituent le repas des plus humbles par excellence, tandis que les « os de mouton » se cachent. On comprend qu'un bon vivant comme Porthos se sente ici comme enfermé dans un cauchemar. Quant à la bouteille de vin qui circule, et que Porthos contemple avec tristesse, elle est elle aussi révélatrice de l'avidité de la compagnie, les clercs et Coquenard coupant à plusieurs reprises l'alcool avec de l'eau.

> Porthos mangea timidement son aile de poule, et frémit lorsqu'il sentit sous la table le genou de la procureuse qui venait de trouver le sien. Il but aussi un demi-verre de ce vin fort ménagé, et qu'il reconnut pour cet horrible cru de Montreuil, la terreur des palais exercés. Maître Coquenard le regarda engloutir ce vin pur et soupira. […] Les clercs partis, Mme Coquenard se leva et tira d'un buffet un morceau de fromage, des confitures de coings et un gâteau qu'elle avait fait elle-même avec des amandes et du miel. Maître Coquenard fronça le sourcil, parce qu'il y voyait trop de mets ; Porthos se pinça les lèvres, parce qu'il voyait qu'il n'y avait pas de quoi dîner. Il regarda si le plat de fèves était encore là, le plat de fèves avait disparu[449].

L'horreur, pour un hédoniste comme le mousquetaire, a un nom : c'est celui de « cet horrible cru de Montreuil, la terreur des palais exercés ». Ce vin imbuvable constitue l'acmé d'un repas plus que sinistre pour Porthos. Le personnage est manifestement en mauvaise compagnie, entouré de personnes qui ne connaissent pas le plaisir du plat délicat. Le repas tout entier constitue en quelque sorte le pire cauchemar de tout bon vivant, où rien

[448] *Ibid.*, p. 373.
[449] *Ibid.*, p. 373-374.

n'a de saveur (excepté d'exécrables, comme celle du mauvais vin) et où l'on ne peut même pas se rassasier. Le dîner est si inacceptable pour Porthos que la narration en devient assombrie, et accentue cet aspect de vision d'horreur (tout à fait amusant par rapport au contexte qui est celui d'un simple repas modeste). C'est ainsi que le fier Porthos « frémit », et mange « timidement » (chose inconcevable pour un bon vivant) face à « cet horrible cru ».

> Porthos regarda la bouteille qui était près de lui, et il espéra qu'avec du vin, du pain et du fromage il dînerait ; mais le vin manquait, la bouteille était vide ; M. et Mme Coquenard n'eurent point l'air de s'en apercevoir.
> -C'est bien, se dit Porthos à lui-même, me voilà prévenu.
> Il passa la langue sur une petite cuillerée de confitures, et s'englua les dents dans la pâte collante de Mme Coquenard.
> -Maintenant, se dit-il, le sacrifice est consommé[450].

Le tableau que dresse Dumas du repas chez les époux Coquenard est une antithèse parfaite de ce que recherche un bon mangeur. Les plats y sont tout simplement mauvais, secs, sans saveur et en quantités ridicules. On mange si mal chez les Coquenard que le malheureux Porthos ne peut réprimer un mouvement des lèvres, qu'il « [pince] » en signe de profond dépit. La meilleure preuve que les époux Coquenard, qui entourent Porthos, sont des hôtes peu attentifs est dans le rapport à la bouteille de vin « vide », qu'ils ne remarquent pas. Il semble enfin que l'entièreté du repas constitue un signe du destin à l'attention de Porthos, pour lui faire comprendre qu'il ne faut pas chercher à entretenir davantage sa relation avec Mme Coquenard. Porthos le ressent d'ailleurs comme tel, avec son impression finale de « sacrifice […] consommé », et malgré le genou de Mme Coquenard cherchant le sien : toute sensualité a disparu, et Porthos, qui se sentait attiré par elle (et surtout par son argent), ne ressent plus qu'un « frémissement » révélateur de son malaise.

Alexandre Dumas s'est visiblement amusé à décrire un repas aussi peu ragoûtant et à y mettre en scène Porthos, d'autant que pour ce dernier, manger mal et en trop faibles quantités constitue une forme de torture[451]. Le passage est d'autant plus brillant qu'il est écrit, nous l'avons vu, de la main d'un homme sachant savourer les mets raffinés. Le dîner chez les Coquenard est dès lors une forme d'antithèse facétieuse du futur *Dictionnaire*, notamment par son atmosphère inquiétante et lugubre, du fait de la mise en scène de la plus

[450] *Ibid.*, p. 374-375.
[451] Porthos est dans l'obligation de manger, ne serait-ce que par un souci de convenance en raison de son invitation à la table des Coquenard, mais aussi tout simplement du fait du tiraillement violent dû à son estomac affamé.

grande peur des bons mangeurs (ne pas manger à sa faim). Peut-être à ce niveau Porthos est-il d'ailleurs un avatar de Dumas ?

L'écrivain se plaît en tout cas beaucoup à imaginer des situations bien cruelles pour de bons mangeurs, et le motif revient fréquemment. Outre *Les Trois Mousquetaires*, c'est le cas dans ses *Mémoires d'un médecin*. Dans le premier roman de cette histoire en plusieurs tomes, Joseph Balsamo, personnage mystérieux inspiré d'un individu ayant réellement existé, est invité de mauvaise grâce par le baron de Taverney dans sa « salle à manger ».

> Le baron referma la porte de la salle à manger, et seulement alors, grâce à son bougeoir qu'il élevait au-dessus de sa tête, le voyageur put embrasser la salle dans toute son étendue. C'était une grande salle basse qui avait été autrefois la pièce principale d'une petite ferme élevée par son propriétaire au rang de château, laquelle était si chichement meublée, qu'au premier coup d'œil elle semblait vide. Des chaises de paille à dos sculpté, des gravures, d'après les batailles de Lebrun, encadrées de bois noir verni, une armoire de chêne noircie par la fumée et la vieillesse, voilà pour l'ornement[452].

Le baron étant particulièrement avare et désargenté, toute la narration manifeste à quel point cette salle à manger paraît désespérément « vide »[453] et ne sied pas à la hauteur revendiquée par son propriétaire, qui bien que s'affirmant noble, n'a pas les manières du rang dont il prétend faire partie. La pièce contient toutefois un minimum de décorations, avec quelques vieilles « gravures […] d'après les batailles de Lebrun », mais celles-ci ne sont pas mises en valeur et sont modestement « encadrées de bois noir verni », autrement dit l'encadrement le moins coûteux possible. Le mobilier n'est constitué en tout et pour tout que de simples « chaises de pailles » et d'une « armoire de chêne noircie par la fumée et la vieillesse » en plus de la table. Le commentaire du narrateur à propos de ce vide est éloquent : « voilà pour l'ornement ». La litote montre qu'il n'y a plus rien à ajouter quant à l'allure de la salle, et que celle-ci ne ressemble en rien à ce que l'on pouvait supposer de la salle à manger d'un noble.

> Au milieu s'élevait une petite table ronde sur laquelle fumait un unique plat qui se composait de perdreaux et de choux. Le vin était renfermé dans une bouteille de grès à large ventre ; l'argenterie, usée, noircie, bosselée, se composait de trois couverts, d'un gobelet, et d'une salière. Cette dernière pièce, d'un travail exquis et d'une grande pesanteur, semblait un diamant de prix au milieu de cailloux sans valeur et sans éclat.

---

[452] Alexandre Dumas, *Mémoires d'un médecin*, tome 1 « Joseph Balsamo » [1846-1849], Michel-Lévy Frères (éditeurs), Paris, Librairie Nouvelle, 1872, p.70-71. Consultable sur Gallica.
[453] On peut observer l'insistance : « si chichement meublée ».

> -Voilà, monsieur, voilà, dit le baron en offrant un siège à son hôte, dont il avait suivi le coup d'œil investigateur. Ah ! Votre regard s'arrête sur ma salière ; vous l'admirez, c'est de bon goût ; c'est poli ; car vous tombez sur la seule chose qui soit présentable ici. Monsieur, je vous remercie, et de tout mon cœur ; mais non, je me trompe. J'ai encore quelque chose de précieux, par ma foi ! et c'est ma fille[454].

L'apparition de la « petite table ronde » correspond au début de la description du repas qui attend les convives. On est cependant ici loin des fastes d'autres descriptions de mets, celle-ci ayant pour cadre la maison d'un avare. La table ne présente qu'un seul et « unique plat » de « perdreaux et de choux ». Le « vin » est conservé dans une bouteille de « grès à large ventre », dont l'aspect grossier laisser présager d'un breuvage de mauvaise qualité. Même les couverts sont en mauvais état, « [usés, noircis, bosselés] », et sont réduits au strict minimum. Mais à l'opposé de ces signes annonciateurs d'un repas plus que modeste, la « salière » contraste par son apparence, fruit « d'un travail exquis et d'une grande pesanteur ». Il en résulte un profond déséquilibre entre une pièce criant son dénuement et cette salière, qui capte tous les regards et a pour but d'illuminer la scène tel « un diamant de prix au milieu de cailloux sans valeur et sans éclat ». Le baron a conscience de ce déséquilibre entre la pièce et la salière, qu'il présente avec le matérialisme ridicule d'un avare assumé comme « la seule chose qui soit présentable ici »... en oubliant un temps sa fille.

A la lecture du passage, qui est une parodie de repas, l'on a le sentiment d'une mascarade, les lieux ressemblant davantage à une taverne qu'à une demeure seigneuriale. C'est alors que l'on est frappé par le patronyme du baron, « Taverney », puis la scène prend tout son sens. Comme d'autres écrivains du siècle (Zola par exemple[455]), Dumas fait ici coïncider le nom d'un personnage avec son caractère dans un but comique. Aussi la question se pose : sommes-nous en présence d'un faux baron, ou bien d'un homme noble par la naissance mais pas par le caractère ? Le premier cas supposerait par exemple une dissimulation du pot-aux-roses par le personnage lui-même, de manière bien maladroite. Dans le deuxième cas, le patronyme paraît avoir prédestiné le personnage à l'avarice, le noble vivant comme un tavernier.

Le passage a pour spécificité de ne pas avoir d'importance particulière au niveau de l'intrigue, sinon pour montrer l'avarice du baron et présenter sa fille : Dumas se livre en effet à ce qui ressemble à un admirable exercice de style, mettant ainsi en confrontation un Joseph

---

[454] *Ibid*., *loc. cit.*
[455] On a vu l'importance du patronyme des personnages dans *L'Assommoir*, notamment avec Mme Lerat.

Balsamo qui aimerait manger honorablement et un baron de Taverney se résolvant à lui offrir le gîte et le couvert, à son grand dam. A la manière d'un rythme par moments ternaire[456], il se produit durant la rencontre de Balsamo avec Taverney et sa fille une triple déception pour ces trois figures. Balsamo contemple ce morne repas dans une triste pièce, le baron est irrité de perdre de l'argent pour accueillir Balsamo, et la fille du baron s'aperçoit qu'elle ne vient, dans le cœur de son père, qu'après la salière. Et la prédominance du rythme binaire laisse à penser qu'il n'y a de place, dans cet extrait, que pour Balsamo et le baron. La fille de ce dernier ne s'exprimant pas à ce moment de l'histoire, l'impression se confirme.

Ainsi, les exemples de Porthos et de Joseph Balsamo sont représentatifs d'un goût de Dumas pour la mise en place d'un cadre narratif assez cruel pour ses bons vivants (des bons vivants gourmets toutefois), qui ne parviennent pas à manger dans les deux situations évoquées. On a aussi montré la correspondance entre ces bons vivants gourmets fictifs et l'auteur lui-même, notamment par la lettre de Louis Bouilhet à Flaubert et le fameux *Grand Dictionnaire de cuisine* de Dumas. Ces différents exemples témoignent tous de la volonté de Dumas de revivifier le personnage, en l'adaptant toutefois concernant son manque de tenue. Aussi, le sexe est-il banni (on a vu que Porthos, bien que souhaitant cocufier M. Coquenard, n'a pas ici pu aller jusqu'au bout de son entreprise, parce qu'il s'est senti affamé[457]), de même que toute forme de scatologie (totalement absente sous la plume de Dumas).

Le caractère joyeux et rieur du personnage est passé sous silence[458], ainsi que la manière malséante de se tenir à table. Porthos choisit de patienter dans la douleur du mauvais repas, Balsamo ne dit rien à Taverney quant à l'aspect peu accueillant de la pièce dans laquelle le baron l'invite à dîner. De manière générale, on peut voir apparaître un phénomène global

---

[456] Rythme ternaire pouvant être vu dans « l'argenterie, usée, noircie, bosselée, se composait de trois couverts, d'un gobelet, et d'une salière ». Le rythme est accentué par la juxtaposition des adjectifs pour le premier groupe rythmique, puis par les noms également juxtaposés dans le deuxième groupe. Les deux groupes rythmiques sont nettement séparés par le verbe pronominal réfléchi « se composer » à la troisième personne du singulier ; le verbe, placé ainsi, marque par ailleurs le repère d'une symétrie dans la phrase. De même, le caractère ternaire de ce court extrait est aussi présent dans la présence des « trois couverts » et dans le fait que les personnages sont au nombre de trois. Au reste, le rythme ternaire n'est qu'une forme d'îlot cerné par bien plus d'exemples de rythmes binaires : « des gravures […] encadrées de bois noir verni, une armoire de chêne noircie par la fumée et la vieillesse » (ici on peut voir un grand nombre de jeux sur les doubles, avec deux adjectifs pour un même sujet (« noir » et « verni » pour qualifier le « bois » du cadre), ainsi que « la fumée et la vieillesse ». On peut aussi penser au « […] plat qui se composait de perdreaux et de choux », etc.

[457] On peut voir ici que Dumas relie la nourriture au sexe, comme de nombreux autres auteurs au demeurant. Dès lors que la faim de Porthos est trahie, tout érotisme s'évanouit pour lui, et ne laisse place qu'à un malaise et un dégoût profond.

[458] L'exclamation amusée de Porthos face à une poule peu engageante demeure lettre morte, les autres convives « dévorant » des yeux le pauvre animal. Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, *op. cit.*, p. 372-373.

dans l'écriture des aventures des bons vivants durant le siècle[459] : celui de la diminution du manque de manières.

2. Des bons vivants comme neutralisés

On a pu voir que Porthos, chez les Coquenard, a fait montre d'une certaine hypocrisie. C'est là un fait nouveau. Chez François Rabelais, aucun bon vivant n'est hypocrite, car tous sont joyeux et railleurs[460]. L'hypocrisie existe, mais est un comportement typique des antagonistes des héros rabelaisiens. Or, ici, le personnage, constatant que sa plaisanterie ne fonctionne pas, subit le sinistre repas, en attendant que les souffrances de son estomac se terminent. Ce changement de comportement est un phénomène lié au siècle : on ne peut plus se comporter à sa guise lors d'un repas en société. La table se transforme, et, d'un lieu de partage, elle met davantage en avant les rapports sociaux quotidiens, telle une incursion du monde extérieur. C'est ainsi que peuvent s'y exprimer des tensions :

> Le manger est en effet un acte social potentiellement prescriptif : le repas est l'occasion d'échanges qui ont à voir avec la table, certes, mais qui font aussi entrer dans la salle à manger le monde extérieur, qu'il s'agisse des évènements contemporains, du passé, d'autres repas qui y sont évoqués par les convives. « Le repas expose les luttes de pouvoir à travers ce qui en est en quelque sorte la métaphore concrète ; l'alimentation et les relations de sociabilité à table disent le rapport que les convives entreprennent avec le monde et les gens »[461]. L'oralité y présente deux faces : manger/parler. Et parfois dévorer (la nourriture)/critiquer, dénoncer, comme dans les grands repas de *La Curée* de Zola (1871), vont de pair : on déchire des dents et des mots[462].

Aussi la dévoration brutale d'un repas ne reflètera plus nécessairement un grand appétit, mais plutôt une violence d'un convive envers les autres. Un personnage engloutissant promptement son plat n'est plus nécessairement un fier bon vivant, car il peut s'agir du transfert d'une forme de frustration sur sa pitance, provoquée par la présence d'ennemis du personnage. Si le Mes-Bottes zolien fait perdurer le rapport originel du bon vivant au repas, son exemple ne fait pas école, et les figures inventées par les auteurs du corpus sont

[459] Car les autres auteurs du corpus, hormis Balzac et Zola, vont tous plus ou moins se plier aux convenances. Et même chez Zola, seules les figures populaires se permettent ces écarts quant aux règles sociales.

[460] Si les figures rabelaisiennes font parfois mine de prendre le parti de leurs antagonistes, c'est pour mieux se moquer d'eux. Et cette moquerie n'est pas cachée, elle se produit en la présence des personnages dont le bon vivant se joue.

[461] Geneviève Sicotte, *Le Festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans* [1999], Montréal, Petite collection Liber, 2008, p. 173-174.

[462] Eléonore Reverzy et Bertrand Marquer (sous la direction de), *La cuisine de l'œuvre au XIX^e^siècle : regards d'artistes et d'écrivains*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, Préface (E. Reverzy et B. Marquer), p. 8.

davantage dans le style mis en œuvre par Dumas, mais aussi par Balzac, qui initiait le mouvement de manière étonnamment sulfureuse avec la fameuse orgie de *La Peau de chagrin*, et incarnait par là même l'un des rares véritables défis aux règles sociales durant le siècle. Aussi, les exemples du corpus vont dans le sens de cette lecture de la transformation du rapport à la table : de grand mangeur, le bon vivant du XIXe siècle se tourne souvent en un gourmet.

On pense en particulier à Flaubert. On a vu que dans *Salammbô*, le banquet de l'incipit voit des convives dévorer brutalement leur repas. Cette brutalité reflète non pas un caractère de bon vivant, mais la violence des mercenaires. A l'inverse, dans *Madame Bovary*, l'on n'assiste plus à ce type de représentation, et les figures mises en scène vont plutôt se tourner en gourmets, avec quelques sursauts manqués de caractère bon vivant. Le rapport des personnages aux mets dans *Madame Bovary* est éloquent quant à la question du bon vivant rabelaisien comme figure révolue de l'histoire et dès lors difficilement adaptable. On y constate en effet une forme de réminiscence des géants dans la description de certains plats, avec en particulier le repas de noce qui brille d'un pantagruélisme tangible (au sens de la démesure) dans la succession des mets délicats. Mais contrairement à ce que l'on trouve chez Rabelais, les personnages de *Madame Bovary* voudraient faire du mariage de Charles et d'Emma une fête assez raffinée.

Cet enjeu va paradoxalement amener le repas de noces à perdre toute finesse du fait de la succession des plats sans grande cohérence et dont l'effet est proche d'un certain écœurement narratif, lequel amènera le repas à se transformer en une flopée assourdissante de détails de mauvais goût envahissant le texte (par la volonté des parents des mariés d'en rajouter encore et encore, jusqu'à l'explosion de la description). On peut constater la grande différence entre les bons vivants rabelaisiens et ces bons vivants en herbe. Chez Rabelais, il fallait satisfaire la faim des géants, et cela passait par des énumérations plus qu'imposantes, hyperboliques, tandis que dans la fiction du XIXe siècle, le bon goût devient une nécessité. Il n'est pas incompatible avec le nombre de plats : on a vu que Dumas citait, peut-être avec une certaine envie, le menu de Louis XVIII. Seulement, le bon goût voudrait que l'enchaînement des plats présente une cohérence d'une manière ou d'une autre. Or, ce raffinement, les organisateurs du banquet de noces des Bovary ne le possèdent pas, et c'est pourquoi l'enchaînement des plats provoque symboliquement une forme d'écœurement. Le banquet commençait pourtant plutôt bien :

> C'était sous le hangar de la charretterie que la table était dressée. Il y avait dessus quatre aloyaux, six fricassées de poulets, du veau à la casserole, trois gigots, et, au milieu, un joli cochon de lait rôti, flanqué de quatre andouilles à l'oseille. Aux angles, se dressait de l'eau-de-vie dans des carafes. Le cidre doux en bouteilles poussait sa mousse épaisse autour des bouchons, et tous les verres, d'avance, avaient été remplis de vin jusqu'au bord. De grands plats de crème jaune, qui flottaient d'eux-mêmes au moindre choc de la table, présentaient, dessinés sur leur surface unie, les chiffres des nouveaux époux en arabesques de nonpareille[463].

Une hyperbole rabelaisante se dresse dans ce début de description, avec l'accumulation des viandes et de la « crème jaune », et l'exagération sur « les arabesques de nonpareille ». Cependant, les personnages ne sont pas des géants, ni des membres de la Cour des géants qui se seraient transcendés par le phénomène de l'altération, et l'on voit mal comment ce banquet pourrait être considéré comme digeste, d'autant qu'il ne s'agit que de viandes sans accompagnement (c'est donc complètement déséquilibré, d'un point de vue diététique). On imagine assez bien la lourdeur du repas, et sa dimension indigeste pour un humain ordinaire, aussi bon vivant qu'il puisse être. Mais le mauvais goût des organisateurs de la noce est atteint peu après ce premier panorama du repas avec le gâteau de mariage, proprement invraisemblable.

> On avait été chercher un pâtissier à Yvetot pour les tourtes et les nougats. Comme il débutait dans le pays, il avait soigné les choses ; et il apporta, lui-même, au dessert, une pièce montée qui fit pousser des cris. A la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour, dans des niches constellées d'étoiles en papier doré ; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges ; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturelle, en guise de boules, au sommet[464].

Le gâteau est l'occasion pour Flaubert de se moquer allègrement du jeu de l'*ekphrasis*, censé permettre au lecteur de se représenter mentalement ce qu'il est incapable de voir en raison de la nature absente du référentiel[465]. En lieu et place d'une nouvelle suite gargantuesque de plats en quantités énormes, Flaubert s'amuse et nous offre une description volontairement grotesque et exagérée d'un seul gâteau, dont les détails surchargent la représentation et empêchent le lecteur de s'imaginer complètement

[463] Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 350-351.
[464] *Ibid.*, p. 351.
[465] Qu'il s'agisse d'un tableau dans un Salon auquel le lecteur ne peut se rendre, ou ici, d'un gâteau n'existant nulle part ailleurs que dans le domaine fictif du roman flaubertin.

la pièce-montée dans son ensemble. La description réduit à néant toute tentative de représentation d'abord mentale, mais aussi concrète, et par ce truchement assez comique, l'écrivain est assuré qu'aucune mimésis de la noce ne sera jamais réellement envisageable, sauf en laissant de côté des éléments de la description, ce qui reviendrait alors à produire une mimésis imparfaite puisqu'incomplète, et donc caduque.

Mais tout le problème est évidemment d'une part dans les convives, qui font face à un repas hyperbolique alors qu'ils ont des appétits d'êtres humains normaux, et d'autre part dans ce phénomène de remplacement des énumérations pantagruéliques de plats par la description assourdissante et écrasante : il s'agit bien là d'une transformation, et non d'une transposition de l'héritage rabelaisien. La transformation mène à une écriture, certes provocatrice, mais peut-être jugée par Gustave Flaubert comme étant plus parlante pour ses contemporains ainsi qu'envers sa propre conception de la création littéraire. Les manières et le comportement à table du bon vivant rabelaisien, dans le cas de *Madame Bovary*, seraient donc une sorte de monument émoussé, apprécié mais en plein dépérissement, ce qui expliquerait le commencement de la suite du repas :

> Jusqu'au soir, on mangea. Quand on était trop fatigué d'être assis, on allait de promener dans les cours ou jouer une partie de bouchon dans la grange, puis on revenait à table. Quelques-uns, vers la fin, s'y endormirent et ronflèrent. Mais, au café, tout se ranima ; alors on entama des chansons, on fit des tours de force, on portait des poids, on passait sous son pouce, on essayait à soulever les charrettes sur ses épaules, on disait des gaudrioles, on embrassait les dames[466].

Le dîner s'éternise et sombre dans l'ennui voire le sommeil. Il faut faire intervenir le « café » pour que les convives soient remis d'aplomb. L'ennui, indice non négligeable que quelque chose ne tourne pas rond, est peut-être symptomatique d'une inadéquation entre les mœurs des figures rabelaisiennes et celles des personnages du XIXe siècle (et à travers eux, pourquoi pas la société du temps de Flaubert), qui bien qu'appréciant le repas, sont physiquement incompatibles avec la quantité hyperbolique de plats. Le « café » serait alors symboliquement une habile et élégante transformation des flots de vin que l'on retrouve chez Rabelais, puisque l'on y constate le même effet revigorant et de bonne humeur.

Il ne pouvait pas être ici question d'alcool, à la fois parce que la description de flots d'alcool et surtout de convives ivres aurait été peu convenable (« [embrasser] les dames »

[466] *Ibid.*, p. 351.

représente déjà quelque chose d'assez sulfureux pour l'époque), mais aussi parce que l'alcool est dès le début de cet extrait implicitement présent dans le ventre des personnages, qui, n'étant pas capables de boire comme les géants bon vivants de Rabelais, se sont endormis et ronflent. C'est peut-être aussi pour cela que la débauche reste assez limitée, le café ayant à moyen terme un effet inverse de celui du vin. Les personnages reprennent alors leurs esprits.

> Cependant, un mareyeur de leurs cousins […] commençait à souffler de l'eau avec sa bouche par le trou de la serrure, quand le père Rouault arriva juste à temps pour l'en empêcher, et lui expliqua que la position grave de son gendre ne permettait pas de telles inconvenances[467].

La débauche est tuée dans l'œuf par le café, qui ranime les esprits fatigués et leur fait reprendre conscience des bonnes manières. C'est presque suite à l'action du café qu'intervient le « père Rouault », sorte de *deus ex machina* qui empêche le « mareyeur » de se comporter d'une façon qu'il juge incorrecte. Le repas n'a plus grand chose à voir avec ce que l'on pouvait lire chez Rabelais, avec ici des bons vivants marginalisés dans l'écriture. Cette monotonie nouvelle est notamment incarnée par Charles, lourdaud et incapable du moindre trait d'humour.

> Charles n'était point de complexion facétieuse, il n'avait pas brillé pendant la noce. Il répondit médiocrement aux pointes, calembours, mots à double entente, compliments et gaillardises que l'on se fit un devoir de lui décocher dès le potage[468].

Les différents types de traits d'humour sont autant d'exemples que l'on peut trouver sous la plume de François Rabelais. Mais ceux-ci sont désamorcés par la nigauderie de Charles, qui se révèle tout à fait « [médiocre] », et alourdit une ambiance déjà bien morne. C'est entre autres son absence de « complexion facétieuse » qui est à l'origine de l'ennui général. Aussi les convives lui adressant ces mots humoristiques, qui peut-être sont pour certains des bons vivants véritables, sont-ils arrêtés dans leur sympathique élan : ils sont comme neutralisés, et vont devoir attendre avec ennui, tel Porthos, la fin de ce morne repas. Peut-être cet éloignement avec le personnage du bon vivant selon Rabelais est-il un indice que celui-ci serait jugé par certains auteurs (dont Flaubert, bien qu'il apprécie Rabelais) comme tout simplement inadaptable en l'état aux mœurs du XIXe siècle, du moins concernant son manque de savoir-vivre ?

---

[467] *Ibid.*, p. 352.
[468] *Ibid. loc. cit.*

Mais si le mauvais goût dans l'organisation du banquet et la lourdeur d'esprit de Charles sont en grande partie responsables de l'ennui lors des noces, on ne peut que souligner l'importance de l'action du café. Et éveillant pleinement les convives, l'excitant éloigne l'ivresse, et ainsi brise un élan salvateur, celui de l'altération. Car c'est bien elle qui se mettait en place avant l'introduction du café. Les convives s'abandonnaient à une douce sérénité (« Quelques-uns, vers la fin, s'y endormirent et ronflèrent »[469]). Le premier moment suivant l'ingestion du café, qui tonifie, réveille les bons vivants qui somnolaient, et leur permet de donner libre cours à leur fantaisie, d'où la série de jeux, qui peut rappeler les multiples divertissements de Gargantua, mais surtout montre le caractère festif de la scène (« alors on entama des chansons, on fit des tours de force, on portait des poids, on passait sous son pouce, on essayait à soulever les charrettes sur ses épaules, on disait des gaudrioles, on embrassait les dames »[470]). On voit bien l'élan qui se profile, en une accumulation de jeux divers et pour certains sulfureux. L'ivresse, provoquée par le vin bu durant les premiers moments du banquet, permet de passer outre la lourdeur des règles sociales, d'autant que la gaillardise qui en découle est accentuée par une trop grande énergie à imputer à la colossale quantité de viande ingurgitée.

Aussi, brièvement, les bons vivants s'éveillent et s'amusent, hommes et femmes. Il est d'ailleurs étonnant que les « dames » se prêtent au jeu. Il n'est certes pas question de transformer le repas de noces en une orgie comme chez Balzac, mais le fait de pouvoir « embrasser les dames » est tout à fait étonnant durant un siècle qui considérait la polka comme une danse scandaleuse. Durant leurs jeux, les personnages connaissent donc les joies de l'altération rabelaisienne, qui leur permet de s'amuser. Mais le café va les amener à reprendre leurs esprits, ce qui va briser l'élan jovial de l'altération, d'autant que rôde parmi les convives le vieux père Rouault, sorte de Statue du Commandeur rappelant à l'ordre la joyeuse assemblée. L'on ne fait pas ce genre de choses lorsque l'on est de la « bonne société ». Et l'action de Rouault, conjuguée aux effets du café, de tuer dans l'œuf le joyeux mouvement qui ne demandait qu'à s'élancer.

Le banquet de noces est assez symptomatique du reste de l'histoire d'Emma. L'action voudrait devenir trépidante, mais les règles sociales (le père Rouault jugeant le comportement du mareyeur « inconvenant »), l'idéalisme de la jeune femme

[469] *Ibid*, p. 351.
[470] *Ibid*.

(notamment face au Marquis d'Andervilliers, vieillard répugnant qu'elle regarde avec admiration pour son sang noble) ainsi que les coups du sort (le mariage avec ce benêt de Charles en est déjà un fameux) vont l'empêcher de s'épanouir, et la condamner à l'ennui. Emma, certes, ne pourrait pas être considérée comme une femme bon vivant, mais l'échec de l'éveil des bons vivants du banquet de noces montre bien le triste sort qui s'abat sur les personnages dans *Madame Bovary* : si même les bons vivants ne peuvent plus se distraire durant un banquet, et sont cantonnés à attendre patiemment la fin du repas, comment les autres personnages pourraient-ils s'amuser ?

Il ne leur reste dès lors plus qu'à se plier aux codes de savoir-vivre, incarnés par des figures autoritaires comme le vieux Rouault, mais aussi les parents de Charles Bovary : « Madame Bovary mère n'avait pas desserré les dents de la journée. On ne l'avait consultée ni sur la toilette de la bru, ni sur l'ordonnance du festin ; elle se retira de bonne heure »[471]. On conçoit aisément qu'avec une telle convive, l'ambiance ne soit guère plus chaleureuse que chez les époux Coquenard des *Trois Mousquetaires* de Dumas, malgré tous les efforts de quelques-uns pour détendre l'atmosphère par des jeux. Même les mots d'esprit, qui représentent l'ultime tentative des bons vivants d'altérer les autres personnages, sont proscrits : non parce qu'ils seraient inconvenants, mais parce que la bêtise d'un Charles ne sachant que répondre les rend caducs. Ainsi mis à l'écart, les bons vivants s'éclipsent, et cèdent la place à des figures paternelles et maternelles autoritaires, ainsi qu'à quelques mauvais plaisants.

> En dedans de lui-même, [Le mareyeur] accusa le père Rouault d'être fier, et il alla se joindre dans un coin à quatre ou cinq autres des invités qui, ayant eu par hasard plusieurs fois de suite à table les bas morceaux des viandes, trouvaient aussi qu'on les avait mal reçus, chuchotaient sur le compte de leur hôte et souhaitaient sa ruine à mots couverts[472].

Et c'est sur ces mornes derniers instants, que sont les messes basses et la mère Bovary se retirant en serrant les dents, que s'achève le jour du mariage. Flaubert, en imaginant un repas où des bons vivants sont cernés par de mauvais convives, s'est vraisemblablement plu à mettre en scène cette action empêchant toute propagation d'un élan bon vivant. Les quelques joyeux mangeurs et railleurs du passage sont sommés de se taire, et disparaissent de la narration aussi vite qu'ils sont apparus, en grande partie à cause du café et de quelques représentants du savoir-vivre. Ils sont dès lors, comme Porthos, neutralisés,

[471] *Ibid.*, p. 352.
[472] *Ibid.*, *loc. cit.*

ne pouvant pas altérer les autres convives dans une ambiance joyeuse et festive. Et plus rien ne peut empêcher le naufrage du mariage d'Emma avec Charles.

La comparaison entre le roman rabelaisien et sa réactualisation au XIXe siècle nous révèle ainsi, concernant le manque de manières, un certain nombre d'éléments. Contrairement à ce que font les géants, les convenances sont bien souvent respectées. L'absence de tenue à table est donc exclue le plus souvent, tandis que le bon vivant se change la plupart du temps en un être qui mange certes beaucoup, mais devenu plutôt un fin gourmet qu'un ogre insatiable. Même chez les personnages zoliens de *L'Assommoir*, cette tendance s'observe dès que Mes-Bottes est absent. Mes-Bottes étant le plus rabelaisant des bons vivants du corpus, il défie les convenances, mange salement et raille joyeusement. Mais la plupart des bons vivants prennent l'orientation plus esthétique vis-à-vis de la nourriture (le gourmet) initiée par Balzac et Dumas.

De même, dans la plupart des situations, la sexualité débridée ainsi que l'ordure ne sont pas remises au goût du jour. L'orgie de *La Peau de chagrin* est à ce sujet une exception, quoique largement pondérée par l'ellipse quant au moment des ébats des convives. On peut tout de même remarquer la présence d'indices de la présence du corps, masculin comme féminin (lequel est d'ordinaire tabou), tels que les ronflements des femmes, et leurs jambes entassées sur les corps des orgiaques. Seul Mes-Bottes fait complètement fi des règles de savoir-vivre et de l'inconvenance de la grossièreté.

Néanmoins, il est un élément lié au manque de tenue qui soit remis en place, quoique de manière différente : il s'agit de la raillerie. Dumas est le meilleur exemple sur ce point, en mettant en scène des bons vivants confrontés à des mauvais repas qu'ils doivent manger dans des ambiances très mornes voire glauques (comme pour Porthos chez les époux Coquenard). Mais les bons vivants perdent leur liberté de s'exprimer sans hypocrisie, et subissent en silence ces tristes repas. Plus précisément, et on l'a vu avec Porthos, les bons vivants se moquent de la mauvaise cuisine, mais cette opinion est ignorée par les autres personnages.

Le tableau qui suit détaille l'ensemble de ces observations en fonction des différentes œuvres littéraires étudiées.

Le manque de savoir-vivre dans la fiction du XIXe siècle (par œuvre)

Œuvres (ci-dessous) \ manque de savoir-vivre (à droite)	**Le bon vivant mange sans se soucier des bonnes manières**	**Une sexualité et une grossièreté décomplexées**	**Une raillerie mordante**
***Les Cent Contes drolatiques* (Balzac)**	Oui	Oui	En partie vrai (par le narrateur)
La Peau de chagrin	En partie vrai (l'orgie désinhibe les personnages)	Oui pour les personnages durant l'ivresse, mais pas réellement dans le récit	Rares occurrences
***Le Grand Dictionnaire de cuisine* (Dumas)**	Non	Non	Non
Les Trois Mousquetaires	Non	Non	En partie vrai (via le narrateur)
***Mémoires d'un médecin* (tome 1, « Joseph Balsamo »)**	Non	Non	En partie vrai (via le narrateur)
***Madame Bovary* (Flaubert)**	Oui (mais les bons vivants du repas de noces sont vite rappelés à l'ordre)	Non	En partie vrai (par le narrateur)
Salammbô	Oui	En partie vrai (pour la grossièreté)	Non
***Le Capitaine Fracasse* (Gautier)**	Non	Non	Non
***La Curée* (Zola)**	Non	Non	En partie vrai (les personnages entretiennent l'illusion des bonnes manières, mais les abandonnent sitôt que la nourriture vient à manquer)
L'Œuvre	Non	Non	En partie vrai (le repas montre l'hypocrisie et les jalousies entre les artistes)
Le Ventre de Paris	Oui	Non	En partie vrai
L'Assommoir	Oui (Mes-Bottes)	En partie vrai (grossièreté)	En partie vrai (l'absence de Mes-Bottes révèle les tensions entre les ouvriers)
***Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux* (Nodier)**	Non	Non	Non
***L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* (Cladel)**	Oui	Oui	Oui

Le tableau montre que la grande tendance dans la littérature du XIXe est celle d'un effacement du caractère choquant du bon vivant d'inspiration rabelaisienne. Quelques rares contre-exemples demeurent présents, mais sont si marginaux qu'ils ne peuvent limiter ce mouvement général. On peut supposer que les écrivains ont pu être particulièrement sensibles au grand débat autour de la vulgarité associée aux œuvres de Rabelais[473] : celles-ci étant jugées choquantes par tout un pan du lectorat, il aurait été risqué de respecter la grossièreté originelle des personnages. Les textes du XIXe ont déjà une image parfois polémique, notamment dans la représentation d'une orgie et du corps des femmes. On peut penser que la mise en place de bons vivants faisant entièrement fi des convenances, de l'hygiène etc., aurait été un frein au succès, voire à la publication, et qu'en cas de succès, les procès portant sur l'aspect sulfureux des œuvres auraient été bien plus nombreux et en défaveur des auteurs. L'intervention du père Rouault dans le banquet de noces de *Madame Bovary* illustre bien le problème rencontré par les écrivains : l'on peut s'amuser un moment, mais pas au-delà d'un certain seuil.

Du manque de manières du bon vivant rabelaisien, ne subsistent presque pas de traits qui seraient respectés de manière scrupuleuse. Il s'agit au XIXe siècle d'adapter ce thème, non de le transposer, car cela reviendrait à s'attirer les foudres de la critique. Et au-delà même de cette pression dans l'écriture, on peut se demander si les écrivains eux-mêmes ne souscrivent pas dans une certaine mesure à la vision dominante du XIXe concernant la grossièreté des personnages. Si l'idée d'un refus des auteurs d'écrire autour de sujets grossiers n'est peut-être pas vraie pour quelques écrivains tels que Flaubert (lequel dans ses lettres n'hésite pas à se montrer vulgaire et provocateur[474]) ou Zola (qui en vertu point de vue naturaliste souhaite montrer le réel jusque dans sa laideur), elle pourrait constituer un début d'explication quant à l'attitude de certaines autres figures marquantes du paysage littéraire[475]. Comme Dumas qui, bien que grand mangeur,

[473] Dont on a discuté durant la première partie de la thèse.

[474] [A propos de *Salammbô*.] « C'est long, et *l'écriture* y devient de plus en plus impossible. Bref, je suis comme un crapeau écrasé sur un pavé ; comme un chien étripé par une voiture de m…, comme un morviau sous la botte d'un gendarme, etc. L'art militaire des Anciens m'étourdit, m'emplit ; je vomis des catapultes, j'ai des tollénons dans le cul et je pisse des scorpions. […] Tu n'imagines même pas quel fardeau c'est à porter que toute cette masse de charognerie et d'horreurs ; j'en ai des fatigues réelles dans les muscles. » (*Œuvres complètes de Gustave Flaubert – Correspondance, nouvelle édition augmentée, Quatrième série (1854-1861)*, Paris, Louis Conard Editeur, 1927, Lettre 691, « A Ernest Feydeau, vers le 15 septembre 1861 ». Disponible sur Wikisource). Si Flaubert se montre aussi libre dans le propos, n'hésitant pas à utiliser un vocabulaire grossier, il s'agit cependant d'une lettre à Feydeau, non d'un document destiné à être publié. Ceci explique la différence de ton entre cette lettre et les œuvres flaubertiennes La vulgarité en écriture est un interdit majeur des écrivains durant le siècle.

[475] L'on n'a pas pu trouver d'anecdote quant à Gautier autour de cette question.

semble apprécier davantage la nourriture en esthète qu'en gourmand, en particulier via le parallèle auquel il procède avec respectivement Louis XVIII et Louis XVI.

Balzac, quant à lui, semble être, comme Flaubert après lui, un joyeux rieur au quotidien dès qu'il est question de Rabelais. On a mentionné dans la première partie de la thèse l'anecdote où George Sand a coupé court à la lecture de Rabelais que lui faisait Honoré. Etant donné la volonté de Sand de procéder à une expurgation de Rabelais, on peut imaginer que Balzac ait pu choisir avec malice de lire des passages tels que le fameux chapitre sur « L'Invention du torche-cul » plutôt que des moments plus allégoriques, comme ceux autour de L'Île Sonnante. Mais là encore, on voit la différence entre le Balzac écrivant, donnant vie à un narrateur et à des personnages, et la figure bien réelle d'Honoré s'amusant à faire réagir George Sand.

Pour résumer, le XIXe siècle tend de différentes manières à faire disparaître la grossièreté du bon vivant rabelaisien dans les différentes adaptations du personnage. Balzac ignore la grossièreté des manières et s'intéresse à la sexualité dans *La Peau de chagrin*, mais les femmes du banquet chez Taillefer sont vraisemblablement toutes des prostituées. Dumas se plaît à faire vivre à ses bons vivants fictifs des moments de mauvais repas avec de bien désagréables convives ; Flaubert reprend ce thème, en peignant une mise en avant des bons vivants, avortée à cause du café, dans le banquet de noces de *Madame Bovary* ; quant aux convives du banquet de *Salammbô*, s'ils mangent salement, ce ne sont pas pour autant des bons vivants, mais des mercenaires bien peu sympathiques. Zola imagine le personnage de Mes-Bottes dans *L'Assommoir*, et le fait correspondre aux traits des bons vivants, du moins dans son appétit démesuré et son mépris et des bonnes manières à table (le personnage, d'ailleurs, inspire les autres lors du repas et les altère positivement). Cependant, il n'est qu'une figure secondaire, qui disparaît fréquemment du récit ; de même, sa capacité d'altération des autres est justement limitée du fait de ces absences, et dès que Mes-Bottes n'est plus présent lors d'un repas, l'ambiance redevient sinistre.

Enfin, la raillerie, si présente dans la bouche des figures de François Rabelais, reste lettre morte quand Porthos s'exprime, et tend en général à s'incarner davantage dans les mots du narrateur. Ainsi lit-on avec amusement sous la plume de Dumas le triste moment que doit vivre Porthos chez les Coquenard. De même, lors du repas de noces de *Madame Bovary*, la narration décrit une pièce montée dont les détails sont si nombreux

qu'elle paraît difficilement représentable, et il est très probable que l'auteur se moque du sérieux et de la crédulité avec lesquels les lecteurs peuvent lire ses œuvres.

Le double-jeu est aussi celui du style indirect libre. On sait les problèmes judiciaires auxquels Gustave Flaubert a dû faire face lors de la publication de *Madame Bovary*. Le style indirect libre lui a permis de se sortir de ce mauvais pas, en niant tout lien entre ses idées réelles d'une part et celles montrées par la narration et les personnages d'autre part. L'indécision qui découle de cette séparation autorise toutes les lectures imaginables pour n'en favoriser aucune. Dans le cadre de l'œuvre flaubertienne et de sa narration qui dit sans affirmer, l'ironie est nécessairement présente avec force[476]. Enfin, le manque de savoir-vivre du bon vivant est au XIXe siècle un sujet vraisemblablement assez épineux pour les auteurs du corpus, qui tendent à l'adapter, mais sont obligés de faire quelques concessions, en passant sous silence les traits les plus indécents et choquants que l'on puisse associer au personnage rabelaisien.

1. Il n'y a pas de bons vivants qui soient réellement fidèles à ceux de Rabelais, du moins si l'on considère les bons vivants parfaits que sont les géants. On peut à la rigueur trouver une certaine ressemblance entre les personnages des *Cent Contes drolatiques* et certains pantagruéliques, en particulier Panurge. Dans les autres œuvres du corpus, la tendance est néanmoins plutôt celle d'un minimum de tenue, de savoir-vivre. Les bons vivants de *Madame Bovary* sont en minorité lors du banquet de noces, et l'on ne peut pas dépasser certaines bornes au risque de déclencher l'ire des plus prudes. Dans ce contexte spécifique, la sexualité est globalement tue, et l'humour scatologique l'est encore plus.
2. La raillerie est surtout dans la voix du narrateur, les bons vivants s'y adonnant n'étant guère écoutés. Il semble que les écrivains aient été confrontés à une limite très difficile à franchir dans l'écriture : même si les bons vivants sont connus pour leurs frasques et leurs excès (avec ce que cela suppose de saleté, de manque de manières ou d'humour), il a dans l'ensemble fallu rendre ces figures plus convenables, plus mesurées dans leur comportement, ce qui revient à neutraliser une partie de leur essence. Seul Balzac se permet de représenter pleinement leurs excès grivois, répugnants, sexuels et scatologiques (avec beaucoup d'humour) dans ses *Contes drolatiques*.

[476] Il suffit de lire la présentation du jeune Charles dans les premières pages pour s'en convaincre : la narration, innocemment, fait de lui dès le début du livre un personnage parfaitement ridicule.

Même si le bon vivant rabelaisien ne va pas de main morte dans la scatologie, le sexe et la plaisanterie grasse (qui sont à la hauteur de sa démesure), le rapport qu'a le personnage avec les autres conserve toujours un aspect assez joyeux, amusé, sympathique et bienveillant. C'est la raison pour laquelle il demeure une figure aimée autant par la plupart des autres personnages des livres de François Rabelais que par les lecteurs.

C. Un personnage apprécié

C'est avant tout pour sa dimension de roi de la table que le bon géant est clairement apprécié, car Rabelais fait de ses personnages des êtres associant des quantités phénoménales de nourriture et un certain éclectisme dans les mets choisis. On pense en particulier à un épisode de la jeunesse de Grandgousier :

> Grandgousier esttoit un bon raillard en son temps, aymant à boyre net autant que homme qui pour lors fust au monde et mangeoit voluntiers salé. A ceste fin avoit ordinairement bonne munition de jambons de Magence et de Baionne, force langues de beuf fumées, abondance de andouilles en la saison et beuf sallé à la moustarde. Renfort de Boutargues, provision de saulcisses, non de Bouloigne […] mais de Bigorre, de Lonquaulnay, de la Brene et de Rouargue[477].

L'extrait ayant été cité précédemment, l'on ne s'attardera guère dessus. On peut simplement voir qu'il s'agissait là de banqueter joyeusement, en mangeant en « bon raillard », dans un certain art de la table, toujours richement garnie de victuailles. Paradoxalement, l'aura de ce banquet est assez militaire dans le vocabulaire utilisé, contrairement à l'évocation des mets lors de la fin de la guerre picrocholine. La présence dans le texte de termes relevant du champ lexical de la guerre est effectivement perceptible, comme « munition » et « renfort ». Peut-être est-ce là le signe que Grandgousier appartient à une époque encore assez barbare et violente, comparée à « l'Utopie »[478] qu'inaugurera Gargantua[479]. On peut en tout cas être certain qu'il s'agit de la préparation d'une bataille contre la faim à visée humoristique.

---

[477] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, chapitre III, p. 66.

[478] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, chapitre VIII, p. 94. Dans le *Gargantua*, lorsque Grandgousier envoie une lettre à son fils, le lieu d'expédition n'est pas indiqué (p. 236, *op. cit.*), contrairement à ce que l'on constate dans la signature de la lettre de Gargantua à son descendant dans le *Pantagruel* (p. 94, *op. cit.*), où Gargantua signe son courrier depuis la contrée imaginaire « d'Utopie ». On peut supposer que le pays d'Utopie n'a été fondé que sous le règne de Gargantua. La contrée d'Utopie est une référence manifeste à More (voir Thomas More, *L'Utopie* [1516], édition de Simone Goyard-Fabre, traduction de Marie Delcourt, Paris, Garnier Flammarion, 1987).

[479] Si l'on éclipse l'invasion des Dipsodes, qui furent repoussés par son fils Pantagruel. *Ibid.*, chapitre XV, p. 216.

Le festin lors de la victoire contre Picrochole est plus varié, plus raffiné, alliant quantité et qualité :

> […] seze beufz, troys genisses, trente et deux veaux, soixante et troys chevreaux moissonniers, quatre vingt quinze moutons, troys cent gourretz de laict […], unze vingt perdrys, sept cent becasses, quatre cent chappons […], six mille poulletz et autant de pigeons, six cent gualinottes […][480].

Ce deuxième banquet, pleinement hyperbolique, n'est pas sans rappeler les récits d'orgies antiques. Gargantua propose une belle table à ses convives, à la hauteur de son gigantisme, avec des quantités de viande astronomiques comme les « six mille poullets et […] pigeons » ou les « quatre vingt quinze moutons ». Encore une fois, il s'agit d'accumuler les viandes pour montrer sa puissance, la viande étant l'apanage des nobles et des rois dans la tradition médiévale occidentale. Mais contrairement à ces restrictions, ici le géant est si bienveillant qu'il accueille à sa table les humains sur un pied d'égalité, quelle que soit leur naissance ; c'est un trait propre aux géants de Rabelais que de fraterniser d'égal à égal avec tous ceux qu'ils rencontrent, à de rares exceptions[481].

L'ouverture et la bienveillance des géants est propice à susciter l'altération des autres personnages, laquelle amène par exemple l'armée ennemie vaincue à retrouver le sourire lors du banquet organisé à l'issue des combats (auquel tout le monde est convié, pour faire la paix de manière durable et apaiser les tensions). L'univers merveilleux permet par ailleurs de faire instantanément disparaître tout sentiment de haine après les nombreuses pertes dues aux affrontements, et il ne subsiste plus que de joyeux convives, mangeant et buvant à s'en faire éclater la panse dans la joie et la bonne humeur.

Alors que le premier banquet, datant de la jeunesse de Grandgousier, était marqué par l'importance d'un vocabulaire militaire, les scènes de repas deviennent bien plus conviviales dès le terme de la grossesse de Gargamelle, ce qui laisse à penser que les temps ont changés, et que la création du pays d'Utopie se profile alors qu'approche le moment de la naissance du bon Gargantua.

> D'iceulx gras beufz avoient faict tuer troys cens soixante sept mille et quatorze […] affin qu'en la prime vere ilz eussent beuf de saison à tas, pour au commemoration de saleures et mieulx entrer en vin.

---

[480] *Ibid.*, chapitre XXXVII, p. 276.

[481] Comme le mauvais roi Picrochole, mais c'est ce dernier qui refuse d'écouter les appels au dialogue de Grandgousier.

> Les tripes furent copieuses […], et tant friandes estoient que chascun s'en leichoit ses doigtz. […] Dont fut conclud qu'ilz les bauffreroient sans rien y perdre. A ce faire convierent tous les citadins de Sainnais, de Suillé, de la Roche Clermaud, de Vau Gaudray, sans laisser arriere le Coudray, Montpensier, le Gué de Vede et aultres voisins, tous bons beveurs, bons compaignons […]. Le bon homme Grandgousier y prenoit plaisir bien grand et commendoit que tout allast par escuelles. Disoit toutesfoys à sa femme qu'elle en mangeast le moins, veu qu'elle aprochoit de son terme […]. Non obstant ces remontrances, elle en mangea seze muiz, deux bussars et six tupins[482].

En invitant à table tous les habitants des régions environnantes, l'état d'esprit du repas change. Il ne s'agit pas d'une parodie de bataille contre les velléités de l'estomac, mais tout simplement d'une grande fête à l'approche de la naissance du fils de Grandgousier. Comme si la bonne humeur quotidienne de Gargantua (qui est alors encore dans le ventre de sa mère) affectait déjà ses parents et les poussait à convier les villageois des alentours à ce repas pantagruélique, durant lequel Gargamelle mange une portion déraisonnable, ce qui précipite l'accouchement. La fête est l'occasion pour les commensaux de s'amuser à gorge déployée, au mépris de toute tenue :

> Après disner tous allerent (pelle melle) à la Saulsaie et là, sur l'herbe dure, dancerent au son des joyeux flageolletz et doulces cornemuses tant baudement que c'estoit passetemps celeste les veoir ainsi soy rigouller[483].

Si les humains normaux côtoyant les géants peuvent se divertir en la présence de ces derniers, c'est non seulement en raison de la sympathie de chacun des convives, mais aussi du fait de la bienveillance intrinsèque aux géants de Rabelais. Bien que ces derniers soient des bons vivants lorsqu'il est temps de manger, ils sont capables de devenir de fiers guerriers. Néanmoins, ils ne se battent que s'il n'y a plus de solution pacifique possible, comme le dit Grandgousier :

> Puis qu'il n'est question que de quelques fouaces, je esseyeray le contenter [Picrochole], car il me desplaist par trop de lever guerre[484].

C'est donc en ultime recours qu'ils partent au combat. Quand ils y sont ainsi obligés, les géants s'illustrent par des faits à la hauteur de leur taille écrasante : on se souvient par exemple de l'épisode où Pantagruel bat l'armée du cruel « Loupgarou »,

---

[482] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, chapitre IV, p. 72 et 74.
[483] *Ibid.*, p. 74.
[484] *Ibid.*, chapitre XXXII, p. 246. Le titre est éloquent (« Comment Grandgousier, pour achapter paix feist rendre les fouaces »). Grandgousier a été jusqu'à tenter « d'acheter la paix », c'est-à-dire de payer un tribut à Picrochole pour calmer la fureur de ce dernier. Mais le mauvais roi n'ayant pas pu être raisonné, la guerre était inéluctable.

composée de « troys cens Geans »[485]. Gargantua et Pantagruel sont si puissants que les boulets de canons sont inefficaces contre eux, à tel point que Gargantua interprète mal la canonnade, ce qui donne un effet comique (on a vu précédemment que Gargantua prend les boulets pour des « grains de raisins »[486]) : cette incompréhension, de même que l'absence totale de douleur, participe de la dimension humoristique et dédramatise l'action, dans un contexte qui se veut pourtant celui d'une scène de guerre. De la même façon, lors de ce passage, la narration ne s'attarde pas sur un hypothétique bilan des victimes et les conséquences des combats. Les bons géants sont radicalement éloignés de la violence, et même lorsqu'ils sont forcés de se battre, il n'y a pas de grande description de mise à mort d'hommes par les géants. Tout au plus, ces derniers mettent en fuite leurs ennemis ou détruisent leurs fortifications, comme celles du château du gué de Vède :

> Ponocrates l'advisa que n'estoient aultres mousches que les coups d'artillerye que l'on tiroit du chasteau. Alors [Gargantua] chocqua de son grand arbre contre le chasteau, et à grans coups abastit et tours et forteresses, et ruyna tout par terre. Par ce moyen feurent tous rompuz et mis en pieces ceulx qui estoient en icelluy[487].

Lorsqu'il y a, comme ici, quelques morts à déplorer dans le camp adverse, le géant se contente de se défendre face à une attaque. Autrement dit, si les canonniers n'avaient pas fait feu sur lui, Gargantua n'aurait pas agi de la sorte. La guerre n'est pas un plaisir pour les géants, qui ne combattent que lorsqu'ils y sont forcés par leurs ennemis. D'ordinaire, les combats sont même aussi peu mortels que possible contre des personnages humains.

> Après leur retraicte, Gargantua premierement recensa les gens et trouva que peu d'iceulx estoient peryz en la bataille […][488].

Les seules scènes de combats véritablement brutales sont celles que les géants mènent face à d'autres créatures merveilleuses, telles que Loupgarou. Les duels meurtriers, quand il y en a, sont le lot des hommes eux-mêmes s'affrontant mutuellement. Le géant semble donc évoluer dans un monde à part, dans lequel il détruit des châteaux sans faire beaucoup de victimes. Les quelques véritables morts de la bataille du château du gué de Vède sont involontaires, et sont dues à la jument de Gargantua.

> Ce pendent sa jument pissa pour se lascher le ventre, mais ce fut en telle abondance qu'elle en feist sept lieues de deluge, et deriva tout le pissat

[485] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, chapitre XIX, p. 260.
[486] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, chapitre XXXVI, p. 270.
[487] *Ibid.*, *loc. cit.*
[488] *Ibid.*, ch. XLIX, p. 338.

> au gué de Vede et […] que toute ceste bande des ennemys furent en grand horreur noyez, exceptez aulcuns qui avoient prins le chemin vers les cousteaux à gauche[489].

Le géant n'est pas directement responsable des morts, car les victimes sont provoquées par la maladresse de son cheval. La mort par l'urine, comme lors de l'inondation de Paris, désacralise encore une fois le thème du cataclysme et tend à faire sourire le lecteur, qui ne prend pas au sérieux le récit des évènements. La dimension comique de l'image, que ce soit en raison de l'urine ou du massacre involontaire (et donc absurde et ridicule), neutralise la brutalité de la violence, et donne l'impression que les ennemis ne meurent pas réellement, ce qui accentue l'idée selon laquelle le géant évoluerait dans un perpétuel entre-deux, ni complètement dans le texte, ni absolument en-dehors de l'histoire, comme une forme de puissance divine, ce qui expliquerait le peu de pertes humaines parmi les troupes de Gargantua.

Le fait que les géants semblent dépasser la réalité du texte, ainsi que leur caractère presque divin, expliquent qu'après la guerre ils demeurent bienveillants face aux vaincus. Gargantua se contente en effet de punir ceux qu'il estime être les véritables responsables du conflit, que sont « Marquet », « ses compaignons fouaciers » et « tous les conseillers, capitaines, officiers et domestiques de Picrochole, lesquelz le auroient incité, loué, ou conseillé de sortir ses limites pour ainsi nous inquieter »[490]. Il ne brutalise pas les miliciens ennemis outre mesure, car il considère que ceux-ci n'ont fait que suivre les ordres. L'attitude est assez révélatrice de la bonté des géants et d'une certaine forme de sagesse, car bien que démesurés dans la plupart de leurs actions, ils savent se montrer pondérés. Gargantua ne se rabaisse pas au désir de vengeance et laisse les soldats ennemis en paix après leur avoir fait un simple discours[491], alors qu'il est fréquent à l'époque de Rabelais de voir des ennemis capturés être mis à mort (pour les plus humbles), ou devenir otages et se faire malmener par leurs geôliers pour diverses raisons (comme un quelconque ressentiment[492]), surtout en un temps où il n'existait pas encore de convention sur le traitement des prisonniers.

---

[489] *Ibid.*, ch. XXXVI, p. 268.
[490] *Ibid.,* ch. L, p. 346.
[491] *Ibid*. Comme l'indique le titre du cinquantième chapitre (« La contion que feist Gargantua ès vaincus »).
[492] Sauf pour les otages de grande valeur tels que les rois ou seigneurs, qui sont bien traités quand ils sont capturés par d'autres nobles. L'historien Philippe Contamine précise à ce sujet : « A l'intérieur d'un combat donné, les gentilshommes évitaient soigneusement de se rendre aux « populaires » (archers anglais, par exemple), car ils n'en attendaient pas merci ; inutile d'ajouter que la réciproque ne manquait pas

L'extrême magnanimité du géant fait de lui l'exact opposé du roi Picrochole : quand ce dernier se laisse contrôler par son humeur noire et se rue vers la folie de la guerre (encouragé par de mauvais serviteurs, il est vrai), Gargantua se montre bien plus avisé et sage, ce qui lui permet d'être bon et juste. De plus, alors que Gargantua est un grand roi (tant par la taille que par son comportement), Picrochole est un roi insignifiant : il est en effet, en tant qu'humain, de taille conventionnelle, mais est en outre rabaissé par sa conduite inqualifiable. La magnanimité, la bienveillance et l'humour des géants leur permettent ainsi d'être appréciés par les autres personnages, voire de les altérer dans le bon sens. D'un point de vue extérieur, cette dimension sympathique permet aux personnages de l'être aussi aux yeux du lecteur, ce qui peut expliquer, entre autres, le grand intérêt éprouvé au XIXe siècle pour le roman rabelaisien.

Résumé sur la dimension sympathique du personnage

- ⇨ La démesure physique, appliquée aux banquets, a pour conséquence un repas plus que fastueux, auquel sont conviés de très nombreux personnages pour festoyer.
- ⇨ Les bons vivants sont sympathiques, aiment faire bonne chère et sont ouverts au dialogue, ce qui explique que leurs convives tendent à être altérés, et à former de joyeuses compagnies pantagruéliques, faisant fi des règles sociales et de toute bonne tenue.
- ⇨ Les géants ne partent au combat qu'en dernier recours, et même durant les batailles, parviennent à limiter les effusions de sang, se contentant des destructions spectaculaires des positions ennemies ; la véritable bataille entre les armées voit s'affronter de simples humains.
- ⇨ La bienveillance des personnages les amène à faire immédiatement la paix avec leurs adversaires dès la fin de la bataille, sans tension aucune et à les inviter à banqueter joyeusement.
- ⇨ Les pertes des troupes des personnages pantagruéliques sont faibles, et la puissance des géants, terrifiante. Ils se rapprochent du divin, d'autant qu'ils ne semblent pas évoluer tout à fait dans la même réalité que les simples humains.
- ⇨ La guerre est aussi allégorique et comique, lorsqu'il s'agit de lutter contre la faim, ce qui explique le champ lexical militaire lors du banquet de Grandgousier.

---

d'être vraie ». Philippe Contamine, *La Guerre au Moyen-âge*, Paris, Presse Universitaire Française, Coll. « Nouvelle Clio : L'Histoire et ses problèmes », 1980, chapitre 9, p. 415.

⇨ Au-delà du livre, la sympathie des personnages amène le lecteur à se sentir assez proche d'eux.

Les bons vivants sont sympathiques malgré leur manque de savoir-vivre, ce qui explique différents comportements, tels que le fait d'inviter à banqueter des convives très nombreux, sans distinction quant à leur place dans la société. Les seigneurs côtoient les plus modestes sans que cela ne suscite de gêne ni de tension, et chacun participe à un repas dans lequel tout le monde mange au-delà de sa faim, et boit jusqu'à l'ivresse. On a vu que les bons vivants demeurent magnanimes même durant la guerre, situation à laquelle les bons vivants du corpus du XIXe siècle ne sont pas confrontés. Remettons les choses dans leur contexte : les escarmouches et les conflits de plus ou moins grande envergure étaient bien plus fréquents du temps de Rabelais qu'au XIXe, ce qui explique la disparition du motif du combat et de tout ce qui l'entoure, dont le rapport du bon vivant à la violence, qui était celui d'un certain dégoût.

Les batailles, quelles qu'elles soient, politiques ou non (comme l'épisode des fouaces dans le *Gargantua*[493]), étaient une réalité avec laquelle les populations devaient vivre régulièrement ; cela n'est plus réellement le cas dans la France du XIXe siècle, où les systèmes politiques successifs ont en commun une place importante réservée à l'ordre et la sécurité[494]. Il sera dès lors d'autant plus intéressant de voir la manière dont les écrivains ont choisi d'adapter le caractère sympathique du personnage, actualisé dans le récit du XIXe loin de tout contexte guerrier. De la même manière, le gigantisme ayant disparu dans la réactualisation du bon vivant, les situations liées (comme les destructions de fortifications) ne sont pas reprises. Dans tous les exemples du XIXe dont on dispose, les véritables bons vivants détestent la guerre – comme ceux de Rabelais –, et n'ont pas à guerroyer, alors que les figures rabelaisiennes sont obligées de livrer bataille, du fait des dirigeants déraisonnables des contrées voisines (Picrochole ou Loupgarou).

La présentation de Grandgousier dans les premiers chapitres du *Gargantua* montre que le thème guerrier existe aussi au moment du repas : manger est sans doute autant une jouissance qu'une lutte victorieuse contre la faim, que l'on vainc par le moyen de l'hyperbole. Nul appétit ne saurait résister aux quantités de victuailles que les géants rassemblent pour satisfaire leur appétit et ceux de leurs amis et invités. Certes, Gargantua

[493] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXV, p. 212.
[494] Tradition de l'ordre héritée des siècles précédents. Cela ne signifie pas pour autant la disparition du *topos* de la violence et des combats dans la littérature du siècle, mais les bons vivants nouveaux n'y sont plus associés.

et Pantagruel ont un rapport plus apaisé que Grandgousier au repas, comme en témoigne la disparition du champ lexical militaire dans les énumérations des plats, mais le besoin systématique d'aligner les plats en quantités presque effroyables n'est pas sans similitudes avec le goût des chefs de guerre pour les armées nombreuses et bien ordonnées. Encore une fois, il ne s'agit pas de prévoir un conflit réel, mais de repousser les assauts réguliers de la faim (qu'il s'agisse de celle que ressentent les géants, leur Cour ou les populations qu'ils rencontrent). Le sujet de la guerre contre la faim est néanmoins parodique, et ajoute encore à la dimension sympathique du personnage.

Le rapport très particulier vis-à-vis de la faim peut lui aussi être compris par le moyen d'une remise en contexte, car les épisodes de famine étaient nombreux sous l'Ancien Régime, et notamment à l'époque de François Rabelais. Il est à remarquer que si au XIXe, le spectre des grandes famines se fait rare en France, la question de la faim et du repas est peut-être plus présente en littérature (y compris d'écrivains rabelaisants) que celle de la guerre. La satisfaction toujours temporaire et à renouveler de cet éternel tonneau des Danaïdes que peut-être l'estomac est un motif toujours en vogue durant le siècle[495].

1. De joyeux banquets ?

Contrairement à l'œuvre rabelaisienne dans laquelle le bon vivant est le moteur de l'intrigue[496], au XIXe le personnage n'a que rarement la place principale dans l'histoire. On a vu que le Mes-Bottes imaginé par Zola est certes efficace pour apaiser les tensions des convives avec lesquels il engloutit son repas, mais qu'il est aussi régulièrement absent du récit : à chaque fois qu'il disparait, la jalousie et la vanité reprennent le dessus. Aussi, seule la présence de Mes-Bottes permet de sauver les banquets de *L'Assommoir* de la haine viscérale des personnages entre eux[497]. De la même manière, on a pu voir que le pastiche de repas rabelaisien auquel Léon Cladel se prête pourrait être l'expression malsaine de l'hypocrisie du narrateur, présent parmi les joyeux convives et prévoyant secrètement d'éliminer son ancien ami Anzelayr.

[495] L'écriture de la faim va d'ailleurs voir apparaître une diversification dans les sujets évoqués, avec par exemple la montée en puissance des thèmes de l'anorexie et des troubles de l'appétit.
[496] On suit en effet les aventures des géants et de leur Cour durant plusieurs siècles.
[497] Emile Zola, *L'Assommoir, op. cit.*, p. 133 à 135.

Malgré la bonne humeur du repas[498] et son écriture hyperbolique, énumérative et humoristique typique du style de Rabelais, se vérifiait dans la joie véritable des bons vivants. Pourtant, parmi eux, le narrateur est obnubilé par l'assassinat qu'il s'apprête à commettre. Même durant le banquet d'ouverture de *Salammbô*, les mercenaires ne sont pas des bons vivants malgré la considérable description de plats, amassés en quantités pharaoniques, tel un trésor de guerre[499] : la violence avec laquelle ils dévorent leur repas offre un spectacle repoussant, et ils semblent se comporter comme des fauves en cage.

Mais ce n'est pas parce que les banquets de la littérature du XIXe siècle ne sont pas tous empreints de joie et de convivialité que la dimension sympathique des bons vivants serait passée sous silence. Certes, Mes-Bottes ne remplit son office de joyeux rieur que pendant de courtes périodes, mais il permet tout de même d'altérer momentanément l'ambiance profondément délétère à laquelle il est confronté, et les autres personnages se réjouissent de le voir venir, comme en témoigne le commentaire de Coupeau (« Eh ! le comte de Gigot-Fin ! […], va t'asseoir là-bas, à côté de Mme Gaudron. Tu vois, on t'attendait »[500]), ainsi que la gaieté ambiante, semblant affecter jusqu'au narrateur par l'emploi du style indirect libre.

De même, durant le banquet imaginé par Cladel, si le narrateur fomente un projet bien sombre et si Anzelayr est aussi méprisable que lui, les autres personnages sont vraisemblablement des bons vivants, puisqu'ils sont capables de festoyer et d'amener le narrateur à participer aux réjouissances durant un temps, au point de taire presque complètement le ressentiment que celui-ci éprouve envers son ennemi. En effet, si « tout le monde s'en lécha les badigoinces »[501], alors cela suppose que le narrateur (qui était là durant la scène, racontée *a posteriori*) s'est « léché les badigoinces » comme les autres, attitude simple et enjouée qui sied bien peu à un homme ivre de vengeance mis en présence de son ennemi. Autrement dit, il semble que l'altération des bons vivants de la salle affecte jusqu'au noir dessein du personnage, et que leur sympathie amène le narrateur à s'ouvrir momentanément à la fête.

La sympathie des bons vivants tels que représentés au XIXe siècle se vérifie pleinement lorsque le processus de l'altération fonctionne. Elle induit un comportement enjoué

[498] Durant la première partie de la thèse. Léon Cladel, *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, *op. cit.*, p. 243 à 245.
[499] Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 744-745.
[500] Emile Zola, *L'Assommoir, op. cit.*, p. 134.
[501] Léon Cladel, *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, *op. cit.*, p. 243 à 245.

chez le bon vivant, qui se transmet au groupe qui l'entoure, lequel se met à imiter l'initiateur de la fête. Ce comportement a pour conséquence un festoiement, qui s'incarne dans la consommation massive d'alcool et de nourriture. L'ivresse peut amener les personnages à mettre en place des jeux plus ou moins osés pour l'époque (plus rarement, l'ivresse peut aussi être le signal de l'orgie[502]). On a montré plus tôt un Mes-Bottes capable de changer l'ambiance d'une salle dans laquelle il retrouve les autres personnages. De la même manière, malgré l'échec final de l'altération par l'action du café durant le repas de noces de *Madame Bovary*, c'est aussi le cas un court moment, avec l'organisation de réjouissances via de multiples jeux[503].

On voit bien le problème mis en avant par les différents écrivains du corpus : il est devenu difficile de représenter les joyeusetés rabelaisiennes durant le siècle des convenances et de l'hygiénisme. C'est pourquoi le narrateur balzacien durant le banquet de Taillefer ressent la vanité des orgiaques tentant de revivifier les comportements des figures rabelaisiennes au XIXe. C'est aussi la raison pour laquelle les femmes de l'orgie sont des prostituées, alors que chez Rabelais n'importe quelle femme (géante ou non) était capable de débordements festifs, voire de parler de sexualité et d'être sujette aux aléas du corps[504]. L'écart entre la source et l'adaptation explique, d'une part, l'intervention du père Rouault et du café dans *Madame Bovary* (qui interrompent les festivités en raison de l'incompatibilité de ces réjouissances avec la gravité de la situation sociale de la famille de Charles[505]), et d'autre part, l'altération sympathique momentanée par Mes-Bottes chez Zola, ou encore le Porthos de Dumas malheureux lors du repas chez son amante. Il semble que les auteurs de notre corpus aient, sinon tous été sensibles au jugement de Balzac sur l'écart entre le XVIe et le XIXe, au moins eu la même réflexion, sans qu'il s'agisse d'une idée aussi explicite que celle proposée dans *La Peau de chagrin*. De manière fréquente, on peut observer un échec fatal du bon vivant, dont l'altération sympathique échoue ou n'affecte pas de manière durable ses camarades de beuverie (du moins dans le cadre d'un récit se déroulant durant le siècle) : il est visiblement difficile de remettre en question la hiérarchie sociale et les règles de savoir-vivre.

[502] Comme dans *La Peau de chagrin*.
[503] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, ch. IV, p. 350-351.
[504] C'est un trouble digestif, suite au trop grand appétit de Gargamelle, qui provoque son accouchement et donne naissance à Gargantua. François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. VI, p. 84.
[505] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, ch. IV, p. 352.

Mais les œuvres portant sur un temps plus lointain peuvent faire apparaître les comportements joviaux typiques de l'écriture de François Rabelais. C'est pourquoi dans *Les Cent Contes drolatiques* on a pu voir des femmes (ainsi que le roi) rire de farces scatologiques, mais aussi parler de sexe de manière totalement libre et dans des métaphores bien peu subtiles. Les *Contes* sont aussi l'expression d'une réactualisation de l'idiome et du style, avec de multiples échos au roman rabelaisien :

> – Ah ! fit-elle, tu es le plus parfaict moine, le plus joli moine, moinant, moinillant, qui ait jamais moineaudé dans cette saincte et amoureuse ville de Constance !...[506]

L'extrait, accompagné d'autres marques propres au vocabulaire utilisé par Rabelais telles que l'expression « mon bedon »[507], est évidemment une allusion à la présentation du frère Jean :

> En l'abbaye estoit pour lors un moine claustrier nommé frere Jean des Entommeures, jeune, guallant, […] ; pour tout dire sommairement, vray moyne si oncques en feut depuys que le monde moynant moyna de moynerie[508].

Outre la référence, on peut observer le caractère assez osé du thème choisi par Balzac, à savoir les amours d'un moine avec une femme. Certes, la sexualité du moine évoque davantage frère Jean et la situation de Rabelais lui-même (qui était moine avant de changer de vie pour devenir le médecin et l'auteur que l'on sait), mais il s'agit tout de même d'un motif sulfureux, quoique l'on n'assiste pas directement aux ébats des deux personnages dans l'écriture[509]. Enfin, les *Contes drolatiques* sont généralement empreints d'une dimension sympathique et joyeuse (sauf quand le sujet est grave, comme celui de la mort de « la senneschalle »[510]), visible à la fois dans le caractère rieur des personnages, les sujets légers[511] et la complaisance de la narration (qui à la manière du narrateur rabelaisien semble donner un récit le sourire aux lèvres, au moyen d'expressions joyeuses et marquées par la sympathie).

> Le Roy Loys le unziesme estoyt ung bon compaignon aymat beaucoup à iocqueter ; et, hormis les interests de son estat de Roy et ceulx de la relligion, il banquetoit très-fort, et donnoyt aussi bien la chasse aux linottes coëffées qu'aux connils et hault gibier roïal.

---

[506] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « La Belle Impéria », p. 35.
[507] *Ibid.*, *loc. cit.*
[508] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXVII, p. 222.
[509] La nouvelle s'interrompt lorsque le moine et la femme se retrouve enfin seuls à seuls : contrairement à une nouvelle comme « La Puccelle de Thilhouze », la relation sexuelle n'est qu'implicite.
[510] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « Le Péché vesniel – chapitre cinquiesme », p. 101.
[511] En témoigne le titre du deuxième chapitre de la nouvelle « Le Péché vesniel » : « Chapitre deuxiesme : Comment le Senneschal se battist avecque le puccelaige de sa femme ». *Ibid.*, p. 57.

> Aussy, les grimaulds qui en ont faict ung sournois monstrent bien qu'ils ne l'ont pas cogneu, veu qu'il estoyt bon ami, bon bricoleur, et rieur comme pas ung[512].

Le passage est sans équivoque : le narrateur balzacien pourrait tout aussi bien être le narrateur mis en place par Rabelais, notamment lors de la présentation de Grandgousier.

> Grandgousier estoit bon raillard en son temps, aymant à boyre net autant que homme qui pour lors fust au monde et mangeoit voluntiers salé. […][513]

Le pastiche de la présentation de Grandgousier, auquel se prête Honoré de Balzac, fait ainsi bien montre de marqueurs de sympathie. Chez Rabelais, le narrateur qualifiait Grandgousier de « bon raillard », et sous la plume balzacienne, Louis XI était « bon ami » et « rieur », adjectifs qui excluent toute neutralité dans le propos et au contraire rapprochent le narrateur des personnages dont il parle, tous rassemblés dans un élan sympathique.

Néanmoins, chez Balzac comme les autres écrivains de son siècle, les banquets ne sont pas ouverts à tous, et sont parfois l'expression de tensions en l'absence des bons vivants comme on a pu le voir avec les banquets de *L'Assommoir*. Dans certains cas, même le bon vivant ne suffit pas à sauver le repas, comme Porthos chez les Coquenard. Aussi, le repas joyeux associé au bon vivant rabelaisien est-il plutôt minoré au XIXe siècle, peut-être parce que la figure du bon vivant semble venue d'un temps révolu à l'époque des conventions sociales et des règles de savoir-vivre. Il n'est pas innocent, par exemple, que seuls les auteurs imaginant un récit se déroulant dans un passé lointain se permettent d'écrire des passages où sont mises en avant la scatologie et la sexualité de manière explicite, tandis que dans des sujets contemporains ces thématiques sont presque inexistantes. Il aurait vraisemblablement été impossible pour Balzac d'écrire le fameux passage de « La Puccelle de Thilouze » durant lequel Marie Ficquet demande au vieux seigneur de Valesnes de mettre plus d'ardeur dans leur rapport sexuel[514] dans un cadre spatio-temporel correspondant à un XIXe siècle fictif, à moins peut-être de transporter l'intrigue dans une région du monde jugée exotique (l'Orient, voire des contrées encore moins connues du lectorat). Mais même dans cette éventualité, les écrivains ont moins de liberté d'écriture qu'en situant chronologiquement l'intrigue dans un passé éloigné tel que le Moyen-âge ou sa transition vers la Renaissance.

---

[512] *Ibid.*, « Les Joyeulsetez du Roy Loys le Unziesme », p. 159.
[513] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. III, p. 66.
[514] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « La Puccelle de Thilouze », p. 223-224.

Les écrivains du XIXe siècle l'ont bien compris : l'avantage et l'utilité de se référer à Rabelais consiste à s'ouvrir de nouvelles possibilités d'écriture. Rabelais étant reconnu jusque par ses ennemis du XIXe comme l'un des pères fondateurs de la littérature française, l'écriture rabelaisante est une forme de garantie permettant de se protéger contre les critiques, en invoquant le besoin d'être le plus fidèle à sa source dans le cas d'un pastiche. Brandir cet étendard permet à des auteurs tels que Balzac de mettre en avant des motifs aussi sulfureux que le sexe, et d'aussi mauvais goût (du point de vue du lectorat du XIXe) que l'humour et les motifs scatologiques. Ceci étant, bien entendu, se référer à Rabelais ne constitue pas qu'un bouclier contre la critique. Balzac, peut-être plus que tout autre d'après Jacques Boulenger[515], est un rabelaisant : c'est donc avant tout en disciple de Rabelais qu'il écrit ses *Cent contes drolatiques*, pastiche assez fidèle malgré le peu de cas que l'auteur fait des traits des bons vivants liés à la nourriture[516]. De la même manière, il semble que Gautier, Dumas, Flaubert ou Zola aient pris un grand plaisir à écrire des passages durant lesquels les bons vivants entrent en action, à nouveau parce que la voix du narrateur change et passe d'un semblant de neutralité et d'objectivité à une jovialité franche et sympathique envers les bons vivants fictifs, laquelle se révèle contagieuse et touche le lecteur.

On a montré plus haut la transformation du récit chez Zola lors de l'arrivée de Mes-Bottes dans la sinistre gargote dans laquelle l'attendent les convives. Le sordide restaurant semble s'illuminer et se transformer en un lieu chaleureux, grâce à l'impulsion franche, joyeuse et conviviale que le personnage insuffle au passage et aux autres convives, mais aussi au narrateur[517]. Dans le *Grand Dictionnaire de cuisine* de Dumas, on a pu constater l'écart de tonalité entre les moments où d'un côté le narrateur présente de manière neutre les ingrédients, les épices et autres herbes[518] dont aura besoin tout bon cuisinier, et où de l'autre il évoque de croustillantes anecdotes[519]. Chez Flaubert, lui aussi grand rabelaisant, on peut constater un certain emballement narratif lors de l'introduction de passages pantagruéliques, comme les jeux durant les noces des Bovary :

> […] Mais, au café, tout se ranima ; alors on entama des chansons, on fit des tours de force, on portait des poids, on passait sous son pouce,

[515] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 127.
[516] Notamment les banquets pharaoniques et la joie simple de manger, qui ne sont pas réellement présents dans le pastiche.
[517] Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 134-135.
[518] Comme les « herbes potagères », qu'il présente de manière presque scientifique, rejoignant pour un temps le style neutre d'un dictionnaire. Alexandre Dumas, *Le Grand Dictionnaire de cuisine*, *op. cit.*, p. 78.
[519] Par exemple celle de la salade de Dumas dont raffolait son ami Ronconi. *Ibid.*, p. 73-74.

> on essayait à soulever les charrettes sur ses épaules, on disait des gaudrioles, on embrassait les dames[520].

La narration adopte ici un style énumératif typique de l'écriture de François Rabelais, et d'autant plus fidèle qu'il est question d'une série de jeux qui ne sont pas sans évoquer ceux de Gargantua[521]. On perçoit le caractère étonnamment libre du jeu consistant à embrasser les dames, dans un récit se déroulant dans un temps fictif vraisemblablement contemporain pour Flaubert. Il y a, là aussi grâce à la référence à Rabelais, le besoin pour les personnages et le narrateur de transformer une atmosphère morne en un moment festif, même pour un temps limité. Et quel meilleur moyen pour cela que d'invoquer le summum de la fête, le carnaval rabelaisien ?

Quant à l'écriture de Gautier, la dimension joyeuse des banquets s'y vérifie de manière nette, ainsi que le tour rabelaisant, ce qui est d'autant plus aisé à mettre en œuvre pour l'écrivain que le récit prend place durant un passé assez lointain (le règne de Louis XIII). Les allusions à Rabelais sont nombreuses.

> Tous ces traits extravagants [du Tranche-montagne], tenant plutôt de la caricature que du naturel, semblaient avoir été sculptés par une fantaisie folâtre dans un manche de rebec ou copiés d'après ces coquecigrues et chimères pantagruéliques qui tournent le soir aux lanternes des pâtissiers […][522].

On voit bien ici l'utilisation de vocabulaire propre au style rabelaisien, avec les « coquecigrues » et surtout, de manière explicite, les « chimères pantagruéliques ». D'autres moments du récit peuvent être mentionnés, tels que celui-ci :

> – […] Surtout, mes petits bedons, n'allez pas vous jeter gloutonnement sur les mets. Mastiquez avec lenteur et componction. D'ailleurs je vais vous tailler les parts, comme cela se pratique sur les radeaux dans les naufrages. A toi, tyran, cet os jambonique auquel pend encore un morceau de chair. De tes fortes dents tu le briseras et en extrairas philosophiquement la moelle. A vous, mesdames, ce fond de pâté enduit de farce et ses encoignures et bastionné intérieurement d'une couche de lard fort substantielle. C'est un mets délicieux, savoureux et nutritif à n'en pas vouloir d'autre.[523]

Le Pédant, qui s'exprime, semble se transfigurer. On entrevoit en lui le narrateur rabelaisien donnant des conseils de mastication tout en utilisant son ton si familier et sympathique, ainsi que son vocabulaire si particulier (« mes petits bedons », « jambonique », la « moelle », etc.). Non seulement les allusions à l'œuvre rabelaisienne sont fréquentes dans

[520] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, ch. IV, p. 351.
[521] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXII, p. 178 à 190.
[522] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, ch. « Le Chariot de Thespis », p. 30.
[523] *Ibid.*, ch. « Où le roman justifie son titre », p. 157.

Le Capitaine Fracasse et montrent une grande connaissance des œuvres de François Rabelais par Théophile Gautier, mais elles contiennent aussi parfois des comparaisons autorisant une autre lecture du texte.

> Blazius avait fait partie d'une troupe où se trouvait Bellombre, et comme leurs emplois ne les mettaient pas en rivalité ils s'appréciaient et étaient devenus fort amis, grâce à un goût commun pour la dive bouteille[524].

Les personnages étant à ce moment en train de faire un long voyage, il est aisé pour le lecteur de faire le parallèle avec l'odyssée des pantagruéliques vers la Dive Bouteille, qui se déroule durant *Le Quart Livre* et *Le Cinquième Livre*. Ainsi, non seulement les références que Gautier se plait à faire sont recherchées, mais en outre elles sont tout à fait pertinentes quant au moment choisi. Il y a une forme de connivence avec le lecteur connaissant son Rabelais, la mention de la dive bouteille permettant de relire le voyage de la troupe comme un écho lointain de celui de Pantagruel. Ici, la quête de Sigognac le ramène à son point de départ (sa demeure), mais le jeune homme s'est désormais forgé de solides amitiés, est amoureux et aimé en retour, et est devenu riche. Quant à son rang, il est lui aussi restauré par l'action du roi.

Annonçant cette fin heureuse et proche d'un conte de fée, la joie inondant les banquets se voit dans un certain nombre d'occurrences ; en témoigne le moment où, arrivé à table, Sigognac, devenu bon vivant après ses aventures, dîne avec un plaisir non dissimulé et réciproque en compagnie de son ancien rival, le duc de Vallombreuse :

> Vallombreuse et Sigognac s'assirent en face l'un de l'autre sur les moins boiteuses des six chaises, et le jeune duc, que cette situation nouvelle pour lui égayait, attaqua les mets réunis à grand'peine par Pierre, avec une amusante férocité d'appétit. Ses belles dents blanches, après avoir dévoré un poulet tout entier, lequel, il est vrai, semblait mort d'étisie, s'enfonçaient joyeusement dans la tranche rose d'un jambon de Bayonne, et faisaient, comme on dit, sauter les miettes au plafond. Il proclama les foies de canard une nourriture délicate, exquise, ambroisienne, et trouva que ce petit fromage de chèvre, jaspé et persillé de vert, était un excellent éperon à boire[525].

A la lecture de ce passage, il est difficile de croire que Sigognac et Vallombreuse se sont affrontés l'épée à la main par le passé. Leur réconciliation heureuse et franche est pourtant bien réelle, et c'est une conséquence de différentes péripéties, et entre autres de l'altération que connait Sigognac grâce à la troupe qu'il accompagne durant le récit.

---

[524] *Ibid.*, p. 167.
[525] *Ibid.*, ch. « Orties et toiles d'araignée », p. 465.

Du Sigognac languissant et se laissant dépérir du début de l'histoire l'on arrive à ce nouveau Sigognac, bon vivant, joyeux et rieur.

> Il loua aussi le vin, lequel était vieux et de bon cru, et dont la belle couleur rougissait comme pourpre dans les anciens verres de Venise. Une fois même, tant il était de bonne humeur, il faillit éclater de rire, à l'air effaré de Pierre, surpris d'avoir entendu son maître appeler « M. le duc de Vallombreuse » ce vivant réputé pour mort. Tout en tenant tête du mieux qu'il pouvait au jeune duc, Sigognac s'étonnait de voir chez lui, familièrement accoudé à sa table, cet élégant et fier seigneur, jadis son rival d'amour, qu'il avait tenu deux fois au bout de son épée, et qui avait essayé à plusieurs reprises de le faire dépêcher par des spadassins[526].

La transformation de Sigognac est d'autant plus frappante que Pierre, son valet, n'a pas vécu les aventures du jeune homme, et est resté dans la demeure familiale pour en prendre soin pendant plusieurs années. Aussi, il est le premier témoin de la transformation de son maître, qu'il retrouve bien changé après son voyage. L'évolution de Sigognac explique entre autres que Pierre ait eu des difficultés (« à grand'peine ») à réunir les mets présents durant ce repas, tant cette abondance est inhabituelle pour lui qui était habitué à voir son maître survivre avec un « garde-manger ne renfermant pas de quoi faire souper une souris »[527]. L'histoire de Sigognac montre que la transformation d'un personnage en bon vivant au contact d'autres figures de joyeux mangeurs est encore un sujet digne d'intérêt au XIXe siècle.

On a pu voir que la joie dans les banquets est un phénomène encore assez présent dans le corpus. Désormais, peut-on dire ce que font les écrivains du thème de la guerre, si présent dans le roman de Rabelais ?

2. La guerre contre la faim

Le thème de la guerre est très présent tout au long de l'œuvre de Rabelais, sans doute en raison de la fréquence des escarmouches et conflits mineurs ou majeurs en Europe du temps de l'auteur. A l'époque de l'écriture des textes du XIXe siècle du corpus, les conflits se font plus rares sur le continent, aussi le spectre de la guerre en littérature passe quelque peu au second plan (il sera cependant réactivé par la guerre de 1870-1871 dans d'autres œuvres

[526] *Ibid.*, *loc. cit.*
[527] *Ibid.*, ch. « Le Chariot de Thespis », p. 23.

telles que *La Débâcle*[528]). Pourtant, des motifs guerriers sont toujours présents, et c'est ainsi que la guerre change de terrain : quittant le champ de bataille, le combat perd son sens de fracas des armes pour devenir une lutte ridicule et humoristique contre les élans de l'estomac.

On a vu que Dumas citait avec humour un menu proposé à Louis XVIII composé de trente-deux entrées[529]. En plus de la dimension à la fois comique, rêveuse et presque nostalgique, le travail historique minutieux de Dumas[530] participe d'une tendance assez courante chez les écrivains rabelaisants. Il s'agit de donner un repas colossal, à même de vaincre la faim des personnages et l'appétit allégorique des lecteurs. La description doit pouvoir rassasier, au point que nul ne puisse avoir le sentiment de rester sur sa faim. La dimension militaire peut être vue, dans *Le Grand Dictionnaire de cuisine*, dans l'ordre très strict de l'organisation du menu de Louis XVIII et son aspect gigantesque qui n'est pas sans rappeler les banquets de Rabelais ; et dans *Les Trois Mousquetaires*, elle est présente chez Porthos, qui est au début du roman qu'un soldat désœuvré ne sachant pas réellement combattre ses ennemis, comme le lui reproche M. de Tréville.

> Voyons, vous, Porthos, n'avez-vous un si beau baudrier d'or que pour y suspendre une épée de paille ?[531]

Au lieu de combattre vaillamment, Porthos ne lutte plus que contre son estomac, en compagnie de son valet Mousqueton :

> Porthos était couché, et faisait une partie de lansquenet avec Mousqueton, pour s'entretenir la main, tandis qu'à chaque coin d'une grande cheminée bouillait sur deux réchauds deux casseroles, d'où s'exhalait une double odeur de gibelotte et de matelote qui réjouissait l'odorat. En outre, le haut d'un secrétaire et le marbre d'une commode étaient couverts de bouteilles vides.
> A la vue de son ami [d'Artagnan], Porthos jeta un grand cri de joie ; et Mousqueton, se levant respectueusement, lui céda la place et s'en alla donner un coup d'œil aux deux casseroles, dont il paraissait avoir l'inspection particulière[532].

Mousqueton est un si fidèle valet qu'il se mue durant cet extrait en une forme d'extension du corps de Porthos tant il est soucieux des même intérêts que ceux de son maître,

---

[528] On ne parlera pas de ce roman de Zola dans le cadre de cette thèse, le sujet étant trop éloigné de notre analyse ; on a cité ce livre à titre indicatif.
[529] Alexandre Dumas, *Le Grand Dictionnaire de cuisine*, *op. cit.*, « Lettre à Jules Janin », p. 55-56 (Annexe 7).
[530] Si l'on part du principe que cette liste soit issue d'un document réel, et ne contienne pas de fantaisie pour grossir le trait. Il est possible que le document que mentionne Dumas ait réellement existé, le roi mangeant rarement seul, et la table du roi devant avant tout refléter la puissance de la monarchie.
[531] Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, *op cit.*, ch. III, p. 35.
[532] *Ibid.*, ch. XXV, p. 284.

en surveillant les casseroles. On peut remarquer que comme chez tout bon vivant, la place du vin est capitale pour Porthos, comme l'indique ici le grand nombre de bouteilles vides. Le mousquetaire a également une attitude franche et joyeuse en voyant arriver son ami, qui accentue l'image de bon vivant du personnage. Le champ lexical de la guerre est aussi présent durant la suite de la visite de d'Artagnan :

> – Mais votre hôte se conduit bien envers vous, à ce qu'il paraît, mon cher Porthos, dit d'Artagnan, montrant au malade les casseroles pleines et les bouteilles vides.
> – Coussi, coussi ! répondit Porthos. Il y a déjà trois ou quatre jours que l'impertinent m'a montré mon compte, et que je les ai mis à la porte, son compte et lui ; de sorte que je suis ici comme une façon de vainqueur, comme une manière de conquérant. Aussi, vous le voyez, craignant toujours d'être forcé dans la position, je suis armé jusqu'aux dents[533].

Le grand nombre de termes associés au vocabulaire militaire ne laisse pas de place au doute. En parlant de « vainqueur », de « conquérant », d'être « forcé dans la position », de la nécessité d'être « armé jusqu'aux dents », de « vivres » et de « renforts »[534], la discussion de Porthos ressemble de manière frappante aux descriptions des banquets rabelaisiens, en particulier ceux de Grandgousier, qui réunissaient les plats comme autant de régiments. Outre Dumas, Gautier se montre lui aussi tout à fait remarquable quant au motif de la guerre contre la faim : son *Capitaine Fracasse* contient un moment durant lequel les cuisiniers sont en guerre contre l'appétit, et mettent dans la préparation des plats une ardeur guerrière toute rabelaisante.

> La cuisine où les comédiens entrèrent en attendant qu'on préparât leurs chambres était grande à y pouvoir accommoder à l'aise le dîner de Gargantua ou de Pantagruel. Au fond de l'immense cheminée qui s'ouvrait rouge et flamboyante, comme la gueule représentant l'enfer dans la grande diablerie de Douai, brûlaient des arbres tout entiers. A plusieurs broches superposées, que faisait mouvoir un chien se démenant comme un possédé à l'intérieur d'une roue, se doraient des chapelets d'oies, de poulardes et de coqs vierges, brunissaient des quartiers de bœuf, roussissaient des longes de veaux, sans compter les perdrix, bécassines, cailles et autres menues chasses[535].

On peut voir dans ce premier temps du passage la référence explicite aux géants rabelaisiens, qui nous indique la profusion des victuailles. En outre, il est question de la « grande diablerie de Douai », laquelle n'est pas sans rappeler que la dimension carnavalesque de Rabelais est inspirée de ces spectacles publics immémoriaux qu'étaient les diableries et les mystères

---

[533] *Ibid.*, ch. XXV, p. 286.
[534] Il y a donc six occurrences. Les « sorties » font aussi partie du vocabulaire militaire, mais elles sont mentionnées par d'Artagnan et non par Porthos, et c'est pourquoi on a choisi de ne pas relever le terme.
[535] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, ch. « Le Pont-Neuf », p. 278-279.

du Moyen-âge. Mais comme dans ces représentations, les traits liés à « l'enfer », que sont la « gueule » béante du diable, le feu de la cheminée brûlant « des arbres tout entiers » ainsi que la « possession » du chien, sont marqués par une exagération tangible à visée comique. Etre rôti à la « broche » représente certes un sort peu enviable, mais la portée de l'image est volontairement sapée par la narration, qui revient à la réalité du récit et nous apprend que les seuls suppliciés sont des « oies, des poulardes et des coqs vierges », tandis que grille le « bœuf » et cuisent les « perdrix, bécassines, cailles et autres menues chasses », le tout énuméré dans une hyperbole gastronomique appétissante que n'aurait pas renié François Rabelais.

> Autour d'une longue table de chêne, couverte de mets en préparation, s'agitait tout un monde de cuisiniers, prospecteurs, gâte-sauces, des mains desquels les aides recevaient les pièces lardées, troussées, épicées, pour les porter aux fourneaux qui, tout incandescents de braise et pétillants d'étincelles, ressemblaient plutôt aux forges de Vulcain qu'à des officines culinaires, les garçons ayant l'air de cyclopes à travers cette brume enflammée. Le long des murs brillait une formidable batterie de cuisine de cuivre rouge ou de laiton : chaudrons, […] moules de pâtisserie façonnés en donjons, dômes, petits temples, casques et turbans de forme sarrasine, enfin toutes les armes offensives et défensives que peut renfermer l'arsenal du dieu Gaster[536].

Comme durant les repas de Grandgousier, la description recèle quelques indices du champ lexical militaire, de manière plus ou moins flagrante. Explicitement, le champ lexical peut être vu dans les « casques », les « armes offensives et défensives » ou encore « l'arsenal ». Mais le vocabulaire militaire est aussi présent de façon sous-entendue par le moyen de la double-interprétation autorisée par le « dieu Gaster »[537], le nom renvoyant d'une part au ventre et d'autre part au terme latin *vastare*, c'est-à-dire « dévaster ». Aussi, les « pièces lardées » peuvent aussi bien être vues comme des mets de choix que des pièces d'artillerie, d'autant plus qu'elles sont introduites dans des fourneaux « tout incandescents de braise » et produisant des « étincelles » ainsi qu'une « brume enflammée », comme lors de la mise à feu d'un canon. D'ailleurs, les pièces d'artillerie nécessitaient jusqu'à très récemment (fin du XIXe-début du XXe siècle) un rechargement par la bouche du canon et non par la culasse comme aujourd'hui, dans un geste assez proche de celui du cuisinier enfonçant les plats au fond des fourneaux.

---

[536] *Ibid.*, p. 279.

[537] Le nom n'est pas nouveau ; Gautier connaît parfaitement son Rabelais (François Rabelais, *Le Quart Livre*, *op. cit.*, ch. LVII, p. 420 sur « messere Gaster »).

Dans cette cuisine devenue l'antre du dieu des forgerons (« Vulcain »), les marmitons sont autant de « cyclopes » mettant les « batteries » de « chaudrons » à l'épreuve du feu dans le but de forger les plats-munitions comme autant de « donjons, dômes […] ». Et c'est pourquoi les ravages de l'appétit des gourmands auront pour effet une dévastation des plats : ne subsisteront que les ruines de ces positions défensives abritant comme des « petits temples » les saveurs substantifiques.

> A chaque instant arrivait de l'office quelque robuste servante, aux joues colorées et mafflues comme les peintres flamands en mettent dans leurs tableaux, portant sur la tête ou la hanche des corbeilles pleines de provisions.
> « Passez-moi la muscade, disait l'un ! un peu de cannelle, s'écriait l'autre ! Par ici les quatre épices ! remettez du sel dans la boîte ! les clous de girofle ! du laurier ! une barde de lard, s'il vous plaît, bien mince ! soufflez ce fourneau ; il ne va pas ! éteignez cet autre, il va trop et tout brûlera comme châtaignes oubliées en la poêle ! versez du jus dans ce coulis ! allongez-moi ce roux, car il épaissit ! […][538].

Ce second temps du passage donne naissance à un autre tableau. De la forge de l'atelier militaire, l'on passe à une représentation qui rappelle fortement, comme les banquets rabelaisiens, les tableaux joyeusement cacophoniques et dysharmoniques de Brueghel l'Ancien, où les personnages sont nombreux et chacun animé dans un mouvement différent de celui de son voisin, sans qu'il soit possible de réellement former des ensembles dans l'image. C'est aussi le moment d'une allusion explicite aux paroles gelées auxquelles sont confrontés les pantagruéliques durant leur voyage[539], ainsi qu'aux « Propos des bienyvres »[540].

> Qui a demandé les cailles au gratin ? Dressez vivement ce râble de lièvre piqué ! » Ainsi se croisaient dans un gai tumulte les propos substantiels et mots de gueule justifiant mieux leur titre que les mots de gueule gelés entendus de Panurge à la fonte des glaces polaires, car ils avaient tous rapports à quelque mets, condiment ou friandise »[541].

Les paroles gelées qu'entendent Pantagruel et sa cour ne sont pas compréhensibles :

> Lors [Pantagruel] nous jecta sur le tillac plenes mains de parolles gelées, et sembloient dragée perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz dorez. Les quelz, estre quelque peu eschauffez entre les mains,

[538] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, p. 279-280.
[539] François Rabelais, *Le Quart Livre*, *op. cit.*, ch. LV et LVI.
[540] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. V.
[541] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, p. 279-280.

> fondoient comme neiges et les oyons realement, mais ne les entendions, car c'estoient languaige Barbare[542].

Les paroles ne sont pas comprises, et on sait simplement d'elles qu'elles sont belles et miroitantes, la beauté du langage se muant avec une certaine poésie en de charmants reflets visuels. Et lorsque les personnages tentent de faire fondre à nouveau des paroles gelées, le lecteur a un aperçu assez cocasse de l'effet sonore produit :

> Les quelles ensemblement fondues ouysmes : hin, hin, hin, hin, his, ticque torche, lorgne, brededin, bredebac, frr, frrr, frrr, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, traccc, trac, trr, trr, trr, trrr, trrrrrr, on, on, on, on, ououououon, goth, magoth et ne sçay quelz aultres motz barbares […][543].

Les langues s'entrecroisent et l'on ne peut presque entendre qu'une cacophonie d'onomatopées[544]. Dans l'extrait du *Capitaine Fracasse*, le texte est de manière analogue saturé d'injonctions qui s'entrechoquent et donnent une idée de l'ambiance enfiévrée de la cuisine, mais cela se produit sans pour autant que le sens ne se perde. Là où Rabelais proposait un fond sonore incompréhensible ou bien un mélange de paroles d'ivrognes plus ou moins sans queue ni tête, ici la cacophonie garde son sens, car elle n'est produite que par la seule voix du chef cuisinier, lequel parvient à créer un gai tumulte sans renfort extérieur. On imagine d'ailleurs bien que derrière cette voix, les cuisiniers doivent faire beaucoup de bruit, ce qui n'est pas sans lien avec les quelques mots qui peuvent être perçus dans le brouhaha des paroles gelées en train de fondre. Pour finir, le tintamarre des marmitons de la suite du chapitre du *Capitaine Fracasse* n'est pas sans effet :

> Hérode, Blazius et Scapin, qui étaient sur leur bouche et gourmands comme chats de dévote, se pourléchaient les babines à cette éloquence si grasse, si succulente et si bien nourrie qu'ils disaient hautement préférer à celle d'Isocrate, Démosthène, Eschine, Hortensius, Cicéro et autres tels bavards dont les phrases ne sont que viandes creuses et ne contiennent aucun suc médullaire. « Il me prend des envies, dit Blazius, de baiser sur l'une et l'autre joue ce gros cuisinier, gras et ventripotent comme moine qui gouverne toutes ces casseroles d'un air si superbe. Jamais capitaine ne fut plus admirable au feu ! »[545]

Les comédiens sont bien plus sensibles aux signes sonores indiquant l'imminence de l'arrivée d'un repas admirable qu'à toute autre rhétorique, ce qui contraste avec leur malheureuse

---

[542] François Rabelais, *Le Quart Livre*, *op. cit.*, ch. LVI, p. 416.
[543] *Ibid.*, p. 418.
[544] Quelques sons tranchent néanmoins avec les autres, tels que « goth » et « magoth » (jeu de mot avec le « magot »).
[545] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, p. 280.

aventure à l'auberge de Chirriguirri[546]. De même, le cuisinier est à la fois un « capitaine » (ce qui ramène à la métaphore militaire) et un « moine », ce qui peut faire penser à l'individu Rabelais ainsi qu'au frère Jean des Entommeures, grand mangeur lui aussi malgré son statut de moine et qui s'était distingué au combat (à lui seul, il avait en effet sauvé son abbaye des attaques de l'ennemi[547]).

Mais cette lutte contre la faim est symbolique. *Le Capitaine Fracasse* recèle également de véritables luttes armées, et il est remarquable de voir que, comme chez Rabelais, les victimes sont rares, et sont plutôt blessées que tuées, à l'image du duc de Vallombreuse :

> « Mais qu'avez-vous donc ? dit le prince en étendant la main vers le jeune duc, qui chancelait malgré le soutien de Malartic.
> – Rien, mon père, répondit Vallombreuse d'une voix à peine articulée… rien… Je meurs ; et il tomba tout d'une pièce sur les dalles du palier sans que Malartic pût le retenir.
> – Il n'est pas tombé sur le nez, dit sentencieusement Jacquemin Lampoudre, ce n'est qu'une pâmoison ; il en peut réchapper encore. Nous connaissons ces choses-là, nous autres hommes d'épée, mieux que les hommes de lancette et les apothicaires[548].

Ainsi, l'aventure de Sigognac ne se termine pas par la mort de son rival[549], mais par une blessure théâtrale et comique, qui sera vite guérie et n'est pas sans écho avec les guerres imaginées par Rabelais, durant lesquelles les victimes sont peu nombreuses lors des combats du géant. Ces guerres, si peu létales, sont plus proches de la parodie. C'est encore vrai sous la plume de Gautier, qui, en bon suiveur de Rabelais, offre ici le spectacle d'un Vallombreuse s'écroulant de façon on ne peut plus grandiloquente, ayant perdu de plus son duel contre… Un comédien à la noblesse oubliée. Il y a ici une forme de jeu, de farce qui devant faire réagir le lecteur : en effet, le noble joue la comédie face à un comédien noble. Il n'est donc guère surprenant pour le lecteur que Vallombreuse revienne à la vie quelques pages plus tard, mais l'on s'étonne que la pâmoison de Vallombreuse puisse être prise pour une mort authentique par Sigognac.

Quelque peu plus tard, comme chez Rabelais, les deux camps vont fraterniser. On a montré précédemment le joyeux et franc repas de Sigognac avec Vallombreuse[550].

---

[546] Les malheureux ont eu affaire à un aubergiste charlatan vantant les mérites de plats très appétissants, qu'il prétendait ensuite ne plus pouvoir proposer, à cause de clients qui seraient passés juste avant leur arrivée et auraient épuisé ses réserves. Aussi Chirriguirri n'a plus qu'une simple merluche à leur proposer, après leur avoir grandement ouvert l'appétit ! *Ibid.*, ch. « L'Auberge du Soleil Bleu », p. 60 à 63.
[547] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXVII, p. 226.
[548] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, ch. « La Bague d'Améthyste », p. 425.
[549] Lequel avait enlevé la comédienne dont ils sont amoureux tous les deux.
[550] *Ibid.*, ch. « Orties et toiles d'araignée », p. 465.

De même, apprenant que celle dont il était amoureux est sa demi-sœur, le duc va laisser sa place à Sigognac auprès de la belle avec l'accord du prince de Vallombreuse son père, dans une fin on ne peut plus heureuse et proche du conte de fées[551], laquelle est là aussi assez proche de l'univers rabelaisien et de ses histoires au dénouement heureux. Enfin, Gautier a imaginé en Sigognac un personnage sympathique pour lequel le lecteur est sincèrement heureux, ce qui rejoint la proximité que peut éprouver le lecteur envers les bons vivants de Rabelais. A tel point que même la dimension excessive de la fin joyeuse du *Capitaine Fracasse* ne freine pas la sympathie du lecteur pour le personnage[552].

La fin trop joyeuse de l'histoire de Sigognac est en outre dans la lignée du style rabelaisien. Les géants ne semblent pas évoluer tout à fait dans la même réalité que les hommes, ce qui explique entre autre l'excès permanent qui les entoure, tant du point de vue physique (par leur taille cyclopéenne), que de leurs pouvoirs (leur force et leur capacité d'altérer positivement les autres). Rapporté à Gautier, l'histoire de Sigognac semble marquée par le divin, non pas par les attributs du gigantisme, mais par une providence extrêmement favorable (à l'excès), lui assurant une fin heureuse et allant jusqu'à faire disparaître les pertes lors des affrontements armés en les transformant en de simples blessés. Ces combats sans conséquence réellement tragique permettent d'autant plus facilement de justifier la réconciliation de Sigognac avec Vallombreuse, de même que la bien opportune découverte par ce dernier de son lien de parenté avec Isabelle, qu'il convoitait.

L'intrigue est certes peu crédible du point de vue de la vraisemblance, mais ici Gautier n'a que faire de l'effet de réel. D'un côté, cette œuvre (qui est plus une forme de conte qu'un roman traditionnel) porte avant tout sur la découverte du monde par un jeune homme noble qui au fur et à mesure s'épanouit, grâce à la venue providentielle de la troupe de comédiens qu'il accompagnera (autre point commun avec l'œuvre rabelaisienne[553]), jusqu'à trouver l'amour et restaurer l'honneur de son sang. Et de l'autre, il y a, comme chez Rabelais une importance de la parodie, ici visible dans la fin trop heureuse

[551] Sigognac retrouve le trésor familial par hasard, en enterrant son chat décédé de vieillesse, ce qui lui permet de restaurer son rang et de sauver son domaine de la ruine. *Ibid.*, ch. Le Château du bonheur », p. 499-500.
[552] Après tout, *Le Capitaine Fracasse* est un roman plutôt destiné à un jeune public, et le roman rabelaisien était lui aussi empreint d'un excès dans les aventures des géants et de la cour qui les accompagne.
[553] Chez François Rabelais, les géants aussi grandissent intellectuellement à l'aide d'un voyage. Gargantua découvre ainsi la Beauce et Paris, puis est aussi amené à voir du pays lors de la guerre contre Picrochole, comme lorsqu'il tombe face au fameux château du gué de Vède, qu'il pulvérise pour se défendre des tirs ennemis. Pantagruel va quant à lui entamer en premier lieu un voyage à but éducatif, envoyé par son père (il découvre le monde universitaire, certes parodié), puis va plus tard partir dans une véritable odyssée en quête de la Dive Bouteille.

pour être sérieuse. On a montré plus tôt la dimension comique de la comédie que joue Vallombreuse à Sigognac après sa blessure légère : il y avait déjà à ce moment de la parodie. Mais de la même manière que dans l'écriture rabelaisienne, les lectures plurielles demeurent possibles. La parodie ne suffit pas à éclairer l'ensemble de l'œuvre (qui nous narre tout de même une belle histoire), de même que la lecture « naïve » du *Capitaine Fracasse* ne saurait donner d'explication aux passages comiques par leurs situations absurdes et leurs excès.

Ainsi, Gautier et Dumas changent généralement la guerre en un conflit allégorique contre la faim, bien que Porthos et Sigognac doivent se battre de temps à autres. Gautier est le plus fidèle à Rabelais concernant la dimension sympathique des bons vivants : dans *Le Capitaine Fracasse*, les tensions entre les protagonistes et leurs antagonistes s'estompent de manière brutale, totale et excessive, donnant au texte une saveur parodique. Paradoxalement, la disparition des tensions entre les personnages semble sincère, la dimension comique ne concernant que le lecteur. La bénignité de la blessure de Vallombreuse après son duel contre Sigognac n'est remarquée que par Jacquemin Lampoudre, qui de plus ne la voit pas comme risible. Mais la lutte devenant surtout celle de l'homme contre son estomac, le thème guerrier se mue en un sujet tout à fait comique et joyeux, d'où le beau passage du restaurant[554], et son va-et-vient permanent entre d'une part la description de la cuisine et des plats, et d'autre part les allégories de la forge mythologique d'Héphaïstos et du thème militaire : le conflit majeur devenant celui de l'homme contre sa faim, il faut dès lors faire des aliments autant de munitions pour triompher d'elle… du moins jusqu'au prochain repas.

Si le motif de la guerre contre la faim sera abondamment repris par les autres écrivains du corpus, il ne le sera toutefois pas nécessairement de manière aussi positive et comique. *Le Ventre de Paris* voit s'affronter les gras contre les maigres dans une lutte à mort métaphorique. Claude Lantier le perçoit d'ailleurs, de manière presque prophétique[555], et en fait part à Florent :

> – Est-ce que vous connaissez la bataille des Gras et des Maigres ? demanda-t-il.
> Florent, surpris, dit que non. Alors Claude s'enthousiasma […]. Il cita quelques épisodes : les Gras, énormes à crever, préparant la goinfrerie

[554] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, ch. « Le Pont-Neuf », p. 278 à 280.
[555] Il n'est jamais totalement dans le récit, et intervient ponctuellement pour aiguiller Florent, avant de disparaître aussi brusquement qu'il est apparu, comme une forme de spectre.

> du soir, tandis que les Maigres, pliés par le jeûne, regardent de la rue avec la mine d'échalas envieux ; et encore les Gras, à table, les joues débordantes, chassant un Maigre qui a eu l'audace de s'introduire humblement, et qui ressemble à une quille au milieu d'un peuple de boules. Il voyait là tout le drame humain ; il finit par classer les hommes en Maigres et en Gras, en deux groupes hostiles dont l'un dévore l'autre, s'arrondit le ventre et jouit[556].

La vision de Claude est d'autant plus prophétique qu'il est différent lorsqu'il en vient à ce discours, et semble sortir d'une « songerie ». Malgré « l'enthousiasme » du peintre face à ces classiques de la peinture flamande, on perçoit la tonalité sombre d'un Maigre qui voudrait être Gras. Les Maigres « pliés » et « envieux » sont ici actualisés en Florent et Claude contemplant leurs ombres faméliques au milieu de la pléthore des Gras « énormes à crever ». De même, l'image du Maigre chassé par les Gras est loin d'être innocente : c'est bien sûr un avant-goût de la fin du roman, durant laquelle Florent sera exilé par les autres personnages et devra, par une cruelle ironie, retourner au bagne dont il s'était si difficilement échappé pendant que les Gras « s'arrondiront le ventre et jouiront » ; là est « tout le drame humain ». La thématique de la bataille des Gras contre les Maigres touche le roman tout entier, et pour Claude, elle existe depuis le début de l'Histoire :

> – Pour sûr, dit-il, Caïn était un gras et Abel un Maigre. Depuis le premier meurtre, ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits mangeurs… C'est une continuelle ripaille, du plus faible au plus fort, chacun avalant son voisin et se trouvant avalé à son tour… Voyez-vous, mon brave, défiez-vous des Gras. […] Nous sommes des Maigres, nous autres, vous comprenez… Dites-moi si, avec des ventres plats comme les nôtres, on tient beaucoup de place au soleil[557].

Si Claude fait commencer l'Histoire de l'humanité de manière allégorique par le premier meurtre d'après la Bible, la transformation des personnages respectivement en un Gras et en un Maigre semble comique de prime abord (et fait rire Florent quelques lignes plus tard[558]), mais n'a pas de visée comique pour Claude : le peintre est tout à fait sérieux, et se fait en quelque sorte l'écho de manière indirecte de l'auteur (« défiez-vous des Gras »), qui mettrait en garde Florent quant à son sort s'il demeure ainsi parmi ses ennemis (lesquels « l'avaleront » métaphoriquement en le renvoyant au bagne).

Il n'y a pas de tendance générale dans la représentation de la lutte contre l'appétit. Certains écrivains, tels que Dumas ou Gautier, feront de la faim le motif d'un combat symbolique humoristique, remplaçant les faits d'armes véritables par une image comique

[556] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 251.
[557] *Ibid.*, *loc. cit.*
[558] *Ibid.*, *loc. cit.*

réjouissante en droite ligne de ce que faisait Rabelais. D'autres, comme Zola, utiliseront l'idée de la faim dans un but tout à fait différent, et c'est ce qui se produit dans *Le Ventre de Paris*, où le lecteur assiste à la dévoration symbolique d'un Maigre par les Gras. Le roman reste néanmoins affecté par l'influence rabelaisienne, mais dans d'autres motifs, notamment les descriptions pléthoriques et hyperboliques de victuailles dans les Halles.

Flaubert est avec *Salammbô* assez proche de ce que fera Zola après lui, la brutalité bestiale de la dévoration du banquet par les mercenaires semblant annoncer le cruel destin de Florent dévoré symboliquement. Dans *Madame Bovary*, le thème de la guerre contre la faim n'est pas développé. Il ne s'agit pas de lutter contre les velléités du ventre, mais plutôt de montrer la vanité des personnages via dans la description des plats, et notamment dans ce gâteau de noces que Gustave Flaubert saborde volontairement dans une hilarité masquée par une narration en apparence sérieuse. Enfin, Balzac semble ne pas s'intéresser à la sympathie du bon vivant autrement que dans le pastiche des « Propos des bienyvres » du *Gargantua* auquel il procède dans *La Peau de chagrin*[559].

La comparaison entre Rabelais et les écrivains rabelaisants quant à la question de la sympathie du bon vivant révèle un certain nombre de ressemblances et divergences, avec une plus grande part d'imitation que de changements. Le repas joyeux et fastueux rabelaisien, auquel sont conviés de nombreux fêtard, se retrouve partiellement repris au XIXe siècle. Les banquets peuvent être joyeux, comme ceux du *Capitaine Fracasse* ou de *L'Assommoir* ainsi que le repas de noces lors des jeux organisés par les convives, mais ce n'est pas toujours le cas, comme le montre le repas de Porthos chez son amante dans *Les Trois Mousquetaires*. La sympathie des bons vivants de Rabelais menant à l'altération se retrouve également dans une certaine mesure dans l'adaptation moderne. L'altération n'est pas toujours présente de manière durable (dans *L'Assommoir* elle s'atténue dès que Mes-Bottes s'absente ; de même, il y a échec de l'altération par Porthos chez les Coquenard), mais quelques exemples montrent qu'elle ne disparaît pas pour autant (l'orgie chez Taillefer, et l'altération définitive de Sigognac par les comédiens).

Par contre, les conflits armés se font rares dans le corpus du XIXe, et la guerre que doit parfois mener le bon vivant rabelaisien n'a dès lors plus lieu d'être, mis à part chez Gautier (où les combats existent effectivement mais n'ont presque aucune conséquence grave).

[559] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 97 et suivantes.

Paradoxalement, si le thème de la guerre n'est pas repris dans le corpus, les tensions demeurent et s'expriment vivement. La bienveillance du bon vivant, à part chez Sigognac, n'est pas partagée par les autres personnages du corpus. L'aura divine du bon vivant selon Rabelais n'est pas non plus actualisée : l'un des seuls exemples correspondant véritablement à ce critère est à nouveau celui de Sigognac, qui bénéficie d'une providence extrêmement favorable durant l'ensemble du roman (les exemples de cette chance excessive abondent dans *Le Capitaine Fracasse*).

Mais l'idée de la guerre contre la faim est reprise par les écrivains du corpus, l'appétit hyperbolique du bon vivant supposant une nourriture pléthorique. Le sujet, souvent allégorique et comique, ne l'est pas toujours, et Zola tournera le thème de manière tragique, par le biais de la mise à mort d'un Maigre cerné par les Gras. Enfin, la sympathie du bon vivant rabelaisien, qui amène le lecteur à l'apprécier, se retrouve aussi au XIXe siècle dans les différents exemples de bons vivants. Ces derniers sont certes parfois ridicules (Porthos ne sait pas réellement se battre) ou répugnants quand ils mangent (Mes-Bottes), mais n'en demeurent pas moins proches du lecteur grâce à la narration, qui les décrit plus ou moins avec bienveillance.

Le tableau de la page suivante rassemble l'ensemble des traits de la sympathie du bon vivant rabelaisien et les compare, œuvre par œuvre, avec l'adaptation littéraire du personnage durant le XIXe siècle.

Le caractère sympathique du personnage au XIXe siècle (par œuvre)

Œuvres (ci-dessous) \ Sympathie (à droite)	**Une figure accueillante**	**La sympathie contagieuse**	**Pas de goût pour la guerre, mais parfois une nécessité**	**Le caractère non rancunier**	**Une figure proche du divin**	**La violence comique ou allégorique**	**Une sympathie qui transcende l'œuvre et touche le lecteur**
***Les Cent Contes drolatiques* (Balzac)**	Oui	Oui	Non (aucun réel conflit)	Non	Non	Oui	En partie vrai
La Peau de chagrin	Oui	Oui	Non (aucun réel conflit)	Non	En partie vrai, chez le Gargantua mentionné durant l'orgie	Oui	Oui
***Le Grand dictionnaire de cuisine* (Dumas)**	Oui (le narrateur)	Oui	Non (aucun réel conflit)	Oui	Oui (les rois)	Non (pas de violence)	Oui
Les Trois Mousquetaires	Oui (Porthos et le narrateur)	Oui	Oui	Oui	Non	Oui	Oui
***Mémoires d'un médecin* (tome 1, « Joseph Balsamo »)**	Oui (le narrateur)	Non	Non	Non	Non	Oui	Non
***Madame Bovary* (Flaubert)**	Oui	En partie vrai	Non	Non	Non	Oui	Oui
Salammbô	Non	Non	Non (des mercenaires)	Non (*hubris*)	Non	Oui	Non
***Le Capitaine Fracasse* (Gautier)**	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui
***La Curée* (Zola)**	Non	Non	Non	Non	Non	Oui	Oui
L'Œuvre	En partie vrai (les premiers	En partie vrai (les premiers	Non	Non	Non	Oui	Oui

	repas chez Sandoz)	repas chez Sandoz)					
Le Ventre de Paris	Non	Non	Non	Non	Non	Oui	Non
L'Assom-moir	Oui	Oui	Non	Non	Oui	Oui	Oui
***Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux* (Nodier)**	Oui	Oui	Non	Oui	Oui	Oui	Oui
***L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* (Cladel)**	Oui	Oui	Non	Non	Non	Oui	Oui

Il ressort de ce tableau le sentiment d'une plus grande fidélité quant à la sympathie inhérente au personnage dans l'adaptation au XIXe siècle, car contrairement à la représentation de l'ordure et de la saleté, il n'y a pas de barrière à la sympathie du moment que les bonnes manières sont respectées. Il est beaucoup plus facile d'adapter ce trait typique des bons vivants rabelaisiens que le précédent, et les rabelaisants le retranscrivent de manière plutôt fidèle.

Le thème de la guerre est évincé la plupart du temps, sauf dans *Le Capitaine Fracasse* où Théophile Gautier a respecté le dégoût des bons vivants rabelaisiens pour la violence (utilisée en dernier recours) et la capacité à se réconcilier avec ses adversaires sitôt les combats terminés. Gautier a en quelque sorte également transposé, de manière légèrement parodique, la puissance presque divine des géants rabelaisiens en une providence exceptionnelle en faveur de Sigognac. Or, les aventures des bons vivants de François Rabelais sont elles aussi empreintes d'une aura particulière, à la fois par moments proche des contes et également humoristique et parodique. Gautier a vraisemblablement perçu les différents phénomènes se produisant dans l'écriture rabelaisienne de manière consciente et raisonnée, pour ainsi adapter la source de façon si respectueuse. Mais le travail de Gautier est dans le cas présent une exception, qui ne sera pas reprise par les autres écrivains du corpus.

De manière plus nuancée, les banquets peuvent être fastueux, mais il ne s'agit pas d'une constante, et ils n'amènent pas nécessairement la gaieté des personnages. Dans *Le Ventre de Paris*, le faste et la pléthore des Halles n'empêche pas les Maigres d'être exclus

par les Gras. De même, l'altération des autres par le bon vivant dépend de la réceptivité des personnages à sa sympathie : on pense au décalage entre d'une part l'épisode des *Trois Mousquetaires* dans lequel Porthos doit supporter un repas chez les Coquenard, et d'autre part celui où d'Artagnan retrouve Porthos retranché dans sa chambre, avec lequel il partage un joyeux et franc repas. Aussi, la table ne suffit pas à rendre tous les convives joyeux autour du bon vivant, il faut une inclination particulière.

Le spectre de la guerre s'éloignant, la lutte du bon vivant devient dans l'ensemble un phénomène davantage tourné vers l'intérieur. C'est le début d'une bataille de Sisyphe contre l'appétit, qu'il devra toujours repousser avec des aliments pléthoriques détournés de leur fonction alimentaire première et assimilés à des munitions. Il s'agit là d'un respect scrupuleux de la source rabelaisienne, qui comparait déjà l'accumulation des aliments à du matériel de guerre et des renforts contre la faim. Le respect de l'influence rabelaisienne est d'autant plus grand que le rapport à la nourriture est le même, à savoir un appétit entièrement comblé à la fin du repas. On est donc très éloigné des nouveaux sujets d'écriture sur la faim qui apparaissent durant le siècle et concernant l'appétit malade, tels que les sujets de l'anorexie ou de la boulimie[560].

Pour finir, comme chez Rabelais, la sympathie des bons vivants amène le lecteur à les apprécier, malgré le dégoût que peut susciter par moments leur attitude. Même si Gargantua était répugnant durant sa jeunesse en raison de son manque d'éducation, il est devenu le sage roi que l'on sait. De la même manière, au XIXe siècle, malgré le manque de manière de Mes-Bottes dans *L'Assommoir*, le narrateur le peint comme très sympathique, au point de toucher le lecteur. Balzac, quant à lui, est parvenu à rendre sympathiques et amusants les personnages des *Cent contes drolatiques* malgré leur comportements parfois outranciers. C'est aussi ce que fait Flaubert, représentant durant le morne banquet de noces des Bovary des bons vivants qui réussissent, durant un court laps de temps, à rendre l'atmosphère agréable ; Dumas narre d'une écriture pétillante les repas phénoménaux de Louis XVIII ; Gautier décrit les banquets des comédiens de la troupe qui emmène Sigognac dans un voyage initiatique et salvateur…

La dimension sympathique du bon vivant est dès lors adaptée d'une manière propre à chaque écrivain, mais il ressort un certain nombre de caractéristiques récurrentes.

[560] Les bons vivants ne peuvent pas être considérés comme boulimiques, car leur appétit est certes impressionnant mais n'est pas de l'ordre du trouble alimentaire.

1. Les repas fastueux associés aux bons vivants tendent à être préservés. Moments d'échanges joyeux et conviviaux chez Rabelais, sans distinction de classe ni de sexe, les banquets constituent dans la littérature du XIXe siècle un thème d'écriture privilégié pour les auteurs rabelaisants, qui mettent en œuvre leur talent à revivifier les personnages rabelaisiens. Si les différentes classes de la société ne se mélangent plus, les bons vivants sont cependant capables de rendre le récit joyeux, comme durant le repas de noces de *L'Assommoir*, grâce au phénomène de l'altération qui transforme les convives en échos pantagruéliques du jouisseur menant la danse. La pantagruélisation des convives leur permet d'outrepasser les règles de savoir-vivre en société, de faire éclater les interdits et de passer un moment simple et heureux. Néanmoins, ce pouvoir a ses limites, l'altération ne durant que le temps de la présence du bon vivant.
2. Le motif guerrier revenant de manière lancinante dans le roman rabelaisien se mue en une guerre contre la faim, qui représente à la fois un thème humoristique (le bon vivant s'armant contre son estomac) et tragique, comme en témoigne le destin du personnage de Florent dans *Le Ventre de Paris*. S'il n'y a plus de conflit armé dans le corpus, il n'en demeure pas moins une violence entre les personnages, que le bon vivant est à même d'apaiser, du moins le temps de sa présence.
3. Peu importe leurs excès, leur manque d'éducation ou parfois le ridicule de leurs interventions, les bons vivants demeurent appréciés par les autres personnages, et la narration les met à leur avantage même quand ils sont relégués au second plan. Malgré la saleté de Mes-Bottes et le caractère très épisodique de ses quelques apparitions, le lecteur ne peut s'empêcher de ressentir une forme de sympathie pour ces figures ne vivant que pour le plaisir simple de manger et de festoyer.

Une raison probable pouvant expliquer ce goût pour les bons vivants rabelaisiens à travers les siècles serait la sagesse du personnage, qui lui permet, en tant que roi joyeux, railleur et carnavalesque de demeurer juste dans ses actions et ses décisions, et de ne jamais léser que les mauvais plaisants. Chez Rabelais, malgré les excès dont sont capables les géants et leurs camarades pantagruéliques, la justice est toujours plus ou moins victorieuse dès lors que les géants se mêlent des affaires du monde.

D. La sagesse du bon vivant

La grande sagesse des géants, ainsi que leur prédominance dans l'univers rabelaisien (ils sont au centre du récit, et sont à tour de rôle rois du pays d'Utopie) tend à faire de ces personnages des rois philosophes assez assimilables au modèle platonicien. La dimension profondément sage des géants peut être observée en nombreuses occurrences. Michael Screech commente l'explication que propose Pantagruel des paroles de Trouillogan à Panurge concernant la question du mariage, que le vieil homme désire autant qu'il redoute par crainte du cocufiage.

> D'un point de vue esthétique, il est très satisfaisant que l'explication complète et définitive du sens des paroles de Trouillogan ne soit pas fournie par un quelconque personnage épisodique, mais par Pantagruel, dans un résumé magistral. Aucun autre personnage du livre, pas même Gargantua, n'a l'envergure morale et philosophique suffisante. Pantagruel se sert des opinions émises par les autres interlocuteurs lors de la discussion pour expliquer, avec une science humaniste très précise, la signification des paroles de saint Paul lorsque celui-ci enjoint aux chrétiens qui ont une femme de vivre comme s'ils n'en avaient pas[561].

M. Screech montre bien la sagesse profonde et la sollicitude du géant, capable d'expliciter les paroles de Trouillogan pour aider son ami Panurge à surmonter son sempiternel problème existentiel[562]. Le critique va jusqu'à considérer Pantagruel comme plus avisé encore que le vénérable Gargantua, ce qui est effectivement possible dans la mesure où Rabelais a davantage focalisé le récit des aventures de Pantagruel autour des choix du géant. Gargantua était assez sage à l'âge adulte, mais le comportement de son fils, ainsi que les situations plus ou moins épineuses auxquelles ce dernier est confronté font de lui un être d'une très grande sagesse. Son nom même de « Pantagruel », signifiant « tout altéré », était de fait peut-être prémonitoire : il peut être lu (outre le lien à l'ivresse) comme une altération suprême d'un être, c'est-à-dire le moment où l'individu se transcende et accède au statut de divinité.

> Ses explications constituent un exposé serré où s'entremêlent les conseils de l'Ancien Testament, du Nouveau Testament et de la sagesse classique. Dans cette réponse, la Genèse et le Nouveau Testament sont en parfait accord avec l'*aurea mediocritas* de la Grèce et de la Rome antiques[563].

---

[561] Michael Screech, *Rabelais*, *op. cit.*, ch. VI, p. 333.
[562] La question du mariage de Panurge est primordiale dans le *Tiers Livre*, car c'est justement à cause de l'indécision du personnage que la troupe pantagruélique va partir en quête de la Dive Bouteille.
[563] *Ibid.*, *loc. cit.*

Les géants rabelaisiens sont d'ordinaire, par leur puissance et leur démesure, déjà proche du divin, mais Pantagruel aurait apparemment atteint un autre degré d'existence, et ce statut nouveau permettrait au personnage de résoudre des questions existentielles avec une grande aisance, en se référant sans faillir aux saintes écritures tout comme aux écrits des sages et des philosophes antiques. En ce sens, Pantagruel symboliserait la victoire de l'humanisme par le biais des géants, ayant transformé (ou altéré) un individu tel que Pantagruel en une entité supérieure, capable de deviser de tout, sans jamais hésiter ni faillir. Revenons à présent au commentaire de M. Screech :

> « Avoir une femme » signifie en faire l'usage auquel la nature l'a destinée, c'est-à-dire apporter joie, divertissement et compagnie. « N'en pas avoir » signifie ne pas être tout le temps à s'empresser auprès d'elle ; ne pas toujours chercher les moyens de lui plaire au détriment des autres obligations ; ne pas laisser son amour pour elle corrompre cet amour unique et suprême que l'homme ne doit porter qu'à Dieu ; ne pas négliger ses devoirs naturels envers son pays, l'Etat, ses amis, ses études, sa profession. Lorsqu'elle atteint le point suprême dans cette synthèse entre les idées chrétiennes et classiques, la sagesse de Pantagruel est, comme toujours, totalement opposée aux opinions arbitraires de Panurge.[564]

On a montré précédemment que la sagesse des géants n'est pas innée, qu'elle est le fruit d'un lent travail d'appropriation du monde, via l'éducation et l'accès aux différents savoirs de l'humanité. De l'ogre turbulent et grossier, le géant s'est mué en une forme de divinité avisée, où la démesure corporelle cède la place à la grandeur de l'âme et de l'esprit. Si Pantagruel est allé plus loin que son père, il a commencé comme lui par être un personnage assez effrayant[565] avant de devenir le monarque avisé que l'on connaît. Pour le sage, ainsi, la réponse que doit trouver Panurge dans le message de Trouillogan n'est pas absolue (avoir une femme ou non), mais se situe dans un juste milieu : on peut avoir une femme tout en ne négligeant ni « Dieu », ni « son pays » ni « ses amis ». Dès lors, la sagesse de Pantagruel suggère à un Panurge incapable de sortir de l'ambivalence de ses sentiments de justement s'efforcer de concilier les aspirations opposées, car choisir l'une à l'exclusion de l'autre ne serait pas satisfaisant et serait source de souffrances.

> Les derniers mots du discours de Pantagruel – les derniers mots du chapitre – démontrent que les conseils du sage, lorsqu'on les a bien compris et mis en harmonie, réduisent à rien le grief de Panurge selon lequel les réponses « répugnantes et contradictoires » de Trouillogan s'excluent l'une l'autre.

---

[564] Michael Screech, *Rabelais*, *op. cit.*, ch. VI, p. 334.

[565] Comme lorsqu'il a englouti une vache durant ses premières années. François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. IV, p. 58.

> Prenant en ceste manière avoir et n'avoir femme, je ne voids repugnance ne contradiction es termes (*T.L.*, T.L.F., XXXV fin).[566]

Cette capacité à lire entre les lignes et à faire coïncider des voies à priori divergentes démontre d'une part la sagesse du géant et explique d'autre part la différence d'opinion et de caractères entre Pantagruel et Panurge. Le bon vivant humain n'a pas la stature du géant, et l'on voit d'autant mieux ici que la démesure physique des monarques de Rabelais renvoie sans doute à la grandeur de leur âme. Les souffrances de Panurge, provoquées semble-t-il par son ambivalence quant à la question du mariage, viennent en fait de son incapacité à imaginer une voie nuancée à ses problèmes. A l'inverse, Pantagruel est partisan du juste milieu en toute circonstance, ce qui lui permet de diminuer les souffrances de ses sujets, du moins lorsque ces derniers sont disposés à l'entendre.

Or, dans l'épisode choisi par M. Screech, Panurge est terriblement buté, ce qui le conduit à s'enfermer de lui-même dans une démarche négative, consistant à toujours passer outre les recommandations du géant, et à continuer sa fuite en avant qui le ramène toujours à son point de départ (la question du mariage). Et c'est là que l'on voit les limites de la sagesse du géant : elle n'est pas absolue, car elle n'est capable d'altérer positivement les autres que selon leur bon vouloir. Cet aspect « non-invasif » (c'est-à-dire non imposé) permet le libre-arbitre et est certes une force positive, mais il n'y a pas de conséquence bénéfique chez Panurge, car son obsession va le conduire à souffrir et amène la compagnie à faire le jeu de sa folie, en l'accompagnant dans une périlleuse odyssée vers la Dive Bouteille… qui ne résoudra pas son problème !

Aussi, bien que le géant se soit approché du monde des dieux grâce à sa grande sagesse, il n'est pas pour autant devenu parfait. S'il avait été un dieu, il aurait été capable de mettre un terme aux tiraillements incessants de l'obsession du mariage chez Panurge, lequel aurait ainsi immédiatement choisi la meilleure solution à son dilemme. Le problème qu'expose cet épisode du *Tiers Livre* est celui de la faillibilité de la condition humaine : même l'être le plus sage possible (ici, Pantagruel) ne peut être certain du bien-fondé de ses décisions, car être sage, c'est douter de tout. Il est dès lors encore moins à même d'amener ses semblables à penser comme lui si ceux-ci ont des opinions trop ancrées. Et rien ne dit que la solution de Pantagruel aurait pu convenir à Panurge si celui-ci avait écouté le géant :

[566] Michael Screech, *Rabelais*, *op. cit.*, ch. VI, p. 334. La citation du *Tiers Livre* correspond, dans l'édition utilisée pour notre travail, à la page 342.

peut-être aurait-il été tout aussi malheureux, Panurge étant incapable de se comporter de manière raisonnable.

Pour Michael Screech, la grande sagesse du géant vient de son caractère à la fois « stoïcien » et « chrétien » :

> Dans le *Tiers Livre* ou dans les premiers chapitres du *Quart Livre* de 1552, peut-être suffirait-il de dire que nous reconnaissons la vérité parce que Pantagruel est le porte-parole de la vérité. En effet, jusqu'à présent, dans le *Tiers Livre* et le *Quart Livre*, Pantagruel est, sinon infaillible, du moins sage, un sage stoïcien et chrétien qui comprend si bien la vérité que chaque fois qu'il décide de s'exprimer il est dans le vrai. Mais dans le reste du *Quart Livre*, cette preuve-là sera, momentanément, moins sûre parce que la charité de Pantagruel, sa courtoisie, bref son pantagruélisme, le conduisent à tenir, par politesse, des propos qui semblent contraires à la vérité que nous attendrions de lui[567].

On tend à se rapprocher ici du commentaire de M. Screech : si Pantagruel est profondément sage, il n'en demeure tout du moins pas « infaillible », et son « pantagruélisme » explique une certaine marge d'erreur dans le cheminement vers la vérité. Cet égarement temporaire peut être involontaire, lorsque les excès propres aux géants reprennent brièvement le dessus. Il peut aussi s'agir d'un cheminement imparfait vers la vérité sciemment mis en place, comme avec Panurge, et la quête de la Dive Bouteille est probablement un moyen pour le géant de faire comprendre à son ami tout l'excès de son obsession (d'autant plus que la fin du voyage ne donne pas de réponse au problème de Panurge, malgré la joie soudaine du personnage).

En ce sens, le voyage raconté dans les deux derniers tomes est un long cheminement, a priori éloigné de la vérité, qui pourtant amènera Panurge à retrouver le sourire face à ce qui apparaît comme une immense farce. On peut supposer qu'il pourra réellement choisir la meilleure voie à prendre, en se forgeant sa propre opinion, sans nécessairement avoir recours aux conseils avisés de Pantagruel ou des personnages (sages ou fous ![568]) que le géant lui a présenté.

> Comment, alors, trouver la vérité ? Comment pouvons-nous être sûrs que, dans le *Quart Livre*, le récit fait par Pantagruel de la mort de Pan est une tragédie cosmique qui justifie les larmes d'un sage chrétien, tandis que d'autres évènements, à propos desquels le narrateur affirme qu'il dit bien la vérité, sont, à l'évidence, les inventions comiques d'un cerveau littéraire fertile ? Cette question : « Comment savons-nous

[567] Michael Screech, *Rabelais*, *op. cit.*, ch. VI, p. 471.
[568] Parmi les interlocuteurs de Panurge, on trouve en effet le fameux Triboulet. Le choix de Rabelais d'inclure cette figure célèbre interpelle : l'obsession de Panurge demeurant inaltérable même après avoir rencontré Triboulet, cela signifie que l'ambivalence du personnage le rend plus fou que le fou du roi.

> ce que cela signifie ? », Rabelais nous la posera de nombreuses fois avant d'y répondre[569].

Le questionnement ridicule de Panurge ne serait au final que l'arbre cachant la forêt, et Rabelais se servirait de ce motif pour couvrir une interrogation réelle quant à la recherche de la vérité. Si l'on extrapole la pensée de Screech, il semble que la quête de la vérité ait quelques points communs avec ce qui deviendra plus tard la pensée cartésienne. Il ne s'agit certes pas d'un prototype de cartésianisme, mais plus vraisemblablement de l'indice d'un ensemble de questions qu'ont pu se poser les contemporains de Rabelais (ainsi que leurs successeurs jusqu'à René Descartes), en héritage de la sagesse antique et chrétienne. Aussi, en suivant l'idée de M. Screech jusqu'au bout, on peut imaginer que sans en être conscient, Rabelais rapporterait, via le moyen comique des tiraillements intérieurs de Panurge, un début de discours qui ne sera réellement théorisé et développé que par Descartes des décennies plus tard. L'inventeur de la formule « *cogito ergo sum* » a-t-il lu Rabelais ?

> Le rôle de Pantagruel continue cependant à changer. Le géant amoral et chahuteur des premières chroniques n'est désormais presque plus qu'un souvenir : l'idéal du roi-philosophe, que nous avions rencontré pour la première fois dans *Gargantua*, est toujours valable mais ne suffit pas à expliquer la profondeur du nouveau Pantagruel ; il reste le bon prince qui domine ses compagnons plus par sa valeur morale et sa sagesse que par sa taille. Pourtant, à plusieurs reprises, sa taille nous est rappelée, par exemple lorsqu'il maintient le mât durant la tempête, verse d'énormes larmes ou lorsqu'il tonne contre un maître papimane qui veut fouetter ses élèves. Son rôle de faire-valoir face à Panurge est largement dépassé : le trait dominant du caractère de Panurge est désormais la couardise, et le valeureux frère Jean est pour lui un contraste bien suffisant[570].

Ici, Michael Screech ne voit apparemment pas de lien entre la taille du géant et sa grandeur morale. On ne joint donc pas entièrement son point de vue, car on a pu voir précédemment la corrélation entre la variabilité extrême dans la taille des géants et leur comportement. Plus les géants de Rabelais sont grossiers et vulgaires, plus ils rétrécissent, tandis que plus ils sont nobles et sages, plus ils sont imposants. Pourtant, malgré leur grandeur physique colossale, Grandgousier, Gargantua et Pantagruel demeurent assez proches de la société humaine. Ils considèrent les êtres humains davantage comme des amis que des sujets, ce qui exclut d'emblée toute forme de condescendance, et lorsque Pantagruel tente de raisonner Panurge, le géant tient par-dessus tout à ne pas imposer son point de vue à son ami malgré la folie de ce dernier.

---

[569] *Ibid.*, p. 471.
[570] *Ibid.*, p. 471-472.

Il est vrai que, à son corps défendant, le géant est quelque peu éloigné au fur et à mesure de la société des hommes, sa sagesse le conduisant à « dépasser » ses débats, ce qui explique que frère Jean devienne le principal « contraste » de Panurge. Aussi, le « bon prince » en arrive fatalement à « dominer » les hommes malgré la grande sollicitude et la sympathie qu'il peut éprouver pour eux. S'il n'y a pas chez lui de mépris, on peut tout de même constater un certain éloignement (heureusement minoré par les moments de convivialité des grands banquets) : même durant la tempête secouant le navire des pantagruéliques, le géant semble à l'écart, occupé à maintenir le « mât » pendant que les hommes s'affairent tous sur le pont pour empêcher que le navire ne sombre. Le chapitre XIX du *Quart Livre* expédie en effet dans les trois premières lignes la place de Pantagruel tenant le mât en priant[571], et se consacre après cela entièrement à l'échange de paroles entre Jean et Panurge, le premier insultant le second pour sa couardise[572], le second ne répondant que par une forme de monologue dans lequel se bousculent les onomatopées[573].

> Pantagruel est devenu un personnage plus mystérieux, doué d'une perspicacité plus profonde et plus mystique […]. Il a refusé de rire des farces de Basché […] parce que la crainte de Dieu doit toujours être présente à l'esprit de l'homme : il se place ainsi à l'écart de tous les autres personnages, dans une position très solitaire. Dans la tempête, nous le voyons isolé par sa taille même et par la majesté de ses appels à Dieu inspirés par les Ecritures. Sur l'« isle des Macraeons », il pleure lorsque son intuition mystique lui permet de voir, par-delà le voile que représente le nom de Pan, la divinité souffrante qu'il dissimule. Et il est le seul à pleurer. […] Mais de grands changements vont intervenir. […] Et surtout, avant la fin du livre, la joie et la gaieté vont de nouveau inonder son personnage, marée irrésistible se précipitant dans un estuaire compliqué[574].

Michael Screech démontre le caractère double du géant : tel le Janus antique, le personnage est encore capable de passer d'une haute sagesse à une « joie », une « gaieté » débordante typique du carnaval, qui semble faire passer les moments sérieux pour des plaisanteries. Mais la gravité mise en œuvre est trop présente pour n'être qu'une farce : il se pourrait bien qu'ici la dimension comique soit diminuée. Il est probable que le sérieux du passage soit une autre illustration de la fameuse « substantifique moelle » à découvrir derrière le jeu

[571] François Rabelais, *Le Quart Livre*, ch. XIX, p. 204.
[572] Les insultes du frère Jean poursuivent Panurge durant tout le chapitre. On peut en citer quelques-unes telles que « Par Dieu, Panurge le Veau, Panurge le pleurart, Panurge le criart […] » ou encore « Vien, pendu au Diable […], icy nous ayder […] ». *Ibid*., p. 206 à 210.
[573] Les onomatopées sont variées, mais presque tout le temps marquées par un rythme ternaire : « Be, be, be », « bous, bous, bous », « hu, hu, hu », « ha, ha, ha », etc., sauf bizarrement à la page 208 où les mêmes onomatopées sortent de la bouche de Panurge à quatre reprises (« Be, be, be, be, bous, bous, bous, bous ! »). S'agit-il de montrer que la tempête a atteint son paroxysme, la panique de Panurge étant passée à un autre palier d'intensité ? On peut aussi penser à un étouffement de Panurge aspergé d'eau, le vieil homme se lamentant sur le navire frappé par les vagues. *Ibid*., p. 206 à 210.
[574] Michael Screech, *Rabelais*, *op. cit.*, ch. VI, p. 472.

comique, car autrement l'on voit mal comment justifier l'attitude de Pantagruel lorsqu'il « refuse de rire des farces de Basché ». Tout pantagruélique qu'il soit, le géant des derniers tomes ne va pas jusqu'à oublier sa « crainte de Dieu ». En ce sens, il paraît difficile d'expliquer les changements de comportement engendrés par le retour de la « joie » chez le personnage, mais peut-être celui-ci a-t-il tout simplement, grâce à son voyage, développé un rapport apaisé avec Dieu ? En effet, on peut penser que Pantagruel ait pu en arriver à ce stade réflexif bien avant les autres, et que bien qu'il faille craindre Dieu dans la religion chrétienne, le géant se soit souvenu que Dieu est amour et bienveillance pour les justes.

Mais la lecture de Michael Screech s'applique-t-elle aux autres géants ? Il semble que la sagesse « stoïcienne et chrétienne », pour reprendre le mot de M. Screech, soit propre à Pantagruel, voire aussi à Gargantua. Si Pantagruel est sans doute plus sage que son père, ce dernier était déjà un monarque avisé et prudent, surtout dans ses dernières années. Néanmoins, concernant Grandgousier, on ne peut de prime abord être aussi certain de la grandeur de la sagesse du géant, car le personnage est finalement assez rarement présent dans *Gargantua*. On peut sans doute le considérer lui aussi comme étant assez sage dans la mesure où la lettre qu'il envoie à Gargantua est étonnamment proche de celle que ce dernier expédiera à son fils Pantagruel. Les deux textes offrent un message mêlant humanisme et sagesse stoïcienne, et font montre d'une grande piété religieuse.

La ressemblance est étonnante, car le but des deux lettres diffère. Dans celle qu'envoie Grandgousier, il s'agit de faire revenir Gargantua de son voyage pour défendre le pays de l'invasion de Picrochole, tandis que la lettre de Gargantua à Pantagruel est un ensemble de consignes à respecter pour se cultiver. Pour autant, malgré des buts divergents, le message qui transparaît est plus ou moins le même ; il s'agit de dire à son fils de se montrer juste, tolérant et avisé, de prendre de sages décisions, tout en se montrant pieux. Dans la lettre de Grandgousier, cela se voit en particulier dans le passage suivant.

> Ma deliberation n'est de provocquer, ains de apaiser ; d'assaillir, mais defendre ; de conquester, mais de guarder mes feaulx subjectz et terres hereditaires, ès quelles est hostilement entré Picrochole, sans cause ny occasion, et de jour en jour poursuit sa furieuse entreprinse avecques exces non tolerables à personnes liberes[575].

[575] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXIX, p. 236.

En somme, il ne s'agit même pas de combattre Picrochole dans le but de simplement protéger le territoire des attaques de l'ennemi. L'objectif véritable de Grandgousier est le maintien du *statu quo*. Aussi, la défense du pays, auquel il demande à son fils de participer, a pour sens de protéger les populations et d'arrêter les élans de folie (« exces ») de Picrochole, qui s'est attaqué au paisible pays des géants « sans cause ny occasion ». Pour Grandgousier, la folie « furieuse » de Picrochole ne peut s'expliquer que parce que le roi bilieux a été abandonné par Dieu :

> Dont j'ay cogneu que Dieu eternel l'a laissé au gouvernail de son franc arbitre et propre sens, qui ne peult estre que meschant sy par grace divine n'est continuellement guidé […][576].

En fervent chrétien, Grandgousier considère que l'on ne peut faire le bien si Dieu n'aiguille pas au moins en partie notre libre-arbitre. La folie de Picrochole étant trop grande, Dieu l'a abandonné. Ce qui transparaît en filigrane dans le discours de Grandgousier concernant Picrochole, c'est que le roi bilieux incarne le contrepied de ce que Gargantua devra être. En décrivant au fur et à mesure l'attitude et Picrochole, Grandgousier indique implicitement ce qu'il attend de son fils, et ce à quoi celui-ci s'expose s'il ne respecte pas ses conseils. On comprend ainsi facilement qu'il soit préférable de demeurer mesuré, cette nécessité étant une explication possible quant à la disparition de la démesure comportementale du géant. On voit bien le risque de la désobéissance aux recommandations avisées de Grandgousier, qui mènerait à la folie, à la fureur injustifiée voire ici à une guerre dépourvue de motif valable.

De la même manière, les géants se doivent de chercher la paix et le bien de tous, en appliquant strictement la charité chrétienne sans distinction. L'entraînement au combat ne constitue pas une contradiction, car la connaissance de l'art de la guerre permet aux géants de se protéger et de prendre soin de leurs sujets du moment qu'il n'est question pour eux ni de « provocquer », ni de « conquester ». La guerre doit être la dernière extrémité, ce que Grandgousier exprime bien par la formule « Dont j'ay cogneu que Dieu eternel l'a laissé […] »[577] : étant dans l'impossibilité de raisonner un fou, le géant se prépare à défendre son pays contre les assauts des armées de Picrochole. Grandgousier montre ainsi à Gargantua que les géants doivent demeurer des « personnes liberes » quelles que soient les circonstances, autrement dit des justes soucieux de la liberté de chacun tout en respectant

[576] *Ibid.*, *loc. cit.*
[577] Guy Demerson propose comme traduction au « Dont j'ay cogneu » la formulation « Cela m'a convaincu […] ». *Ibid.*, p. 237.

les lois chrétiennes. La guerre déclenchée par Picrochole est un exemple d'injustice qu'il faut à tout prix combattre, sans pour autant être soi-même contaminé par l'*hubris*, ce que Gargantua réussira par la suite brillamment en faisant la paix avec les troupes ennemies vaincues sans la moindre trace de ressentiment. La lettre écrite par Gargantua à son fils est rédigée dans un contexte bien différent :

> Le temps estoit tenebreux et sentent l'infelicité et calamité des Gothz, qui avoient mis à destruction toute bonne littérature. Mais, par la bonté divine, la lumière et dignité a esté de mon aage rendue ès lettres, et y voy tel amendement, que, du present, à difficultés seroys je receu en la première classe des petitz grimaulx, moy qui, en mon aage virile, estoys (non à tord), reputé le plus sçavant dudict siecle[578].

L'époque dans laquelle évolue Pantagruel n'est donc plus celle des conflits entre nations, ni celle des destructions plus symboliques par des « Gothz » s'attaquant à la littérature. Gargantua ressent même cet écart assez cruellement, en estimant qu'il aurait du mal à rivaliser avec les « petitz grimaulx » en matière de connaissances, alors qu'il est le roi avisé et sympathique que l'on connaît, ainsi que l'ancien disciple de Ponocrates. Pour autant, peut-on dire que les contextes sont trop différents pour être comparés ? Rien n'est moins sûr, car malgré le changement d'époque, la sagesse des géants se doit de perdurer, et c'est ce que Gargantua demande à son fils dans des préoccupations finalement assez proches de la première lettre.

> Doncques non sans juste et equitable cause je rends grace à Dieu, mon conservateur, de ce qu'il m'a donné povoir veoir mon antiquite chanue refleurir en ta jeunesse […][579].

Lorsque Gargantua somme son fils de faire sien le plus de connaissances possible, son but est de préserver l'héritage des géants, en s'efforçant de transmettre la sagesse de son « antiquite chanue » à la « jeunesse » de Pantagruel. De plus, si Gargantua rend « grace à Dieu », c'est parce qu'en pieux chrétien il considère qu'il lui doit son statut et son intelligence. La soif de science du géant serait ainsi directement issue de manœuvres divines favorables, et en ce sens il est d'autant plus impératif de préserver ce don divin en encourageant son fils à devenir aussi cultivé et avisé que lui, voire plus si cela est réalisable :

> Parquoy, mon filz, je te admonneste que employe ta jeunesse à bien profitter en estude[580].

---

[578] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. VIII, p. 88.
[579] *Ibid.*, p. 86.
[580] *Ibid.*, p. 88.

On a vu que la vie d'un géant dure extrêmement longtemps au point d'en être absurde, et lui permet d'exister par-delà les siècles sans influencer négativement sa perception du monde. Pour autant, si Gargantua est à ce moment âgé de « quatre cens quattre vingtz quarante et quattre ans »[581], le géant estime que cette longévité n'est pas encore suffisante pour s'approprier toutes les connaissances du monde, et affirme avec exagération qu'avec l'ouverture de l'accès au savoir et à l'éducation, il aurait des difficultés à rivaliser avec de tous jeunes écoliers. Mais c'est bien parce que le temps dont dispose chaque individu sur terre (humain ou géant) est limité qu'il convient de faire au mieux pour atteindre un haut degré de science, car comprendre le monde revient non seulement, pour un esprit chrétien mêlé de sagesse antique, à pouvoir dialoguer avec son prochain et ainsi résoudre plus pacifiquement les conflits, mais aussi à mieux appréhender le rapport à Dieu (l'idée est assez proche du « *gnothi seauton* » du temple de Delphes[582]). C'est dans cette optique que tout au long du chapitre, Gargantua enjoint à son fils de maîtriser des disciplines variées.

> J'entends et veulx que tu apprenes les langues parfaictement. Premièrement la Grecque, comme le veult Quinilian. Secondement, la Latine. Et puis, l'Hébraïque pour les sainctes lettres, et la Chaldaïque et Arabicque pareillement. […] Les ars libéraulx, géométrie, arisméticque et musicque […], et de astronomie sachez en tous les canons […][583].

Les lettres côtoient les sciences, la musique etc., sans distinction ni hiérarchie[584], car Pantagruel, en tant qu'héritier du royaume d'Utopie, doit tout savoir pour être le plus à même de se comporter en prince magnanime et savant. Gargantua souligne que l'accès à la connaissance ne doit pas détourner Pantagruel de son prochain :

> Mais par ce que, selon le sage Salomon, Sapience n'entre point en ame malivole, et science sans conscience n'est que ruyne de l'ame, il te convient servir, aymer, craindre Dieu, et en luy mettre toutes tes pensées, et tout ton espoir, et, par foy formée de charité, estre à luy adjoinct, en sorte que jamais n'en soys desemparé par peché. Ayez suspectz les abus du monde, et ne metz point ton cueur à vanité : car ceste vie est transitoire ; mais la parolle de Dieu demeure eternellement. Soys serviable à tous tes prochains, et les ayme comme toy-mesmes. Revere tes precepteurs ; fuis les compaignies des gens esquelz tu ne veulx point ressembler. Et les graces que Dieu te a données, icelles ne reçoipz pas en vain. Et, quand

[581] *Ibid.*, ch. II, p. 42.
[582] Citation célèbre ici retranscrite en caractères latins pour en faciliter la lecture ; il s'agit de la fameuse inscription gravée sur l'entrée du temple de Delphes, « Connais-toi toi-même ».
[583] *Ibid.*, ch. VIII, p. 90-92.
[584] Gargantua ne procède à aucun classement, ce qui signifie bien qu'il s'agit de tout maîtriser, y compris des langues telles que la « Chaldaïque ».

> tu congnoistras que auras tout le sçavoir de par delà acquis, retourne-t'en vers moy, affin que je te voye et donne ma benediction devant que mourir[585].

C'est dans ce passage que se trouve la citation la plus reprise de Rabelais, « science sans conscience n'est que ruine de l'âme ». Elle attire l'attention sur le danger de la science détournée du bien commun, et il s'agit de la principale doctrine des géants, qui se veulent toujours résolument tournés vers la société humaine malgré l'écart physique et intellectuel. Les consignes de Gargantua sont si strictes qu'elles seraient intenables pour un être ordinaire, mais pas pour lui. De manière assez étonnante, on peut constater la solennité extrême d'un Gargantua bien grave par rapport à son caractère habituellement enjoué, dans la demande faite au fils de retourner le voir une fois que toutes les règles auront été respectées (ce qui peut demander plusieurs siècles). Cependant, cette consigne est allégorique et assez pompeuse, et le père et le fils se retrouveront dans d'autres circonstances[586].

Il apparaît à la lumière de la comparaison que les idées des deux lettres sont plus ou moins similaires, car les géants donnent à leurs fils des conseils impératifs, assez proches des commandements des Tables de la Loi. Il s'agit de toujours étancher davantage la soif de connaissance, dans le but de devenir un pur idéal humaniste, c'est-à-dire un individu capable de traiter n'importe quel problème sans limitation de domaine. Mais cette consigne est accompagnée d'un second ordre nécessaire, dont l'incidence est double : celui du respect absolu de Dieu et de l'altruisme. Autrement dit, qu'il s'agisse de la lettre de Grandgousier adressée à Gargantua ou de celle qu'envoie Gargantua à son propre fils, le but ne change pas car il est question d'élever l'esprit et l'âme de l'enfant, pour que l'héritage des géants soit préservé voire plus flamboyant encore. Et les géants sont si sages et tournés vers les autres que cet ordre n'émane pas d'une forme de vanité, mais d'un altruisme véritable et désintéressé.

On peut toutefois se demander pourquoi un être aussi sage que Pantagruel entretient, en quelque sorte, la folie de Panurge en ne tranchant pas une fois pour toutes son dilemme à propos du mariage. Pour Emmanuel Naya, le choix de Pantagruel pourrait s'expliquer en raison du fait que la sagesse de Pantagruel serait « arationnelle » :

> Pourtant, il semble bien que Pantagruel se détermine ici de manière arationnelle : c'est ce que sous-tend la justification de Trinquamelle,

[585] *Ibid.*, p. 92-94.
[586] Notamment pour conseiller Panurge quant à la question du mariage, en particulier face à Trouillogan. François Rabelais, *Le Tiers Livre*, ch. XXXV, p. 340.

> qui légitime sa décision par un acte de réciprocité dans une relation clientéliste et par un respect de la sagesse que Dieu a daigné accorder au géant. Ces deux motifs excèdent tous deux les bornes de la raison : Pantagruel jugera non parce que ses facultés rationnelles le placent au-dessus des autres, mais parce qu'il est bon et que sa sagesse est plus qu'humaine. Exactement comme Panurge qui s'en remet au mot de la Dive Bouteille pour abandonner ses prétentions de maîtrise intellectuelle – en d'autres termes, qui place sa faculté de choix dans un régime d'hétéronomie où il subira une influence que l'on peut à l'aventure qualifier de céleste, Trinquamelle délègue son choix à une prudence plus qu'humaine dirigée par une sincère affection de charité[587].

Emmanuel Naya estime que cette sagesse est à l'origine des choix parfois étranges de Pantagruel. Ne pas trancher entre deux solutions ne serait pas un aveu d'échec, mais plutôt une preuve d'humilité. Lorsqu'il ne donne pas réponse nette aux questionnements de Panurge, Pantagruel s'en remettrait à Dieu, ce qui montrerait donc que pour lui la rationalité de la société des hommes serait limitée (tout comme la sienne) et ne pourrait soutenir la comparaison avec la sagesse du divin. Mais lorsqu'il devient seul juge, il se produit alors un rapprochement de Pantagruel avec le statut de divinité, non en raison d'une quelconque forme de supériorité liée à son statut de prince par exemple, mais « parce qu'il est bon et que sa sagesse est plus qu'humaine ».

Le choix de Pantagruel exerce d'ailleurs une certaine influence sur sa Cour, et c'est pourquoi, pour E. Naya, Panurge « s'en remet au mot de la Dive Bouteille ». Qu'il s'agisse du jugement de Pantagruel ou de celui de la Dive Bouteille, les deux sont empreints d'une dimension céleste, « dirigée par une sincère affection de charité ». Aussi la sagesse mêlée de charité chrétienne indique que la lettre de Gargantua a atteint son objectif : non seulement son fils est devenu savant, mais en plus il garde en lui un profond sentiment de charité envers ses semblables, ce qui lui permet d'être juste dans ses décisions.

Les autres bons vivants, c'est-à-dire les hommes de la Cour tels que Panurge ou frère Jean, ne sont pas aisément concernés par la sagesse. Il est plus probable que lorsqu'ils prennent des décisions réellement soupesées, cela soit dû à l'altération qu'exerce le géant sur ses amis. Toutefois, une figure en particulier se détache du reste de la société humaine concernant la quête du savoir et de la sagesse ; il s'agit de Ponocrates. Le savant a éduqué Gargantua, on ne peut pas le considérer comme sage, car son enseignement allait au-delà du raisonnable (on a vu que les journées d'étude de Gargantua dépassaient nécessairement le temps universel

[587] Emmanuel Naya (Université Lyon II / Institut universitaire de France), « « SUSTINERE ASSENSUM, SUSTINERE SENSUM », Gelées rabelaisiennes du sens », pages 271 à 291, *in* Jean Céard et Marie-Luce Demonet (études réunies par), *Rabelais et la question du sens*, Genève, Droz, coll. « Etudes rabelaisiennes », 2011, tome XLIX, p. 282.

de vingt-quatre heures). Ponocrates est dès lors, certes un savant, mais surtout un humaniste sans doute trop ambitieux.

A vouloir tout connaître et assimiler toute forme de savoir, Ponocrates nous révèle que son intérêt n'est pas motivé par une saine soif de connaissance (qui aurait par exemple pour but de rendre la justice, une fois associée à la charité). Au contraire, il ne s'agit que de connaître par curiosité et ambition, non dans une optique altruiste, mais plutôt par un besoin impérieux de satisfaire une voracité de savoir. Le caractère insatiable de la soif de connaissance chez le précepteur de Gargantua fait toute la différence entre la sagesse des géants et la dimension savante de l'éducateur humaniste. Ponocrates est certes le plus savant des hommes, mais il n'en est pas pour autant le plus sage (il pourrait même être assez malheureux, son objectif étant impossible à atteindre). A l'inverse, les géants ont accompli la gageure de concilier savoir et sagesse, la soif de connaissances n'étant motivée que par le noble but d'aider leur prochain. Quant à l'équivalent de Ponocrates à l'époque de Pantagruel, Epistémon, on n'en sait que trop peu sur sa personnalité, le personnage étant assez secondaire. Néanmoins, étant donné le fait que les aventures des géants sont très comparables dans leur cheminement et dans les personnages rencontrés, on peut supposer qu'Epistémon ait plus ou moins le même caractère que Ponocrates, et serait lui aussi un grand savant mais non un sage, la sagesse « plus qu'humaine » dont parle Emmanuel Naya étant l'apanage des géants de Rabelais et non de leurs comparses.

L'écart entre les personnages humains et leurs amis géants explique d'autant mieux les différences d'interprétations dans la résolution des situations problématiques ou des énigmes. C'est parce que les humains ne sont pas capables d'être réellement sages qu'ils ne trouvent que des solutions violentes aux conflits (comme frère Jean des Entommeures lorsqu'il massacre l'armée de Picrochole approchant de son abbaye avec une violence inouïe[588]), qu'ils partent en guerre sans véritable motif (ce que fait Picrochole[589]), ou qu'ils ne voient que l'apparence des choses, et demeurent dans des considérations triviales sans accéder à la substantifique moelle de la vérité cachée

[588] La bataille du frère Jean, seul contre l'armée ennemie, n'a rien de glorieux. Elle tend à faire de lui un monstre sanguinaire, qui « escarbouilloyt la cervelle » ou « rompoyt bras et jambes » de ses adversaires. François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXVII, p. 226 et suivantes.

[589] La réaction de Picrochole est tout à fait démesurée : il entre dans un « courroux furieux » lorsque quelques fouaciers viennent se plaindre d'une escarmouche dans laquelle ils ont leur part de responsabilité. *Ibid.*, ch. XXVI, p. 216.

(tel que frère Jean à nouveau, donnant son interprétation de « l'Enigme en prophétie »[590], ou le vieux Panurge ne pouvant pas se sortir seul de son sentiment ambivalent[591]). Seule la sagesse des géants peut les guider, sans pour autant frustrer leur liberté, car il ne s'agit que de conseils et non d'un aiguillage divin.

Force est de constater que la sagesse des figures rabelaisiennes est « plus qu'humaine », ce qui la rend très difficile à décrire, d'autant qu'elle est le fruit du mélange de courants de pensée variés (comme le stoïcisme et l'héritage philosophique antique en général), et de valeurs chrétiennes telles que la charité. Cette sagesse insaisissable a été décryptée par Tristan Vigliano, qu'il convient de mentionner pour son commentaire original et iconoclaste.

Une analyse originale : la sagesse du personnage vue par Tristan Vigliano

L'auteur se pose en porte-à-faux de Bakhtine, Screech ou encore Defaux sur Rabelais, et montre en particulier que Bakhtine ne développe pas assez le rapport entre les personnages (dont l'individualité est peu commentée). De même, il estime que Bakhtine a une pensée quelque peu « anachronique » de la Renaissance[592] lorsqu'il imagine Rabelais selon un angle assez proche du marxisme, alors que cette idéologie n'est apparue que des siècles plus tard.

> Le contexte du communisme soviétique, qui préside à la rédaction de cet ouvrage, explique un certain acharnement à démontrer, sinon à dénoncer, la détérioration de la fête « sous l'emprise de la culture bourgeoise » : appauvrissement dont résulterait la difficulté de Rabelais aux yeux des modernes (*L'Œuvre de François Rabelais*, p. 275-276). Or, Mikhaïl Bakhtine, sans doute pour réfuter par avance les accusations d'anachronisme que sa thèse ne manquerait pas de soulever, note que « dans tous les domaines qui ont laissé leur trace dans son œuvre (une œuvre véritablement encyclopédique), il a été *l'homme d'avant-garde de son temps* » (p. 448). Son lecteur n'est pas forcément convaincu par ce propos péremptoire, qui occulte moult ambiguïté[593].

Bakhtine ne peut pas nier une lecture par moments anachronique et influencée par l'idéologie marxiste, quoique son œuvre soit dans l'ensemble plus que miroitante. En ce sens, on tendra

[590] Pour le moine, toutefois capable de déceler « le stille de Merlin le prophete », l'Enigme ne peut qu'être une allégorie du jeu de paume. La bêtise du personnage lui fait développer de manière extravagante son idée en une argumentation très triviale. *Ibid.*, ch. LVIII, p. 386.

[591] Panurge va d'ailleurs consulter un nombre impressionnant de personnages quant à son problème pressant. Entre autres, il demandera l'avis du frère Jean, pourtant peu réputé pour sa sagesse. François Rabelais, *Le Tiers Livre*, *op. cit.*, ch. XXVI, p. 272.

[592] Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais : essai de critique illusoire*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 526.

[593] Les passages en italique ainsi mis en avant par l'auteur. *Ibid.*, p. 526, note 32.

à tempérer le commentaire suivant de T. Vigliano sur la lecture bakhtinienne, vraisemblablement suscité par un certain agacement vis-à-vis de l'aura des théories carnavalesques.

> Enfin le contexte idéologique dans lequel se situe cet essai, le décalage entre le moment de sa parution et le temps où les thèses qu'il discute avaient cours, lui confèrent une position assez marginale dans l'histoire de la critique rabelaisienne : qu'il suscite des réactions d'enthousiasme ou, au contraire, d'indifférence à peine polie, il ne joue aucun rôle décisif dans l'émergence d'un débat nouveau entre « évangéliques » et « formalistes »[594].

T. Vigliano affirme qu'il y a un écueil possible dans les analyses « évangéliques »[595] comme celles de Michael Screech, celui d'une lecture trop allégorique qui réduirait la portée de l'humour.

> […] [La] plupart des évangéliques limitent en effet le public de Rabelais au petit nombre des érudits dont il fait incontestablement partie et qui seuls peuvent comprendre ses innombrables allusions. Or, ils risquent de tomber à leur tour dans les travers de la lecture allégorico-historique. Leurs analyses dévaluent considérablement la veine populaire et comique. Le rire est au mieux un « instrument », au pire un « écran », un « voile », voire une « certaine coloration », qui cache le sérieux[596].

C'est exact : on voit mal Rabelais ne s'adresser qu'aux seuls érudits, tant les thèmes scabreux et populaires sont importants. Leur place, quoiqu'en pensent les « évangéliques », est au moins aussi importante que les allusions fines, recherchées, de sorte qu'il est en définitive impossible de trancher entre une lecture plutôt qu'une autre la plupart du temps. Dans l'énigme finale du *Gargantua*, se produit phénomène étrange : si la démonstration ridicule du frère Jean prête à sourire[597], elle n'est pas contrebalancée par la lecture allégorique de Gargantua. Même si le géant voit dans l'énigme « le decours et maintien de verité divine »[598], il n'explique son point de vue à personne, ni aux autres personnages, ni au lecteur, ce qui sabote la portée de sa lecture et empêche à son interprétation de montrer son bien-fondé

---

[594] *Ibid.*, p. 526-527.
[595] *Ibid.*, p. 528. Michael Screech remarque à juste titre, et contrairement à l'interprétation idéaliste de Mikhaïl Bakhtine, que la prose de « Maître François » n'était pas intelligible pour le peuple (Michael Screech, *Rabelais,* traduit de l'anglais par Marie-Anne de Kisch, Paris, Gallimard, 2008, p. 24.). Si le propos du père de Gargantua et de Pantagruel est en partie populaire, il convient effectivement de se souvenir que l'apprentissage de la lecture n'était réservé qu'à une minorité d'individus, et que quand bien même Rabelais pouvait-il être lu à haute voix pour un public non lettré, la pléthore de références érudites avait de quoi décontenancer tout un chacun.
[596] *Ibid.*, p. 528-529.
[597] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. LVIII, p. 386.
[598] *Ibid.*, p. 384.

par rapport à l'autre, malgré le caractère *a priori* plus plausible de son interprétation que celle du frère Jean.

L'absence d'effort argumentatif de la part de Gargantua face à l'argumentation douteuse du frère Jean ne permet donc pas de trancher pour l'une ou l'autre lecture. De là à dire que la lecture allégorique de Gargantua et la lecture triviale du moine seraient aussi erronées l'une que l'autre, il n'y a qu'un pas, lequel est facile à franchir. S'il se passe probablement quelque chose derrière le chapitre final du *Gargantua*, c'est bien à la fois la mise en avant de l'aspect fondamental du libre-arbitre (le lecteur doit se forger sa propre opinion sur l'énigme), mais aussi la mise en place d'une veine comique à la portée non négligeable (qui tendrait d'une part vers l'autodérision et d'autre part ridiculiserait les lecteurs trop naïfs).

Aussi, on aurait tendance à rejoindre Tristan Vigliano dans la méfiance de l'interprétation trop allégorique, tant la portée comique du texte est puissante. Pour autant, il convient de ne pas tomber dans l'excès inverse, en voyant du comique là où il n'y en a pas nécessairement. C'est pourquoi le critique s'oppose à des lectures de la lettre de Gargantua à Pantagruel telles que celle de Gérard Defaux, qui la considère risible : pour ce dernier, elle ne reflèterait qu'une « scholastique vieillotte »[599] en raison de l'aspect caricatural de la description des savants de Paris, et de la demande de Gargantua, voulant que son fils maîtrise toutes les connaissances du monde. G. Defaux estime que la connaissance absolue s'éloigne des visées des humanistes, car pour lui « l'humaniste ne s'est jamais fixé pour but de tout savoir et de tout comprendre »[600]. Cependant, rien n'est moins sûr, comme le clame T. Vigliano :

> Eh bien si, justement ! Certes, celui qui l'aurait reconnu serait passé pour un hurluberlu aux yeux de ses collègues. D'ailleurs, il ne s'en serait peut-être même pas fait l'aveu. Mais […] l'idéal d'omnidisciplinarité qui est si cher aux humanistes, tout assorti qu'il soit des graves considérations sur les dangers de la curiosité, est un juste milieu trompeur. Ou, si l'on préfère, une vraie démesure : comme tous les justes milieux, du reste. Rabelais, qui passe son temps à démasquer les faux semblants et à signaler que la mesure n'existe pas, pouvait-il ne pas l'avoir remarqué ?[601]

Le critique estime que cette vision idéaliste des fins de l'humanisme peut être erronée. Bien qu'ils s'en défendent, les humanistes sont dans une forme de démesure, celle de la soif

[599] Pour G. Defaux, l'humanisme ne tend pas vers le savoir universel. La fameuse lettre de Gargantua se trouve au chapitre VIII du *Pantagruel*. François Rabelais, *Pantagruel, op. cit.*, ch. VIII, p. 84. Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais*, *op. cit.*, p. 593.
[600] Gérard Defaux, *Rabelais agonistès : du rieur au prophète (Etudes sur Pantagruel, Gargantua, Le Quart Livre)*, *Etudes Rabelaisiennes* (XXXII), 1997, p. 177.
[601] Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais*, *op. cit.*, p. 593.

inextinguible de connaissance, dans une quête d'« omnidisciplinarité » fatalement vaine. Son commentaire coïncide assez bien avec nos observations sur les risques de la démesure mis en avant par Rabelais, en particulier via l'éducation par Ponocrates, et l'on voit effectivement mal François Rabelais ne pas être sensible aux dérives de certains humanistes. En vérité, bien que le « juste milieu » soit toujours un objectif à atteindre, il ne peut pas l'être pour les êtres humains normaux, et en ce sens le recours à l'image comique et merveilleuse du géant est un outil fort convenable pour l'écrivain, qui peut mettre en avant, selon un double-discours à la fois amusé et sérieux, ce que pourrait être le monde s'il était dirigé par une « sagesse plus qu'humaine »[602].

Suite à ces différentes observations quant aux multiples lectures de Rabelais, le critique s'interroge sur la sagesse des géants en elle-même : à ce sujet, il estime que Pantagruel, confronté à l'apophtegme que répond Trouillogan à Panurge[603], se contente de citer des apophtegmes analogues au lieu d'essayer de sortir de cette situation d'impasse[604], ce qui tendrait à indiquer que le géant lui-même n'en aurait pas saisi le sens. Autrement dit, T. Vigliano va à l'encontre de la lecture de M. Screech, qui voit dans le même passage un Pantagruel si sage qu'il cerne le sens des paroles de Trouillogan mais refuse d'influencer Panurge pour lui permettre d'exercer son libre-arbitre[605].

Si l'on part du principe que Pantagruel n'a pas compris ces différents apophtegmes, le géant serait moins sage que l'on pourrait le croire. A l'inverse, il se peut que Pantagruel ait compris le sens, mais ne le manifeste pas pour préserver le libre choix de Panurge. Il est effectivement envisageable que Pantagruel soit dans l'incompréhension vis-à-vis des apophtegmes qu'il cite, et auquel cas, bien que les géants rabelaisiens soient sages, leur sagesse ne serait pas absolue. Finalement, il pourrait s'agir d'un exemple supplémentaire du phénomène du doute dans la lecture des œuvres de Rabelais, car si tout peut être raillé, alors même la sagesse la plus grande ne pourrait être sans faille, ni éviter le ridicule et les indécisions.

Mais si l'on considère que Pantagruel répond à l'apophtegme par d'autres apophtegmes comme une forme de parade, d'esquive, alors il s'installerait là un jeu de dupes comique.

---

[602] Emmanuel Naya (Université Lyon II / Institut universitaire de France), « « SUSTINERE ASSENSUM, SUSTINERE SENSUM », Gelées rabelaisiennes du sens », pages 271 à 291, *in* Jean Céard et Marie-Luce Demonet (études réunies par), *Rabelais et la question du sens*, *op. cit.*, p. 282.

[603] François Rabelais, *Pantagruel, ou Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, roi des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua, composés nouvellement par maître Alcofribas Nasier* [1532], *op. cit.*, chapitre XXXV « Comment Trouillogan, Philosophe, traicte la difficulté de mariage », p. 338.

[604] Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais : essai de critique illusoire*, *op. cit.*, p. 619.

[605] Michael Screech, *Rabelais*, *op. cit.*, ch. VI, p. 334.

Le caractère obscur et faussement prophétique du message de Trouillogan n'appellerait qu'une réponse toute aussi tirée par les cheveux, quitte à noyer le poisson par d'autres apophtegmes pour donner le change ! La sagesse parfois faillible des géants (ce qui est cohérent pour un chrétien, car seule la sagesse divine est parfaite) suscite une certaine méfiance quant aux autres moments où les géants font montre de leur esprit. L'imperfection de la sagesse des géants interroge quant aux institutions mises en place par ces derniers ainsi que leurs amis pantagruéliques : que penser en effet de l'abbaye de Thélème, où chacun marche « d'un même pas »[606], ou plus largement du royaume d'Utopie ? L'utopie (quelle qu'elle soit) étant la représentation idéale et imaginaire d'un monde parfait dans son fonctionnement, sa mise en pratique dans le réel constituerait paradoxalement un terrain propice à tous les excès dystopiques, contre lesquels Rabelais nous met en garde en nous présentant goguenard le cas de l'absurde Thélème, dont les limites et dangers sont perceptibles entre les lignes. Mais si l'écrivain nous incite à rester méfiant quant à l'univers qu'il met en place par le biais d'indices marquant la faillibilité de la sagesse des géants, ces derniers demeurent dans l'ensemble l'expression d'un « abysme de science »[607], et ont des connaissances réelles dans tous les domaines imaginables.

Bien qu'imparfaits dans leurs actions ou leurs discours, les géants demeurent paradoxalement les êtres les plus sages des œuvres de Rabelais, et l'on peut penser que leurs quelques erreurs viendraient de leur démesure qui se manifeste à eux de manière lancinante.

> En sus des innombrables illogismes que nous avons déjà cités, il faut mentionner le blason de Triboullet, au chapitre XXXVIII[608], dans lequel Pantagruel et Panurge rivalisent de qualificatifs, sur trois pleines pages, pour désigner ce fol qu'ils iront bientôt consulter. Les commentateurs les plus persévérants ont souvent renoncé à découvrir la fonction d'un tel passage dans la progression narrative[609]. Les zélateurs du géant évitent même de l'évoquer, de peur sans doute que sa folie ne paraisse trop évidente. Ce faisant, ils prennent le risque d'en faire une marionnette sans consistance à laquelle l'auteur, par intermittences, ferait dire n'importe quoi. Il y a pourtant dans ces litanies exactement parallèles une indication très importante sur la cohérence psychologique

[606] Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais*, *op. cit.*, p. 576.
[607] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. VIII, p. 92.
[608] François Rabelais, *Le Tiers Livre*, *op. cit.*, ch. XXXVIII, p. 360 et suivantes.
[609] T. Vigliano ponctue ce commentaire dans la note 415 : « Fait exception l'analyse récente de Myriam Marrache-Gouraud, qui voit dans le blason des fols un vrai dialogue, plein de complicité entre les deux personnages » (*« Hors toute intimidation ». Panurge ou la parole singulière*, Etudes Rabelaisiennes (XLI), 2003, p. 100-101). Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais*, *op. cit.*, p. 629.

> du personnage. Car elles font penser à un cas de juste milieu un peu particulier […] : le talion. C'est à qui aura le dernier mot […][610].

Paradoxalement, ici la démesure affecte ponctuellement le comportement, mais dans un but de juste milieu. Il s'agit de répondre à l'avalanche de « qualificatifs » de la part de Panurge, une avalanche équivalente pour que s'installe une forme d'équilibre dans la joute verbale. Le « blason de Triboullet » est un exemple plutôt étrange de folle sagesse, ou de sagesse folle. Que pourra-t-il surgir du mélange des contraires ? Il semble que la sagesse l'emporte (en rompant un équilibre impossible à atteindre). Le plus étonnant dans ce chapitre, aux yeux du lecteur, réside sans doute dans le fait que ce soit Pantagruel qui se prenne au jeu de l'échange verbal infini, et non frère Jean, habituel comparse de Panurge. Pour Tristan Vigliano, cela est parfaitement compréhensible :

> Que Frère Jean et Panurge se livrent à ces sortes de talions verbaux […], passe encore[611]. Mais Pantagruel ? N'accepte-t-il pas, ici, une forme d'illimitation ? – Si, justement ! Et c'est pourquoi le chapitre XXXVIII du *Tiers Livre* est investi d'un rôle capital : il nous signale que le roi a conscience de la démesure de ses actes et qu'il l'assume, en contradiction avec cet idéal d'équilibre bien trop statique dont il s'était fait le porte-parole dans les premiers chapitres. Pantagruel sait que le point médian entre les extrêmes n'existe pas et s'engage volontairement dans une quête illusoire du juste milieu qui passe par un consentement à la démesure. Telle est la clef qui résout d'un même coup toutes les incohérences apparentes de son caractère, sans en faire toutefois un parangon de la vertu[612].

Ainsi, la recherche d'un juste milieu ne serait qu'un faux-semblant, le géant étant conscient du caractère vain de cette quête. Ce faisant, il démontrerait qu'il est aussi pleinement conscient de ses moments de démesure (qui serait même « assumée »), ce qui explique effectivement l'entrain avec lequel il affronte verbalement son ami Panurge. On peut discuter du caractère sage ou non de la quête « volontaire » d'un « point médian » illusoire : le critique semble estimer qu'il s'agirait d'une forme d'aliénation (ce qui est juste). On peut aussi y voir une forme de sérénité. Le monde est tel qu'il est, il n'est du ressort de personne, pas même d'un géant, de le changer, et même si Pantagruel est le « tout altéré » pouvant influer sur la société des hommes, le géant ne possède pas le pouvoir de rendre l'équilibre aux choses, d'atteindre de manière parfaite et absolue le fameux juste milieu. On comprend qu'il cède au plaisir d'affronter joyeusement Panurge dans ce chapitre du *Tiers Livre* plutôt que de se morfondre sur l'imperfection du monde.

---

[610] *Ibid.*, p. 629-630.
[611] François Rabelais, *Le Tiers Livre*, *op. cit.*, ch. XXVIII, p. 288 et suivantes.
[612] Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais*, *op. cit.*, p. 630.

On peut se demander, à la lecture de l'échange interminable de qualificatifs du « blason de Triboullet », si le chapitre ne serait pas un avant-goût du long voyage qui va suivre, car pour répondre à un Panurge obsédé par la question du mariage depuis un moment, Pantagruel se lance avec sa troupe dans un voyage qui va durer tout le long des deux derniers livres. L'idée pourrait être justifiée par le fait que Panurge mêle Pantagruel (et par conséquent le lecteur) à son obsession sans fin et inévitable. La réponse équilibrée de Pantagruel serait d'emmener Panurge dans son navire pour trouver la Dive Bouteille, gardienne supposée de la sagesse du monde.

La vision du voyage comme d'un équivalent du suivi des tergiversations de Panurge serait d'autant plus facilement imaginable que les deux faces de cette démesure, paradoxalement soupesée par Pantagruel, convergent vers le même objectif. Panurge emmène Pantagruel dans un périple pour demander à tout-un-chacun son avis sur le mariage, et Pantagruel conduit Panurge à Bacbuc[613] pour la même raison. Et aucune de ces deux démarches ne triomphe de l'autre, car il n'y a pas de réponse. Il ne s'agit pas d'un duel, mais d'une surenchère calculée de Pantagruel, peut-être pour mettre Panurge face à la folie et l'excès qui découlent de son dilemme. Pantagruel n'a aucun intérêt à montrer sa suprématie sur son vieil ami, et ne chercherait alors qu'à se faire le miroir de la folie de ce dernier pour crever l'abcès de l'obsession égoïste[614].

La fin du *Cinquième Livre* serait alors, malgré l'absence de réponse, une victoire. Malgré le sentiment de vide provoqué par le message de la bouteille qui ne propose, en lieu et place d'une résolution du problème, que de boire, Panurge sourit à nouveau[615] et est frappé d'un élan poétique, qui affecte également ses amis[616]. A l'apparente déception sur son questionnement (l'absence de réponse claire) correspond la victoire de la joie de vivre retrouvée, de la fête et du vin sur la bile noire : « Trinch ! doncques, que vous dit le cœur, eslevé par enthusiasme Bacchique »[617]. Et dans cette neutralité de la victoire-défaite, un élément peut être considéré comme triomphant à l'arrière-plan, celui de la quête du juste milieu.

---

[613] La « noble pontife » de la Dive Bouteille. François Rabelais, *Le Cinquième Livre*, *op. cit.*, ch. XLIV, p. 316.
[614] « Egoïste » au sens où Panurge ne pense plus qu'à l'idée de se marier ou non ; il ne s'intéresse plus à rien d'autre, même pas à ses comparses, ce qui le rend très sombre. Dans cette optique, on peut considérer les moqueries du frère Jean à son égard durant la tempête, mentionnée plus tôt, comme une tentative de le dérider, de réveiller son insouciance des débuts.
[615] François Rabelais, *Le Cinquième Livre*, *op. cit.*, ch. XLV, p. 322.
[616] *Ibid.*, ch. XLV, p. 324 puis ch. XLVI, p. 328 et suivantes.
[617] *Ibid.*, ch. XLV, p. 324. On rejoint Guy Demerson, qui observe dans la note 17 de la même page que l'« enthousiasme » suppose un lien au divin.

Résumé de la sagesse des bons vivants de Rabelais

- ⇨ Les géants sont profondément sages, dans une sagesse « plus qu'humaine », pour reprendre l'expression d'Emmanuel Naya.
- ⇨ La Cour des géants est constituée d'hommes qui ne sont pas capables d'atteindre cette sagesse plus qu'humaine, même lorsqu'ils sont sous l'influence de l'altération.
- ⇨ La sagesse des géants sert à guider les humains dans leurs choix, pour qu'ils disposent de l'ensemble des solutions possibles dans la résolution de leurs problèmes, quels qu'ils soient (même les plus triviaux, comme le mariage pour le lubrique Panurge). Cependant, cette sagesse est parfois imparfaite, et Pantagruel va ainsi partir dans un long voyage pour que Panurge trouve une réponse à son questionnement sans fin, au lieu de trancher et de lui donner la réponse la plus avisée.
- ⇨ Si la sagesse des géants n'est pas à l'abri d'erreurs, cela s'explique très simplement, car, d'un point de vue chrétien tel que celui de Rabelais, seul Dieu est capable de perfection.
- ⇨ Pantagruel est conscient de l'inexistence du juste milieu, mais il sait pourtant qu'il est plus prudent et avisé de continuer à y tendre, et accepte de ne pas être parfait (il ne se prend donc pas pour Dieu malgré sa puissance).
- ⇨ La sagesse des géants s'accroît avec le temps, mais elle n'affecte pas leur joie de vivre et leur goût pour le vin et la nourriture, car être un jouisseur (du moment qu'il ne s'agit pas d'une aliénation par un caractère systématique) est une preuve de la bonne santé mentale des personnages. Comme le montre Gargantua dans sa lettre, « science sans conscience n'est que ruyne de l'ame »[618] ; s'il s'agissait de dire à Pantagruel de ne pas renier la charité chrétienne (et donc de ne pas perdre son âme), le géant ordonnait aussi à son fils quelques lignes plus tôt de profiter de la vie[619] (et à ne pas se renier, ce qui serait une autre manière de se perdre).

La lecture des différentes caractéristiques de la sagesse des bons vivants laisse perplexe concernant son adaptation au XIXe siècle. En effet, il semble qu'il y ait une spécificité fondamentale, la sagesse étant plutôt un atout propre aux géants qu'à leurs camarades humains. Si les autres critères des géants que nous avons vus jusqu'alors ne posaient que peu

[618] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. VIII, p. 92.
[619] « […] mais plus fort te encourager à proffiter de bien en mieulx ». *Ibid.*, p. 86.

de problèmes dans l'adaptation, via quelques modifications (comme la démesure physique se muant en une place toujours plus importante de la table), il en va autrement de la sagesse des géants, si abyssale qu'elle se rapproche du divin. Or, il semble qu'il n'eût été guère approprié, pour les écrivains du corpus, de mettre en place des personnages se rapprochant de Dieu par leur esprit et pourtant capable de boire et manger jusqu'à l'explosion de la panse, les excès du corps n'étant ni du goût de l'hygiénisme, ni de l'héritage catholique.

Une autre raison expliquant que cette caractéristique ne soit pas aisément adaptable est l'importance du statut de géant dans l'accès à la sagesse. Les êtres humains ordinaires ne sont pas capables de raisonner aussi finement que Pantagruel ; dans le corpus du XIXe siècle, le merveilleux est souvent exclu (jusque dans le pastiche de Charles Nodier), et les géants ont cédé place aux hommes. Les personnages humains, dès lors, sont encore plus perfectibles que les bons géants, et paraît très improbables qu'ils puissent se transcender par la sagesse. Même lorsque Raphaël met la main sur une source de pouvoir telle que la Peau de chagrin, il est incapable de l'utiliser de manière avisée, et ne songe qu'à devenir riche et puissant au mépris de sa vie. C'est ici l'expression du caractère fondamentalement imparfait de l'homme. Le suicide à petit feu que constitue le pouvoir conféré par la Peau est un exemple parfait de l'incapacité des hommes à devenir sages, et des conséquences d'un accès hypothétique au pouvoir chez un individu. En quelque sorte, on pourrait presque dire que le drame de Raphaël serait dû à l'absence d'un Pantagruel sur sa route, qui l'aurait altéré positivement et guidé vers la Dive Bouteille. Le banquet du début du roman, malgré un nombre remarquable d'allusions à Rabelais, n'est pas parvenu à ressusciter les géants, et la société des hommes, des siècles après le Gargantua, n'est plus que l'ombre d'elle-même, s'efforçant de survivre[620] tant bien que mal au milieu des ruines[621].

Il serait dès lors très difficile, voire probablement impossible de trouver un exemple d'adaptation parfaite de la sagesse de Gargantua ou de Pantagruel dans une figure du XIXe siècle. Pour autant, le caractère à la fois avisé et désinhibé des géants n'est pas resté lettre morte, et l'on peut déceler entre les lignes, chez les écrivains rabelaisants, quelques bribes de réactualisations, ou plus souvent d'allusions à l'esprit si particulier des sympathiques monarques d'Utopie. La référence la plus évidente est aussi explicite, c'est le fameux mot de Honoré de Balzac :

[620] Excepté Raphaël.
[621] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99.

> […] et peut-être eussiez-vous pu difficilement décider si elle était maniée par la Sagesse ivre, ou par l'Ivresse devenue sage et clairvoyante[622].

Le passage a été commenté plus tôt dans la thèse ; on ne revient dès lors pas dessus, mis à part pour montrer ici l'importance du choix des termes mis en valeur par le chiasme[623]. Il paraît difficile de ne pas lire le mélange de cette « Sagesse ivre » et de l'« Ivresse devenue sage et clairvoyante » sans faire le lien avec la notion récemment discutée du juste milieu. Il est d'autant plus remarquable que (par chance ou par réflexion réelle de Balzac quant à la sagesse des géants) le déséquilibre fatal de l'impossible juste milieu soit restitué dans le récit via une place plus importante de la seconde proposition par rapport à la première qualification de la sagesse pantagruélique. Le chiasme balzacien rend avec succès, l'impossible syncrétisme entre deux époques fictives différentes à bien des égards (le XVIe siècle merveilleux des cinq *Livres* de Rabelais et le XIXe siècle teinté de surnaturel de *La Peau de chagrin*).

Quant aux *Cent contes drolatiques*, ils ne paraissent guère contenir de trace de sagesse, les bons vivants étant plus proches de Panurge et de Jean des Entommeures que du Gargantua monarque. Il y demeure cependant une certaine similarité avec le jeune Gargantua, tant celui-ci était malicieux et polisson avant son apprentissage, et l'on peut considérer les personnages des *Contes drolatiques* comme proches des farces du géant. Sans doute est-ce la raison pour laquelle l'on ne peut se sentir réellement proche de figures telles que le roi Louis XI et son amie Nicole la Beaupertuys ; l'aspect comique graveleux n'est pas contrebalancé par une dimension plus positive (la sagesse), mais par une certaine naïveté sympathique des personnages.

Lorsque la Beaupertuys et le cuisinier du roi droguent les convives de Louis XI avec des laxatifs[624], il ne s'agit que d'une farce pour punir des mauvais plaisants, ce qui n'est pas sans rappeler les insultes du jeune Gargantua à l'encontre de Painensac et ses acolytes[625]. Le vilain tour ne peut exister que contre des figures antipathiques : dans un contexte différent, il n'aurait pas lieu d'être. La plaisanterie n'est pas mortelle, et les convives malséants s'en iront simplement la queue entre les jambes.

---

[622] *Ibid.*, p. 98.
[623] Introduit par la préposition « par », répétée pour accentuer la symétrie.
[624] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques, colligez es abbaïes de Touraine, et mis en lumière par le Sieur de Balzac, pour l'esbattement des Pantagruélistes et non aultres*, *op. cit.*, « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme », p. 172 et suivantes.
[625] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, chapitre XII, p. 128.

La dimension graveleuse amène les personnages à n'être motivés que par des besoins primaires proches de la condition animale (sexe, défécation), sans jamais être capable de s'émanciper de cette image peu ragoûtante. Néanmoins, l'on peut ressentir une forme de sympathie, notamment pour des figures de femmes telles que Marie Ficquet[626], dans la mesure où celle-ci punit de manière comique les ardeurs d'un vieillard lubrique. Par son action, le vieux seigneur de Valesnes devient une forme d'incarnation balzacienne d'un Panurge cocufié. Le lien à Rabelais est d'autant plus tangible que la punition est éminemment comique, et l'on peut imaginer que l'impuissance du seigneur de Valesnes, additionnée à la découverte du pot aux roses sur la prétendue chasteté de Marie Ficquet, aient terminé les risibles ébats du vieux seigneur dans un éclat de rire. Le rire est de toute manière bien présent, sinon dans la fin de la scène d'amour, au moins chez les serfs du seigneur, car il est dit qu'après cet incident « Marie Ficquet devint fameuse, et l'on dit encore en nos païs : – C'est une puccelle de Thilouze !... »[627]. C'est la lubricité de Valesnes qui est punie, non la fausse pucelle, dans une représentation après tout typique des contes. Mais cette supposée moralité n'en est pas réellement une, car l'on voit mal comment une moralité pourrait promouvoir la malice d'une prostituée. L'on est bien dans un schéma typiquement rabelaisien, car il n'y a pas de lecture univoque, et la conclusion de « La Puccelle de Thilouze » n'en est pas réellement une, les deux dernières lignes mises à part :

> Que si vous me demandiez maintenant en quoy consiste et où esclatte la moralité de ce conte, je seroys bien en droict de respondre aux dames :
> Que les *Cent Contes droslaticques* sont pluz faicts pour apprendre la morale du plaizir que pour procurer le plaizir de faire de la morale.
> Mais, si c'estoyt ung bon vieulx braguard bien desreiné qui m'interlocutast, je luy diroys avecque les gratieux mesnagemens deus à ses perruqyes iaunes ou grises :
> Que Dieu ha voulu punir le sieur de Valesnes d'avoir essayé d'achepter une denrée faicte pour estre donnée[628].

Le narrateur se moque allègrement de deux stéréotypes de lecteurs pour en invoquer un troisième. La femme qui attend une haute moralité tout comme le « vieux braguard » à « perruques iaunes et grises » n'étant pas satisfaisants, les réponses personnalisées que propose la voix du narrateur à ces deux images ne peuvent pas réellement l'être non plus. C'est à la lecture de ces deux clichés que le lecteur avisé comprend que la réponse du narrateur n'existe qu'entre les lignes. La nouvelle n'a nul besoin d'une quelconque

[626] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « La Puccelle de Thilouze », p. 224.
[627] *Ibid.*, p. 224.
[628] *Ibid.*, p. 225.

moralité, et ne peut satisfaire que « les pantagruélistes et non aultres »[629]. La sagesse dans le texte, s'il y en a une, ne peut exister que sur un autre plan. A la manière du double-discours du narrateur, elle n'est pas dite explicitement, mais implicitement, et on peut comprendre qu'il ne sert à rien de chercher une moralité dans un conte n'ayant pas pour but de donner un enseignement. La fin de la nouvelle est avant toute chose de réjouir les « pantagruélistes », et il est d'autant plus probable qu'un texte destiné à satisfaire ce type de public n'ait guère à s'embarrasser d'une quelconque forme de moralité. Il n'est nulle question de « procurer le plaizir de faire de la morale », et le narrateur, en bon rabelaisant, se moque des attentes du lecteur. C'était déjà le cas dans un passage particulier de la nouvelle « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme » :

> Doncques, ung iour de marché franc, il advint que le Roy fist pendre ung ieune bourgeoys de Tours lequel avoyst violé une dame noble, un peu aagé, cuydant que c'estoyt une ieune fille. A ce, il n'y avoyt poinct de mal, et c'eust été chose mérittoire pour ladicte dame d'avoir été prinse pour vierge ; mais, en recognoissant s'estre desçeu, il l'avoyt abominée de mille iniures ; et, la soubçonnant de ruze, s'estoyt advisé de lui voler ung beau gobelet d'argent vermeil en loyer du prest qu'il venoyt de lui faire[630].

L'extrait est clairement absurde et comique. Le jeune homme ne sera pas pendu pour le viol de la vieille femme (qui serait « mérittoire » !), mais pour avoir proféré des insultes à son encontre, et lui avoir volé un bibelot. Il s'agit bien sûr de faire rire le lecteur via le motif humoristique du renversement du monde (le crime est applaudi et le délit puni de mort), tout en se moquant avec délectation des attentes des lecteurs les plus sourcilleux.

Le tour que nous joue Balzac est très typique de ce que faisait Rabelais en son temps. On y trouvait premièrement un retournement incessant de l'ordre établi et un renversement de ses valeurs, particulièrement visibles dans la représentation déshinibée des femmes dans les différents livres. D'un côté, il est mention des nourrices polissonnes et dévergondées de Gargantua, qui s'amusent semble-t-il beaucoup avec la « braguette » du géant[631] ; de l'autre, une femme à la chasteté exemplaire, surtout face à l'insistance lubrique de Panurge, est terriblement humiliée en public (Panurge ayant mis dans ses vêtements le substrat d'une chienne, son action malveillante ayant pour conséquence de susciter les ardeurs sexuelles de tous les chiens du voisinage[632]). On voit bien ici deux stéréotypes

[629] *Ibid.*, p. 3 (tiré du titre complet de l'œuvre).
[630] *Ibid.*, « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme », p. 179.
[631] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XI, p. 124.
[632] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. XIV, p. 212.

féminins opposés, et dans cette dichotomie, l'attitude irréprochable de la femme chaste se trouve en quelque sorte condamnée par le fourbe séducteur éconduit, lequel n'est absolument pas puni pour ses actes.

Deuxièmement, François Rabelais jouait régulièrement avec les choix interprétatifs qu'il laissait aux lecteurs par le moyen de significations tantôt cachées, tantôt recherchées mais dérisoires et donc volontairement caduques, comme dans la célèbre « Enigme en prophétie » clôturant le *Gargantua*. On a montré que le doute persistant après les lectures de Gargantua et de Jean des Entommeures laisse un goût étrange à la lecture, et donne le sentiment que les deux interprétations pourraient être ou vraies, ou fausses toutes deux. Ce serait alors au lecteur de se forger sa propre lecture du texte, quitte à croire que cette énigme n'appelle aucune réponse. De la même manière, lorsque l'on voit que malgré tous les talents de la critique, les passages plus obscurs tels que le chapitre des « Fanfreluches antidotées »[633] n'ont pas trouvé d'explication complètement satisfaisante, l'on est en droit de penser que Rabelais se joue de son lecteur.

L'enseignement de Rabelais, ici, serait donc de ne pas chercher d'explication à des passages qui n'en appellent pas, leur but étant peut-être davantage de l'ordre du lyrisme que de celui de la raison. A la lumière de ces deux éléments, on perçoit mieux la similarité frappante de l'extrait a priori sans queue ni tête sur le violeur pendu dans « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme »[634]. Toutefois, l'enseignement rabelaisien qui transparait à travers ces deux motifs littéraires fréquents (le retournement et les fausses énigmes) n'est pas directement lié au bon vivant, mais au récit. C'est une sagesse qui se déploie sur un autre plan, et la sagesse du bon vivant en elle-même, telle qu'on l'a définie, n'est guère réactualisée.

La sagesse du bon vivant n'est pas aussi théorisée dans les autres œuvres du corpus et s'éloigne des personnages qui étaient ses détenteurs, mais demeure par l'aspect de l'enseignement, quoiqu'il soit assez secondaire. On pense en particulier à Alexandre Dumas qui, dans son *Grand Dictionnaire de cuisine*, nous démontre sa science de la préparation culinaire et de la dégustation : néanmoins il s'agit plutôt d'un goût pour le raffinement dans le choix des saveurs ainsi qu'une forme d'esthétique. Il n'est pas question

[633] « Les Fanfreluches antidotées trouvées en un monument antique ». Il s'agit du titre du second chapitre du *Gargantua*, ch. II, p. 58 et suivantes.
[634] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme », p. 179.

de bâfrer à s'en faire éclater la panse, mais de goûter des mets choisis avec soin, certes avec appétit et entrain. La nourriture, chez lui, demeure celle d'un bon vivant par sa dimension intrinsèquement sociale et conviviale : contrairement aux différents motifs sous-jacents qui se profilent dans les œuvres de fiction du siècle (dont les siennes), le fait de passer à table dans *Le Grand Dictionnaire de cuisine* ne recouvre pas nécessairement de signification particulière. Dumas rapporte surtout les moments humoristiques de ses repas, comme l'anecdote sur la salade de Ronconi[635], et ne s'attarde pas sur les mauvais repas car tel n'est pas son objectif.

Dans *Le Grand dictionnaire*, il ne faut pas voir de sens cachés tels que durant le banquet des mercenaires du *Salammbô* de Gustave Flaubert[636] (annonçant l'échec de leur campagne par le biais des fruits qui s'écroulent), ou le gâteau de noces des Bovary (rutilant de fioritures et de mauvais goût, la pièce-montée accuse la vanité des organisateurs). Cette autre représentation du repas constitue elle aussi une forme d'enseignement : là où Dumas nous montrait que l'art de la table a aussi pour but de faire coïncider une simplicité (la consommation de nourriture) avec une recherche (le goût pour les mets délicats) dans une ambiance conviviale, les œuvres du corpus tendent pour la plupart à faire passer des messages implicites. Outre l'ouverture de *Salammbô*, dans *Les Trois Mousquetaires* le repas chez les Coquenard[637] était un indice flagrant quant à la pingrerie des hôtes chez lesquels dînait Porthos, et le punissait bien durement de sa malice ; on peut également penser à la scène de l'oie de *L'Assommoir*[638] d'Emile Zola, qui met en lumière les tensions entre les personnages. A travers ces quelques exemples, se profile un changement dans la représentation du repas, qui n'est plus le moment de la sympathie et de la mastication, mais plutôt celui d'une mise en avant de ce qui est caché (en particulier les jalousies, les haines de certains convives envers d'autres, etc.).

Durant ces moments particuliers du récit, les personnages attablés se dévoilent plus ou moins explicitement. Durant le repas de l'oie, l'arrière-boutique révèle un changement de physionomie : « "Ça fait de la peine, des gens jaloux à ce point", murmura Gervaise. »[639]. Les autres personnages n'entendent pas ce jugement, qui est « murmuré », et seuls maman Coupeau, le narrateur et le lecteur sont donc mis au parfum des pensées de Gervaise.

[635] Alexandre Dumas, *Le Grand Dictionnaire de cuisine*, *op. cit.*, p. 73-74.
[636] Gustave Flaubert, *Salammbô* [1862], dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 744 et suivantes.
[637] Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, *op. cit.*, ch. XXXII, p. 371 et suivantes.
[638] Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 258.
[639] *Ibid.*

Ce qui aurait pu être un repas convivial ressemble davantage à une séance de voyeurisme pour maman Coupeau, et à un bel exemple d'hypocrisie de la part de sa bru (dont le jugement est certes influencé par les commentaires de la première), qui n'invite les autres ouvriers que pour les impressionner. Les convives ne sont cependant pas en reste, et ont amorcé les hostilités dès leur arrivée[640].

La force de la narration est de faire ressortir, via le style indirect libre, toute la haine des Lorilleux envers Gervaise, surnommée « la Banban », en montrant de manière très synthétique qu'ils multiplient les provocations. Le repas de l'oie est lourd de signification, et met en lumière la dimension profondément sinistre et glauque des rapports entre les personnages. Il montre surtout ce qu'il se produit lorsque Mes-Bottes est absent ; le bon vivant n'étant pas présent, il ne peut pas y avoir d'altération. On voit bien la ressemblance avec l'ambiance délétère que l'on pouvait ressentir avant l'arrivée de Mes-Bottes lors du repas de noces, et la persistance des haines et de la violence intérieure prouve que le bon vivant était le facteur déclencheur de l'altération des convives. En son absence, ceux-ci se lancent des regards assassins derrière les simagrées d'usage et les provocations plus ou moins discrètes.

L'enseignement chez le bon vivant n'est a priori pas aussi important que sous la plume de François Rabelais. Il s'agit désormais de donner un éclairage sur le texte, et rarement sur des questions sérieuses en-dehors de la fiction ; à part le mot de Balzac sur le gouffre entre les XVIe et XIXe siècles, il n'y a pas de réelle matérialisation de la sagesse des bons vivants. En somme, il semble que l'enseignement se mue en un renseignement. Le texte nous donne davantage d'informations quant au contexte, au cadre narratif et aux liens entre les personnages via le moment du repas, mais il ne s'agit plus de faire passer le même type de message sérieux et comique. A part le fameux passage de *La Peau de chagrin*, il ne semble guère y avoir d'autres occurrences dans le corpus qui insistent sur une question particulière, comme celle de la difficulté d'adapter le style rabelaisien des siècles après Rabelais. Les écrivains préfèrent davantage se servir des banquets et autres repas pour pointer de manière plutôt implicite des phénomènes sociaux tels que la jalousie (les Lorilleux dans *L'Assommoir*) ou l'hypocrisie (Gervaise, ou encore Porthos chez les Coquenard).

[640] *Ibid.*

Zola s'intéresse beaucoup à la mise en œuvre de description invitant à s'interroger sur les rapports entre les personnages : en témoigne le fameux moment du *Ventre de Paris* où Florent raconte son histoire, et notamment sa périlleuse évasion du bagne[641]. La mise en regard de l'effroyable récit de la dépouille de son camarade se faisant dévorer par les crabes avec celle de l'image de Quenu fabriquant du boudin dans une chaleur malsaine en un spectacle sanguinolent et répugnant (presque *gore* avant la lettre) donne au lecteur le sentiment inquiétant que l'assemblée des charcutiers ressemble à un groupe d'anthropophages.

> – […] Quand ils revinrent à l'écueil, ils virent leur compagnon étendu sur le dos, les pieds et les mains dévorés, la face rongée, le ventre plein d'un grouillement de crabes qui agitaient la peau des flancs, comme si un râle furieux eût traversé ce cadavre à moitié mangé et frais encore.
> Un murmure de répugnance échappa à Lisa et à Augustine. Léon, qui préparait des boyaux de porc pour le boudin, fit une grimace. Quenu s'arrêta dans son travail, regarda Auguste pris de nausées. Et il n'y avait que Pauline qui riait. Ce ventre, plein de grouillement de crabes, s'étalait étrangement au milieu de la cuisine, mêlait des odeurs suspectes aux parfums du lard et de l'oignon.
> – Passez-moi le sang ! cria Quenu, qui, d'ailleurs, ne suivait pas l'histoire[642].

Le cannibalisme symbolique est visible avec brutalité chez Quenu, tandis que les boyaux circulent dans la pièce et que Florent dévoile son histoire, provoquant des réactions de dégoût voire des « nausées ». Le bagnard n'épargne aucun détail à ses auditeurs, et par conséquent le lecteur est lui aussi affecté par l'horreur du récit de la dévoration, durant lequel la masse grouillante des crustacés « agitant la peau des flancs » de ce « ventre » semble redonner vie au corps gisant. L'analogie est donc d'autant plus évidente entre le cadavre du bagnard et le boudin en préparation. La chaleur ambiante et le récit de Florent peuvent être interprétés comme une forme de dévoration des Maigres (le camarade de Florent était maigre, il périt par épuisement et est dévoré par des crabes) par les Gras, annonçant le destin de Florent, lui aussi symbolique.

La dominance du thème anthropophagique pourrait être expliquée par une lecture très sombre du lien à la référence rabelaisienne, le récit étant tourné du point de vue des Maigres. En effet, Jacques Berchtold affirme très justement que « […] [les géants] risquent de se présenter comme des anthropophages : ils ont des dimensions corporelles énormes

[641] Bien d'autres exemples pourraient être cités, tels que les repas grandiloquents de Sandoz (*L'Œuvre*) montrant la vanité de l'ami de Claude Lantier, ou les différentes étapes de la déchéance de Renée, entre une forme de « prostitution virtuelle » avec Saccard et la relation presque incestueuse avec Maxime (*La Curée*).
[642] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 118-119.

et un appétit monstrueux. ».[643] Si Rabelais désamorce le risque anthropophagique en donnant des traits sympathiques à Grandgousier, Gargantua et Pantagruel, Zola a pu choisir de reprendre ce risque du gigantisme pour le transposer dans une dévoration symbolique par la malveillance des Gras à l'égard des Maigres, qui les écœurent parce qu'ils les renvoient à leur propre monstruosité.

Le repas peut enfin être dénué de réflexion sous-jacente autour des comportements des convives ; c'est le cas dans *Le Capitaine Fracasse*, lorsque l'on assiste à la description des marmitons très affairés dans la taverne du Pont-Neuf[644]. Même s'il s'agit d'un hommage tangible à Rabelais, Théophile Gautier ne se sert pas de ce moment privilégié pour faire passer un autre message que celui de son amour du style rabelaisien. En ce sens, Gautier rejoint le Dumas du *Grand Dictionnaire de cuisine* : même en présence de bons vivants, on ne parle que du repas. Toute autre réflexion est subordonnée à la description des mets, les personnages étant comme hypnotisés par l'avalanche de plats et le mouvement permanent des couverts, dans un tintamarre et une chaleur de fonderie. L'énumération des « cuisiniers, prospecteurs, gâte-sauces » ainsi que des « pièces lardées, troussées, épicées » sature la représentation, ne laisse au lecteur que l'image chaude et enveloppante des « forges de Vulcain » [645], et il n'y est nullement question d'autre chose que de rendre hommage à « Gargantua et Pantagruel »[646], sans qu'aucun jugement ne soit porté sur la scène : le passage forme une pause contemplative et narrative durant laquelle l'intrigue s'arrête, de manière paradoxale tant l'agitation des cuisiniers est vive.

La température étouffante de la scène est celle d'une chaleur saine et bienveillante, qui n'a rien à voir avec la moiteur irrespirable de la préparation du boudin du *Ventre de Paris.* Chez Gautier, les mangeurs sont des bons vivants, non des Gras en lutte contre des Maigres, et il n'y a pas de description glauque de la préparation de la nourriture. La préparation des plats, teintée de sympathie et d'appétit, n'est pas comparable à celle de la viande chez Zola. Sous la plume de ce dernier, l'on assiste à toute la violence presque stéréotypée

[643] Jacques Berchtold, « Le gosier béant dans le *Gargantua* : traitement comique d'une angoisse de dévoration », dans Jean Dupèbe, Franco Giacone, Emmanuel Naya…, *Esculape et Dionysos, Mélange en l'honneur de Jean Céard*, *op. cit.*, p. 657 à 674, p. 657.
[644] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, ch. « Le Pont-Neuf », p. 278-279.
[645] *Ibid.*, p. 279.
[646] *Ibid.*, p. 278-279.

du métier de boucher, où roulent en cadence les lots de tripes et de sang. Le boucher semble être un monstre de barbarie, manipulant les organes avec une indifférence superbe envers les conséquences tragiques de l'évasion de Florent. Gautier quant à lui s'intéresse au stade suivant de la préparation du repas, celui de l'image réjouissante de la cuisson, de l'assaisonnement et de la mise en appétit. Les cuisiniers sont semblables à des êtres merveilleux dont le pouvoir est de transformer les aliments en une forme d'objet mystique, à même de rappeler le souvenir lointain des géants de François Rabelais, et de temporairement revivifier le mythe.

Ces éléments divergents dans les deux romans expliquent une peinture très différente de motifs littéraires (le rôtissage de la viande est appétissant, la fabrication du boudin repoussante) qui a priori pourraient paraître similaires mais sont en réalité opposés, bien qu'étant deux processus de la préparation de la nourriture. Zola a en quelque sorte voulu montrer la mise à mort du vivant pour que puisse se repaître l'appétit carnassier des nécrophages (les crabes) et des Gras (sujets réels de la métaphore des crabes), tandis que Gautier de son côté a voulu de peindre la transformation presque merveilleuse de la viande en un met délicieux, selon un tour rabelaisien typique (illustré par les nombreuses allusions à l'univers des géants de Rabelais ainsi que leur désignation directe).

En ce sens, le chapitre sur l'auberge du « Pont-Neuf » est sans doute plus proche du banquet de Taillefer dans *La Peau de chagrin*. Bien qu'il ne soit pas question pour Gautier de décrire une orgie au sens sexuel dans le cas du *Capitaine Fracasse*, l'on retrouve tout de même l'exubérance, le faste de la nourriture savoureuse et des odeurs des différentes sauces, ainsi qu'une grande agitation et surtout la mention des géants rabelaisiens.

La sagesse surhumaine des géants ne se retrouve pas directement dans l'adaptation moderne. Le commentaire du narrateur de l'orgie de *La Peau de chagrin* montre une certaine sympathie pour les géants, qui ne sont plus là ; il indique aussi et surtout que Balzac était sensible à la « Sagesse ivre, ou l'Ivresse devenue sage et clairvoyante »[647] émanant de la source rabelaisienne. Cependant, il s'agit d'une exception, les autres œuvres du corpus ne développant pas ce point, et Balzac ne revient pas sur cette question dans *Les Cent Contes drolatiques*. Il se profile dans l'ensemble des extraits un changement dans l'adaptation

[647] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98.

de l'enseignement, qui se mue souvent en un renseignement sur les personnages. La sagesse serait donc à chercher du côté du narrateur, et non des bons vivants.

Chez Rabelais, la Cour des géants est constituée d'hommes qui ne sont pas capables d'atteindre la sagesse plus qu'humaine des monarques bons vivants, même lorsqu'ils sont sous l'influence de l'altération. Les maîtres humanistes des géants ne seraient que des vecteurs, passant le relais de la sagesse à des êtres plus à même de se rapprocher d'elle qu'ils ne le sont eux-mêmes. Mais les géants ne sont plus dans le corpus du XIXe siècle, et pourtant l'altération se produit parfois pour peu qu'un bon vivant soit présent dans le récit. Il y a donc sur ce point une ressemblance entre le modèle et l'adaptation. Toutefois, même sous son influence, nul ne peut devenir sage comme les géants, et il ne s'agit que de se muer en pantagruéliques.

Les géants étant les grands absents dans les moments d'adaptation du style rabelaisien (mis à part leur citation), les questions relatives à leur sagesse n'ont plus lieu d'être. Chez Rabelais, le bon vivant (Pantagruel par exemple) est conscient de l'inexistence du juste milieu, mais il sait qu'il est plus prudent et avisé de continuer à y tendre : il accepte donc de ne pas être parfait (et ne se prend donc pas pour Dieu malgré sa puissance). Ces sujets ne sont globalement pas réactualisés… sauf peut-être dans *La Peau de chagrin*, où le destin de Raphaël pourrait constituer une forme de réminiscence de la quête du juste milieu, celle de la loi du Talion.

Le roman rabelaisien voit la sagesse des géants s'accroître avec le temps, mais elle n'affecte pas leur joie de vivre et leur goût pour le vin et la nourriture, car être un jouisseur est une preuve de la bonne santé mentale des personnages du moment qu'il ne s'agit pas d'une aliénation par un caractère systématique. Au XIXe siècle, bien que ces questions soient souvent passées sous silence, on peut là encore songer à Raphaël, qui, n'étant pas un géant rabelaisien, vit le phénomène inverse au contact de la Peau. Il jouit du pouvoir que lui confère ce talisman, en abuse et se condamne à une mort prochaine. Le protagoniste est dans un mauvais état d'esprit permanent, obnubilé par les dimensions toujours plus réduites de l'objet magique. Son angoisse du trépas est d'ailleurs assez ironique, étant donné que le début du roman qui nous montrait un Raphaël suicidaire. Dans le reste du corpus, les personnages n'ont pas de traits propres à la sagesse. S'il existe une forme de sagesse dans le texte, alors elle est implicite et très discrète.

Le tableau page suivante compare la sagesse du bon vivant rabelaisien à celle du bon vivant repensé au XIXe siècle.

La sagesse du bon vivant adaptée au XIXe siècle (par œuvre) [648]

Œuvres (ci-dessous) \ Sagesse (à droite)	**Une sagesse plus qu'humaine chez le bon vivant**	**Seuls les géants peuvent être réellement sages (ils sont souvent absents du texte, les personnages incarnant leur contrepied)**	**La sagesse n'empêche pas d'être un jouisseur**
***Les Cent Contes drolatiques* (Balzac)**	Non	Oui	N/A
La Peau de chagrin	En partie vrai (celui du XVIe siècle dont parle la narration)	Oui	Non
***Le Grand Dictionnaire de cuisine* (Dumas)**	Non	Oui	Oui
Les Trois Mousquetaires	Non	Oui	Non (Porthos n'est pas un sage, et d'Artagnan, plus avisé, n'est pas un bon vivant)
***Mémoires d'un médecin* (tome 1, « Joseph Balsamo »)**	N/A	Oui	N/A
***Madame Bovary* (Flaubert)**	Non	Oui	N/A
Salammbô	Non	Oui	N/A
***Le Capitaine Fracasse* (Gautier)**	Oui (le regard du bon vivant permet notamment de transformer la réalité, la morne pitance devenant plantureuse)	Oui	Oui
***La Curée* (Zola)**	Non	Oui	N/A
L'Œuvre	Non	Oui	N/A
Le Ventre de Paris	Non	Oui	N/A
L'Assommoir	Non	Oui	N/A
***Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux* (Nodier)**	Oui	Oui	N/A
***L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* (Cladel)**	N/A	Oui	N/A

[648] Les trois traits uniquement liés à la figure du géant et non du bon vivant en général (que sont la sagesse par moments imparfaite, son imperfection rappelant l'ancrage chrétien du texte (seul Dieu est infaillible) et l'acceptation par le géant de sa faillibilité) n'ont pas été repris dans ce tableau. Le corpus du XIXe siècle ne réactualisant pas le gigantisme, on s'aperçoit qu'il en va de même pour la sagesse propre au géant.

Les traits de sagesse du bon vivant sont éclipsés au profit d'un questionnement autour du décalage dans le jeu de l'adaptation de la source rabelaisienne, ou bien de renseignements complémentaires sur les personnages durant les moments de repas, en particulier lorsque les bons vivants sont absents.

On peut constater un certain désintérêt concernant la sagesse des figures rabelaisiennes. A part Balzac, qui se révèle comme souvent le plus fidèle sur ce point, les autres écrivains ne se montrent guère enclins à imaginer un personnage de bon vivant sage comme les géants. Les bons vivants sont de condition humaine, et n'ont pas la stature d'un Gargantua. Ils ne sont pas non plus capables de se transcender comme le faisaient les géants de Rabelais via leur sagesse. Ils ne se font pas connaître par ce trait typique, et correspondent sur ce point plutôt au stéréotype traditionnel de la figure sympathique et parfois un peu idiote appréciant les plaisirs de la table par-dessus tout, sans se poser beaucoup de questions : ils vivent pour manger, sans s'interroger sur le sens de leurs actions.

Les questionnements profonds quant au juste milieu, le caractère perfectible de la sagesse des géants et son explication chrétienne sont passés sous silence dans le corpus. Il est vrai que leur retranscription dans le contexte du XIXe siècle n'aurait guère été aisée, à la fois du point de vue de la de pertinence vis-à-vis du plan dans l'écriture du livre, mais aussi parce que cela aurait signifié un éloignement par rapport aux attentes du lectorat. Les digressions rabelaisiennes peuvent désarçonner jusqu'aux lecteurs les plus assidus, et sont souvent une moquerie quant à une lecture trop sérieuse du texte ; il est dès lors assez difficile d'imaginer une adaptation de ces digressions plus ou moins métaphysiques dans un siècle qui comprend généralement fort mal les jeux stylistiques et la verve de Rabelais.

La première partie de la thèse a montré que l'on assiste tout au long du siècle à un immense débat entre admirateurs et ennemis du moine défroqué, et que dans ces deux groupes, la méconnaissance est globalement de mise. Aussi, tenter de remettre au goût du jour les questionnements philosophiques de Rabelais aurait sans doute compliqué la tâche des écrivains, qu'il s'agisse des contraintes de l'éditeur ou surtout d'un risque d'incompréhension par le public et la critique. Le risque aurait été celui d'un désintérêt pour l'œuvre dans un siècle où les écrivains vivent parfois dans des conditions très précaires.

Il est néanmoins important de ne pas omettre que l'idée de la sagesse des géants comme dépassant la condition humaine est exposée par Honoré de Balzac durant le fameux passage sur la « Sagesse ivre ». Mais malheureusement, mis à part l'usage de ce biais

pour exprimer une forme de cri de désespoir quant à la tentative, jugée vaine, d'écrire à la rabelaisienne, l'on n'en apprend guère plus. La remise au goût du jour les motifs rabelaisiens ne suffit pas à Balzac pour se lancer dans un pastiche plus abouti dans *La Peau de chagrin*. On est d'ailleurs surpris de constater le manque de fidélité du pastiche que sont *Les Cent Contes drolatiques* sur la question de la sagesse, qui finalement n'en reprennent que peu d'éléments.

Si les bons vivants sont parfois présents dans les différentes nouvelles, il n'y a guère d'insistance sur leurs traits de caractère, telles que leurs habitudes alimentaires. Il n'est pas anodin que dans « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme », le motif culinaire soit presque complètement étouffé (on ne parle réellement de nourriture que dans une seule page) malgré la présence d'un banquet, certes empoisonné aux laxatifs.

> Poinct ne falloit le Roy de faire distiller à ses hostes ce beau et bon soupper. Il les farcissoyt de pois verds, retournant au hoschepot, vantant les prunaulx, commentant les poissons, disant à l'ung :
> – Pourquoi ne mangez-vous ?
> A l'autre : – Buvons à madame !
> A tous : – Messieurs, goustons les escrevisses ? mettons à mort cettuy flacon ? vous ne cognoissez pas cette andouille ? Et cette lamproye !... Hein !... ne lui direz-vous rien ? – Voilà, Pasques-Dieu, le plus beau barbeau de la Loire ?... Allons, crochetez-moi ce pasté ? Cecy est giber de ma chasse, cil qui n'en veut pas me feroyt affront ?
> Puys, encore : – Beuvez, le Roy n'en sçait rien ? Dites ung mot à ses confitures, elles sont de madame ? Esgrapez ce raisin, il est de ma vigne. – Oh ! mangeons des nèfles ![649]

L'extrait parle de lui-même : la nourriture est certes très présente tout au long du passage, mais elle n'est pas présentée selon le mode descriptif. Ici, c'est le roi qui nous indique sa présence, non la narration. Ce faisant, il est dans une démarche succincte, accumulative (laquelle évoque l'hyperbole rabelaisienne), et ne semble les mentionner que brièvement, en passant de l'une à l'autre sans s'y attarder. Chez Rabelais, les mets sont certes présentés de façon successive lors des accumulations, mais la précision quant aux quantités contribue à la mise en place d'un imaginaire à la fois délirant et écrasant. Dans le cas présent, le texte semble plus proche des « Propos des bienyvres », tant la suite de questions insistantes que pose le roi, pour inviter ses convives à manger, a un aspect de rupture brutale entre chaque phrase[650].

[649] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme », p. 171.
[650] La séparation est accentuée par l'usage des tirets longs.

Cette manière bien particulière de mettre en scène le début du banquet aux laxatifs montre le caractère assez malsain d'un roi qui multiplie les propos de bonimenteur (les marqueurs interrogatifs et exclamatifs montrent bien son comportement proche d'un marchand voulant attirer le chaland) pour forcer ses invités à tomber dans son piège. L'extrait est en tout cas assez étonnant, car il ne laisse aucune place à la description des mets. On peut les imaginer, en tant que lecteurs mis dans la confidence de ce qui se trame ici, couverts de reflets suspects et d'odeurs peu engageantes. On ressent l'impression étrange que ce banquet est à la fois présenté et caché instantanément, se dérobant à la visualisation, comme si le tour de passe-passe comique du personnage s'appliquait jusqu'au lecteur.

L'autre trait pouvant être considéré comme plus ou moins remis au goût du jour, à nouveau chez Balzac, est le caractère croissant de la sagesse des géants, qui ne les empêche pas d'être joyeux. Raphaël confronté à la peau de chagrin, devient de plus en plus inquiet et sombre à mesure que son pouvoir et sa richesse s'étendent, car il est conscient que son funeste destin approche. Il s'agit dès lors en quelque sorte d'un contre-exemple assez amusant des géants de Rabelais, comme si Raphaël était puni d'avoir prétendu à la transcendance alors qu'il en est indigne. La symétrie inversée avec les géants est d'autant plus possible que les allusions rabelaisiennes sont assez nombreuses dans *La Peau de chagrin*, même en-dehors du chapitre sur l'orgie.

Le pouvoir/malédiction offert à Raphaël pourrait être une allusion à la fameuse quête du juste milieu qui anime Pantagruel, dans la mesure où la peau est l'incarnation même de la justice cruelle du destin : en n'acceptant pas sa condition, en désirant toujours plus, Raphaël n'est pas sage, et ne vit que dans l'instant. Si ses souhaits sont exaucés, son espérance de vie se réduit au fur et à mesure… à peau de chagrin. A ce titre, il est assez semblable à Picrochole, car même s'il n'est pas un roi allant guerroyer, Raphaël n'en demeure pas moins, comme lui, motivé par sa bile noire. C'est l'envie de mettre un terme à ses jours qui amène le personnage à errer au début du roman, mettant par hasard la main sur la Peau de chagrin en visitant, hagard, une boutique étrange. C'est aussi sa bile noire, allant croissant au fur et à mesure du livre malgré la volonté retrouvée de (sur)vivre, qui le conduira à devenir *obnubilé* par la taille du talisman. Au lieu de tendre à la sagesse ivre, il fait le choix de l'ivresse permanente, mouvement extrême appelant fatalement un contraire tout aussi violent, et les moments durant lesquels le personnage est horrifié de voir le rétrécissement progressif de la peau peuvent symboliser la lucidité quant à sa propre vanité, tel le motif pictural du crâne à la Renaissance. Si l'histoire de Raphaël est une métaphore

de la quête du juste milieu, alors les allusions à Pantagruel et Gargantua sont d'autant plus logiques : plus que des clins d'oeils d'un célèbre rabelaisant à des lecteurs rabelaisants également, il s'agirait d'un indice quant à la compréhension des motifs dissimulés derrière le fard de l'écriture du récit.

On peut affirmer que le caractère propre aux géants de la sagesse est adapté chez le bon vivant dès qu'il est inaccessible aux autres personnages. Le commentaire du narrateur balzacien sur l'écart entre le XVIe et le XIXe siècle montre bien que, les géants rabelaisiens n'étant plus, il ne subsiste que des « ruines »[651]. L'impression du narrateur implique entre autres que l'adaptation des banquets de Rabelais soit difficile, et que les véritables bons vivants (les géants) ne reviendront pas, car il ne subsiste d'eux que de pâles copies, qui ne peuvent pas avoir la carrure d'un Pantagruel. L'accès à la « Sagesse ivre » semble dès lors compromis. Si les orgiaques connaissent l'altération pantagruélique lors du banquet, il n'y a somme toute chez eux que des « bien yvres », pas de Gargantua. Il paraît difficilement concevable que les personnages puissent accéder au degré de sagesse de ces figures du merveilleux, et la déchéance terrible de Raphaël, qui arrive de manière finalement assez peu paradoxale au milieu du faste de sa grandeur, montre bien le destin promis aux êtres immodérés.

Pour résumer, la lecture du corpus nous propose une certaine vision de la sagesse du bon vivant, qui n'est, étonnamment, qu'assez peu fidèle à celle de François Rabelais.

1. La plupart des traits de sagesse propres aux géants bons vivants ne sont pas retranscrits au XIXe siècle, les questionnements sur la recherche du juste milieu étant en particulier globalement oubliés, excepté chez Balzac. Ceci peut s'expliquer par la disparition du motif merveilleux du gigantisme ; même si quelques éléments surnaturels demeurent, tels que la peau de chagrin, le merveilleux ne s'applique par dans le corpus à des corps humains, et si les nouveaux bons vivants mangent beaucoup, les quantités ingérées demeurent souvent assez plausibles. Aussi, des figures au comportement semblable aux géants rabelaisiens mais de condition humaine ne peuvent pas manger au-delà de toute limitation.
2. Le caractère plus qu'humain de la sagesse des géants n'a plus lieu d'être dans des récits où ceux-ci n'existent pas en tant que tels, même si régulièrement des allusions à Gargantua et Pantagruel s'immiscent dans le texte. On a montré que Raphaël, par le biais de la peau, dépasse sa condition humaine mais est rattrapé par le destin,

[651] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99.

car son *hubris* est contraire à la sagesse, et le conduit au trépas. C'est un indice possible du respect, chez Balzac, du caractère réellement propre au géant de la sagesse de l'ivresse. Aucune figure humaine de bon vivant n'est capable d'atteindre le degré d'existence d'un personnage merveilleux rabelaisien, et les excès de la table et du sexe, pour le narrateur de *La Peau de chagrin*, ne sont que de pâles copies, de simples reflets des bons vivants que proposait en son temps Rabelais : « Celui-ci [le seizième siècle] apprêtait une destruction en riant, le nôtre riait au milieu des ruines »[652]. Il est donc vain de vouloir adapter les bons vivants rabelaisiens au XIXe siècle d'après la narration… qui pourtant nous en présente des figures assez convaincantes, quoique vraisemblables.

La sagesse n'est pas le dernier trait remarquable associé aux bons vivants de François Rabelais : l'univers loufoque qu'il met en place laisse bien sûr une place prépondérante au rire, qui concerne aussi bien les pantagruéliques que les géants, si sages qu'ils soient. Il convient ainsi de développer cette autre caractéristique déterminante, pour analyser ses différents aspects et voir ce qu'il en advient durant le XIXe siècle des rabelaisants.

E. Le rire du personnage

L'élément que l'on peut considérer comme ressortant le plus généralement des commentaires à propos de Rabelais est le rire, lié aussi bien la narration que les personnages. Il s'incarne de multiples manières dans le roman rabelaisien, comme avec l'humour mis en œuvre dans les aventures des géants et leurs comparses humains, qu'il s'agisse d'un humour déployé de manière directe (les personnages plaisantent) ou indirecte (l'attitude des personnages est risible). On ne saurait parler de la critique littéraire autour du roman rabelaisien sans mentionner les travaux de Mikhaïl Bakhtine, qui a notamment développé la notion de « rire carnavalesque »[653], laquelle est pour l'auteur à la fois un rire « de fête » qui se veut

[652] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99.

[653] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 20. On ne tentera pas ici de commenter outre mesure un travail déjà bien débattu ; on rappellera simplement les grandes lignes de la lecture bakhtinienne, car celle-ci a servi de terreau fertile à de nombreuses autres lectures de Rabelais mais aussi parce qu'il s'agit d'une vision très originale qui tranche, nous le verrons, avec les commentaires qui ont pu précéder.

populaire[654], un rire universel qui rend la réalité comique et risible et un rire ambivalent, joyeux et railleur[655].

Le rire carnavalesque peut-être vu à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'œuvre. Il peut être distingué dans le rapport du roman vis-à-vis du public auquel Rabelais la destine (ainsi que dans le rapport entre les personnes/institutions réelles et la parodie, comme concernant les représentants de la Sorbonne de la Renaissance). Mais aussi dans le cœur du texte, via le lien entre les géants et les autres personnages qu'ils rencontrent, car il s'installe très souvent une ambiance bon enfant autour des géants (avec des figures remarquables comme le fameux Panurge ou encore frère Jean des Entommeures). Dans cette lecture, les personnages font tous partie intégrante de cette représentation carnavalesque, et la peinture merveilleuse autorise les renversements incessants dont parle Bakhtine, d'autant que les railleries joyeuses et les situations absurdes et comiques sont en grandes quantités, et côtoient un certain lyrisme, une grande érudition voire parfois un enseignement.

L'importance de l'humour chez Rabelais est telle qu'elle est un motif d'éloges pour ses partisans durant le siècle ou bien de critiques pour les ennemis de sa verve, au point de cristalliser les lectures du roman rabelasien selon deux grandes tendances opposées. Les premiers y voient un goût prononcé pour la provocation et la transgression, et Rabelais peut incarner une forme d'âge d'or révolu de la littérature, durant lequel la joie des farces populaire côtoyait les références recherchées et réflexions profondes sans choquer quiconque sinon les prudes[656]. Les seconds considèrent le style rabelaisien avec mépris, ainsi que le rire qui lui est associé : l'auteur ne serait qu'un moine défroqué et obscène, satisfaisant son goût pour la grossièreté dans ses œuvres[657]. Il ne s'agit pas, néanmoins, de ce que pensent les écrivains du corpus, bien plus mesurés dans leurs adaptations du style. Leur attitude peut révéler aussi bien un manque d'inclination (par exemple chez Nodier, Gautier ou Dumas)

---

[654] Non pas au sens d'un rire vulgaire, mais d'une aspiration à toucher le peuple tout entier, sans distinction de classe.

[655] *Ibid.*, *loc. cit.*

[656] Cette vision idéaliste, unissant le peuple tout entier sous une même bannière sans distinction de classe ni de sexe ne tient pas compte des ennuis que l'auteur a pu connaître suite à la parution du *Pantagruel*, puis de l'ensemble des autres *Livres*.

[657] Pour ces commentateurs de Rabelais, l'humour est jugé trop gras pour être véritablement comique. Il y a chez eux un déni plus ou moins général de tout le lyrisme et de la richesse intellectuelle intrinsèque à l'œuvre rabelaisienne. On renvoie ici au très bon travail de Marie-Ange Fougère concernant la vision étriquée de certains « lecteurs » à propos du rire rabelaisien (considéré comme uniquement paillard). Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, *op. cit.*, p. 108 et suivantes.

pour les passages les plus crus[658] qu'une écriture à l'inverse très fidèle et difficilement justifiable auprès du lectorat (chez Balzac, ou chez Flaubert dans ses correspondances).

Pour tenter de comprendre la manière dont le rire rabelaisien est adapté par les écrivains du corpus, il convient de distinguer les principales manifestations de ce rire tantôt bienveillant, franc et chaleureux, tantôt plus sombre et inquiétant. Les trois premières catégories du rire rabelaisien concernent exclusivement le narrateur (on ne les développera donc que peu), qui emmène par moment le lecteur dans l'univers carnavalesque des géants : ce faisant, le rire se veut bienveillant, ce qui n'exclut pas quelques piques. Ainsi, lorsque le narrateur du *Gargantua* veut nous persuader de l'exactitude de son propos concernant la naissance étrange du géant, il n'hésite pas à injurier les lecteurs les plus incrédules : « L'occasion et maniere comment Gargamelle enfanta fut telle, et si ne le croyez, le fondement vous escappe »[659].

Le mélange de la sympathie et de la brutale antipathie correspondrait au mode carnavalesque, qui explique le retournement incessant. Pour Bakhtine, l'association du sérieux et du rire, de l'ordre et du désordre, s'explique en raison du caractère populaire de l'œuvre :

> A l'universalisme et à la liberté du rire du Moyen Âge est rattaché […] son lien essentiel avec la *vérité populaire non officielle*.
> Dans la culture classique, le *sérieux* est officiel, autoritaire, il s'associe à la violence, aux interdits, aux restrictions. *Il y a toujours dans ce sérieux un élément de peur et d'intimidation.* Celui-ci dominait au Moyen Âge. Au contraire, le rire suppose que la peur est surmontée. Le rire n'impose aucun interdit, aucune restriction. Jamais le pouvoir, la violence, l'autorité n'emploient le langage du rire[660].

Si Bakhtine indique que ce rire est surtout un moyen de subversion, on peut douter du caractère systématique de l'idée de la lutte du peuple contre une oppression violente. Néanmoins, Bakhtine montre très justement l'importance de la peur, que le rire permet de combattre. Il ne s'agit pas toujours de représenter une peur quant à un pouvoir brutal, mais aussi de créer un motif littéraire à partir d'une crainte quant à des manifestations surnaturelles ou du moins difficilement intelligibles. Rapporté au géant, qui est l'incarnation d'une force pleinement merveilleuse (donc inexplicable et effrayante), l'apparition du rire

---

[658] Malgré une grande fidélité dans l'adaptation du style rabelaisien dans son *Capitaine Fracasse*, Gautier ne franchit jamais le seuil de l'obscénité, et l'amour du héros envers sa bien-aimée demeure presque platonique. De même, il n'y a pas de moment comparable aux excès de l'invention du torchecul, l'humour scatologique étant banni de l'écriture.
[659] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. IV, p. 72.
[660] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 98. Les passages en italique sont ainsi soulignés dans cette édition.

désamorce la possible montée de l'inquiétude. Aussi, la naissance du géant par l'oreille gauche de sa mère passe d'un motif potentiellement inquiétant et répugnant à une image comique, celle du récit raconté par un narrateur sachant que personne ne le croira, mais qui feint le sérieux, dans un ton agressif ridicule donnant une nouvelle impulsion au rire du lecteur. Après tout, il n'y a ici rien à redouter, et les géants sont des personnages aux attitudes plutôt positives ; le mélange de sympathie et d'antipathie émanant du narrateur serait un moyen pour l'auteur de neutraliser toute tournure trop sérieuse que pourrait prendre la lecture.

La seconde catégorie de rire émanant du narrateur est celle de la moquerie acerbe, non contrebalancée par une quelconque bienveillance. Il s'agit souvent de moments durant lesquels l'auteur règle ses comptes avec ses ennemis, qui ne sont pas nommément cités mais se reconnaîtront dans des figures ridicules qui leur ressemblent. Cette tournure particulière du récit se produit par exemple lorsque les géants ont affaire aux membres de la Sorbonne. L'occurrence la plus notable est implicite : il s'agit de la risible harangue de Janotus de Bragmardo mentionnée précédemment[661]. Le personnage, dont le nom révèle les mœurs, est présenté non comme un simple émissaire, mais comme « le plus vieux et suffisant [membre] de la Faculté [envoyé] vers Gargantua pour luy remonstrer l'horrible inconvenient de la perte d'icelles cloches »[662] (de Notre-Dame).

Mais Janotus n'est pas la seule incarnation des failles de l'enseignement à la Sorbonne de l'époque de Rabelais, et les maîtres sophistes que Grandgousier sollicite pour éduquer son fils s'illustrent les uns après les autres par leur incompétence : Thubal Holoferne se contente de prodiguer à Gargantua une leçon abrutissante consistant à réciter la « charte par cueur au rebours […] [pendant] cinq ans et troys mois »[663], avant de perdre « treze » autres années dans l'apprentissage des « *Donat* […], *Facet* […], *Theodolet* » puis du « *Parabolis* »[664]. Les leçons de Maître Holoferne s'étendent ainsi durant des décennies, jusqu'au décès du sophiste par la vérole[665]. Comme Janotus, Thubal Holoferne était un vieillard lubrique, et il n'y a pas chez Rabelais de contre-exemple positif dans le corps professoral de la Faculté. Suite au décès de Maître Holoferne,

[661] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XIX, p. 160 et suivantes.
[662] *Ibid.*, ch. XVIII, p. 158.
[663] *Ibid.*, ch. XIV, p. 142.
[664] *Ibid.*, *loc. cit.*
[665] *Ibid.*, ch. XIV, p. 144.

c'est au tour de « maistre Jobelin Bridé »[666] de prendre en charge l'éducation du géant, mais, comme le précédent, le professeur a tendance à assommer Gargantua de livres qu'il considère comme étant de référence plutôt que de tenter d'éveiller sa curiosité, et c'est ainsi que le Dauphin doit subir l'écoute fastidieuse de manuels surannés :

> Après en eut un aultre vieux tousseux, nommé maistre Jobelin Bridé, qui luy leugt Hugutio, Hebrard, *Grecisme*, le *Doctrinal*, les *Pars*, le *Quid est*, le *Supplementum*, Marmotret, *De moribus in mensa servandis* […]. Et quelques aultres de semblable farine, à la lecture desquelz il devint aussi saige qu'oncques puis ne fourneasmes nous[667].

Ces textes ne sont bien sûr pas mentionnés par hasard. Ils sont considérés par les humanistes comme étant caducs[668]. Pire encore, certains livres que Jobelin Bridé estime être des ouvrages de référence n'ont à priori rien à faire dans une bibliographie universitaire : c'est le cas du *De moribus in mensa servandis*, qui enseigne la manière d'autrefois de se tenir à table (ce qui certes serait utile pour le personnage !). Le commentaire du narrateur concernant le reste de la liste de Bridé, passé sous silence (« Et quelques aultres de semblable farine ») montre bien le très faible intérêt de la lecture de ces livres.

Dans ce contexte, l'avalanche de références surannées est farfelue, et ne peut donner que des résultats catastrophiques. C'est la raison pour laquelle il faut lire la dernière phrase de l'extrait de manière ironique : Gargantua, au lieu de devenir sage est si assommé par ces livres d'un autre temps qu'il en devient stupide. Le mauvais enseignement ne prendra fin que lorsque Grandgousier, constatant l'abrutissement de son fils par ces leçons absurdes, finira par confier son enfant aux soins de Ponocrates, qui ne quittera plus la compagnie du géant. Ponocrates, n'est pas issu de la faculté et comprend le mieux les besoins du Dauphin, car même durant ses leçons dépassant de manière absurde la limite que représente le temps universel, Gargantua ne s'ennnuie pas, et s'épanouit[669].

Il émane dès lors de ces différents portraits d'enseignants une condamnation de ceux issus de la Faculté de Paris. Les trois exemples présentés aux lecteurs sont comiques, et sont des parodies de professeurs, tous trois obsédés par des considérations basses ou peu dignes d'intérêt, voire des pulsions sexuelles pour au moins deux d'entre eux (Bragmardo et Holoferne). Ils sont aussi chacun marqués par un manque d'hygiène manifeste,

---

[666] *Ibid.*, *loc. cit.*
[667] *Ibid.*, *loc. cit.*
[668] Dans la note 16 de la page 144 de cette édition du *Gargantua*, Guy Demerson nous apprend que les livres proposés par Bridé à Gargantua sont des ouvrages que les humanistes considéraient comme ridicules, dépassés. *Ibid.*, *loc. cit.*
[669] Voir les chapitres XXIII et XXIV du *Gargantua*.

ce qui les conduit à être mal portants. Holoferne était vérolé, mais aussi « tousseux » puisque Bridé est qualifié d'« aultre vieux tousseux »[670]. De même, la harangue de Janotus de Bragmardo était manifeste quant à l'apparence pitoyable des maîtres, car régulièrement entrecoupée d'onomatopées telles que « Hen, hen, hasch ! »[671].

Il ressort aussi de ces trois portraits une vieillesse non à considérer comme vénérable, mais comme repoussante, lubrique et surtout dépassée. Les maîtres décrits ne sont plus en phase avec les réalités de leur temps, et ne dispensent qu'un enseignement d'un autre âge, excluant ainsi toutes les avancées de la science et de l'humanisme (lequel est totalement absent des corpus choisis par les professeurs). La représentation de ces derniers implique qu'ils sont aussi inutiles que les ouvrages poussiéreux dont ils s'évertuent à donner la lecture aux jeunes hommes envoyés à Paris pour étudier, ce qui empêche alors les étudiants d'accéder à la connaissance, et les désarme totalement face à n'importe quelle joute verbale ou questionnement un tantinet intellectuel. La stratégie d'évitement des questions modernes est notamment visible dans le *Dormi secure* que Thubal Holoferne lit à Gargantua, l'ouvrage servant à éviter les implications des questions existentielles ou la recherche intellectuelle, d'après Guy Demerson[672].

On peut constater que la description de ces trois figures par la narration est uniquement tournée vers la moquerie et la parodie. Le rire en ressort transformé et n'oscille plus entre bienveillance et sarcasme, mais devient résolument acide, sa corrosivité autorisant l'auteur à régler ses comptes avec ses adversaires. Malgré tout, l'humour rabelaisien, ainsi temporairement uniquement tournée vers la satire, fonctionne toujours, et les figures de Bragmardo, Holoferne et Bridé sont marquées par le sceau incandescent et cruel d'une parodie qui fait mouche.

Le troisième type majeur de rire dans le roman rabelaisien est celui du narrateur sur le lecteur trop crédule. Liée à la première catégorie de rire (celle du rire changeant du narrateur), cette troisième incarnation amène la narration à partir dans des explications de plus en plus tirées par les cheveux tout en simulant un sujet sérieux de manière durable, jusqu'à ce que le récit éclate de lui-même aux yeux du lecteur, provoquant le rire. A nouveau, le chapitre portant sur la naissance de Gargantua contient un exemple frappant de ce type d'humour :

---

[670] *Ibid.*, ch. XIV, p. 144.
[671] *Ibid.*, ch. XIX, p. 160.
[672] *Ibid.*, ch. XIV, p. 144, note 16.

> Soubdain qu'il fut né, ne cria comme les aultres enfans « Mies ! mies ! », mais à haulte voix s'escrioit « A boire ! à boire ! à boire ! », comme invitant tout le monde à boire. Si bien qu'il fut ouy de tout le pays de Beusse et de Bibaroys. Je me doubte bien que ne croyez asseurement ceste estrange nativité. Si ne le croyez, je ne m'en soucie, mais un homme de bien, un homme de bon sens croit tousjours ce qu'on luy dict et qu'il trouve par escript. Est-ce contre nostre floy, nostre foy, contre raison, contre la saincte escripture ? De ma part je ne trouve rien escript ès bibles sainctes qui soit contre cela. […] Car je vous diz que à Dieu rien n'est impossible. Et s'il vouloit, les femmes auroient doresnavant ainsi leurs enfans par l'aureille. Bacchus ne fut il engendré par la cuisse de Jupiter ?
> Rocquetaillade nasquit il pas du talon de sa mere ?[673]

On peut voir à la quatrième ligne le changement de ton de la narration suite à la description de l'accouchement étrange de Gargamelle. Le narrateur semble bouder face à la méfiance que peut susciter un tel récit, et en appelle à « l'homme de bien, de bon sens » (c'est-à-dire un lecteur crédule) pour accepter sans réserves une explication aussi douteuse. La mauvaise foi du narrateur ne recule devant rien, car il fait appel à une lecture très particulière de la loi et de la foi ainsi qu'aux mythes gréco-romains pour justifier ses propos farfelus quant à la naissance de Gargantua. Bien évidemment, tout ceci n'est qu'une farce, qui doit faire rire le lecteur attentif, en particulier dans l'association des références mythologiques et carnavalesques[674] présentées selon une fausse interrogative servant à persuader le lecteur (dans un schéma phrastique répétitif pour lui donner plus d'effet). Il s'agit là d'une rhétorique peu crédible comme le montre la dimension absurde des arguments exposés, dont le but est là encore de faire rire.

Le rire chez Rabelais est aussi celui des multiples convives lors des festivités. Qu'il s'agisse des géants, de leurs comparses ou de leurs invités, chacun baigne dans une hilarité puissante et intarissable, tel un fou-rire, et les rares à ne pas rire sont de mauvais plaisants. Ce fou-rire universel conduit, dans le chapitre V du *Gargantua* sur « les propos des bienyvres », à une indifférenciation lors de l'élocution : chacun semble parler en même temps que son voisin (ce qui donne un effet de brouhaha plutôt réussi), au point de perdre le lecteur qui tenterait de suivre la conversation. Mais surtout, l'indifférenciation montre que chacun est au même niveau, et les frontières du rang et du sexe sont abolies, tandis que la taille des géants n'est plus discernable. Le rire du banquet serait donc l'expression du partage et d'une parenthèse dans l'ordre du monde.

---

[673] *Ibid.*, ch. VI, p. 90.
[674] Il existe quatre autres références saugrenues exposées de manière analogue, via une tonalité interrogative, après la mention de la naissance de Rocquetaillade.

Le rire du banquet informe donc le lecteur de deux éléments : la nature carnavalesque de l'œuvre et le caractère nécessairement joyeux et simple du festin. Sur ce dernier point, l'on est dès lors à l'opposé de ce que Zola mettra en œuvre lors des banquets de *L'Assommoir*, ou du moins, lorsque Mes-Bottes est absent du banquet, car sitôt le personnage arrivé, se crée une ambiance rabelaisienne. Chez Rabelais, le rire associé à la ripaille est toujours joyeux et bienveillant. Dans ce contexte de joie et de plaisirs simples (boire, manger de la nourriture disponible à foison), le sarcasme n'a pas sa place et, même si les géants et leurs comparses sont capables de railleries, chacun se surveille et se garde de heurter ses semblables pour ne pas troubler la douce folie de la fête.

Les propos des bienyvres, malgré le caractère unique de leur écriture (la cacophonie des dialogues enchevêtrés) s'inscrivent dans la tendance générale. Chaque banquet joyeux sera l'occasion de mettre en œuvre un humour bienveillant et bon enfant, durant lequel les bons vivants sont unis par leur pantagruélisme et ne pensent plus qu'à faire grande chère. Pour s'en assurer, on peut rappeler le banquet de Grandgousier après la victoire de Gargantua et la fin de la guerre picrocholine.

> Adonc leur feist un festin [à Gargantua et ses hommes], le plus magnificque, le plus abundant et plus delitieux que feust veu depuis le temps du roy Assuere. […] Et d'abundant, à chascun d'iceulx donna à perpétuité (excepté s'ilz mouroient sans hoirs) ses chasteaux et terres voizines selon que plus leurs estoient commodes[675].

Si les échanges lors du banquet ne sont pour une fois pas rapportés, l'ambiance est plus que festive, d'autant que même le don des châteaux se produit d'une manière bien particulière : effectivement, Grandgousier ne les offre aux hommes de Gargantua ni selon le mérite, ni selon une quelconque hiérarchie sociale (comme la naissance noble ou non), mais en fonction de leurs propres envies. Ce sont donc bien les guerriers qui choisissent eux-mêmes leur récompense en fonction de leurs goûts propres, et ce choix de répartition exclut toute tension vis-à-vis du vieux géant. De même, la beuverie suivant la joute non-verbale entre Thaumaste et Panurge est placée sous le signe de la joie de vivre, sans aucune tension sous-jacente :

> Semblables actions de graces rendit Pantagruel à toute l'assistence, et, de là, partant, mena disner Thaumaste avecques luy, et croyez qu'ilz beurent comme toutes bonnes ames le jour des Mortz, le ventre contre terre, jusques à dire : Dont venez-vous ?

[675] *Ibid*., ch. LI, p. 348-350.

> Saincte Dame, comment ilz tiroient au chevrotin ! Il n'y eut par sans faulte celluy qui n'en beust XXV. ou XXX. muys […] car il faisoit chaud ; et davantaige se estoient altérez[676].

L'alcool va tant à flots que les buveurs en perdent le sens commun et se moquent de tout. La narration justifie ce piteux mais comique spectacle par la chaleur qui assoiffe les convives. Le plus cocasse étant que le propos supposément philosophique échangé entre Panurge et Thaumaste (dans une rhétorique gestuelle obscène) ne sera jamais connu, comme si le narrateur lui-même avait été altéré et était victime de l'ivresse, et qu'il ne se souvenait plus de rien et cuvait son vin. Ces deux derniers exemples confirment en tout cas la notion toujours joyeuse du banquet, quel que soit le contexte. La seule exception étant un repas (mais non un banquet !) des pantagruéliques peu avant la guerre contre les Dipsodes, l'ambiance étant à la fois à la réjouissance de la nutrition et à la préparation des combats à venir.

> Au diable l'ung, qui se faignoit ! C'estoit triumphe de les veoirs bauffrer.
> Lors dist Pantagruel :
> « Pleut à Dieu que chascun de vous eust deux paires de sonnettes de sacre au mention, et que je eusse au mien les grosses horloges de Renes, de Poictiers […], pour veoir l'aubade que nous donnerions au remuement de noz badigoinces.
> – Mais, dist Panurge, il vault mieulx penser de nostre affaire ung peu, et par quel moyen nous pourrons venir au dessus de noz ennemys.
> – C'est bien advisé », dist Pantagruel[677].

Le repas des pantagruéliques est donc assombri par l'élaboration d'un plan de bataille, mais Pantagruel ne se prive pas de plaisanter, de manière presque béate, et à ce titre il est même assez étonnant que le Dauphin se fasse rappeler à l'ordre par Panurge, personnage pourtant lubrique et pas toujours très finaud ! Si l'extrait tend à diminuer l'importance de la sagesse du géant, il est toutefois nécessaire de remettre l'évènement dans son contexte. Le *Pantagruel* n'est que le premier livre des aventures du géant éponyme, et la sagesse du personnage ira croissant dans les livres suivants. Mais ce repas-ci est une exception, et dans l'immense majorité des cas, tout banquet est propice à l'installation du rire et de la joie de vivre.

On ne peut pas non plus omettre le rire du monde inversé, celui du rire du carnaval. Tout y est permis, ce qui autorise dès lors les excès comme le franchissement des interdits moraux ou sociaux. Considérer que les différents *Livres* sont l'expression d'un carnaval permanent (à l'opposé de la dimension temporaire du carnaval réel) permet de mieux comprendre les

[676] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. XIII, p. 198.
[677] *Ibid.*, ch. XVI, p. 236.

traits loufoques de chacune des différentes figures, ainsi que le caractère merveilleux des personnages gigantesques. Le carnaval explique en outre la présence de stéréotypes comiques (qui toutefois sont capables de changer au fil du temps), même parmi les pantagruéliques : Panurge est un lubrique insatiable devenant au fil de l'histoire de Pantagruel un vieillard libidineux et un couard, de même que frère Jean est le moine paillard, violent et amateur de vin.

Les géants, par leur caractère merveilleux, sont à la fois sympathiques par leur profonde bienveillance, et effrayants dans la démesure de leurs actions, qui se tempère avec l'âge et l'éducation. Ce curieux mélange provoque là aussi un rire du lecteur, qui ne se dément pas au fil des aventures des géants, tous deux marqués par les rencontres improbables et les situations absurdes, comme l'emprunt des cloches de Notre-Dame par Gargantua, la démolition de places fortes, le moment où Pantagruel couvre toute une armée avec sa langue[678]… Les exemples défiant le sens commun sont légion et entretiennent un caractère comique voire satirique de manière permanente. Ils réjouissent le lecteur même face à des situations a priori terrifiantes telles que l'inondation de Paris dans l'urine, et le bilan des morts supposés.

Les excès des différents personnages sont ainsi effrayants par moments, d'autant que la démesure mise en œuvre dans le texte encourage les débordements jusqu'à l'absurde. Parmi ces débordements extrêmes, on peut compter les passages scatologiques, qui sont par nature marqués par une démesure effrayante et répugnante, ou encore l'épisode des moutons de Panurge, durant lequel le vieux compagnon de Pantagruel va se venger bien cruellement de l'injure d'un marchand de bétail (« Voyez là une belle medaille de Coqu ! »[679]).

> Soubdain, je ne sçay comment – le cas feut subit, je ne eu loisir le consyderer –, Panurge, sans aultre chose dire, jette en pleine mer son mouton criant et bellant. Tous les aultres moutons crians et bellans en pareille intonation commencerent soy jecter et saulter en mer à la file. La foulle estoit à qui premier y saulteroit après leur compaignon. […]
> Le marchant, tout effrayé de ce que davant ses yeulx perir voyoit et noyer ses moutons, s'efforçoit les empescher et retenir tout de son povoir. Mais c'estoit en vain. Tous à la file saultoient dedans la mer et perissoient. Finablement, il en print un grand et fort par la toison sus le tillac de la nauf, cuydant ainsi le retenir et saulver le reste consequemment. Le mouton feut

[678] *Ibid*., ch. XXII, p. 290 et suivantes.
[679] François Rabelais, *Le Quart Livre*, *op. cit.*, ch. V, p. 118.

> si puissant qu'il emporta en mer avecques soy le marchant et feut noyé […][680].

Le mauvais tour joué par Panurge était certes motivé par l'injure, ainsi que d'interminables propos de bonimenteur de la part du marchand, qui couvrent une bonne partie du roman (des pages 118 à 134 !), mais il n'est en rien justifiable. Si la réclame du marchand de bétail dépassait toute mesure, la destruction de son troupeau puis sa noyade sont une conséquence inattendue qui donne quelque peu froid dans le dos. Il s'agit d'une mort bien cruelle, surtout donnée par l'un des membres de la Cour de Pantagruel. Pour autant, si l'image semble assez effroyable, elle demeure comique : le cri du mouton emportant l'un après l'autre l'ensemble de ses congénères vers la noyade donne lieu à un spectacle absurde et cocasse, le troupeau semblant se dérouler comme le fil d'une pelote… de laine.

La dimension effrayante ne se matérialise que dans la mort du marchand qui suit la noyade du candide troupeau, mais elle est une conséquence directe de la démesure de Panurge. Plus surprenant est le silence de Pantagruel ; les réprobations viennent du frère Jean, non du monarque, aussi l'on peut se demander pourquoi le géant se tait et ne montre pas sa légendaire bonhomie. Il semble être tout simplement absent de la scène, d'autant que l'incident est rapidement oublié, malgré la longueur de la vente du mouton à Panurge. Le silence du géant peut laisser supposer qu'il y ait dans la mort du marchand et son troupeau un caractère hyperbolique, à la manière de l'inondation de Paris, et qu'il ne faudrait donc pas s'en effrayer, mais plutôt en rire, d'autant que la chute stupide du bétail dans la mer est un motif tout à fait humoristique.

Résumé sur le rire de Rabelais

- ⇨ Le rire du narrateur n'est pas univoque, et oscille en permanence, ce qui l'amène à être par moments bienveillant, puis à d'autres instants injurieux. Le lecteur ne sait jamais réellement si le narrateur se moque de lui ou non.
- ⇨ Le rire changeant mis en œuvre par la narration n'est pas le seul à être lié au narrateur ; on trouve par moments un humour bien plus acide et acerbe du narrateur, en particulier lorsqu'il se fait le porte-voix de l'auteur, et se moque de ses ennemis.
- ⇨ Le rire dans le roman rabelaisien peut aussi être celui du narrateur se moquant gentiment du lecteur trop sérieux. Il sert à montrer de différentes manières

[680] *Ibid.*, ch. VIII, p. 134.

(l'hyperbole, la rhétorique fallacieuse…) l'aspect absurde du sujet, en allant jusqu'à faire éclater la bonne foi que le lecteur peut ressentir vis-à-vis d'un passage particulier, pour produire en lui un état de méfiance perpétuelle mais amusée.

- ⇨ A l'intérieur du texte en lui-même, le rire est aussi celui, bienveillant, des personnages lors des festivités, qui se réjouissent de plaisirs simples (boire, se nourrir, festoyer, voire plaisir d'une tentative malhabile de séduction[681]).
- ⇨ Le rire peut bien entendu être aussi celui du carnaval, ce qui suppose une inversion des valeurs et la disparition des règles sociales, morales.
- ⇨ Enfin, le rire puissant émanant du texte est avant tout celui des géants. Il peut parfois être effrayant, en raison de leurs excès et de ceux de certains membres de leurs cours respectives.

Le rire rabelaisien s'incarne de multiples manières, qui lui donnent un caractère insaisissable. Lorsque la filiation à Rabelais devient un phénomène de mode littéraire au XIXe, le rire rabelaisien fait évidemment partie des sujets débattus par les suiveurs et les ennemis de la verve d'Alcofribas. Il convient dès lors de tenter d'identifier si les différents traits du rire rabelaisien sont réactualisés. Pour M.-A. Fougère, Rabelais est surtout vu au XIXe siècle comme l'écrivain du « rire gaulois », c'est-à-dire un rire « terre à terre, dépourvu de toute intention morale ou métaphysique », ce qui le rend « parodique » et « irrévérencieux »[682]. Ce rire n'est pas cependant le même que le rire du carnaval, car le rire gaulois ne cherche pas à bouleverser l'ordre social, et demeure un humour de « la vie quotidienne »[683].

Effectivement, si le « rire gaulois » n'est pas dans la recherche d'un bouleversement du monde, alors il est assez différent du rire carnavalesque. Il n'est pas exclu que Rabelais fasse quelques pauses dans le carnavalesque pour faire dans l'humour « gaulois », et l'insistance sur la sexualité et la défécation peuvent être associés à cet humour particulier. Mais il est vrai qu'au XIXe siècle, l'on considère davantage Rabelais comme un écrivain « gaulois », parfois au mépris de ses liens plus que tangibles aux représentations propres au carnaval. Parmi les admirateurs du style gaulois supposé propre à Rabelais

---

[681] Un convive non identifié des « propos des bienyvres » demande (bien peu élégamment !) à quelqu'un d'autre : « Mais si ma couille pissoit telle urine [du vin], la vouldriez vous bien sugcer ? » François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. V, p. 80.

[682] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, *op. cit.*, p. 108. L'auteur explique que cette définition du « rire gaulois » est tributaire des travaux de Jean Sareil (*L'Ecriture comique*, Paris, PUF, 1984, p. 26-27).

[683] *Ibid.*, *loc. cit.*

on trouve deux groupes bien différents, que M.-A. Fougère identifie et distingue très justement.

> Au XIXe siècle, le rire gaulois est incontestablement en vogue, la presse, la scène et la petite littérature en témoignent. Plus exactement, si l'esprit gaulois fait de nombreuses émules, c'est sous une forme édulcorée, voire dénaturée : la morale pèse lourd. Rares sont les écrivains qui ont l'audace de revendiquer une forme de comique dans toute sa crudité. C'est la raison pour laquelle, sous l'étiquette gauloise, le rire de Rabelais se voit accaparé, de manière parfaitement contradictoire, par deux camps qui s'opposent : les partisans d'un rire inoffensif, mais qui nécessite un patronage illustre, et les admirateurs d'une gauloiserie plus authentique, mais que réprouvent les « gens honnêtes »[684].

D'abord, l'humour gaulois « édulcoré » suppose ainsi la disparition de toute la verve rabelaisienne, ce qui exclut tout propos grivois, obscène, impie, irrévérencieux etc., tout en se revendiquant de Rabelais ! Il paraît assez difficile de faire dans l'humour gaulois sans être un minimum irrévérencieux… A l'inverse, l'autre tendance est aussi présente et tente de faire fi du poids de la morale dans un humour plus « authentique » et plus libre, mais elle ne sera pas aisément acceptée[685]. Dans les deux cas, la référence à Rabelais ressemble malheureusement souvent à un choix opportuniste, le « génie-mère » de la littérature offrant un patronage servant à attirer la bienveillance du public autant qu'une protection contre les foudres de la critique.

> Dans tous ces recueils, on voit que la référence à Maître Alcofribas fonctionne de manière très semblable : le nom de Rabelais constitue à la fois une autorité – même si le grand public ne lit pas, à cette époque, *Pantagruel* ou *Gargantua*, il connaît ce nom par le biais de l'histoire littéraire, genre tout à fait sérieux et estimable – et un alibi pour proférer les propos les plus salaces[686].

Il est vrai que si le débat est vif autour de la source rabelaisienne, la plupart des participants ne connaissent Rabelais que de nom. Aussi, de telles utilisations de son aura séculaire ne sont guère surprenantes. Ce qui l'est beaucoup plus, c'est le bénéfice inattendu de l'histoire littéraire à la cause rabelaisienne, qui, étant mentionnée, est comme nimbée d'un voile de sérieux et de bienséance qu'elle ne demandait pas… Sauf peut-être chez les admirateurs soucieux de faire accepter par tout-un-chacun la verve de Rabelais, en l'assimilant à quelques écarts de conduite masquant un fond recherché, comme chez les partisans d'une expurgation du roman.

---

[684] *Ibid.*, *loc. cit.*
[685] Pour un résumé de quelques tentatives de l'une et l'autre de ces deux tendances de l'adaptation du rire gaulois au XIXe siècle, voir Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, *op. cit.*, p. 110 et suivantes.
[686] *Ibid.*, p. 113.

Pour autant, on a vu que Rabelais est loin d'incarner simplement l'humour gaulois, et il convient de vérifier si les auteurs du corpus se sont montrés sensibles aux différents rires mis en exergue dans le roman rabelaisien. On pense aussitôt aux *Contes drolatiques*, qui baignent dans une ambiance plus gauloise que carnavalesque et où l'ensemble des rires visibles dans le roman rabelaisien peuvent être plus ou moins observés de manière fréquente. C'est ainsi que les passages déjà étudiés reflètent un mélange de gauloiserie dans la représentation du sexe et de la scatologie, mais aussi d'une once de carnavalesque étant donné que le roi lui-même s'adonne à ces farces grossières et que des femmes potentiellement de haut rang social (la Beaupertuys) ne se soucient pas du respect des règles des bonnes mœurs. Même si le cadre de la nouvelle est médiéval, il n'aurait guère été surprenant qu'un texte écrit au XIXe siècle incorpore la morale de son temps même dans un récit marqué par le passé.

Quant aux autres marques d'humour, toutes ne sont pas aussi présents que le rire gaulois. Les rires acerbe et changeant du narrateur peuvent être relevés dans le Prologue :

> Aussi, comme le rire est ung privilége octroïé seullement à l'homme, et qu'il y ha cause suffisante de larmes avecque les libertez publicques sans en adjouxter par les livres, j'ai creu chose patrioticque en dyable de publier une drachme de joyeulsetéz par ce tems ou l'ennuy tumbe comme une pluie fine qui mouille, qui nous perce à la longue, et va dissolvant nos anciennes coustumes qui faisoyent de la *raye publique* ung amusent pour le plus grant numbre[687].

La veine comique est dans la récupération du motif humoristique des prologues des œuvres rabelaisiennes, mais on peut constater le ton bien plus sombre du narrateur balzacien. Le narrateur affirme que l'ouvrage est une forme d'acte de patriotisme dont le but est de faire ressurgir l'éclat et la majesté du rire populaire français au milieu d'un sempiternel besoin de sérieux et de gravité, qu'il compare à de la pluie « dissolvant les anciennes coustumes » de l'humour. Mais ce faisant, Balzac rend le discours d'ensemble très grave (et donc éloigné de tout langage humoristique), ce qui le différencie des premiers prologues de Rabelais, qu'il désire pourtant imiter. Le rire acerbe n'apparaît qu'ensuite, et de manière assez masquée par ce ton à la fois plus solennel et accusateur.

> Mais de ces vieulx pantagruelistes […] se contentant de rire, il y en a peu, et il en chet tous les jours, en sorte que j'ay grant paour de voir ces nottables fragmens d'anciens breviaires conspués, conchiés, gallefrés, honnis,

[687] La « raye publique » est ainsi soulignée dans cette édition. Honoré de Balzac, *Les Cent contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 8-9.

> blasmés, ce dont je ne me mocqueroys poinct, vû que ie conserve et porte beaucoup de respect aux rogneures de nostre anticquité gauloyse.
> Souvenez-vous aussy, criticques enraigés, hallebotteurs de motz, harpyes qui guastez les intentions et inventions de ung chascun, que nous ne rions que enfans ; et, à mesure que nous voïageons, le rire s'estainct et despérit comme l'huyle de la lampe. Cecy signifie que, pour rire, besoing est d'estre innocent et pur de cueur ; faulte de quoy, vous tortillez vos lèvres, jouez des badigoinces et fronssez les sourcilz en gens qui cachent des vices et impuretez[688].

Dans la suite du prologue, le ton est déjà plus satirique et ironique. L'ironie est nettement visible dans le « respect aux rogneures de nostre anticquité gauloyse », la satire dans ce mépris ainsi que dans les excès des critiques dénoncés par un jeu autour de l'énumération (« conspués, conchiés, gallefrés, honnis, blasmés »), qui est la figure de style rabelaisienne par excellence. L'offensive continue dans le paragraphe suivant contre la « rage » de la critique, et passe par l'injure, ce qui rappelle très fortement les prologues de Rabelais et leur narrateur changeant (« hallebotteurs de motz, harpyes […] »). L'impression se confirme dans la fin de l'extrait, le ton plus doux et explicatif prouvant la présence du rire changeant, tout en invoquant le vocabulaire spécifique (« badigoinces ») ainsi qu'en jouant sur une accentuation caricaturale et comique des traits physiques des « gens qui cachent des vices » (le tortillement des lèvres, le jeu des bandigoinces, les sourcils qui se froncent).

Balzac donne une impulsion plus carnavalesque que gauloise, l'image du critique rappelant une sorte de pantin, de caricature secouée de réactions physiques exagérées. Force est de constater que l'image produite a un effet à la fois comique et carnavalesque. Les deux grandes formes du rire rabelaisien que Balzac actualise moins dans les *Contes* sont le rire de l'absurde et le rire bienveillant des personnages entre eux lors des banquets. Concernant ce second point, le banquet est presque toujours passé sous silence, le seul véritable exemple étant celui de la nouvelles sur les « Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme ». On a montré précédemment que l'ambiance ne peut pas être considérée comme propice à un rire bienveillant, car en empoisonnant de manière bénigne ses convives par des poudres laxatives, le roi et Nicole la Beaupertuys convoquent un rire sarcastique et hypocrite, le roi singeant l'appétit et faisant semblant de manger tout en encourageant les invités à goûter tous les plats[689].

---

[688] *Ibid.*, *loc. cit.*
[689] *Ibid.*, p. 171.

Dans l'ensemble des nouvelles des *Cent contes drolatiques*, la bienveillance est assez rare, et c'est un humour assez cruel qui est mis en œuvre. Les personnages se jouent les uns des autres, et le lecteur est amené à se positionner en faveur du farceur, ressentant un plaisir coupable pourtant encouragé par la narration elle-même, qui donne raison à l'auteur du tour et accable sa malheureuse victime. Il est vrai cependant que celle-ci a toujours une part de responsabilité dans ce qui lui arrive en raison d'un vice variable (comme un goût pour les jeunes femmes malgré un âge vénérable, un désir sexuel chez un religieux…[690]).

La farce punit la victime, parfois assez cruellement, mais jamais au point de ne plus faire sourire le lecteur, et cela rejoint le rire effrayant propre aux personnages rabelaisiens. Le lecteur peut s'inquiéter des conséquences du plan du roi Louis et de la Beaupertuys, d'autant que le tour s'éternise et que les deux complices font souffrir leurs invités. Néanmoins, on sait qu'il n'y a pas mort d'homme, et on voit le soulagement des malheureux courtisans à la fin de cet épisode scabreux lorsqu'ils comprennent que le roi aurait pu se montrer bien plus cruel.

> Ce mot royal fist cognoistre aux courtisans que le Roi n'avoyt pas voulu iouer ceste foys avecque leurs testes, ce dont ils bénirent le ciel[691].

L'épisode présente une certaine ressemblance avec certains traits propres aux géants rabelaisiens, que sont un goût pour l'humour gras, une dimension parfois assez effrayante mais aussi et surtout la bonhomie, qui malgré la cruauté déployée ici amène le roi à ne pas occire ses mauvais sujets. Le roi se contente de rire de la farce sans aller plus loin, ce qui ressemble fortement au jeune Gargantua se moquant des mauvais plaisants reçus à la cour de son père[692], puis cessant d'être moqueur une fois le tour joué. Il est possible que Balzac ait été inspiré par ce passage particulier pour l'écriture de la nouvelle, le sujet étant dans les deux cas celui de la réception moqueuse de mauvais plaisants, qui à chaque fois font d'ailleurs mine de rire de ce qui leur arrive.

De même que le rire est davantage gaulois que carnavalesque dans *Les Cent contes drolatiques* (ce qui constitue un problème quant à la fidélité de l'adaptation), la thématique du carnaval est généralement évacuée au profit du rire gaulois lorsqu'il est question de rire à la manière rabelaisienne dans l'ensemble des textes du corpus. Plus souvent encore, le rire gaulois est lui-même passé sous silence au profit d'un rire plus

---

[690] *Ibid.*, « La Belle Impéria », p. 27-28. Les religieux (un prêtre, un cardinal…) se succèdent pour tenter de séduire la jeune femme.
[691] *Ibid.*, « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme », p. 178.
[692] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XII, p. 128-130.

inoffensif, les écrivains rabelaisants étant écrasés par le poids des règles sociales en littérature et ne pouvant parvenir à s'en libérer que très difficilement, au prix de concession parfois colossales dans l'écriture. Toujours chez Balzac, l'on voit aisément la différence considérable entre la liberté de ton des *Contes* et celle, bien plus restreinte, de *La Peau de chagrin*. Certes, le sujet est bien différent, mais il est étonnant qu'un grand rabelaisant tel que Balzac n'ait guère insisté sur la veine comique liée au roman de Rabelais, d'autant que l'œuvre rabelaisienne est fréquemment invoquée dans *La Peau*.

Même durant le fameux banquet, rien ne prête à rire dans la narration, et le chapitre offre plutôt un constat d'ensemble désabusé, aussi les différents rires propres au roman rabelaisien n'ont-ils pas de raison d'être. La seule once de gaieté rabelaisienne que l'on peut y ressentir est dans l'action, les personnages mangeant et buvant avant d'aller voir les femmes. On peut associer le passage orgiaque au rire bienveillant des personnages entre eux, mais le rire rabelaisien s'arrête ici, le sujet d'ensemble étant traité de manière trop grave pour être réellement comique, même lorsque la narration nous offre le spectacle incongru des pieds des prostituées écrasant Raphaël et son comparse à la fin de l'orgie[693]. L'adaptation de l'humour rabelaisien dans l'œuvre se résume surtout à quelques allusions à Rabelais et son œuvre, qui donnent brièvement et ponctuellement un éclairage parfois humoristique, mais le style comique en lui-même n'est guère retranscrit.

Le constat d'ensemble est assez similaire chez Gautier, qui lui aussi choisit dans *Le Capitaine Fracasse* de mêler des références et allusions très nombreuses à Rabelais avec un sujet plus sérieux (la découverte du monde par un noble désargenté, l'amour, les rixes etc.), et, même si l'auteur met par moments en œuvre des situations tout à fait réjouissantes montrant qu'il est lui-même un rabelaisant (comme l'épisode des cuisines du Pont-Neuf), il ne s'agit pas non plus dans cet exemple précis d'offrir un spectacle comique, mais plutôt un lien appuyé et presque nostalgique à l'ambiance des banquets pantagruéliques. Pour autant, quelques liens plus tangibles à l'humour rabelaisien sont aussi présents, en particulier lorsque le Pédant s'exprime à table :

> – […] Surtout, mes petits bedons, n'allez pas vous jeter gloutonnement sur les mets. Mastiquez avec lenteur et componction. D'ailleurs je vais vous tailler les parts, comme cela se pratique sur les radeaux dans les naufrages. A toi, tyran, cet os jambonique auquel pend encore un morceau de chair. De tes fortes dents tu le briseras et en extrairas philosophiquement la moelle. A vous, mesdames, ce fond de pâté enduit

[693] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 118.

> de farce et ses encoignures et bastionné intérieurement d'une couche de lard fort substantielle. C'est un mets délicieux, savoureux et nutritif à n'en pas vouloir d'autre.[694]

La référence au narrateur rabelaisien est indiscutable, et, si le récit paraît a priori plus souriant que rieur, le rire se situe à différents niveaux. D'abord, celui des personnages, qui mangent en bons rabelaisants les mets dont leur parle le Pédant. Ensuite, celui du Pédant qui se transcende et prend ponctuellement le masque du narrateur de Rabelais. Enfin, celui du lecteur rabelaisant, qui remarque nécessairement la référence et s'en amuse. Le texte est d'autant plus touchant que les convives font un festin à partir d'une nourriture presque inexistante, ce qui donne une autre lecture là amusée, mais également plus triste. Il ne s'agit pas d'une narration comique (même si le Pédant se mue en le narrateur rabelaisien, cette transformation s'exprime dans une réplique de dialogue), et Gautier a choisi dans le cas présent d'adapter le narrateur bienveillant sous les traits de ce personnage plutôt que de les intégrer au récit.

Les autres types de rire propres à Rabelais sont toutefois généralement évacués chez Gautier, le ton du narrateur étant plutôt bienveillant et l'action n'étant pas propice à une thématique carnavalesque ou gauloise. Ainsi, les rires changeant, acerbe, de l'absurde, effrayant et du carnaval ne sont guère présents dans *Le Capitaine Fracasse* et sont évacués au profit d'une intrigue positive. Néanmoins, on pourrait peut-être voir dans la fin presque merveilleuse de l'histoire un lien aux motifs absurdes et merveilleux de Rabelais. En effet, Sigognac devient riche, aime et est aimé en retour d'une femme de haut rang, fait la paix avec son ennemi, qui devient par là même son ami. L'on est en somme dans une représentation proche du conte de fées, ce qui n'est pas sans évoquer les aventures merveilleuses des géants et leurs dénouements toujours positifs, eux aussi. Même si la narration ne donne pas de signe d'une quelconque voix discordante qui indiquerait une forme d'ironie, l'on peut suspecter un regard assez amusé de l'auteur dans l'écriture, ne croyant pas lui-même en son texte[695]. Mais, même malgré la chance surnaturelle du personnage frôlant l'absurde, on ne peut assimiler l'écriture à celle des autres formes de rires déployés dans la prose de François Rabelais.

Le choix de rester dans l'allusion voire la référence précise à Rabelais, sans pour autant adapter sa liberté de ton n'en est pas toujours réellement un. On sait que le poids

---

[694] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, ch. « Où le roman justifie son titre », p. 157.
[695] En particulier avec le moment où le chat de Sigognac décède et amène ce dernier à trouver par hasard un trésor familial enfoui, qui le rend riche et rétablit l'honneur de son lignage.

des convenances est tel que les écrivains ne peuvent souvent qu'accepter de brider leurs écrits. Néanmoins, le respect de la morale et des conventions sociales en littérature ne s'explique pas uniquement par la crainte de la censure ou de la critique. Il se joue parfois en effet, chez les rabelaisants, d'autres phénomènes tendant à limiter les sujets d'écriture, à commencer par la volonté des écrivains eux-mêmes. D'aucuns, malgré un goût véritable pour Maître François, ne désirent tout simplement pas réactualiser la verve humoristique et grivoise, pour des questions aussi variées que leur ressenti personnel vis-à-vis de ces traits rabelaisiens, ou un sentiment d'inadaptabilité du sujet de l'écriture, voire de caducité si d'aventure le projet d'adaptation ne s'insère qu'approximativement dans l'univers mis en œuvre par le récit.

Il est néanmoins difficile d'identifier aujourd'hui le ressenti des auteurs concernant l'adaptation de l'humour rabelaisien. A ce sujet, le plus prolifique concernant Rabelais est sans doute Flaubert dans ses correspondances, mais étonnamment, malgré le nombre impressionnant de lettres durant lesquelles il fait mention de son auteur fétiche, l'on n'a guère trouvé d'explication de ce qui séduit tant Flaubert dans l'humour rabelaisien sinon une forme de virilité. On n'a pas de preuve non plus (même si cela est probable) quant à une sensibilité de l'écrivain aux différents types de rire chez François Rabelais. Tout au plus peut-on résumer son goût pour l'humour rabelaisien comme venant d'une délectation quant à la nature gaillarde de l'écriture (c'est-à-dire le rire gaulois).

Chez les autres écrivains du corpus, le rire rabelaisien est encore moins problématisé : chez le Dumas des *Trois Mousquetaires* et du *Grand Dictionnaire de cuisine*, le rire est plutôt dans une sympathie, une connivence entre le narrateur et le lecteur lors des épisodes de banquets comme chez les Coquenard (ce qui actualise le rire bienveillant du narrateur, sans sa dimension changeante toutefois). L'absurde et la dimension effrayante ne sont que peu remises au goût du jour. Chez Zola, le constat est plus complexe, car il dépend du contexte social fictif des différents romans. *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris* ont pour cadre un univers plutôt ouvrier, tandis que *L'Œuvre* et *La Curée* sont tournées vers un monde plus bourgeois (quoique dans *L'Œuvre*, les peintres non reconnus par l'Académie souffrent terriblement du rejet du monde de l'art, et survivent tels des parias). La vie tragique de Claude Lantier, qui vise à faire école dans l'art mais ne récolte que le mépris de ses pairs, empêche dès lors de faire une distinction trop simple entre les romans à thème ouvrier et d'autres à sujet plus bourgeois : Claude voudrait en effet,

et malgré sa haine du bourgeois[696], s'embourgeoiser. La typologie est d'autant plus difficile que parmi les romans « bourgeois », l'on assiste à différents degrés dans la représentation de la bourgeoisie. Alors que Claude vise la reconnaissance de son talent, la Renée de *La Curée* fait partie de la haute bourgeoisie, laquelle est bien différente de la moyenne bourgeoisie, et surtout au XIXe siècle.

En classant les univers des œuvres zoliennes du corpus verticalement dans la hiérarchie sociale, on peut constater que le rire rabelasien est de plus en plus présent à mesure que l'on progresse vers le monde ouvrier. Dans le monde satiné de *La Curée*, le rire tend à s'effacer. Seul le narrateur peut se permettre des écarts comiques, mais même là il s'agit plutôt d'une satire (non particulièrement rabelaisante) qu'autre chose. Quant au rire populaire des personnages, il est tout simplement absent. Autrement dit, le rire de Rabelais n'est, de manière générale, pas actualisé dans le roman. La raison est principalement liée au sujet (la haute bourgeoisie étant plus que toute autre classe sociale marquée par les convenances) mais il demeure surprenant que Zola n'ait pas choisi d'adapter le rire rabelaisien lorsque l'on sait les écarts de conduite dont Renée se montre capable (entre une histoire presque incestueuse avec Maxime[697] et son déguisement, vulgaire pour sa condition, en « Otahitienne »[698]). Dans cet univers, même l'opulence des banquets est mâtinée de préciosité et non de gauloiserie, ce qui éloigne définitivement le spectre de l'humour rabelaisien.

Le constat est plus mitigé dans *L'Œuvre*. Bien que les peintres et sculpteurs (et leurs amis architectes, critiques etc.) aspirent sans le savoir à la bourgeoisie qu'ils méprisent tant, leur comportement est un agglomérat complexe de mœurs distinguées et populaires, et il en va de même de la veine comique rabelaisante. Les artistes ont des origines et comportements très variables, ce qui explique le spectre large de leurs attitudes. Certains, comme Mahoudeau ou Chaîne, sont très influencés par la culture populaire, ce qui éloigne définitivement leurs créations des mœurs bourgeoises du jury du Salon. D'autres sont déjà plus tournés vers le monde de l'Académie : c'est notamment le cas de Jory ou de Sandoz (qui vivent de leur plume), ou de Fagerolles (qui plagie le *Plein air* de Claude en un tableau adouci à même de ne pas choquer le jury et le public). Le spectre extrêmement large des amis

[696] Claude déteste la dimension étriquée de l'art par les autorités de l'Académie (qui refusent de reconnaître de nouveaux motifs picturaux), et compare le jury à un stéréotype de bourgeois obtus et autosatisfaits.
[697] Renée sait d'ailleurs la gravité de la situation : « C'est infâme, ce que nous venons de faire là ». Emile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, IV, p. 189.
[698] « Elle était nue. Le maillot avait des souplesses de chair, sous la pâleur de la blouse […]. » *Ibid.*, VI, p. 305.

conduit bien sûr à des tensions entre artistes reconnus et non reconnus, qui culminent avec l'embourgeoisement de Sandoz et Henriette puis l'éclatement du groupe.

L'univers toujours en demi-teinte du roman est assez favorable à l'instauration d'un rire rabelaisant, qui toutefois demeure assez mesuré étant donné la gravité du sujet principal (l'échec artistique puis le suicide de Lantier). Le rire se voit surtout dans les banquets de Sandoz, qui révèlent à la fois les tensions entre les artistes et un certain mauvais goût dans les plats présentés (à ce titre, il s'agit principalement d'un rire satirique). Pour autant, au début de *L'Œuvre*, le rire est aussi celui, populaire, des personnages gagnés par l'ivresse. L'ébriété atténue d'une douce gaze l'hostilité que peuvent ressentir les convives entre eux, et semble constituer le socle véritable de leur amitié. Aussi Zola revivifie-t-il le rire satirique et la bienveillance des personnages, mais cette dernière ne s'applique que durant la première partie du roman et durant les phases d'ivresse.

On peut aussi voir un dernier type de rire rabelaisien à un moment particulier du roman : lorsque Jory vient dans l'atelier de Claude accompagné d'Irma Bécot[699], le passage semble marqué par le rire effrayant des géants de Rabelais. En effet, l'on assiste là à une scène d'excès provoquée par un rire gaulois, celui de la sexualité débridée de Jory et surtout de sa compagne, laquelle reconnaît être fortement attirée par les artistes en général. Mais le récit se focalisant sur le point de vue de Claude (qui n'est pas intéressé par la proposition d'Irma), et nous apprenant que Christine est un témoin caché, la tonalité de la scène devient glauque et effrayante. Pour autant, Jory et Irma se conduisent, somme toute, en bons vivants rabelaisants, et laissent Claude lorsqu'ils comprennent son malaise. C'est pourquoi ce moment du roman peut être considéré comme une possible réactualisation du rire effrayant lié aux excès des personnages rabelaisiens.

Le Ventre de Paris et *L'Assommoir*, par leur dimension fortement populaire, sont plus à même de revivifier le rire de Rabelais dans ses aspects les plus triviaux. On a montré précédemment la transformation d'ambiance lors des interventions de Mes-Bottes, qui amène les banquets à ressembler à celui des « bienyvres ». Lors de ces moments pantagruéliques, la narration est aussi complaisante, alors même qu'elle était très sombre peu avant l'arrivée du bon vivant, ce qui rappelle le narrateur changeant rabelaisien[700]. Pour autant, la montée des tensions lorsque Mes-Bottes s'absente montre bien la perte de vitesse de l'ambiance rabelaisante,

[699] Emile Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.*, p. 132 à 133.
[700] Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 134-135.

grippée dès lors que le bon vivant menant la danse disparaît. L'apparition des inimitiés pourrait coïncider avec l'humour acerbe (qui ferait la satire des faux-semblants des sociétés ouvrières, en dévoilant au lecteur les tensions sous-jacentes) ; ce n'est toutefois pas le cas, le motif n'étant pas tourné de manière comique, et la narration s'éclipsant pour laisser la place à la noirceur hypocrite et malsaine des dialogues, comme entre Gervaise et sa belle-mère lors du repas de l'oie de *L'Assommoir*[701]. Mais la bienveillance des convives lors du banquet de noces existe bel et bien, et n'est pas sans rappeler celle des personnages rabelaisiens dans le même cas de figure.

Les mêmes phénomènes peuvent être constatés dans *Le Ventre de Paris*, où la narration paraît tantôt bienveillante, tantôt neutre, ou encore cruelle dans le choix des images évoquées, et où les repas sont propices à une ambiance plus joyeuse[702]. Concernant le discours changeant de la narration, il est tout à fait frappant de comparer le passage infâme de la fabrication du boudin (sanglant et étouffant, dans un naturalisme resplendissant) à d'autres tels que le jeu amoureux de Cadine et Marjolin au milieu des Halles.

> Quand elle mettait son chignon sous le nez de Marjolin, il disait que ça sentait l'œillet. […] Elle vivait dans les roses, dans les lilas, dans les giroflées, dans les muguets. Lui, flairant sa jupe, longuement, en manière de jeu, semblait chercher, finissant par dire : « Ça sent le muguet. » Il montait à la taille, au corsage, reniflait plus fort : « Ça sent la giroflée. » […] Elle avait une haleine de jasmin. Elle était un bouquet tiède et vivant[703].

On voit le caractère bien différent de l'extrait, ainsi que la complaisance de la narration, qui décrit avec un mélange de neutralité et d'amusement la sensualité du « jeu » des jeunes gens. Si le jeu de séduction déployé par Marjolin n'est pas des plus élégants, l'image est assez attendrissante. Mais surtout, le choix de Zola consistant à donner de tels propos à son narrateur montre bien le caractère tout à fait changeant du discours narratif zolien, capable de passer d'un extrême dans la représentation (le sang, les tripes) à un autres (les amours de deux jeunes gens au milieu de douces et suaves senteurs fleuries), et ainsi la couleur pourpre et noire de tripes malodorantes côtoie dans la même œuvre les senteurs exquises et fraîches des fleurs. Comme dans *L'Assommoir*, l'image peu reluisante et sanguinolente du boucher au travail constitue davantage un motif glauque qu'une satire, même si le contraste avec le récit de Florent (narrant les terribles évènements de l'évasion du bagne) est saisissant et malsain.

---

[701] *Ibid.*, p. 258.
[702] Du moins au début de l'œuvre, la maigreur de Florent finissant par devenir une abomination pour les Gras.
[703] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 208.

D'autres caractéristiques de l'humour rabelaisien se vérifient. Zola met en jeu une certaine bienveillance des personnages entre eux lorsqu'il est question de la table, même si elle est plus mesurée que celle déployée dans le banquet de Mes-Bottes.

> Il [Quenu] était tout attendri. […] Il trouva des plaisanteries ; il dit à son frère qu'il se chargeait de le rendre gras[704].

L'évènement fait suite au refus de Florent de recevoir une part d'héritage de la boucherie. Le frère de Florent, à ce moment de l'œuvre, quoique inquiet à l'idée de perdre une partie de son patrimoine, est sincèrement heureux de le revoir, et sa plaisanterie, ainsi que l'attendrissement qu'il ressent en témoignent et montrent sa sympathie à l'égard de son frère lors du retour de ce dernier. Comme dans *L'Assommoir*, la narration est changeante, et le discours des personnages à table est plutôt bienveillant en présence d'un bon vivant (qu'il s'agisse de Mes-Bottes ou de Quenu).

On a montré le phénomène de transformation de Mes-Bottes, se muant en quelque sorte en un géant rabelaisien lorsqu'il est question de ses capacités d'ingestion. Ce faisant, le personnage est entouré d'une forme d'aura proche du merveilleux[705], mais celle-ci ne prend pas de caractère effrayant, du moins pas pour le lecteur car la narration accentue la sympathie du joyeux drille. Le personnage est bel est bien effrayant, mais à un autre niveau : il inquiète en effet le gérant de l'établissement dans lequel il mange, ainsi que l'ensemble du personnel !

> Comme il baffrait ! Les garçons effarés faisaient la chaîne pour lui passer du pain, des morceaux finement coupés qu'il avalait d'une bouchée. Il finit par se fâcher ; il voulait un pain à côté de lui. Le marchand de vin, très inquiet, se montra un instant sur le seuil de la salle[706].

La scène est particulièrement proche des représentations des géants de Rabelais, dans une adaptation plus humaine. La nécessité d'une organisation presque militaire dans le ravitaillement en vivres (telle une chaîne logistique) donne la mesure de l'appétit hors-norme du mangeur, et le « marchand de vin » doute de pouvoir subvenir à la demande exponentielle de l'estomac de Mes-Bottes. Le choix de ne pas effrayer le lecteur, et de tourner cette crainte vers un personnage aussi peu sympathique que le marchand produit un effet tout à fait comique, et l'on ressent, à la manière des convives, de la sympathie pour le meneur du repas. Il s'agit d'une image tout à fait réjouissante, qui n'est pas sans rappeler les Gargantua et Pantagruel présidant leurs formidables banquets de pantagruéliques.

---

[704] *Ibid.*, p. 83.
[705] Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 134-135.
[706] *Ibid.*, *loc. cit.*

Dans le cadre d'une intrigue se déroulant dans un XIXe siècle crédible et vraisemblable, l'inquiétude montante du marchand donne un effet de réel, qui diffère de ce qui se lit chez Rabelais (où les plats arrivent par milliers comme par magie) : la consommation massive de plats par un seul homme est un spectacle assez rare, surtout dans une petite gargote, et elle pourrait conduire à l'épuisement des réserves ! S'il ne s'agit pas d'une inquiétude partagée par le lecteur ou les convives, celle-ci est bien réelle pour le marchand, qui voit Mes-Bottes comme un ogre plutôt que comme un géant bienveillant.

Le motif de la crainte du marchand de vin est intéressant : il met en lumière les limites de l'adaptation du modèle rabelaisien durant une époque industrialisée. Dans un monde où la science et la rationalité deviennent de plus en plus importantes, le besoin de créer un effet de réel en littérature est d'autant plus fort, et éloigne la place du rêve et des représentations plus ou moins proches du merveilleux. Peut-être cela explique-t-il aussi le goût prononcé pour Rabelais durant la période ? Car dès lors, le sujet rabelaisien adapté au XIXe siècle pourrait constituer un moyen de faire revenir une douce folie dans les thématiques littéraires, la folie joyeuse et le rêve associé au merveilleux étant désormais bien éloignés du discours dominant.

Dans *Le Ventre de Paris*, le rire bienveillant des personnages lors du repas existe parfois entre les Gras (ils ne forment pas un bloc uni[707]), mais ne s'étend plus à Florent dès lors que les Gras reconnaissent un Maigre en lui. Et au fur et à mesure, il n'est plus question de nourriture sous un angle appétissant, Florent ne ressentant que le dégoût à la vue des aliments en quantités énormes. Tant et si bien qu'à la fin du roman, seul Claude s'attriste du sort du Maigre. Dans l'ensemble, le roman est celui de la nourriture saturant la représentation et le discours des personnages comme du narrateur, jusqu'à l'éclatement : aussi l'on comprend que l'alimentation ne deviennent plus le socle d'une convivialité, mais de la haine des personnages envers leurs semblables.

Chez Rabelais, les géants sont associés à une nourriture pléthorique vue comme positive, surtout en un temps où les famines sont présentes. Mais dans *Le Ventre de Paris*, l'on est confronté à l'extrême inverse, car les nouvelles techniques de production et d'acheminement permettent la sécurité alimentaire, au point d'atteindre un stade excédentaire.

[707] Les personnages « Gras » entretiennent des relations complexes, tantôt amicales, tantôt conflictuelles. Aussi, le moment du repas a tendance à apaiser les rapports houleux et rassemble les Gras dans des sphères assez familiales. Ils sont parfois ennemis avec d'autres Gras (c'est par exemple le cas entre Lisa et « La Belle Normande »), mais tous s'uniront momentanément pour renvoyer Florent au bagne.

L'ordre du monde est inversé : alors que durant le passé, les Maigres étaient les plus nombreux, ici, dans les Halles, ce sont les Gras qui dominent. La transformation de la vie parisienne s'en ressent d'autant plus violemment que l'exil de Florent s'est produit avant la construction des Halles, et qu'il revient à présent que le monde a changé.

Dès lors, le monde inversé (la population des Maigres substituée par celle des Gras) peut-il être un nouveau genre carnavalesque ? Probablement pas, les thématiques carnavalesques n'étant pas actualisées. Il s'agit d'un mouvement de retournement du monde, mais le carnaval en lui-même en est absent, de même que le Mardi Gras. Cela n'est guère surprenant. Les Gras étant partout et la nourriture disponible à l'excès, les Halles constituent en quelque sorte un Mardi Gras perpétuel. Pour autant, le sujet de départ du *Ventre de Paris* est proche des considérations rabelaisantes, en raison de cette nourriture qui sature la représentation. La différence majeure réside dans le fait que la nourriture n'est plus un trop-plein ponctuel (les banquets rabelaisiens, malgré leur caractère répété et colossal, ne se produisent qu'à quelques moments précis), mais un excès illimité dans le temps. De même que le rire du carnaval n'est pas présent, l'humour gaulois, qui tend à le remplacer au XIXe siècle, ne l'est pas, l'ambiance d'ensemble étant de plus en plus lourde et oppressante, car les ennemis de Florent semblent se multiplier sans que cela soit risible.

Les bons vivants ne peuvent plus en être dès lors que tout est immédiatement disponible, car la valeur de la nourriture était d'autant plus forte chez Rabelais qu'elle était une denrée rare, et que l'appétit lui était associé. Dans *Le Ventre*, il n'est plus question d'appétit, les Gras mangeant, tels des enfants, dès qu'ils en ont envie, la nourriture étant présente en permanence jusque dans les moments les plus impromptus, comme lors du récit de l'évasion du bagne. Alors que Florent décrit ces affreux crabes se repaissant du cadavre de son camarade, Quenu continue à préparer le boudin, et la description de la dévoration du corps « au milieu des tripes » ne peut que susciter le dégoût d'Auguste[708] et du lecteur.

Dans *Le Ventre de Paris*, le rire effrayant n'est pas actualisé. Ce sont les Gras en eux-mêmes qui deviennent effrayants, non à cause de leur rire mais de leur hostilité viscérale envers les Maigres comme Florent ou Claude. Mais le rire en lui-même n'est guère présent,

[708] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 118.

à part dans la bouche de Gavard, qui rit beaucoup au début du roman[709] et fait quelques plaisanteries ponctuelles[710], avant de devenir de plus en plus sombre au fil des pages.

> – Vous saurez donc que monsieur Gavard est tout chose depuis quelque temps… Il a acheté des armes, un grand pistolet qui tourne, vous savez. Madame Léonce dit que c'est une horreur, que ce pistolet est toujours sur la cheminée ou sur la table, et qu'elle n'ose plus rien essuyer…[711]

On voit bien, dans cet échange chez madame Léonce, que l'image de Gavard s'est détériorée, les rumeurs allant bon train. L'assombrissement du personnage est bien réel dans cette ambiance délétère. Il ne rit plus, ne plaisante plus, et semble être devenu un autre homme à cause de la haine des personnages, comme si ces derniers avaient perçu sa véritable nature de faux Gras. Il n'est même pas question d'un rire effrayant : plus personne ne rit, l'ambiance n'étant clairement plus aux réjouissances, chacun parlant dans le dos de son voisin pour lui nuire en lui inventant quelque action infâme. S'il est rapporté que Gavard serait un comploteur lors de son éviction, on peut douter de la véracité de cette accusation, surtout lorsque l'on voit le sort réservé à Florent. Il est plus probable que, comme pour Florent, les Gras aient vu en Gavard un ennemi parce qu'il n'est pas réellement l'un d'entre eux, et qu'ils l'aient dénoncé pour des motifs dérisoires volontairement grossis, résultats de la haine des Gras envers les Maigres.

Pour terminer, revenons à *L'Assommoir*. Outre la satire, un autre rire rabelaisien à ne pas y être actualisé est le rire carnavalesque, et la gaillardise gauloise est elle-même assez absente. Il s'agit plutôt du récit des excès des bons vivants à table (sans que l'on assiste à une débauche telle que l'orgie de *La Peau de chagrin*), rien de plus. On ne sait pas pourquoi Zola n'a pas été jusqu'à rappeler le rire carnavalesque, mais il s'agit probablement d'une question de manque de pertinence quant au reste du récit, étant donné le cadre dix-neuviémiste de l'intrigue, et surtout sa consonance sombre voire glauque. Ainsi, même si les ouvriers sont capables de se donner plus de liberté en société que les personnes distinguées, leurs écarts ne suffisent pas à instaurer un cadre carnavalesque. Même le rire gaulois (en considérant qu'il s'agisse d'un moyen d'adapter plus facilement Rabelais au XIXe siècle, tel un carnavalesque de substitution) ne se met pas réellement

[709] Le récit de l'arrivée à Paris par Florent fait « beaucoup » rire Gavard, plutôt par sympathie que par moquerie. Le personnage, au nom évocateur montrant qu'il fait partie des Gras, est une exception : c'est le seul Gras à être véritablement du côté de Florent. Peut-être parce qu'il s'agit d'un faux Gras, passé par la supercherie du gavage (comme le nom semble l'indiquer) pour ne pas être confronté à l'hostilité des autres ? *Ibid.*, p. 54.
[710] Notamment en appelant Florent « le proscrit » (pour dire « le bagnard »). La plaisanterie est bienveillante, Gavard voulant cacher Florent pour le protéger. *Ibid.*, p. 79.
[711] *Ibid.*, p. 283-284.

en place, et les allusions gaillardes des personnages lorsqu'ils sont ivres ne conduisent pas à la débauche de la paillardise et du sexe. Sitôt le banquet achevé, chacun rentre chez soi.

En résumé, il ressort une certaine inadéquation entre le rire du bon vivant selon François Rabelais et celui du bon vivant du XIXe siècle. Certes, le rire changeant du narrateur est la forme de rire la plus reprise dans les œuvres du corpus. A défaut de pouvoir se permettre de mettre en scène des figures proprement rabelaisiennes, le narrateur sert à faire changer le point focal dans la représentation en devenant lui-même une figure complexe à plusieurs facettes, faisant ainsi varier les lectures que l'on peut se faire des situations, des personnages, de l'intrigue ainsi que des intentions de l'auteur. Egalement, face aux restrictions dans l'écriture imposées par les convenances et le bon goût en littérature, les écrivains usent du rire acerbe et satirique dans la narration dans un but subversif, qui n'est pas si différent de celui du Rabelais qui se défend avec ironie contre ses ennemis de la Sorbonne.

Toutefois, le motif de l'absurdité du monde et le renversement carnavalesque ne sont guère réactualisés. L'actualisation du rire bienveillant peut surtout être constatée chez Gautier ou Dumas. En-dehors de ces deux écrivains, la bienveillance des personnages n'est que peu présente, et même chez Dumas, il s'agit plutôt d'une bienveillance du narrateur que d'une bienveillance propre aux personnages. Au rire effrayant, seule la figure de Mes-Bottes et les mercenaires de *Salammbô* peuvent correspondre de manière fidèle. Et le fameux rire carnavalesque devient un rire simplement « gaulois », qui lui-même a tendance à être peu représenté en raison de son caractère choquant. Le renversement du monde, ainsi que les traits typiques du merveilleux ne sont pas actualisés dans la fiction du XIXe siècle.

Le tableau suivant détaille l'ensemble des quelques ressemblances et multiples différences quant au rire du personnage selon une approche par œuvre.

Tableau des incarnations du rire rabelaisien au XIXe siècle (par œuvre)

Œuvres (ci-dessous) \ Rires (à droite)	**Rire changeant du narrateur**	**Rire satirique**	**Rire de l'absurde**	**Rire bienveillant des personnages**	**Rire effrayant**	**Rire du carnaval / rire gaulois**
***Les Cent Contes drolatiques* (Balzac)**	Oui	Oui	Oui	Rarement vrai	Oui	Oui
La Peau de chagrin	Oui	Oui	En partie vrai (les trois médecins de Raphaël)	Rarement vrai	Non	Rarement vrai
***Le Grand Dictionnaire de cuisine* (Dumas)**	Oui	En partie vrai (le narrateur est plutôt bien-veillant)	Non	En partie vrai (la bienveillance est surtout présente chez le narrateur)	Non	Non
Les Trois Mousquetai-res	Oui	Oui	Non	Oui (Porthos avec ses amis)	Non	Non
***Mémoires d'un médecin* (tome 1, « Joseph Balsamo »)**	Oui	Oui	Non	Non	Oui	Non
***Madame Bovary* (Flaubert)**	Oui	Oui	Oui	Rarement vrai	Non	Rarement vrai
Salammbô	Oui	En partie vrai	Non	Non	Oui	Rarement vrai
***Le Capitaine Fracasse* (Gautier)**	Oui	En partie vrai	Oui	Oui	Non	Non
***La Curée* (Zola)**	Oui	Oui	Non	Non	Non	Non
L'Œuvre	Oui	Oui	Non	Non	Non	Rarement vrai (Jory et Irma Bécot)
Le Ventre de Paris	Oui	Oui	Non	En partie vrai (le Quenu du début)	Oui	Non
L'Assom-moir	Oui	Oui	Rarement vrai	Oui	Non	Non
Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux	Oui	Oui	Oui	Oui	Non	Non

(Nodier)						
***L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* (Cladel)**	Oui	Oui	Non	Rarement vrai	Non	Rarement vrai

Etonnamment, quoique les écrivains du corpus se soient montrés sensibles au fameux rire de Rabelais ainsi qu'à son œuvre, l'adaptation dudit rire est très parcellaire. De tous les traits liés au bon vivant rabelaisien (et à la narration racontant ses aventures), il s'agit du moins fidèlement respecté. On peut constater un changement de focalisation : alors que chez François Rabelais, le narrateur comme les bons vivants ont plus ou moins la même importance dans le texte, au XIXe, la grande place allouée à la narration rend les bons vivants, beaucoup plus dépendants du narrateur. Aussi, le narrateur plus ou moins omniprésent est-il plus susceptible de montrer de multiples facettes, et donc un humour changeant, tantôt sympathique, tantôt acerbe voire cruel. La satire profite de cette nouvelle donne, et est en plein essor. On ressent une certaine amertume dans la narration concernant la rigueur morale demandée aux écrivains : il n'est plus de bon ton d'écrire des passages jugés grossiers, comme le montre la fin de l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*[712].

Paradoxalement, le besoin de masquer les aspects inconvenants ou séditieux ne fait qu'attiser le ressentiment, et les textes sont ainsi marqués par la satire de la société. C'est pourquoi Balzac se montre aussi définitif quant au public auquel sont adressés ses *Contes drolatiques*[713] : il s'agit d'une œuvre par un rabelaisant pour les rabelaisants, ce qui exclut dès lors la plupart des lecteurs de l'époque (d'où une crainte quant à l'accueil réservé aux *Contes*[714]). De manière générale, les narrateurs du XIXe sont bien plus sombres que celui mis en œuvre par Rabelais (du moins durant les premiers livres[715]), et renforcent la portée des moments satiriques.

Le reste des traits du rire rabelaisien n'est qu'à peine remis au goût du jour. Le rire absurde du carnaval s'éclipse, et aucun équivalent au renversement du monde n'est réellement

[712] Quoique la fin, parodique, soit écrite avec beaucoup d'humour, elle montre bien que l'idéal en littérature, pour le public du XIXe siècle est un texte « ni impie, ni obscène, ni séditieux, ni satirique ». Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, *op. cit.*, p. 597-598.
[713] Honoré de Balzac, *Les Cent contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 8-9.
[714] « Mais de ces vieulx pantagruelistes […] se contentant de rire, il y en a peu, et il en chet tous les jours, en sorte que j'ay grant paour de voir ces nottables fragmens d'anciens breviaires conspués […] ». *Ibid.*, *loc. cit.*
[715] Les derniers tomes étant marqués par les pressions de plus en plus nombreuses des ennemis de Rabelais, le ton s'en ressent par moments.

proposé. Seul Balzac se permet d'inverser les valeurs dans les tours joués par les femmes des *Contes* et de revivifier la scatologie et la sexualité de l'œuvre rabelaisienne (ainsi, ce n'est pas la jeune fille jouant l'ingénue qui serait particulièrement repoussante à la fin de la « Puccelle de Thilouze », mais le vieux seigneur libidineux et ridicule[716]). Le rire bienveillant des personnages est lui aussi en voie de disparition, et est remplacé par une certaine dimension sympathique chez le narrateur. Cette modification dans l'écriture s'explique pour plusieurs raisons. D'abord, le narrateur voit sa place dans le texte devenir bien plus importante (aussi, les bons vivants sont moins visibles que lui et ont dès lors moins d'occasions de briller). En outre, les personnages sont souvent assez peu sympathiques de manière générale dans les différentes œuvres ; il y a moins de véritables bons vivants, et beaucoup plus de simples « suiveurs », comme ceux de Mes-Bottes. On peut aussi penser au fait que la bienveillance d'un bon vivant rabelaisien se manifeste souvent par de la grossièreté, ce qui n'est plus aisément représenté au XIXe.

De même que la grossièreté s'efface, on a vu que la démesure du bon vivant n'était plus un sujet de choix. Par conséquent, le rire effrayant du géant n'est pas très visible, lui non plus. Seuls quelques rares exemples pourraient correspondre à ce trait, comme le rire du roi et de La Beaupertuys empoisonnant bénignement leurs convives dans les *Cent Contes drolatiques*, ou celui de Mes-Bottes dans *L'Assommoir* bâfrant comme les géants d'autrefois. En dehors de ces personnages, aucune autre figure ne donne réellement l'impression d'exprimer le rire effrayant des bons vivants rabelaisiens.

Quant au rire du carnaval, ce dernier se mue en un rire gaulois comme le montrait Marie-Ange Fougère, lui-même assez peu présent dans le corpus. Il est étonnant que cette dimension gauloise soit aussi discrète chez des écrivains se revendiquant ostensiblement comme des disciples de François Rabelais. Dans le cas présent, l'on ne peut simplement accuser le poids des convenances et du respect d'une morale dans la littérature, puisque Balzac lui-même s'est permis de transgresser cet interdit dans ses *Contes*. Peut-être faut-il aussi comprendre que les écrivains du corpus se sentent désarmés dans l'adaptation ? Qu'il ne s'agirait pas d'une simple pression morale, mais également d'un sentiment d'impossibilité d'écrire à la manière de Rabelais au XIXe siècle ?

Le principal tour de force de Rabelais est en effet de faire coïncider des catégories d'humour très différentes en un jeu cohérent : peut-être les auteurs du corpus ne se sont-ils pas sentis

[716] Honoré de Balzac, *Les Cent contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 223-224.

capables de rivaliser avec le style de leur cher maître. L'on pourrait objecter que du temps de Rabelais, la notion de bon goût n'existait pas réellement en littérature, et que son style surprenant (aussi grossier que poétique) en a été facilité ; pour autant, on sait que les obstacles se sont dressés fréquemment sur le chemin de l'auteur durant la carrière. De fait, Rabelais, puis Balzac des siècles après lui, ont fait le pari de faire fi des attentes du public pour offrir une création correspondant au mieux avec leurs goûts propres. Les deux écrivains ayant été édités, la liberté de leurs tons et sujets respectifs demeurait tout de même possible, malgré les pressions. Alors comment expliquer que les autres auteurs rabelaisants n'aient pas été scrupuleusement fidèles dans l'adaptation du rire rabelaisien chez le bon vivant ?

L'absence de fidélité dans l'adaptation du rire peut avoir différentes explications. Il est possible que les écrivains aient estimé qu'il ne devait pas être remis au goût du jour en l'état, d'abord parce que les attentes du public (concernant le respect des règles sociales et d'une haute moralité) auraient été majoritairement en leur défaveur. Si Honoré de Balzac a réussi à faire éditer ses *Contes*, il ne s'agit cependant pas de l'une de ses premières œuvres, et l'écrivain publie ce livre vers le milieu de sa carrière ; Balzac s'est autorisé cette liberté parce qu'il disposait déjà d'une notoriété confortable. De plus, l'auteur fait signifier clairement au lecteur dans le prologue que le livre s'adresse au public spécifique des pantagruéliques, qu'il s'agit d'un hommage à Rabelais et que les sujets sont médiévaux (le moyen français renforçant cette image). Aussi, par cette triple précaution, Balzac s'est affranchi habilement des obstacles potentiels.

Rapporté aux autres auteurs du corpus, on peut s'étonner que ces derniers, en tant que rabelaisants, n'aient guère fait de même. Il est possible qu'ils aient estimé que le subterfuge balzacien ne fonctionnerait pas davantage, mais il est plus probable qu'ils se soient trouvés confrontés à l'impasse du caractère actuel (pour l'époque) de leurs écrits. Les intrigues du corpus se déroulant principalement dans une époque qui leur était relativement contemporaine (contrairement aux *Cent Contes drolatiques*), les critiques quant au caractère choquant du sujet s'appliquaient dès lors, et il fallait donc que les auteurs limitent les excès des personnages, ou bien que ces derniers paient le prix de leur débauche. Il suffit de se remémorer les aléas ayant suivi la publication

de *Madame Bovary* pour comprendre la crainte des écrivains d'être ainsi confrontés à la vindicte de la critique et de la Justice[717].

Il est aussi possible que les autres écrivains aient jugé le rire rabelaisien inadaptable, à la fois pour la réception de leurs propres textes par le public soucieux de moralité, mais aussi dans l'écriture en elle-même, car bien que Rabelais soit défendu par de nombreux admirateurs, ces derniers ne sont pas tous de grands lecteurs de son style (par mauvaise interprétation de certains passages voire méconnaissance du texte). Aussi, user du style rabelaisien de manière respectueuse aurait pu amener les écrivains à se retrouver en fâcheuse posture, car si la pluralité des significations est grande chez Rabelais et conduit parfois à des contresens de ses lecteurs, alors il aurait pu en être de même dans la lecture d'une œuvre réellement fidèle au style humoristique (et ainsi, susciter la colère déplacée de mauvais lecteurs).

Il apparaît donc, à la lecture des œuvres du corpus, que l'adaptation du rire de Rabelais est assez peu fidèle, contrairement aux autres traits associés au bon vivant rabelaisien :

1. Deux types de rires reviennent de manière générale : le rire changeant du narrateur est ainsi le rire rabelaisien à être le plus retranscrit. La satire revient également de manière puissante, avec des objectifs séditieux évidents. Par ce biais, l'auteur se moque de certains comportements, et notamment ceux des mauvais lecteurs, qui interpréteront mal le texte et y verront toutes sortes de propos condamnables. D'où une certaine méfiance des écrivains, qui doivent passer par quelques précautions pour couvrir leurs traces[718]. Plutôt qu'un humour bon enfant, le ton humoristique du narrateur du XIXe siècle est de manière générale assez caustique et sombre, là où Rabelais mêlait les moments de réjouissances avec des commentaires acerbes.
2. Le rire du carnaval n'est pas repris la plupart du temps, même sous une retranscription simplement « gauloise ». Le rire bienveillant des personnages est éclipsé dans la plupart des cas et ne laisse place qu'à des ambiances bien plus noires et délétères, qui n'ont plus beaucoup en commun avec les banquets rabelaisiens. De la même manière, le rire effrayant des géants n'est plus réellement présent

[717] Même si l'œuvre n'a pas été particulièrement pointée du doigt concernant les rares bons vivants présents lors du mariage d'Emma et de Charles. Il faut dire que Gustave Flaubert avait pris ses précautions à ce sujet, les excès des bons vivants étant rapidement écartés.
[718] Honoré de Balzac, *Les Cent contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 8-9.

(en raison de la disparition du merveilleux appliqué aux personnages du corpus), sauf dans quelques rares occurrences où un bon vivant (comme Mes-Bottes) semble se transcender à table. Il est plus difficile de proposer un personnage démesuré dans son comportement et pourtant sympathique.

Outre le prismatique rire rabelaisien, il demeure un moment de la narration typiquement associé au bon vivant qui n'a pas encore été évoqué : celui du banquet. Grandgousier, Gargantua, Pantagruel et leurs amis raffolent de ces moments de mastication et d'abondance de vins et de viandes, propices à l'échange de paroles de plus en plus avinées et dépourvues de sens. La profusion de la nourriture dans ces banquets est telle que tout lecteur en est frappé. Comment les auteurs du corpus revivifient-ils cette part importante de l'aura des géants de Rabelais ?

F. L'incontournable motif du banquet

La dernière caractéristique majeure associée au bon vivant selon François Rabelais est le goût du banquet, avec ce que cela suppose de festoiement, de nourriture et de vin. Le banquet rabelaisien est bien sûr intrinsèquement associé à la démesure du géant, et dans chaque festin l'on assiste à une abondance fastueuse et merveilleuse. Ainsi peut-on lire après la destruction du château du Gué de Vède :

> Ce dict, on apresta le soupper, et de surcroist feurent roustiz seze beufz, troys genisses, trente et deux veaux, soixante et troys chevreaux moissonniers, quatre vingt quinze moutons, troys cens gourretz de laict à beau moust, unze vingt perdrys, sept cent becasses, quatre cens chappons de Loudunoys et Cornouaille, six mille poulletz et autant de pigeons, six cens gualinottes, quatorze cens levraux […]. De venaison l'on ne peut tant soubdain recouvrir, fors unze sangliers, qu'envoya l'abbé de Turpenay, et dix et huict bestes fauves que donna le seigneur de Grandmont, ensemble sept vingt faisans qu'unvoya le seigneur des Essars et quelques douzaines de Ramiers, des oiseaux de riviere […][719].

L'extrait constitue un exemple typique du style hyperbolique et énumératif de Rabelais appliqué à la nourriture. Si la focalisation sur les viandes éclipse ici la présence du vin, ce dernier est toujours plus ou moins présent (en particulier lors du fameux épisode rapportant les « Propos des bienyvres »[720]). Le goût de Rabelais pour le motif du banquet demeure d'ailleurs vif au fil des tomes, comme en témoigne le très amusant repas allégorique que représente la bataille des pantagruéliques contre les Andouilles[721], durant laquelle

[719] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXXVII, p. 276.
[720] *Ibid.*, ch. V, p. 74 et suivantes.
[721] François Rabelais, *Le Quart Livre*, *op. cit.*, ch. XLI, p. 328 et suivantes.

l'on peut notamment voir frère Jean « embrochant »[722] ses adversaires ou encore l'apparition du monstre de « Mardigras » jetant entre les deux armées « plus de vingt et sept pippes de moustarde »[723]. Le motif grotesque et comique met à la fois en valeur la dimension absurde de ce conflit allégorique, et est un autre rappel des préoccupations festives du roman (ce rappel est sonore, « mardigras » étant le cri du monstre).

Pour Mikhaïl Bakhtine, l'importance de ces moments de réjouissance et de mastication s'explique d'un point de vue allégorique, dans la mesure où le dialogue peut se faire sans peur ni prudence :

> Dans le livre de Rabelais, les images de banquet […] sont directement liées aux formes de la fête populaire étudiée dans le précédent chapitre. Il ne s'agit absolument pas du boire et du manger quotidiens […]. Il s'agit du *banquet* qui se déroule *pendant la fête populaire*, à la limite de la *grand-chère*. La puissante tendance à l'*abondance* et à l'universalité est présente dans chacune des images du boire et du manger que nous présente Rabelais, elle détermine la mise en forme de ces images, leur *hyperbolisme positif*, *leur ton triomphal et joyeux*. […] Chez Rabelais, toutes les images du manger sont identiques aux saucisses et aux pains géants, habituellement portés en grande pompe dans les processions du carnaval[724].

Le critique estime que les banquets rabelaisiens sont le motif le plus flagrant de l'esthétique du carnaval, en raison de l'ambiance festive et de la profusion de nourriture qui les accompagnent. Bakhtine justifie l'importance de la crainte populaire par le fait qu'il s'agirait d'une thématique sous-jacente fréquente (comme l'épisode de l'urine inondant Paris serait un moyen de briser la peur des cataclysmes[725]). Aussi l'abondance fabuleuse du banquet ainsi que la récurrence de ce motif seraient un biais par lequel Rabelais tenterait d'apaiser les inquiétudes des lecteurs, les plus grandes catastrophes n'étant en quelque sorte pas à la hauteur des sympathiques géants. Le banquet, moment de la « *grand-chère* », serait quant à lui un havre de paix au milieu d'un océan de peurs cosmiques. On pourrait ajouter que le statut merveilleux du géant lui offre une aura presque divine (par sa grandeur, sa puissance, sa sagesse et sa bienveillance envers les hommes), qui rassure davantage le lecteur que la simple réjouissance du motif de l'abondance des viandes et du vin.

Comme Mikhaïl Bakhtine, Michel Hansen est sensible au rapport particulier à la nourriture dans les œuvres de François Rabelais :

---

[722] *Ibid.*, p. 334.
[723] *Ibid.*, *loc. cit.*
[724] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, chapitre IV, p. 277. Les passages en italiques sont ainsi mis en avant dans cette édition.
[725] *Ibid.*, p. 332-333.

> […] plus qu'un assouvissement des seuls besoins physiologiques, l'alimentation est figurée comme acte triomphal et apparaît toujours sous la forme du banquet, c'est-à-dire du rituel social où le groupe réaffirme ses valeurs, son unité et sa vie […][726].

Cette observation va dans le sens de la lecture du thème du banquet en tant que moment de transcendance de la peur cosmique, mais M. Hansen rappelle en outre le caractère religieux du banquet par sa désignation en tant que « rituel ». Par le faste de l'abondance, la nourriture prend une signification particulière permettant de revivifier les liens de la communauté, ainsi qu'un sens allégorique :

> Le déchet inutile et mort, résidu de la transformation de la nourriture en énergie, est expulsé par « les parties honteuses » tandis que les parties nobles ingèrent et digèrent ces aliments spirituels que sont les sentences et les maximes des sages.[727]

La nourriture peut effectivement être spirituelle, mais l'on tempèrera ce dernier commentaire, car il semble s'inscrire dans la tendance des lectures allégoriques. Au reste, le propos est assez similaire à celui de Bakhtine, qui considère aussi l'exposition de la grossièreté du corps comme toujours associée à une forme d'*alter-ego* plus allégorique. Les flots d'urine qui se déversent dans les rues de Paris symbolisent une parodie de cataclysme dont les gens sortent « par rys »[728]. M. Hansen remarque cependant que l'épisode portant sur l'abbaye de Thélème est le seul du *Gargantua* à ne pas être associé à la nourriture, et il n'y a donc pas le moindre banquet lors de la fondation de l'abbaye.

> Il [le motif du banquet] est à la fois le point de convergence et la matrice de l'ensemble de cet univers. Il en est donc le motif central. Cependant, désigner le banquet comme matrice, c'est marginaliser Thélème, seul épisode sans banquet. L'abbaye de l'ordre géométrique n'est peut-être pas l'aboutissement du *Gargantua* et le message de Rabelais. En effet, s'il est vrai que Thélème se présente comme un lieu de la réconciliation de l'homme et de lui-même et si l'inscription est la maxime même de la libération, réconciliation et liberté sont privées de substance, puisque les antagonismes, les apories et les menaces ont été résolues par le seul refoulement du principe biologique comme le marque entre autres l'absence de toute référence à la nourriture[729].

Les membres de l'abbaye refusant toute forme de vie « biologique » (par l'absence de repas) sont encore plus ridicules que lorsque Tristan Vigliano mettait en évidence les failles

---

[726] Michel Hansen, « Viandes et nourriture dans le «Gargantua» ou les métamorphoses du banquet », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* (n°1), 1988, p. 5 à 22, p. 6.
[727] *Ibid.*, p. 11.
[728] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XVII, p. 154.
[729] Michel Hansen, « Viandes et nourriture dans le «Gargantua» ou les métamorphoses du banquet », *op. cit.*, p. 17.

de l'institution comme du bâtiment en lui-même[730]. Et le *Gargantua* n'est pas une œuvre dans laquelle l'absence de mention du repas puisse être sans conséquence ! Dans un roman tel que celui-ci, la présentation d'un mode de vie supposément idéal mais ne contenant ni banquet ni repas doit nécessairement amener le lecteur à s'interroger sur le texte. De fait, M. Hansen a raison de remarquer que Thélème est loin d'être le fin mot de l'histoire. Thélème, dont Guy Demerson remarque à juste titre l'oubli au XIXe siècle, peut correspondre à un idéal de beauté radicalement opposé à la joyeuse bande de Gargantua, mais il ne s'agit toutefois pas d'un idéal revendiqué par l'œuvre.

> Il serait hasardeux de prétendre que la beauté de Thélème est un idéal rabelaisien privilégié ; on peut même soutenir sans paradoxe que Thélème est une caricature. Pourquoi la liste monotone des vêtements du petit Gargantua serait-elle risible alors que le catalogue des habits des Thélémites, qui lui ressemble étrangement, serait séduisant ? […] Rabelais exprime une esthétique dont il a ressenti autour de lui les influences, il ne s'en fait pas le chantre.[731]

G. Demerson montre à juste titre le caractère dangereux du raccourci. Ce n'est pas parce que Thélème et son monde prohibant les banquets paraissent exhaler l'esthétisme et la beauté que l'abbaye serait un idéal ; l'établissement représente plutôt un « enfermement volontaire » dans « l'ennui »[732]. Bien que les excès des géants les rendent parfois effrayants, à Thélème, l'excès de manières des jeunes gens les fait paraître sinon inquiétants (par le risque d'une prise de pouvoir presque dictatoriale par un individu du groupe, chacun marchant d'un même pas), au moins ridicules (ils recherchent la beauté au-delà du raisonnable, au point de refuser de se nourrir, la consommation de la nourriture étant jugée inesthétique). De ce monde sans banquet, il résulte une ambiance probablement assez froide. On est à l'opposé des festivités des géants et leurs comparses, et le manque de chaleur humaine du monde aristocratique de Thélème éloigne davantage l'abbaye de l'idéal.

Mais revenons au banquet proprement dit. Michel Hansen s'efforce d'analyser point par point le fonctionnement de ces moments particuliers dans le roman rabelaisien, en comparant quelques occurrences particulières.

> D'une manière ou d'une autre, tous les banquets de roman se signalent par leur incomplétude. Le banquet regroupe un faisceau de motifs dont les plus importants sont : la nourriture, la convivialité et la parole. Le banquet est évidemment indissociable de l'abondance et du plaisir de manger et de boire. Rituel social, il nécessite la communion et l'échange

[730] Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais*, *op. cit.*, p. 576.
[731] Guy Demerson, *L'esthétique de Rabelais* [1996], Paris, SEDES, 2011, p. 111.
[732] *Ibid.*, p. 112.

> qui se réalisent dans l'ivresse collective et dans le dialogue. Mais si elle est dialogue, la parole du banquet se doit en même temps d'être euphorique et créatrice. Comme le dit Bakhtine, elle est porteuse d'une « vérité joyeuse ». Le banquet du chapitre 51 n'est qu'une accumulation de richesses. Seule l'abondance est actualisée.[733].

Les moments de grand-chère carnavalesque masqueraient des préoccupations différentes à chaque occurrence, et il n'y aurait pas un unique motif du banquet, mais de multiples banquets, chacun marqué par un manque sous-jacent. Au-delà du repas propice à la jouissance des bons vivants et à l'apparition de la « vérité joyeuse », certains banquets, comme celui du « chapitre 51 » (où Grandgousier récompense les hommes de Gargantua[734]), ne seraient ainsi qu'une simple « accumulation » de faste, presque sans échange.

> Les banquets humanistes des chapitres 23 et 24 sont des succédanés timorés et didactiques. La parole libre et conviviale se réduit à la répétition, l'imitation ou l'éloge des modèles et le rire ainsi que l'ivresse en sont absents. Le banquet de *Gargantua* disciple des sophistes est solitaire. Dans les chapitres 21 et 22, l'abondance n'est jamais articulée à la convivialité et à la parole euphorique. Le grand banquet initial rassemble tous ces traits[735].

Les chapitres « 23 et 24 », qui correspondent à la période durant laquelle Gargantua suit l'enseignement de Ponocrates, voient ainsi la nourriture passer du statut de banquet à un simple accompagnement de la leçon. Le géant et son maître y mangent « plus sobrement que ès aultres jours »[736], et Ponocrates se sert du repas pour apprendre au géant « la vertus, propriété, efficace et nature de tout ce que leur estoit servy à table »[737]. Autrement dit, le repas se mue en une leçon sur les effets des aliments, qu'il s'agisse « du pain, du vin, de l'eau, du sel, des viandes, poissons, fruictz, herbes, racines »[738].

On se montrera plus mesuré dans le propos que M. Hansen concernant « les chapitres 21 et 22 » qui, malgré le ton réprobateur de Ponocrates observant le manque d'hygiène de vie dans la consommation de « belles tripes frites, belles charbonnades […] au partir du lict »[739], ne sont peut-être pas pour autant « jamais » conviviaux, la gaieté s'articulant non entre l'élève et le maître, mais entre le géant, le narrateur rieur et le lecteur. Le « chapitre 22 » est d'ailleurs marqué par un festin :

---

[733] Michel Hansen, « Viandes et nourriture dans le «Gargantua» ou les métamorphoses du banquet », *op. cit.*, p. 17-18.
[734] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. LI, p. 348 et suivantes.
[735] Michel Hansen, « Viandes et nourriture dans le «Gargantua» ou les métamorphoses du banquet », *op. cit.*, p. 17-18.
[736] *Ibid.*, ch. XXIV, p. 208.
[737] *Ibid.*, ch. XXIII, p. 196.
[738] *Ibid.*, *loc. cit.*
[739] *Ibid.*, ch. XXI, p. 174.

> Et souppoit tresbien, par ma conscience, et voluntiers convioit quelques beuveurs de ses voisins, avec lesquelz, beuvant d'autant, comptoient des vieux jusques ès nouveaulx[740].

Aussi la remarque définitive est-elle à proscrire ici ; de plus, on peut voir que les moments de mastication cités ne peuvent pas tous être considérés comme des banquets. Les « chapitres 23 et 24 » voient le jeune Dauphin manger en compagnie de son maître, et personne d'autre, ce qui explique à la fois une ambiance bien différente de celle du banquet d'ouverture du roman, et le fait que ce repas soit propice à l'étude des aliments. Cependant on a tendance à aller dans le sens des propos de Michel Hansen à propos du repas du géant et de ses proches, qui serait ainsi plus ou moins imparfait en général, à l'exception de quelques moments tels que le banquet d'ouverture.

Le critique observe d'ailleurs un autre point digne d'intérêt concernant le premier festin de *Gargantua* :

> Mais le croisement des plaisanteries ne devient jamais échange véritable. Les paroles des Bien-Ivres ne sont ni dialogue ni discours créateur. Contrairement aux logorrhées de Panurge par exemple, dont la dimension critique et les vertigineux paradoxes sont toujours féconds, ce sont des paroles sans vérité, et de ce fait, gelées[741].

Il est tout à fait juste d'affirmer que les propos des « Bien-Ivres » mettent en œuvre une cacophonie qui n'a bien sûr rien d'un « dialogue » et encore moins d'un « discours créateur ». Il n'est effectivement aucune vérité dans le brouhaha des convives ivres ; ce ne sont que des bribes de conversations multiples, sciemment rapportées par le narrateur de telle sorte qu'il soit impossible de suivre un quelconque fil. Le lecteur doit se perdre dans cette cacophonie dénuée de sens, qui restitue de manière frappante les propos incohérents de l'ivresse.

M. Hansen voit dans les « paroles des Bien-Ivres » un lien à tisser avec l'épisode des paroles « gelées ». Bien qu'il ne s'agisse pas d'un moment de banquet, l'effet produit est lui aussi cacophonique et inintelligible à la fois pour les personnages et pour le lecteur[742]. La fonte des paroles gelées est d'ailleurs encore moins compréhensible que les « propos des bienyvres », lesquels sont tout de même constitués de phrases, tandis que les paroles gelées forment un bruit plutôt qu'un brouhaha, notamment par un florilège d'onomatopées[743].

---

[740] *Ibid.*, ch. XXII, p. 190.
[741] Michel Hansen, « Viandes et nourriture dans le «Gargantua» ou les métamorphoses du banquet », *op. cit.*, p. 18.
[742] François Rabelais, *Le Quart Livre*, *op. cit.*, ch. LV et LVI.
[743] *Ibid.*, ch. LVI, p. 418.

Le critique oppose ensuite ces moments sonores presque incompréhensibles à un banquet spécifique, celui de la guerre picrocholine :

> A ces réjouissances s'oppose le grand banquet central de la guerre Picrocholine qui rassemble et exacerbe tous ces motifs en combinant l'ensemble des types de discours épars dans le roman. Tout d'abord il se caractérise par une sociabilité euphorique et par le règne d'une parole échevelée qui déclenche un rire permanent. Avec frère Jean, c'est à une véritable défense et illustration de la convivialité à laquelle nous assistons puisque la logorrhée grotesque du [chapitre] 39 est suivie de l'éloge du moine[744].

L'ambiance du banquet est véritablement joyeuse, et en effet marquée par une forme d'hilarité permanente et puissante qui est accentuée par un échange de plaisanteries[745]. Il n'y a pas, contrairement aux « propos des bienyvres », d'incohérence dans le discours des personnages, ceux-ci mangeant plutôt que buvant. Le fait que Jean garde ainsi l'esprit clair lui permet de s'adonner à une « logorrhée grotesque » et comique, bien accueillie par ses hôtes, même lorsque le moine se permet certaines sorties.

> – Ainsi, dist le moyne, à ces diables, ce pendent qu'ilz durent ! Vertus Dieu, qu'en eust faict ce boyteux ? Le cor Dieu […] !
> – Comment (dist Ponocrates), vous jurez frere Jean ?
> – Ce n'est (dist le moyne) que pour orner mon langaige. Ce sont couleurs de rethorique Ciceroniane[746].

Frère Jean s'autorise un certain nombre de libertés proscrites à sa condition : outre la consommation de viandes fastueuses et de vin lors de ce banquet, ainsi que la grande violence qu'il a déployé pour protéger son abbaye des envahisseurs[747], le moine jure en invoquant les « diables » et surtout « Dieu ». Il use ainsi sans vergogne du blasphème, ce qui explique la surprise de Ponocrates. De plus, le moine justifie avec humour cette curieuse « réthorique » comme étant « cicéronienne », ce qui achève de choquer un lecteur trop sérieux. Pour le très libre et iconoclaste frère Jean, les règles de l'Eglise ne seraient qu'une forme de plaisanterie de mauvais goût, d'où son idée de fonder l'abbaye de Thélème, dans laquelle chacun est libre d'agir comme il le désire[748].

> […] Ainsi ce banquet qui réunit discours ivre et plaidoyer humaniste et les intègre à une défense et illustration de la convivialité et de l'échange qu'illustre de manière superlative l'amitié spontanée entre frère Jean et Gargantua, réunit tous les écheveaux du roman. Il transcende les ruptures

---

[744] Michel Hansen, « Viandes et nourriture dans le «Gargantua» ou les métamorphoses du banquet », *op. cit.*, p. 18.
[745] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXXIX, p. 286.
[746] *Ibid.*, p. 288-290.
[747] *Ibid.*, ch. XXVII, p. 220 et suivantes.
[748] *Ibid.*, ch. LVII, p. 374.

> du roman dont il constitue le noyau. […] Le centre de gravité de *Gargantua* serait ce banquet où la représentation hyperbolique de la nourriture (chap. 37) et des propos de table (chap. 39) rencontre, avec l'éloge de frère Jean et le réquisitoire contre les moines (chap. 40), les grandes valeurs humanistes. Ce banquet fait la synthèse de ce que le reste du roman dissocie, voire oppose, avec ces banquets récurrents qui ne montrent qu'une facette de cette humanité et de cette parole ici représentées dans leur plénitude et que symbolise la rencontre du géant humaniste et du moine paillard[749].

Pour le critique, la mise en avant de ce banquet serait due à une volonté de Rabelais d'aborder le thème des valeurs de l'humanisme, via la figure du géant rencontrant frère Jean. Le tableau ainsi dressé n'est pourtant pas si idyllique, comme l'indique l'importance de l'humour. Il ne s'agit pas d'un banquet solennel, mais d'un moment de convivialité durant lequel chacun s'amuse et plaisante, dont le moine qui rit de tout, même des orateurs antiques et de Dieu. Le rire moqueur du moine est une force plutôt destructrice bien que joyeuse (par ses commentaires ouvertement blasphématoires et désabusés), et donne au personnage du frère Jean une teinte cynique.

Le géant, Gymnaste et Ponocrates s'émerveillent avec plaisir du curieux énergumène qu'ils ont invité. Leurs paroles sont, contrairement à celles du moine, plutôt positives, ce qui tend à mettre en place une forme d'équilibre entre les parties. Pourtant, la logorrhée du moine déséquilibre aussitôt cette quête du juste milieu. Ce qui dès lors signifierait peut-être, non une défense de l'humanisme dans sa « plénitude », mais plutôt une forme de doute quant à la volonté de tendre à l'équilibre parfait. Est-ce pour autant à dire que l'humanisme serait vain ? Certainement pas. Mais il est probable que, à la manière du frère Jean, Rabelais lui-même ait pu se montrer assez ambivalent, intéressé mais méfiant quant à un courant de pensée voulant amener l'homme à se transcender par la quête du savoir et de la connaissance universels. Il serait tout aussi possible de voir autre chose que du cynisme dans les paroles du frère Jean : on pourrait effectivement reconsidérer la scène d'un point de vue de carnaval, et auquel cas, l'image du religieux jurant et blasphémant prendrait une toute autre dimension. Le moine s'inscrirait désormais pleinement parmi les figures comiques et inversées de la fête, dans un mouvement de sempiternelle surenchère tandis que ses interlocuteurs n'auraient pour rôle, durant le chapitre, que d'exciter sa verve humoristique et absurde.

Le motif du banquet est loin d'être innocent. Plus qu'un simple moment de réjouissances, il peut servir à véhiculer quelques images spécifiques (telles que, pour reprendre les propos

[749] Michel Hansen, « Viandes et nourriture dans le «Gargantua» ou les métamorphoses du banquet », *op. cit.*, p. 18.

de Michel Hansen, le manque voire l'absence de dialogue véritable ainsi que « des succédanés timorés et didactiques »[750]). Le banquet d'ouverture est, pour lui, assez proche de l'idéal car l'ambiance y est festive et chacun devise avec son voisin. Néanmoins le discours aviné réduit à néant toute tentative d'élever le débat. Il n'est guère aisé de trouver un banquet parfait durant lequel les convives dialoguent réellement : Guy Demerson a montré le cas spécifique de Thélème, qui, par excès d'esthétisme interdit toute manifestation de la consommation de nourriture, et dès lors supprime toute possibilité de banqueter. Pour M. Hansen, seul le repas durant lequel Gargantua, Gymnaste et Ponocrates font la connaissance du frère Jean pourrait incarner l'idéal (ou du moins s'en approcher suffisamment), en raison de l'enchevêtrement des rhétoriques humanistes et du discours joyeux autorisé par le vin.

Il convient enfin d'ajouter à nos observations précédentes que le festin est entouré d'une aura spécifique amenant les convives à se transcender par le biais de l'altération. La transformation des personnages les amène à devenir très rieurs et euphoriques, en partie en raison du vin qu'ils consomment. Les propos incohérents des « bienyvres » en sont l'exemple le plus frappant. Pour autant, tous les banquets rabelaisiens ne s'achèvent pas dans l'alcool. La plupart du temps, le vin tient une place secondaire par rapport à la nourriture, en quantités phénoménales. Le faste et l'abondance des mets sont tels que Ponocrates, on l'a vu, se montre réprobateur quant au régime alimentaire du jeune Dauphin[751].

Résumé de l'image du banquet chez Rabelais

- ⇨ Les banquets se caractérisent par une ambiance joyeuse, favorisée par une nourriture abondante (ainsi que le vin) ; en outre, beaucoup de personnages y sont conviés.
- ⇨ Pour Bakhtine, le banquet incarnerait un moment de parole libérée grâce la thématique du carnaval (cette fête autorisant tous les excès et supprimant les interdits). On pense également, en-dehors du thème du carnaval, au pouvoir libérateur de l'alcool qui permet aux personnages de partir dans des excès lyriques, tels que celui du frère Jean lorsqu'il se permet de blasphémer.
- ⇨ Le banquet du bon vivant permet de faire passer en filigrane un message particulier quant à ce qui se profile en arrière-plan (tel le banquet d'ouverture du *Gargantua*,

[750] *Ibid.*, p. 17-18.
[751] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXI, p. 174.

durant lequel l'ivresse est telle que nul ne parvient à s'entendre, et que tout effort intellectuel des personnages s'éteint).

- ⇨ Le banquet rabelaisien est un motif fréquent, assorti de modifications régulières quant aux thématiques qui lui sont ponctuellement associées.

Ainsi, le banquet rabelaisien se définit avant tout par sa liberté de ton, l'abondance des mets et du vin, et l'ambiance bon enfant. Michel Hansen voit également dans ce motif un moyen auquel le narrateur rabelaisien aurait recours pour transmettre un certain nombre d'images et de connotations spécifiques (tels qu'un certain ascétisme lors des leçons de Ponocrates). Dans le corpus du XIXe siècle, le sujet du banquet revient de manière assez fréquente. Pour autant, ce thème est-il resté le même ? Probablement pas, le poids des interdits limitant la liberté de ton. Les auteurs semblent toutefois souhaiter demeurer le plus possible dans l'esprit des banquets tels que décrits par François Rabelais. Il n'y a guère que *Le Ventre de Paris* qui puisse s'approcher du thème du carnaval (et du Mardi Gras) par l'abondance de la chère, mais l'absence d'inversion du monde, de parole libérée et surtout d'humour bienveillant limitent fortement l'analogie.

Aussi étonnant que cela puisse paraître dans un roman mettant en avant une abondance écrasante de nourriture, le motif du banquet se fait rare, ou plus exactement, se transforme. Il ne s'agit plus du banquet proprement dit, auquel participent de nombreux convives attablés autour des mets et du vin. Non, *Le Ventre* est une œuvre très respectueuse de l'abondance rabelaisienne, mais dans un cadre différent, celui des Halles. Il suffit de contempler, comme Cadine, une seule vitrine :

> Cadine […] avait surtout une vive tendresse pour la boulangerie Taboureau […] ; elle suivait la rue Turbigo, revenait dix fois, pour passer devant les gâteaux aux amandes, les saint-honoré, les savarins, les flans, les tartes aux fruits, les assiettes de babas, d'éclairs, de choux à la crème ; et elle était encore attendrie dans les bocaux pleins de gâteaux secs, de macarons et de madeleines. La boulangerie, très claire, avec ses larges glaces, ses marbres, ses dorures, ses casiers à pans de fer ouvragé, son autre vitrine, où des pains longs et vernis s'inclinaient, la pointe sur une tablette de cristal, retenus plus haut par une tringle de laiton, avait une bonne tiédeur de pâte cuite, qui l'épanouissait, lorsque, cédant à la tentation, elle entrait acheter une brioche de deux sous[752].

La description de la vitrine est, comme chez Rabelais, écrite dans un style énumératif à la profusion écrasante. Elle semble démesurée, et les pâtisseries constituent autant de trésors suscitant la convoitise de la jeune Cadine. Cependant, contrairement au banquet (durant lequel

[752] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 221.

chacun est invité à se servir), la vitre représente un obstacle, tandis que son contenu est installé de manière à attirer le regard des passants : il ne s'agit pas d'une invitation bienveillante, mais d'une « tentation ». Ce faisant, la vitrine de la boulangerie est comparable à une forme de faux banquet, l'abondance n'étant pas accessible à moins de casser sa tirelire. Au lieu du rituel universel et gratuit, le pâtissier récupère le goût pour l'abondance associé au mardi-gras dans un but commercial évident. Mais l'impression d'un Eden gustatif inaccessible est profondément liée à Cadine, car la jeune fille raffole de sucreries mais est sans le sou. La description de la vitrine, presque lyrique, tend à nous montrer davantage la perception de Cadine que le message du narrateur. Il ressort en fait de ce passage un constat assez triste : le monde paradisiaque que convoite Cadine lui est fermé, et la jeune fille ne peut en avoir que le vague ersatz de la « brioche de deux sous » achetée dès que possible.

De manière générale, les Halles recèlent de la nourriture en abondance, mais le narrateur étant du côté des « Maigres » tels que Florent, et surtout la nourriture n'étant pas gratuite, cette abondance est l'expression d'une démesure pervertie ; il ne s'agit plus du moment de réjouissance des banquets de Gargantua, mais, au contraire, d'une profusion écœurante. En quelque sorte, il semble qu'être un « Gras » soit une nécessité pour survivre dans les Halles, que Florent considère comme un monde étranger, animé par l'esthétisme de Claude dans l'extrait suivant.

> Mais Claude était monté debout sur le banc, d'enthousiasme. Il força son compagnon à admirer le jour se levant sur les légumes. C'était une mer. Elle s'étendait de la pointe Saint-Eustache à la rue des Halles, entre les deux groupes de pavillons. Et, aux deux bouts, dans les deux carrefours, le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés. Le jour se levait lentement, d'un gris très doux, lavant toutes choses d'une teinte claire d'aquarelle. Ces tas moutonnants […] prenaient des ombres délicates et perlées, des violets attendris, des roses teintés de lait, des verts noyés dans des jaunes, toutes les pâleurs qui font du ciel une soie changeante au lever du soleil ; et, à mesure que l'incendie du matin montait en jets de flammes, au fond de la rue Rambuteau, les légumes s'éveillaient davantage, sortaient du grand bleuissement traînant à terre[753].

En tant qu'artiste, Claude voit les Halles comme le panorama d'une mer, et décrit le sujet tel un tableau où les couleurs chaudes (celles du « lever du soleil ») côtoieraient d'autres plus froides (« des verts noyés dans des jaunes », l'inclusion des « verts » au milieu des « jaunes » accentuant l'effet d'une aquarelle brillant de mille feux) sans ordre apparent. L'image évoque un arc-en-ciel ainsi constitué de la lumière orange et rouge de l'aurore, du vert et du jaune, mais aussi du bleu implicite de la mer métaphorique et du « grand

[753] *Ibid.*, p. 43-44.

bleuissement traînant à terre », des « roses teintés de lait » et enfin des « violets attendris ». L'arc-en-ciel est d'autant plus présent qu'il émet une lueur typique (« les pâleurs »), que la suite de la phrase lui correspond assez bien (« toutes les pâleurs qui font au ciel une soie changeante (au lever du soleil) ») et que ce phénomène suit le « gris très doux, lavant toutes choses d'une teinte claire d'aquarelle » (il peut s'agir des nuages de pluie qui précèdent la formation d'un arc-en-ciel)[754].

Suite à cette introduction assez allégorique, on assiste à un retour à la réalité par l'empilement énumératif des légumes.

> Les salades, les laitues, les scaroles, les chicorées, ouvertes et grasses encore de terreau, montraient leurs cœurs éclatants ; les paquets d'épinards, les paquets d'oseille, les bouquets d'artichauts, les entassements de haricots et de pois, les empilements de romaines, liées d'un brin de paille, chantaient toute la gamme du vert, de la laque verte des cosses au gros vert des feuilles ; gamme soutenue qui allait en se mourant, jusqu'aux panachures des pieds de céleris et des bottes de poireaux. […] Et le vernis mordoré d'un panier d'oignons, le rouge saignant d'un tas de tomates, l'effacement jaunâtre d'un lot de concombres, le violet sombre d'une grappe d'aubergines, ça et là, s'allumaient ; pendant que de gros radis noirs, rangés en nappes de deuil, laissaient encore quelques trous de ténèbres au milieu des joies vibrantes du réveil[755].

Durant cette imposante énumération, pas moins de dix-sept variétés de légumes se bousculent. Le spectacle est si impressionnant qu'il se rapproche de la démesure merveilleuse des géants rabelaisiens. Tout est « éclatant » de vie et en quantités écrasantes, alimentées par des noms comme les « entassements » et les « empilements » ; il y a là en effet tant de denrées qu'aucun réel rangement n'est possible, et l'abondance est telle que chaque catégorie de denrée alimentaire est présente de manière indénombrable. La description, à la fois châtoyante et musicale (par les « gammes »), est miroitante et forme une vision proche de l'hallucination ou du rêve, selon un mouvement vertical semblant partir de la tête d'un personnage imposant et allant jusqu'aux pieds, en passant par les « cœurs » des « chicorées ouvertes et grasses », puis par un « brin de paille » liant les « empilements de romaines » à la manière d'une ceinture, et en se terminant aux « pieds » de céleris et aux « bottes » de poireaux ». Il sort de ce mélange l'impression de contempler, non les Halles, mais plutôt une œuvre d'Arcimboldo, les légumes empilés prenant brièvement figure humaine avant de disparaître dans les « radis noirs, rangés en nappes de deuil », tandis que le rêve se dissipe et que du personnage entraperçu ne subsistent que « quelques trous de ténèbres »

[754] L'image de l'arc-en-ciel ne s'oppose pas à l'ouverture (« C'était une mer »), car il y a vraisemblablement une analogie avec une mer de nuages.
[755] *Ibid.*, p. 44.

amenés à disparaître, telles les taches sombres que l'on peut voir sans pouvoir fixer après avoir aperçu une lumière trop vive.

La figure apparaissant brièvement au milieu de la description des halles pourrait être une forme de réminiscence des géants de François Rabelais pour plusieurs raisons. Il s'agit en effet d'un personnage grotesque et marqué par le rêve (qui ne peut pas apparaître dans la réalité brute. De plus il semble assez bedonnant, les « entassements » et les « empilements » de légumes étant à leur paroxysme au moment où la description arrive à hauteur de son ventre symbolique. En outre, on peut constater que sa brève apparition a lieu au milieu de la description de montagnes de denrées alimentaires, ce qui n'est pas innocent étant donné l'appétit de Gargantua ou de Pantagruel. Il est tout à fait possible que derrière l'abondance de la nourriture dans les Halles parisiennes, les géants fassent ainsi une forme d'apparition fantomatique. La brièveté de leur apparition s'expliquerait par leur caractère passé : s'il s'agit de personnages appréciés, leur univers ne peut plus exister en tant que tel dans la fiction du XIXe siècle, ce qui explique la connotation funeste (par le « deuil » et la couleur noire des radis) de la fin du rêve, puis du retour au réel.

L'image produite est en tout cas saisissante et assez inédite : si par exemple Balzac mentionne dans *La Peau de chagrin* les géants de Rabelais, leur désignation est explicite et ne laisse aucune ambiguïté. Or, dans le cas présent, Zola prend le parti inverse et fait le choix d'une description à multiples paliers interprétatifs (on voit d'abord des piles de légumes, puis un personnage anthropomorphique, voire peut-être un géant de Rabelais), dont l'effet est proche de celui d'un kaléïdoscope tant par l'image miroitante que par sa transformation permanente. L'apparition du géant ne se profilerait pas dans un banquet, mais dans la description des Halles.

Dans les autres œuvres du corpus, le banquet est aussi mentionné fréquemment. Dans celui de *La Peau de chagrin*, on peut remarquer un grand nombre de similitudes par rapport aux banquets rabelaisiens, à savoir le grand nombre de convives (le banquet est assez ouvert, et Raphaël y accède sans difficulté en suivant Emile), la nourriture et le vin servis avec profusion, la parole se libérant sous l'effet de l'alcool et les corps qui s'échauffent. Le banquet contenant un commentaire du narrateur sur la difficulté de revivifier le style de Rabelais au XIXe siècle, il se produit alors, outre une filiation revendiquée et frappante de fidélité, le phénomène évoqué par Michel Hansen, celui d'une transmission sous-jacente de message au lecteur.

Dans le cas présent néanmoins, le message est explicite et non caché, ce qui tranche avec la discrétion entretenue par François Rabelais dans son texte, qui donne à l'interprétation possible de multiples directions et rend le travail de commentaire d'autant plus difficile qu'il semble qu'aucun sens ne prévale. Le narrateur balzacien de *La Peau*, quant à lui, exprime directement au lecteur la difficulté de l'adaptation et son goût pour maître François, ce qui ne laisse pas d'ambiguïté dans le discours. Certes, on pourrait penser qu'il s'agit d'une justification concernant la liberté de mœurs déployée durant l'orgie (notamment concernant la sexualité), mais Balzac est sans doute trop rabelaisant pour simplement s'abriter des critiques sous les ailes protectrices de son auteur fétiche.

Une autre différence est visible dans l'ambiance lors de ce banquet. Alors que tout festin est joyeux chez Rabelais, peut-on réellement parler d'une fête durant l'orgie chez Taillefer ? La parole se libère sous l'effet du vin, mais n'est pourtant pas propice à une ambiance aussi festive que celle des jeux organisés par les bons vivants visibles durant la fête du mariage des Bovary par exemple. La représentation de l'orgie ressemble peut-être davantage à un repas de désespérés qu'à une véritable fête, et l'on comprend tout l'écart dont parle le narrateur entre les bons vivants du XVIe siècle et leurs lointains descendants du XIXe siècle, car si le banquet est bien présent, ses convives évoluent dans un univers en ruines[756], dans lequel un retour des véritables bons vivants n'est plus possible. Les rapports sexuels ne se font que de manière tarifée, non avec des femmes réellement volontaires ; ce n'est donc pas une véritable libération, surtout vis-à-vis des personnages de Rabelais, qui font « la beste à deux doz »[757] régulièrement avec leurs femmes, au vu et su de tous (même les nourrices du jeune Gargantua jouant avec son sexe le font par plaisir, non contre de l'argent[758]).

Aussi, la grande limite dans l'adaptation est-elle très justement soulignée par le narrateur balzacien : dans un récit semblant se dérouler durant le XIXe siècle, il n'est plus possible de représenter les ébats sexuels de femmes de haut rang social. Seules les prostituées, dont le corps devenu marchandise éclipse l'âme et nie l'existence de la femme, peuvent être peintes durant l'acte de fornication. On est très loin de Gargamelle durant ses ébats avec Grandgousier ou taquinant gentiment ce dernier quant au mal que lui donne

[756] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99.
[757] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. III, p. 68.
[758] *Ibid.*, ch. XI, p. 124.

l'accouchement[759] ! *La Peau de chagrin* est le témoin fidèle et désabusé de la transformation de l'univers rabelaisien sous le poids des règles sociales, et Fœdora ou Pauline ne seront jamais représentées aussi librement qu'Aquilina et Euphrasie, dont la parole comme le corps ne sont pas limités par ce qu'il est convenable de dire ou de faire, et ce qui ne l'est pas.

Dans le reste du corpus, on peut observer deux grandes manières de représenter le banquet, toutes deux dépendant du contexte social s'appliquant aux personnages (phénomène visible très disctinctement chez Zola). Lorsqu'il est question des milieux les plus modestes, les personnages sont très souvent marqués par le manque d'éducation. C'est en particulier flagrant dans *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris*, avec la saleté mise en avant lors des repas des convives, notamment autour de Mes-Bottes. Mais ce manque d'éducation n'est pas uniquement à considérer sous un angle négatif : il réactualise en effet au mieux l'absence de distinction dans les repas des géants de Rabelais et de leurs comparses. Aussi, du point de vue d'un rabelaisant, les banquets populaires fictifs du XIXe siècle sont une belle référence aux banquets de Rabelais.

A l'inverse, dès que le sujet principal traite davantage d'un milieu bourgeois, le corps du convive banquetant tend à perdre ses attributs grossiers pour aller vers une esthétique nouvelle, et le banquet se mue plutôt en une forme de repas chic durant lequel la magnificence déployée par l'organisateur est sublimée ou bien décriée. Visible dans les excès d'Henriette et Sandoz dans *L'Œuvre*[760] et surtout dans le faste clinquant de la société bourgeoise apparaissant dans *La Curée*, cette seconde tendance semble être celle d'un monde soumis aux règles sociales et rappelant les salons du XVIIIe siècle, ce qui se traduit à table par l'application rigoureuse et stricte des bonnes manières. Si tel n'est pas le cas, le personnage faisant fi des règles sera décrié par le reste du groupe : il faut, avant toute chose, briller par son esprit plutôt que mastiquer, et se montrer irréprochable sous peine de sombrer… Du moins, telle est parfois l'illusion entretenue par les personnages jusqu'à ce qu'ils soient suffisamment avinés.

> Puis, aux deux bouts de la table, des fils de pères puissants, des petits millionnaires en herbe, M. de Mussy, […] Maxime, ayant à sa droite Louise de Mareuil, et dont sa voisine semblait faire la conquête. Peu à peu, ils s'étaient mis à rire très haut. Ce furent de là que partirent les premiers éclats de gaieté.
> Cependant, M. Hupel de la Noue demanda galamment :
> – Aurons-nous le plaisir de voir Son Excellence [Eugène Rougon], ce soir ?

[759] *Ibid.*, ch. VI, p. 86.
[760] Emile Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.,* p. 364.

> – Je ne crois pas, répondit Saccard d'un air important qui cachait une contrariété secrète. Mon frère est si occupé !... Il nous a envoyé son secrétaire, M. de Saffré, pour nous présenter ses excuses.
> […] Mais, ici, sa voix [celle de M. Toutin-Laroche] fut de nouveau couverte par des rires qui éclatèrent brusquement à l'un des bouts de la table. On entendait, au milieu de ce souffle de gaieté, la voix de Maxime, qui achevait une anecdote […][761].

La société, une fois en plein repas et après avoir consommé assez d'alcool[762], se déride et rit bruyamment au point d'empêcher les convives de s'entendre, et Saccard et Hupel de la Noue tente de communiquer, mais sont rapidement interrompus par le bruit ambiant. La « gaieté » est puissante car désignée à deux reprises, et les femmes comme les hommes rient à gorge déployée : Louise de Mareuil rit d'ailleurs peu après « franchement, plus haut que les hommes »[763], ce qui ne se fait guère. Aussi, le respect des règles sociales et des convenances est-il avant tout chez Zola l'expression d'une rigueur feinte et hypocrite, qui ne résiste pas aux premiers signes de l'ivresse. Mais ce banquet est-il un repas de bons vivants ? Probablement pas. En effet, les effusions s'arrêtent là, contrairement à ce qu'il se produirait en présence de personnages rabelaisiens. L'alcool et la bâfrerie ne sont pas à même d'égayer la salle, qui, bien au contraire, sombre dans la fatigue et l'ennui.

> Un bras sur la table, à demi penchés, ils avaient le regard vide, le vague affaissement de cette ivresse mesurée et décente des gens du monde qui se grisent à petits coups. Les rires étaient tombés, les paroles se faisaient rares. On avait bu et mangé beaucoup, ce qui rendait plus grave encore la bande des hommes décorés. Les dames, dans l'air alourdi de la salle, sentaient des moiteurs leur monter au front et à la nuque. Elles attendaient qu'on passât au salon, sérieuses, un peu pâles, comme si leur tête eût légèrement tourné[764].

La raison de cette baisse d'énergie est le besoin de revenir à une certaine « décence », qui peut ainsi être à nouveau présente grâce à une « ivresse mesurée », atteinte en ne buvant qu'« à petits coups ». Cette consommation d'alcool contrôlée n'a rien de celle des figures rabelaisiennes. Comme assommés, les convives ne rient plus, et les femmes deviennent « pâles » et « sérieuses » tandis que les militaires « décorés » sont de plus en plus « graves ». L'air n'est dès lors plus chaleureux, mais « alourdi » de « moiteurs ». Le retour brutal de la décence, favorisé par une absorption mesurée d'alcool quoique brutale, est assez ridicule, les convives semblant s'apercevoir qu'ils auraient fauté en se laissant aller au plaisir coupable de la fête sans retenue. L'hypocrisie de ce retour au calme est d'autant

[761] Emile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, ch. I, p. 46-47.
[762] A la page précédente, les convives voyaient arriver « les grands vins de Bourgogne, le pommard, le chambertin » ainsi que le « léoville » et le « château-lafite ». *Ibid.*, p. 45.
[763] *Ibid.*, p. 47.
[764] *Ibid.*, p. 54.

plus forte que plus tard dans le roman, l'on assistera à une bousculade étonnante de sauvagerie.

> Quand on ouvrit la porte de la salle à manger, transformée en buffet, avec des dressoirs contre les murs et une longue table au milieu, chargée de viandes froides, ce fut une poussée, un écrasement. Un grand bel homme, qui avait eu la timidité de garder son chapeau à la main, fut si violemment collé contre le mur, que le malheureux chapeau creva avec une plainte sourde. Cela fit rire. On se ruait sur les pâtisseries et les volailles truffées, en s'enfonçant les coudes dans les côtes, brutalement. C'était un pillage, les mains se rencontraient au milieu des viandes, et les laquais ne savaient à qui répondre au milieu de cette bande d'hommes comme il faut, dont les bras tendus exprimaient la seule crainte d'arriver trop tard et de trouver les plats vides[765].

L'extrait montre de manière nette l'absence de tenue des invités de Saccard dès qu'il est question de récupérer de la nourriture. La brutalité de « l'écrasement » provoqué par les hommes et les femmes présents dans la salle montre d'une part qu'ils sont affamés, et d'autre part qu'ils perdent leur distinction et leur humanité dans le contexte présent, en se conduisant comme des charognards. Le délitement de la distinction feinte est brutal, et l'image du chapeau du « grand bel homme » se crevant « avec une plainte sourde » n'est pas innocente : elle participe du festival grotesque de ces « hommes comme il faut » se jetant sur la nourriture avec violence dans une forme de pugilat, « en s'enfonçant les coudes dans les côtes » pour accéder aux plats avant son voisin comme durant la pire des famines.

Bien que l'effet produit par le dégonflement du chapeau fasse rire les convives, la scène en elle-même n'est pas comique, et est en vérité assez affligeante. Dans ce triste spectacle, seuls les laquais se montrent dignes, « ne sachant pas à qui répondre », complètement dépassés par le nombre. On comprend aisément que Zola ait voulu montrer la vanité et l'hypocrisie de la haute société, et cette impression va en s'accentuant avec la suite du passage :

> – Ecoutez, dit M. Hupel de la Noue, que les Mignon et Charrier […] avaient entraîné au buffet, nous n'aurons rien si nous ne faisons pas cause commune… […] Chargez-vous du vin, je me charge de la viande.
> Le préfet guettait un gigot. Il allongea la main, au bon moment, dans une éclaircie d'épaules, et l'emporta tranquillement, après s'être bourré les poches de petits pains. Les entrepreneurs revinrent de leur côté, Mignon avec une bouteille, Charrier avec deux bouteilles de champagne ; mais ils n'avaient pu trouver que deux verres ; ils dirent que ça ne faisait rien, qu'ils boiraient dans le même. Et ces messieurs soupèrent sur le coin

[765] *Ibid.*, ch. VI, p. 307-308.

> d'une jardinière, au fond de la pièce. Ils ne retirèrent pas même leurs gants, mettant des tranches toutes détachées du gigot dans leur pain, gardant les bouteilles sous leur bras. Et, debout, ils causaient, la bouche pleine, écartant leur menton de leur gilet, pour que le jus tombât sur le tapis[766].

Si Hupel de la Noue se montre plus stratège que le reste du groupe en tentant d'élaborer un plan pour ne pas partir le ventre vide, sa supériorité reste toute relative tant sa tactique est sommaire. Son mouvement habile pour s'emparer du gigot, après s'être « bourré » les poches de petits pains, est suivi d'une fuite « tranquille », à la manière de celle d'un renard par exemple. Aussi ne peut-il pas s'affranchir de l'animalité ambiante. Mais surtout, le repas qui s'ensuit avec Charrier et Mignon achève de dresser le tableau de l'hypocrisie des bonnes manières, dans une vision enfin sympathique. Les trois hommes, dans l'incapacité de manger avec distinction étant donné le contexte, dînent de manière très populaire, voire vulgaire. Ils partagent les verres, en nombre insuffisant, « ne retirent pas leurs gants ». Ils mangent, la bouteille « sous le bras », de grosses tranches de gigot qu'ils font glisser dans leur pain, causent « debout », « la bouche pleine » et font « tomber le jus sur le tapis » !

Le spectacle produit est d'abord assez répugnant, et l'est d'autant plus en raison de la bonne tenue que l'on peut attendre de la société bourgeoise. Néanmoins, si le jus coulant sur le tapis est clairement un motif peu flatteur, les trois hommes déploient dans ce passage des traits typiques des bons vivants rabelaisiens. La parole est enfin libérée, le vin de champagne n'est pas loin et la viande savoureuse. Le repas sommaire (du gigot dans du pain) semble faire éclater la bulle illusoire de la distinction que ces hommes ont l'habitude de respecter scrupuleusement. L'effet est tout à fait positif : il ressort du passage un amusement qui touche les personnages (mangeant de manière triviale mais détachée et sympathique) ainsi que le lecteur qui ne s'attendait pas à voir ces trois figures se lâcher dans un univers aussi normé que celui de la haute bourgeoisie parisienne du Second Empire.

Le tableau que propose Zola dans ses œuvres est un diptyque semblant opposer d'une part la société bourgeoise et d'autre part les classes sociales plus modestes et populaires, mais qui renvoie plus ou moins tous les personnages à une forme de brutalité parfois animale (comme ici ou bien dans les noms de certains personnages de *L'Assommoir*), en particulier lors du repas qui dévoile les tensions et la vraie nature des convives. Si les bourgeois et les nobles se montrent a priori plus respectueux des règles sociales et d'une forme de distinction que les personnages ouvriers par exemple, la ruée que l'on vient d'observer est une forme de dénonciation de l'hypocrisie d'une classe sociale qui, dans le cas présent,

[766] *Ibid.*, ch. VI, p. 308.

ne brille pas par sa distinction. On a cependant vu qu'au milieu de ce triste spectacle[767], certains personnages se démarquent et se comportent comme des bons vivants. Dans *L'Assommoir*, Mes-Bottes en est indéniablement un ; dans *La Curée*, Hupel de la Noue et ses deux comparses s'en approchent une fois que le masque de la décence tombe au profit du plaisir simple de l'ingestion de nourriture et d'alcool.

Pour Marie-Ange Fougère, le choix zolien de revivifier les thématiques rabelaisiennes s'explique pour différentes raisons, outre un goût véritable pour l'éthique rabelaisienne du rire salvateur :

> On le voit, si Zola, en ces années de jeunesse, prend Rabelais pour modèle, c'est beaucoup plus sur un plan éthique qu'esthétique. […]
> Toutefois, au fil des années, la référence à Rabelais s'esthétise. Zola doit défendre le mouvement naturaliste […]. Or il sait bien qu'un illustre patronage ne serait pas superflu […]. Pour plusieurs raisons, Rabelais convient à merveille pour ce rôle-là. D'abord, le naturalisme se veut une virilisation de la littérature […]. La franchise rabelaisienne est alors brandie comme un rempart contre l'hypocrisie moderne.
> Enfin […] Rabelais incarne une gaieté complètement bafouée par l'esprit décadent désormais en vogue […]. Verdeur, franchise et santé, telles sont les trois vertus que revendique le théoricien naturaliste et qu'il fait remonter à Rabelais[768].

On ne peut qu'appuyer les observations de l'auteur du *Rire de Rabelais au XIXe siècle*. Plutôt qu'une attirance quant à l'« esthétique », Zola est avant tout motivé par l'« éthique » de Rabelais, tel un onguent contre son pessimisme. Cependant, le pari naturaliste de Zola l'amène à adopter l'esthétique rabelaisienne, en partie en raison du « patronage » illustre qu'elle offre et d'une certaine sécurité contre la critique littéraire « moraliste », mais aussi simplement parce que la langue de Rabelais et ses bons vivants possèdent en eux des attributs s'inscrivant dans un modèle de virilité que l'écrivain souhaite reprendre. L'univers rabelaisien constitue dès lors en quelque sorte, pour lui, un modèle idéal pour lutter contre « l'hypocrisie » ambiante qu'il exècre. On a vu dans *La Curée* les conséquences sur la narration du changement dans le comportement de Hupel de la Noue et ses deux compères. Dès qu'ils se comportent en bons vivants, ils s'amusent et paraissent bien plus sympathiques au lecteur que lorsqu'ils entretenaient le masque grave et lâche des convenances.

---

[767] Aussi bien celui des bourgeois de *La Curée* luttant pour manger, que la haine des ouvriers entre eux visible dans *L'Assommoir*, ou celle des artistes de *L'Œuvre*, ou la cruauté des Gras envers les Maigres du *Ventre de Paris*…

[768] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, *op. cit.*, p. 98-99.

La principale différence de Zola vis-à-vis du modèle du banquet rabelaisien est dans un rire plutôt minoré[769]. On est davantage frappé et surpris qu'amusé par les changements dans la physionomie des personnages se jetant sur la nourriture comme des charognards, puis par de la Noue, Charrier et Mignon qui se muent en bons vivants. Si la parole semble désormais libérée, l'on n'assiste guère à un échange comique de « propos des bienyvres ». De la même manière, dans *L'Assommoir*, les facéties de Mes-Bottes amusent les convives jusqu'au fou rire et réjouissent le lecteur, mais ce dernier ne rit pas.

Si le regard du lecteur est effectivement plus bienveillant par l'effort chaleureux de la narration, l'ambiance n'est pas comique de son point de vue : elle est certes sympathique, bon enfant et grotesque, mais elle ne fait pas rire. La différence ne vient sans doute pas d'une volonté tangible de l'auteur de limiter l'aspect comique du motif du bon vivant banquetant. Il s'agit vraisemblablement plutôt pour Zola de restituer la manière dont il perçoit les personnages de Rabelais. Plus que le rire, la virilité, la « verdeur », la « franchise » et la « santé » du style rabelaisien suscitent chez lui une grande fascination, qu'il s'efforce de partager avec le lecteur via le truchement de la narration.

On a vu que les figures aristocratiques de *La Curée* dévoilent dans un banquet spécifique leur véritable nature, tantôt bestiale, tantôt plus proche des bons vivants de Maître François, c'est pourquoi il serait peu pertinent d'opposer définitivement figures populaires et aristocratiques. *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, dont le personnage principal est issu de la noblesse, incarne à la perfection les limites de cette typologie sommaire qui éloignerait radicalement d'une part des bons vivants populaires et d'autre part des bourgeois ou des nobles respectueux des règles, car bien que les milieux sociaux différents induisent des comportements eux aussi hétérogènes, les auteurs s'inscrivent de manière nuancée entre ces deux grandes tendances (non de manière manichéenne et absolue), et un tableau d'ensemble même très aristocratique n'exclut pas un rapprochement avec des figures issues de milieux plus modestes.

Le jeune Sigognac est l'héritier d'une famille noble, mais le dénuement dans lequel il survit, témoignant de la ruine de son fief, l'amène à sympathiser avec des figures populaires, celles de la troupe de comédiens qui l'emmènera sur les routes dans de joyeuses aventures. Durant les moments de banquets, l'entre-deux dans lequel vit Sigognac est tout à fait frappant.

[769] Marie-Ange Fougère, elle aussi réceptive à la faible dimension comique chez Emile Zola, appuie cette idée en portant son commentaire sur *La Terre*, mais ceci s'applique également aux œuvres zoliennes de notre corpus. *Ibid.*, p. 101.

Alors qu'il se comportait chez lui de manière sobre voire lugubre et se contentait de survivre avec de très maigres provisions, Sigognac va se muer en bon vivant au contact des comédiens. Il ne s'agira pas d'une altération ponctuelle, mais d'une véritable transformation, car même après avoir quitté la troupe pour retourner vivre en sa demeure, le personnage est altéré, se comportant envers son ancien ennemi avec la franchise joyeuse des bons vivants rabelaisiens[770]. En ceci, le personnage possède de manière étonnante quelques points communs avec des figures ouvrières de *L'Assommoir*[771], à savoir l'altération au contact d'un véritable bon vivant et un comportement franc, sympathique et rieur lors du passage à table sous cette influence. Sigognac s'en différencie néanmoins par une manière de manger qui demeure convenable et par le fait que l'altération soit définitive chez lui.

Lors des banquets du *Capitaine Fracasse*, les caractéristiques rabelaisiennes sont plutôt respectées. L'ambiance est festive, et, même si la nourriture n'est pas abondante en raison du dénuement des personnages, ces derniers parviennent à faire un festin de quelques maigres viandes.

> D'ailleurs je vais vous tailler les parts, comme cela se pratique sur les radeaux dans les naufrages. A toi, tyran, cet os jambonique auquel pend encore un morceau de chair. De tes fortes dents tu le briseras et en extrairas philosophiquement la moelle. A vous, mesdames, ce fond de pâté enduit de farce et ses encoignures et bastionné intérieurement d'une couche de lard fort substantielle. C'est un mets délicieux, savoureux et nutritif à n'en pas vouloir d'autre.[772]

On reprend brièvement ce passage cité précédemment parce qu'il insiste sur la notion de partage et la sympathie du bon vivant pour ses convives. N'étant pas sans rappeler l'épisode biblique de la multiplication des pains, l'extrait donne à voir l'image réjouissante de démunis riant du sort et se partageant des restes présentés comme substantifiques voire « substantiels ». Le talent du Pédant est de bonimenter de manière suffisamment efficace pour que cette triste pitance paraisse délectable à chacun, non par une manipulation fallacieuse, mais au moyen d'un regard doublement comique. D'abord, la référence au narrateur rabelaisien est clairement perceptible (en particulier par l'usage de l'idiome spécifique). Ensuite, parce que cette présentation laudative d'un plat aussi peu substantiel donne une connotation parodique, qui réjouit les autres personnages et le lecteur par ses excès absurdes. Le rire éloigne la tristesse ou la peur, et les personnages

[770] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, ch. « Orties et toiles d'araignée », p. 465.
[771] Il ne peut bien entendu pas s'agir d'une inspiration, *L'Assommoir* étant écrit et publié quatorze ans après *Le Capitaine Fracasse*.
[772] *Ibid.*, ch. « Où le roman justifie son titre », p. 157.

ne se plaignent pas du repas, car mieux vaut ronger quelques restes plutôt que rien du tout ! De la même manière, le lecteur est amené par la narration à avoir un regard assez attendri et amusé sur la scène, plutôt que peiné, car l'on n'assiste pas à la morne peinture de miséreux assaillis par la faim, mais à celle d'une troupe de joyeux mangeurs se riant ouvertement du malheur qui les accable.

Gautier reprend dans l'œuvre la plupart des attributs du banquet rabelaisien, faisant de ces repas un moment de convivialité durant lequel la parole n'est pas restreinte par de quelconques règles de bienséances, les convives demeurant néanmoins respectueux des bonnes manières à table, l'on n'assiste pas à de grandes bâfreries. Quant au motif du banquet en lui-même, ce dernier n'est pas ponctuel, mais récurrent et les personnages vivent régulièrement ces moments sympathiques. Le banquet n'est pas complètement conforme à ceux de Rabelais, car Gautier tend à représenter les banquets comme des motifs se suffisant à eux-mêmes, qui ne recouvrent alors pas nécessairement de sens caché. Il s'agit plutôt d'une forme de motif que Gautier choisit pour mettre en avant la grandeur des comédiens et de Sigognac, qui demeurent soudés au fil du texte malgré les multiples péripéties ainsi que leurs origines sociales contrastées.

Le sens caché du banquet est davantage mis en avant par Zola (l'exubérance d'Henriette et Sandoz les assimilant à des parvenus[773]) ou par Flaubert dans le gâteau de noces des Bovary effroyable de kitsch. Chez Dumas également, le repas prend une couleur particulière, avec le banquet de Porthos chez les Coquenard[774]. Dans chacun de ces exemples, dès lors que le banquet cache un sens particulier, celui-ci est surtout négatif. Il semble qu'il ne puisse pas s'agir d'un banquet uniquement positif.

Il ressort de l'examen de l'adaptation du banquet rabelaisien au XIXe siècle une forte ressemblance, quoiqu'imparfaite. L'ambiance joyeuse est retranscrite, et même si elle n'est pas nécessairement durable, la présence de bons vivants suffit à transformer un banquet en fête. Comme chez Rabelais, la nourriture et le vin abondent. Les écrivains tendent à restituer assez fidèlement le faste du banquet, quoique de manière plus vraisemblable et non dans l'hyperbole rabelaisienne marquée par l'absurde. La libération de la parole est également souvent provoquée par l'action du vin. Même si certains banquets empêchent les convives de

[773] Emile Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.,* p. 364.
[774] Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, *op. cit.*, ch. XXXII, p. 371-372.

s'exprimer comme ils le voudraient et de partir dans les excès rabelaisiens, le banquet est généralement le moment cathartique de libération de la parole. Souvent, comme dans le roman rabelaisien, le repas sert à faire passer un message spécifique, qu'il s'agisse d'une réflexion sur l'hypocrisie, le manque de cohérence dans les plats, le faste excessif… ou même simplement d'une allusion au style de Rabelais. Ce n'est pourtant pas toujours le cas, et parfois le banquet se suffit à lui-même en tant que motif à destination des rabelaisants. Néanmoins, il tend à devenir un moment plus ponctuel dans la narration dans la plupart des œuvres du corpus. Le tableau suivant détaille l'ensemble de ces observations.

Tableau des banquets rabelaisiens au XIXe siècle (par œuvre)

Œuvres (ci-dessous) \ Banquet (à droite)	**Une ambiance joyeuse**	**L'abon-dance de la nourriture et de l'alcool**	**Une libération de la parole**	**Le caractère signifiant du banquet**	**Récurrence et modulation du banquet selon son message**
***Les Cent Contes drolatiques* (Balzac)**	Oui	Oui	Non	Oui	Non
La Peau de chagrin	Oui (l'orgie)	Oui	Oui	Oui	Non
***Le Grand Dictionnaire de cuisine* (Dumas)**	Oui	Oui	N/A	En partie vrai	Non
Les Trois Mousquetai-res	Oui (Porthos avec ses camarades)	Oui	Non	Oui	Oui
***Mémoires d'un médecin* (tome 1, « Joseph Balsamo »)**	En partie vrai (dans la narration)	Rarement vrai	Non	Oui	Non
***Madame Bovary* (Flaubert)**	En partie vrai (les bons vivants du mariage)	Oui	Non	Oui	Non
Salammbô	Oui (l'ouverture)	Oui	Oui	Oui	Non
***Le Capitaine Fracasse* (Gautier)**	Oui	Oui	Oui	Non	Oui
***La Curée* (Zola)**	Oui	Oui	Rarement vrai	Oui	Oui
L'Œuvre	Oui (les premiers repas chez Sandoz)	Oui	Oui	Non	En partie vrai (changements mineurs dans la représentation du banquet)
Le Ventre de Paris	Oui (rencontre avec Quenu, histoire de Cadine et Marjolin…)	Oui	Non	Non	Non
L'Assom-moir	Oui (Mes-Bottes)	Oui	Oui	Oui	Oui
Histoire du roi de Bohème et	Oui	Oui	Oui	Oui	Non

***de ses sept châteaux* (Nodier)**					
***L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* (Cladel)**	En partie vrai	Oui	Oui	Oui	Non

Le tableau indique une tendance générale assez flagrante dans l'adaptation vers un assez grand respect des traits du banquet rabelaisien. La plupart des critères du banquet sont conservés. Seule la récurrence du motif du banquet semble être passée de mode, les autres traits du banquet rabelaisien étant repris de manière fidèle, ou bien légèrement transformés pour être adaptés. Contrairement au rire rabelaisien qui dans l'adaptation a connu un grand nombre de modifications, le banquet reste un motif que les écrivains du XIXe siècle vont respecter de manière assez scrupuleuse. Si la disparition du caractère fréquent de l'organisation des banquets est un phénomène indéniable, elle peut s'expliquer autant par le besoin de vraisemblance (un banquet coûte cher, c'est donc un évènement que l'on prépare de manière ponctuelle, non régulière), que par d'autres préoccupations de la part des écrivains.

Du point de vue narratif, dans notre corpus, le banquet est effectivement souvent une forme d'aparté dans le récit, de pause n'ayant pas de réelle incidence sur le déroulement de l'intrigue, en particulier dans *L'Assommoir* ; on a montré le caractère très ponctuel de l'altération par Mes-Bottes lors du banquet auquel il est convié[775]. Sitôt la fête finie, il en va de même pour l'altération des convives, et les haines mutuelles reprennent comme si de rien n'était. Si le passage a une importance particulière du point de vue d'un rabelaisant (mais aussi du lecteur en général, qui à ce moment de la narration entraperçoit la possibilité d'une réalité différente), les personnages retournant à leurs préoccupations ne semblent pas garder le moindre souvenir de ce moment convivial (ne serait-ce que par une gaieté juste après le repas), comme s'ils avaient agi sous hypnose.

L'absence de résonance du banquet sur le récit, qui fait ressembler ce motif à un simple clin d'œil à l'attention des rabelaisants, n'est toutefois pas universelle. Chez Balzac comme chez Gautier, le banquet a une importance capitale, et ce, même s'il s'agit dans *La Peau de chagrin* d'un thème ponctuel. Le banquet a beau ne pas être un motif réédité dans le déroulement du récit, sa place est d'autant plus grande que l'orgie organisée

[775] Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 134-135.

par le sieur de Taillefer couvre d'une part plusieurs dizaines de pages. Ce banquet est aussi l'expression d'un ressenti de l'auteur par la bouche du narrateur quant à la difficulté de revivifier la figure du bon vivant[776].

Dans *Le Capitaine Fracasse* de Gautier, le motif est là aussi du plus haut intérêt. Non seulement il s'agit d'un regard plus qu'appuyé aux lecteurs de Rabelais, en raison du choix de ce sujet d'écriture ainsi que de très nombreuses références aux œuvres de Maître François (notamment l'idiome), mais aussi le thème du banquet revient-il de manière très régulière. Il s'agit cependant de banquets particuliers : la nourriture y est en pénurie, mais la magie du texte réside dans le regard des mangeurs, qui, bien conscients de leurs maigres ressources, choisissent de considérer leur triste pitance comme un fastueux festin. Autrement dit, les comédiens jouent la comédie sur eux-mêmes. Et cette magie opère, comme en témoigne la distribution des restes par Blazius, qui sont transformés en un banquet rabelaisien par le discours du bon vivant (lequel reprend le ton et l'idiome du narrateur de Rabelais)[777].

De manière générale, le repas est un moment de libération de la parole, et, plus largement, l'expression d'un message particulier à destination du lecteur. On a vu que la parole libre n'était pas un phénomène universel (dans *La Curée* en particulier), mais elle est très fréquente, car le banquet est associé au vin, et donc à l'ivresse, qui désinhibe et autorise les excès. Cette parenthèse joyeuse permet de faire passer un message en filigrane ou de manière plus explicite. C'est le cas dans le sentiment d'échec dans la restitution de l'imaginaire rabelaisien par Balzac dans *La Peau de chagrin* ; c'est aussi le cas chez Flaubert dans le gâteau de noces de Bovary, fastueux et absurde de fioritures[778], ainsi que dans le banquet des mercenaires de *Salammbô* où les pyramides de fruits s'écroulent[779]. Néanmoins, le banquet est parfois un motif dénué de sens caché exprimant le goût de l'auteur pour le style rabelaisien, notamment dans *Le Capitaine Fracasse* de Gautier.

Enfin, des traits du banquet se retrouvent très fidèlement retranscrits dans l'adaptation, comme l'abondance de la nourriture et de l'alcool et l'ambiance festive. Même dans la pitance parfois bien triste des comédiens du *Capitaine Fracasse*, le regard de ces derniers

[776] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99.
[777] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, ch. « Où le roman justifie son titre », p. 167.
[778] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 351.
[779] Gustave Flaubert, *Salammbô*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 745.

sur leur repas le transforme en un copieux festin à même de les sustenter. C'est en quelque sorte une nouvelle forme de l'altération des convives par le bon vivant qu'inaugure Gautier : il n'est guère besoin d'avoir devant soi des plats en quantités gargantuesques pour banqueter tel les géants de Rabelais, et même des restes peuvent suffire du moment que l'on y met du cœur. Il y a dès lors, chez les personnages de Gautier, une façon très amusante de rire d'un destin peu favorable. Qu'importe qu'il ne s'agisse que de restes, on festoiera tout de même ! Et, de manière universelle dans le corpus, un banquet voit la mise en place d'un certain faste (même virtuel) faisant apparaître la nourriture et le vin de manière écrasante.

Aussi le banquet est-il un thème assez fidèlement retranscrit :

1. S'il n'est plus aussi récurrent que chez Rabelais dans la plupart des cas, l'absence de fréquence de ce motif lui confère une plus grande importance dans le récit : il ne s'agit plus d'un banquet, mais du banquet. La mise en valeur de ce moment spécial sert également de portevoix à un message sous-jacent dans le texte.
2. On peut également constater que les écrivains du corpus ont tous plus ou moins tendance à faire d'un banquet un moment durant lequel la nourriture ainsi que l'alcool sont en abondance et inondent la représentation, et ce même lorsque le dénuement des personnages est perceptible. Il semble suffire d'être rabelaisant pour que même un maigre repas, fait de restes, se mue en un somptueux banquet par l'action de l'altération des convives, laquelle émane du bon vivant. Saine illusion, l'altération amène les mangeurs à devenir joyeux, en particulier lors du banquet. La joyeuseté propre au banquet rabelaisien est de manière générale respectée. Si, dans *La Curée*, on a pu dans un premier temps assister à un banquet assez triste (les bons vivants étant absent), l'animalité et la virilité déployée dans le second passage analysé voient arriver en filigrane le retour des bons vivants dans le texte zolien, par le biais de Hupel de la Noue et de ses deux comparses se muant l'espace d'un repas en joyeux mangeurs faisant fi de toute forme de convenance et des bonnes manières.

Le bon vivant rabelaisien et son rapport à la nourriture sont ainsi adaptés au XIXe siècle de manière inédite. Par exemple, les écrivains ont choisi de ne pas essayer de restituer l'élasticité, la taille fluctuante du personnage ainsi que les aspects du personnage les plus

marqués par le merveilleux (malgré la présence du surnaturel dans *La Peau de chagrin*). De la même manière, il n'est généralement pas question de revenir à son absence totale de savoir-vivre, ni à sa liberté de ton sans pareille (en particulier quant à des sujets scatologiques ou sexuels) ; les bons vivants du XIXe siècle se doivent d'observer un minimum de tenue.

Dans ce renouveau littéraire, les bons vivants ne sont plus les garants d'une forme de sagesse, en raison du contexte général tendant à la vraisemblance. Contrairement à l'univers merveilleux de Rabelais, les bons vivants sont désormais limités[780] aussi bien physiquement[781] qu'intellectuellement. Ils ne sont plus non plus les rois guerriers de Rabelais, terrassant les places fortes de leurs ennemis sans effort, l'adversaire contre lequel ils doivent lutter étant désormais intérieur et allégorique (les tensions à l'intérieur d'un groupe ou entre groupes sociaux). Le rire du bon vivant rabelaisien est le trait ayant le plus souffert de la transition : il n'a plus rien de carnavalesque, le contexte des romans du corpus excluant ce genre de thématiques. Même le « rire gaulois » a tendance à être mesuré autant que possible[782], tandis que le rire effrayant des géants n'est presque pas restitué.

Néanmoins, si un certain nombre de caractéristiques du personnage et de son repas sont ainsi passées sous silence au XIXe, il ne faudrait pas pour autant considérer que l'adaptation serait une forme de trahison. Les auteurs du corpus, en tant que rabelaisants, sont bien conscients des limites imposées à leur style par le poids des convenances, et on peut penser qu'ils ont ainsi jugé préférable de modifier le personnage pour le rendre adaptable plutôt que de le garder sous sa forme originelle.

C'est pourquoi la démesure du personnage se tourne désormais en une démesure du banquet. Le repas fastueux supplante l'image rabelaisienne du bon vivant, pour en faire davantage un convive que l'hôte principal du banquet. Le banquet n'est plus au service de la convivialité du bon vivant rabelaisien ; c'est le bon vivant qui se met au service de la gaieté nécessaire au bon déroulement du banquet. Dans ce nouveau contexte, l'altération, attribut propre au bon vivant, est préservée car elle est l'outil fondamental de la joie de la fête. Sans elle, le banquet ne serait qu'un quelconque repas. Même si l'altération n'a que rarement un effet

[780] Il ne faut pas voir de connotation négative dans ce terme, leur limitation est due à la mise en place d'un univers fictif vraisemblable.
[781] Ils ne peuvent pas manger comme mille hommes, mais il demeure chez eux une capacité d'ingestion assez hors-norme.
[782] Ici, le poids des règles sociales du XIXe siècle sur la liberté artistique des écrivains est perceptible de manière évidente.

définitif sur les personnages (alors que c'était le cas chez Rabelais), c'est grâce à celle-ci qu'un banquet devient rabelaisien. Aussi, la préservation du phénomène au XIXe siècle montre le caractère éminemment rabelaisant de certains personnages (Mes-Bottes, Porthos, etc.) et des banquets des œuvres du corpus.

Les nouveaux bons vivants ne sont pas toujours aussi railleurs que leurs illustres ancêtres et s'efforcent de mesurer leurs propos la plupart du temps (excepté dans *Les Cent Contes drolatiques* ou encore dans *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*[783]), mais leur comportement dépend en majeure partie du milieu social dans lequel ils évoluent. Un milieu aisé n'est guère propice à la liberté de mœurs, tandis qu'un contexte plus populaire facilite les écarts avec la décence. La dichotomie qui en découle n'est néanmoins pas aussi prononcée qu'il n'y parait, avec d'une part des bourgeois ou des nobles souvent soucieux des convenances mais se permettant de rares écarts (parfois peut-être par fatuité, mais le plus souvent par nécessité de sortir du moule étouffant des règles sociales) et d'autre part des classes populaires plus libres mais s'efforçant, en raison d'une certaine vanité, de faire ressembler leurs repas de fête à des banquets chics.

La sympathie du bon vivant est préservée et se déploie durant les repas. Ce moment de convivialité se faisait, dans la cour de Gargantua, sans distinction de classe ni de sexe. Désormais, même si les classes sociales sont moins à même de se mélanger, la présence des bons vivants suffit généralement à apaiser les tensions dues à la hiérarchie sociale et aux codes de la décence. Le bon vivant garde la plupart du temps ses atouts maîtres, ceux de l'éclatement des aliénations du quotidien (imposées par le savoir-vivre, l'éducation) et de la dissipation des tensions, des jalousies. La sympathie du personnage est perceptible par tout le monde, et de manière générale, l'amène la figure à être apprécié tant par les autres convives que par le lecteur.

Dans l'adaptation du XIXe siècle, la sagesse du bon vivant devient une sagesse simplement humaine, et non presque divine comme chez les géants de François Rabelais. Il se pourrait que le choix de ne pas faire du personnage l'écho de la « sagesse ivre »[784] soit en fait la conséquence d'un double constat de la part des écrivains du siècle. D'une part, celui du besoin de vraisemblance dans l'écriture, qui empêche fatalement qu'un personnage

[783] Dans le passage mentionné plus haut, les fêtards se montraient très libres dans leur comportement, et ne se privaient pas de faire des commentaires peu reluisants aux serveuses. Léon Cladel, *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, *op. cit.*, p. 243 à 245.
[784] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98.

puisse se rapprocher du divin. D'autre part, celui du prix de la fidélité à Rabelais vis-à-vis de la liberté du style : en effet, comme le montre le narrateur balzacien, « l'écart » entre les « seizième » et « dix-neuvième »[785] siècles est grand, et l'on ne peut plus représenter le même type de situations ni écrire dans un style semblable. Les bons vivants peuvent être mis en scène au XIXe siècle, mais ne peuvent avoir la stature des géants. Cela n'est pas incompatible avec la grande fidélité des auteurs rabelaisants, conjuguant leur goût pour le « génie-mère » de la littérature avec leurs propres préoccupations littéraires. En un mot, plus qu'une adaptation, il s'agit d'une renaissance.

La renaissance du personnage est notamment visible dans la transformation du rire rabelaisien. Au XIXe siècle, l'adaptation en fait un rire bien plus sombre que durant les deux premiers livres de Rabelais, et s'inspire surtout du rire changeant avec une préférence pour les moments plus satiriques. Le rire caustique qui en découle est assez semblable à l'esprit des derniers livres, quoique les écrivains se réfèrent presque toujours davantage à des références issues du *Pantagruel*, du *Gargantua*, voire du *Tiers Livre* plutôt qu'au *Quart Livre* ou au *Cinquième Livre*. Les bons vivants, lorsqu'ils rient (Mes-Bottes en particulier), sont plutôt comparables aux personnages rabelaisiens lors du repas, mais leur rire n'est pas aussi diversifié que celui des géants, et il n'y a pas de retour du fameux rire effroyable. Mes-Bottes est d'ailleurs une exception, avec son rire franc et jovial allant jusqu'à l'excès, la plupart des bons vivants ayant tendance à contenir leur nature pour rester plus ou moins respectueux de la décence. A défaut (et surtout dans un univers bourgeois), les bons vivants s'exposent à des sanctions, comme durant les noces de Charles et d'Emma Bovary[786].

Mais le moment le plus propice à la manifestation des bons vivants reste sans conteste le banquet. De manière générale, les écrivains du corpus se montrent très sensibles à ce motif particulier dans la verve de Rabelais. Pour des questions de vraisemblances, la seule modification majeure au thème du banquet tient dans la non-adaptation, sauf dans *Le Capitaine Fracasse* de Gautier, du caractère fréquent de ce motif dans la source rabelaisienne. Mais le choix de ne pas faire du banquet un moment récurrent, plutôt que de diminuer l'importance du motif, ne lui donne que plus de place dans le récit. Il s'agit désormais d'un moment inédit, à la fois en raison de l'abondance de la nourriture et du vin mais aussi parce qu'il autorise un déplacement dans la narration : le banquet permet

[785] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99.
[786] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, ch. IV, p. 350-351.

tout d'abord au narrateur d'exprimer un message sous-jacent quant aux personnages, à la situation, etc., et sert ensuite à l'écrivain pour parler de Rabelais au lecteur (en particulier au lecteur rabelaisant, et parfois même uniquement à ce type de lecteur[787]).

Durant le banquet, la magie du bon vivant du XIXe siècle est de transformer n'importe quel repas (même frugal) en un banquet rabelaisien. Cette capacité est, somme toute, assez fidèle aux bons vivants de Rabelais : les repas des géants dépassaient toute représentation mentale par les quantités astronomiques de nourriture et de vin. Au XIXe, si la vraisemblance empêche de partir dans un déploiement merveilleux de quantités de nourriture, elle n'exclut pas que le regard particulier des bons vivants puisse donner libre cours à sa forme de fantaisie, et transformer, comme chez Gautier, un maigre morceau de viande en un repas surnaturel à même de sustenter toute une assemblée. Il apparaît-là en définitive que si le merveilleux du personnage au XIXe siècle s'éclipse dans ses manifestations les plus spectaculaires (démesure physique et de mœurs), il subsiste en partie dans son regard sur la réalité, et surtout au moment de passer à table, ce qui permet même à des comédiens sans le sou de manger à leur faim.

A présent, il convient de se demander d'où viennent les nouveaux traits du personnage au XIXe siècle et ce qu'ils impliquent, notamment sur la représentation de la nourriture. La question de l'importance du poids de la décence, bien que capitale dans les transformations du bon vivant durant le siècle, n'explique pas à elle seule de telles mutations. Qu'est-ce qui peut motiver, durant le XIXe, un tel intérêt pour une modification du bon vivant rabelaisien en littérature ? Les bons vivants imaginés au XIXe ne sont-ils pas parfois un indice de la dissimulation d'un « dieu caché » dans le texte ? Dans un autre sens, alors que les excès du bon vivant masculin sont autorisés par la « tradition » rabelaisienne, peut-on dire s'il existe à l'inverse une figure de « femme bon vivant » dans la littérature du XIXe siècle à ne pas être décriée par la narration pour son attitude, jugée choquante à l'époque (voire encore aujourd'hui) ? Dans quelle mesure le bon vivant, même modifié, peut-il demeurer un sujet problématique dans l'écriture ?

On a mentionné le sentiment balzacien d'un abîme difficilement franchissable entre la source rabelaisienne et les bons vivants de la fiction du XIXe siècle.

[787] A ce sujet, le prologue des *Cent Contes drolatiques* est éloquent. Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 8-9.

Peut-on considérer que la frontière a pu être franchie suite à la transformation du personnage ? De quelle manière la vision de Balzac quant à l'adaptation a-t-elle pu influencer les autres écrivains rabelaisants du siècle ? Quelles ont été les conséquences de cette vision sur la pérennité du motif rabelaisien en littérature, ainsi que sur d'éventuelles autres mutations du personnage et du banquet (qui lui est intrinsèquement lié) ? Dans quelle mesure ce second moment de mutations du personnage annonce-t-il un certain déclin de la figure du bon vivant au profit de la nourriture ?

III. Mutations du bon vivant « au milieu des ruines »

Les libertés prises par les auteurs de notre corpus soulèvent un certain nombre de questions, tant concernant certains choix dans l'adaptation (la grossièreté passée sous silence, le rire associé au personnage grandement diminué, la prise d'ampleur dans la description du banquet, etc.) qu'à propos des motivations concernant l'adaptation en elle-même. En effet, s'il est si difficile de représenter un bon vivant rabelaisien au XIXe siècle, pourquoi tenter de revivifier le mythe ? On a montré quelques pistes de réponses sur cette question telles que le goût pour Rabelais ou encore une certaine propension à la subversion (chez Balzac ou Zola par exemple) ; cependant, d'autres phénomènes sont à prendre en compte pour expliquer le retour du personnage dans le spectre littéraire français du XIXe siècle.

Outre le questionnement à propos de l'origine du retour du personnage dans un paysage littéraire très différent de celui de Rabelais, on peut constater un déplacement au sujet de la subversion inhérente au bon vivant rabelaisien, laquelle tend à s'incarner davantage dans le discours du narrateur. Contrairement au roman rabelaisien où les géants incarnaient des exemples édifiants de comportements tantôt blâmables, tantôt louables et derrière lesquels le narrateur se profilait discrètement pour aiguiller le lecteur[788], au XIXe siècle le schéma change. Le narrateur devient le pilier de l'intrigue dans un lien privilégié avec le lecteur. Les dialogues du bon vivant avec ses semblables gardent une place de choix, mais sont tout de même relégués au second plan[789], et l'on est moins affecté par la personnalité du bon vivant, qui devient davantage un stéréotype littéraire qu'une figure marquante du roman. Peut-être s'agit-il là encore d'un moyen de mieux faire passer le personnage auprès de la critique ? Car en rapportant les actes d'un bon vivant, le narrateur est également capable de déformer ses propos en taisant ses excès tant physiques que verbaux. Bien évidemment, les excès d'un bon vivant rapportés ou non par un narrateur sont aussi fictifs que le narrateur lui-même, mais le format narratif nouveau tend à adoucir la brutalité des propos des personnages. Il n'est guère surprenant que les bons vivants du XIXe siècle paraissent assagis comparés à leurs illustres ancêtres rabelaisiens, puisque l'on leur coupe la parole !

De la même manière, il est frappant de voir que le départ de figures comme Mes-Bottes soit aussi brutal que leurs apparitions. Les bons vivants ne sont plus au cœur du récit,

[788] Ne serait-ce que par l'importance des dialogues dans l'œuvre de Rabelais. Le narrateur est davantage dans une situation secondaire, introduisant des situations plus ou moins comiques.
[789] En témoigne la grande bâfrerie de Mes-Bottes, qui se fait quasiment sans échange direct. Les dialogues sont rapportés par le narrateur via le style indirect libre, qui produit une impression de décalage entre la scène et son récit.

et l'on ne sait que peu de choses d'eux. Seuls des personnages comme le Porthos de Dumas peuvent prétendre avoir une place de choix dans le roman. Il s'agit de la principale différence des bons vivants du XIXe siècle avec leurs équivalents du XVIe. Là où chez Rabelais le bon vivant est au cœur de l'intrigue (l'ensemble des évènements le concernent directement ou indirectement), chez les écrivains du corpus, le bon vivant perd régulièrement cette prépondérance au profit d'autres personnages. Pour autant, même si le bon vivant devient une figure secondaire, le moment de son apparition le place toujours momentanément au centre du récit, ce qui lui permet de laisser libre-cours à sa fantaisie.

Une alternative à la représentation du bon vivant comme « *Deus ex machina* momentané » aussi remarquable que rare est dans le narrateur lui-même du *Grand Dictionnaire de cuisine*, qui multiplie les indices montrant sa nature de bon vivant. Bien que les écrivains du corpus tendent tous plus ou moins à manifester leur goût pour Rabelais, Dumas va plus loin en faisant de son narrateur un authentique bon vivant. On peut également retrouver cette tendance dans certains passages des *Cent Contes drolatiques* de Balzac ainsi que dans *Le Capitaine Fracasse* de Gautier, mais nul n'ira aussi loin que le Dumas du *Grand Dictionnaire* dans ce domaine. Ce faisant, le bon vivant redevient le centre de l'histoire, mais il ne s'agit pas non plus d'une réactualisation parfaite, car en tant que narrateur, la liberté de ton est restreinte. Il est tout à fait frappant de constater que les anecdotes les plus triviales narrées par le récit ne concernent pas directement le narrateur, mais des personnages réels sans doute parfois romancés (comme on a pu le voir avec Louis XVI). Le caractère bon vivant du narrateur de Dumas se situe dans une approche davantage tournée vers l'esthétique. Il ne s'agit plus réellement de manger tel un géant rabelaisien. Un auteur soucieux de préserver le mythe rabelaisien tout en l'adaptant aux mœurs du siècle se doit désormais de se privilégier la qualité à la quantité (du moins, dans une certaine mesure[790]).

Quelle que soit la manière de représenter le personnage au XIXe, il apparaît ainsi qu'il y a nécessité d'atténuer les traits de ce dernier, et notamment la force subversive découlant de ses excès et de sa liberté de ton. Aussi, il serait sans doute erroné de croire que le personnage puisse être réactualisé par les écrivains uniquement par volonté

[790] Il ne faut pas considérer ce phénomène de manière aussi excessive que les débordements des géants de Rabelais. On préfèrera désormais les mets raffinés, mais la table ne doit pas non plus devenir avare de plats. Le risque d'une lecture radicale de l'écriture à motifs esthétiques serait par exemple de considérer le des Esseintes de Huysmans comme une forme de bon vivant, ce qui serait un contresens de lecture. On précise dès lors que l'œuvre est davantage esthétisante qu'accumulatrice de denrées alimentaires et de plats, et non exclusivement tournée vers l'esthétique gastronomique.

de subversion (même si ce fut parfois le cas durant le siècle, en particulier dans des revues telles que *Le Panurge illustré*). Si tel avait été le cas, alors les auteurs n'auraient probablement pas fait preuve d'une telle recherche dans l'adaptation du personnage.

On a montré que la grande liberté inhérente aux *Cent Contes drolatiques* était exceptionnelle, et autorisée pour des raisons bien spécifiques. Le prologue de l'œuvre exprime clairement que celle-ci est écrite à destination exclusive des amateurs de la verve de Rabelais et les différents récits se déroulent dans un temps médiéval (donc lointain). L'usage du moyen français et du vocabulaire rabelaisien participe inconsciemment de cette mise à distance de l'œuvre par rapport au temps de l'écriture, et proscrit même tout simplement la lecture à la plupart des lecteurs non familiers avec la langue de nos ancêtres.

Cela étant, on peut s'interroger sur la portée de la subversion dans l'adaptation. Comment considérer une figure de bon vivant atténuée dans sa portée vulgaire et moqueuse comme réellement subversive ? Elle est certes une forme de truchement permettant de contourner les convenances dans une certaine mesure, en vertu du statut du moine défroqué comme « génie-phare » de la littérature d'après Chateaubriand. L'héritage de Rabelais, devenu consacré (paradoxalement), autorise en quelque sorte les auteurs à sortir des limites ordinaires et ainsi à donner dans la vulgarité, ou par exemple à représenter des femmes s'autorisant le badinage voire le libertinage (l'orgie chez Taillefer dans *La Peau de chagrin*), et ainsi, *in fine*, à montrer son mépris des conventions et de la hiérarchie sociale. Pour autant, les écrivains se sont beaucoup retenus malgré leur potentielle liberté : les bons vivants qu'ils ont imaginés sont loin d'être aussi grossiers que leurs ancêtres rabelaisiens, et les femmes ne libèrent leur corps que sous conditions.

On peut se demander pourquoi les bons vivants du XIXe siècle se sont ainsi assagis. Peut-être l'une des raisons serait à voir du côté du goût des écrivains eux-mêmes. On peut suspecter qu'une absence d'inclination particulière entre parfois également en jeu à propos de la grossièreté du personnage plutôt qu'une simple contrainte liée au poids de la morale et des convenances. C'est en particulier visible chez Gautier, qui ne réactualise jamais dans son *Capitaine Fracasse* les motifs vulgaires ou l'humour graveleux, malgré l'abondance de références au roman rabelaisien. Dumas non plus ne se montre pas favorable à la grossièreté du personnage, encore une fois en raison de sa vision plus esthétique qu'accumulative du bon vivant. Idem pour Nodier.

Chez Balzac, Flaubert et Zola, l'on est davantage dans une modulation selon le contexte. Les œuvres se déroulant dans un temps lointain comme les *Contes drolatiques* ou *Salammbô* permettent un éloignement culturel, et ainsi une différenciation de mœurs (d'où la vulgarité des mercenaires de l'incipit de cette dernière œuvre). Dans un contexte dix-neuviémiste, Zola se montre plus libre que ses prédécesseurs, pour des raisons aussi bien naturalistes que viriles[791]. Quant à Cladel, le banquet qui prend vie dans le passage étudié[792] est très proche de celui du Mes-Bottes de *L'Assommoir*, d'autant que dans les deux cas, le banquet tait momentanément les jalousies des convives.

Le fait que le banquet puisse ainsi taire la haine des personnages envers leurs semblables peut conduire le bon vivant et son banquet à devenir des catalyseurs, comprimant un instant les tensions ambiantes pour les relâcher brutalement et ainsi les dévoiler. En ce sens, le bon vivant peut prendre cette utilité nouvelle et participer d'une forme de subversion. Plutôt que de montrer l'absurdité chaotique du monde comme le faisaient les Gargantua et Pantagruel, il s'agit désormais de se servir du motif du banquet comme d'un miroir des rapports sociaux délétères entre les personnages. Et à travers ce miroir, l'écrivain apporte un éclairage particulier quant aux tensions sociales réelles. Les tensions, dues à des causes variables (allant des règles de savoir-vivre au respect de la hiérarchie sociale) nuisent gravement à la vie des différentes figures, et conduisent parfois ces dernières au point de non-retour (la fin des personnages zoliens est tout à fait frappante à ce propos[793]).

De manière générale, les sujets des œuvres du siècle sont bien plus graves que ceux de Rabelais[794]. Même dans les motifs par moments assez enfantins du *Capitaine Fracasse* (les combats à la rapière sans réellement verser le sang, l'histoire du personnage allant de la désolation et de la solitude vers l'amitié et l'amour), il demeure une dimension obscure : c'est justement le trop-plein de joie qui amène le lecteur à devenir méfiant quant au récit. L'histoire accumule tant de bons sentiments que le lecteur a parfois l'impression d'être le dindon de la farce (ce qui somme toute serait là encore un motif tout à fait rabelaisien). Dès lors, les moments où les bons vivants entrent en scène peuvent là aussi être considérés comme subversifs dans la mesure où ils incarnent

[791] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, *op. cit.*, p. 98-99.
[792] Léon Cladel, *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, *op. cit.*, p. 243 à 251.
[793] Qu'il s'agisse de Gervaise, de son époux, de Claude, de Renée ou de Florent, tous connaissent un destin funeste dans le décès ou bien la mort symbolique (l'alcool, le bagne, etc.). La mise à mort des personnages est autant due à la pression de la société qu'à leur comportement autodestructeur.
[794] Même en prenant en compte les derniers livres, qui, bien qu'ayant une tonalité plus sombre, se terminent dans un éclat de rire face à la Dive Bouteille.

l'acmé de l'excès de gaieté, dans un retournement du monde semblant affecter physiquement leurs compagnons (les paroles de Blazius suffisent à sustenter ses camarades malgré les tiraillements de la faim). Il ne s'agirait cependant pas ici d'une subversion traditionnelle et ponctuelle (critiquant par exemple l'ordre social), mais à l'échelle de l'œuvre et dont le but serait de perturber la perception du récit par le lecteur au point de lui faire perdre ses repères.

C'est dans ces passages, durant lesquels le texte devient absurde, que l'on a l'impression de verser dans une douce parodie proche de ce que faisait Rabelais en son temps. Parodie, car il n'est plus de phénomène merveilleux dans les œuvres du corpus (hormis le talisman de Raphaël dans *La Peau de chagrin*). Les géants n'étant plus qu'un doux souvenir, leurs capacités magiques aussi bizarres que comiques ne peuvent pas être attribuées à des êtres humains. Dès lors, l'on devient plus que dubitatif concernant l'action véritable des commentaires de Blazius sur les estomacs de la troupe, et sur le récit de cet épisode. Le lecteur se trouve en quelque sorte dans une position analogue à celle des comédiens écoutant le boniment de Chirriguirri ![795] Aussi, la « subversion » dans le cas présent serait-elle dans une dimension sciemment trop joyeuse des aventures de Sigognac pour être crédible ?

Il est également possible que dans l'exemple du *Capitaine Fracasse*, ainsi que de manière générale dans le corpus, le recours à l'image du bon vivant soit un moyen également de faire revivre un « âge d'or » fantasmé de la littérature. Dans cette optique, la capacité des bons vivants rabelaisiens à transformer le monde serait un outil de choix pour un projet moins subversif qu'idéaliste. Il s'agirait dès lors, par l'introduction d'un personnage bon vivant, de réactualiser le mythe de cette figure rabelaisienne dans le but de revenir en quelque sorte au temps de Rabelais.

Le bon vivant, plus qu'un sujet d'écriture, serait là encore une passerelle, un pont surplombant l'abîme des siècles séparant le XIXe du XVIe siècle. Cette idée expliquerait le fait que le bon vivant au XIXe soit toujours plus ou moins (par nature) dans une tentative de changer la réalité qui l'entoure, avec plus ou moins de succès. L'hypothèse serait surtout une justification plausible du changement de tonalité constaté dans la voix du narrateur lors de l'introduction de ce type de personnage. Même si l'altération ne fonctionne pas

[795] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, ch. « L'Auberge du Soleil Bleu », p. 60 à 63.

toujours sur les convives du bon vivant, elle pourrait être considérée comme efficace dès lors que le narrateur verrait son discours changer en présence du personnage au profit d'une tonalité comique et gaie comme chez le narrateur de *L'Assommoir* décrivant Mes-Bottes, ou celui de Gautier multipliant les allusions à Rabelais et ses personnages jusqu'à rapprocher, en un sens, les comédiens de la Cour de Gargantua.

L'idée selon laquelle le bon vivant serait le biais permettant de revenir à un âge d'or littéraire disparu est d'autant plus tentante que le Romantisme a parfois eu pour projet de revenir à des motifs liés au Moyen-âge et à la Renaissance selon un point de vue idéaliste. Il est probable que les auteurs du corpus aient été eux aussi plus ou moins influencés par cette tendance littéraire. Conjuguée à leur goût pour le style rabelaisien, il n'en fallait pas davantage pour tenter de faire revivre le personnage du bon vivant et la représentation exubérante de son repas. En partant de ce principe, on doute qu'il ne s'agisse que d'une volonté de subversion. Il ne s'agit pas de remettre en cause l'ordre social établi par simple rejet, mais de montrer comment le monde pourrait être si le fossé entre le XVIe et le XIXe siècle n'avait pas été si difficilement franchissable. Le bon vivant en littérature participerait alors en quelque sorte d'une forme d'écriture uchronique : si le poids de la décence n'avait pas été aussi lourd, et si les mœurs avaient été plus libres, les personnages (et à travers leur image, les hommes et femmes du monde réel) auraient pu vivre de manière bien plus joyeuse.

Mais le constat d'ensemble est bien celui d'une impossibilité. Il ne s'agit pas de dire qu'un monde rabelaisien est possible, mais plutôt qu'il ne l'est plus. Appuyer autant les références et allusions à Rabelais revient en quelque sorte à faire, chez les écrivains du corpus, un hommage posthume à leur auteur fétiche. Plutôt qu'un voyage vers le passé, le bon vivant incarne désormais une forme de souvenir palpable et nostalgique du temps jadis, comme la garde-robe d'un défunt pour ses proches. Il ne s'agit pas de changer le cours de l'Histoire littéraire. L'apparition d'un bon vivant du XIXe siècle serait plutôt un lien au passé évoquant un certain nombre d'images (dont le bon vivant rabelaisien originel), mais de manière brève et incomplète. En ce sens, on comprend mieux que les bons vivants du XIXe soient imparfaits et que leurs tentatives d'altération ne fonctionnement qu'un temps. En tant que miroirs de leurs ancêtres rabelaisiens, il ne pouvait y avoir adéquation parfaite (comme le reflet est une image inversée). Et leur imperfection due à l'adaptation au contexte littéraire et social du XIXe siècle les rend fondamentalement imparfaits, d'où une altération non plus permanente mais ponctuelle.

Etant donné que le bon vivant du XIXe siècle est pensé comme un reflet trouble du bon vivant rabelaisien, ses traits ne sont plus exactement les mêmes que ceux de son ancêtre même s'ils tendent à y ressembler. L'inadéquation qui découle de ce double-mouvement de rapprochement-distanciation pose un certain nombre de questions quant aux conséquences possibles du nouveau bon vivant à la fois sur le texte et sur le personnage en lui-même, en particulier quant aux possibilités d'un personnage provoquant une forme d'écho dans le texte et d'un changement de genre.

A. Conséquences possibles des mutations du personnage

1. Le bon vivant comme avatar d'un bon vivant rabelaisien caché, et l'inclassable *Ventre de Paris*

On a vu précédemment que certaines lectures voient le géant rabelaisien comme pouvant masquer une figure particulière telle que le roi, ou peut-être un mélange de plusieurs figures remarquables du siècle de Rabelais, et qu'*a contrario*, la recherche à tout prix de la « figure cachée » par certains lecteurs de Rabelais peut être un piège pour la critique étant donné la multiplicité des interprétations envisageables. Pour autant, si la critique littéraire s'est laissé séduire au fil des siècles par la lecture allégorique du personnage envers des figures existantes, les écrivains du siècle ont eux-mêmes forgé leur propre opinion sur le sujet.

Aussi, l'on peut se demander si le bon vivant du XIXe siècle littéraire ne cèderait pas la place aux géants rabelaisiens durant les moments d'altération, comme s'il était lui-même instantanément transfiguré par les géants de Rabelais, à la manière d'un chaman en transe. Il est également possible que la figure du bon vivant puisse faire face à un écho favorable des figures rabelaisiennes via le récit. Les géants de Rabelais pourraient être des « dieux cachés » dans certaines œuvres du XIXe, en particulier avec *Le Ventre de Paris* d'Emile Zola, dans la description des légumes des Halles qui semblent prendre une apparence humaine et gigantesque par l'amassement des denrées alimentaires[796]. Ce phénomène pourrait se reproduire lorsque le narrateur balzacien invoque les géants de Rabelais au début de l'orgie de *La Peau de chagrin* ainsi que dans le chapitre du « Pont-Neuf » du *Capitaine Fracasse*,

[796] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 44.

durant lequel l'agitation des cuisines et la référence explicite aux géants semble transformer les marmitons en personnages rabelaisiens.

Dans les trois cas évoqués, le pouvoir d'invocation du géant semble venir de l'association de la présence du bon vivant et de la nourriture en quantités colossales. Par contre, lorsque la nourriture vient à manquer, l'apparition des géants ne peut pas se faire, sauf avec la force de persuasion de Blazius. L'image momentanée du prince des mangeurs n'est pas un phénomène commun à l'ensemble des œuvres du corpus, justement en raison du besoin de joindre la force évocatrice du bon vivant du XIXe siècle avec celle de la nourriture abondante (et surtout de l'alcool, qui permet d'atteindre l'ivresse désinhibitrice). Le géant ne peut devenir un « dieu caché » que si ces deux conditions sont bien présentes au même moment. Si la nourriture est là mais que les mangeurs ne sont pas des bons vivants, l'on obtient par exemple la vision effrayante de la dévoration du banquet d'ouverture par les brutaux mercenaires de *Salammbô.* A l'inverse, si les personnages sont des bons vivants alors que la nourriture fait défaut, le résultat sera plutôt celui de Porthos confronté au couple Coquenard, dont la pingrerie l'affame.

En définitive, le bon vivant peut parfois être à l'origine de l'apparition momentanée des véritables bons vivants rabelaisiens dans le récit, mais celle-ci n'est toujours que très brève et mise en évidence par le narrateur plutôt que par le personnage lui-même. Outre le point de la réapparition des bons vivants originels, se pose aussi la question du rapport à la chair dans une œuvre qui en est inondée, *Le Ventre de Paris*. Pour Laurence Besse, « là où il y a de la chair, il n'y a pas de plaisir »[797] dans *Le Ventre de Paris*. Ce jugement est peut-être vrai pour la plupart des personnages, et en particulier concernant les ennemis de Florent. Il ne saurait toutefois devenir systématique : que penser en effet des jeux de moins en moins innocents de Cadine et Marjolin ? Il se profile en effet, en quelques pages[798] une transformation tout à fait étonnante de leur rapport sentimental et corporel. On les découvre d'abord sous le signe de l'innocence :

> Lorsqu'on écartait les salades, on les apercevait, allongés côte à côte, sur leur couche de feuilles, l'œil vif, inquiets comme des oiseaux découverts au fond d'un buisson. Maintenant, Cadine ne pouvait se passer de Marjolin, et Marjolin pleurait, quand il perdait Cadine.[799]

[797] Laurence Besse, « « Le feu aux graisses » : la chair sarcastique dans *Le Ventre de Paris* », *Romantisme* n°91, 1996, p. 35 à 42, p. 35.
[798] Des pages 204 à 211 dans l'édition consultée (« Livre de Poche – Classiques »).
[799] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 204.

L'image est saisissante tant l'amoncellement des salades évoque un milieu naturel isolé dans lequel évolueraient ces bons sauvages, tel un Eden touffu protégeant les deux amants innocents de la brutalité du monde extérieur. Le propos de L. Besse sur la chair n'est pas dénué de sens. La chair est de manière générale synonyme de violence, de tensions, de haines surtout entre les Gras et les Maigres. Pour autant, il convient de mesurer le propos. L'exemple de Cadine et Marjolin montre bien leur rapport sain et leur amour véritable : c'est, dans le passage cité, celui de la pureté de l'amour des enfants, qui pleurent sitôt éloignés l'un de l'autre, et Zola insiste sur cette innocence par le biais d'un effet de symétrie presque antimétabolique dans la dernière phrase.

L'innocence des deux enfants va cependant muer, avec l'âge, vers une forme d'érotisme de plus en plus prononcée :

> Comme elle lui en faisait admirer un [camélia blanc], il s'écria, un jour :
> – Oui, c'est gentil, mais j'aime mieux le dessous de ton menton, là, à cette place ; c'est joliment plus doux et plus transparent que ton camélia…
> Il y a des petites veines bleues et roses qui ressemblent à des veines de fleur.
> Il la caressait du bout des doigts ; puis il approcha le nez, murmurant :
> – Tiens, tu sens l'oranger, aujourd'hui[800].

L'érotisme nait de l'éveil des sens. La vue, puis le toucher et enfin l'odorat sont mis en exergue dans la découverte du corps de Cadine. Un rituel amoureux se met en marche, matérialisé par la voix déjà séductrice du garçon. Il s'agit en effet de passer de la pureté du « camélia » blanc au « dessous » du « menton » de Cadine, que Marjolin affirme considérer comme « plus doux et plus transparent » que la fleur, flattant ainsi son amie. Après la parole, viennent les actes, et Marjolin « caresse » Cadine « du bout des doigts ». On se doit ici d'observer le choix du verbe par Zola, loin d'être innocent, la caresse pouvant autant indiquer une marque d'affection que servir à évoquer la sexualité. Il n'y a pas, pour le moment, de rapport sexuel entre les deux personnages, mais il ne saurait tarder, et cette « caresse » de Marjolin est sans doute le véritable point de départ de la transformation de la relation qu'il entretient avec Cadine. L'érotisme est aussi visible dans l'odeur de la jeune fille, fruitée (d'après son ami, elle sent « l'oranger »), et devient au fil du récit de plus en plus marqué.

> Lorsqu'il la prenait, qu'il allait de ses jupes à son corsage, de ses mains à sa face, il disait qu'elle n'était que violette, qu'une grande violette[801].

[800] *Ibid.*, p. 209.
[801] *Ibid.*, p. 210.

Marjolin est dans les derniers instants de l'innocence : l'enfant, qui n'a pas été éduqué, manque de comparants pour exprimer son transport. Cela dit, la comparaison florale n'est pas sans effet pour quelqu'un comme Cadine, elle aussi enfant des rues, et amoureuse des fleurs. La jeune fille est certes comparée à « une grande violette », mais devient sans doute aussi littéralement « violette », s'empourprant dans des caresses suggérées. On peut remarquer en tout cas dans ces deux lignes que, sous cette forme plutôt ramassée, la tension amoureuse perd brutalement son caractère innocent et pur pour se tourner vers une relation véritablement charnelle, avec la mention des « jupes » et du « corsage » de la jeune fille.

Peu après, les deux jeunes gens vont encore plus loin, et vivent leur relation de manière assumée :

> Plus tard, ils polissonnèrent, ils cherchèrent les coins noirs de la chambre, ils se cachèrent plus souvent au fond des magasins de la rue au Lard, derrière les tas de pommes et les caisses d'oranges. Ils étaient libres et sans honte, comme les moineaux qui s'accouplent au bord d'un toit[802].

En quatre lignes, on assiste à une multitude d'ébats répétés, la tension amoureuse ayant été effectivement transformée en relation charnelle. A ce point du récit, toute l'innocence et la pureté des pages précédentes semble oubliée pour les deux amants. Cependant, leur relation n'est pas coupable à leur sens, et ils se sentent « libres et sans honte ». Tels les « moineaux qui s'accouplent », ils ne font que respecter un ordre naturel. Aussi, dans leur esprit, les « polissonneries » ne sont que la suite logique des choses. D'autant que malgré leur amour, ils tentent quelque peu de « se cacher » du monde, bien entendu pour ne pas être vus durant leurs ébats, et peut-être aussi pour retrouver l'innocence originelle de leur relation naissante dans la jungle des laitues.

Les amours des deux jeunes gens sont ainsi incompatibles avec une vision trop manichéenne de la chair comme nécessairement éloignée du plaisir. Mais il y a plus grave : le postulat d'une chair provoquant le dégoût et liée aux tensions négatives servait en effet de charpente à une lecture anti-rabelaisienne du texte.

> *Le Ventre de Paris* se constitue ainsi en un roman anti-rabelaisien : l'univers d'un Gargantua associait, dans un même excès, les plaisirs de la table et les plaisirs de lit. Zola, à l'opposé semble les dissocier : l'abondance de bonne chère empêche le péché de chair.[803]

---

[802] *Ibid.*, p. 211.
[803] Laurence Besse, « « Le feu aux graisses » : la chair sarcastique dans *Le Ventre de Paris* », *op. cit.*, p. 36.

On a vu que l'abondance de la chère n'empêchait pas, pour les deux amants, le péché de chair au milieu des salades et des fruits. Aussi l'idée de « roman anti-rabelaisien » mérite à son tour d'être interrogée. L'on n'est pas tant dans un roman anti-rabelaisien que dans un roman à tendances rabelaisiennes et a-rabelaisiennes. En se plaçant du côté de Florent, on remarque que celui-ci, en tant que « Maigre », n'est tout simplement pas dans son monde. Mais lorsque la narration se focalise autour de l'univers des « Gras », il n'y a pas de condamnation de l'abondance. Et n'oublions pas non plus que même un Maigre comme Claude Lantier est admiratif devant la somme astronomique de denrées s'étalant sous ses yeux dans les Halles.

On peut considérer que le dégoût intermittent de la chère (et de la chair) serait davantage l'expression d'un changement de point focal du narrateur, tantôt du côté des « Maigres », tantôt selon le point de vue des « Gras ». En effet, bien que le roman soit globalement du côté de Florent, et suscite la pitié pour ce personnage qui sera symboliquement dévoré par ses ennemis, l'on peut par instants observer dans le texte des descriptions de chères qui ne sont pas nécessairement dépréciées, en particulier dans la perception que Claude a des Halles[804]. Les halles deviennent ainsi, par la magie de l'imagination du peintre, une « mer »[805], puis, on l'a montré, tendent à ressembler à la page suivante à un tableau d'Arcimboldo. Le fait que Claude soit positivement stimulé par le spectacle qu'il contemple, au point d'atteindre un élan lyrique montre bien la dimension positive de la nourriture. La chère en elle-même n'est pas éloignée du plaisir, car tout est question de focalisation. Pour un « Maigre absolu » comme Florent, la nourriture n'est pas attirante et donne même la nausée, car la famine permanente dans laquelle le personnage a vécu au bagne a transformé sa physionomie en un corps affaibli et nerveux. Comme si Florent avait, pour survivre, dû tuer son estomac, ne conservant que son esprit et sa silhouette famélique.

Mais l'existence dans le récit d'un personnage tel que Claude montre bien le caractère purement subjectif de cette vision de la nourriture, que ne partage pas, étonnamment, le peintre, qui pourtant est un autre Maigre ! Certes, l'artiste n'est pas un mangeur. Pour autant, il n'a pas une vision particulièrement négative des denrées accumulées dans les halles. Il est davantage dans la contemplation impressionnée de la virilité toute rabelaisienne, immanente à une telle fourmilière tant celle-ci suppose de vie, d'échanges, de travail, mais aussi de couleurs, de senteurs agréables ou non, qui se mélangent

[804] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 43.
[805] *Ibid.*, *loc. cit.*

en un tourbillon kaléidoscopique. Si bien que si l'on voulait tenter de voir l'auteur dans les traits de l'un des personnages, il est probable que l'on verrait davantage Zola se cacher sous ceux de Claude que de Florent.

Il existe bien entendu de multiples occurrences durant lesquelles chairs et chères sont dépréciées (comme la fameuse scène du boudin, très sanguinolente et repoussante), mais elles se produisent surtout, sinon presque systématiquement en présence de Florent, ce qui donne à leur présence une couleur très particulière, celle de la subjectivité du personnage rapportée par la narration dans un jeu de miroir de l'intériorité du personnage.

Laurence Besse observe que la figure de Lisa est assimilable à celle d'une créature relevant du merveilleux :

> […] le roman n'est pas tant un roman de la chair qu'un roman de la graisse, et de l'excès de graisse. Reflétée dans la glace, Lisa déjà énorme, y devient une ogresse.[806]

Les Gras sont ainsi capables de se transfigurer en figures presque divines. Le choix de la comparaison avec l'image de l'ogresse est d'autant plus intéressant qu'il n'est pas sans évoquer la figure du géant de Rabelais. Comment ne pas faire de parallèle entre l'ogresse et les géants rabelaisiens, qui ne sont pas qualifiés d'ogres mais dévorent les mets que l'on leur propose en quantités astronomiques ? De la même manière que les Gras se transfigurent en des ogres ressemblant fortement aux géants, on a montré que dans la description des halles, se cache peut-être l'image d'un Gargantua, en particulier via la figure anamorphosique et grotesque distinguable dans l'amoncellement des légumes décrits par le peintre.

Aussi, la seule véritable sensibilité réfractaire à une ambiance rabelaisienne est celle de Florent dans le roman, quand on suit jusqu'à ses retranchements l'idée de Laurence Besse. Or cette dernière évoque un point important du récit, qui met à mal cet ultime bastion théoriquement antirabelaisien. Il s'agit du moment où le personnage est marqué à jamais par la vision d'une femme blessée par le feu de la Garde lors d'une émeute, et qui est morte dans ses bras.

> Cette jeune femme en rose sera la véritable incarnation désincarnée de la politique. Nouveau déplacement, et nouvelle défaillance du désir :

[806] Laurence Besse, « « Le feu aux graisses » : la chair sarcastique dans *Le Ventre de Paris* », *op. cit.*, p. 36.

> à travers la jeune femme en rose, couleur pourtant charnelle, c'est la chair morte et non la chair vive que Florent désire.[807]

On tend plutôt à appuyer cette idée de la morbidité du personnage, et également la lecture politique possible que propose Laurence Besse du passage traumatique pour Florent juste avant son premier exil. On pourrait estimer que c'est la vue de la mort de l'innocence, éliminée brutalement par la violence des forces de l'ordre, qui aurait définitivement coupé Florent du monde des vivants tout en le laissant paradoxalement en demi-vie. Le dégoût ressenti envers la nourriture ne serait alors pas dû à la famine que le personnage a connu au bagne et lors de son évasion, mais à la mort de la « jeune femme en rose ». En la cherchant, Florent ne pourrait ainsi qu'être écœuré par la réalité du monde, à la fois de la chair et de la chère, puisque celles-ci ne ressemblent pas à la chair vers laquelle il tendrait fatalement.

Mais ce commentaire montre surtout que Florent est bel et bien un « Maigre » qui ne condamne pas particulièrement les denrées allant à foison dans les Halles, ni, à travers elles, les chairs potelées du clan des « Gras ». Il n'est tout simplement pas intéressé par le monde actuel. Cela est d'autant plus vrai qu'il est déboussolé par la transformation du quartier, les Halles ayant été construites durant son exil. De la mort de la jeune femme, et de l'enterrement de son passé dans ce qui par la suite est devenu le quartier des Halles, Florent n'aurait plus alors qu'une éternelle amertume lui coupant l'appétit et le frappant d'ostracisme par rapport aux autres personnages, car la seule chose qu'il recherche se trouve dans la nostalgie du passé. Florent ne serait dès lors plus que l'ombre de lui-même, voire une forme de spectre, qui ne peut qu'effrayer les vivants actuels du récit et expliquerait d'autant plus aisément la mise à mort symbolique du personnage par les Gras.

On pourrait même voir dans ce nouvel exil une fin moins tragique qu'il n'y paraît. Le monde dans lequel Florent a vécu n'est plus, et a laissé place à un lieu trop vivant pour sa morbidité, et l'exil ne serait pas qu'un assassinat ou une dévoration symbolique par les Gras, mais pourrait aussi représenter une forme de libération, Florent étant ainsi écarté d'un univers qui ne lui cause que des tourments. La focalisation autour de Florent dans *Le Ventre de Paris* amène le roman vers un terrain plutôt a-rabelaisien qu'anti-rabelaisien, tandis que les passages rabelaisiens subsistent bel à bien lorsque le point focal varie, en particulier vers le personnage de Claude ou, de manière très différente,

[807] *Ibid.*, p. 37.

lorsqu'il s'attache à développer la perception de figures de Gras comme celles de Cadine et Marjolin (qui dévorent les fruits et légumes, puis jouent derrière les salades dans une image à la fois grotesque et attendrissante d'innocence).

Le Ventre de Paris constitue donc probablement un roman tantôt rabelaisien, tantôt a-rabelaisien. Cette indécision est due à la présence de bons vivants indirectement décriés par une narration plutôt du côté de de Florent que des Gras. Mais si l'on tente de comprendre les actions des Gras, on voit que Florent incarne une forme de spectre angoissant : sa maigreur extrême fait de lui une figure macabre et sinistre, rappelant aux Gras leur vanité, la mort et… la faim. Aussi, l'éloignement symbolique de Florent à la fin du roman serait-il peut-être indirectement une remise au goût du jour du thème éminemment rabelaisien de la guerre contre la faim.

Une autre conséquence de nos travaux serait de questionner l'éventualité de l'existence dans la littérature du XIXe siècle d'une femme bon vivant.

2. La bonne vivante au féminin existe-t-elle ?

M. Screech remarque à juste titre que les géantes sont très effacées dans les œuvres rabelaisiennes[808] : elles sont surtout présentes pour mettre au monde, chronologiquement, Gargantua puis bien plus tard Pantagruel, puis disparaissent de la narration jusqu'à ce que le lecteur apprenne leur décès par le géant veuf. De fait, les personnages de Gargamelle et Badebec peuvent effectivement être considérés comme négligeables. Bien que son existence soit ainsi avérée, la « femme bonne vivante » a étonnamment une importance moindre dans le texte. A l'image de son époux Grandgousier, Gargamelle dévore « grand planté de tripes » au début de *Gargantua*[809] et participe au banquet introduisant l'œuvre, y donnant naissance à son enfant dans des conditions extraordinaires (au bout du onzième mois et par l'oreille gauche)[810], puis disparaît du récit au profit des autres personnages. Sa seule autre mention remarquable aura lieu bien plus tard dans le texte, pour annoncer son décès. Mais Gargamelle a un meilleur sort que celui de Badebec, qui est introduite au début de *Pantagruel*, et enterrée immédiatement après, en un paragraphe succinct :

[808] Michael Screech, *Rabelais*, p. 179.
[809] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. IV, p. 72.
[810] *Ibid.*, ch. VI, p. 88.

> Gargantua, en son aage de quatre cens quattre vingtz quarante et quattre ans, engendra son filz Pantagruel de sa femme, nommée Badebec, fille du roy des Amaurotes en Utopie, laquelle mourut de mal d'enfant : car il estoit si grand et si lourd qu'il ne peust venir à lumière, sans ainsi suffocquer sa mère[811].

On peut constater, outre l'âge absurde de Gargantua, la formulation particulière qui ressemble assez à une sorte d'épitaphe, ou à un article de rubrique nécrologique avant l'heure. Autrement dit, les géantes ne font que de brèves apparitions et meurent assez rapidement. Il n'y a aucun exemple de « femme bonne vivante » qui déclenche à elle seule, du fait de sa seule présence un épisode de gueulardise, les bonnes vivantes ne faisant qu'emboîter le pas au bon vivant. La question problématique des « femmes bonnes vivantes » au XIXe en littérature (qui sont, nous l'avons vu, assez rares et dépendent d'une situation donnée, d'un élément déclencheur) est dès lors liée au fait que dans la source rabelaisienne elle-même, celles-ci ont une place assez contestable.

On note toutefois, à l'inverse, que les femmes humaines sont les égales des hommes à Thélème[812]. Mais l'abbaye étant loin d'incarner un idéal souhaitable par l'autoritarisme paradoxal de son dogme (dans lequel chacun fait ce qu'il souhaite en théorie, mais où en pratique chacun fait la même chose que son voisin), on peut douter que Rabelais ait voulu faire de Thélème un moyen de dépasser les règles quant à l'écriture de figures féminines. Considérant la face cachée de l'abbaye, voir en Thélème la promotion d'une liberté nouvelle pour les femmes serait probablement un contresens. L'idée des femmes comme égales aux hommes pourrait être une autre conséquence de ce que Bakhtine a nommé « le carnavalesque » du texte, associée d'une certaine forme de misogynie, car il ne s'agirait pas d'un monde normal, mais d'un univers dans lequel les valeurs seraient détournées voire inversées. Les femmes étant ainsi globalement minorées dans l'œuvre rabelaisienne, une figure féminine de bon vivant ne peut que difficilement y être distinguée.

Néanmoins, étant donné que le roman du XIXe siècle propose des bons vivants proches de ceux de Rabelais sans pour autant les copier de manière stricte, on pourrait penser que les écrivains ont pu représenter des femmes « bonnes vivantes »[813] dans leurs œuvres, du moins en ménageant les règles de la décence. Il est en effet d'autant plus difficile de décrire les excès d'un personnage quant à la nourriture, à l'alcool, à la sexualité, au rapport

[811] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. II, p. 42.
[812] Comme le remarque à juste titre M. Screech à la page 252.
[813] L'injustice de la langue veut qu'il n'existe pas d'équivalent féminin à l'expression de « bon vivant ». Cette restriction grammaticale ne laisse que peu d'espoir quant à la mise au jour de figures de « bonnes vivantes »…

à autrui et aux règles de savoir-vivre dès qu'il est question d'une figure féminine. De manière générale, les femmes se permettant d'outrepasser les règles de la décence (et donc de se montrer *vulgaires*) sont automatiquement rabaissées et assimilées à des femmes de basse condition, voire dites « de mauvaises vies ». On peut en revanche trouver un certain nombre d'exemples de personnages féminins s'inscrivant dans la thématique et dans les mœurs du bon vivant, en particulier dans l'écriture zolienne (évidemment), mais aussi (dans une moindre mesure toutefois) sous la plume de Balzac et de Flaubert. Zola est sans doute, on l'a vu, le plus prolifique à ce niveau : on trouve en effet de nombreuses femmes « bonnes vivantes » dans *L'Assommoir* (notamment la scène du banquet de noces – on peut penser à des figures comme Mme Lerat), ainsi que dans *Le Ventre de Paris* (avec la profusion de victuailles autour de « la belle charcutière » par exemple). Pour le cas particulier de *La Curée*, qui propose aussi des banquets très copieux, on ne retiendra pas de figure de bons vivants (homme ou femme), car les comportements des personnages restent la plupart du temps dans le cadre fermé de la bienséance de la haute bourgeoisie parisienne sous Napoléon III, qu'il s'agisse d'individus issus de familles riches depuis plusieurs générations ou de petits Trimalcion.

Néanmoins les femmes de *L'Assommoir* se comportant en « bonnes vivantes » ne le font pas de manière aussi visible et durable que les hommes. Elles ne le font même pas dans une intériorité masquée derrière un brouillard de vagues bonnes manières. Elles le *deviennent très momentanément*, peu après le début du banquet qui commençait sous de sombres auspices de « chiures de mouches »[814], et ce changement radical se produit grâce à l'influence de la figure de bon vivant masculin que représente Mes-Bottes, le trublion de la compagnie. Les femmes ont légèrement plus de retenue que les hommes dans cet épisode, qui eux-mêmes sont loin d'être aussi joviaux que Mes-Bottes malgré une grande gaieté ambiante.

Les femmes du *Ventre de Paris* sont un peu moins des « bonnes vivantes » que dans le banquet précédent. Certes, contrairement aux femmes du repas de noces de *L'Assommoir*, elles ont à leur disposition de la nourriture à profusion. Mais, plus que la conséquence d'un tempérament particulier, d'une inclination à la bonne chère et à la bonne humeur, l'envahissement de la nourriture dans le texte est dû à leurs différentes

[814] Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 132.

professions de charcutières, poissonnières, maraîchères etc. Elles mangent en quantité, à tel point que le récit en est parfois saturé par la graisse, devenant une sorte de tableau de Brueghel opposant les Gras et les Maigres[815]. Même si ces femmes ont des appétits démesurés, il n'y a pas en elles l'étincelle de jovialité que l'on retrouve dans les bons vivants rabelaisiens ou dans le banquet de *L'Assommoir*. Dès lors, celles-ci seraient assimilables non à de sympathiques géantes, mais plutôt à d'effrayantes ogresses[816].

Dans l'écriture d'Honoré de Balzac, on peut penser à *La Peau de chagrin*, avec en particulier l'orgie organisée par le sieur Taillefer. Les convives ne se connaissent pas, et sont de milieux sociaux différents. L'ambiance est au départ assez froide, et chacun observe les autres en silence. Mais à nouveau, comme un demi-siècle plus tard chez Zola, on va assister à un retournement de situation dès que les esprits commenceront à se relâcher, non par l'arrivée d'un joyeux drille, mais par l'action de la Soif, avec entre autres « le chaud Tokaï ». A partir de ce moment du récit, les clivages sociaux et politiques n'ont plus lieu d'être, et l'on découvre un vibrant hommage aux « Propos des Bienyvres » de *Gargantua* (la référence est d'ailleurs explicite). Les femmes se comportent comme les hommes au sens où elles oublient toute retenue, peu importe leurs manières ordinaires et leurs origines sociales. Toutefois, et contrairement à Zola qui fera plus tard de la thématique du banquet de bons vivants un phénomène uniquement lié à la nourriture, au vin et à une ambiance festive, ici Balzac prend le parti de représenter un passage assez osé où des scènes d'amour sont suggérées. Mais cela ne fait que s'inscrire dans le pastiche entamé du chapitre des « Propos des bienyvres », durant lequel le sexe était déjà présent[817]. On peut dès lors constater dans le pastiche balzacien, dans une certaine mesure, une certaine libération des mœurs concernant la figure féminine.

---

[815] Les « Maigres » seraient ici incarnés par Florent ainsi que quelques rares soutiens (notamment le futur artiste maudit de *L'Œuvre*, Claude Lantier).

[816] *Le Ventre de Paris* place le lecteur dans une optique proche de celle du personnage de Florent, qui est (et l'idée circule dans tout le roman) physiquement incapable d'adhérer au groupe que forment les « Gras ». Cet ostracisme progressif amène Florent à incarner pour les Gras la figure de l'ennemi, du criminel, du fou ; mais, du point de vue de Florent, ce sont les Gras qui sont monstrueux. On peut penser que l'accentuation de cet antagonisme animal et irrationnel (qui inonde le livre) tendrait à montrer qu'en définitive ni les Gras ni les Maigres ne sont dans le vrai, les uns n'étant pas plus louables que les autres (malgré l'empathie du lecteur envers Florent ou Claude Lantier).

[817] Avec entre autres ce convive qui demande « Mais si ma couille pissoit telle urine [du vin], la vouldriez vous bien sugcer ? » François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. V, p. 80.

On pourrait enfin voir un passage de *Madame Bovary* (le banquet de noces), où l'ambiance est propice à la fête et mettant en avant les bons vivants masculins et féminins. Celui-ci est assez comparable à l'exemple balzacien, et y observe en effet une joyeuseté ambiante qui s'installe quelques temps après l'introduction du vin. Toutefois, il n'y a pas de transgression remarquable des interdits : le cousin d'Emma commençant à « souffler de l'eau avec sa bouche dans le trou de la serrure » est tout de suite intercepté par « le père Rouault », qui lui montre que ces « inconvenances » ne sont pas admissibles du fait de « la position grave de son gendre »[818]. Les quelques libertés que se permettent les buveurs, hommes comme femmes (sauf Emma et ses parents) sont de toute façon vite désamorcées, tuées dans l'œuf par le café que l'on s'empresse de faire circuler pour chasser l'ivresse libératrice. On se rend compte en outre, à la lecture de ce passage, que les « bonnes vivantes » du récit sont reléguées au second plan et sont très anecdotiques.

Il n'y a donc pas réellement de bon vivant au féminin au XIXe siècle qui soit dépeint de manière élogieuse parmi les textes du corpus. Cela est étonnant, au vu de ce que l'on trouvait dans l'écriture de Rabelais sous les traits de Gargamelle. Rappelons qu'elle mangeait autant que son mari Grandgousier, ce qui inquiétait ce dernier du fait de la naissance prochaine de Gargantua :

> Les tripes furent copieuses […], et tant friandes estoient que chascun s'en leichoit ses doigtz. […] Le bon homme Grandgousier y prenoit plaisir bien grand et commendoit que tout allast par escuelles. Disoit toutesfoys à sa femme qu'elle en mangeast le moins, veu qu'elle aprochoit de son terme […]. Non obstant ces remontrances, elle en mangea seze muiz, deux bussars et six tupins[819].

Avec les « seze muiz, deux bussars et six tupins » de viande que Gargamelle ingurgite, la géante fait montre d'un rapport à la nourriture effectivement similaire à celui de son époux. *A contrario*, si le bon vivant a inspiré certains auteurs au XIXe siècle, l'héritage rabelaisien a en quelque sorte été globalement « oublié » concernant la représentation de la femme à table.

On peut s'interroger sur les raisons de l'absence d'une nouvelle Gargamelle au XIXe siècle. En effet, si les femmes peuvent participer à des repas de bons vivants, la focalisation

[818] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, ch. IV, p. 351.
[819] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, chapitre IV « Comment Gargamelle estant grosse de Gargantua mangea grand planté de tripes », p. 72 et 74.

de la narration porte sur les hommes. Dans *L'Œuvre*, la représentation des femmes est encore moins libérée que le rare épisode de gaieté de *L'Assommoir* autorisé par le Mes-Bottes, et sera tout à fait différente. En mettant en scène un repas bourgeois, Zola ne souhaite pas se montrer inconvenant avec le personnage d'Henriette préparant ses dîners. En effet, ces derniers se veulent chics et raffinés :

> Ce jeudi-là, Henriette voulut soigner le menu. Elle avait maintenant tout un petit personnel à diriger, une cuisinière, un valet de chambre ; et, si elle ne faisait plus des plats elle-même, elle continuait à tenir la maison sur un pied de chère très délicate, par tendresse pour son mari, dont la gourmandise était le seul vice. Elle accompagna la cuisinière à la halle, passa en personne chez les fournisseurs. Le ménage avait le goût des curiosités gastronomiques, venues des quatre coins du monde. Cette fois, on se décida pour un potage queue de bœuf, des rougets de roche grillés […][820].

Le repas est effectivement très recherché et soigné, empli de « curiosités gastronomiques […] venues des quatre coins du monde », comme le « potage queue de bœuf » (aussi connu sous le nom de « potage *oxtail* »). Il n'est pas néanmoins pas question pour Henriette de faire de son repas une débauche comparable à des repas de bons vivants. Le repas doit être festif, mais n'a pas pour but de se muer en orgie. Ce jeu entre les différentes manières d'être des personnages zoliens mérite d'être interrogé, avec d'un côté les plus pauvres s'amusant joyeusement à table (mais uniquement grâce à l'intervention de Mes Bottes) dans *L'Assommoir*, et de l'autre côté les classes plus aisées représentées par Sandoz et sa femme dans *L'Œuvre* (les amis de Sandoz, eux, sont à peu près tous relativement démunis). En effet, les amis du Sandoz de *L'Œuvre* ne se sentent pas dans leur élément lorsqu'ils sont invités chez lui, car sa stabilité familiale et financière en irrite plus d'un, à tel point que le groupe finira par imploser[821]... Comme si tout le groupe, à part Sandoz, aurait dû être ailleurs, par exemple dans le modeste restaurant de *L'Assommoir*.

La seule figure de femme qui pourrait quelque peu correspondre aux critères du bon vivant tels que nous les avons définis (et qui soit un tant soit peu importante dans *L'Œuvre*) est celle d'Irma Bécot. Elle est représentée comme une fille facile (le patronyme même de « Bécot » est assez explicite), et rendue clairement repoussante par ses manières libertines, par exemple quand elle vient chez Claude pour poser, en se déshabillant sans son accord et

[820] Emile Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.,* p. 364.
[821] Des indices de ce délitement sont présents avant même l'explosion du groupe, avec notamment Fagerolles qui fréquente de moins en moins ses camarades. On peut penser à quelques petites phrases disséminées dans le texte, assez révélatrices de la fin de l'ambiance bon enfant dans le groupe d'amis, à la manière de la suivante : « En effet, Fagerolles ne vint pas ». *L'Œuvre*, *op. cit.*, p. 377.

sous l'impulsion libidineuse de Jory. L'image est d'autant plus glauque que la scène se déroule sous les yeux d'une Christine saisie d'effroi, et cachée derrière un paravent.

> Mais sans attendre, elle se promenait, elle s'exclamait, très libre.
> -Oh ! Que c'est drôle, ici !... Oh ! Quelle drôle de peinture !... Hein ? Soyez aimable, montrez-moi tout, je veux tout voir... Et où couchez-vous ?
> Claude, anxieux d'inquiétude, eut peur qu'elle n'écartât le paravent. Il s'imaginait Christine là derrière, il était désolé de ce qu'elle entendait.
> -Tu sais ce qu'elle vient te demander ? Reprit gaiement Jory. Comment, tu ne te rappelle pas ? Tu lui as promis de faire quelque chose d'après elle... Elle te posera tout ce que tu voudras, n'est-ce pas ma chère ?
> -Pardi, tout de suite !
> -C'est que, dit le peintre embarrassé, mon tableau me prendra jusqu'au Salon... Il y a là une figure qui me donne un mal ! […]
> -Tiens ! Mais c'est une idée ! Toi qui cherchais une belle fille, sans la trouver !... Elle va se défaire. Défais-toi, ma chérie, défais-toi un peu, pour qu'il voie[822].

Irma Bécot est une figure qui pourrait être une incarnation féminine du bon vivant au XIXe siècle. Elle est cependant trop rabaissée, en raison de sa vulgarité, pour pouvoir devenir un personnage important de l'intrigue et digne de succéder à Gargamelle. Elle n'hésite en effet pas à « se [promener] » sans l'autorisation de Claude dans son propre atelier, en assaisonnant les tableaux du peintre de commentaires ineptes[823], et en s'exhibant fièrement et « vivement », sans que Claude ne le veuille (celui-ci exprime même des « refus énergiques »), poussée « gaiement » par les commandements déplacés de son amant Jory (assimilable à une sorte de satyre dans cette scène, avec par exemple « Elle va se défaire. Défais-toi, ma chérie, défais-toi un peu, pour qu'il voie »). La redondance du triple usage du même verbe à l'impératif est un indice supplémentaire de l'insistance de Jory et d'une certaine bassesse, le propos étant dénué de couleur. L'ami de Claude perd alors sa dimension humaine pour n'être plus qu'un animal en rut.

> D'une main, Irma dénoua vivement son chapeau, et elle cherchait de l'autre les agrafes de son corsage, malgré les refus énergiques de Claude, qui se débattait, comme si on l'eût violenté.
> -Non, non, c'est inutile... Madame est trop petite... Ce n'est pas du tout ça, du tout !
> -Qu'est-ce que ça fiche ? dit-elle, vous verrez toujours.
> Et Jory s'obstinait.
> -Laisse donc ! C'est à elle que tu fais plaisir... Elle ne pose pas d'habitude, elle n'en a pas besoin ; mais ça la régale, de se montrer. Elle vivrait

[822] Emile Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.*, p. 132 à 133.
[823] A titre d'exemple, on peut citer son exclamation « Quelle drôle de peinture ! », assez révélatrice ; contrairement à Christine, qui soutient Claude dans sa démarche artistique, Irma n'y comprend rien.

> sans chemise... Défais-toi, ma chérie. Rien que la gorge, puisqu'il a peur que tu ne le manges ![824]

C'est pour Irma Bécot une source d'excitation particulière que de se montrer nue devant tout le monde, y compris à la pauvre « Christine » cachée dans un angle de la pièce, derrière le « paravent ». Selon Jory, cela lui « fait plaisir […] », car « ça la régale de se montrer ». Il faut enfin que Claude intervienne personnellement pour « l'[empêcher] de se déshabiller », et malgré cette interdiction, Irma se joue de ce qu'elle voit comme « la bêtise de ce nigaud », en lui annonçant qu'elle s'offrira à lui quand il le « [voudra] » :

> Enfin, Claude l'empêchât de se déshabiller. […]
> Irma continuait à regarder le peintre, avec son vague sourire, étonnée de la bêtise de ce nigaud qui ne voulait pas d'elle, tourmentée maintenant du caprice de l'avoir, malgré lui. […] Et, à la porte, elle s'offrit une dernière fois, en lui chauffant la main d'une pression longue et enveloppante.
> -Quand vous voudrez[825].

L'exhibitionnisme, vulgaire, n'est pas lié aux comportements des femmes rabelaisiennes. Face à un tel comportement, on ne peut qu'être dubitatif quant à la portée du personnage. En effet, au XIXe siècle, le corps est relativement caché chez la femme, alors que le bon vivant est au contraire une sorte de cri d'enthousiasme du corporel. Mais c'est un cri de joie, qui n'est pas glauque, contrairement à la sexualité débridée d'Irma. Les différentes figures féminines présentes durant les passages où les bons vivants accaparent la narration (que ce soit de manière laudative ou péjorative) sont en général rabaissées. Même dans l'exception de *L'Assommoir*, les femmes peuvent être vues comme effrayantes voire nimbées d'une aura fantastique. C'est le cas de Mme Fauconnier qui aime tant manger « la tête » qu'elle ne mange plus que cela, dans une sorte de brutalité et de voracité animale que l'on peut lire non seulement dans son patronyme, mais que l'on peut aussi retrouver dans le nom d'une autre femme présente lors du repas dans la gargote, Mme Lerat.

Chez Balzac, l'altération des convives du banquet chez Taillefer est telle que tout semble permis. On a montré à ce sujet que les domestiques et leurs maîtres voient avec un certain plaisir se déliter les règles sociales. Si la place de chacun est ainsi brièvement devenue caduque le temps de l'orgie, alors cette éclipse des règles s'applique également et de manière logique aux convenances et autres règles du savoir-vivre. Cette disparition momentanée des règles s'applique-t-elle aussi aux femmes sans distinction de classe sociale ?

---

[824] *Ibid.*, *loc. cit.*
[825] *Ibid.*, *loc. cit.*

On peut constater dans le texte que les femmes entourant Raphaël ont probablement des « noms de scène », comme « Aquilina » et « Euphrasie »[826] quelques pages plus tard. L'inspiration antique laisse à penser qu'il ne s'agit pas de leurs vrais prénoms. Ce travestissement est le fard permettant la transfiguration. L'usage de ce faux prénom pourrait laisser croire que certaines femmes de haut rang se dissimuleraient au milieu des courtisanes pour s'adonner à la débauche ; toutefois, on ne dispose d'aucun élément qui tendrait à indiquer une origine sociale autre que celle des courtisanes chez les femmes du banquet. Aussi Balzac, en faisant le choix d'un cadre d'écriture relativement plausible pour son œuvre[827], ne pouvait apparemment pas se permettre de mettre en scène un repas pleinement pantagruélique, avec des « Gargamelle » du XIXe siècle.

Il s'agit de l'une des raisons pouvant expliquer le constat, teinté d'amertume, sur l'écart chiasmique entre les bons vivants de la littérature du XVIe et ceux que l'on peut mettre en scène au XIXe. La figure du chiasme, d'ailleurs, a pour conséquence un jeu de miroirs. Or justement, le miroir donne une image inversée du modèle. Le reflet n'est dès lors jamais identique, et ne peut donc atteindre la ressemblance absolue avec le modèle en raison de son essence même de simple image. Appliqué au texte, ce raisonnement sur l'image tend à expliquer la vision lucide et désabusée du narrateur (et sans doute de l'auteur) quant au lien impossible entre deux époques séparées par quatre siècles : il y a comme un sentiment d'enfermement, de claustration à l'intérieur du miroir du XVIe siècle. Ainsi, pour l'auteur, les bons vivants tels que l'on peut les représenter de son temps n'ont qu'une similitude (non une adéquation) avec le modèle du bon vivant rabelaisien.

Mais que dire de ce constat d'échec ? Est-il justifiable du point de vue de l'auteur ? Ou s'agit-il d'un exemple de *topos* romantique (le thème de l'échec de l'artiste étant effectivement très présent dans ce mouvement littéraire) ? Durant notre démonstration sur l'altération et l'ambivalence de la lecture, l'on a tenté d'indiquer au mieux les manifestations de ces deux phénomènes dans le texte. Le talent incontestable de Balzac les rend pleinement efficaces. On pense donc que le sentiment exprimé par le biais du narrateur sur l'échec du lien entre les deux siècles n'a pas lieu d'être. Pour autant il ne semble pas non plus que l'interprétation de l'aveu d'échec comme participant des motifs

[826] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 118.
[827] La dimension fantastique de la peau mise à part.

romantiques (ici celui de l'insuccès de l'écriture du pastiche) soit valable. Il est plus probable que, plus qu'un aveu feint, il s'agisse d'un véritable sentiment.

Le perfectionnisme balzacien tend à indiquer que l'écrivain a effectivement pu avoir le sentiment d'être dans une impasse (celle de l'impossible réactualisation du personnage du bon vivant) dans l'écriture de *La Peau de chagrin*. Cette impression serait d'autant plus compréhensible qu'en quatre siècles, les mœurs ainsi que les attentes du lectorat ont changé. La principale cause de cette transformation du goût dans la littérature française (et dans la société) repose dans la question du refus de la vulgarité et des convenances, considérations qui n'existaient pas du temps de Rabelais.

Mais Balzac va tout de même réussir à offrir un passage assez osé, dont la dimension sulfureuse ne se retrouve que très rarement ailleurs durant le siècle. Le personnage d'Emile affirme page 118 qu'Aquilina émet des « ronflements », et que ces derniers « ont je ne sais quelle analogie avec le rugissement d'un orage près d'éclater ». Et quelques instants plus tard, Raphaël d'invoquer Rabelais, le « grand abstracteur de quintessence » et son fameux « CARYMARY, CARYMARA »[828]. Cela n'a rien d'anodin. Le rapport aux aléas du corps féminin, dans une littérature « sérieuse » telle que celle de Balzac et des autres auteurs romantiques, est d'ordinaire passé sous silence. L'écrivain s'autorise donc ici une liberté qui tient du tour de force. Même s'il est probable qu'Aquilina soit une prostituée, le ronflement des femmes est en principe un thème honteux, qui est passé sous silence. Et la référence qui suit au célèbre « carymary, carymara » rabelaisien est un moyen pour l'auteur de se donner le champ libre pour cette petite sortie en-dehors du cadre du bienséant en littérature.

Il semble qu'effectivement, contrairement aux bons vivants qui sont connotés de manière mitigée bien que plutôt positive, les femmes qui tentent de faire de même soient de manière générale entièrement vues selon l'angle dépréciatif. Il n'y a dès lors pas, à notre connaissance, de nouvelle Gargamelle au XIXe siècle. La dévaluation du personnage de bon vivant au féminin a lieu dès le stade de l'écriture par l'auteur du roman, et la femme bonne vivante est encore plus mal perçue par rapport au bon vivant. Les écrivains sont visiblement plus enclins à condamner les excès orgiaques lorsqu'ils concernent aussi la femme. Serait-ce par misogynie ? Même si tel était le cas, le motif misogyne ne suffirait pas à expliquer totalement le refus des rabelaisants de représenter la femme bonne vivante

[828] *Ibid.*, p. 119.

au XIXe comme au XVIe. On penchera plutôt pour une question de convenances (et certainement aussi pour des motifs de distinction entre la femme bourgeoise ou noble, idéalisée, et la fille de joie[829]).

On a vu que le personnage du bon vivant tel que repensé au XIXe siècle a connu quelques transformations, et l'on a brièvement montré les conséquences possibles de celles-ci. A présent, il convient de s'interroger sur le degré de filiation. Si le bon vivant rabelaisien inspire, il n'en demeure pas moins une figure problématique : la nécessaire transformation du personnage pose la question de la fidélité à Rabelais.

B. Le degré de filiation

La figure du bon vivant évolue dans les esprits au XIXe siècle en suivant les mœurs du temps, et les auteurs s'adaptent pour la faire subsister, malgré quelques impressions négatives sur leurs entreprises pour des auteurs comme Balzac et Flaubert. Il s'agit, dans l'optique de sauver le personnage en le modifiant, de transformer le modèle rabelaisien en quelque chose d'acceptable. Les moyens de faire persister le personnage ne manquent pas, que ce soit par un détournement du glouton insatiable et presque vorace (sans connotation péjorative) en un personnage assez raffiné, ou en éliminant de la figure du bon vivant sa dimension de sagesse. Pour certains auteurs en effet, la transformation du personnage rabelaisien, bien loin de mener à une perte de son essence, permet au contraire de le revitaliser, et ainsi de le remettre plus facilement en scène.

On a vu que les admirateurs de Rabelais sont nombreux chez les écrivains du XIXe siècle. Maurice Lecuyer montre par exemple la grande vogue rabelaisante dans le Romantisme :

> Nous ne serons donc pas surpris de constater que tous les romantiques ont admiré Rabelais, malgré leurs divergences de tempérament ou les oppositions de caractère qui pouvaient les séparer. Il est assez caractéristique de constater que Chateaubriand et Paul-Louis Courier, que Balzac et Sainte-Beuve, Victor Hugo et Alfred de Vigny, Alfred de Musset et Théophile Gautier louent tous maître François. La seule exception notable est Lamartine[830].

[829] On remarquera tout de même que certains personnages féminins, bien qu'éloignés de la condition des prostituées, rêvent du faste de tables richement garnies et fastueuses. On pense à Emma Bovary, qui éprouve une profonde jalousie des classes supérieures de la hiérarchie sociale, et est prise d'une grande excitation lors du dîner chez le Marquis d'Andervilliers, durant lequel elle a « l'illusion » de concrétiser ses désirs de grandeur. Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1857], dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 374.
[830] Maurice Lecuyer, *Balzac et Rabelais*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 71.

La situation au XIXe était pourtant moins évidente que présentée par Maurice Lecuyer. L'admiration de chacun s'incarnait alors selon des degrés variés, allant de la simple référence de connaisseur dans l'écriture de Gautier[831] au pastiche stylistique et syntaxique des *Contes drolatiques* balzaciens, voire à la signature avec l'énergique Balzac qui signait par exemple *Zéro, conte fantastique* sous le nom d'« Alcofribas »[832]. On a montré précédemment que nombreux sont les auteurs revendiquant en effet un goût plus ou moins prononcé pour Rabelais, comme, étonnamment, Gérard de Nerval[833], ou Musset qui procède à une forme de court pastiche là où Nerval ne faisait quelques références[834], ou encore Stendhal[835] et Maupassant[836]. Alphonse-Louis Constant, dans *Le Sorcier de Meudon*[837], écrivait une préface tout à fait caractéristique déjà mentionnée. Catulle Mendès, quant à lui, témoignait (dans un style énumératif typique des livres rabelaisiens) de la transformation de Gustave Flaubert, plus qu'en Rabelais, en géant jovial à la lecture du *Tiers Livre*.

> Une fois, Gustave Flaubert, devant quelques amis, prit dans sa bibliothèque « le tiers livre des faicts et dicts héroïques du bon Pantagruel » et se mit à lire à haute voix. Ce fut extraordinaire. […][838]

Marie-Ange Fougère rappelle le tour rabelaisant de Flaubert, qui se montrait très libre dans ses correspondances :

> Je t'écris tout de suite, et je voudrais bien te faire passer un quart d'heure de gaudysserie et t'épanouir la face par une lettre un peu salée et furibonde. […] Remonte-toi le moral, nom de Dieu, suis un régime sévère, […] foire dans tes bottes, pisse par la fenêtre, crie merde, chie clair, pète dur, fume raide.[839]

Comme le note l'auteur à juste titre, Flaubert est plus ici dans un style de « gros rire » que de « bon rire », en faisant la part belle à la grossièreté par le biais de la scatologie dans l'énumération « euphorique »[840]. La puissance de la veine rabelaisienne à la fois

---

[831] Ne serait-ce que dans *Le Capitaine Fracasse*, dans lequel les liens à Rabelais sont très nombreux. Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse* [1863], édition d'A. Boschot, Paris, Classiques Garnier, 1964.
[832] Maurice Lecuyer, *Balzac et Rabelais*, *op. cit.*, p. 104.
[833] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, *op. cit.,* p. 72.
[834] *Ibid.*, p. 72 à 74.
[835] *Ibid.*, p. 89.
[836] *Ibid.*, p. 123.
[837] Alphonse-Louis Constant, *Le Sorcier de Meudon*, Paris, A. Bourdilliat, 1861.
[838] Il serait difficile de ne pas voir un certain amour de l'œuvre rabelaisienne dans la description de Flaubert par Catulle Mendès. Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, *op. cit.,* p. 75. Voir Annexe 8.
[839] *Ibid.*, p. 77. La citation vient de Gustave Flaubert, *Journal*, 6 mai 1866, Laffont, coll. Bouquins, 1989, II, p. 21.
[840] *Ibid.*, *loc. cit.*

dans les œuvres et les correspondances de Flaubert (mais aussi dans d'autres correspondances évoquant l'écrivain dans la vie de tous les jours et le décrivant comme semblant se transfigurer fréquemment en Rabelais) impliquait nécessairement de le classer dans la catégorie des plus rabelaisants. Il en fut de même pour les autres écrivains du corpus tels que Balzac, Zola étaient positivement sensibles à l'écriture rabelaisienne[841], Balzac étant le plus fidèle, avec son célèbre pastiche des *Cent contes drolatiques*.

1. Balzac

Croire que les auteurs de notre corpus pourraient ne pas être d'authentiques rabelaisants en raison des libertés qu'ils ont pu prendre par rapport à leur modèle serait un contresens, et on a montré que ces écrivains sont parmi les plus rabelaisants du siècle. Non, le sujet de notre interrogation sur le degré de filiation concerne davantage les personnages vis-à-vis des bons vivants de Rabelais que leurs auteurs. De manière générale, les figures balzaciennes et celles de Gautier sont très fidèles dans l'adaptation des traits des bons vivants. La représentation littéraire de la grossièreté et de la sexualité débridée du personnage est même pleinement assumée par Honoré de Balzac dans les *Contes drolatiques*. Bien que ce type de sujet soit bien plus adouci et passé sous silence dans *La Peau de chagrin*, on a montré qu'ils n'en demeurent pas moins présents lors de l'orgie. Il apparaît que les figures balzaciennes de ces deux œuvres sont plutôt dans une attitude d'ensemble assez fidèle au modèle rabelaisien, dans ces moments de libération du corps que sont l'orgie ponctuelle de *La Peau* et les descriptions sexuelles et scatologiques des *Contes*.

Le changement de tonalité entre les deux œuvres tient surtout à la volonté de Balzac de ménager la réception de *La Peau de chagrin* en ne s'autorisant pas trop d'écarts quant au respect de la décence. A l'inverse, le public pantagruélique visé par les *Contes* permet à l'écrivain de déployer chez ses personnages une grande similarité avec les motifs propres aux bons vivants de Rabelais. En définitive, bien que le moment de l'orgie soit somme toute assez mesuré par rapport à l'ensemble du roman, il met en évidence l'hypocrisie latente du siècle. Il est en théorie inconcevable de s'autoriser les excès des personnages du point de vue de l'absorption de l'alcool, de l'ingestion de la nourriture, de la sexualité libérée. Mais ces excès existent, bien qu'ils soient condamnés par la société comme par les hygiénistes.

[841] *Ibid.*, p. 89.

> Mais c'est bien d'une table garnie de victuailles que l'on passe le plus naturellement aux draps d'un lit douillet. D'où le thème de l'orgie si présent dans le roman du dix-neuvième siècle. Cette dernière implique une relation métonymique entre bombance et jouissance, entre bouche et sexe. Mais, curieusement, c'est peut-être moins de séquence réelle dont il s'agit ici que de pure convention. Invention romanesque, dis-je, car en désaccord avec la pratique, sans doute courante, puisque sanctionnée par les hygiénistes de l'époque. Or passer immédiatement des plaisirs de la chère à ceux de la chair c'est, pour les hommes, encourir un grave danger, mettent en garde les manuels de la vie conjugale[842].

On ne sera sans doute pas aussi définitif que Julia Przybos quant au thème orgiaque comme simple « convention romanesque »[843], même s'il est vrai que l'orgie, lorsqu'elle existe, demeure un sujet tabou et un évènement assez marginal. Cela dit, si les hygiénistes s'en sont mêlés, on peut estimer que ce type de réjouissance a perduré durant le siècle des convenances. Il est d'ailleurs assez étonnant que les commentaires des hygiénistes relevés par J. Przybos portent davantage sur la critique de la bombance suivie de la jouissance comme dangereuse pour la santé que sur l'orgie en elle-même (alors que l'on connaissait depuis fort longtemps les maladies vénériennes).

Pour en revenir aux figures balzaciennes, il est ainsi assez étonnant que les personnages de *La Peau de chagrin* puissent ainsi librement s'adonner aux plaisirs orgiaques dans tous leurs aspects. Il paraît même peut-être plus étonnant de voir ainsi une orgie dans un contexte contemporain à l'auteur que des scènes de scatologie et de sexualité dans les *Contes drolatiques*, ceux-ci se déroulant dans un univers médiéval (et donc fondamentalement éloigné des mœurs du siècle, ce qui autorise davantage de motifs sulfureux). Toujours est-il que la grande scène de l'orgie revitalise de manière fidèle l'excès des géants de Rabelais et de leurs compagnons.

Ce faisant, la dimension sympathique et rieuse du bon vivant est elle aussi invoquée : bien qu'il soit davantage question d'une nostalgie des bons vivants du passé dans *La Peau*, cette nostalgie est exprimé par le narrateur plutôt que par les personnages, qui semblent être eux-mêmes plus ou moins amateurs de gauloiseries rabelaisiennes (outre l'orgie, le vocabulaire rabelaisien est repris et émane tant de la bouche du narrateur que de la leur). Dans *Les Contes drolatiques*, il n'est pas question de nostalgie quant au modèle rabelaisien, dans la mesure où les différents personnages sont si proches de ceux de Rabelais qu'il semble

[842] Julia Przybos, *Les aventures du corps masculin*, Paris, Editions Corti, coll. « Les Essais », 2012, p. 75-76.
[843] Il faudrait en effet d'abord vérifier s'il existe des traces (et en quelles quantités) d'orgies durant le siècle, par exemple dans des correspondances privées. Mais, étant donné la condamnation globale et le tabou de la question durant le siècle, une telle tâche risquerait d'être assez difficile, sinon impossible.

que l'auteur du *Pantagruel* aurait pu lui-même les imaginer (surtout dans la représentation de la scatologie et de la sexualité). En somme, les figures balzaciennes demeurent, malgré un contexte défavorable aux excès des bons vivants, plutôt proches des figures de Rabelais.

2. Gautier

Les personnages du *Capitaine Fracasse* par Théophile Gautier demeurent paradoxalement plutôt proche de l'état d'esprit des figures de Rabelais, mis à part dans la dimension fondamentalement indécente[844] du modèle rabelaisien qui n'est pas retranscrite. Même si Blazius ne va pas proposer aux femmes de la troupe de se lancer dans des relations charnelles (et encore moins dans une orgie, sinon uniquement alimentaire), on a vu que le Pédant prenait un tour très rabelaisien lorsqu'il était l'incarnation d'un pastiche par Gautier du narrateur de Rabelais. Lorsque Blazius prend cette apparence, il devient l'expression d'une reconstitution de l'humour et de la sagesse inhérente à l'œuvre rabelaisienne.

De même, le thème du banquet est en sa présence (ainsi que chez les autres membres de la troupe) plutôt fidèlement réactualisé, même lorsque la nourriture vient à manquer, comme si l'intention de faire un festin suffisait à transformer des restes en une table fastueuse. Il s'agit peut-être là l'expression d'une extrême fidélité des personnages vis-à-vis de leur modèle rabelaisien, car les banquets de Rabelais sont si cyclopéens qu'ils en deviennent invraisemblables. Dans le cas présent (la nourriture est en pénurie), on observe là aussi un phénomène absurde. Il ne serait pas question d'une table fastueuse comme allégorie d'un grand repas avec un géant, mais de miettes de nourriture se muant en un repas convenable, simplement parce que la présence du joyeux bon vivant rendrait la faim plus supportable. La dimension allégorique ainsi révélée chez le personnage de Blazius vient en droite ligne de son caractère intrinsèquement bienveillant et sympathique. Le plus remarquable enfin, est que le bon vivant du *Capitaine Fracasse* soit le seul parmi tous les autres exemples du corpus littéraire du siècle à avoir la capacité d'altérer de manière durable ses compagnons, parfois de manière radicale comme chez Sigognac.

[844] Il faudrait plutôt dire « adécente », dans la mesure où le bon vivant rabelaisien ne cherche pas particulièrement le pied-de-nez systématique aux règles élémentaires de savoir-vivre. Il ne s'agit pas d'une provocation volontaire pour le personnage en lui-même (bien que ce soit vrai pour l'auteur), mais plutôt de l'expression de sa gaieté et de sa liberté. Le bon vivant ne choque pas pour choquer, mais sa manière peut être jugée choquante.

3. Flaubert

Du côté de Gustave Flaubert, il est surprenant de constater le décalage entre, d'une part, le « Gustave » de tous les jours, extrêmement rabelaisant dans sa vie privée et « le Flaubert écrivain » soucieux d'éviter autant que possible les scandales[845]. C'est peut-être la raison pour laquelle les bons vivants (ceux du banquet de noces des Bovary), ainsi que les personnages qui tendent à s'en approcher (comme les mercenaires de *Salammbô*) sont systématiquement relégués au second plan voire décriés. Néanmoins, malgré cette mise à l'écart, les personnages demeurent relativement proches des figures rabelaisiennes. Les mercenaires comme les bons vivants invités au mariage d'Emma et de Charles sont rieurs et mangent avec appétit, ils ne se limitent pas dans leurs actions par des questions de décence. C'est justement ce point qui est à l'origine de leur mise à l'écart par d'autres personnages (le père Rouault), ou implicitement par le narrateur rapportant un triste et répugnant spectacle de dévoration dans l'incipit de *Salammbô*. Mais tous les bons vivants ou « apprentis bons vivants » flaubertiens sont en quelque sorte les échos de l'excès du personnage rabelaisien (en partie dans son manque de manières). La sympathie, enfin, est plus problématique. Elle est certes présente un temps lors des réjouissances qu'organisent les joyeux drilles lors du mariage, mais elle disparaît sitôt l'intervention de Rouault. Quant à *Salammbô*, les mercenaires ne paraissent sympathiques à aucun moment ; ils ont plutôt l'air d'être brutaux, et leur échec dans la conquête de Carthage, fruit de leur *hubris* comme de celle de leur chef, paraît mérité.

4. Dumas

Sous la plume d'Alexandre Dumas père, on peut constater une reprise assez ambivalente des traits du bon vivant. La démesure et le manque de décence ne sont pas réellement actualisés. On a montré que le Porthos des *Trois Mousquetaires* ne se permet des libertés qu'en bonne compagnie (c'est-à-dire avec d'Artagnan) ; autrement, comme avec les Coquenard, le personnage tente quelques traits d'humour avant d'aller plus avant. Lorsque son humour ne fait pas mouche, Porthos ronge son frein et ne se permet pas de bouleverser l'ordre établi comme l'aurait fait une figure rabelaisienne. Il faut dire que

[845] La *Bovary* n'a cependant pas échappé à la vindicte de la Justice de l'époque, et fut longtemps incriminée quant au non-respect de la morale et de la décence.

chez les Coquenard, le contexte est celui d'une situation quelque peu embarrassante : le mousquetaire a des vues sur l'argent des époux Coquenard, et s'efforce donc de séduire la femme. Il est dans l'obligation d'être hypocrite pour atteindre son objectif, alors que Gargantua ou Pantagruel n'auraient jamais fait le choix de simuler le sentiment amoureux, surtout dans un tel but.

L'hypocrisie, et la fourberie qui lui est intrinsèquement liée, seraient plutôt maniées par un personnage tel que Panurge. En cela, Porthos n'est pas non plus éloigné du bon vivant dans ses manières : Panurge étant une figure vacillante (la question du mariage en est le meilleur exemple), il peut se montrer tantôt hypocrite, fourbe et cruel, tantôt bon vivant, et c'est de fait sans doute le personnage rabelaisien le plus humain de tous, tant il se montre capable du meilleur comme du pire. Porthos reprenant cette dimension changeante et bien humaine, on peut considérer le mousquetaire comme un bon vivant ambivalent, qui de fait est parfois moins sympathique qu'à l'accoutumée. Les différentes situations dans lesquelles Porthos est sympathique, libre dans le propos, rieur, sage et mangeur indiquent cependant une propension rabelaisienne indiscutable.

Comme ailleurs, l'inexactitude dans la reprise des traits du modèle vient de l'adaptation. Pour Dumas comme pour les autres écrivains du corpus, il aurait été non seulement difficilement faisable de reprendre à l'identique le modèle rabelaisien, pour des raisons évidentes de motifs littéraires proscrits (la vulgarité, l'obscénité et la représentation de l'ordure) et de style (le moyen français, le vocabulaire spécifique peu accessible aux néophytes), mais aussi la simple copie du modèle aurait peut-être été jugée peu intéressante car trop facile. Tout l'art du pastiche est de savoir rester fidèle tout en s'éloignant suffisamment du modèle pour proposer un texte original. L'ambivalence du personnage n'indique donc pas nécessairement une moins grande fidélité de Dumas à Rabelais, mais au contraire un héritage rabelaisien à la fois revendiqué et assez maîtrisé pour être adapté et contrôlé.

Chez Dumas, la dimension rabelaisante se sent davantage dans le narrateur que chez les personnages, notamment dans *Le Grand Dictionnaire de cuisine*. Si l'écrivain ne dit rien de ses actes proches de l'indécence du bon vivant, ses amis en parlent et dévoilent les libertés que s'autorise l'écrivain dans la vie civile : il est un bon mangeur, tient bien

l'alcool et festoie de manière débridée[846]. Ce faisant, l'auteur ressemble étonnamment aux géants de Rabelais, car outre ces excès, le narrateur du *Grand Dictionnaire* est manifestement bienveillant et sympathique, et déploie un humour pétillant dès qu'il est question d'anecdotes comme celles des banquets royaux, de la salade de Ronconi, ou de la facétieuse présentation des origines de la faim.

> L'homme reçut de son estomac, en naissant, l'ordre de manger au moins trois fois par jour […].
> Comment l'homme est-il né ? Dans quel climat assez vivifiant et assez nourricier, pour arriver, sans mourir de faim, à l'âge où il peut chercher sa nourriture et se la procurer ?
> C'est là le grand mystère qui a préoccupé les siècles passés et qui préoccupera, selon toute probabilité, les siècles à venir.
> Les plus anciens mythologues le font naître dans l'Inde ; et, en effet, l'air tiède qui s'élève entre les monts Himalaya et les rivages qui s'étendent de la pointe de Ceylan à celle de Malacca indiquent assez que là fut le berceau du genre humain. […] Mais quelque part que l'homme soit né, il faut qu'il mange ; c'est à la fois la grande préoccupation de l'homme sauvage et de l'homme civilisé[847].

Dans cet extrait cité précédemment, Dumas aborde directement le sujet du rapport de « l'homme » avec la nourriture. Le début du *Grand Dictionnaire* est l'occasion pour Dumas de se moquer allègrement du rôle informatif de l'incipit, qui consiste en théorie en une présentation de l'œuvre répondant aux questions fondamentales du récit (qui, quoi, comment, où, quand, pourquoi etc.)[848]. Ici, Dumas adopte un ton proche de la définition (il entreprend après tout un *Dictionnaire*) et qui se veut fallacieusement neutre et explicatif, comme en témoigne la première phrase ainsi que les quelques mentions de réflexions de son temps sur l'origine de l'humanité[849]. L'incipit est manifestement malicieux, comme en témoigne le dernier paragraphe, qui expédie rapidement la réponse aux questions soulevées plus tôt : « Mais quelque part que l'homme soit né, il faut qu'il mange ». Par cette brève affirmation, le narrateur change radicalement de perspective, et en filigrane, l'on perçoit un Dumas se moquant de son propre propos, d'autant que l'auteur s'amuse à parler de l'origine de l'homme sur un ton volontairement assorti de platitudes :

---

[846] Par exemple avec l'anecdote selon laquelle Dumas a pris « les gros tétons de la cuisinière reconnaissante » (Antoine Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis*, *op. cit.*, p. 34 à 36). Même si l'on soupçonne Bouilhet de grossir le trait dans une optique rabelaisienne, le nombre impressionnant d'occurrences rappelant les figures rabelaisiennes dans son récit est tout à fait frappant, et l'on peut penser que derrière des traits parfois exagérés, se cache un fond peut-être moins flagrant et expansif, mais authentique.

[847] Alexandre Dumas, *Le Grand Dictionnaire de la littérature*, *op. cit.*, « Lettre à Jules Janin », p. 1 et 2.

[848] Questions que l'on pourrait peut-être percevoir, dans un détournement parodique cela dit, dans les deux interrogatives du deuxième paragraphe comme « Comment l'homme est-il né ? ».

[849] Peut-être celles-ci sont-elles réellement le reflet de ce que l'on croyait au XIXe sur l'origine de l'Homme ; peut-être s'agit-il au contraire d'un commentaire parodique à ce sujet (aujourd'hui, l'hypothèse serait battue en brèche pour situer le berceau de l'*homo sapiens* en Afrique).

« C'est là le grand mystère qui a préoccupé les siècles passés et qui préoccupera, selon toute probabilité, les siècles à venir ». De fait, l'écrivain fait sciemment en sorte de ne répondre à aucune des interrogations qui pourraient naître en l'esprit du lecteur, en particulier sur l'identité du narrateur.

Si cet incipit se veut construit à la manière de celui d'un dictionnaire, force est de constater que le ton est bien trop original pour convenir à un mode d'écriture scientifique, ce qui soulève des questions quant à la personnalité du narrateur. Or, sauf erreur, la première personne n'est pas mentionnée avant la page 33, où l'on voit enfin explicitement que le narrateur est un reflet de l'auteur lui-même[850]. Cependant, s'il y a une forte consonance autobiographique, les premières pages relatent de tout autre chose, c'est-à-dire des grands mangeurs à travers l'Histoire (mangeurs d'ailleurs parfois plus ou moins mythiques et littéraires, à l'image du « Trimalcion » de Pétrone[851]). En définitive, ce qui s'annonçait comme un essai autour des origines de la faim n'est en fait qu'une parodie de questionnement, durant lequel le narrateur se moque gentiment des attentes de son lecteur.

Au reste, on peut percevoir de manière générale chez le narrateur une forme de sagesse dans les conseils et recettes de cuisine du *Grand Dictionnaire* ainsi qu'un goût authentique pour les banquets, durant lesquels Dumas montre qu'il brille non seulement par son humour ainsi que sa sympathie, mais aussi par son talent de cuisinier, l'auteur faisant lui-même le menu et les plats de ses invités[852]. Pour un aussi grand gourmet et admirateur de Rabelais que lui, il aurait été difficile de ne pas laisser transparaître dans le style ce goût si particulier ; il n'est dès lors guère étonnant que le *Grand Dictionnaire de cuisine* et *Les Trois Mousquetaires* soient aussi prolixes en la matière, mais dans une reprise plutôt mesurée des traits et de la nourriture du bon vivant.

5. Zola

Le positionnement d'Emile Zola est assez différent. S'il varie principalement selon le thème abordé en un schéma qui semble dichotomique et strict (les classes ouvrières sont

[850] Certains évènements mentionnés, ayant eu réellement lieu durant la vie de l'auteur, indiquent la valeur autobiographique de cette « Lettre » d'introduction au *Grand Dictionnaire* : « je fus condamné à payer 400.000 francs de dettes pour le Théâtre historique. LES 400.000 FRANCS ONT ETE PAYES EN QUINZE ANS ». *Ibid.*, p. 84 (la dernière phrase est mise en avant en majuscules dans le texte source).
[851] *Ibid.*, p. 10. Pétrone, *Satyricon* [Ier siècle], édition et traduction par Olivier Sers, collection Classiques en poche, Paris, les Belles Lettres, 2001.
[852] Alexandre Dumas, *Le Grand Dictionnaire de la littérature*, *op. cit.*, p. 73-74.

plus proches de la liberté du bon vivant, les milieux bourgeois sont plus respectueux de la décence), la réalité n'est pas aussi évidente. Il est vrai que chez Mes-Bottes et ses camarades, la décence à table est un concept rapidement éclipsé au profit de la fête et de la grand-chère. Mais en l'absence du bon vivant à l'origine des excès du groupe, le reste des convives tendait davantage à manger en silence et à respecter autant que possible une forme d'étiquette, de convenances, quant à ce qui est tolérable durant un repas. C'est la raison pour laquelle la plaisanterie de Boche ne fait pas mouche :

> « Personne ne dit le bénédicité ? » demanda Boche[853].

Certes, l'ambiance sinistre est aussi responsable de l'insuccès de la blague, mais l'on peut voir dans le passage qu'avant l'arrivée du bon vivant, les bons vivants potentiels tendent en effet à respecter les règles du savoir-vivre en société. De la même manière, on a montré précédemment que les riches convives des repas fastueux de *La Curée* sont capables de faire éclater l'apparence de la retenue et des bonnes manières lorsqu'il est question de se jeter sur la nourriture, tels des fauves. De manière générale dans les œuvres zoliennes de notre corpus, l'hypocrisie des personnages est une tendance plutôt répandue, et ceux-ci tentent de contrôler les élans bestiaux de leurs corps respectifs au profit d'un semblant de tenue (qui n'est qu'apparente) mais leur brutalité naturelle finit inéluctablement par apparaître. Outre les figures de *L'Assommoir* ou de *La Curée*, le phénomène est en effet aussi présent dans la dévoration symbolique de Florent par les Gras du *Ventre de Paris* (qui entretenaient l'illusion de la bienveillance au début du roman) ou encore dans l'éclatement des haines des artistes de *L'Œuvre*, amenant la scission du groupe des amis de Sandoz.

Dans tous les cas cela dit, la disparition du masque de la décence n'est que ponctuelle, car celui-ci reviendra peu de temps après. C'est pourquoi on considère que l'adaptation du manque de manière n'est que marginale dans le roman zolien. Il ne s'agit pas d'un trait répandu en tant que phénomène permanent, et seul Mes-Bottes est indécent et inconvenant au quotidien. La tendance générale des personnages est au contraire à l'expression du corps de manière rare, toujours plus ou moins provoquée par un évènement extérieur. C'est, outre l'action de Mes-Bottes, le cas pour les figures de *La Curée* dont la bestialité n'apparaît que lorsque l'annonce du buffet a lieu quelques heures après le début du bal[854].

---

[853] Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 132.
[854] Emile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, ch. VI, p. 306-307.

Dans *Le Ventre de Paris*, le corps des Gras n'exprime que la violence de la faim, et se dévoile dans les derniers instants de l'œuvre par l'exil au bagne.

La démesure du bon vivant est perceptible de manière presque manichéenne : elle est en effet liée à l'origine sociale du sujet. Seules des figures des classes populaires peuvent s'approcher des excès des bons vivants rabelaisiens En revanche, si les ouvriers sont les plus aptes à se muer un temps en bons vivants, l'univers zolien n'est pas réellement manichéen concernant la question des excès des personnages, en particulier avec Hupel de la Noue et ses deux acolytes se nourrissant en dépit de toutes les règles de savoir-vivre durant la fameuse bousculade de *La Curée*. Il y avait là en effet non seulement un manque de manières, mais également une forme d'excès, visible dans la manière totalement décontractée avec laquelle les trois hommes mangent et boivent : ils auraient en effet pu s'efforcer, malgré les conditions défavorables, de respecter un tant soit peu les règles sociales liées au repas, et ainsi éviter par exemple de laisser couler « le jus du gigot » de leur menton jusqu'au tapis[855]. L'entorse aux règles accompagnant la mastication constitue dès lors une forme d'excès du bon vivant. Il ne s'agit certes pas d'un excès à la hauteur du déploiement comique d'un Gargantua, mais, dans le milieu de Hupel de la Noue et en particulier lors des fêtes organisées par Saccard, manger de cette manière représente une forme d'excès *a priori* intolérable.

La raison de la libération générale des personnages lors du bal tient vraisemblablement à l'épuisement provoqué par des heures de danse. Le motif n'est pas anodin : il a fallu exciter pendant plusieurs heures le corps pour que puissent être tus les élans de la décence. Les personnages ne peuvent lutter contre leur animalité que via certains artifices tels que la danse, pratiquée jusqu'à l'épuisement. La spécificité de leurs manières bourgeoises vient de leur éducation qui, bien intégrée, les amène à étouffer leurs élans corporels de manière névrotique. Mais paradoxalement, le bal, dans le cas présent, est le meilleur indicateur du refoulement, puisqu'il dévoile la bestialité du corps dissimulée derrière le fard du savoir-vivre, que les personnages ne parviennent plus à maintenir. La névrose des personnages est d'autant plus colossale que la libération de leur corps se fait dans une grande violence, et c'est pourquoi la bousculade provoque l'écrasement du chapeau de l'homme qui était situé trop près des portes[856].

[855] *Ibid.*, p. 308.
[856] *Ibid.*, p. 307-308.

Là non plus, le motif n'était pas sans signification : l'air de bon aloi de l'homme, et surtout son chapeau, peuvent incarner le savoir-vivre, le chapeau étant à l'époque capital, car montrant à autrui le milieu d'appartenance du sujet (ou tout du moins le milieu social dont le porteur souhaiterait faire partie). Aussi, le chapeau qui se dégonfle et se crève en une « plainte sourde » peut représenter *in fine* l'abcès momentanément percé du carcan des règles de savoir-vivre sur les convives. La joie ressentie par ces derniers est tout à fait parlante, et montre bien que l'absence de l'excès dans leur vie est en elle-même une forme d'excès, clairement négative cette fois-ci puisqu'elle tend à les rendre malheureux et violents.

Or ici, la gaieté est intense. Elle vient en effet de la fin momentanée des règles de savoir-vivre, pour un temps écrasé comme le chapeau du « grand bel homme », mais aussi de l'assouvissement de la faim par la dévoration d'un fastueux banquet après des heures de danses. Autrement dit, à une l'excitation intense du corps par la danse (acte corporel par excellence) répond la réjouissante image du repas. Les personnages ressemblent à des prédateurs se repaissant de leur proie après une intense chasse (qui ici pourrait métaphoriquement être dans la danse). La violence de leur joie brutale ne peut dès lors être exprimée autrement que par le « rire », qui n'est pas fondamentalement un rire cruel vis-à-vis de l'homme qui se fait bousculer, mais plutôt quant aux valeurs qu'il incarne. Il s'agit d'une forme de gaieté extrême et incontrôlable, qui justifie d'autant plus la lecture du passage comme exprimant une névrose des figures du texte.

Le rire incontrôlé, autrement dit le « fou rire », est éminemment rabelaisien car il rappelle le rire des géants et de la sage folie de l'ivresse. Effectivement, en montrant une pulsion bestiale aussi violente et échappant à toute maîtrise, les figures zoliennes de *La Curée* semblent en définitive profondément marquées par une forme primaire d'altération pantagruélique. Il ne s'agit malheureusement pas de la véritable altération (qui ne peut se faire qu'en présence d'un bon vivant guidant les autres personnages sur le chemin de l'ivresse), mais plutôt d'un embryon de l'ivresse du bon vivant mêlé à la brutale énergie déployée par le besoin vital de manger et d'exprimer la frustration quant aux règles de la société bourgeoise du XIXe siècle.

L'espace d'un instant, même les chics invités de Saccard vont donc se muer en des prototypes de bons vivants. Toutefois, la transformation des personnages ne dure qu'un court instant, et suite à ces réjouissances, les personnages retrouveront leurs habitudes. Il est vraisemblable

qu'en reprenant l'élan viril corporel rabelaisien, Zola ait ainsi voulu poursuivre le double objectif de rendre d'une part hommage au chantre du corps en littérature, et d'autre part d'inscrire l'ensemble de la société, sans distinction de classe, dans un mouvement viril typique du naturalisme et dénonçant la dimension contre-nature des règles sociales. Il est d'autant plus étonnant que Zola se soit permis d'appliquer ce modèle de réjouissance primaire (une forme de prédation puis l'assouvissement de la faim par l'ingestion de nourriture) jusque dans des sphères certes fictives, mais huppées et *a priori* moins à même de partir dans un élan corporel de ce type. Le résultat est provocateur, et dénonce l'hypocrisie des différents milieux sociaux.

Mais l'importance des tensions et de l'hypocrisie dans l'ensemble des romans zoliens du corpus ne peut que mettre en lumière un rire qui ne concerne que les personnages, et ce de manière très ponctuelle : dans l'ensemble, on est loin des tonalités rieuses du narrateur rabelaisien. Il s'agit avant tout de récits particulièrement marqués par un sentiment de vanité des mœurs, et peut-être de l'impression (justifiée par le fait que ce rire ne soit que ponctuel) que peu importe le milieu social, les individus ne pourront pas changer et demeureront aliénés par les règles et les souffrances qu'ils se sont eux-mêmes imposés. Les rares personnages tentant de bousculer l'ordre social (parfois inconsciemment) ne connaissent jamais de fin heureuse : c'est le cas de Mes-Bottes, qui disparaît, de Florent qui est symboliquement éliminé, de Renée, mourant de maladie ou encore de Claude, qui se suicide.

Dans cet univers toujours influencé par la souffrance et l'autodestruction, la sagesse du bon vivant n'est, à l'image des caractéristiques du personnage, pas omniprésente. Elle opère principalement chez Zola dans la dénonciation de l'hypocrisie ambiante, et apparaît surtout lorsque les personnages se rapprochent de l'altération. Le moment le plus favorable à la mise en avant de ce constat demeure avant tout le banquet, qui dans le cas de *La Curée* ou du *Ventre de Paris* révèle la dévoration des autres par le groupe. La sagesse n'est cependant pas du côté des personnages. Elle intervient davantage dans le discours du narrateur, qui implicitement tend à montrer la réalité des rapports sociaux délétères au lecteur. Les personnages, quant à eux, n'y sont guère sensibles.

Même le Mes-Bottes de *L'Assommoir*, qui est chez Zola la figure la plus proche des bons vivants de Rabelais, n'est pas affecté par la sagesse des géants. Tout au plus ressent-il la douce folie de l'ivresse due à la fête et à la grand-chère de nourriture et d'alcool.

Dans ce cadre, on peut être dubitatif quant à la portée de l'adaptation de la sagesse du géant rabelaisien par Zola, car si même le bon vivant zolien le plus fidèle à son modèle n'est pas concerné par celle-ci (qui se lit plutôt dans la bouche du narrateur) alors l'on peut considérer son adaptation comme plus modérée que le reste des critères du bon vivant chez l'écrivain.

Mais le fait que la sagesse soit quelque peu minorée ne doit pas éclipser la récupération de la dimension sympathique du bon vivant, qui quant à elle est davantage présente. Si Mes-Bottes n'est pas le sage géant de Rabelais, il n'en reprend pas moins ses traits rassembleurs, et une société rieuse se presse autour de lui alors que celle-ci est autodestructrice en son absence. La capacité de Mes-Bottes à altérer autrui pour en faire des joyeux convives, même dans la glauque gargote du banquet de noces, est extraordinaire, et rappelle avec une grande fidélité la dimension merveilleuse de l'altération par les géants de leurs amis pantagruéliques.

Mais encore une fois, cette sympathie ne dure guère longtemps, et ne transforme pas durablement les convives comme c'est le cas autant chez François Rabelais que chez le Sigognac de Théophile Gautier par exemple. Elle n'est d'ailleurs que rarement présente dans les autres œuvres zoliennes du corpus, encore plus influencées par le triste constat des haines présentes dans toutes les strates de la société. L'ensemble de ces traits font de l'adaptation zolienne un cas assez similaire à celui de Dumas, au sens où l'auteur est un rabelaisant ayant pris le parti de n'adapter qu'une partie des caractéristiques des personnages de Rabelais.

6. Nodier

Charles Nodier est plus conventionnel : c'est un rabelaisant extrêmement fidèle d'après Mérimée[857], et le projet de *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* est avant tout de pasticher l'œuvre rabelaisienne le plus fidèlement possible[858]. Pour autant, soit par goût, soit par volonté de diminuer la prise de risque, Nodier n'a pas cherché à retranscrire les excès obscènes des géants ainsi que leur indécence. L'on est dès lors dans le cas original d'une œuvre plutôt fidèle à son modèle, allant jusqu'à reprendre presque à l'identique

[857] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 90-91.
[858] On a vu précédemment la reprise de thématiques spécifiques, telles que celles déployées dans le dernier chapitre, dont le ton n'est pas sans rappeler celui des prologues rabelaisiens.

des thématiques propres à Rabelais, mais en modifiant les personnages pour que ces derniers demeurent acceptables du point de vue de la morale du XIXe siècle.

La sympathie, la sagesse, le rire rabelaisien ainsi que le thème du banquet sont néanmoins bien présents. La sympathie tout d'abord est essentiellement dans des rapports sains entre les personnages, sans réelles tensions. Comme dans les aventures de géants, les rares ennemis des figures principales sont rapidement repoussés, leur influence négative disparaissant avec eux pour ne laisser que le plaisir simple des réjouissances des bons vivants. Les bons vivants ne sont pas les fiers ripailleurs et artistes de la braguette que pouvaient être leurs illustres ancêtres, mais demeurent attachés aux symboliques rabelaisiennes, jusque dans le choix de termes particulièrement significateurs pour un lecteur rabelaisant. La sympathie est autant perceptible chez le personnage que dans la bouche du narrateur, tantôt bienveillant, tantôt moqueur, et ce faisant très proche du narrateur rabelaisien. L'humour n'est pas aussi acerbe que sous la plume de Flaubert par exemple. Il s'agit plutôt de rejoindre la tonalité du narrateur des premiers livres de Rabelais plutôt que des derniers, et l'on est davantage dans une douce raillerie plutôt sympathique que dans le Rabelais plus sombre du *Quart Livre* ou du *Cinquième Livre*[859].

La sagesse des figures rabelaisiennes est plus ou moins remise au goût du jour, surtout dans l'observation extérieure de phénomènes jugés risibles, comme lors de la découverte de l'Institut de Tombouctou.

> Il y en avoit qui cribloient très-méthodiquement les mots de la langue dans un grand sas académique.
> Il y en avoit qui les belutoient sophistiquement, et qui en tiroient un grand profit en vendant la recoupe à je ne sais quels malotrus fainéants pour en faire quelques lippées.
> Il y en avoit qui épluchoient des pronoms, qui trioient des conjonctions, qui vannoient des particules, et qui écossoient des adverbes. […]
> J'en vis un autre qui étoit parvenu à faire un rubis spinelle plus gros de moitié que le bloc d'ambre carabé d'où fut tirée la statue colossale de Popocambou, sans employer d'autre ingrédient que la graine de pimprenelle soigneusement élaborée ; mais je l'ai trouvé depuis vendant des rosaires pour vivre et criant *corone, corone*, au parvis Saint-Antoine de Padoue.[860]

[859] La tendance à l'assombrissement était déjà quelque peu perceptible dans *Le Tiers Livre*, mais les deux derniers romans montrent une tonalité plus noire encore. Le rire rabelaisien de ces tomes est davantage marqué par une forme de désenchantement que par la saine raillerie des débuts. Il convient cependant de voir que lors de l'accomplissement de la quête de la Dive Bouteille, l'œuvre tend à retrouver dans une certaine mesure un ton assez gai, quoique moins plaisantin que précédemment.
[860] Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, *op. cit.*, p. 265-266.

Ici, il s'agit surtout de parodier le travail de l'Académie Française. Bien que celle-ci ne soit pas explicitement mentionnée, elle est implicitement présente dans le « grand sas académique » ainsi que dans le criblage des « mots de la langue ». L'Institut de Tombouctou est une forme d'atelier dans lequel les membres s'appliquent à détricoter « très-méthodiquement » la langue pour en « vendre la recoupe » comme le ferait un boucher, et l'on charcute ainsi le langage à destination des « malotrus fainéants ». Les mots sont découpés sans distinction, et c'est alors un festival grammatical de « pronoms », de « conjonctions » ou encore d'« adverbes » écossés implicitement comme de simples fèves. Le choix de l'image n'est pas innocent : la fève étant la denrée alimentaire la moins chère, l'Institut de Tombouctou traite la langue comme une matière sans valeur et la transforme de manière brutale et industrielle dans un but lucratif.

Bien que l'image qui résulte de cette présentation soit plutôt celle d'une escroquerie institutionnalisée, elle reflète également le fait que l'écrivain en général vit de son art de faire de l'or avec le plus commun, c'est-à-dire le langage. Celui-ci, bien que parlé et écrit dans de multiples langues, est universel pour le genre humain, et n'a par défaut pas de valeur puisqu'il est échangé en permanence (on ne paye pas une discussion). Tout l'art de l'écrivain sera alors de « beluter sophistiquement » cette matière dans le but d'en faire, allégoriquement, « un rubis spinelle ». Mais parfois, le temps est cruel envers les auteurs, et c'est pourquoi un membre éminent de « l'Institut », celui qui a façonné l'immense « rubis spinelle plus gros de moitié que le bloc d'ambre […] d'où fut tirée la statue de Popocambou », est revu plus tard dans la rue, criant « *corone* » au parvis des églises. L'image est comique (l'escroc finissant à la rue), mais aussi relativement triste (en considérant qu'il y a allégorie du destin de bien des écrivains). Il en découle un humour à deux temps, très proche de celui de Rabelais, et en ce sens Nodier se montre particulièrement fidèle à son auteur fétiche.

La réactualisation de la sagesse rabelaisienne implique ainsi également une sympathie avec le lecteur, qui passe par le comique de la scène, et donc par le rire. En définitive, la liberté prise par Nodier à l'égard de la source rabelaisienne tient surtout au choix de ne pas aller dans le sens d'un personnage excessif et trop libre dans son comportement. Le reste des traits du bon vivant demeure plutôt présents. *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* n'est pas un pastiche entièrement fidèle, mais garde nombre de caractéristiques rabelaisiennes.

7. Cladel

Enfin, *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* de Léon Cladel offre à l'étude le phénomène intéressant d'une œuvre très éloignée des thématiques rabelaisiennes, mais intégrant pendant quelques pages un pastiche des banquets rabelaisiens. Durant ce dernier, l'on n'observe pas de réel questionnement quant à ce qui fait un bon vivant, ou quant à l'adaptation du personnage au XIXe siècle, et il s'agit plutôt d'un exercice de style. L'auteur n'a pas pour objectif de revivifier la sagesse ou le rire changeant du narrateur rabelaisien, mais choisit de mettre en action ses personnages transformés un temps en convives pantagruéliques. Ces derniers se montrent, on l'a vu[861], grossiers mais rieurs, et l'ivresse comme la nourriture prennent des proportions effrayantes. Ainsi enivrés, les mangeurs paraissent se muer un temps en bons vivants, taquinent « les deux jeunes brus de la Mère des Laboureurs » apportant les « énormes soupières » d'un bouillon aux « yeux terribles », et plaisantent autour du culte de « Saint-Œuf » avant que ne commence « le sabbat »[862].

Le banquet qui s'ensuit est pleinement rabelaisien, et ressemble beaucoup aux « Propos des Bienyvres ». Pour autant, le passage pose question, étant donné le ton sinistre et cruel du roman. S'il y a dans le chapitre une forme d'exercice de style, ne s'agit-il pas également d'ironiser quant à la fréquence du motif du repas pantagruélique durant le siècle ? Les personnages de l'œuvre étant en effet déchirés par la haine et les jalousies, il est particulièrement dérangeant pour le lecteur de voir réunis autour d'une table les deux ennemis jurés, que sont Anzelayr et le narrateur, surtout pour les voir s'adonner aux réjouissances de la fête comme si de rien n'était. Il est possible que Cladel ait voulu autant rendre hommage à Rabelais (par le style rabelaisien, clairement repris) que dénoncer une mode (qu'il aurait jugé quelque peu excessive) des écrivains pastichant le moine défroqué.

L'idée du mélange entre le pastiche à l'ironie serait d'autant plus juste que l'entente des adversaires est troublante pour le lecteur. Elle serait d'autant plus plausible que l'on a montré la dimension parfois étrange de l'altération pantagruélique uniquement momentanée. Dans *L'Assommoir* par exemple, lorsque Mes-Bottes est au centre du récit, chacun se mue en bon vivant, mais sitôt la disparition du personnage les jalousies reprennent de plus belle, ce qui donne au passage une consonance en décalage avec l'ensemble du roman. Il s'agit, bien entendu, d'un décalage calculé. La reproduction des thématiques rabelaisiennes constitue de toute manière l'expression d'un pied-de-nez aux règles de la décence. Mais il est

[861] Léon Cladel, *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, *op. cit.*, p. 243 à 251.
[862] *Ibid.*, *op. cit.*, p. 243.

envisageable d'imaginer que Cladel ait pu vouloir mettre en lumière la dimension artificielle du recours à l'allusion dans des œuvres *a priori* éloignées des sujets abordés dans le roman rabelaisien.

Cela dit, encore une fois, cette lecture ne doit pas tendre à diminuer la veine rabelaisante de l'extrait de *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*. Il s'agit d'un second degré d'interprétation ne remettant pas en cause le pastiche, lequel est bel et bien présent. D'une certaine façon, les quelques pages de l'œuvre tournées vers le banquet pantagruélique sont ainsi typiquement rabelaisiennes, car elles reprennent le principe de la lecture à différents paliers interprétatifs (entre d'une part le pastiche du style de Rabelais, et d'autre part une forme de moquerie quant à l'allusion fréquente en dépit de l'intrigue générale), sans qu'aucun d'entre eux ne domine. Le phénomène d'ambivalence dans l'interprétation est d'autant plus remarquable que la narration ne reprend pas à proprement parler le principe du rire changeant du narrateur rabelaisien. Le narrateur décrivant son histoire personnelle, il ne peut pas avoir le point de vue nettement extérieur aux évènements du narrateur de Rabelais[863]. C'est par un habile jeu sur la lecture personnelle du texte que se fera le lecteur qu'apparaîtra la discordance. Si l'on ne se montre pas attentif, on peut comprendre le passage comme une scène de ripaille simplement étrange par rapport à la tonalité d'ensemble très sombre. La nécessité de s'interroger sur le propos est un motif on ne peut plus proche de l'humour du narrateur de François Rabelais, tantôt bienveillant, tantôt volontairement agressif, tantôt sibyllin, et Léon Cladel l'utilise brillamment.

8. Les bons vivants, du moins au plus rabelaisant

a. Les bons vivants « de circonstances » et ambigus

Pour résumer, les personnages des différents auteurs pourraient être classés, du moins au plus rabelaisien, de la manière suivante. Les figures de Cladel tout d'abord sont des « bons vivants de circonstances » plus que tout autre personnage de notre corpus. Pour autant, même s'il y a dans leur comportement une fausseté sous-jacente que l'on devine sans difficulté, leurs réactions durant le passage étudié demeurent grandement similaires à celles que pourraient avoir les convives rabelaisiens du chapitre du *Gargantua* illustrant les « Propos des Bienyvres ». Aussi, bien qu'ils puissent être considérés comme les moins

[863] Même si ce dernier raconte par moments avoir été témoin de quelques évènements marquants du récit, il demeure clairement extérieur à l'histoire.

rabelaisiens de tous les personnages du corpus, l'ampleur de leur transfiguration n'est pas à sous-estimer : momentanément, les personnages deviennent en effet très rabelaisiens et, contrairement à l'immense majorité des figures du corpus, n'abandonnent pas la part virile et sexuée (la « gauloiserie », dirait-t-on) du bon vivant.

Viennent ensuite les figures de Charles Nodier, qui s'inscrivent dans un certain entre-deux. L'œuvre est pensée comme un pastiche, mais garde une grande liberté dans la mise en scène des situations et des échanges des personnages. Malgré la reprise de nombreux motifs issus des œuvres de François Rabelais, l'on est dans l'ensemble face à un propos au demeurant très sage pour un roman supposé pasticher l'exemple par excellence de la subversion en littérature. Peu importe le personnage, il ne sera jamais question de gauloiserie comme l'on aurait pourtant pu s'y attendre. Les dialogues sont eux-mêmes marqués par une grande prudence, et l'on est très loin des moqueries voire des insultes de Gargantua ou de Panurge.

La subversion n'est cependant pas absente du récit, mais prend place à un niveau bien différent. Il s'agit désormais d'insister sur l'ironie de situations comiques par le biais de la narration, et non de manière directe via les dialogues. Le lecteur n'est plus témoin d'un Gargantua rabaissant les seigneurs invités par son père (que sont « Painensac », « le duc de Francrepas » et « le comte de Mouille Vent »[864]). Au contraire, il est davantage confronté à une narration ironisant sur des suites de situations ridicules, ou bien jouant avec bienveillance autour d'allusions à destination des rabelaisants, en particulier au moyen de l'idiome si particulier de Rabelais, ou via des pastiches très flagrants tels que celui-ci :

> Il me suffit de claquer le pouce contre le *médius*, ou de frapper trois fois la langue contre le palais, pour mener [ma voiture] de Delhi à Tobolsk [...].[865]

L'extrait est très comparable à la joute non-verbale de Panurge et Thaumaste, durant laquelle le compagnon de Pantagruel multiplie les gestes obscènes, que Thaumaste interprète de manière trop allégorique pour être sérieuse[866]. On est en définitive davantage dans le pastiche de la verve et de l'humour narratif rabelaisien que dans l'adaptation de situations grotesques et carnavalesques (qui seraient liées aux excès et à la vulgarité des personnages comme cela était le cas dans le roman rabelaisien). Les figures imaginées

[864] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XII, p. 128-130.
[865] Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, *op. cit.*, p. 7.
[866] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. XIII, p. 180.

par Nodier sont, malgré leurs penchants rabelaisiens, bien plus marquées par les normes sociales du XIXe siècle que par la liberté fabuleuse et extravagante des géants de Rabelais.

b. Les bons vivants assumant leurs excès mais incomplets

On a montré que les personnages de Zola sont plus difficiles à situer typologiquement, car bien que l'auteur entretienne l'illusion d'une tendance à la réjouissance davantage exprimée par les classes populaires tandis que les milieux plus huppés seraient éloignés de ce type de festivité, on peut constater en vérité un certain nombre de points de convergences entre les deux groupes sociaux. Il s'agit chez les plus riches de briser un temps le carcan parfois insoutenable des règles de savoir-vivre dans un but cathartique (on a vu le plaisir immense de l'ingestion dans la salissure, ressenti par Hupel de la Noue et ses deux compagnons). A l'inverse, les ouvriers tendent autant que possible, lorsqu'aucun bon vivant n'est parmi eux, à imiter les signes et postures des sociétés plus aisées dans une attitude quelque peu infantile.

Mais dans les deux milieux, on peut lire fatalement une tension vers l'animalité particulièrement brutale, que le bon vivant, s'il est présent, devra canaliser positivement en une saine réjouissance. Cette capacité propre au personnage explique le fait que les tensions des ouvriers de *L'Assommoir* disparaissent durant le repas en présence de Mes-Bottes. Lorsque le bon vivant est absent, les personnages ont parfois tendance à devenir tout de même des bons vivants et donc à être positivement altérés, en particulier face à un festin. Néanmoins, il s'agit souvent d'une forme plutôt inachevée de bons vivants, ces derniers ne gardant que quelques caractéristiques du modèle rabelaisien.

Le fait que les personnages soient plutôt des ébauches de bons vivants que dans cette attitude à part entière pourrait indiquer un sentiment chez l'auteur assez similaire à celui de Balzac. On aimerait réactualiser la figure rabelaisienne en littérature, mais il est devenu particulièrement ardu de l'adapter en un siècle où la décence est devenu un maître-mot dans les rapports sociaux. Il est néanmoins remarquable de voir que Zola ait décidé de mettre en situation des personnages sans distinction de classe sociale dans un contexte ponctuellement rabelaisien. S'il s'agit de dénoncer la fausseté des rapports sociaux marqués par le sceau de la décence et des convenances, il n'est pas anodin de voir ainsi des bourgeois voire des nobles manger avec moins de manières que les plus humbles. En effet, même durant

l'altération des convives ouvriers par l'entrain de Mes-Bottes, il n'est pas de description d'une manière particulièrement répugnante de se nourrir chez les personnages.

> […] Les dames se tamponnaient la figure avec leurs serviettes parce qu'elles riaient trop[867].

Malgré leur fou rire, les femmes de *L'Assommoir* se comportent avec autant de décence que possible tout en souscrivant aux pitreries du bon vivant menant la danse. Il en va de même pour les hommes, qui, bien que très enthousiastes envers les facéties du personnage, gardent un minimum de tenue :

> M. Madinier, cherchant un mot pour exprimer son étonnement presque respectueux, déclara une telle capacité extraordinaire[868].

M. Madinier et ses comparses sont ainsi effarés par les capacités d'ingestion impressionnantes du bon vivant, et l'« étonnement » de Madinier est autant dû au spectacle qu'il contemple qu'à sa dimension fondamentalement iconoclaste envers les règles de savoir-vivre. Mais malgré un étonnement d'abord plus marqué par la surprise que par la sympathie, le personnage ne montrera pas davantage de réaction quant au pouvoir fédérateur de Mes-Bottes, et l'on peut supposer qu'il finisse par se réjouir du comique de la scène à la manière des autres convives. A l'inverse, on a pu voir dans *La Curée* des bourgeois et des nobles moins précautionneux, ce qui est un comble ! Bien que les invités de Saccard demeurent sympathiques parce qu'ils sont positivement altérés par l'ivresse, leur manière de manger demeure clairement écœurante. Même les ouvriers de *L'Assommoir*, mangeant tout en étant saisis par un fou rire, ne « causaient pas la bouche pleine » [869] ! Et que dire du « jus » coulant du menton jusqu'au tapis[870] ? Les personnages se comportent comme des animaux, et le jus du gigot est, après tout, du sang que l'on ne nomme pas. La dévoration du gigot est bestiale, et évoque la prédation animale, surtout après le pillage du buffet qui précède.

L'on est ainsi en confrontés à des personnages à l'éducation en théorie irréprochable, mais qui se nourrissent sans la moindre distinction, tandis que d'autres figures (celles de *L'Assommoir*) *a priori* peu éduquées font montre de davantage de tenue, et se comportent comparativement de manière très distinguée ! Le motif est provocateur et implique différentes significations sous-jacentes. Il s'agit notamment de casser le piédestal

[867] Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 134-135.
[868] *Ibid.*, *loc. cit.*
[869] Emile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, ch. VI, p. 308.
[870] *Ibid.*, *loc. cit.*

que les plus hautes sphères de la société se sont forgées pour les montrer selon un jour *naturel* : chacun est égal à son prochain devant les besoins du corps. C'est la raison pour laquelle les plus riches demeurent capables de mal se tenir à table. Le moment de l'ingestion de la nourriture ou de l'alcool, et le trajet de ces dernières dans le corps jusqu'à l'évacuation ne peuvent pas être totalement éloignés du besoin naturel et vital fondamental. Les milieux sociaux les plus chics étant supposés davantage normés que les classes sociales dans lesquelles l'éducation se fait *supposément* moins présente, le besoin vital ressenti par des personnages au quotidien soumis aux règles de savoir-vivre est d'autant plus violent, et amène la bestialité observée dans *La Curée*.

Un objectif aussi corrosif (celui de la destruction des « monuments » à la gloire d'un groupe spécifique) n'étant pas sans risque de retombées pour Zola, quel meilleur patronage que celui du géant Rabelais ? D'autant que la remise en cause des travers du monde est éminemment rabelaisienne, et que le roman rabelaisien se fait lui aussi le chantre du corps. Même si les personnages sont tous plus ou moins marqués par l'excès, qui implique des dérapages et des moments durant lesquels ils deviennent ridicules (et donc autant comiques que critiquables), le roman rabelaisien constitue une forme de cri de joie du corps dans tous ses aspects, dans un élan vital iconoclaste et subversif, mais aussi cathartique.

Le patronage rabelaisien est tout à fait adapté aux motivations zoliennes, et amène un renversement du monde typique du style rabelaisien dans l'univers zolien. Les personnages les plus influencés par les règles sociales et les codes du savoir-vivre sont aussi les plus rabaissés lors de leur animalisation. Il ne s'agit néanmoins pas d'une mise à terre négative, mais salvatrice, et en oubliant un temps totalement le respect de la décence, les personnages de *La Curée* font tout simplement le choix de vivre. C'est en ce sens que le plaisir est présent chez Hupel de la Noue et ses acolytes, car en mangeant sans la moindre distinction, ils rejettent le carcan de la décence, et par ce biais refusent ponctuellement d'être asphyxiés par les règles imposées aux gens de haute naissance.

Le bon vivant comme fer de lance d'un retournement salvateur des valeurs est très perceptible dans cette supposée dichotomie entre *L'Assommoir* et *La Curée*, mais est moins perceptible dans *L'Œuvre* ou dans *Le Ventre de Paris*. Dans *L'Œuvre*, les artistes rejettent la dimension conventionnelle de l'art, et considèrent les peintres ou sculpteurs se pliant aux lois de l'Académie comme des artistes soumis à la culture dominante (c'est-à-dire bourgeoise). Pour autant, loin de s'en éloigner, Claude et ses collègues ne font que reproduire les codes

de la société bourgeoise qu'ils haïssent, et c'est peut-être l'une des raisons de leur échec. On est en permanence dans une oscillation entre mouvances populaires et goût pour le mode de vie bourgeois, aussi les prétentions des artistes sont-elles contradictoires. Dans ce contexte de conflit intérieur, la place de la nourriture est au second plan. Il n'y a pas de bon vivant dans *L'Œuvre*, mais le banquet demeure chez Sandoz. Mais on a pu voir la dimension nocive des relations entre les artistes. Leurs tensions ne seront pas apaisées par un élan bon vivant, car le repas n'a rien de fameux.

> Le ménage avait le goût des curiosités gastronomiques, venues des quatre coins du monde. Cette fois, on se décida pour un potage queue de bœuf, des rougets de roche grillés, un filet aux cèpes, des raviolis à l'italienne, des gelinottes de Russie, et une salade de truffes, sans compter du caviar et des kilkis en hors-d'œuvre, une glace pralinée, un petit fromage hongrois couleur d'émeraude, des fruits, des pâtisseries. Comme vin, simplement, du vieux bordeaux dans les carafes, du chambertin au rôti, et un vieux mousseux de la Moselle en dessert, en remplacement du vin de champagne, jugé trop banal[871].

L'extrait montre bien que le couple Sandoz n'est pas à la hauteur de ses prétentions en matière gastronomique, et fait de Sandoz et Henriette des parvenus. Ni ordre, ni logique ne transparaissent derrière cette accumulation de denrées rares, réunies simplement parce qu'elles sont décrétées « curiosités gastronomiques ». C'est ainsi que s'enchaînent la « queue de bœuf » en potage et les « rougets grillés » par exemple. Certes, l'oxtail est un potage, mais il contient de la viande et par conséquent, il aurait été plus logique de mettre le poisson (le rouget) avant lui, car d'un point de vue culinaire, le menu est incohérent. De même, les « raviolis » côtoient les « gelinottes » et les « truffes » sans ordre aucun. Le but d'Henriette est manifestement d'épater ses invités par le faste de mets rares accumulés. L'énumération qui s'ensuit n'a cependant que peu de ressemblance avec les menus hyperboliques des géants de François Rabelais, car ceux-ci demeuraient malgré tout relativement cohérents. Les viandes étaient avec les viandes, les poissons avec les poissons etc., et malgré l'énumération, on ne passait pas pour ainsi dire du coq à l'âne, alors qu'ici les plats s'enchaînent dans le désordre. Et pourtant, le narrateur nous apprend qu'Henriette a voulu « soigner le menu »[872] ! Il est manifeste que ni la femme de Sandoz, ni Sandoz lui-même n'ont pas les compétences requises pour organiser un repas chic, et cela s'en ressent nettement.

[871] Emile Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.,* p. 364.
[872] *Ibid.*, *loc. cit.*

Tout est un prétexte pour montrer aux invités l'opulence dans laquelle Henriette voudrait vivre. Si le coût du repas est vraisemblablement élevé en raison de la rareté des aliments choisis et des majordomes, le prix n'est pas à la hauteur du contenu car le tableau d'ensemble sera fatalement bancal. A vouloir trop accumuler de mets exotiques comme autant de preuves de son aisance financière, Henriette en a négligé les règles fondamentale du repas, et le menu perd son sens pour ne laisser aux convives comme au spectateur que le spectacle d'une tablée, non pas réjouissante comme les banquets rabelaisiens mais plutôt écœurante et qui n'atteint définitivement pas son objectif (celui de rassembler les artistes). Bien au contraire, ce repas aux mets éclatés est peut-être en partie responsable de la déflagration qui consumera l'amitié des personnages.

Il n'est en effet guère étonnant que les artistes ne ressentent pas la positive altération spécifique au bon vivant selon Rabelais. A l'inverse, le repas a pour conséquence une montée des tensions menant à la division du cercle d'amis, peut-être favorisée par un phénomène d'indigestion. On aurait en effet du mal à ne pas penser à ce phénomène alors que le roman est écrit durant le siècle de l'hygiénisme (qui notamment donnait des conseils sur l'hygiène alimentaire et à l'enchaînement des plats dans un menu), d'autant que par définition le style naturaliste du roman zolien suppose de dépeindre, entre autres, tous les phénomènes corporels, sans distinction. Aussi l'indigestion peut-elle se traduire dans un reflux symbolique, celui des critiques acerbes et des paroles assassines en grand nombre qui constituent, pour Claude et Sandoz plus que tout autre, une forme de logorrhée, une diarrhée verbale ne pouvant s'évacuer que violemment, joignant le sens symbolique à un phénomène physiologique[873]. L'explosion du groupe et de la table est d'autant plus fatale que l'absence de bon vivant ne facilite pas l'altération. N'étant ainsi pas à même d'entrer dans l'état second de l'ivresse, les figures zoliennes de *L'Œuvre* sont ainsi de simples mangeurs. Pire, la lourdeur de l'ambiance enlève toute gaieté et tout appétit. Ainsi contrits, ils ne peuvent que moins supporter l'afflux massif de victuailles et les rejettent ou n'en ont cure, et, au milieu des jalousies, des rancunes et de leur propre vanité, Sandoz et Henriette sont les témoins impuissants de la déroute du repas.

Dans *Le Ventre de Paris*, on peut aussi bien observer une tendance à la boulimie chez les Gras (proche de celle des géants rabelaisiens) qu'à l'anorexie concernant les Maigres (Florent, Claude voire Gavard). L'anorexie est assez proche du sentiment émanant du dernier

[873] Emile Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.,* p. 364 et suivantes.

repas chez les époux Sandoz, puisqu'elle se traduit chez Florent par une sensation de nausée à la vue des empilements de denrées, de viandes et de légumes à l'intérieur des Halles. Etant amené à travailler en leur sein, on comprend davantage le malaise permanent de Florent, qui évolue dans un monde d'abord très différent de celui qu'il a connu avant l'exil au bagne, et tout simplement trop différent de lui pour qu'il puisse s'y intégrer. D'ailleurs les Gras ne se montrent accueillants qu'envers les autres Gras, et la bienveillance envers Florent au début de l'œuvre peut être comprise comme une forme d'apitoiement envers un Gras qui aurait été affamé ! La charité du Gras consiste alors à tenter de redonner à Florent la bombance supposément perdue.

> Florent, ami des garçons, gâté par son frère, accepté par Lisa, finit par s'ennuyer terriblement. […] Elle [Lisa] s'irritait peu à peu de le rencontrer sans cesse dans ses jambes, oisif, ne sachant que faire de son corps. D'abord, ce ne fut qu'une haine raisonnée des gens qui se croisent les bras et qui mangent, sans qu'elle songeât encore à lui reprocher de manger chez elle[874].

Mais Florent ne mange pas réellement, du point de vue des Gras. Plutôt que de critiquer son « oisiveté », c'est son apparence et son manque d'appétit qui dérange ses contemporains. Le bagnard se nourrit peu et ne grossit pas. Son étrangeté va susciter une réaction de rejet presque animale de la part des Gras, car Florent n'est pas des leurs, et doit donc être exclu du groupe. Le plus tragique est que le comportement alimentaire du protagoniste est involontaire et instinctif.

> Une caisse de fromages laiteux, et une autre caisse, pleine d'escargots bourrés de beurre persillé, étaient posées aux deux coins, négligemment. Enfin, tout en haut, tombant d'une barre à dents de loup, des colliers de saucisses, de saucissons, de cervelas, pendaient, symétriques, semblables à des cordons et à des glands de tentures riches ; tandis que, derrière, des lambeaux de crépine mettaient leur dentelle, leur fond de guipure blanche et charnue. Et là, sur le dernier gradin de cette chapelle du ventre, au milieu des bouts de la crépine, entre deux bouquets de glaïeuls pourpres, le reposoir se couronnait d'un aquarium carré, garni de rocailles, où deux poissons rouges nageaient, continuellement.
> Florent sentit un frisson à fleur de peau […][875].

Le « frisson » marque de manière évidente la réaction du corps mis en présence d'un élément qu'il juge hostile. A la manière des Gras mal à l'aise en présence de Maigres, on a ici un Florent qui montre sans le vouloir un réflexe instinctif exprimant différentes sensations et sentiments, que peuvent être le danger, le dégoût, la peur. Il faut dire que Florent est mis en présence de tout ce qui le répugne. La nourriture est non seulement accumulée

[874] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 85.
[875] *Ibid.*, p. 56-57.

en grandes quantités, mais elle est aussi disposée de manière à représenter une forme de « temple de la charcuterie »[876], avec en particulier le reposoir comme symbole religieux, dans lequel les « saucisses », « saucissons » et « cervelas » sont autant de décorations de cette parodie de cérémonie. N'étant pas positivement sensible aux attraits de la viande et du fromage, Florent ne peut que ressentir un certain malaise face à ce symbole fort de la fierté des Gras, et son point de vue de Maigre semble influencer la description du narrateur, faisant de la préparation du traiteur un spectacle atroce. Les viandes ressemblent en effet à des cadavres.

Les « saucisses » et surtout le « cervelas », ainsi organisés en une « chapelle du ventre », ne sont guère appétissants et suscitent le dégoût. L'éparpillement des charcuteries au milieu des glaïeuls est particulièrement symbolique, car les viandes sont disposées comme autant de membres suite à un combat violent (le glaïeul ayant pour racine latine le « glaive »). Sa couleur « pourpre » est dans le cas présent un lien frappant au sang que l'on peut presque voir couler du cervelas. Ce qui s'annonçait comme un monument à la gloire de la mastication ressemble dès lors plutôt à une chapelle à la gloire de la violence et du sang. La faim des Gras ne peut être assouvie que par la victoire sur les Maigres, fut-elle sanglante, et le frisson de Florent face à ce spectacle est peut-être un signe annonciateur de sa dévoration symbolique à venir.

A la manière de la réaction instinctive de Florent voyant cet autel de la viande, l'instinct intervient aussi chez les Gras :

> Elle [Lisa] l'appela « monsieur », fut très bonne. Elle le regardait paisiblement, de la tête aux pieds, sans montrer aucune surprise malhonnête. Ses lèvres seules avaient un léger pli[877].

Si Lisa parvient à mieux contrôler ses réflexes que Florent, il n'en demeure pas moins chez elle une réaction première de méfiance, voire de dégoût face à la maigreur de son beau-frère. Ce sentiment, malgré tous ses efforts, perdure.

> Lisa avait repris ses habitudes lentes et béates ; elle le tolérait, même le matin, quand il gênait le service ; elle l'oubliait, puis, lorsqu'elle le rencontrait, noir devant elle, elle avait un léger sursaut, et elle trouvait un de ses beaux sourires pourtant, afin de ne point le blesser. Le désintéressement de cet homme maigre l'avait frappée ; elle éprouvait

[876] Pour reprendre l'expression utilisée par Philippe Hamon et Marie-France Azéma dans la note 4 de l'édition consultée. *Ibid.*, *loc. cit.*
[877] *Ibid.*, p. 59.

> pour lui une sorte de respect, mêlé d'une peur vague. Florent ne sentait qu'une grande affection autour de lui[878].

L'extrait indique de manière nette chez Lisa une forme d'hypocrisie. Elle n'est pas encore réellement, à ce moment du roman, dans la condamnation de l'attitude de Florent, et le fait que ce dernier n'ait pas voulu prendre sa part d'héritage la laisse même en partie admirative, « respectueuse ». Mais sa « maigreur » l'inquiète. Il ne s'agit pas d'une inquiétude bienveillante quant à la santé de Florent, mais bien d'une « peur vague » de la différence. Florent, quant à lui, ne se rend compte de rien. En définitive, on a ici tous les ingrédients nécessaires à l'apparition de la haine, car non seulement Lisa se montre inquiète à propos de la manière d'être de Florent, et cache du mieux qu'elle peut cette peur (ce qui ne peut que faire monter en elle une tension de plus en plus grande), mais aussi son beau-frère n'est pas sensible aux signes négatifs émis plus ou moins discrètement.

Les figures zoliennes de *L'Œuvre* et du *Ventre de Paris* sont souvent trop enfermées dans des considérations spécifiques pour s'approcher des bons vivants rabelaisiens. Dans *L'Œuvre*, il s'agit des tensions internes au groupe des artistes. Dans *Le Ventre de Paris*, il s'agit d'un conflit bien plus viscéral, celui des Gras contre les Maigres. Les Maigres ne sont pas de simples victimes des Gras ; c'est une haine mutuelle, et si le roman se focalise sur la violence ressentie par Florent, ce dernier n'apprécie guère les Gras non plus, et a les mêmes réactions négatives instinctives que ces derniers en sa présence.

La dénonciation des travers des personnages zoliens passe notamment par un rapport bestial et violent à la nourriture proche de l'excès des géants à table. Mais la ressemblance s'arrête là, les personnages étant rongés par leurs haines et tournés vers l'autodestruction : ils sont ainsi dans une animalité que n'ont pas les géants de Rabelais qui, malgré leur dimension effrayante, demeurent avant tout sympathiques et sages, probablement en raison de leur humour cathartique. Chez Zola, la catharsis n'a pas lieu, et les tensions s'accumulent jusqu'au point de non-retour. Le lien à Rabelais, dans un tel contexte, se fera davantage du côté de la narration qui multipliera les allusions rabelaisiennes et transformera le regard du lecteur sur le texte lorsque des bons vivants entreront en scène, ou du moins lorsque les personnages tendront à ressembler à des bons vivants (comme Hupel de la Noue dans *La Curée*).

On est chez Zola dans un tableau toujours différent, qui réactualise les différents traits des géants rabelaisiens de manière systématiquement partielle, même si tous sont présents

[878] *Ibid.*, p. 84.

dans une optique globale. Le choix de donner à un personnage une caractéristique du bon vivant plutôt qu'une autre dépend avant tout de sa situation sociale et de son rapport avec les règles de la société, mais aussi de ses aspirations personnelles ainsi que du poids des règles sur sa personnalité fictive. Le tour de force de Zola aura été de rendre ses personnages incroyablement humains, car ils sont fondamentalement imparfaits et capables de se tromper, vivent souvent difficilement les rapports avec d'autres personnages voire des groupes sociaux en général, peuvent être obnubilés par leurs tensions au point de s'aliéner, etc.

c. *Les bons vivants éloignés des excès corporels de Dumas, Gautier et Flaubert, et le faux carnaval de Cladel*

Les figures de Dumas sont quant à elles davantage dans un respect de la source rabelaisienne, mis à part les excès obscènes des géants et leur langage parfois plus qu'irrespectueux. Les personnages sont en effet toujours respectueux envers leurs semblables, même envers leurs ennemis. Pour Porthos, il s'agit avant tout de restituer la droiture supposée du mousquetaire, liée à son temps révolu ainsi qu'à son caractère. Pour le narrateur du *Grand Dictionnaire*, il s'agit davantage de se rapprocher du lecteur en reprenant partiellement le ton bienveillant du narrateur rabelaisien, parce que si Rabelais ne cesse de faire osciller son narrateur entre la bienveillance et la moquerie voire l'injure, Dumas demeure uniquement dans une attitude sympathique, et son humour ne va pas partir dans la moquerie et l'irrespect.

Porthos est la figure de Dumas la plus proche des bons vivants rabelaisiens. Pour autant, on a montré l'importance surprenante de son hypocrisie, digne de Tartuffe. Après tout, Porthos n'est pas la figure principale du roman, et il est possible que sa fourberie momentanée envers son amante soit un moyen de ne pas le rendre trop sympathique. Il est également envisageable qu'il s'agisse d'une restitution des moments les moins glorieux des géants de Rabelais, plutôt que d'imaginer des scènes de scatologie ou de sexualité. Auquel cas, il s'agirait d'un habile contournement du problème causé par l'impératif de la décence. En faisant de Porthos une figure ponctuellement très critiquable, l'on rejoint en quelque sorte le cas d'un Gargantua durant l'épisode du torchecul. Il ne s'agit certes plus de montrer l'ordure pour créer une image repoussante, mais de passer par un rejet analogue pour des motifs moraux cette fois-ci. Cette idée est d'autant plus plausible qu'à part les moments

durant lesquels Porthos tente plus ou moins d'entretenir sa liaison intéressée avec Mme Coquenard, le personnage demeure dans l'ensemble une figure sympathique et plutôt attachante. Il est effectivement un ami fidèle des trois autres mousquetaires, et alors son comportement, malgré quelques faiblesses, est plus que louable, tandis que la narration, quoiqu'implicitement moqueuse envers lui, n'en reste pas moins bienveillante. Le narrateur du *Grand Dictionnaire de cuisine* n'est jamais dans un excès analogue, et est fondamentalement sympathique et attachant, son humour lui permettant de présenter de manière passionnante un projet d'ouvrage *a priori* peu distrayant (le dictionnaire). S'il éloigne de lui toute forme de grossièreté, le narrateur reprend tout de même le reste des caractéristiques propres au bon vivant et au narrateur de Rabelais, et c'est ainsi qu'il montre lui aussi une certaine sagesse bienveillante et un rire qui atteint son paroxysme dès qu'il est question de banquet.

Chez Flaubert, les personnages sont moins marqués par l'esprit rabelaisant que l'on aura pu le croire au vu des *Correspondances*. Si l'écrivain était un éminent rabelaisant dans le privé, il semble qu'il ait été très prudent dans la restitution des traits de son auteur fétiche dans ses personnages. On est donc très loin d'un Balzac, qui revendique haut et fort l'héritage littéraire de Rabelais et l'adapte même dans un pastiche. Pour Flaubert, il convient davantage de ne pas trop contrevenir aux codes et règles de la décence. Mais malgré sa prudence, son roman-phare (*Madame Bovary*) lui a causé de nombreuses frictions avec la Justice, d'où la minoration des bons vivants. Toutefois, ils reprennent une grande partie des traits comportementaux des bons vivants de Rabelais : tous sont en effet plus ou moins réactualisés, hormis la sympathie moins tangible et la vulgarité moins libre que celle des géants. Quoiqu'ils se montrent ainsi assez libres par rapport au reste des figures de *Madame Bovary*, les bons vivants du banquet de noces n'iront néanmoins pas jusqu'à s'adonner à des jeux sexuels[879].

[879] Le jeu consistant à souffler des bulles dans le trou de la serrure de la chambre de la mariée est-il une métaphore sexuelle ? Pas directement, mais il autorise une tournure plus érotisante du texte… jusqu'à ce que le jeu se termine à cause de Rouault presque immédiatement ! La libération du corps est un motif qui revient fréquemment durant le roman : on pense par exemple au moment où Emma réchauffe ses jambes auprès du feu en soulevant sa robe, sans savoir qu'elle est observée par Léon, qui deviendra son amant. L'ouvrage de Nao Takaï est particulièrement intéressant concernant la représentation du corps des femmes en littérature, et recèle de nombreux exemples de ce type. Nao Takaï, *Le Corps féminin nu ou paré dans les récits réalistes de la seconde moitié du XIXe siècle – Flaubert, les Goncourt et Zola*, préface de Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 86. L'exemple portant sur les jambes d'Emma vues par Léon avait déjà été commenté par Claudine Gothot-Mersch (« La description des visages dans *Madame Bovary* », *Littérature*, n° 15, octobre 1974, p. 21).

Si le corps est pleinement présent dans *Salammbô*, en particulier lors de l'ouverture (avec un banquet qui ressemble à un carnage tant la consommation de la nourriture est une dévoration) ou lorsque Salammbô se dévoile, il ne s'agit pas de montrer le corps féminin de manière brutale et crue comme le serait celui de Gargamelle. Bien au contraire, Flaubert déploie un grand nombre d'artifices à teneur érotique, pour faire de la représentation du corps de la jeune femme un motif davantage artistique et sensuel que purement sexuel. On est alors à des lieues des préoccupations rabelaisiennes, qui se positionnent selon une démarche opposée, car le corps féminin y est (comme le corps masculin) l'expression de besoins naturels (dont la sexualité fait partie), et les élans corporels du corps dans cette optique rabelaisienne donnent lieu à une vision crue du rapport sexuel.

Le ton employé par le narrateur rabelaisien fait davantage penser à celui d'une blague qu'à un récit « pornographique » avant l'heure, car on apprend paradoxalement à la fois tout et rien quant aux rapport sexuels des deux géants : lorsque Rabelais écrit que ces derniers « faisoient eux deux souvent ensemble la beste à deux doz, joyeusement se frotans leur lard »[880], il n'y a curieusement pas de détail supplémentaire, alors que dans d'autres situations l'auteur ne s'était pas privé de développer le sujet (ne citons que le torchecul). C'est donc très probablement moins par pudeur (!) que par absence d'intérêt que Rabelais ne parle pas réellement de sexualité dans ce passage, qui ne saurait dès lors être considéré comme de la « pornographie » d'avant-garde.

On ne peut pas réellement s'étonner du parti choisi par Flaubert. Le poids de la morale est écrasant, mais n'explique pas tout. Bien qu'il n'en dise rien dans ses correspondances, il se peut également que l'auteur ait été sensible à la dimension excessive des motifs liés au corps chez Rabelais. Sans doute Flaubert a-t-il compris l'importance de la fête des fous dans l'écriture rabelaisienne : si le monde est inversé, alors l'on fait temporairement ce que l'on ne ferait en aucun cas dans un contexte normal. Même si les géants vivent dans un carnaval permanent, l'on peut considérer, du point de vue de Flaubert et d'autres auteurs rabelaisants tels que Balzac, qu'en-dehors de la fête des fous, les corps ne peuvent pas être réellement dévoilés. Balzac est en effet peut-être lui aussi dans cette optique lorsqu'il écrit sa *Peau de chagrin* : l'orgie serait un carnaval temporaire tandis que la suite de l'œuvre correspondrait au restant de l'année, durant lequel les relations des personnages avec leurs semblables sont

[880] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. III, p. 68.

« normales », c'est-à-dire respectueuses des règles sociales, des rapports hiérarchiques entre hommes et femmes de la société du XIXe siècle.

De manière générale dans notre corpus, cette idée donne un éclairage nouveau sur la libération presque toujours très momentanée des personnages suite à l'altération. Il se pourrait en effet que cet aspect ponctuel chez les auteurs rabelaisants soit une réactualisation de la courte durée de la libération corporelle et spirituelle du carnaval. S'il est peu probable que tous les écrivains du corpus aient théorisé ce phénomène de manière aussi spécifique, le fait est que le schéma de réactualisation du bon vivant et de son influence sur la société se rapproche étonnamment de la temporaire inversion des rapports autorisée par la fête des fous. D'autant plus que dans *La Peau de chagrin*, le début de l'orgie voit non seulement les maîtres rire avec leurs valets sans distinction hiérarchique, mais aussi ces mêmes maîtres se montrent-ils plus libres que leurs domestiques, plus excessifs[881].

Si les maîtres s'excitent dans un brouhaha effroyable, sans la moindre retenue, leurs valets, se contentent de sourire, et ce faisant sont les derniers garants d'un certain contrôle de la situation, qui échappe complètement à leurs maîtres ; les rôles s'inversent donc. Balzac est à ce sujet l'écrivain du siècle qui aura sans doute été le plus fidèle à l'esprit rabelaisien, et incidemment à l'importance du carnaval dans l'écriture (cette inversion du monde en est un indice frappant). Le phénomène pourrait se manifester chez Zola, qui lui aussi tend à une libération ponctuelle du corps dans les différents textes étudiés (selon des modalités spécifiques toutefois, car l'expression du corps chez Mes-Bottes, qui altère le monde, n'est pas comparable à celle de Christine se dévoilant pour Claude, mais ressemble à celle de Hupel de la Noue).

Le cas le plus équivoque demeure celui de Cladel (qui certes transforme temporairement son œuvre selon un angle rabelaisien) mais la violence et la haine inhérente aux personnages dans le reste du livre, et ici présente de manière plus ou moins masquée et hypocrite, ne peut sans doute pas amener à considérer le passage comme un véritable carnaval. Quant à Gautier ou Nodier, les deux écrivains ne tendent tout simplement pas à restaurer l'élan corporel des figures rabelaisiennes autrement que par la consommation de nourriture et de vin. La sexualité est effacée, et les rapports entre les personnages demeurent influencés par les règles sociales. L'on n'a pas la moindre trace d'une libération du corps chez Sigognac ou ses comparses, et encore moins de parole libre entre sexes opposés dès lors que les femmes

[881] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98.

sont de haute condition. Sigognac lui-même, bien que de naissance noble, se voit relégué au rang des comédiens du fait de sa pauvreté et de l'oubli de son rang par la monarchie, ce qui l'amène à se comporter de manière extrêmement humble et à considérer l'ensemble de ses contemporains avec le plus d'égards et de modestie possible. La démesure n'est pas complètement réhabilitée chez Gautier, et encore moins dans le personnage principal. Il s'agit plutôt de mettre en avant un destin extraordinaire, des aventures et péripéties multiples et un changement total du monde pour Sigognac (sans inversion des valeurs néanmoins, le jeune noble accédant simplement à la situation confortable à laquelle sa naissance le prédestinait). La démesure peut aussi ponctuellement devenir celle de Blazius, qui se transcende lorsqu'il prend les traits du narrateur rabelaisien et altère la perception de restes pour les faire ressembler à un savoureux repas.

La récupération des thèmes rabelaisiens se fait davantage du côté de la narration que de la figure du bon vivant en elle-même ou de son repas, et ainsi le récit insiste-t-il plus sur la sagesse, la sympathie, le rire et le motif du banquet que sur le manque de manières des figures du roman. C'est pourquoi l'on ne peut pas lire chez Gautier d'équivalent à la présentation de Grandgousier et de Gargamelle du chapitre III du *Gargantua*, ou de scène qui se rapprocherait des expérimentations torcheculatives du Dauphin. Le rire devient un rire policé, et non grossier.

Pour autant, l'absence de toute friction dans la troupe des comédiens est remarquable. Alors que dans toutes les autres œuvres étudiées provenant du corpus du siècle le respect des manières s'accompagne d'une hypocrisie et de tensions multiples, le petit monde des comédiens est à des lieues de toute tension. On a pu constater, dans les différents exemples de repas (même les plus mornes) que chacun demeure pleinement gai et bienveillant envers ses semblables. Il est d'autant plus étonnant que, même durant les pires tiraillements de l'estomac et alors que la nourriture peut être très déficiente, les comédiens ne cèdent pas à un réflexe de survie comme le feront plus tard les figures zoliennes de *La Curée*. Non seulement les personnages de Gautier ne se laissent pas dominer par un instinct vital de thésaurisation des miettes, mais aussi ne sont-ils même pas tentés de le faire. En ce sens, on ne peut pas nier le succès de l'altération par les propos de bonimenteur émanant de la bouche de Blazius. Mais il s'agit là d'un bonimenteur positif et clairement proche du narrateur rabelaisien, par la reprise de vocabulaire spécifique.

> – […] Surtout, mes petits bedons, n'allez pas vous jeter gloutonnement sur les mets. Mastiquez avec lenteur et componction. D'ailleurs je vais

> vous tailler les parts, comme cela se pratique sur les radeaux dans les naufrages. A toi, tyran, cet os jambonique auquel pend encore un morceau de chair. De tes fortes dents tu le briseras et en extrairas philosophiquement la moelle. A vous, mesdames, ce fond de pâté enduit de farce et ses encoignures et bastionné intérieurement d'une couche de lard fort substantielle. C'est un mets délicieux, savoureux et nutritif à n'en pas vouloir d'autre.[882]

La ressemblance avec la verve de Rabelais est en particulier visible dans l'appellation touchante de sympathie « mes petits bedons », le néologisme du caractère « jambonique » de l'os sur lequel est pendu « un morceau de chair », l'extraction « philosophique » de la « moelle », et la « couche de lard fort substantielle »… Les exemples ne manquent pas dans le discours de Blazius, qui semble ici se transfigurer en un narrateur rabelaisien (lequel demeure éminemment marqué par un état d'esprit de bon vivant). On peut considérer que c'est précisément le parti pris de Gautier de se focaliser davantage autour de la narration rabelaisienne que sur les personnages des géants et leur Cour, qui serait à l'origine des choix stylistiques dans les allusions de l'auteur aux rabelaisants. A une narration rabelaisienne presque dénuée d'incarnation physique (même si le narrateur prétend avoir assisté à tout ce qu'il décrit, il ne se mentionne que rarement à l'intérieur des aventures des géants et n'a aucun échange dialogué avec les autres personnages) répondrait ainsi la figure de Blazius, semblant davantage discursive que réelle car non soumise aux tiraillements de la faim, et *potentiellement merveilleuse* étant donné que les autres personnages *jouent le jeu* de la satiété.

Il y aurait cependant une importance, dans cette lecture, du double sens, ce qui constitue un autre motif rabelaisien. La régalade des personnages ne pourrait être qu'une immense farce, ne pouvant masquer les relances de l'estomac (le Matamore ne survit d'ailleurs pas au voyage). Cependant, le sens est d'autant plus équivoque que les personnages semblent réellement être affectés par le discours de Blazius. On peut aussi penser que, si mascarade il y a, celle-ci serait plutôt à l'échelle de l'auteur tant l'insistance sur la destinée grandiose de Sigognac est appuyée, en particulier dans les derniers moments, jusqu'à l'absurde (la mort du chat permet, par hasard, de découvrir un coffre contenant le trésor familial[883]). Le tour de force de l'auteur aura été d'avoir réactualisé l'indécision finale du *Gargantua*. L'on ne savait pas si l'énigme était un appel à l'apaisement durant un climat religieux extrêmement délétère, ou bien une simple et triviale allégorie du jeu de paume. Mais surtout il sortait de cette ambiguïté un sentiment bien plus certain,

[882] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, ch. « Où le roman justifie son titre », p. 157.
[883] *Ibid.*, ch. Le Château du bonheur », p. 499-500.

celui d'être le dindon de la farce ! Et c'est sans doute ce qui se produit à nouveau dans *Le Capitaine Fracasse.*

d. Les bons vivants balzaciens, copies inexactes du modèle rabelaisien

Enfin, les figures balzaciennes demeurent les plus fidèles au modèle du bon vivant selon Rabelais. Si l'on fait la somme des traits adaptés, on s'aperçoit que tous sont plus ou moins repris. Cependant, il ne s'agit pas de réactualiser toutes les caractéristiques propres au bon vivant dans le même temps. C'est ainsi que la démesure, reprise partiellement par Balzac dans ses personnages, est davantage perceptible dans un comportement exagérément libre des figures des *Cent Contes drolatiques*, tandis que le personnage principal de *La Peau de chagrin* sera dans une *hubris* plus intellectuelle (la tentation du suicide) que physique (l'orgie n'est qu'un moment du roman, qui semble d'ailleurs être mis en valeur par Balzac de manière étrange tant le thème sera éclipsé par la suite, comme si elle n'avait été qu'un rêve). Dans les deux cas, les caractéristiques les plus farfelues de la démesure des géants (le gigantisme, la longévité des personnages, etc.) ne sont pas remises au goût du jour… Sauf peut-être concernant la question de l'étirement temporel pour Raphaël, mais il s'agirait d'une distorsion négative (un rétrécissement au lieu d'un étirement) à mesure que la peau accélère l'imminence de son trépas.

La principale différence concernant le thème de la démesure entre les figures balzaciennes de *La Peau* et des *Contes* d'une part et celles de Rabelais d'autre part est sans doute avant tout dans le contrôle de l'*hubris*. Les géants rabelaisiens sont effectivement tentés par une démesure comportementale (l'excès) permanente en raison de leur condition même d'êtres gigantesques, mais ils mesurent tout de même leurs actions et leurs jugements autant que possible. Dans les faits, quelques dérapages se produisent (comme lorsque Gargantua avale par inadvertance des pèlerins dans sa salade pantagruélique), mais de manière générale, les rois géants se montrent assez avisés, ou, à défaut, prudents. Ce n'est pas du tout le cas chez les personnages balzaciens de Raphaël et des *Contes*, qui ne semblent ne pas connaître la mesure.

Qu'il s'agisse d'une liberté totale des figures des *Contes drolatiques* amenant les personnages aux excès humoristiques les plus scabreux (en particulier dans l'humour scatologique ou une sexualité vulgaire) ou bien des excès mélancoliques de Raphaël, tous ces comportements

sont influencés par une *hubris* plus ou moins contrôlée. C'est particulièrement visible chez Raphaël, dont toute la vie est marquée par le manque de contrôle des élans de l'âme : avant la découverte du talisman, le personnage ne songe qu'à mourir (*hubris* suicidaire), puis connaît brutalement une période de démesure gastronomique et sexuelle (*hubris* orgiaque), et enfin, le restant de ses jours consistera dans un premier temps à devenir riche et puissant (*hubris* de la volonté de toute-puissance), puis dans un second temps à ralentir autant que possible son destin funeste, qu'il semble découvrir alors que le mystérieux marchand lui ayant vendu la Peau l'avait mis en garde (*hubris* mélancolique).

Mais l'*hubris* n'a pas nécessairement d'implication funeste, et bien que l'exemple de Raphaël montre la tension vers la mort que représente le manque de contrôle de soi, les figures des *Cent Contes drolatiques* ne sont pas concernées par le même élan autodestructeur. Pour comprendre cette dichotomie, il faut replacer l'œuvre dans son contexte. Les *Contes* sont pour Balzac un projet d'écriture inhabituel, comme l'indique le prologue à destination des lecteurs rabelaisants. Cette adresse directe nous donne deux informations. La première est la plus évidente : elle signifie la connotation pantagruélique des *Contes drolatiques*, et le lecteur ne doit pas s'étonner des propos graveleux, de nature sexuelle ou encore scatologique qu'il rencontrera au fil du récit. C'est une première sécurité que met ainsi en place l'écrivain pour son projet. La seconde information, qui découle directement de l'assimilation de la première, est le choix d'une non-représentation des règles morales et sociales, inapplicables pour un tel projet. Effectivement, le pastiche de l'univers rabelaisien implique nécessairement *en principe* de ne pas tenter d'y insérer les règles sociales, d'hygiène, de morale etc., puisqu'elles sont le fruit d'une évolution de l'Occident postérieure à Rabelais, et que cela tendrait alors à éloigner le modèle de son adaptation.

Du moins, telle est l'idée implicite de Balzac dans l'écriture des *Contes*. On a pu voir avec *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Nodier que le pastiche pouvait dans une certaine mesure être pensé autrement que selon le point de vue provocateur et puriste défendu par l'auteur de *La Comédie humaine*. Charles Nodier, lui-même grand admirateur de Rabelais, a ainsi restitué une grande partie des traits de la verve rabelaisienne tout en faisant de son œuvre un roman acceptable du point de vue de la morale du siècle (même si cela supposait bien sûr de ne pas représenter les excès de la chair, sexuels ou gastronomiques).

Somme toute concernant la démesure, se joue entre le pastiche de Nodier et celui de Balzac la question de l'ouverture du texte. Alors que Nodier tend à faire de son œuvre un hommage envers Rabelais d'un point de vue ouvert (ce qui potentiellement permet au lectorat du siècle de s'intéresser à la source rabelaisienne), Balzac prend le parti de rester dans une grande fidélité par rapport à son auteur fétiche. C'est, semble-t-il en définitive, la question de l'hommage par le rassemblement ou selon un point de vue puriste et connaisseur. Néanmoins, on pourrait même en partie contester le purisme de Balzac dans l'adaptation, dans la mesure où ses *Cent Contes drolatiques* donnent au lecteur le sentiment de ne pas être entièrement rabelaisiens, en raison de l'absence des géants, de leurs aventures merveilleuses et de leur bonhomie.

Il s'agit certes pour Balzac de revivifier le style rabelaisien, sans pour autant mettre en scène de figure à la hauteur physique, intellectuelle et spirituelle d'un Pantagruel par exemple. Balzac s'est permis la liberté de ne proposer au lecteur qu'un monde humain médiéval influencé par l'univers rabelaisien. C'est donc sur ce point à l'opposé du texte rabelaisien, qui lui met en mouvement un monde dominé par les géants et polarisé autour d'eux, dans lequel les humains sont de simples compagnons, non les sujets principaux du récit. La mise en avant des géants chez Rabelais se vérifie même en dépit de l'importance de la quête de la Dive Bouteille pour trouver une solution au problème de Panurge sur la question du mariage. Bien que l'odyssée qui se prépare tourne autour de cette question, c'est le géant qui en est l'initiateur et le fil conducteur, non Panurge lui-même. Si Pantagruel n'avait pas été là pour aider son ami, le vieux Panurge serait resté engoncé dans son dilemme inextricable.

Aussi le choix d'écriture de Balzac, bien que très fidèle, comporte quelques différences avec le modèle rabelaisien. Il demeure tout de même une grande ressemblance au niveau syntaxique et stylistique : l'auteur reprend le mode énumératif ainsi que l'idiome du moine défroqué (du vocabulaire au moyen français). Honoré de Balzac remet également en jeu des thématiques plus amorales qu'immorales et grivoises. Les tours que jouent certains personnages comme Nicole la Beaupertuys sont certes pendables, mais ne sont faits qu'à destination de figures particulièrement viles, désagréables et repoussantes. On ne peut pas complètement condamner Nicole, bien qu'il paraisse également difficile de trouver le personnage sympathique. Et c'est l'autre grande différence avec les géants de Rabelais, car les personnages des *Contes drolatiques* ne présentent qu'une facette, et demeurent dans un type de comportement particulier et stéréotypé (le farceur, le moine libidineux, etc.)

tandis que les géants étaient capables du pire comme du meilleur. Encore une fois, il semble que Balzac ait voulu imaginer un roman rabelaisien sans ses figures les plus emblématiques, et par conséquent, le monde est aux mains des Panurge et autres Jean des Entommeures.

Il résulte de ce constat le sentiment d'un abandon. Le monde demeure aussi fou que celui des géants rabelaisiens, mais ceux-ci ne sont plus là pour apaiser la société des hommes. On peut ainsi considérer les *Contes drolatiques* comme le pendant comique des impressions du narrateur lors de l'orgie de *La Peau de chagrin.* Les *Contes* tendent à se rapprocher du style du XVIe siècle, mais l'on sent chez Balzac comme un sentiment d'inefficacité dans l'écriture. Même si les *Contes drolatiques* sont surtout à visée humoristique et allusive envers les rabelaisants, il y a également dans les différentes nouvelles qui composent le roman un facteur à ne pas passer sous silence, celui du contexte médiéval. Outre la filiation rabelaisienne, c'est bien parce que les multiples récits se déroulent dans un Moyen-âge fictif que Balzac peut se permettre ses sorties les plus osées.

Le choix d'un temps aussi révolu que globalement fantasmé à l'époque[884] autorise tous les excès. Autrement dit, bien que le texte balzacien soit particulièrement osé, il demeure acceptable pour la société française du XIXe siècle car il se déroule dans un temps bien différent de celui de ses contemporains. Cela n'atténue pas la dimension provocatrice de l'écriture des motifs scatologiques et sexuels pour l'époque, mais explique davantage le fait que Balzac ait pu ainsi faire accepter son texte malgré la rigueur morale de son temps. Il est à ce titre plus étonnant de voir la scène de l'orgie, pourtant située dans une époque contemporaine de l'auteur. Même si l'on assiste davantage à l'orgie alimentaire qu'au moment des rapports sexuels (il y a ellipse), le fait est que cette scène a bien lieu et qu'elle a pour conséquence la vue, indécente, des membres des hommes et femmes entortillés les uns avec les autres. Certes, la liberté des personnages s'explique en raison de la consommation d'alcool et du patronage illustre de Gargantua par le biais de l'ivresse, mais il demeure une dimension provocatrice et iconoclaste qui ne peut être niée, à la fois dans la sexualité et les excès des personnages, mais aussi, on l'a vu, dans la mise à l'écart temporaire des rapports hiérarchiques entre maîtres et domestiques.

[884] Les tableaux du siècle reconstituant des scènes historiques sont particulièrement frappants au sujet du décalage entre l'imaginaire du XIXe siècle quant aux évènements d'un passé plus ou moins lointain (aussi bien concernant l'Antiquité que le Moyen-âge) et la réalité, souvent bien différente (comme dans le *Vercingétorix jette ses armes aux pieds de César* de Lionel Royer (1899), romantique et anachronique).

La sympathie des personnages est elle aussi réactualisée par Balzac, aussi bien dans les *Cent Contes drolatiques* que dans *La Peau de chagrin*. Le bon vivant est accueillant, et amène ses convives à festoyer autour d'une table bien garnie. Même si les figures balzaciennes des *Contes* ne sont pas à la hauteur d'un Grandgousier, il demeure parfois en elles un zeste de la sympathie propre aux géants de Rabelais, et c'est ainsi que la relation entre Nicole et le roi peut être comparée aux rapports entre les géants. Nicole et Louis XI semblent ainsi bienveillants et toujours prompts à plaisanter, sauf envers les mauvais plaisants qu'ils rencontrent. Le stratagème de la femme est à ce sujet assez proche de ce que pouvait faire le jeune Gargantua en présence des désagréables seigneurs reçus par son père (Painensac et consorts). On peut d'ailleurs observer le caractère contagieux de cette sympathie, puisque le roi, loin de tenter de freiner l'imagination fertile de son amie, marche pleinement dans son jeu et devient partie prenante du piège, et, du point de vue de l'image de la monarchie, une telle idée paraît bien surprenante, même dans un cadre comique. Mais le but de la nouvelle « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme » est avant tout rabelaisant et ne se soucie pas de vraisemblance. Bien au contraire, Honoré de Balzac est sans doute l'écrivain rabelaisant ayant le plus conscience de la portée du renversement du monde lors de la fête des fous qui inonde l'œuvre de François Rabelais.

La principale différence avec Rabelais dans le cas présent est dans le fait que les victimes du mauvais tour n'en rient pas, et s'en vont piteusement là où chaque personnage victime d'une farce d'un géant rabelaisien en rira, même d'un rire jaune (comme c'est le cas pour Painensac ou les Parisiens noyés sous des flots d'urine). On peut attribuer cette divergence aussi bien au caractère non divin des figures des *Contes* (incapables d'altérer leurs semblables aussi aisément que les géants) qu'à une volonté de l'auteur de sortir quelque peu du pastiche dans une finalité amorale (les auteurs du tour ne sont pas punis, et rient de voir les convives s'en aller humiliés) et provocatrice pour le siècle.

Les convives de *La Peau de chagrin* sont eux aussi affectés par la sympathie accueillante et contagieuse du bon vivant lors de l'orgie, et non en-dehors de ce moment du récit, ce qui tend à montrer la transfiguration qui s'opère sous l'action de Taillefer et de la force peu cachée de Gargantua, devenant une incarnation de l'ivresse mâtinée de sagesse. Il est d'autant plus intéressant de constater l'adhésion très ponctuelle de Raphaël aux traits du bon vivant, qui prouve son altération momentanée. En temps normal, Raphaël ne se laisserait pas aller vers tant de liberté et de joie, car c'est une figure globalement très sombre, et l'orgie est peut-être le seul véritable moment du récit durant lequel le personnage s'approche

du bonheur. Durant ce court moment cependant, Raphaël se lasse emporter par l'hilarité puissante englobant la pièce, et se mue en un bon vivant. Le récit de l'orgie atteint non seulement l'ensemble des convives, mais aussi le lecteur, et se montre en cela d'autant plus rabelaisant. Il ne s'agit pas de montrer un univers fermé ; au contraire, la joie immense ressentie par les bons vivants peut affecter positivement le lecteur, et ainsi lui donner l'impression d'être lui-même convive de la fête.

Les Contes drolatiques se différencient de *La Peau de chagrin* sur la question de la sympathie entourant les bons vivants, dans la mesure où contrairement au phénomène que nous venons d'observer durant l'orgie de Taillefer, il n'y a pas de transfiguration presque divine des personnages. Cela est d'autant plus étonnant pour une œuvre pensée comme un pastiche. Alors que Gargantua fait une apparition durant l'orgie sous les traits impalpables de l'ivresse, l'on ne peut à aucun moment voir de géant prendre la parole par exemple (ni même simplement influencer les échanges comme durant l'orgie) dans les différentes nouvelles. Si le vocabulaire utilisé et la langue en elle-même renvoient tous deux à la source rabelaisienne, les figures des géants n'y sont pas directement présentes, ce qui implique l'absence de transfiguration des bons vivants (qui auraient pu reprendre les traits des géants rabelaisiens).

La question de la filiation des personnages envers la sagesse du bon vivant est plus problématique, et il semble que cette caractéristique soit celle à laquelle Balzac se soit le moins intéressé. Le paradoxe est qu'il s'agit pourtant du trait invoqué pour qualifier l'ombre planante de Gargantua durant l'orgie (le géant est assimilé à une forme de sagesse ivre). La faible place allouée à la sagesse n'est pour autant pas complètement paradoxale, dans la mesure où les géants n'interviennent pas directement dans le récit. Si la présence de Gargantua devient presque palpable durant le banquet de Taillefer, le géant ne se matérialise pas, ne prend pas la parole etc. Il est encore moins présent, on l'a montré, dans *Les Cent Contes drolatiques*.

Il se peut que Balzac ait en fait considéré que cette sagesse était l'apanage des géants et qu'il serait impossible de la restaurer entièrement dans des figures humaines, ce qui expliquerait notamment le fait que la dimension « plus qu'humaine », presque divine de la sagesse des géants ne soit pas actualisée dans les échanges et les pensées des personnages des deux œuvres (elle n'apparaît que comme influençant l'orgie, non dans le discours). De fait, si l'on considère que Balzac a pu considérer les géants comme les seules figures véritablement sages

du roman rabelaisien, alors la non-actualisation de leur sagesse se justifie par l'absence des géants dans les deux romans. Balzac aurait été fidèle au modèle jusqu'au bout, y compris dans des choix d'écriture excluant toute réactualisation de certains traits propres aux géants dans des personnages humains. Il n'y a pas ici d'incohérence dans la mesure où la sagesse presque divine des géants est un trait par essence impossible à retranscrire dans une figure capable d'erreurs et d'excès inconsidérés telle que Raphaël.

Le comportement de ce dernier durant l'ivresse, bien qu'excessif, demeure positif car influencé par « l'ivresse devenue sage » de Gargantua. Mais en-dehors de ce moment précis, le personnage de Raphaël demeure toujours dans un excès négatif qui le rapproche bien plus d'un Picrochole que d'un géant rabelaisien. D'autant que, comme le mauvais roi, Raphaël a le pouvoir grâce à son talisman, et est soumis à une bile noire dans ses décisions, par peur de son propre espoir (où chaque souhait voit diminuer le temps qu'il lui reste à vivre). En ce sens, après l'orgie, Raphaël devient à l'instar de Picrochole l'antagoniste des géants rabelaisiens dans la mesure où chacune de ses décisions ne vient plus d'une pensée calme et apaisée, mais de son *hubris* (chez Picrochole, celle-ci venait de sa rage, et pour Raphaël, par une ironie cruelle, l'excès négatif comportemental découle directement de l'angoisse de la mort de l'ancien suicidaire).

Le rire des personnages est bien plus proche des exemples perçus chez Rabelais. Dans les *Contes drolatiques* comme dans *La Peau de chagrin*, on peut en effet trouver un grand nombre d'exemple du rire changeant de la narration rabelaisienne, assez fidèlement retranscrit, y compris dans les moments plutôt tournés vers la satire ou l'absurde. La satire est pleinement présente dans les deux œuvres. Dans *La Peau*, on pense par exemple au fait que la hiérarchie sociale disparaisse durant l'orgie. Dans *Les Contes*, la satire est presque omniprésente tant les stéréotypes satiriques pullulent, avec par exemple le vieux seigneur lubrique de « La Puccelle de Thilouze » ou encore le charmant « Curé d'Azay » (dans la nouvelle du même nom), pleuré par « ung grand nombre de gens, enfans et aultres » qui se désolent : « Ah ! nous avons perdu nostre père » et par autant de « garses, […] veuves, […] mariées, […] [qui] s'entre regardoyent, en le regrettant mieulx qu'un amy […] : – Ce estoyt bien plus qu'un prebstre, c'estoyt ung homme ! »[885].

L'absurde n'est pas en reste, quoique moins mis en valeur dans *La Peau de chagrin* que dans les nouvelles des *Contes drolatiques*. Mis à part le moment de *La Peau* où les trois médecins

[885] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, p. 268.

de Raphaël se contredisent délicieusement quant au diagnostic et au traitement qui sauverait le malade, le rire de l'absurde n'est pas présent de manière réellement tangible. En revanche, ce motif comique est plus présent dans les *Contes* dans la mesure où l'univers est influencé par le retournement du monde typique du carnaval. Aussi, il n'est guère surprenant de voir des situations invraisemblables telles que le roi de France s'engluant dans une farce grossière, ni de remarquer le grand nombre de religieux jetant aux femmes des regards concupiscents ou encore d'assister à l'humiliation du vieux seigneur de « La Puccelle de Thilouze » sans qu'il n'y ait la moindre conséquence pour la jeune femme et sa mère maquerelle.

Les personnages des deux œuvres sont en tout cas (et c'est une grande différence avec la sympathie des géants) très rarement bienveillants, leur rire ressemblant davantage à de la violente raillerie qu'à une moquerie innocente. Encore une fois, ce comportement plus outrancier et brutal est influencé par l'absence de retenue, contrairement aux géants de François Rabelais. Le rire peut donc blesser, et c'est ce que l'on observe fréquemment dans les *Contes drolatiques* dont les différentes nouvelles se montrent parfois très cruelles quant au sort des victimes de cet humour mordant. Les mauvais plaisants des « Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme » fuient la table du roi au milieu de peu ragoûtantes et douloureuses flatulences ; le jeune homme ayant violé une vieille femme dans la même nouvelle finit mal pendu, puis sauvé et marié de force à une vieille fille[886] ; Bois-Bourredon, dans « La Connestable » se rend responsable du cocufiage du roi et est « cousu dans ung sac et getté en la Seyne proche le lac de Charenton, comme ung chascun sçayt »[887]… Remarquons cependant que ce dernier manque de clémence n'est pas le fait du Louis XI imaginé par Balzac, mais du roi « Charles »[888]. *La Peau de chagrin* n'est guère plus tendre dans la plaisanterie, et bien que la cruauté du rire n'atteigne pas celle des *Contes* (qui vont jusqu'à l'humiliation physique voire la mise à mort), elle demeure parfois assez acide.

Il résulte de ces moqueries violentes un rire effrayant. Il s'agit dans le cas présent d'une forme de rire assez proche de celle résultant des excès des géants, mais là où les géants parvenaient à limiter leurs excès, certaines figures balzaciennes se lâchent et ne se refusent rien. Bien que le géant rabelaisien aille jusqu'à expérimenter divers torcheculs, jusqu'à l'écœurement

[886] *Ibid.*, p. 184.
[887] *Ibid.*, p. 211.
[888] *Ibid.*, *loc. cit.*

du lecteur et une certaine inquiétude, la folie du personnage est très ponctuelle, et l'éducation à laquelle le soumet Grandgousier va canaliser ces élans primaires. Gargantua ne sera plus effrayant, sauf à la guerre, et là encore la dimension effrayante ne viendra pas de son rire, mais de sa puissance écrasante.

Chez Balzac, le rire effrayant n'est pas actualisé dans *La Peau de chagrin*, mais dans les *Contes*, et y est omniprésent tant les tours pendables se multiplient. Qu'il s'agisse de l'épisode du repas empoisonné à la table de Louis XI ou de la fausse pucelle, les mauvais plaisants et autres vieillards lubriques en prennent pour leur grade. C'est d'autant plus frappant qu'il n'y a pas de conséquence pour les différents auteurs de farces (Nicole et le roi dans « Les Joyeulsetez du roi Loys le Unziesme », Marie Ficquet et sa mère dans « La Puccelle de Thilouze »). On peut comprendre que les personnages ne cherchent pas à se venger ou au moins à demander réparation concernant le roi, mais il est bien plus étonnant de constater la même absence de conséquence dans la nouvelle « La Puccelle de Thilouze », d'autant qu'il y avait entre Marie Ficquet et le seigneur de Valesnes une différence colossale de condition sociale.

Marie est une jeune femme issue d'un monde marqué par la pauvreté, le seigneur quant à lui dirige son fief. Et dans un univers médiéval, une telle différence de sociale s'incarne notamment par l'ascendant du servage. Marie Ficquet est née sur les terres du seigneur de Valesnes, et il serait d'autant plus facile pour ce dernier d'obtenir réparation d'une manière ou d'une autre, mais ce n'est pourtant pas le cas. Les victimes des farceurs ne sont pas déboutées par une quelconque forme de Justice. Il n'y a même pas de tentative de demander une quelconque excuse ou compensation pour l'affront subi, comme si le rire effrayant l'avait tant été que les victimes s'en étaient allées la queue entre les jambes pour ne plus jamais revenir. Les mauvais plaisants face au roi peuvent effectivement être dans cette attitude, mais celle-ci est bien plus difficile à concevoir concernant un seigneur face à une paysanne.

La dimension invraisemblable participe de l'absurde lié à l'univers rabelaisien (dans lequel l'on voit de mauvais rois destitués et rapidement réduits à vendre de la soupe ou de la sauce…). Et c'est pourquoi au rire effrayant vient s'ajouter un rire plus gaulois que de carnaval. Les motifs sexuels ou scatologiques sont en effet, on l'a vu, très souvent invoqués dans les *Contes drolatiques*, ce qui tend à montrer une connotation davantage gauloise dans la multiplication des plaisanteries douteuses, aussi bien dans les dialogues que dans le discours du narrateur. Cependant, le carnaval n'est pas entièrement passé

sous silence, car l'inversion des valeurs reste bien réelle, en particulier dans l'image du roi Louis XI et celle du seigneur de Valesnes. Concernant le roi, il s'agit par exemple de l'ascendant qu'a sur lui son amie Nicole la Beaupertuys (c'est elle qui est à l'origine du plan visant à empoisonner le banquet avec des laxatifs). Le roi est dès lors davantage un exécutant qu'un décideur ! De la même manière, le vieux seigneur de Valesnes se cache de tous après son humiliation. Dans les deux cas, le motif est proprement carnavalesque, en renversant l'ordre établi, et les seigneurs et monarques sont dépossédés de leur pouvoir, lequel échoit à leurs subalternes. Le seigneur se cachant est peut-être une image construite pour évoquer, dans l'esprit d'un rabelaisant, la fuite de Picrochole. Si le seigneur n'est pas rongé par la rage et la jalousie permanente envers les autres nations comme pouvait l'être l'ennemi de Grandgousier, il n'en demeure pas moins dévoré par son obsession lubrique, tant et si bien que, comme Picrochole, son manque de modération est la raison de sa perte.

C'est pourquoi on ne peut pas totalement souscrire aux travaux de Marie-Ange Fougère, qui considère que le XIXe siècle a été celui d'un « malentendu »[889] notamment concernant l'adaptation du carnaval, devenu gaulois sous la plume des écrivains. Malgré l'importance effectivement considérable de la transformation gauloise (y compris chez Balzac), ces deux exemples issus des *Contes drolatiques* tendent à montrer que Honoré a été malgré tout sensible au motif du carnaval. L'écrivain a sans doute estimé (comme beaucoup d'autres) que la manière « gauloise » était plus à même de retranscrire le style rabelaisien que le carnaval, moins évocateur au XIXe siècle. Aussi, le terme de « malentendu » paraît trop fort concernant les auteurs du corpus (au moins, outre Balzac, pour Flaubert ou Gautier). On parlerait plutôt « d'arrangement », de « modulation » ou de « transformation » car il s'agit (pour les grands écrivains du siècle) davantage d'un choix adaptatif que d'une mauvaise compréhension du modèle (au reste, l'analyse de Marie-Ange Fougère demeure globalement tout à fait pertinente).

Dans *La Peau de chagrin* en revanche, le rire carnavalesque et le rire gaulois se font bien plus discrets que dans les *Cent Contes drolatiques*. L'orgie est à nouveau le moment du récit le plus à même de permettre ce franchissement subversif. On peut remarquer, toutefois, que le rire est davantage tourné vers le renversement des valeurs que dans une optique gauloise et sexuelle, car même si *in fine* des rapports sexuels ont bel et bien lieu, il y a ellipse et une forme d'érotisme s'installe, quoiqu'instantanément amoindrie par l'image peu attirante

[889] Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : Histoire d'un malentendu*, *op. cit.*.

des pieds qui s'entassent. Le rire carnavalesque demeure quant à lui présent tout au long du récit de l'orgie, autant via un grand nombre d'allusions rabelaisiennes que dans les rapports inédits entretenus par les convives.

Le rire est d'autant plus carnavalesque qu'outre le renversement des valeurs induit par la relation entre les personnages, l'orgie demeure fondamentalement le moment de la bombance, jouissance de l'estomac autant que sexuelle. Or, la satisfaction de l'appétit comblé par la profusion de nourriture et d'alcool est typique de l'antique fête des fous, et c'est pourquoi le rapprochement auquel procède le narrateur entre les mangeurs des XVIe et XIXe siècles est possible. On comprend mieux que le carnavalesque soit davantage mis en valeur que la gauloiserie, car le simple fait de festoyer autour d'un riche banquet est par essence un lien aux fêtes du carnaval, qui elles aussi étaient le moment de la grande chère.

Mais si la fête du carnaval est le fruit d'une longue tradition antique, puis médiévale, celle-ci a perdu de son importance dans les siècles qui suivirent, dès la période moderne et plus encore après la Révolution. Dans le cadre du siècle balzacien, bien que le carnaval perdure tant bien que mal, il s'agit davantage d'une fête à consonance locale que d'une liesse universelle. Cela est encore le cas de nos jours ; en témoigne, dans le Nord-Pas-de-Calais, le carnaval *de Dunkerque*, ou même par-delà les mers le très différent carnaval de Rio au Brésil. Ces deux exemples montrent bien l'éclatement du carnaval, qui d'universel est devenu une fête davantage centrée vers les habitants de la région[890].

En conséquence, et en raison de l'écart mentionné par le narrateur comme subsistant entre les convives du XIXe siècle et ceux du roman de Rabelais, on pourrait penser qu'il y a une indécision quant à l'orientation carnavalesque ou bien gauloise. Si en effet la bombance est d'autant plus carnavalesque que l'œuvre multiplie les références rabelaisiennes, le lectorat du XIXe siècle est moins réceptif à des thèmes de carnaval qu'à des images plus gauloises (et ce malgré le poids des convenances). L'idée de l'inadéquation entre l'image carnavalesque souhaitée par le narrateur et

[890] Le carnaval de Rio est une exception : son prestige d'abord régional, puis national et international lui a donné une portée non négligeable. Pour autant, il ne s'agit en rien d'une fête à visée universelle ; la célébration du carnaval (liée à l'humour potache et à la grande chère) est passée sous silence au profit d'un spectacle avant tout haut en couleurs et musical, tandis que les danseurs sont sélectionnés. Si tout le monde peut assister aux défilés, le prestige du carnaval brésilien tend à un certain élitisme dans le choix des animations et des artistes. Le carnaval de Dunkerque, quant à lui, est bien plus proche de l'esprit originel de la fête médiévale, plus ouvert. Même si un certain nombre d'artistes y participent, chacun peut s'y montrer et se déguiser, tandis que les chants et les *géants* sont de la partie. Cependant, la fête est plus tournée vers les habitants de la région que connue nationalement (encore moins internationalement), et n'a pas la portée médiatique du carnaval de Rio.

l'image gauloise perçue par le lecteur du siècle pourrait expliquer le doute persistant à propos de l'orientation choisie par Balzac dans la représentation de l'orgie chez Taillefer.

En effet, plutôt que de risquer d'écrire un texte sans véritable résonance dans l'esprit du lecteur (qui, souvent, ne connaît Rabelais que de nom et maîtrise encore moins son univers bariolé), l'écrivain a pu choisir la prudence, qui passe dans le cas présent et de manière étonnante par le motif provocateur et subversif de la représentation gauloise. En décrivant une orgie d'abord gastronomique où l'alcool coule à flots, Balzac savait pertinemment qu'il susciterait l'attention grivoise ou bien outrée du lecteur, et l'arrivée des séductrices constitue peut-être autant du pain béni pour l'auteur quant au regain d'intérêt engendré qu'un motif littéraire. Il vaut en effet mieux provoquer une réaction, si outrée soit-elle, que de risquer l'indifférence du lecteur, et c'est peut-être la raison du choix d'écriture de Balzac quant à la fin de l'orgie.

Il est vrai en effet que Balzac prend dans ce moment spécifique de *La Peau de chagrin* une certaine liberté vis-à-vis du roman rabelaisien qu'il invoque, et si les géants sont connus pour être de fiers raillard, mangeurs, buveurs et surtout pour ne pas cacher leurs ébats sexuels, l'on peut voir que chez Rabelais l'acte sexuel en lui-même n'est pas présent lors des banquets. Du sexe, l'on n'entrevoit « que » la bien maladroite et inélégante proposition d'un convive anonyme à un autre : « Mais si ma couille pissoit telle urine [du vin], la vouldriez vous bien sugcer ? »[891] ; et d'autre part celui de Gargamelle donnant naissance à Gargantua « en façon bien estrange », par l'oreille gauche au lieu des voies naturelles[892].

L'accouchement de la géante, s'il dévoile son sexe, n'est de plus pas l'occasion pour le narrateur rabelaisien de partir vers un discours grivois. Il semble que malgré le caractère grossier et répugnant de la colique ayant accéléré la naissance du Dauphin, le dévoilement du sexe de la géante soit dépossédé de toute dimension sexuelle pour n'en garder, paradoxalement, que la dimension positive de la naissance. Cette dernière est à la fois sacrée et profane : sacrée par l'héritage chrétien (omniprésent à l'époque, où le paysage religieux était surtout catholique ou protestant), mais immédiatement désacralisée par l'importance du rire, visible tout au long de la naissance du géant. C'est d'abord le rire de la naissance provoquée par une raison triviale (la colique), puis le rire vient de l'échange de paroles de Grandgousier et Gargamelle (laquelle plaisante

[891] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. V, p. 80.
[892] *Ibid.*, ch. VI, p. 84 et suivantes.

autour des douleurs occasionnées par la faute du membre viril de son époux). Le rire est aussi celui provoqué par la venue au monde de Gargantua de manière absurde (via l'oreille gauche), avant d'atteindre son paroxysme grotesque dans le cri de l'enfant (qui crie un formidable et terrifiant « A boire ! à boire ! », donnant à Grandgousier l'idée du nom « Gargantua »[893]). La naissance abracadabrante du géant et toute l'ambiance absurde qui l'entoure brise toute forme de sérieux, et écarte toute lecture érotique du dévoilement du sexe de la géante. De la même manière, le convive demandant une fellation est toute aussi ridicule et grotesque que la naissance du géant. Dans les deux cas, il est impossible de prendre le discours (ou le dialogue) au sérieux. Aussi, il n'y a aucune tentation érotique dans ces passages durant lesquels le sexe, masculin ou féminin, est mis en lumière par le narrateur rabelaisien.

Autrement dit, et de manière paradoxale, Balzac se montre plus osé que Rabelais lors des moments du récit où la sexualité est mise en avant, car si le sexe est moins visible, il est suggéré et suggestif ! Il a donc une valeur mentale (et immorale pour les lecteurs les plus prudes) bien plus importante. Il y a là une différence entre *La Peau de chagrin* et le roman de Rabelais auquel Balzac n'a peut-être pas songé : Rabelais retirait du sexe sa connotation érotique pour en faire un simple organe reproducteur presque dénié de plaisir (Gargamelle se plaignait après tout de la douleur de l'enfantement), en le montrant aux yeux du lecteur de manière distincte et particulièrement repoussante, tant et si bien que le motif en devenait comique. Balzac, à l'inverse, réinvestit partiellement la sexualité de sa dimension érotique et sulfureuse.

Le narrateur balzacien en dit fort peu, et passe même sous silence les ébats au profit d'un simple plan d'ensemble sur l'apparition des femmes dans un premier temps, puis d'une focalisation extrêmement rapprochée sur les jambes entrelacées, dont la vision peu attirante écarte l'érotisme au profit d'une vision grotesque et repoussante. Le constat final est similaire (le sexe n'attire plus), mais la méthode est bien différente, car là où Rabelais instaure dès le départ une destruction systématique de tout motif potentiellement suggestif puis atténue toute forme de désir chez ses personnages, Balzac entame un récit d'orgie aux faux-semblants érotiques pour l'achever au milieu des pieds des femmes. Cet érotisme naissant, puis tué dans l'œuf est en définitive le résultat logique de l'oscillation du récit de l'orgie entre rire gaulois et rire carnavalesque.

[893] *Ibid.*, ch. VI, p. 88 et ch. VII, p. 92.

Le thème du repas rabelaisien est particulièrement respecté, en particulier quant à l'ambiance et la profusion de nourriture et d'alcool. Les *Contes drolatiques* ne comportent pas de réel banquet (au sens de la bombance, de la gaieté non feinte des convives), mais ont tout de même quelques petits indices d'éléments liés aux banquets rabelaisiens et surtout au carnaval en général. C'est en particulier une gaieté des personnages, plus ou moins omniprésente, comme si chacun était frappé d'une hilarité puissante ne demandant qu'à tonner. Cela est même vrai lors du banquet empoisonné aux laxatifs, durant lequel le roi feint la jovialité et incite ses convives à faire grande chère[894], et l'on pourrait aisément imaginer l'hilarité intérieure du personnage prévoyant les conséquences du mauvais tour qu'il est en train de jouer. De manière quelque peu plus saine car non feinte, la gaieté se perçoit à tous les niveaux de l'œuvre (sauf du côté des victimes des différentes plaisanteries, qui disparaissent du récit). Elle est surtout présente dans le discours du narrateur, en particulier lorsqu'il conclut une nouvelle par une parodie de moralité finale.

> Cecy nous apprend à bien vérifier et reconnoistre les femmes, et ne poict nous tromper sur la différence locale qui existe entre les vieilles et les jeunes ; vu que si nous ne sommes pas penduz pour nos erreurs d'amour, il y a toujours quelques larges risques à courir…[895]

La « moralité » concerne bien entendu l'épisode du jeune violeur condamné puis mal exécuté et marié de force à une vieille fille. Il est évident ici que le conte est tout sauf moral, jusque dans le commentaire final du narrateur. Balzac insiste d'ailleurs sur la dimension absurde de la moralité attendue par le lecteur, en affirmant la nécessité de distinguer « les femmes », notamment quant aux différences « entre les vieilles et les jeunes », c'est-à-dire en proposant une moralité fallacieuse masquant à peine la teneur amorale du conte. Aucun commentaire n'est donné quant à la gravité du crime commis par le jeune homme (le viol), car celui-ci était déjà une parodie, le criminel ayant violé une vieille femme par erreur.

L'absurde de la scène donne une tonalité joyeuse et désamorce tout apitoiement pour la supposée victime (laquelle n'a ni son mot à dire dans le récit, ni droit à un quelconque développement dans la narration, et disparaît aussi rapidement qu'elle nous est apparue). Non, c'est la teneur grotesque qui importe ici, et le châtiment du criminel est tout aussi grotesque et ridicule, la pendaison étant ratée. Encore une fois, cet échec final détricote tout *pathos* et produit une image comique, celle du pendu revenant à lui dans le lit

[894] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « Les Joyeulsetez du roi Loys le Unziesme », p. 171.
[895] *Ibid.*, p. 184.

d'une vieille fille en manque d'amour charnel[896] puis devant l'épouser sans avoir son mot à dire. Il paraît effectivement impossible d'extraire une quelconque moralité d'un récit qui justifie la parodie de morale sous un ton humoristique, et ainsi (malgré un faux-air de rigueur didactique) joyeux en filigrane.

La gaieté du banquet est bien entendu perceptible durant l'orgie de *La Peau de chagrin*, et affecte les convives par le phénomène de l'altération. Il est à ce sujet particulièrement étonnant de constater la dichotomie entre la dimension très noire de l'esprit de Raphaël dans le reste du roman et son relâchement joyeux et cathartique durant l'orgie. La différence est si flagrante qu'elle ne peut pas laisser indifférent, car le personnage est véritablement transcendé par la portée dionysiaque du banquet durant ce moment de réjouissance et surtout de jouissance du corps et du ventre, à la manière de ce que l'on observe dans l'entourage des géants de François Rabelais. Il devise ainsi librement des autres convives, de la vie, des femmes avec son ami, tout en étant gagné par la douceur de l'ivresse. Il semble que « l'ivresse sage » dont parle le narrateur rabelaisien soit doublement marquée par la sagesse. D'une part, parce qu'elle est une allégorie désignant Gargantua. D'autre part, en raison de son caractère cathartique et apaisant, c'est-à-dire exactement ce dont a besoin le personnage de Raphaël, rongé par le tourment de la pulsion suicidaire.

Durant le banquet, les personnages balzaciens sont également confrontés à une abondance de nourriture et d'alcool et se comportent en grands mangeurs et s'amusent, à différent degré cela dit. Pour Raphaël, l'attitude retenue est davantage celle du jouisseur calme que la gaieté folle des bienyvres rabelaisiens. En cela, il se situe en décalage par rapport aux figures de Rabelais (d'où le sentiment de l'abîme entre les XVIe et XIXe siècles, exprimé par le narrateur) mais aussi vis-à-vis des autres convives, attablés autour de lui, qui se montrent davantage excessifs. Il semble que Raphaël soit quant à lui effectivement suffisamment altéré par le banquet et le contact des bons vivants pour oublier momentanément ses envies de mort, mais ne soit pas suffisamment transporté de gaieté pour aller jusqu'aux excès des autres personnages. Dans *Les Cent Contes drolatiques*, le seul banquet a lieu dans la nouvelle des « Joyeulsetez du roi Loys le Unziesme » et est empoisonné de manière non-létale. Cela dit, on peut constater dans ce repas cruel une attitude gaie et franche avec accumulation de nourriture et de boisson. Aussi, bien que les convives soient piégés, ils le sont sans s'en rendre compte et à ce titre

[896] *Ibid.*, p. 182.

se comportent en joyeux mangeurs. Surtout, l'illusion du banquet fastueux fonctionne, à défaut d'être efficace sur le lecteur (qui sait que des poudres laxatives ont été versées dans les plats) ce qui explique la facilité d'autant plus effroyable avec laquelle les invités vont se jeter sur le repas.

Il y a néanmoins une différence notable dans le rapport des personnages des deux œuvres au banquet par rapport au modèle rabelaisien. Alors que chez Rabelais le banquet est aussi le moment d'une libération de la parole, celle-ci est respectée durant l'orgie, mais pas durant le repas des mauvais plaisants à la table de Louis XI. La différence entre les œuvres tient vraisemblablement à ce que cache le banquet : dans les *Contes drolatiques*, le banquet offert par le roi à ses convives est piégé, et ces hommes sont de plus de mauvais sujets. Quoique l'on observe un relâchement général quant aux manières à table, et même si la narration affirme que chacun se comporte à table comme en l'absence du roi, l'on ne peut que douter d'un relâchement absolu d'un convive mangeant à la table de son souverain.

> Et, tout en les aydant à grossir leur principal aposteume, le bon monarque rioyt avec eulx, et on gaussoyt, disputoyt, crachoyt, mouchoyt, rigoloyt comme si le Roy n'y eust pas été[897].

Même si les invités du roi sont enjoints par le monarque à ne pas faire de manières (pouvant cracher et rire à gorge déployée), on ne peut que se méfier du récit car le narrateur balzacien des *Contes* multiplie les fausses pistes et faux semblants. On peut être dubitatif quant à la portée réelle de la libération du discours en présence du roi. L'incertitude concernant la liberté de ton n'a en revanche pas sa place durant l'orgie de *La Peau de chagrin*, où les hommes devisent réellement librement et sont lentement dirigés vers l'ivresse par l'impulsion du sieur Taillefer. Le contexte est certes différent : Taillefer n'est pas le roi, le siècle a changé de mœurs. Aussi, la libération des convives (allant jusqu'à faire taire les différences de la hiérarchie sociale au profit d'une joie immense et partagée) est-elle à la fois étonnante et compréhensible.

Au-delà du motif littéraire du lien aux bons vivants de François Rabelais, cette peinture de l'orgie constitue aussi peut-être un élan émancipateur. Si les maîtres se montrent moins respectueux des règles sociales que leurs valets, cela signifie que le comportement

[897] *Ibid.*, p. 171.

en société est un masque cachant une intériorité tue au maximum, mais qui souhaiterait se défaire des règles. L'on comprend alors que l'orgie et la libération qu'elle engendre pose avant tout la question du sens : pourquoi conserver des masques étouffants et dénués de signification dans le rapport à autrui ? La thématique rabelaisienne du renversement du monde constitue, vis-à-vis de ce questionnement, à la fois un formidable point de départ (l'ivresse abat tout contrôle de soi et est universelle) et un moyen rêvé pour Balzac de développer le sujet de l'absurdité des codes du savoir-vivre. La transgression des règles est une libération cathartique, et le patronage du géant, présent implicitement, nimbe la salle de son ombre rieuse.

Mais la libération de la parole ne dure que peu de temps. L'arrivée des femmes libère le corps, et l'esprit semble s'en aller dans le même temps que l'ivresse sage cède la place à l'ébriété véritable. C'est peut-être encore ici un rappel quant au fait que les convives ne sont pas à la hauteur des géants. Contrairement à Gargantua, les fêtards de Taillefer succombent malheureusement très rapidement au pouvoir assommant de l'alcool bu à foison. Aussi l'ellipse lors de l'ouverture de l'orgie sexuelle peut-elle aussi évoquer, non une pudeur quant à la description des corps lors de la fornication, mais tout simplement l'endormissement du narrateur ivre. Cette lecture expliquerait notamment le désagréable réveil nez-à-nez avec les pieds des autres convives, rappelant la mauvaise surprise de la « gueule de bois » au lendemain d'une soirée trop arrosée. N'est pas un géant qui veut, et les convives comme le narrateur en feraient ainsi l'amère expérience dans une image assez comique.

Durant le repas du roi et l'orgie, il demeure en tout cas une signification ; les personnages ne sont pas confrontés à cette situation uniquement pour la dimension plaisante du motif de la bombance. Le repas du roi a un sens évident : c'est la construction comique, grotesque voire effrayante d'un piège heureusement non létal. Le repas chez Taillefer peut être considéré comme un questionnement quant aux interdits moraux et sociaux, qui ne semblent d'après le récit pas avoir d'autre action que de freiner la liberté individuelle des personnages, et, au-delà, de tout-un-chacun. L'on est donc d'autant plus dans les préoccupations rabelaisiennes, pour lesquelles le repas est aussi un moyen permettant de faire passer un certain nombre de messages. Néanmoins, il est un point commun aux auteurs du siècle et auquel Balzac ne fait pas exception : le banquet demeure un motif rare. Il s'agit avant tout de recouvrir une thématique éminemment rabelaisienne, et aussi l'on peut comprendre le caractère singulier de l'adaptation de ce sujet. Les banquets sont omniprésents dans le roman rabelaisien, où les géants et leurs Cours respectives reviennent

inlassablement faire grande chère, boire à foison et festoyer avec la société des hommes. Mais cette omniprésence du festin n'est pas anodine. Il s'agissait d'une thématique carnavalesque : une fois le monde inversé, la famine n'existe plus et c'est même en permanence Mardi Gras.

Mais, pour plusieurs raisons, les auteurs du XIXe siècle ne pouvaient pas récupérer la fréquence extrême du banquet rabelaisien. La première est la dimension répétitive. Rabelais use et abuse des répétitions, accumulations et énumérations, et l'on peut deviner que les écrivains rabelaisants aient redouté l'ennui du lecteur néophyte quant aux questions rabelaisiennes. La deuxième tient tout simplement au fait que les rabelaisants avertis sont peu nombreux, et que proposer un texte à destination de ce public, comme *Les Cent Contes drolatiques* peut conduire à s'aliéner une grande partie du lectorat. C'est ici toute la limite que n'a pas osé franchir Balzac, entre œuvre à consonance ponctuellement rabelaisante et pastiche complet. Et c'est heureux, car *La Peau de chagrin* n'aurait pas eu sa dimension universelle. La troisième explication que l'on peut trouver à la rareté du banquet est dans le caractère assez suranné du festin rabelaisien : le thème de la nourriture engloutie pour faire grande-chère étant plus parlant du temps des famines fréquentes qu'à l'époque de la sécurité alimentaire. Lorsque Rabelais écrit ses différentes œuvres, il entend sans doute régulièrement parler de régions de France où les populations sont affamées après des saisons très défavorables pour les cultures, par exemple, et le motif permanent du Mardi Gras est donc particulièrement évocateur, joyeux et cathartique pour le public de son temps. Mais au XIXe siècle, les grandes famines se rarifient en Occident, et, par conséquent, la récurrence du motif de la bombance devient caduque. Les écrivains l'ont bien compris, et c'est pourquoi le banquet prend un caractère exceptionnel.

Le festin rabelaisien devient un simple moment du récit, que penser de la fidélité à la source rabelaisienne ? Si effectivement il paraît difficile de se réapproprier toutes les caractéristiques du bon vivant rabelaisien et de son repas des siècles après Rabelais, on peut se demander si des décisions aussi fortes que celle de transformer un phénomène fréquent en un motif ponctuel sont toujours dans le respect de la filiation revendiquée envers le style de Rabelais.

De manière plus générale, on a pu observer que Balzac a pris un certain nombre de liberté dans *Les Cent Contes drolatiques*. Il n'y a dans cette œuvre qu'un seul banquet

(empoisonné de surcroît), la sagesse du bon vivant n'était que peu invoquée et surtout les géants ainsi que leur influence bénéfique sont absents du texte. La différenciation est d'autant plus forte que l'œuvre prend le format de nouvelles sans véritable lien les unes avec les autres sinon dans leur contexte médiéval et comique, alors que l'univers rabelaisien propose un récit continu sur trois générations de géants. On a également montré que même le rire rabelaisien n'était pas complètement remis en marche, etc. Aussi, il paraît d'autant plus étrange de faire coïncider de manière absolue des œuvres qui diffèrent jusque dans le format d'écriture. Bien que Balzac adresse ses *Contes drolatiques* à destination des lecteurs de François Rabelais, la part de liberté qu'il préserve dans l'écriture de son œuvre demeure non négligeable et, en cela, on pourrait considérer les *Contes* comme une œuvre-hommage plutôt qu'un pastiche à proprement parler.

Au reste, que l'on considère l'œuvre comme une œuvre-hommage ou un pastiche, l'on sait que *Les Contes drolatiques* demeurent fidèles à Rabelais malgré les libertés que prend Balzac. Tout d'abord parce que l'auteur est l'un des écrivains les plus rabelaisants du corpus, sinon le plus rabelaisant. Il suffit de voir la profusion d'allusions variées à la source rabelaisienne dans *La Peau de chagrin* et *Les Cent Contes drolatiques* pour s'en convaincre : non seulement les références sont nombreuses, mais elles sont variées et concernent aussi bien les éléments les plus connus du panthéon rabelaisien (comme le géant Gargantua) que des passages rarement cités. Qui plus est, Balzac est le seul à insérer dans le roman une réflexion quant à l'adaptation du style rabelaisien dans la littérature du siècle.

Flaubert se posait également des questions quant au style rabelaisien, mais à l'intérieur du cadre privé des correspondances avec ses proches. Balzac, durant le repas orgiaque, ose quant à lui poser la question de la filiation rabelaisienne à un public essentiellement néophyte ! Le tour de force de l'écrivain demeure d'avoir fait part au lecteur rabelaisant d'une réflexion personnelle qui peut passer pour une remarque sans importance aux yeux du lecteur ne connaissant pas Rabelais. D'autant que le sentiment de l'abîme exprimé par le narrateur est inséré au milieu de la description de l'orgie, et donc des convives saisis par la gaieté rêveuse de l'ivresse.

> Entre les tristes plaisanteries dites par ces enfants de la Révolution à la naissance d'un journal, et les propos tenus par de joyeux buveurs à la naissance de *Gargantua*, se trouvait tout l'abîme qui sépare

> le dix-neuvième siècle du seizième. Celui-ci apprêtait une destruction en riant, le nôtre riait au milieu des ruines[898].

Il ne s'agit pas d'un questionnement réellement apparent dans la narration, quoique son importance soit considérable. Le sentiment de l'abîme séparant les représentations des bons vivants des XVIe et XIXe siècles est davantage une question ouverte adressée au lecteur qu'un commentaire définitif, malgré le ton sombre et supposément absolu. Si le narrateur balzacien se montre ici extrêmement pessimiste, il convient de rester prudent quant à l'impression à retirer de son discours. Malgré l'image déformée du reflet des bons vivants d'autrefois dans le miroir du XIXe siècle, la représentation du bon vivant reste possible, et les *Contes drolatiques* sont là pour nous le prouver. Même si les *Contes* se déroulent d'après le récit durant un temps médiéval, le fait est que, dans un Moyen-âge fictionnel et grotesque ou non, Balzac a su réinvestir les schémas d'écriture rabelaisiens dans ses personnages et ses narrateurs, non de manière complète, mais au moins largement fidèle au modèle.

[898] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99.

Tableau récapitulatif

Auteur / Traits du bon vivant	**Démesure**	**Inconve-nance**	**Sympa-thie**	**Sagesse**	**Rire**	**Banquet**
Personnages de Cladel (uniquement durant le banquet)	Oui	Oui	Plutôt vrai	Rarement vrai	Rarement vrai	Plutôt vrai
Pers. de Nodier	Non	Non	Plutôt vrai	Plutôt vrai	Plutôt vrai	Plutôt vrai
Pers. de Zola	Plutôt vrai (peuple)	Rarement vrai	Parfois vrai	Parfois vrai	Parfois vrai	Plutôt vrai
Pers. de Dumas	Rarement vrai	Rarement vrai	Plutôt vrai	Parfois vrai	Parfois vrai	Plutôt vrai
Pers. de Flaubert	En partie vrai	En partie vrai	Rarement vrai	Parfois vrai (propre aux géants)	Plutôt vrai	Plutôt vrai
Pers. de Gautier	En partie vrai	Non	Oui	Oui	Plutôt vrai	Plutôt vrai
Pers. de Balzac	Plutôt vrai	Plutôt vrai	Oui	En partie vrai	Plutôt vrai	Plutôt vrai

Suite à cet examen des traits de la récupération des traits rabelaisiens chez les personnages et par écrivain, il devient désormais possible d'envisager un classement de la filiation rabelaisienne chez les grandes figures littéraires du XIXe siècle.

9. Typologie : filiation et adaptation

Léon Cladel serait dans une catégorie à part, qui ne pourrait convenir qu'à lui seul tant son œuvre diffère des autres romans du corpus. Si Cladel est le moins fidèle au modèle rabelaisien, principalement en raison du caractère étrange de l'apparition du style propre au banquet des géants dans une œuvre fortement marquée par le courant fin-de-siècle, il n'en demeure pas moins vrai que le passage étudié demeure plutôt rabelaisien,

du point de vue d'un lecteur qui découvrirait l'extrait sans connaissance du contexte. C'est pourquoi il devient difficile de considérer Cladel comme le moins rabelaisant de tous les auteurs. Malgré le fait que le passage en question ne soit qu'une goutte d'eau comparativement au reste de *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, le texte étudié (examiné seul) représente une forme de pastiche assez fidèle, et l'on est confronté à la fois à un pastiche d'un point de vue « autistique » (c'est-à-dire dans l'examen du passage en dehors contexte) et à une satire dans une optique globale.

Il est manifeste que la faible part rabelaisante vis-à-vis de l'ensemble de l'œuvre ne peut qu'inciter à une lecture méfiante de l'extrait, et il s'agit probablement d'une satire de l'influence rabelaisienne sur la littérature du siècle. Cladel ne fait que reprendre le *topos* récurrent du banquet comme biais de l'allusion au monde rabelaisien pour mieux le démonter, dans la mesure où l'on sait que malgré les comportements de bons vivants des personnages durant le banquet de *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, la convivialité déployée est fausse et hypocrite. Pour autant, même si l'objectif de Cladel était vraisemblablement de railler une forme de mode dans le choix d'apparition des thématiques rabelaisiennes dans la littérature du siècle, le fait est que le passage peut se suffire en lui-même au sens où il semble être (si l'on l'étudie hors contexte) tout à fait traversé par les considérations rabelaisiennes. Cette imprégnation suppose une grande connaissance du style de François Rabelais, malgré toutes les réserves de Cladel concernant la récupération très fréquente du sujet rabelaisien durant le siècle via le motif du banquet.

Le fait qu'il n'y ait pas le moindre réel indice quant à l'hypocrisie des convives durant le banquet imaginé par Léon Cladel interroge le lecteur : l'auteur a-t-il souhaité s'adonner à un véritable exercice de style ? On serait alors dans un mouvement ambivalent quant aux objectifs de l'œuvre (et beaucoup moins nettement distinguable comme partant uniquement dans une direction satirique), allant d'une part vers la remise en cause des auteurs du siècle récupérant le thème du banquet rabelaisien, mais peut-être aussi d'autre part dans le sens d'un authentique plaisir de revivifier le mythe. Il semble que la longueur du passage ainsi que l'absence d'indication quant à la fausseté des relations cordiales des personnages soient des indices de ce plaisir dans l'écriture. Effectivement, si Cladel avait voulu partir uniquement dans un sens satirique, alors le narrateur aurait certainement évoqué l'hypocrisie ambiante. Mais il n'en pipe mot, et est lui aussi comme affecté, transformé par l'élan rabelaisien ressenti par tous les autres personnages.

Bien que la dimension satirique demeure en filigrane, elle n'apparaît donc que comparativement au reste de l'œuvre.

Malgré les probables réserves de Cladel à propos de l'élan rabelaisien accompagnant tant de banquets fictifs, l'auteur s'adonne lui aussi à cet exercice de manière assez fidèle à la source rabelaisienne, ce qui indique autant une grande connaissance du sujet et du style représenté que probablement un goût véritable pour les banquets rabelaisiens. L'ambivalence entre la remise en cause de l'adaptation rabelaisienne et l'écriture du passage n'est peut-être pas aussi contradictoire qu'elle semble l'être. On peut en effet penser que Cladel rejette les adaptations du style rabelaisien durant le siècle en raison d'une tendance générale consistant à passer par le banquet… ce qui ne signifie pas que Cladel rejette le style de Rabelais en lui-même.

Nodier est le second auteur du corpus dont l'adaptation des traits rabelaisiens dans le récit et les personnages possède suffisamment d'étrangeté pour motiver une mise à l'écart dans une catégorie qui lui est propre. On peut affirmer le caractère rabelaisant de Nodier, quoique son *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* offre le constat équivoque d'un pastiche plutôt libre ressemblant davantage à une œuvre-hommage. En effet, Nodier ne reprend nulle part les motifs les plus intrinsèquement liés au style rabelaisien que sont l'ordure et la sexualité débridée. Bien au contraire, les personnages se comportent avec tout le sérieux et la rigueur morale que l'on peut exiger d'un individu à l'époque, tant et si bien que si l'on se contentait d'observer l'absence de démesure et de liberté dans le comportement à table ou en société, l'on aurait le sentiment de lire non pas une œuvre-hommage mais un roman presque anti-rabelaisien !

Il s'agit de comprendre le point de vue de Nodier (plutôt fréquent durant le siècle), qui estimait que les excès des géants étaient incompatibles avec l'horizon d'attente du lectorat. C'est la raison pour laquelle Nodier montre son goût pour l'écriture du moine défroqué par le biais de références fines, comme l'utilisation de l'idiome rabelaisien ou bien, par moments, de réels pastiches de chapitres spécifiques du *Pantagruel* ou du *Gargantua* (sélectionnés entre autres avec comme critère l'absence de motif choquant pour le lectorat du XIXe siècle). Au reste, le texte peut ainsi donner l'impression de lire un Rabelais expurgé,

comme le souhaitaient Sand et Borie[899]. Pour autant, malgré l'expurgation de la crasse goguenarde propre à la verve rabelaisienne, on ne peut pas nier le caractère intrinsèquement rabelaisien du pastiche, comme lors de la description de l'Académie[900] ou durant l'énumération généalogique :

> Et vous voulez que moi, plagiaire de Sterne -
> Qui fut plagiaire de Swift -
> Qui fut plagiaire de Wilkins - […][901]

La généalogie est un pastiche de celle de Gargantua dans le premier chapitre du roman de Rabelais. Il n'est pas anodin de constater que Nodier est le seul auteur du corpus qui réintroduise le *topos* de la généalogie absurde dans son œuvre. Même Balzac, qui est sans doute l'écrivain le plus rabelaisant du siècle, n'a pas tenté de reprendre ce passage. Cela est d'autant plus étonnant que *Les Cent Contes drolatiques* auraient tout à fait pu se plier à l'exercice, l'œuvre étant un pastiche revendiqué du roman rabelaisien. Cependant, pour ce qui est de l'adaptation de thèmes et de chapitres spécifiques, la fidélité dans le pastiche revient sans doute davantage à Nodier qu'à Balzac, tant les allusions inondent le récit de manière presque continuelle, comme dans le fabuleux chapitre final commenté par un certain « Raminagrobis », nom familier aux rabelaisants.

> *Je soussigné, peseur expert des idées, traducteur patenté des paroles équivoques, despumateur juré des cogitations abstruses, exécuteur des basses-œuvres et grand-prévôt littéraire de Tombouctou, certifie à qui il appartiendra que j'ai essayé de lire, par ordre,* l'HISTOIRE DU ROI DE BOHÊME ET DE SES SEPT CHATEAUX *; que ledit ouvrage n'est ni impie, ni obscène, ni séditieux, ni satirique, et qu'il est par conséquent très-médiocrement plaisant ; mais que la* TABLE DES CHAPITRES *m'a paru d'une invention fort agréable et d'un usage fort commode pour les sociétés graves, religieuses et bien pensantes, qui s'exercent, dans les soirées d'hiver, au jeu édifiant et instructif du corbillon.*
>
> Raminagrobis[902].

L'extrait, d'une impertinence extrême à peine masquée par le fard grotesque d'un Raminagrobis de Tombouctou, est un pied-de-nez aux lecteurs les plus sourcilleux concernant le respect des règles morales et de la décence durant le siècle. C'est d'autant plus remarquable que *L'Histoire du roi de Bohême* est en quelque sorte, nous le disions, un roman rabelaisien expurgé (c'est-à-dire à destination de tous les lecteurs du siècle). Autrement dit, l'œuvre est pensée comme un remède amer enduit de miel pour entrer dans les gosiers

[899] Voir Annexe 4.
[900] Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, *op. cit.*, p. 265-266.
[901] *Ibid.*, p. 24.
[902] Le passage en italique est mis en évidence de la même manière dans l'édition consultée. Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême*, p. 597-598.

les plus tatillons ; mais si Nodier a beaucoup insisté sur le « miel » en retirant tous les passages les plus effroyables de la démesure et de l'ordure des figures de Rabelais, « l'amertume » revient à la charge au dernier chapitre, quoiqu'estompée par l'image d'un Raminagrobis semblant surgi de nulle part pour les non-rabelaisants.

Le dernier chapitre de l'œuvre est ainsi complètement rabelaisien, puisqu'il amène le lecteur à se questionner sur l'ensemble du roman, dont le sens final est loin d'être aussi pur que ne pourraient le penser les personnes allergiques au style du curé de Meudon. Il est d'autant plus surprenant et satirique que derrière Raminagrobis sont visés de manière évidente les lecteurs les plus pudibonds. Mais le pari et le tour de force de Nodier sont ainsi d'avoir fait accepter son texte y compris par ce type de lecteur, en passant par la suppression de l'ordure, de la sexualité, de la liberté crasse des personnages jusqu'à donner au texte une consonance tout à fait harmonieuse vis-à-vis de la production littéraire reconnue durant le siècle. Ce faisant, toute personne se reconnaissant derrière l'image du Raminagrobis de Nodier et qui souhaiterait s'opposer à la publication de *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* se couvrirait instantanément de ridicule, tant les aspects les plus triviaux de la verve de Rabelais sont tus.

Zola, mais surtout Flaubert et Balzac peuvent être à positionner dans deux catégories distinctes en fonction de l'œuvre étudiée. La première serait celle d'un groupe de reprise du style de Rabelais selon un mode d'écriture plus populaire, tandis que la seconde (dans laquelle l'on trouve aussi Gautier et Dumas) serait au contraire l'expression d'un Rabelais modernisé et plus dans l'esprit du siècle, par l'importance de la distinction.

Concernant la première catégorie, on pense au Flaubert de *Salammbô* plutôt qu'à celui de *Madame Bovary*, et au Balzac des *Contes drolatiques*, non de *La Peau de chagrin*. *Salammbô* ainsi que les *Contes* sont l'expression du corps avant tout, lors des scènes de repas comme le banquet ouvrant l'œuvre flaubertienne, mais aussi de manière bien plus générale dans le pastiche de Rabelais que Balzac s'amuse à écrire. L'âme, quant à elle, est assez passée sous silence. Dans le roman flaubertien, le corps mangeant n'est pas celui de n'importe quel individu, tant la mastication devient dévoration et le mangeur un glouton. Par les jeux d'allusions et l'insistance sur le caractère démesuré de l'appétit des mercenaires de *Salammbô*, l'on comprend la veine rabelaisienne, mais il ne s'agit pas de bons vivants tant les personnages sont brutaux et antipathiques.

Il n'est pas non plus chez eux de sagesse, et l'ensemble des traits positifs des bons vivants selon François Rabelais sont atténués au profit d'une mise en avant de comportements plus négatifs, car marqués par la consommation bestiale plutôt que par le plaisir du repas partagé entre membres d'une joyeuse société. Pour autant, le plaisir des convives demeure, mais il ne s'agit pas du plaisir des bons vivants à table. Tandis qu'un bon vivant se réjouira d'une part de la grande chère et d'autre part de partager son repas de manière libérée et joyeuse avec d'autres convives, les mercenaires se contentent de ressentir le plaisir simple de la bombance, de l'appétit satisfait par une profusion de mets exotiques, selon un point de vue égoïste.

Il ne s'agit pas d'un banquet partagé de manière saine et paisible entre bons vivants, mais d'une multitude de repas de gloutons tenaillés par la faim, ayant pour points communs d'être payés pour guerroyer et de manger au même endroit. Il n'y a ni esprit de corps ni cohérence d'ensemble chez les mercenaires. Il ne s'agit pas d'une fière armée unie et loyale envers son chef, mais de groupes disparates agglomérés bon an mal an et poursuivant le but ignoble de la guerre pour des motifs économiques[903]. Aussi la défaite des mercenaires est d'autant plus attendue dès l'incipit et ses pyramides de fruits s'effondrant qu'elle représente une forme de justice divine proche de celle de la tragédie (c'est le coup d'arrêt à l'*hubris* de leur chef), et qu'à aucun moment le lecteur n'est amené à s'attacher aux soldats qu'il découvre.

Dans cette optique, la récupération des traits les moins glorieux des figures rabelaisiennes a un but double. Flaubert veut provoquer le dégoût du lecteur face aux scènes écœurantes et grotesques du repas des mercenaires (qui ressemblent à des fauves) et il désire aussi probablement, en tant que grand rabelaisant, s'amuser quelque peu avec le style du maître, dans un but autant ludique que provocateur. L'écrivain procède ainsi à la création d'un style mettant en avant les traits les plus ignobles du corps humain, et le sens donné à la connotation populaire de la représentation de ses personnages est donc davantage négatif qu'autre chose. C'est la masse grouillante d'êtres immondes, qui pille et ravage l'Afrique partout où elle se rend comme un essaim de sauterelles, et la dévoration excessive de l'incipit en est une illustration frappante.

[903] Les chefs de guerre des mercenaires, quant à eux, font la guerre autant pour l'argent que la gloire ou la passion amoureuse.

Balzac avant Flaubert reprenait aussi les traits les plus triviaux, grivois et populaires de François Rabelais dans *Les Cent Contes drolatiques*, mais dans un but bien différent. Il s'agit pour l'auteur de « faire du Rabelais », en gardant cependant une part de liberté dans les sujets abordés. On a montré précédemment que le choix, *a priori* désarçonnant pour un pastiche, de ne pas introduire de figure gigantesque dans les *Contes* peut être justifié par des motivations diverses (comme celle d'un horizon d'attente davantage tourné vers une intrigue vraisemblable que dans le sens exubérant et haut en couleurs des personnages de Rabelais). Mais alors que Balzac s'autorise un certain nombre de libertés dans le pastiche, son œuvre demeure pour lui bel et bien rabelaisante, et c'est pourquoi l'on assiste en son sein à quelques phénomènes révélateurs. En particulier, comme plus tard dans *Salammbô*, le lecteur découvre des scènes souvent peu ragoûtantes, et les personnages ne manifestent pas la sagesse des géants rabelaisiens.

Il y a une différence fondamentale dans le traitement de l'ordure dans les deux œuvres. Chez Flaubert, l'insistance sur la grossièreté et l'absence d'éducation a un but uniquement péjoratif, tandis que Balzac avait des objectifs bien différents avant lui. Pour l'auteur des *Cent Contes drolatiques*, il s'agit au contraire de mettre en avant une crasse rieuse telle que celle des figures rabelaisiennes, en particulier durant les premières années d'existence de Gargantua (c'est-à-dire avant son éducation par le maître humaniste Ponocrates). L'ordure peut être joyeuse dans la mesure où elle s'affranchit de toutes les considérations extérieures, notamment liées au XIXe siècle.

S'agissant pour Balzac d'installer l'intrigue dans un cadre médiéval, alors les propos moraux ou hygiénistes deviennent anachroniques et absurdes, qui plus est dans un pastiche des œuvres de François Rabelais. C'est pourquoi même des figures supposément emblématiques et marquées par une supposée prestance (telle que celle du roi Louis XI) sont capables de tous les excès corporels. Balzac, en tant que rabelaisant, oriente ainsi son œuvre-pastiche dans le sens d'un cri du cœur en faveur de la joie de vivre et du plaisir simple de la satisfaction du corps, qu'il s'agisse de manger ou d'assouvir son désir sexuel. Même si Louis XI comme la Beaupertuys et leur stratagème sont repoussants dans l'œuvre balzacienne, on peut en effet considérer que le dégoût ressenti quant au piège scatologique n'est que le fruit de notre éducation, à la manière de la transformation de Gargantua qui lui non plus n'ira plus vers l'humour scatologique suite à son éducation. Cela est d'autant plus plausible que le roi n'a pas été choisi par hasard. Le véritable Louis XI (1461-1483) appartient à la période pré-humaniste ; il est dès lors, pour des raisons de concordance

historique, dans la même posture que le jeune Gargantua, qui partait dans ses excès pour la bonne et simple raison que personne ne lui avait appris la hauteur morale propre au courant humaniste !

On peut se demander quel était le sentiment de Balzac quant au comportement du Louis XI de fiction et de son amie La Beaupertuys, à propos de l'accès impossible à l'éducation humaniste (puisqu'elle n'existait pas encore). On peut penser que l'absence d'éducation du roi représenté par Balzac ne soit pas un défaut, mais au contraire l'expression d'une vitalité du corps qui n'a plus été possible après l'éducation humaniste (et, transposé au XIXe siècle, avec le poids de l'éducation, des règles à respecter en société, de la morale et de l'hygiène). En effet, si le lecteur ressent du dégoût en imaginant la scène du repas empli de laxatifs, force est de constater que le motif, bien que répugnant et grotesque, demeure fondamentalement comique dans la mesure où il n'y a pas mort d'homme et où les invités sont des personnages désagréables.

De la même manière, on ne peut nier le caractère non pas malveillant, mais très rieur du roi et de son ami, y compris quant à l'épisode du violeur mal pendu. Au lieu de marier le revenant à la vieille fille (nommée « la Godegrand »), le roi aurait tout aussi bien pu choisir de mettre à mort définitivement le personnage. Ce qu'il ne fait pas ! Pire, il s'amuse de la scène du réveil chez la vieille fille, ce qui suppose d'une part un caractère jovial, et d'autre part une certaine malice dans l'observation de la femme sans qu'elle ne le sache, dans un but davantage comique que voyeuriste et à nouveau imaginé par la Beaupertuys :

> – Que diriez-vous, si nous mettions le beau pendu dedans le lict de la Godegrand ?... demanda la Beaupertuys au roy.
> – Nous l'espouvanterons, respondit Loys unze.
> – Nenny, sire. Soyez ferme qu'elle accueillera bien ung homme mort, tant elle ha grand amour d'ung vivant. Hier, je l'ai veue faisant des follies à ung bonnet de jeune homme qu'elle avoyt mis sur le hault d'une chaize, et vous auriez bien ri de ses parolles, et momeries…[904]

La conversation est frappante tant elle rappelle les conseils plus que douteux de Panurge aux géants. Pour autant, contrairement à la plupart des idées émanant de Panurge, le fait est qu'ici le plan de la Beaupertuys est malgré tout positif. C'est un cadeau « du ciel »[905] pour la malheureuse Godegrand, « brûlante »[906] de frustration et de désirs inassouvis. Outre les motifs comiques du pendu « réchauffé » par les bons soins d'une vieille fille, du roi

[904] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme », p. 180.
[905] *Ibid.*, p. 182.
[906] *Ibid.*, p. 183.

qui s'amuse avec son amie de la scène (« tous deux s'esclatèrent d'un rire muet »[907]), et du revenant obligé d'épouser la Godegrand sans avoir voix au chapitre, il demeure dans ce conte drolatique le sentiment positif d'une histoire s'achevant bien mieux que ce que l'on pouvait croire. Le jeune homme ayant violé une vieille femme par mégarde (autre motif comique) est doublement puni, mais la sentence n'est pas trop cruelle, le roi et la Beaupertuys se sont beaucoup amusés et surtout, la Godegrand s'est enfin trouvé un compagnon.

C'est ainsi que le titre de la nouvelle prend tout son sens. Si l'on considère la fin de l'histoire dans toute sa mesure positive, et si l'on part du principe qu'un roi ayant vécu avant l'apparition de l'humanisme n'a pas à être jugé selon des critères anachroniques, alors l'on peut effectivement parler de « Joyeulsetez » rabelaisantes. Malgré toute l'ordure déployée, le but de Balzac est davantage positif (celui du franc éclat de rire) que négatif (par le jugement selon des critères apparus *a posteriori*). Il devient en effet impossible de considérer les évènements selon le regard réprobateur de la morale. La raison tient principalement, non à une question d'immoralité, mais plutôt à une approche amorale dans l'écriture tant le roi et son ami sont dirigés par leurs envies plutôt que dans le sens ou à l'encontre de la morale.

L'ensemble des nouvelles des *Cent Contes* sont à considérer dans un rapport au temps particulier. Dans ce Moyen-âge fictif et rabelaisien, les règles sociales sont inexistantes, ce qui explique d'autant plus aisément l'omniprésence du corps dans tous ses aspects, y compris les plus répugnants (la sexualité, le désir de vieillards pour des jeunes femmes etc.). En ce sens, l'idée bakhtinienne du renversement des valeurs et du monde peut être transposée ici pour mieux comprendre les phénomènes sous-jacents dans le texte. Comme chez Rabelais, le monde à l'envers suppose que les sages deviennent fous et vice versa, ou encore que le roi soit inférieur à ses sujets. L'image est particulièrement frappante au regard des « Joyeulsetez du roy Loys de Unziesme », où les différents tours comiques viennent de l'esprit fertile et malicieux de la Beaupertuys, tandis que le roi n'est que dans une attitude de suiveur, non d'initiateur, et est dirigé par son amie dans toutes ses décisions, y compris dans la farce faite à la Godegrand.

Le choix de l'auteur de partir dans l'adaptation des traits les plus grotesques, vulgaires et comiques des figures rabelaisiennes peut être compris au sens où il s'agit de mettre en mouvement une esthétique rabelaisienne dans un cadre plausible, où nulle intervention

[907] *Ibid.*, p. 181.

surnaturelle ou merveilleuse n'est possible. Les personnages des *Contes* sont des êtres humains, ce qui signifie qu'ils sont par essence sujets aux erreurs et égarements, et qu'ils sont capables du pire : la violence (le viol et la pendaison dudit violeur), la cruauté (convier ses ennemis à un banquet empoisonné, même non létal), la scatologie (la défécation incontrôlée des empoisonnés), le recours aux services d'une jeune fille prostituée par sa mère (comme le fait le seigneur de Valesnes)…

L'inclination des personnages des *Cent Contes drolatiques* vers les pulsions les plus violentes, du corps (le désir sexuel, la digestion) vient en particulier du fait que ni Ponocrates ni Pantagruel ne sont présents pour aiguiller les personnages de manière positive. Pour autant, à nouveau, il faut considérer les nouvelles selon un angle plus amoral qu'immoral. Les personnages ne sont pas réellement condamnables pour leurs actions, autant en raison de leur ignorance que par la dimension rabelaisante du texte, amenant le lecteur à garder un regard méfiant vis-à-vis des évènements. La tournure du texte, pleinement populaire, contraste avec l'écriture d'œuvres pourtant à forte veine rabelaisante telles que *La Peau de chagrin*. La dichotomie vient autant de la fracture entre le Moyen-âge de fiction des *Contes* et le cadre spatio-temporel de *La Peau*, que du thème d'écriture. Si *La Peau de chagrin* est une œuvre dans laquelle les allusions à Rabelais vont à foison, elle poursuit d'autres buts que la référence à Maître François. *Les Cent Contes drolatiques* sont *a contrario* pensés comme un pastiche du style rabelaisien de manière intrinsèque et fondamentale, ce qui suppose de récupérer un certain nombre de sujets et de motifs typiques de l'œuvre du moine défroqué, et le style populaire ainsi que les thématiques paillardes aux dénouements joyeux et humoristiques.

L'auteur le plus attaché à la dimension populaire des personnages est probablement, dans notre corpus, Emile Zola. On a rappelé précédemment en quoi le patronage de Rabelais est idéal pour l'écrivain et son esthétique naturaliste. Il s'agit autant d'un gage littéraire illustre et officiellement reconnu malgré son caractère subversif que l'expression d'un rapport viril au corps. Dans l'optique zolienne, Rabelais est ainsi une figure littéraire parfaite, et il est d'autant plus facile de faire accepter l'esthétique naturaliste qu'elle reprend en partie les motifs corporels – notamment orduriers – de l'un des génies-mères de la littérature.

Les œuvres zoliennes étudiées dans le corpus reflètent, au moins partiellement, la violence, la virilité et la bestialité du corps. Les haines viscérales des ouvriers de *L'Assommoir* mènent

à tous les excès de rire lors de l'entrée en scène de Mes-Bottes. Les artistes de *L'Œuvre* sont rongés eux aussi par les jalousies, les amitiés hypocrites et surtout par une ambivalence du corps, en particulier Claude, partagé entre son moi de peintre contemplant le modèle, et le désir sexuel qu'il ressent pour la tendre chair de la pudique Christine. *Le Ventre de Paris* est, plus que les deux œuvres précédentes, l'expression de la domination du corporel. Qu'il s'agisse du corps du Maigre au milieu d'un monde dominé par les Gras, qui se révolte et éprouve la nausée (tel Florent ne pouvant manger qu'une simple carotte au milieu des Halles alors qu'il est affamé), ou bien du motif particulièrement répugnant de la chair absorbée par les Gras et semblant ruisseler et inonder l'ensemble de l'œuvre au point d'écraser symboliquement les quelques Maigres (la préparation du boudin par Quenu), le corps est omniprésent. On l'a vu, même le cadre mondain et huppé de *La Curée* recèle des moments durant lesquels le corps prend son élan au mépris de toute tenue (notamment lors de l'un des banquets de Saccard).

Et qu'il s'agisse de tendre vers une esthétique naturaliste et virile (les œuvres d'Emile Zola), de donner une couleur négative (*Salammbô*) ou de se jouer des règles sociales via un cadre temporel très lointain (*Les Cent Contes drolatiques*), on peut constater une tendance à la réactualisation des aspects corporels du bon vivant. Pour autant, il ne s'agit pas d'un mouvement univoque, et il subsiste une certaine ambivalence dans l'écriture, en particulier dans les œuvres balzaciennes et flaubertiennes mais aussi chez Théophile Gautier ou encore Alexandre Dumas.

La quatrième catégorie est celle des œuvres reprenant le style de Rabelais de manière plus adaptée à leur temps. Il s'agit de la solution la moins polémique, mais elle implique de ne pas tenter de restaurer les traits les plus grossiers des personnages du roman rabelaisien. C'est donc l'approche opposée de la précédente, dans laquelle l'on insistait davantage sur le rapport rabelaisien au corps que sur la dimension allégorique. Dans l'idée d'un Rabelais modernisé, il s'agit davantage d'illustrer les thématiques rabelaisiennes de manière allusive (ce qui n'exclut pas l'intensité et/ou la fréquence dans la référence) que d'en faire des sujets centraux de l'écriture. On n'écrit plus du Rabelais, mais *à propos* de lui, et il s'agit davantage une forme de clin d'œil aux rabelaisants, qui sauront voir le référentiel tandis que les autres lecteurs ne l'identifieront pas nécessairement.

L'approche est plus subtile. Dans la précédente, la dimension frappante du corps choquait le regard, et se matérialisait ainsi brutalement sous les yeux du lecteur. Ici, il s'agit bien au contraire de faire un travail de référence recherchée, non par la représentation grotesque du corps, mais davantage dans un message implicite, plutôt qu'explicite. Aussi, la veine rabelaisienne ne se matérialisera pas nécessairement aux yeux du lecteur néophyte (qui sera éventuellement étonné de découvrir des tournures marquées par une bizarrerie, une étrangeté par rapport au reste du récit) : il peut s'agir par exemple d'insérer discrètement un terme du vocable du moine défroqué, ou bien un lien discret à un évènement, à un chapitre de la source rabelaisienne.

Cette catégorie d'adaptation n'est pas que discrète et implicite, car elle peut parfois verser dans la référence explicite, en invoquant par exemple directement le nom des personnages de Rabelais. Les géants sont les plus désignés (on a vu dans l'orgie de *La Peau de chagrin* la référence directe à Gargantua), mais des liens à d'autres figures du roman rabelaisien peuvent également être dénichés, avec la réappropriation du nom de « Raminagrobis » chez Nodier, par exemple. Bien que Nodier ne fasse pas partie de cette dernière catégorie d'adaptation, les frontières entre les manières d'adapter Rabelais ne sont pas hermétiques, et il arrive fréquemment qu'une œuvre tende davantage vers une catégorie différente plutôt que vers celle dans laquelle son style l'inscrit la plupart du temps. Aussi n'est-il pas étonnant de voir cette incursion de Nodier dans la référence recherchée et parmi des œuvres dont le sujet central est autonome (et non fondamentalement dépendant de sa source d'inspiration comme dans le cadre d'un pastiche).

Chez Balzac par exemple, on peut constater dans *La Peau de chagrin* l'omniprésence de la référence à Rabelais. Mais le texte aurait tout aussi bien pu exister en-dehors de toute référence au curé de Meudon, sauf peut-être celle de l'orgie, car elle donne tout son sens à la débauche des personnages. On aurait très bien pu imaginer une autre version de l'œuvre sans le moindre lien à Rabelais, ce qui montre bien la dimension non-essentielle de la référence dans le cadre de ce roman. Loin de minimiser l'importance de la référence, ce caractère non nécessaire donne au contraire tout son poids au lien répété vers les œuvres de François Rabelais, car si justement la référence n'est pas nécessaire à la cohérence et à la bonne compréhension du texte, c'est alors en raison d'une volonté d'autant plus forte chez l'écrivain d'évoquer un sujet lui tenant à cœur en-dehors du fil normal du récit.

Principalement dans l'écriture de Balzac, ou chez Gautier de manière presque systématique, mais aussi Dumas qui imagine un bon vivant au milieu de pingres et évoque avec plaisir l'art de la cuisine, ou dans l'écriture de Flaubert lors de l'incursion des bons vivants durant le banquet de noces des Bovary (mais aussi plus ponctuellement dans les autres œuvres du corpus), etc. La référence à Rabelais est de l'ordre de l'œuf de Pâques. Il faut la dénicher, et sa recherche, tout comme sa dissimulation avant la chasse aux œufs, est un plaisir nous ramenant à l'enfance. Cette écriture de « l'œuf de Pâques » est d'autant plus perceptible que l'on ressent systématiquement un plaisir jubilatoire des écrivains essaimant dans leurs récits respectifs les allusions discrètes au moine défroqué. Difficile de ne pas percevoir le sourire de Nodier signant le chapitre final de l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* d'un « Raminagrobis » goguenard, ou celui de Gautier achevant d'écrire le chapitre sur l'auberge du Pont-Neuf dans son *Capitaine Fracasse*.

Aussi peut-on voir avant tout sous la plume des auteurs rabelaisants, plus qu'un goût, un véritable plaisir lors de la mise en place de situations propices à l'allusion envers le sujet rabelaisien. L'idée donne un nouvel éclairage à propos de l'adaptation de Rabelais sans motifs indécents. Ne pas représenter l'ordure et les motifs les plus répugnants de la verve rabelaisienne ne serait pas uniquement une précaution contre les lecteurs tatillons, car il peut également s'agir de traits jugés par les écrivains non pas comme fondamentaux, mais comme secondaires dans le cadre d'une adaptation. Bien que la représentation de l'ordure et de la sexualité soient liées de manière intrinsèque à l'âme du roman rabelaisien, il est possible que les écrivains du XIXe siècle aient estimé ces traits comme non nécessaires dans des adaptations ponctuelles du style de Rabelais. Tout comme il est envisageable que les thèmes orduriers aient été jugés non pas totalement irreprésentables (ils sont après tout présents dans *Les Cent Contes drolatiques*), mais difficilement raccords avec le reste du récit (car tout contenu *a priori* choquant doit être introduit par une explication comme celle du prologue des *Contes*). D'où une préférence des auteurs de la dernière catégorie pour des motifs plus allégoriques ou légers lors de l'allusion.

Le choix de ne pas reprendre la vulgarité des personnages implique nécessairement des situations inédites. C'est ce que l'on peut voir avec le Porthos dumasien, qui ne peut ni satisfaire son appétit, ni son caractère jovial lors du repas chez les Coquenard. Il s'agit de la première occurrence, dans le corpus, dans laquelle un bon vivant n'est clairement pas à sa place et crée une situation de décalage avec les autres personnages. D'autres situations surprenantes attendent les bons vivants : de manière assez similaire à ce que vit Porthos

chez son amante, on peut constater le décalage entre les bons vivants et le reste des convives des noces dans *Madame Bovary*. Si l'ambiance commence à devenir distrayante du point de vue d'un bon vivant, alors la décence implique qu'il faille tuer dans l'œuf tout écart de conduite (ce que fait le père Rouault). Les personnages ainsi arrêtés dans leur envolée ludique et joyeuse sont aussi plus ou moins exclus du récit et à peine mentionnés.

Non qu'ils seraient exilés par le narrateur pour punir leurs excès de gaieté : on sait à quel point Flaubert était rabelaisant, et il paraît improbable que l'auteur critique dans la narration un goût pour les frasques des figures rabelaisiennes alors qu'il était lui-même admirateur de la verve de Rabelais. Il s'agit davantage de pointer une tendance propre à son temps, celle du trop grand respect des convenances, de la décence, des règles de savoir-vivre car dans un cadre aussi restrictif aucune fête ne peut subsister. La dénonciation du caractère frustrant des règles sociales est d'autant plus forte que Charles, pur produit de la décence, incarne à la perfection la crétinerie de ce que l'on présentait pourtant comme un modèle de conduite.

> Charles n'était point de complexion facétieuse, il n'avait pas brillé pendant la noce. Il répondit médiocrement aux pointes, calembours, mots à double entente, compliments et gaillardises que l'on se fit un devoir de lui décocher dès le potage[908].

Charles est un modèle de rigueur morale poussé jusqu'à l'absurde : en ne s'intéressant jamais aux considérations jugées basses par les représentants de la décence (comme le père Rouault), l'époux d'Emma est devenu une caricature, et verse en permanence dans une insondable niaiserie. Son incompatibilité avec toutes les formes d'humour le ridiculise en effet de manière flagrante, et les deux litotes du narrateur dans la première phrase, sur l'absence de « complexion facétieuse » et sur le fait que Charles « ne brille pas » (sous-entendu par son esprit, son discours et sa répartie) sont nettement sarcastiques.

Aussi l'accumulation des plaisanteries par les bons vivants n'est-elle pas un motif de gaieté pour le personnage, mais bien au contraire l'enfonce dans sa « médiocrité » et tue l'image positive qui pouvait encore émaner du jeune marié. Il ne s'agit *a fortiori* presque plus d'humour, les blagues étant « décochées » tout au long du repas comme autant de flèches. En ce sens, alors que les farces et plaisanteries étaient pensées comme une tension positive (celle de la gaieté partagée, de la fête), l'absence complète de compréhension de la part de Charles vis-à-vis des bons vivants ne peut qu'accentuer la frustration de ces derniers, décidément mis au ban de la grave société réunie pour assister au mariage.

---

[908] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 352.

Une autre écriture inédite est celle du *Grand Dictionnaire de cuisine* de Dumas. Dans cette œuvre mêlant narration, anecdotes personnelles de l'auteur et conseils culinaires, on trouve des bons vivants autant du côté des figures réelles invoquées (quoique sans doute mises en scène assez librement) que sous les traits de l'auteur lui-même. On a vu précédemment qu'il ne s'agit pas d'un bon vivant rabelaisien au sens strict (en particulier, il n'est pas de discours ou d'anecdote faisant intervenir l'ordure ou la sexualité), et qu'il est davantage gourmet que gourmand. Mais il demeure dans la prose de Dumas une malice et une bienveillance typique de celle d'un mangeur rabelaisien, d'autant que la gaieté rabelaisienne affecte son discours dès qu'il est question de nourriture (c'est-à-dire de manière omniprésente vu le sujet du *Grand Dictionnaire* !).

Le phénomène le plus répandu dans le corpus (qui demeure original par rapport au modèle rabelaisien dans le cadre d'une œuvre-hommage voire d'un pastiche) consiste à imaginer des bons vivants uniquement de propos et de cœur, qui passent sous silence la dimension corporelle pourtant essentielle au personnage. Les bons vivants deviennent raisonnables, n'abusent qu'*a minima* de l'alcool et de la bonne chère, et taisent leur sexualité. Le plus grand tabou reste celui de la digestion et de ses conséquences, qui ne sont pas évoqués dans ce type d'adaptation « grand public » du style de Rabelais.

Il se produit donc une forme d'éclatement de l'âme du personnage, presque « schizophrénique » au sens où celui-ci devient en quelque sorte davantage un esprit que le mélange de l'esprit et du corps. Le bon vivant selon Rabelais était, on l'a montré, d'abord un corps (dans tous ses aspects) dominant l'esprit, puis, par l'éducation humaniste, l'esprit prenait le dessus sur le corps et prenait ainsi sa place normale, l'éducation du géant lui permettant de sa démesure physique et psychique. *A contrario*, dans ces adaptations, le corps est passé sous silence, et seul l'esprit du personnage se dévoile. Mais si le bon vivant doit désormais composer avec une dimension corporelle discrète, son corps n'est pas non plus totalement inexistant : c'est notamment le cas de manière suggérée lors de l'orgie chez Taillefer.

On insiste bien dans l'exemple orgiaque de *La Peau de chagrin* sur l'importance de l'implicite. La sexualité n'est pas directement représentée tandis que les pensées et conversations de Raphaël sont retranscrites, ce qui accentue le déséquilibre entre le corps et l'esprit. On peut estimer que la bienveillance, la gaieté et la sagesse des géants viennent autant de leur éducation que de leur quête du juste milieu ; or, le juste milieu est aussi celui

du mélange du corps et de l'esprit. Dans le cas du Raphaël de l'orgie (devenu *de facto* très temporairement bon vivant), l'esprit domine alors que le corps ne se dévoile pas aux yeux du lecteur, et il y a un déséquilibre. Il est probable que cette idée, pour un auteur aussi rabelaisant que Honoré de Balzac, soit une trame sous-jacente pouvant expliquer les excès passés et à suivre de Raphaël.

Les élans négatifs de l'âme ne sont pas apaisés par son corps (et notamment son rire, très rare), comme la double pulsion de mort ouvrant *La Peau de chagrin* : il s'agit autant de la volonté de Raphaël de se noyer que son suicide symbolique lorsqu'il choisit de prendre la peau enchantée. Le personnage agit conformément à son déséquilibre intérieur, car son corps n'est paradoxalement que faiblement présent au début du roman, et son suicide réel n'est pas exécuté. A l'inverse, son esprit, qui le domine et est rongé par les passions et tourments, l'amène à accomplir de manière effective le suicide symbolique, qui le tue à petit feu. Dans le cadre de la représentation littéraire des personnages au XIXe siècle (mais aussi de manière générale dans la société de l'époque), le fait que le corps devienne un motif indésirable ne peut que conduire à une frustration, à des tensions, que les écrivains rabelaisants dénoncent peut-être par le biais de la référence à Rabelais (en particulier Balzac, étant donné son goût pour les réflexions sur la société et ses mœurs dans la *Comédie humaine*).

On peut voir un écho à cette possible réflexion balzacienne sous-jacente sur le corps dans les œuvres des auteurs postérieurs, et la frustration des convives flaubertiens des noces de Bovary peut par exemple s'inscrire dans cette optique, les bons vivants ne supportant pas que l'on enferme leur corps physique ou allégorique. Le corps physique serait celui des réjouissances, des jeux qu'ils tentent de mettre en mouvement avant que Rouault ne les somme d'arrêter. Le corps allégorique serait alors tout simplement leur rire, qui ne fait pas mouche à cause de la bêtise de Charles et de la gravité obséquieuse des familles. L'écho est aussi visible chez d'autres écrivains, comme Dumas et son Porthos, qui refuse quand il en a l'occasion de subir cette forme d'expropriation corporelle, comme tel est le cas dans l'épisode où il se barricade dans la chambre d'une taverne avec son valet ainsi qu'un stock de nourriture[909].

Au-delà du motif comique du personnage se protégeant d'un siège imaginaire, il y a une partie presque symptomatique dans le comportement du mousquetaire, car le tavernier veut

[909] Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, *op. cit.*, ch. XXV, p. 286.

lui prendre, allégoriquement, une partie de son existence. La dichotomie entre d'une part le mousquetaire désargenté et affamé, et d'autre part l'aubergiste qui veut lui faire payer ses dettes est symptomatique de la pression sociale sur le bon vivant, qui prendra toute son ampleur dans l'abominable repas qu'il devra consommer chez son amante. En ne cédant pas au siège, Porthos se voit dans la posture d'un « conquérant », triomphant de l'adversité avec fierté. Il est d'ailleurs dit que d'Artagnan découvre en entrant un « Porthos […] couché, [faisant] une partie de lansquenet avec Mousqueton »[910]. La position physique du militaire, qui trompe son ennui ainsi « couché », peut aussi évoquer la manière de manger de la Rome antique, et incidemment celle d'un chef de guerre en campagne qui tuerait le temps entre deux batailles. La posture défensive du bon vivant face à la cruauté de son époque du point de vue littéraire et social (si le contexte fictif est passé, les mœurs sont conformes à celles du XIXe siècle) a toutefois une forte dimension humoristique, dans le ridicule de l'excès du mousquetaire se barricadant pour se protéger d'une menace en définitive bien inoffensive. Mais, pour le bon vivant, la dépossession de son bien (et donc de ses victuailles) revient à une forme d'attentat contre son âme, tant la place de la nourriture et du vin est primordiale dans son cœur.

Aussi, lorsque le tavernier réclame le remboursement de la dette, l'heure est allégoriquement aussi grave qu'un siège : dans les deux cas, le créancier comme les assaillants tentent de mettre la main sur quelque chose de protégé, qu'il s'agisse d'une ville ou bien dans le cas présent, de l'argent. Le mousquetaire étant sans le sou, on peut supposer que le tavernier déçu se consolerait volontiers avec les fameuses réserves de vivres entassées par Porthos, mais le rapport intime que noue un bon vivant avec la nourriture rend impossible un tel échange, ce qui peut expliquer que la scène prenne un caractère presque dramatique pour le personnage (en décalage avec l'effet comique ressenti par le lecteur et provoqué par la réaction plus qu'excessive du mousquetaire).

Le dernier trait inédit frappant que l'on peut observer est le comportement des figures de Gautier dans *Le Capitaine Fracasse*, dont l'influence rabelaisienne passe par une transfiguration. Les bons vivants (comme Blazius) soumis aux règles de la décence ne suivent pas exactement le même type de transformation que ceux imaginés par Balzac. Bien qu'ils soient dans une situation similaire où le corps est absent et où seul l'esprit

[910] *Ibid.*, p. 284.

peut manifester une inclination vers la manière d'être propre aux bons vivants, il s'opère en eux un changement de tonalité remarquable. Il ne s'agit pas de devenir des bons vivants « de discours » comme les figures balzaciennes, car la différence que Gautier entretient passe par une ressemblance avec le narrateur rabelaisien plutôt qu'avec les figures de son récit. On a insisté précédemment sur la similarité entre le Blazius partageant la nourriture avec ses comparses et un vocabulaire rabelaisien. Cet idiome particulier et coloré, teinté de philosophie, de raillerie et de gaieté (avec des termes frappants tels que « substantifique ») peut être lu principalement dans le récit présenté par le narrateur, et moins dans les échanges des géants ou de leurs amis.

Il y a bien là un phénomène que l'on n'observe pas dans les autres œuvres du corpus, puisque la plupart du temps la ressemblance avec le sujet rabelaisien passe davantage par les traits des personnages vivant l'action, éventuellement en choisissant de ne pas remettre en scène les situations les plus impropres à l'adaptation (comme la grossièreté mais aussi la magie, les géants étant par essence des figures merveilleuses). Chez Gautier au contraire, le visage de Blazius change et semble prendre les traits du narrateur rabelaisien plutôt que ceux de Gargantua ou d'une figure humaine de bon vivant telle que Jean des Entommeures. Pour autant, cette transfiguration vers l'image du narrateur rabelaisien n'est pas systématique, et la joie de vivre de Blazius prend par moments des traits plus conventionnels des figures rabelaisiennes.

> Il me prend des envies, dit Blazius, de baiser sur l'une et l'autre joue ce gros cuisinier, gras et ventripotent comme moine qui gouverne toutes ces casseroles d'un air si superbe. Jamais capitaine ne fut plus admirable au feu ![911]

Son exclamation joyeuse aurait aussi bien pu être prononcée par Gargantua. Il s'agit davantage d'un discours de situation (la rencontre avec un « cuisinier » de l'auberge du Pont-Neuf) plutôt que d'une de ses échappées discursives presque narratives à portée lyrique et allégorique (comme ce fut le cas lors de la mastication des restes[912]). Blazius déploie d'ailleurs un rapport au corps que l'on peut lire dans une diversité sensuelle, car il s'agit aussi bien d'utiliser le toucher (par la bise) que de mettre en avant sa vue et son odorat flattés par la profusion des viandes sur le grill (durant la description de l'auberge[913]).

---

[911] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, ch. « Le Pont-Neuf », p. 280.
[912] *Ibid.*, ch. « Où le roman justifie son titre », p. 157.
[913] *Ibid.*, ch. « Le Pont-Neuf », p. 278-279.

L'exemple montre le caractère changeant de la transfiguration des bons vivants du *Capitaine Fracasse*, et diminue quelque peu la part de l'adaptation de la figure du narrateur rabelaisien. Il nous apprend surtout le caractère extraordinaire, au sens strict, de ce motif d'écriture. Pour autant, le fait que Gautier ait ainsi essayé de retranscrire le narrateur rabelaisien par le biais d'un personnage (en-dehors du narrateur), même ponctuellement, est suffisamment significatif pour être signalé, car à notre connaissance, on ne trouve pas ailleurs dans le corpus de phénomène équivalent, pas même dans les pastiches de Balzac ou de Nodier.

Résumé typologique

1. Pastiche « autistique »/satire : *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, Léon Cladel ;
2. Œuvre-hommage/pastiche « expurgé » : *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Charles Nodier ;
3. Faire du Rabelais « populaire », grossier et viril : les romans d'Emile Zola, Gustave Flaubert (*Salammbô*), Honoré de Balzac (*Les Cent Contes drolatiques*) ;
4. Faire du Rabelais modernisé (personnages bons vivants de cœur, non physiquement) : Théophile Gautier, Gustave Flaubert (*Madame Bovary*), Honoré de Balzac (*La Peau de chagrin*), les œuvres d'Alexandre Dumas.

Le caractère indispensable ou non des traits les moins glorieux des personnages de Rabelais dans l'adaptation au XIXe siècle est ainsi fondamentalement influencé par la finalité de l'écriture. S'il est question de faire un pastiche, alors un écrivain peut reprendre ces caractéristiques, pourtant jugées trop vulgaires au XIXe, en prenant le soin de justifier la veine rabelaisante, éventuellement en les atténuant ou au contraire en les accentuant. Le choix de l'écrivain se fera selon qu'il veuille insister ou non sur la dimension provocatrice de l'œuvre. Honoré de Balzac, avec ses *Cent Contes drolatiques*, se situe par exemple davantage dans une fidélité et une provocation envers le dogme du respect de la décence, tandis que la libération du corps dans *La Peau de chagrin* est bien plus discutable, même durant l'orgie.

Il peut aussi s'agir d'un pastiche tendant à une adaptation parfois très modérée de la vulgarité lyrique inhérente au sujet rabelaisien : *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*

de Charles Nodier est davantage inscrite dans cette tendance, ce qui soulève, on l'a montré, des interrogations quant au positionnement du roman, entre pastiche et œuvre-hommage. Le roman a pour particularité de complètement passer sous silence la dimension grasse et ordurière des œuvres rabelaisiennes tout en préservant la finalité du pastiche, par le biais de passage très inspirés par certains chapitres rabelaisiens ainsi que par la réactualisation du vocabulaire si particulier du moine défroqué.

L'œuvre de Nodier est ainsi un parti pris : l'auteur a estimé que, dans la littérature de son temps, il n'était pas nécessairement plus souhaitable, mais du moins plus possible de mettre des personnages dans des situations vulgaires ou ordurières dès lors que le public visé est universel. C'est ainsi la position opposée à celle que prendra Balzac dans ses *Cent Contes drolatiques*, non pour des raisons esthétiques, mais parce que le public visé diffère. Bien que Nodier s'adresse d'abord aux lecteurs rabelaisants tant les références rabelaisiennes inondent le récit, l'auteur n'exclut pas les lecteurs néophytes de Rabelais voire non-rabelaisants. En ce sens, il était d'autant plus nécessaire pour lui d'expurger « son Rabelais » pour ne pas susciter la colère des plus prudes.

Balzac n'est pas dans cette optique avec ses *Cent Contes drolatiques*, car il s'agit d'écrire une œuvre de rabelaisant pour les rabelaisants et personne d'autre, alors que l'« espèce » serait en voie de disparition d'après le prologue[914]. Le choix restrictif de Balzac est d'autant plus justifié que l'écrivain imagine son pastiche jusque dans la réécriture en moyen français. Outre l'hommage évident à Rabelais et son temps, la grammaire et les tournures anciennes auront tôt fait de désespérer les lecteurs les moins réceptifs au style de Rabelais tant le langage du XVIe siècle, et en particulier la verve de celui de François Rabelais demande de l'exercice pour être compris.

La lecture des *Contes drolatiques*, qui n'est dès lors pas à la portée du premier venu, est un passe-temps d'autant plus dans l'esprit de celle des œuvres rabelaisiennes qu'il y a une part de déchiffrement, de décryptage non seulement dans le langage et le style, mais aussi dans les sujets développés (quoique Balzac soit moins sibyllin que son modèle). La dimension limitative de l'œuvre s'inscrit ainsi bel et bien dans une cohérence d'ensemble quant au projet initial (celui d'écrire en vue d'être lu par un public très spécifique), et l'exclusion des autres lecteurs est d'autant plus logique que l'écrivain s'amuse beaucoup

[914] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « Prologue », p. 8.

à introduire des motifs esthétiques particulièrement osés voire vulgaires, quoique la narration atténue pour beaucoup la crudité des scènes[915].

La question même du pastiche est sujette à débat dans un cas très précis, *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* de Léon Cladel, qui se positionne dans un mouvement contradictoire quant à la référence rabelaisienne. Dans l'examen du passage de l'auberge, le texte reprend les codes de la représentation du repas des bons vivants de Rabelais, mais, au regard de l'ensemble de l'œuvre, et des tensions et jalousies terribles qui y prolifèrent, on ne peut pas considérer le passage comme complètement rabelaisant, à moins de le voir comme un pur exercice de style, presque « autistique » par rapport au reste du roman. Ce constat ambivalent peut motiver une lecture peut-être davantage orientée vers une satire de la littérature ayant précédé l'écriture de l'œuvre de Cladel. Il s'agirait de remettre en cause la tendance omniprésente durant le XIXe siècle à multiplier les allusions rabelaisiennes, y compris de manière éventuellement artificielle, au sens d'un décalage avec le reste de l'œuvre. Mais surtout, cette tendance serait ainsi moquée par Cladel en raison du truchement choisi de manière presque systématique, tant il est vrai que la référence s'opère presque à chaque fois par le moyen du thème du banquet. La lecture satirique correspondrait plutôt à l'ambiance sombre de la littérature fin-de-siècle dans laquelle Cladel s'inscrit de manière générale dans le roman, en particulier avec l'assassinat d'Anzelayr par le narrateur.

Mais, dans la majeure partie des œuvres du corpus, le sujet n'est que rarement celui du pastiche, et il s'agit plutôt de multiplier les allusions aux lecteurs initiés. La méthode varie selon que l'écrivain désire choisir une optique plus ou moins fine et en fonction du message qu'il veut faire passer. Il peut par exemple insister sur des références plus grossières et triviales, qui feront sourire les connaisseurs de Rabelais, mais qui serviront à décrédibiliser des personnages, à la fois en raison d'une trop grande divergence comportementale par rapport au respect des règles des convenances, mais aussi et surtout parce que la bassesse

[915] En témoigne cette expression de la jeune Marie Ficquet dans « La Puccelle de Thilouze » : « Monseigneur, si vous y estes, comme je pense, donnez, s'il vous plaist, ung peu plus de vollée à vos cloches » (*Ibid.*, p. 223-224). Bien que le sujet sexuel soit évident, la métaphore, aussi peu élégante et humoristique soit-elle, a tout de même une portée adoucissante quant au contenu. Il ne s'agit pas d'un échange de paroles aussi cru que celui de Gargamelle et Grandgousier lors de la douloureuse naissance de Gargantua, durant laquelle la géante tente de ne pas nommer directement le membre viril du monarque, qu'elle aurait préféré « coupé » pour ne pas avoir à souffrir autant à l'accouchement. Le roi, lui, ne comprend pas tout de suite ce dont il est question, et, lorsqu'il parvient à déchiffrer le sens implicite, s'écrie à voix haute « Mon membre ? » et ruine les efforts de Gargamelle, qui tentait d'atténuer la réalité triviale du sujet comique (François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, chapitre VI, p. 86).

des figures représentées n'est pas compensée par des élans plus allégoriques et sages comme ceux des géants de Rabelais. C'est pourquoi, notamment, les mercenaires de *Salammbô* sont aussi répugnants bien qu'ils ressemblent à des bons vivants dans leur manière de banqueter.

Les motifs de la saleté et de l'ordure rabelaisienne ne sont pas que repoussants, il peut aussi s'agir de représenter une forme de virilité, et c'est cet objectif que l'on retrouve dans les œuvres zoliennes. Mes-Bottes, dans *L'Assommoir*, n'est pas réellement pensé comme une figure repoussante tant sa capacité à atténuer les tensions des ouvriers, puis à altérer ces derniers dans une représentation festive typiquement rabelaisienne est remarquable. De la même manière, on peut considérer que les riches et nobles convives des fêtes de Saccard, qui font tomber le masque de la rigueur et de la décence lorsqu'il est question de manger, sont aussi bien une remise en cause de l'hypocrisie des règles et de la hiérarchie sociale qu'un élan viril salvateur transcendant les barrières artificielles de la société pour tendre vers une acceptation de notre nature animale.

Enfin, l'on peut trouver la remise en avant des valeurs rabelaisiennes selon une optique bien différente, celle de la représentation de bons vivants d'esprit, aux corps masqués pour que l'adaptation soit en conformité avec les attentes du lectorat de l'époque. Le choix d'écriture suppose ainsi d'effacer la grossièreté des personnages (ce que fait Nodier dans l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*), ou au moins de d'atténuer cette vulgarité (comme Balzac tente de le faire avec *La Peau de chagrin*). L'indécence ne disparaît pas nécessairement de manière absolue, et le roman balzacien montre bien qu'elle demeure dans l'histoire, quoique de manière implicite. Il s'agit, dans ce type d'adaptation, de viser un public plus large, et l'on comprend ainsi que les traits les plus gras et repoussants des figures rabelaisiennes n'aient pas été repris. Pour autant, les bons vivants perdurent, dans le discours des personnages voire de manière plus respectueuse (jusque dans la grossièreté), mais auquel cas les figures de bons vivants sont en décalage avec le reste des personnages, comme le Porthos de Dumas. Il peut aussi être question d'adapter le style rabelaisien davantage du côté de la narration, ce que fait par moments Gautier dans *La Capitaine Fracasse*.

A travers ces grandes tendances dans l'adaptation, on a pu remarquer l'influence de la pensée de l'auteur de *La Comédie humaine* sur les œuvres post-balzaciennes au sujet de la création littéraire d'influence rabelaisienne. Il convient dès lors de développer davantage la vision

balzacienne de la réactualisation de l'héritage de Rabelais pour saisir au mieux les subtilités qu'elle implique.

C. L'héritage rabelaisien chez Balzac

1. L'analyse de Maurice Lecuyer

Lecuyer, grand commentateur de Rabelais, est aussi l'un des plus prudents. Il rappelle judicieusement que l'identification indiscutable du jeu des influences est très difficile, et affirme qu'il vaut mieux se limiter à se demander si l'on peut trouver des signes de sympathie à Rabelais dans le texte balzacien.[916] Lecuyer voit une dichotomie touchant à la fois le style et l'âme de Balzac, entre une influence de Swedenborg d'une part et de Rabelais d'autre part. A propos de cette curieuse association, M. Lecuyer commente :

> Nous remarquons plus tard dans ce travail que, malgré cet apparent mélange de délicatesse et de paillardise chez Honoré, ces deux sentiments ne coexistent pas dans une même œuvre.[917]

Il est vrai que le traitement de l'amour par exemple durant l'orgie, et encore plus dans *Les Cent Contes drolatiques* ne correspond guère aux thèmes de Swedenborg. Le travail de M. Lecuyer va aussi dans le sens de notre propos, lorsqu'il montre que l'on sait que dès 1820 Balzac était « déjà familier avec les sympathiques géants de l'œuvre rabelaisienne »[918]. La littérature critique a abondamment commenté Rabelais, y compris du temps de Balzac. L'auteur pointe comme nous le problème des éditions et des commentaires datés, en donnant l'exemple du « citoyen Baron » (Auguste-Alexis-Floréal Baron), qui était spécialiste de la littérature française mais a commis quelques erreurs dans ses écrits[919], en inversant notamment les dates de parution des deux premiers livres (« Rabelais, curé de Meudon, fit paraitre, vers le milieu du seizième siècle, le fameux roman de *Gargantua* qui fut bientôt suivi du *Pantagruel* » (!)). Cette erreur était néanmoins fréquente, on l'a vu. Chose plus grave, Auguste Baron classe Rabelais du côté des protestants en s'appuyant sur le *Cinquième Livre*, dont l'identité de l'auteur est encore actuellement sujette à caution, d'autant que la publication est posthume. Maurice Lecuyer commente :

---

[916] Maurice Lecuyer, *Balzac et Rabelais*, *op. cit.*, p. 15.
[917] *Ibid.*, p. 50.
[918] *Ibid.*, *loc. cit.*
[919] *Ibid.*, p. 63.

> Comme c'est d'après le *Cinquième Livre* qu'on a pu voir en Rabelais un avocat de la Réforme et que la paternité de cet ouvrage posthume n'est pas encore un fait prouvé, on voit que les connaissances biographiques et bibliographiques d'Auguste-Alexis-Floréal Baron sur le curé de Meudon ne sont pas particulièrement dignes de confiance.[920]

Aussi, en allant jusqu'au bout du phénomène dénoncé par M. Lecuyer, on peut peut-être estimer que les errements de la critique ont pu amener les écrivains à interpréter Rabelais d'une manière non nécessairement fidèle. L'idée rejoint celle de Marie-Ange Fougère, c'est-à-dire celle du « malentendu » pour paraphraser le titre de son ouvrage. S'il est vrai que Rabelais a été trop abondamment commenté par de mauvais lecteurs voire des non-lecteurs au XIXe siècle, on tend à tempérer ce propos quant aux grands écrivains rabelaisants, qui pour la plupart ont compris l'esprit rabelaisant sans nécessairement y souscrire de manière inconditionnelle, ce qui expliquerait les différentes variantes observées dans l'adaptation du bon vivant et de son repas. Mais revenons à Balzac. M. Lecuyer indique que *La Peau de chagrin* n'est pas la seule œuvre balzacienne à contenir des représentations orgiaques dans un cadre littéraire acceptable pour un lecteur non-rabelaisant : c'est ainsi également le cas dans *L'Elixir de longue vie*. Bien entendu, les orgies alimentaires et sexuelles existent dans *Les Cent Contes drolatiques*, mais on a montré la dimension limitative de ces dernières : le récit ne s'adresse qu'au public spécifique des admirateurs de Rabelais, l'orgie de nourriture n'en est pas réellement une du fait des laxatifs empoisonnant les mets, et les orgies sexuelles en elles-mêmes ne sont pas réellement orgiaques car il s'agit davantage d'une débauche d'ordre privé plutôt que de véritables bacchanales.

Le Seigneur de Valesnes et Marie Ficquet ont bien une relation sexuelle grotesque connue de tous au point que la fausse virginité de la jeune femme en reçoit une valeur presque légendaire, ou tout du moins gnomique (« Sur ce propos, qui finit par se respandre je ne sçay comment, Marie Ficquet devinst fameuse, et l'on dit encore en nos païs : – C'est une puccelle de Thilouze !... »[921]), mais ce rapport ne s'est pas produit dans un cadre analogue à l'orgie de *La Peau de chagrin.* Il s'agit bien d'une relation sexuelle entre deux individus dans un cadre privé, sans montée en puissance par la nourriture et l'alcool, et dépourvue de partenaire supplémentaire ou de témoin, ce qui exclut définitivement le cadre orgiaque. La rumeur a dès lors vraisemblablement été lancée *a posteriori*, probablement par Marie Ficquet elle-même ou sa mère.

---

[920] *Ibid.*, *loc. cit.*
[921] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « La Puccelle de Thilouze », p. 224.

Le seul rapport sexuel potentiellement plus sulfureux (car se produisant sous le regard de deux témoins) serait celui de la vieille fille avec le jeune homme mal pendu, mais même dans cet exemple, il n'est pas de débauche véritable, la vieille fille et le jeune homme n'étant pas conscients d'être observés par Louis XI et Nicole la Beaupertuys[922]. C'est une relation sexuelle qui pourrait certes être jugée étrange et grotesque (la vieille fille tente autant de soulager sa frustration sexuelle que de sauver son nouveau compagnon), mais qui ne saurait correspondre à la qualification de débauche orgiaque. L'unique véritable orgie dans les *Contes* demeure donc celle – uniquement alimentaire – offerte par le roi goguenard à ses malheureux sujets.

Il est ainsi étonnant de voir que l'orgie ne soit pas tant développée dans *Les Cent Contes drolatiques* que dans *La Peau de chagrin*, malgré le cadre d'écriture rabelaisant pourtant bien plus favorable aux excès en tous genres, y compris alimentaires et sexuels. Sans doute Balzac a-t-il songé que le pastiche aurait été trop ressemblant vis-à-vis de la source rabelaisienne, ce qui aurait tendu à limiter la part novatrice des nouvelles des *Contes*, qui en l'état se démarquent tout de même de la source rabelaisienne par bien des points. Il n'y a en effet ni de géant, ni aucune trace de merveilleux (le pendu qui semble ressusciter ne revient à lui que parce qu'il a été mal accroché à la potence), les orgies gastronomiques ne sont pas organisées par les personnages dans un cadre bienveillant, etc.

La Peau est par contre l'expression d'un phénomène tout à fait rabelaisien peu évoqué jusqu'à présent, et que note très justement Maurice Lecuyer. Un message lancinant revient sous la plume d'Honoré de Balzac, celui du « Doute », autrement dit de « l'ironie universelle »[923]. Dans le roman, un personnage incarne ce doute : c'est Maugredie, le médecin « pyrrhonien et moqueur »[924], qui remet en question l'ensemble des diagnostics possibles lors de l'examen de Raphaël, et ne prend jamais parti pour l'un ou l'autre des deux médecins qui l'accompagnent. Il ne faudrait sans doute pas voir dans ce personnage une incarnation de Rabelais, mais plutôt de Panurge. Ses réflexions ne mènent nulle part, de la même manière que celles de Panurge quant à la question épineuse du mariage. M. Lecuyer estime en tout cas que le lien est plus que probable, car, « quelques pages plus loin » dans le roman, il relève comme nous la présence d'un « Carymary, Carymara » caractéristique.

Pour le critique, la référence envers Rabelais chez Balzac s'explique très simplement :

---

[922] *Ibid.*, « Les Joyeulsetez du roi Loys le Unziesme », p. 182.
[923] Maurice Lecuyer, *Balzac et Rabelais*, *op. cit.*, p. 108.
[924] *Ibid.*, p. 109.

> Balzac fait volontiers de Rabelais le chantre des désirs physiques fondamentaux. Il n'y a donc seulement aucun blâme dans cette évaluation, mais au contraire un sincère éloge parce qu'il se trouve justement en plein accord avec son maître à ce sujet[925].

Effectivement, la grande connaissance de Balzac quant au roman rabelaisien ne peut provenir que d'un goût véritable. Peut-être plus encore que Flaubert ou Gautier, Balzac est l'écrivain rabelaisant par excellence par sa connaissance et son amour du texte. La fidélité de Honoré envers le curé de Meudon explique entre autres sa grande prudence dans l'écriture des *Contes drolatiques* : l'auteur a bien conscience de la difficulté, voire du risque d'écrire à la manière de Rabelais au XIXe siècle, d'où l'habile double-subterfuge du prologue (excluant les non-rabelaisants) et du cadre médiéval (se déroulant donc avant la Renaissance et ses idéaux humanistes et scientifiques).

Maurice Lecuyer consacre une somme de travail remarquable pour repérer les différentes références à Rabelais que l'on peut trouver dans l'écriture balzacienne. La somme de ces références s'étale sur des dizaines de pages, et l'on citera ici celles que nous avons jugées particulièrement marquantes. Il s'agit tout d'abord de la langue en elle-même, car outre *Les Contes drolatiques*, Balzac s'amuse à écrire, dans *L'Israélite*, « deux pages d'ancien français »[926]. Lecuyer signale également, comme dans le *Capitaine Fracasse* de Gautier, des allusions à la Dive Bouteille (*La dernière fée* et *Un début dans la vie*)[927], au « Carymary, Carymara » (également repris par Gautier) dans *La Peau de chagrin*[928] qui contient de nombreuses autres références rabelaisiennes. Enfin, malgré les divergences quant aux sujets des différentes nouvelles, le vocabulaire employé dans *Les Cent Contes drolatiques* ne peut être passé sous silence. Lecuyer dresse à ce titre une liste des termes les plus remarquables, mis en parallèle avec la référence rabelaisienne.

Contes drolatiques	**Cf. Rabelais**
Croustes levés très précieux	Vérolés très précieux (*Gargantua*, Prologue)
Honneur des braguettes	De la dignité des braguettes (*Gargantua*, chapitre VIII)
Mont Joye	dans Rabelais, d'après Sainéan[929].

[925] *Ibid.*, p. 115.
[926] *Ibid.*, p. 125.
[927] *Ibid.*, *loc. cit.*
[928] *Ibid.*, p. 126.
[929] Lazare Sainéan ne commet pas d'erreur dans la restitution de l'expression, mais ne se souvient plus de l'emplacement du terme dans l'œuvre du maître. Le terme est mentionné dans le chapitre XXIII du *Pantagruel* : « Et quand furent en l'estomach [du géant, malade], chascun desfit son ressort, et sortirent

Badigoinces	*Gargantua*, chapitre XI
Chicquanous	*Quart Livre*, chapitre XII
Chats fourrez	*Cinquième Livre*, chapitre XI
Fouillouzes	*Tiers Livre*, chapitre XLI
Guallimard	Deux fois dans Rabelais, d'après Sainéan[930].
Dressoir	*Gargantua*, chapitre XI
Beluter	*Tiers Livre*, chapitre XI
Romipetes	*Pantagruel*, chapitre VII
Pistolandiers	*Tiers Livre*, chapitre XX
Liffrelofe	*Pantagruel*, chapitre II
Branche coralline	branche de corail, *Pantagruel*, chapitre XI
kallibistrifères	callibistrys, *Pantagruel*, chapitre XV. [931]

Sans doute existe-t-il dans *Les Contes drolatiques* d'autres références qui ne sont pas encore mises en lumières. Toujours est-il que ce relevé proposé par M. Lecuyer est assez complet, et constitue une preuve indéniable de l'attachement de Balzac à Rabelais. D'autant que ces allusions ne se limitent pas aux personnages les plus connus et aux épisodes de *Pantagruel* et *Gargantua*, mais concernent bel et bien les cinq livres[932]. Maurice Lecuyer ne se contente pas de repérer le vocabulaire commun dans les *Les Cent Contes drolatiques*, et relève quelques reprises stylistiques, telles que la plus rabelaisante de toute, à savoir la contrepèterie :

Femmes folles à la Messe, d'après Rabelais.
Allez, pères de la foi
Bon cordelier
A Beaumont-le-Vicomte, d'après Rabelais
Peureux ne fit beau faict
(foireux) (pet)
Ces fagolts coustent cagots. f
Ces jeunes filles doutent de leur foy
f d
Goutez ceste farce f. g.[933]

Outre ce facétieux et, disons-le, graveleux procédé, Balzac fait siennes « les énumérations à la Rabelais »[934].

---

de leurs cabanes, et premier celluy qui portoit la lanterne, et ainsi chercherent plus de demye lieue où estoient les humeurs corrumpues. Finablement trouverent une montjoye d'ordure […] ». François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. XXIII, p. 302.

[930] Encore une fois, Sainéan manque de précision dans le relevé des références, mais cette fois-ci, malgré l'existence d'un souvenir de lecture comme c'est le cas chez le critique, nous n'avons pas pu retrouver ce terme dans la source rabelaisienne.

[931] Maurice Lecuyer, *Balzac et Rabelais*, *op. cit.*, p. 129.

[932] Ce qui inclut donc *Le Cinquième Livre*, même si la paternité du texte est remise en question aujourd'hui.

[933] *Ibid.*, p. 130.

> Le grand gros gras Bongarus
> Globules, globistes, globards ou globiens
> Cor-quoi, fit Blanchon
> Cor-nouille
> Cor-nemuse.[935]

La réactualisation des énumérations est si fréquente sous la plume de Balzac que l'on a choisi de proposer le cas remarquable ci-dessus. On y distingue l'association de jeux allitératifs et énumératifs (ce que l'on retrouve aussi chez Rabelais), ainsi qu'anaphoriques dans les trois derniers vers, et l'auteur s'est visiblement beaucoup amusé dans l'écriture de ces quelques lignes rabelaisantes jusqu'au mélange humoristique et lyrique. Le plaisir du jeu créatif « à la rabelaisienne » est une autre preuve, s'il en fallait encore, de l'importance de Rabelais chez Balzac. Pour les rabelaisants, la référence au moine défroqué représente avant tout un plaisir, et, au-delà des motifs du patronage rabelaisien, plutôt avantageux dès lors qu'il s'agit de faire dans la subversion, les véritables rabelaisants convoquent l'illustre moine pour une raison bien moins stratégique que presque naïve, celle du plaisir de l'écriture et de la lecture de thématiques grotesques et comiques.

En plus de l'inflation de formes syntaxiques à la bizarrerie humoristique telles que les contrepèteries et les énumérations, Honoré de Balzac use évidemment, comme Rabelais, de comparaisons comiques très imagées.

> Quêtant un regard comme un chien quête un os à la porte d'une cuisine.[936]

L'auteur reprend surtout l'exagération outrancière propre à Rabelais :

> Les comptes sont sur le quai… Messieurs, ils consistent en 3525930910552791234891000 70 pièces, contenues en vingt-deux chariots attelés de quatre bœufs chacun… Toutes ces pièces ont été vérifiées, et nous devons la somme de dix-huit cents milliards.[937]

La somme des « pièces » est absurde car celles-ci, bien que recensées de manière précise, sont parfaitement indénombrables et se muent en une statistique absconse. De la même manière, la facture est fantasque, et l'absence de l'unité monétaire lors de l'annonce de la somme due participe d'autant plus à la mise en place d'un cadre général farfelu. Un peu plus loin dans son ouvrage, Maurice Lecuyer synthétise ses observations.

---

[934] *Ibid.*, *loc. cit.*
[935] Maurice Lecuyer indique à juste titre que cet exemple est d'autant plus parlant que « c'est Rabelais, personnage de Balzac dans *La Comédie du diable* qui le prononce ». *Ibid*, p. 131.
[936] *Ibid.*, p. 132.
[937] *Ibid.*, *loc. cit.*

> Continuons à examiner quelques mots dans l'œuvre d'Honoré. Certains offrent une ressemblance, un air de famille dirons-nous, avec le visage hilare des vocables de maître François. Il est souvent difficile d'expliquer rationnellement le comique d'un mot, il est pourtant très réel. Parfois c'est l'association avec une idée proche, ridicule elle-même, tantôt c'est le son qui le rapproche d'un autre à allure amusante.[938]

A ce titre, Lecuyer montre aussi des références de termes comiques empruntés au vocable rabelaisien :

> Marie Lambrequin […] « a margaudé la fille à Guguelu ». « Goguelu » est dans Rabelais (au *Cinquième Livre*, chapitre XIII) où il signifie « joyeux drôle ».
> Dans cette dernière phrase de Balzac, le nom propre « Goguelu » a en soi une résonance comique. La croyance à l'influence des noms sur les personnes qui les portent était très réelle chez l'auteur d'*Eugénie Grandet*. Cette théorie qu'il tenait de Sterne, mais qui figure déjà dans Rabelais (*Quart Livre*, chapitre XXXVII), lui faisait choisir les noms de ses personnages suivant certaines réactions personnelles.[939]

La relation profonde entre le patronyme et le caractère du personnage se retrouve chez d'autres auteurs de notre corpus. Le phénomène est même tout à fait frappant dans l'écriture du siècle, notamment chez Zola (avec entre autres, on l'a vu, l'analogie entre les comportements bestiaux des personnages et leur patronymes, comme les mesdames Fauconnier et Lerat de *L'Assommoir*. Dans une certaine mesure, un phénomène analogue peut aussi être à l'œuvre dans *Le Capitaine Fracasse* de Gautier, avec les noms de scène de personnages que sont « le Matamore », « le Pédant » etc. Certes il ne s'agit pas de la véritable identité des personnages du roman, mais la désignation de ces figures de préférence par le nom de scène laisse supposer que les personnages fassent suffisamment corps avec leur rôle pour en être pleinement affecté au quotidien. Elle laisse également penser que l'ensemble du texte pourrait être une immense comédie (ce qui rejoindrait l'idée de la fin excessivement bonne comme suspecte), chaque personnage jouant son rôle sur la scène, mais aussi en-dehors de celle-ci.

Lecuyer signale enfin un dernier exemple majeur :

> N'oublions pas non plus le plagiat de Rabelais que Lord R'Hoone avoue candidement dans une note de son *Jean-Louis*. Précisons que ces prédictions fantaisistes de Jean-Louis sont dites lors de folles courses que le héros fait à la recherche de sa fiancée perdue. Et l'ironie qui y règne s'apparente à la fois à Rabelais, Cervantès et Beaumarchais, c'est-à-dire à cette même veine comique. Citons par exemple le paragraphe :

---

[938] *Ibid.*, p. 133.
[939] *Ibid.*, p. 134.

> *Cette année, les principes iront à reculons, les ministres en avant, et la France en arrière ; les hommes de côté, s'ils sont ivres ; en pliant le dos, s'ils veulent des places ; ou en levant la tête, s'ils sont libres et honnêtes ; en prison, s'ils ont des dettes, et* ad Sanctam Pelagiam *s'ils ont voulu introduire la raison en contrebande ; de plus les pauvres iront comme ils pourront, et les morts n'iront pas du tout.*[940]

« Lord R'Hoone », de même que « Horace de Saint-Aubin » étant deux pseudonymes utilisés par Balzac durant ses débuts. On peut comprendre en partie le fait que durant sa jeunesse Balzac se soit ainsi livré au plagiat : il était peut-être trop subversif pour l'écrivain naissant de se lancer dans une référence appuyée à un auteur aussi polémique que Rabelais. Même si Balzac use d'une précaution en amont (celle du pseudonyme) on peut penser que l'écrivain juge l'allusion trop risquée pour figurer dans son texte de manière frappante. Aussi le plagiat de Rabelais par Balzac constitue-t-il, en quelque sorte, une forme d'hommage discret, que seuls les plus rabelaisants seront à même de distinguer au milieu d'une œuvre aux sujets bien différents des thématiques rabelaisiennes.

Lecuyer amorce ensuite la fin de son panorama du style balzacien d'influence rabelaisienne :

> L'emprunt des procédés stylistiques que Balzac fait à Rabelais indique deux choses :
> Premièrement que *La Comédie humaine* n'est pas complètement libre de teinture rabelaisienne.
> Deuxièmement que Balzac atteint par ces énumérations à une éloquence lyrique qu'on ne peut pas dénier. La force de la pensée se transmet parfaitement dans cette richesse verbale, cette foison de mots, en dehors de tout effet comique.
> […] Balzac a dit pour lui que le pastiche constituait une excellente école du style.[941]

Si la première observation est évidente, la seconde pointe quelque chose de remarquable : Balzac en effet, plus que n'importe quel autre écrivain du siècle, est sensible au lyrisme de la verve rabelaisienne et tente de l'adapter le plus fidèlement possible. Aussi, il n'est guère surprenant de découvrir des traces de plagiat dans le *Jean-Louis*, puis de pastiche dans *La Peau de chagrin,* voire un pastiche à l'échelle de l'œuvre complète avec *Les Cent Contes drolatiques*.

Dans chaque exemple, Balzac se soucie autant d'identifier le moment marquant chez Rabelais (qui sera suffisamment indentifiable par les lecteurs pantagruéliques du XIXe siècle) que la formule qui fera mouche. Pour lui, le texte doit résonner autant que le modèle pour que l'adaptation soit heureuse et que l'hommage soit méritoire. Balzac ne se contente

[940] *Ibid.*, p. 135.
[941] *Ibid.*, p. 135.

jamais d'affirmer son amour pour la source rabelaisienne, il la clame haut et fort, et pour cela estime de son devoir d'en passer par des tournures similaires à celles de son modèle, sans pour autant coïncider tout à fait, pour préserver la part d'originalité de son œuvre.

C'est pourquoi même le pastiche des *Cent Contes drolatiques* n'en est pas complètement un : bien qu'il y ait une grande fidélité quant à l'idiome et au lyrisme, les thématiques abordées varient. Le choix de cadre pleinement médiéval est indiqué par la présence d'un Louis XI certes tendant davantage vers une grossièreté fictive que ce que nous apprennent les livres d'histoire, mais qui a le mérite de constituer un marqueur temporel. Etant donné que ce dernier se situe chronologiquement avant Rabelais, il représente un choix heureux pour Balzac qui ainsi propose une vision de ce que pourrait être l'univers rabelaisien sans les géants (car aucun personnage n'est ainsi capable de s'élever jusqu'à la grandeur de ces figures merveilleuses). Il peut également s'agir d'un hommage allégorique à Rabelais parce que la modestie de Balzac l'amènerait à se considérer comme du côté de la faiblesse des humains, tandis que Rabelais se transfigurerait pour reprendre les traits de ses géants (auxquels chacun songe à la lecture des *Contes drolatiques*), tout en étant absent de l'œuvre.

Maurice Lecuyer conclut ainsi sur Balzac :

> Les nombreux exemples que nous avons pris dans l'ensemble de l'œuvre balzacienne prouvent qu'Honoré possédait bien son Rabelais.
> Bien avant les *Contes drolatiques*, c'est-à-dire à l'époque à laquelle il a dû faire des recherches et des études poussées sur la langue du seizième siècle, il est déjà familier avec les vocables rabelaisiens. […] Nous pensons surtout que ces vocables archaïques, cette langue vigoureuse du seizième siècle français, cette richesse et cette exubérance, Balzac les appréciait tant qu'il voulait les incorporer à ses propres phrases[942].

Le goût de Balzac pour Rabelais viendrait d'une nature joviale et positivement fantasque, et d'un amour de « l'exubérance » et de la « richesse » du style (y compris dans le graveleux) : tant de traits partagés par les deux écrivains. On comprend mieux l'intérêt de l'auteur de *La Comédie humaine* pour la verve rabelaisien, et surtout sa volonté d'adapter l'univers et le style, si effectivement comme nous le pensons Balzac s'est senti en adéquation avec le lyrisme joyeux et grotesque du monde créé par son maître. Conquis par la paradoxale « gaillardise »[943] éclairée des personnages et du narrateur rabelaisiens, la réappropriation du style tombe dès lors sous le sens.

[942] *Ibid.*, p. 136-137.
[943] *Ibid.*, *loc. cit.*

C'est une réappropriation qui s'effectue à différents niveaux, comme l'a montré M. Lecuyer avec un exemple de plagiat avoué dans *Jean-Louis* même si par la suite Balzac tendra davantage à faire dans la référence plus ou moins explicite, mais à la filiation revendiquée. Copier le style du maître n'est en tout cas pas anodin, qu'il s'agisse de plagier ou de pasticher : au-delà des lectures qu'en tirent *a posteriori* les lecteurs, cet exercice a du sens pour le Balzac écrivant ses œuvres, car il s'agit de revêtir momentanément l'habit de François Rabelais non pour le remplacer, mais pour s'en approcher (avec tout ce que cela peut supposer de « naïveté » positive et « bon enfant »). D'où la volonté de Balzac d'« incorporer à ses propres phrases » les « vocables archaïques » de « cette langue vigoureuse du seizième siècle français ». Le critique, auquel nous souscrivons pleinement dans ces dernières observations, continue :

> Le mot, cette matière première de l'écrivain, ne peut pas en effet laisser indifférent un créateur comme Balzac. Lui, peinant pour acquérir un beau style, […] a passé par les affres de la rédaction. Son inspiration ne lui permet pas de se contenter d'un vocabulaire restreint. Il doit l'agrandir, le porter à l'échelle de ses immortels types. Pour cela il convoque le ban et l'arrière-ban de la langue française : il étend son lexique jusqu'au seizième siècle, il accumule les mots, les expressions […] de cette époque. Pour lui, bien qu'il ne le mentionne nulle part, la langue exubérante du curé de Meudon a dû être un stimulant, un modèle, sinon un exemple pour sa *Comédie humaine*. Qu'il le veuille ou non, les *Contes drolatiques* ne sont pas le seul témoignage du culte qu'il professe pour Rabelais[944].

Il y a quelque chose proche de l'idolâtrie, du « culte », qui bien évidemment n'est pas uniquement perceptible dans *Les Cent Contes drolatiques*. Si effectivement les *Contes* sont la meilleure marque de l'amour de Balzac envers la verve de Rabelais, cette inclination se ressent dans tous les moments de pastiche ou de référence à l'œuvre, à différents degrés cela dit. Il est probable que Balzac, en multipliant sans cesse les allusions plus ou moins marquées, n'ait jamais réellement voulu masquer son goût pour le style de Rabelais. On se souvient que l'exemple du plagiat avait été « candidement avoué » par Honoré[945], et on doute de la naïveté dans l'aveu, qui peut-être serait plutôt davantage à situer du côté de la malice, de l'air faussement innocent que peuvent afficher certains enfants pris en flagrant délit de bêtise. Il s'agirait bien entendu d'un air affiché par Balzac, qui aurait fait ainsi un court plagiat à dessein, comme un simple hommage à son maître, les véritables plagiaires n'avouant pas un larcin, même ponctuel et idiomatique.

---

[944] *Ibid.*, *loc. cit.*
[945] *Ibid.*, p. 135.

On tend aussi à rejoindre M. Lecuyer dans sa vision très particulière de l'objectif de Balzac dans sa quête de ressemblance avec le style de Rabelais, mais aussi du « seizième siècle » en général, dans la mesure où l'on ressent dans l'écriture finement ciselée d'Honoré l'insatisfaction permanente due à son tempérament perfectionniste, et il est dès lors aisément envisageable d'imaginer l'auteur s'ouvrant à la langue du passé pour donner plus de couleur et de parfum à la langue et aux expressions de son temps, parce que qu'il les jugerait insatisfaisantes. Plus encore, il s'agit d'une volonté, à jamais perçue comme vaine par l'auteur, de rejoindre les plus grands, ceux dont les « immortels types » auront été consacrés par la tradition littéraire française. Dans cette optique, on ne peut qu'être frappé par l'image d'un Balzac « accumulant les mots, les expressions, les phrases, les citations » d'une manière assez comparable symboliquement parlant à une forme de boulimie, qui elle-même rappelle les bâfreries des géants rabelaisiens. Une telle cohésion de tempérament entre, d'une part, les géants dévorant le monde, et d'autre part Balzac dévorant le paysage littéraire ne pouvait qu'accroître encore le goût de l'écrivain pour son maître.

2. L'héritage rabelaisien chez Balzac, d'après Michel Brix

Le critique s'attaque lui aussi au rapport qu'entretient Balzac avec Rabelais[946]. Il remarque notamment que quelques autres points rapprochent les deux auteurs.

> Les époques de Rabelais et de Balzac – Renaissance et romantisme – sont très comparables, d'abord parce que le prestige des doctrines relevant de la tradition néoplatonicienne n'était pas moins grand au XIXe qu'au XVIe siècle. Vis-à-vis de ces doctrines, Balzac adopte une attitude très proche de celle que l'on a pu observer chez l'auteur de *Pantagruel*[947].

Il y a en effet une triple similitude entre Rabelais et Balzac : outre leur naissance (ils sont nés en Touraine), les deux écrivains vivent dans des époques durant lesquelles se profilent de grands changements (politiques, religieux, culturels) et dans les deux cas, les écrivains ont eu l'audace de questionner la philosophie dominante du moment et de remettre en cause les raisonnements absolus et dogmatiques. Pour Rabelais tout comme Balzac, rien ne doit être passé sous silence.

[946] Michel Brix, « Balzac et l'héritage de Rabelais », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002/5, vol. 102, p. 829-842.
[947] *Ibid.*, p. 838.

> Ainsi, le romancier pose aussi la question du mariage dans une époque où la règle du pétrarquisme sur les esprits confère à nouveau à cette question un statut très secondaire. Et, dans la même perspective, l'auteur de *La Comédie humaine* consacre de nombreux romans à démontrer le caractère pernicieux des conceptions absolues : il n'est que de citer *Le Lys dans la vallée* (qui offre précisément le récit de la faillite du pétrarquisme), *La Peau de chagrin* (seule la mort rencontre les désirs conquérants de l'absolu), *Louis Lambert* (histoire d'un homme qui devient fou à force de vouloir atteindre le Ciel des Idées), *Le Chef-d'œuvre inconnu* (récit de l'échec d'un peintre qui veut arriver à un art « total ») […][948].

Michel Brix voit très justement la résonance des thèmes de l'artiste raté (Frenhofer) et de la recherche de l'absolu dans les œuvres balzaciennes avec la période humaniste dans laquelle évoluait Rabelais, qui la questionnait également. La quête de l'absolu est nécessairement vaine, puisque celui qui se lance dans un tel projet tente de transcender sa nature humaine (faillible par essence) pour se rapprocher de la perfection du divin. L'omniscience est aussi l'omnipotence de l'esprit, et il s'agit d'un but aussi impossible que désiré par les plus zélés humanistes (malgré leurs dénégations comme le remarque Tristan Vigliano[949]).

Il apparaît ainsi, du temps de Balzac, que le Romantisme amorce le retour de la quête de l'absolu en littérature, et un écrivain spécialiste des sujets sociaux et « physiologiques » (comme *La Physiologie du mariage*) tel que Balzac n'aurait su résister à la tentation de la création autour d'un motif aussi riche de possibilités littéraires et philosophiques, ce qui explique en partie la multiplication des œuvres de *La Comédie humaine* inspirées par les questionnements sociologiques, relevées par le critique.

> Sous ce rapport, Balzac est à l'évidence un fils, ou un petit-fils, spirituel de Rabelais, et les ressemblances entre ces deux écrivains vont beaucoup plus loin que leurs liens avec la Touraine. Du reste, Balzac n'a jamais caché son admiration pour l'auteur de *Gargantua* (appelé dans *Le Cousin Pons* « le plus grand esprit de l'humanité moderne »[950]) et la présence de Rabelais dans le grand cycle romanesque de *La Comédie humaine* est apparue à ce point décisive qu'elle a fait l'objet d'un livre, publié en 1956[951].

M. Brix abonde dans le sens d'une véritable filiation, allant « beaucoup plus loin » qu'un simple goût régionaliste. Il s'agit bel et bien d'une profonde « admiration » revendiquée par Balzac envers celui qu'il considère comme son maître et dont il s'inspire fréquemment

---

[948] *Ibid.*, *loc. cit.*
[949] Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais*, *op. cit.*, p. 593.
[950] *La Comédie humaine*, éd. dirigée par P.-G. Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VII, 1977, p. 587.
[951] Il s'agit de l'ouvrage de Lecuyer. Maurice Lecuyer, *Balzac et Rabelais*, Paris, Les Belles Lettres, 1956. Michel Brix, « Balzac et l'héritage de Rabelais », *op. cit.*, p. 838.

dans la création de son style voire de ses sujets d'écriture, comme c'est le cas avec les *Contes drolatiques*. Balzac revient inlassablement dans de nombreuses œuvres sur le sujet rabelaisien, Rabelais étant pour lui « le plus grand esprit de l'humanité moderne », et présenté ainsi selon une formule superlative assumée par l'auteur de *La Comédie humaine*.

> Cette présence va, à l'occasion, jusqu'à l'identification, ainsi qu'en témoignent notamment la signature « Alcofribas » (qui apparaît sous la nouvelle « Zéro, conte fantastique »[952]) et – on y aura pensé avant nous – les *Contes drolatiques*, cet autel élevé, de son propre aveu, par le disciple à la gloire du maître[953]. On a tout lieu de regretter de ne pas posséder l'édition des *Œuvres* de Rabelais promise en février 1834 par un catalogue de la librairie Abel Ledoux[954]. Cette édition devait s'ouvrir sur une introduction de Balzac qui aurait été à coup sûr bien instructive et serait sans doute revenue, par exemple, sur la légende d'un Rabelais viveur, buveur et débauché, – écrivant sous l'emprise de la boisson[955].

Balzac ne se prend pas pour Rabelais, mais emprunte son style pour lui ressembler, et va jusqu'à récupérer l'anagramme de son maître dans la signature « Alcofribas » de « Zéro ». Dans cet état d'esprit, les *Contes* sont bien sûr un hommage plus que tangible. L'annulation de l'édition de février 1834 est regrettable car il aurait été plus qu'instructif de voir un développement réel par Balzac de sa pensée quant à la personnalité de Rabelais, trop souvent décrit comme un « homme à la gaudriole », idée que dénoncera plus tard Flaubert[956].

> Balzac s'est plusieurs fois inscrit en faux contre cette tradition, dont on devine le présupposé : l'annexion de l'inspiration artistique à une « fureur poétique » provoquée par les dieux et qui – à l'instar de l'ivresse – ôte à l'écrivain la responsabilité et le contrôle de ce qu'il dit. Cohérent avec son rejet des doctrines absolues en matière d'art, et désireux de libérer l'œuvre de Rabelais des lectures néoplatoniciennes – qui s'apparentent, dans le cas de l'auteur de *Pantagruel*, à des contre-sens –, Balzac a vanté au contraire la sobriété de celui qu'il s'est choisi pour parrain[957].

---

[952] *La Silhouette*, 3 oct. 1830. Cité dans Michel Brix, « Balzac et l'héritage de Rabelais », *op. cit.*, p. 838-839.
[953] « Lettre à Hippolyte Castille », *La Semaine* (périodique), 11 oct. 1846. *Ibid.*, *loc. cit.*
[954] « Voir Charles de Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres d'Honoré de Balzac*, Paris, Calmann-Lévy, 1888, p. 430-431, et Maurice Lecuyer, *Balzac et Rabelais*, ouvrage cité, p. 53. » *Ibid.*, *loc. cit.*
[955] *Ibid.*, *loc. cit.*
[956] Gustave Flaubert, 1852, *Correspondances*, *op. cit.* II, Croisset, « A Mme X. » p. 122.
[957] « « […], chez nous Rabelais, homme sobre qui ne buvait que de l'eau, passe pour un amateur de bonne chère, pour un buveur déterminé. Mille contes ridicules ont été faits sur l'auteur d'un des plus beaux livres de la littérature française, le *Pantagruel* » (*La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. XI, p. 169.) On trouve des considérations analogues dans la préface de la première édition de *La Peau de chagrin* et à la fin du « Joyeulx prosne du curé de Meudon », dans les *Contes drolatiques*. On rapprochera ces propos des passages du *Traité des excitants modernes* où l'auteur affirme que la consommation d'alcool, loin de stimuler, diminue en fait les facultés créatrices. » Michel Brix, « Balzac et l'héritage de Rabelais », *op. cit.*, p. 839.

Il est en effet facile de justifier le lyrisme rabelaisien comme n'étant que le fruit de l'ivresse : Rabelais aurait écrit son texte sous l'influence de l'alcool, « altéré » comme ses personnages… Bien évidemment, une telle idée ne résiste pas à l'étude poussée du texte, qui, malgré ses écarts parfois difficilement intelligibles, demeure maîtrisé, même dans les moments d'excès. Balzac, puis Flaubert, ainsi que les auteurs du corpus se sont prononcés au fil du siècle à l'encontre des contempteurs de Rabelais, d'autant que la vision du texte selon l'image peu vraisemblable d'un Rabelais ivre durant l'écriture mène à tous les « contre-sens ».

Le cœur de l'histoire demeure en définitive celui d'un conseil d'ami au lecteur, celui de toujours chercher à comprendre le monde, de se méfier des vérités présentées comme absolues (c'est toute l'importance du doute, qui explique la méfiance entretenue par le texte vis-à-vis du caractère changeant du narrateur) et surtout de tempérer ses excès pour atteindre ses objectifs. On suit effectivement dans chaque tome un récit qui part des excès d'un personnage pour aller vers la résolution de l'histoire (ou l'irrésolution comique) par la prise de conscience de son *hubris* par ledit personnage.

Le *Gargantua* est le livre de la démesure du géant du même nom, de même que le *Pantagruel* l'est pour son fils, et tous deux apprennent à contrôler les élans de leur corps et de leur âme pour devenir des monarques avisés. Les trois tomes suivants se tournent davantage vers la compagnie de Pantagruel, dont Panurge est le membre le plus excessif et déraisonnable : aussi, la quête de la Dive Bouteille, longue, absurde et ne menant nulle part, fait comprendre au personnage sa déraison en un éclat de rire. Pour le lecteur ayant su repérer ces différents mouvements cachés dans le récit, parler de l'œuvre non-maîtrisée d'un homme ivre lors de l'écriture relève dès lors du contre-sens manifeste, et on comprend que les écrivains du siècle se soient largement prononcés à l'encontre de ce discours. Balzac étant probablement le plus fidèle des rabelaisants de son temps, il est bien peu probable qu'il n'ait pas été sensible à cette trame de fond commune aux œuvres rabelaisiennes et indiquant bel à bien un cadre précis dans l'histoire malgré tous les débordements des personnages, que le texte se contente de refléter.

Michel Brix continue son étude en parlant de la genèse de *La Peau de chagrin*, dont la force rabelaisienne sous-jacente est considérable.

> Au début de 1831, alors qu'il prépare *La Peau de chagrin*, c'est à nouveau Rabelais que Balzac désigne comme son maître[958]. Et au cours de cette même année 1831, la deuxième édition de *La Peau de chagrin* paraît dans un volume de *Romans et contes philosophiques*, avec une préface due à Philarète Chasles et que Balzac lui-même a sans doute inspirée ; on y lit :
> *Rabelais, dans un autre temps, avait l'étrange effet de la pensée religieuse, qui, à force de pénétrer la société, achevait de la dissoudre. L'âme, divinisée par le christianisme, avait tout envahi. Le spiritualisme effaçait la matière. Le symbole, l'idéalisation régnaient sans partage* […]. *Rabelais s'arma d'un symbole pour faire la guerre au symbole* […][959].

La préface de Philarète Chasles exprime de manière assez convaincante la vision que portait Balzac quant au style de Rabelais, selon laquelle le mérite de l'œuvre rabelaisienne serait, symboliquement, d'avoir réintroduit le réel dans un monde devenu trop éthéré, immatériel Dans le cadre d'une lecture allégorique, il s'agit d'une bonne explication à l'importance de la place du corps des personnages, y compris dans ses aspects les plus repoussants et grotesques.

L'œuvre rabelaisienne rappelle au lecteur que le corps, même rendu monstrueux ou ignoble par la gloutonnerie des figures du texte n'est pas à percevoir comme un mal en soi, mais comme un objet plus positif. Il peut être considéré comme un mal nécessaire à la catharsis des esprits trop engoncés dans une vision du monde ne portant que sur l'âme et l'esprit au détriment du corps. L'éclatement de cette forme de bulle autistique, inhibant la chair et due au « christianisme », représente probablement l'un des enjeux les plus importants pour François Rabelais dans l'écriture de son texte.

> Dans un monde dominé par les abstractions religieuses et le spiritualisme, Rabelais a entrepris de rendre leurs droits au corps, à la matière, au réel, qu'il n'a pas craint d'élever au rang d'objet d'art. C'est encore ce que Balzac – par la voix de son personnage Lousteau cette fois – saluera dans *Splendeurs et misères des courtisanes* :
> *[…] cette femme [la Torpille] est le sel chanté par Rabelais et qui, jeté sur la Matière, l'anime et l'élève jusqu'aux merveilleuses de l'Art : sa robe déploie des magnificences inouïes, ses doigts laissent tomber à temps leurs pierreries, comme sa bouche les sourires ; elle donne à toute chose l'esprit de la circonstance ; son jargon pétille de traits piquants ; elle a le secret des onomatopées les mieux colorées et les plus colorantes ; […]*[960].

La grande originalité de Rabelais, à laquelle Balzac s'est montré particulièrement sensible, est bien d'avoir rendu au corps non sa noblesse (les corps des bons vivants n'ont rien

[958] *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. X, p. 43.
[959] A la page 1188 de cette édition de 1831. Cité dans Michel Brix, « Balzac et l'héritage de Rabelais », *op. cit.*, p. 839 (les caractères en italiques sont mis en valeur de la même manière dans l'article de M. Brix, et on a choisi de conserver cette police particulière).
[960] Michel Brix, « Balzac et l'héritage de Rabelais », *op. cit.*,, p. 839-840.

de particulièrement glorieux dans leur gloutonnerie ou leurs excès sexuels), mais ses « droits ». Avec la réintroduction du corps comme motif littéraire, vient également le cortège de « la matière » et du « réel », qui enfin peuvent prétendre exister comme sujets artistiques. A l'instar de son maître, Balzac s'est attelé à la remise en avant de la sensualité (sujet particulièrement sensible à son époque) et « la Torpille » est un exemple assez frappant de la volonté de l'auteur de redonner sa place au corps en littérature, quitte à choquer les plus prudes de ses contemporains.

> Rabelais a montré que l'art pouvait naître de la peinture du réel quotidien. L'ambition de Balzac est la même, et les deux auteurs ont au demeurant été associés dans le dédain de ceux pour qui la littérature est seulement l'affaire de l'esprit. Ainsi, Balzac a été de son temps traité de bourgeois et considéré comme un renégat du romantisme[961].

La position particulière d'un Balzac plus sensible à son maître qu'au discours littéraire du moment a fait grincer les dents de ses contemporains. Il faut dire que la prise de distance s'est opérée dans chacune des parties. Si Balzac a parfois été méprisé par certains et considéré comme un « renégat » voire un « bourgeois » (la grande injure du siècle), l'écrivain était également dans une position de rejet quant à la pruderie de ses collègues. Le commentaire de Michel Brix est d'autant plus intéressant qu'il rappelle la nécessité de se méfier de l'apparente cohésion des écrivains d'un même mouvement littéraire : il n'y a jamais eu de réelle unité parfaite dans le Romantisme, malgré les ressemblances stylistiques et les affiliations, et l'hétérogénéité de l'esthétique romantique, souvent présentée (à tort) par l'histoire et la critique littéraire et artistique comme univoque ne doit ainsi pas être omise. Rapporté à notre sujet, on peut estimer que c'est en raison d'une diversité fondamentale analogue que les écrivains rabelaisants se sont tantôt montrés davantage sensibles à la grossièreté des figures rabelaisiennes, tantôt au fond philosophique du roman.

De même que les auteurs romantiques demeuraient irrémédiablement liés malgré leurs dissensions, par leur appartenance au mouvement du Romantisme, les divergences des rabelaisants ne doivent toutefois pas diminuer le fait que peu importe leur manière de s'approprier les sujets rabelaisiens, tous sont unis dans un lien intime à la prose lyrique d'Alcofribas.

[961] *Ibid.*, p. 840.

> Lorsqu'il évoque la révolution littéraire provoquée *La Comédie humaine*, Gautier écrit :
> *Jusqu'alors le roman s'était borné à la peinture d'une passion unique, l'amour, mais l'amour dans une sphère idéale en dehors des nécessités et des misères de la vie. Les personnages de ces récits tout psychologiques ne mangeaient ni ne buvaient, ni ne logeaient, ni n'avaient de compte chez leur tailleur. Ils se mouvaient dans un milieu abstrait comme celui de la tragédie*[962].

Théophile Gautier, lui aussi rabelaisant, s'est révélé positivement sensible au besoin du retour au réel initié par Balzac dans le roman. On ne pouvait plus proposer de figures romanesques complètement éthérées, immatérielles. Gautier, pour défendre Balzac, ne se prive pas au passage de provoquer en englobant l'ensemble des romans antébalzaciens sous la bannière de la mièvrerie de « l'amour dans une sphère idéale en-dehors […] des misères de la vie ». Mais cette pique remet réellement en question la littérature. Honoré de Balzac, bien qu'il n'aille généralement pas aussi loin que ce que fera Zola après lui, est sans doute bien le premier de son siècle à réintroduire les thématiques du corps parfois soumis aux misères voire à l'horreur du quotidien. Il faut bien en effet, pour que l'intrigue puisse se tenir à nos yeux de lecteurs, que les personnages mangent, qu'ils vivent parfois des réalités funestes, comme la misère ou la mort, ou bien connaissent le désir, la tristesse, la douleur, l'angoisse, etc.

> *Voulaient-ils voyager, ils mettaient, sans prendre de passe-port, quelques poignées de diamants au fond de leur poche, et payaient de cette monnaie les postillons, qui ne manquaient pas à chaque relais de crever leurs chevaux ; des châteaux d'architecture vague les recevaient au bout de leurs courses, et avec le sang ils écrivaient à leurs belles d'interminables épîtres datées de la tour du Nord. Les héroïnes, non moins immatérielles, ressemblaient à des* aqua-tinta *d'Angelica Kauffmann : grand chapeau de paille, cheveux demi-défrisés à l'anglaise, longue robe de mousseline blanche, serrée à la taille par une écharpe d'azur*[963].

Gautier, dans son superbe commentaire, ironise sur la tendance au cliché d'une littérature de l'idéal et de l'« immatériel », avec ses « héroïnes » aux « chapeaux de paille » et ses « postillons » payés en « diamants ». La littérature, pour lui, ne peut plus se permettre de telles invraisemblances, et doit retourner dans le réel, sous peine de tomber en désuétude comme les clichés évoqués. Pour Gautier, Balzac a su brillamment faire disparaître toute forme de désuétude pour renouveler le roman, et pourrait incarner dans la littérature

---

[962] Michel Brix précise que la citation de Gautier (mise en avant en italique et qui se poursuit dans les trois extraits suivants) est tirée des « *Souvenirs romantiques*, éd. A. Boschot, Paris, Garnier Frères, 1929, p. 130-131 (édition originale : six articles parus dans *L'Artiste* entre le 21 mars et le 2 mai 1858). Passage cité d'après l'édition du texte par Claude Book-Senninger, *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*, Paris, Nizet, 1980, p. 70-71. » *Ibid.*, *op. cit.*, p. 840.
[963] *Ibid.*, *loc. cit.*

du siècle une nouvelle figure de génie-mère tant son renouveau stylistique est frappant. Balzac rejoindrait alors Rabelais dans sa capacité à redonner du souffle au genre romanesque via des motifs d'écriture inédits, vitaux pour la cohérence de l'intrigue et pour susciter le désir de lecture.

> *Avec son profond instinct de la réalité, Balzac comprit que la vie moderne qu'il voulait peindre était dominée par un grand fait, – l'argent, – et dans* La Peau de chagrin*, il eut le courage de représenter un amant inquiet non seulement de savoir s'il a touché le cœur de celle qu'il aime, mais encore s'il aura assez de monnaie pour payer le fiacre dans lequel il la reconduit. – Cette audace est peut-être une des plus grandes qu'on se soit permises en littérature, et seule elle suffirait pour immortaliser Balzac*[964].

Si Balzac ne choisit pas, contrairement à Rabelais, de tourner ses œuvres vers des thématiques en lien avec le carnaval, l'écrivain insiste sur le besoin de réel par des motifs qui parleront à l'ensemble des lecteurs, tels que « l'argent ». Etant donné la place du capital « dans la vie moderne », il devint nécessaire de mettre sur le même plan les élans du cœur de Raphaël de Valentin et ceux de son porte-monnaie. L'égalité de l'importance des deux sujets dans la scène du fiacre mentionnée par Gautier est effectivement choquante, puisqu'elle tend à diminuer la pureté de l'amour. Mais le fait est que l'on ne pouvait plus prétendre vivre d'amour et d'eau fraîche en ce début de XIXe siècle, et Balzac, qui a longtemps vivoté, le savait mieux que quiconque.

> *La stupéfaction fut profonde, et les purs s'indignèrent de cette infraction aux lois du genre, mais tous les jeunes gens qui, allant en soirée chez quelque dame avec des gants blancs repassés à la gomme élastique, avaient traversé Paris en danseurs, sur la pointe de leurs escarpins et redoutant une mouche de boue plus qu'un coup de pistolet, compatirent, pour les avoir éprouvées, aux angoisses de Valentin, et s'intéressèrent vivement à ce chapeau qu'il ne peut renouveler et conserve avec des soins si minutieux. Aux moments de misère suprême, la trouvaille d'une des pièces de cent sous glissées entre les papiers du tiroir* […] *produisait l'effet des coups de théâtre les plus romanesques ou de l'intervention d'une Péri dans les contes arabes*[965].

L'image que choisit Gautier est à nouveau très à propos. La participation financière de la modeste Pauline vaut bien tous les *deus ex machina* de la tradition littéraire et théâtrale, tant Raphaël était dans une situation critique à ce moment de l'œuvre. A nouveau, l'élément fatal dans le texte, s'il en est un, est davantage l'argent que le talisman de Raphaël, et l'argent, le nouveau dieu du siècle, peut conduire aux pires malheurs comme à la plus

[964] *Ibid.*, *loc. cit.*
[965] *Ibid.*, *loc. cit.*

haute félicité. C'est la raison pour laquelle le Raphaël se croyant perdu et découvrant « entre les papiers du tiroir » les « pièces » de Pauline devient subitement le plus heureux des hommes.

Encore une fois, cet immense bonheur ne lui vient pas d'un amour idéal, mais de la simple réjouissance due à la survie. Le sujet est donc inconvenant aux yeux des lecteurs les plus sourcilleux, qui tempêtent et « s'indignent » suite à leur « profonde stupéfaction » quant à « cette infraction aux lois du genre », mais il ne s'agit que de l'expression de la souffrance de toute une génération de « jeunes gens » vivant dans un monde très proche de celui de Raphaël. Si l'on suit le propos de Gautier, il apparaît que l'indignation quant aux motifs balzaciens serait principalement due à des raisons générationnelles, d'autant que le romantisme s'inscrit dans une forme de remise en question des codes et sujets littéraires, ne serait-ce que dans l'apparition de figures telles que l'artiste maudit. L'idée d'une fracture générationnelle, défendue par Gautier, n'est pas sans fondements car l'histoire littéraire a fini par consacrer Balzac et ses suiveurs malgré les réactions parfois épidermiques de la critique de l'époque.

> Et un auparavant, Gautier avait déjà eu cette déclaration significative :
> *Le style le préoccupait* [Balzac] *beaucoup, et il croyait sincèrement n'en pas avoir.* […] *L'école de Victor Hugo, amoureuse du seizième siècle et du Moyen-âge, savante en coupes, en rythmes, en structures, en périodes, riche en mots, brisée à la prose par la gymnastique du vers, opérant d'ailleurs d'après un maître aux procédés certains, ne faisait cas de ce qui était bien écrit, c'est-à-dire travaillé et monté de ton outre-mesure, et trouvait de plus la représentation des mœurs modernes inutile, bourgeoise et manquant de lyrisme. Balzac, malgré la vogue dont il commençait à jouir dans le public, n'était donc pas admis parmi les dieux du romantisme, et il le savait*[966].

Gautier rappelait alors la grande humilité de Balzac, certains de ne « pas avoir » de talent. Le pessimisme de l'écrivain ainsi que le manque de confiance en ses capacités peuvent expliquer en grande partie son besoin de retravailler en permanence ses différentes œuvres, dans une profusion d'éditions nonpareille. Mais son manque de confiance n'allait certainement pas s'apaiser avec le discours de ses collègues romantiques. Les romantiques réfractaires au style balzacien et férus de « seizième siècle et de Moyen-âge », que Gautier rassemble sous l'étendard de « l'école de Victor Hugo », insistèrent sur ce que leur système de pensée ne pouvait que considérer comme des failles et des lacunes, sans voir qu'un texte pouvait avoir une âme et une beauté qui lui seraient propres en-dehors de toute

[966] *Souvenirs romantiques*, *op. cit.*, p. 109. Michel Brix, « Balzac et l'héritage de Rabelais », *op. cit.*, p. 841.

« savante coupe », de « rythmes » et de « structures », le charme du texte ne passant pas nécessairement par « la gymnastique du vers ». Balzac, qui n'écrivait pas comme eux, s'est retrouvé doublement mis à l'écart du panthéon des auteurs romantiques, à la fois rejeté par eux en-dehors des « dieux du romantisme », et par lui-même dans un profond dégoût de son propre style.

M. Brix commente également l'aveuglement des contemporains de Balzac quant à son talent, certes non conforme à leurs attentes de pureté immaculée.

> Aux yeux des écrivains imbus de spiritualisme, Balzac était un bourgeois parce qu'il évoquait la société de son temps, la vie quotidienne, la simple existence – heureuse ou malheureuse – de tous les jours. On ne lui pardonnait pas non plus d'avoir écrit des romans qui désavouaient les personnages épris d'absolu qu'ils mettaient en scène[967].

Le principal grief des ennemis de Balzac tient à la dimension jugée trop terre-à-terre de ses œuvres. Il est vrai que même dans un roman teinté de surnaturel comme *La Peau de chagrin*, le récit demeure intrinsèquement lié aux « malheurs de l'existence », connus de tous les hommes nés sous une mauvaise étoile. De même, la quête « d'absolu » de Raphaël, on l'a montré, revient à un suicide lent et progressif (le sort du personnage est scellé au moment même où il choisit de s'approprier le talisman). On peut dès lors implicitement sentir la mise à distance du personnage par le narrateur, qui bien évidemment n'invite pas le lecteur à se brûler les ailes à son tour !

Au lieu de tendre vers l'idéal, le choix de Raphaël l'amène progressivement jusqu'à l'abîme. La volonté de transcender son existence n'a en fait rien de commun avec une véritable quête de l'absolu, car le point de départ des évènements de *La Peau* n'est pas une tension vers une situation idyllique, mais au contraire l'envie de mettre fin à ses jours. Les « miracles » de l'objet magique allant bon train, Raphaël rêve de bonheur et de gloire, mais cette quête demeure fondamentalement contrebalancée par l'angoisse du rétrécissement de la Peau. Dans un contexte où l'ensemble du roman – y compris le narrateur – désapprouve le choix de Raphaël, le destin du personnage n'a effectivement que peu de ressemblance avec les autres héros romantiques tendant à la transcendance. Et c'est justement la mise à distance du personnage à laquelle procède Balzac qui déplait profondément à ses collègues moins sensibles au retournement de la transcendance morbide qu'à la quête de l'absolu.

[967] *Ibid.*, *loc. cit.*

> Cette myopie des contemporains de Balzac est peut-être encore, d'ailleurs, la nôtre : le succès du romancier, aujourd'hui, tient à des lectures qui gauchissent *La Comédie humaine* et transforment Louis Lambert et Balthazar Claës en modèles, ou en doubles idéaux, de l'auteur[968].

Malgré un choix de mots quelque peu maladroit car lui aussi empreint d'une teinte politique (« gauchir »), M. Brix a raison de rappeler que la tendance à la surinterprétation politique ne se dément pas au fil du temps, quand bien même un auteur serait examiné par l'histoire et la critique littéraires depuis plus d'un siècle. Bien que Balzac insiste dans ses romans sur les réalités de la vie de son temps, en bien comme en mal, il s'agit plus de donner un effet de réel objectif que de partir dans une lecture véritablement politique. On sait à quel point, après lui, les œuvres de Zola ont pu connaître ce type de décalage interprétatif, et, alors qu'il dénonçait la vie misérable de ses concitoyens sous le Second Empire (en particulier dans les milieux ouvriers, comme dans *L'Assommoir*), Zola était pourtant dans le même temps assez méfiant quant aux revendications politiques de ces mêmes ouvriers. L'ambivalence zolienne était peut-être avant tout celle d'un conflit intérieur entre d'une part, un humanisme politisé, et d'autre part, une aspiration à la résolution des problèmes sociaux par d'autres moyens que la lutte politique radicale.

Balzac, avant Zola, était déjà plus ou moins dans une situation analogue, et malgré un contexte politique différent, l'écrivain connaissait les malheurs de l'existence. Les personnages qu'il imaginait s'inscrivaient dans un schéma sociologique prédéfini (on sait l'attachement de l'auteur à ces questions du fait de ses innombrables « physiologies ») de manière extrêmement rigoureuse. Aussi, comme le fera plus tard Zola, un type particulier de personnage ne pourra évoluer dans le monde fictif du récit que selon certaines orientations très précises. C'est la raison pour laquelle *La Peau de chagrin* tend autant vers une forme de morbidité : à aucun moment Raphaël ne parvient (ni même ne tente réellement) à sortir de sa vision macabre et funeste de l'existence, et le récit reste bien, en permanence, celui d'une lente agonie. Même dans *Les Cent Contes drolatiques*, les personnages ne sortent pas de la situation attendue, car les écarts du roi Louis XI imaginé par l'écrivain, s'ils étonnent par rapport à la noblesse supposée du personnage, se comprennent aisément en raison du cadre originel de l'écriture explicitement indiqué par l'auteur comme rabelaisant durant le prologue.

> Quant à Rabelais, il a souffert et souffre encore – pour les mêmes raisons – d'un ostracisme semblable. Certes, par crainte des anachronismes,

[968] *Ibid.*, *loc. cit.*

> on ne le qualifie pas de bourgeois, mais on l'accuse – ce qui revient plus ou moins au même point de vue de ses contempteurs – de trivialité et de bêtise[969].

Le critique insiste judicieusement sur le rapprochement possible entre Rabelais et Balzac, tous deux victimes de l'ire des commentateurs. Si Rabelais ne pouvait être taxé de bourgeois, il dut essuyer de son vivant, et plus encore après sa mort, de nombreuses critiques se rapportant à la dimension triviale du texte et sa supposée bêtise. Comme Balzac bien après lui, Rabelais ne s'insérait pas dans le moule littéraire en vogue de son temps, et proposait un univers complètement iconoclaste quant aux mœurs des personnages (grotesques et répugnantes), mais qui demeure positif par son comique cathartique. C'est justement ce rire rendant les figures rabelaisiennes moitié grotesques, moitié sympathiques, que ne comprennent pas les « contempteurs » de Rabelais, car pour eux toute figure partant dans la grossièreté, la scatologie, la sexualité… devrait être complètement condamnée par le récit.

Or le projet de Rabelais allait plus loin qu'une simple comparaison édifiante entre ce qu'il est bon de faire dans la vie et ce qui l'est moins. La source rabelaisienne est avant tout (aussi tautologique que cela puisse paraître) un roman, non un manuel de savoir-vivre. Les ennemis de Rabelais ont aussi, pour certains d'entre eux sans doute, eu du mal à accepter le fait que le jugement du narrateur soit difficile à identifier à cause de son rire changeant, mais ce n'est pas parce que le narrateur nous joue des tours qu'il encourage la « trivialité ». Quant au reproche sur la « bêtise » du texte, le narrateur plurivoque suffit à lui seul pour dissiper une telle affirmation.

Michel Brix propose de développer son lien d'analogie entre Balzac et Rabelais en passant par le commentaire du poète Robert Desnos sur la source rabelaisienne, qu'il n'appréciait guère comme beaucoup d'esthètes par refus d'adhérer à une esthétique inversée de l'impur et du graveleux.

> Robert Desnos, par exemple, s'est indigné en ces termes :
> *Le terme « scatologie » définit l'œuvre de Rabelais. Des idées vulgaires en un style lourd et logorrhéen qui donne aux humains l'illusion de la richesse. L'esprit le plus incroyablement fermé à la poésie, à la spéculation pure, et le moins apte à comprendre l'amour : l'âme d'un défroqué qui s'est fait médecin ; le rire trivial, non excusé par une irrévérence de surface, et qui révèle en Rabelais le personnage le moins inquiet et le plus bête : voilà les défauts multiples d'une œuvre*

[969] *Ibid.*, *loc. cit.*

> *dont le succès serait surprenant si la majorité des hommes n'était d'un niveau encore inférieur au sien*[970].

Le message de Desnos est clairement provocateur et polémique (allant jusqu'à insulter les rabelaisants en les taxant d'« inférieurs »), mais tâchons d'ignorer ce manque de tact manifeste pour étudier le cœur du problème. Desnos n'a visiblement pas vu, ou pas voulu reconnaître en Rabelais le fond philosophique parce qu'il est noyé par l'ordure. Le point de vue outrancier du poète vient clairement de son profil d'esthète de la pureté. Pour quelqu'un en quête du Beau, il sera difficile, voire insurmontable de lire du Rabelais, un auteur qui au contraire imagine une esthétique inversée dans laquelle la laideur et l'ignoble sont mis au premier plan, tandis que la beauté, la hauteur morale sont, plus que reléguées au second plan, décrédibilisées et même moquées[971].

Desnos n'a pas fondamentalement tort de qualifier « l'œuvre de Rabelais » de « scatologique », mais le poète va trop loin en ne considérant pas les éléments recherchés dissimulés par la scatologie. Il ne s'agit pas de partir dans une lecture allégorique (laquelle risquerait d'être aussi inexacte qu'une interprétation trop terre-à-terre), mais de rappeler que contrairement à ce que soutient Robert Desnos, la scatologie n'est pas une fin en soi, et n'est pas l'unique motif de l'écriture. Si tel avait été le cas, effectivement, Rabelais n'aurait probablement été qu'un provocateur au verbiage ordurier. Néanmoins, la lecture proposée par le poète est clairement insuffisante face à des chapitres qui interrogent tels que « l'Enigme en prophétie »[972] du *Gargantua*, ou le mystérieux passage des « Fanfreluches antidotées »[973], et l'on peut même douter que Desnos ait lu en entier l'un des cinq tomes de l'aventure pantagruélique. Il est vrai que Rabelais s'amuse beaucoup à torturer le lecteur par ses nombreuses énumérations grandiloquentes, « lourdes et logorrhéennes ». Elles ne font toutefois pas mentir une certaine « richesse » loin d'être illusoire, contrairement à ce qu'estime Desnos. Dans la liste des passe-temps de Gargantua[974], certains sont en effet d'horizons régionaux extrêmement différents (tels que le jeu de « figue de Marseille »[975], et quelques-uns semblent même constituer des bizarreries surajoutées (comme « sainct Trouvé »[976]) à un texte simulant le relevé sérieux

---

[970] Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides (1922-1930)*, éd. M.-P. Daumas, Paris, Gallimard, 1978, p.120. Cité dans Michel Brix, « Balzac et l'héritage de Rabelais », *op. cit.*, *loc. cit.*
[971] On se souvient de l'épisode l'humiliation d'une femme par Panurge parce qu'elle avait refusé ses avances.
[972] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. LVIII, p. 378 et suivantes.
[973] *Ibid.*, ch. II, p. 58 et suivantes.
[974] *Ibid.*, ch. XXII, p. 178 et suivantes.
[975] *Ibid.*, p. 182.
[976] *Ibid.*, *loc. cit.*

d'un document officiel, dans le double-objectif de gonfler la série et d'interpeler le lecteur face à la dimension absurde et comique du passage. Au reste, la richesse de Rabelais demeure surtout dans son idiome si particulier, débordant et bariolé.

Le second grief majeur de Desnos concerne le refus supposé de Rabelais d'approcher de la moindre étincelle poétique, et de nouveau le lecteur attentif ne peut que tempérer ce jugement. Il est question d'une esthétique de l'outrance du carnaval, dans un retournement du monde abondamment commenté par Mikhaïl Bakhtine et ses disciples. Il s'agit de la création d'un monde à l'opposé du nôtre, à l'ordure lyrique et dans lequel l'on assiste ainsi aux pires scènes imaginables dans un récit (la défécation du géant et autres propos torcheculatifs). De cette image infâme, naît pourtant, au fil du texte, une grandeur d'âme chez le géant et sa troupe, et cet élan pourrait être considéré comme tendant vers une forme de poésie, et du corporel à outrance nait un être capable de s'approcher du divin tandis que l'ordure grandiloquente devient lyrique.

Les rabelaisants ne sont pas « inférieurs » à Rabelais, « le personnage le moins inquiet et le plus bête ». Desnos n'a sans doute pas pensé qu'il classait parmi les « inférieurs » les écrivains rabelaisants, dont Balzac serait le fer de lance pour son amour pour la source rabelaisienne. Rabelais fonctionne simplement à rebours de tout ce que la tradition poétique a pu imaginer en matière d'esthétique. Desnos juge Rabelais en conservant son point de vue de poète refusant toute ordure, et ne peut guère s'accommoder des excès du moine devenu médecin. Notre avis est partagé par Michel Brix, qui prend le parti d'un point de vue plus général sur les contempteurs de Rabelais.

> Ceux qui ont refusé de sacrifier au règne de l'esprit et ont posé la question de la possibilité du bonheur terrestre sont, selon l'époque où ils ont vécu, taxés de stupidité ou assimilés à des bourgeois. Jusque dans les dénigrements dont ils ont fait l'objet, Rabelais et Balzac se révèlent ainsi étroitement apparentés. Et on les trouve là dans la meilleure compagnie qui soit, celle de Molière, autre rejeton de Pantagruel honni par les beaux esprits[977].

Rabelais, Balzac mais aussi Molière font tous trois partie d'une culture littéraire mise à l'écart par leurs contemporains, et parfois même *a posteriori* un certain temps. Pour les « beaux esprits », leurs prises de libertés respectives étaient inqualifiables, notamment dans leur manière d'interroger la question du « bonheur terrestre ». Il ne s'agissait pas pour eux de nier une possibilité de prétendre à quelque chose de plus noble et « céleste » dirons-nous (par opposition avec la trivialité inhérente au monde terrestre), mais de conjuguer

[977] Michel Brix, « Balzac et l'héritage de Rabelais », *op. cit., loc. cit.*

les deux, d'associer le corps et l'esprit. C'est donc une acceptation de la réalité du monde (parfois ignoble) peut-être plus moralement digne que le déni du corps que pratiquent leurs contempteurs prétendant vouloir demeurer dans une pureté morale immaculée.

M. Brix achève son analyse des liens entre Balzac et Rabelais :

> Rabelais, Molière et Balzac forment dans l'histoire de la littérature française une lignée d'auteurs stupides, triviaux et bourgeois peut-être, mais qu'il est néanmoins permis de préférer à la lignée de ceux qui les snobent et dont le génie littéraire n'apparaît pas nécessairement supérieur, poètes pétrarquisants de la Renaissance, romantiques du cénacle hugolien et esthètes surréalistes du XXe siècle[978].

Si effectivement Balzac, Rabelais, Molière ne font pas partie des auteurs les plus appréciés par la critique esthétique, il est « néanmoins permis » de les préférer « à la lignée de ceux qui les snobent ». Le fait est que Balzac partage avec Rabelais beaucoup d'éléments, et outre cette mise au ban de l'univers littéraire, les deux écrivains prônent le retour du corporel dans le récit, pour des motifs carnavalesques chez Rabelais ou par besoin d'effet de réel chez Balzac. L'auteur de *La Comédie humaine* est surtout profondément réceptif à la verve du moine défroqué, à son imaginaire et son humour tantôt particulièrement gras, tantôt recherché, et bien différent de la caricature grossière dressée par les contempteurs de Rabelais.

Comme le montre M. Brix, Balzac s'est senti proche de Rabelais pour bien des raisons. Outre son amour inconditionnel pour l'imaginaire coloré, la verve et l'humour subversif du curé de Meudon, l'auteur de *La Comédie humaine* s'est probablement montré particulièrement sensible à une destinée littéraire similaire, relevant dans les deux cas davantage du sacerdoce (au sens propre pour Rabelais), d'où une proximité d'autant plus forte. Plus que tout autre écrivain du siècle, Balzac incarne le fer de lance d'une mouvance rabelaisante en littérature, aussi bien par la connaissance abyssale du sujet rabelaisien (qui lui permet de multiplier les allusions dans ses œuvres), que par l'écriture du « pastiche libre » des *Cent Contes drolatiques*.

[978] *Ibid.*, p. 842.

Résumé de l'héritage rabelaisien chez Balzac

1. Allusions multiples et très fréquentes à Rabelais, autant dans *La Peau de chagrin* que dans le pastiche *Les Cent Contes drolatiques* ou d'autres romans.
2. Récupération exhaustive des traits propres au style de Rabelais (énumérations, vocabulaire, contrepèteries, bienveillance envers les thématiques corporelles, exagération outrancière, noms à consonance rabelaisienne) en particulier dans le pastiche mais pas uniquement.
3. L'appropriation du style atteint même le degré du « plagiat » avoué, sous le masque de « R'Hoone »[979].
4. Il y aurait presque transfiguration si Balzac ne demeurait aussi humble et clair dans l'héritage rabelaisien sous sa plume.
5. Rabelais et Balzac sont unis dans le même mouvement de remise en question des dogmes et des règles.
6. La remise en question est à l'origine d'un discours polémique.

L'héritage rabelaisien chez Honoré de Balzac transparaît ainsi de multiples manières, qu'il s'agisse du nombre phénoménal d'allusions dans ses différentes œuvres (et non uniquement celles sélectionnées dans notre corpus), ou bien de la réactualisation du style rabelaisien et de ses traits marquants tels que l'usage de la contrepèterie. Cette réactualisation passe également par une récupération plus ou moins complète de la source d'inspiration, d'où le fameux plagiat avoué, repéré par Maurice Lecuyer. Balzac veut tant ressembler à celui qu'il considère comme son maître qu'il va presque jusqu'à se transfigurer en Rabelais, mais cette transfiguration n'est toutefois volontairement pas atteinte, car Balzac demeure fondamentalement humble et clair dans l'héritage rabelaisien sous sa plume, et pour lui, tout le génie du texte, même réinventé par ses efforts assidus, revient au talent de François Rabelais.

Il y a en tout cas un effet de passation de flambeau, favorisé par l'adhésion complète de Balzac au style de Maître François ainsi que pour d'autres raisons[980]. Rien ne peut être absolument indiscutable pour les deux auteurs, y compris quant à des questions de savoir-vivre, de morale ou de religion, et la remise en question qui découle de cette parole libérée est à l'origine d'un discours polémique. Chez Rabelais, celui-ci se traduit par

[979] Maurice Lecuyer, *Balzac et Rabelais*, *op. cit.*, p. 135.
[980] Pour des raisons géographiques entre autres (les deux auteurs étant Tourangeaux), mais aussi historiques, politiques et sociologiques (ils sont les témoins de la transformation du monde).

des questions ouvertes quant à la religion durant une période schismatique. Pour Balzac, il s'agit de procéder à une mise en lumière de la place prépondérante de l'argent sur les choix (moraux ou non) d'un personnage et, *in fine*, sur ceux des hommes du début du XIXe siècle.

Enfin, l'adhésion de Balzac à la pensée littéraire rabelaisienne amène l'illustre écrivain (comme la seconde partie a entre autres tenté de le montrer) à remettre au goût du jour les différents traits des grandes figures rabelaisiennes, qu'il s'agisse de leur démesure, leur manque de manières (sujet hautement polémique s'il en est un du temps de Balzac), leur sympathie, leur rire et leur sagesse. La passation de flambeau va jusqu'à faire renaître les banquets rabelaisiens. Bien que l'ensemble de ces critères du bon vivant selon Rabelais sont réintroduits par Balzac dans la littérature, l'écrivain procède à de menus aménagements (tels que la disparition du gigantisme) pour que le sujet puisse être adapté au mieux tout en restant le plus fidèle possible.

Mais alors que l'héritage rabelaisien est davantage tangible dans le style de l'auteur que sous la plume de n'importe quel autre écrivain, le point de vue de Balzac est affecté par un certain pessimisme, dont l'influence sur les rabelaisants du siècle doit être commentée.

Franchir l'abîme des siècles

Nous le mentionnions plus tôt dans notre thèse : Honoré de Balzac dans *La Peau de chagrin* exprime en 1831[981] le sentiment du gouffre entre le XVIe et le XIXe siècle, et cette impression influe sur sa propre création littéraire. L'impression désabusée de Balzac a-t-elle eu une influence sur les écrivains rabelaisants du corpus ? Il est possible que cela soit le cas, ne serait-ce qu'au vu de l'antériorité et de l'aura balzacienne. Mais comment le vérifier ? Nous avons étudiés diverses correspondances, mais aucune ne faisait explicitement état de ce sentiment du gouffre entre XVIe et XIXe siècles comme étant partagé ou non. Si le sujet n'est pas nécessairement théorisé par les rabelaisants suivant Honoré de Balzac, il se profile cependant, en filigrane, un double-mouvement ambiant chez eux. Il s'agit d'abord d'une volonté de se rapprocher du style de Maître François, laquelle est ensuite régulièrement contrebalancée par une forme d'échec de cette tension positive (laquelle semble donc toujours plus ou moins vaine, impossible) vers la source rabelaisienne.

[981] Donc avant que Dumas, Gautier, Flaubert, Zola ou encore Cladel n'écrivent leurs œuvres durant la suite du XIXe siècle. *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, de Nodier, a par contre été publiée un an avant *La Peau de chagrin*.

Avant d'aller plus loin, examinons attentivement le propos originel. Dans la *Peau de chagrin*, Balzac évoquait une séparation radicale entre XVIe et XIXe siècles :

> Entre les tristes plaisanteries dites par ces enfants de la Révolution à la naissance d'un journal, et les propos tenus par de joyeux buveurs à la naissance de *Gargantua*, se trouvait tout l'abîme qui sépare le dix-neuvième siècle du seizième. Celui-ci apprêtait une destruction en riant, le nôtre riait au milieu des ruines[982].

D'après ce passage cité précédemment, le gouffre socio-culturel entre le « dix-neuvième siècle » et le « seizième » serait si abyssal qu'aucune reprise « en l'état », conservant la forme originelle, ne serait désormais possible. Il est vrai que le monde a changé, et que les mœurs et la société française du XIXe siècle n'ont plus grand-chose de commun avec ceux de la Renaissance. L'extrait de *La Peau de chagrin* constitue un aveu d'échec de la mimésis du bon vivant rabelaisien qui ne pourrait plus être représenté dans sa forme première au sein de la littérature du XIXe siècle, malgré toute la volonté et les efforts de Balzac pour revitaliser le personnage dans le récit.

Le marqueur temporel de cette fracture profonde peut, pour l'écrivain, être situé chronologiquement de manière précise : il s'agit de la « Révolution » française. Balzac montre que ce sont les idées nouvelles de la Renaissance et de l'Humanisme qui ont motivé l'évolution historique et socio-culturelle ayant menée aux Lumières et au trépas de l'Ancien Régime. Pour l'auteur, une fois le cap de la Révolution franchi, aucun retour en arrière n'était plus possible, car le gouffre entre les XVIe et XIXe siècles était devenu trop béant. Alors que les « joyeux buveurs » détruisaient l'image bien établie du monde (avec en particulier l'anthropocentrisme et le géocentrisme de l'Occident remis en cause, voire même le questionnement sur l'Homme et les réalités sociales par des humanistes comme Pic de la Mirandole[983] ou Thomas More[984]), les « enfants de la Révolution » vivent dans un monde radicalement autre, dans lequel les « propos tenus par de joyeux buveurs » se sont mués en de « tristes plaisanteries ».

Le monde ancien est mort et enterré, en « ruine » pour reprendre l'expression balzacienne[985]. S'il avait sa beauté, une ligne de non-retour a été franchie, et plus personne ne peut prétendre s'en approcher. Dans le cadre de l'orgie rabelaisante chez Taillefer, le sentiment du narrateur

---

[982] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99.
[983] Giovanni Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate* (*De la dignité de l'homme*), version bilingue par Yves Hersant, Paris, coll. « philosophie imaginaire », Editions de l'Eclat, 2008.
[984] Thomas More, *L'Utopie*, *op. cit.*.
[985] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99.

est profondément triste, et reflète probablement le manque de confiance de Balzac en son talent d'écrivain et *a fortiori* en sa capacité à remettre au goût du jour le style de son auteur fétiche. Dès lors, le chiasme final apparaît sous un nouveau jour. Nous parlions plus tôt d'un sentiment de désœuvrement, mais il y a aussi là, par cet effet de miroir syntaxique, une métaphore assez révélatrice de la pensée de l'auteur.

a) Un sentiment d'échec sincère ?

Si l'on se représente l'écart entre les siècles comme similaire à un miroir, les deux époques se positionnent à la manière d'un sujet qui contemplerait son image ; or, non seulement il est impossible d'atteindre l'image de l'autre côté du miroir, mais en outre cette image est-elle inversée. Cela suggère qu'en plus de se trouver dans la posture d'un raccord au XVIe inenvisageable, Balzac exprime son doute quant à sa capacité d'écrire à la manière de Rabelais sans que le personnage du bon vivant ne soit qu'une copie imparfaite, c'est-à-dire, de son point de vue, une contrefaçon plutôt qu'un pastiche. Plus encore, il y a là un doute s'étalant jusqu'à l'utilité d'une telle entreprise de mimésis, jugée caduque, dans « le nôtre [en parlant du siècle] riait au milieu des ruines ». Effectivement, quel est l'intérêt pour l'auteur de représenter des personnages dans un univers mort-né, ne pouvant plus exister ?

Pour autant, malgré cet aveu désabusé, le fait est que les bons vivants imaginés par Balzac reprennent, à part le gigantisme merveilleux, la plupart des traits des géants. Cette récupération interroge le lecteur quant à la crédibilité et la finalité du propos de Balzac, qui transparaît dans *La Peau* sous le masque du narrateur. L'auteur est-il sincère ? Si réellement tout lien à la source rabelaisienne semble impossible au XIXe siècle, pourquoi continuer à tenter de réintroduire les thématiques rabelaisiennes dans le roman ? Pourquoi ne pas se contenter d'inviter le lecteur à relire Rabelais ? Le fait que Balzac s'évertue – en vain d'après son propre discours dans *La Peau de chagrin* – à revivifier les figures rabelaisiennes dans ses romans est paradoxal et problématique. Et cette indécision a d'autant plus d'importance que Balzac ouvre le bal des rabelaisants durant son siècle. Les écrivains rabelaisants qui le suivent ont fatalement au moins lu *La Peau de chagrin*, et n'ont pas pu manquer le fameux passage cité précisément parce qu'ils sont admirateurs de Rabelais.

Si l'on considère que le narrateur de *La Peau de chagrin* (et par son biais, Balzac) exprime un discours sincère, alors l'on peut voir le projet balzacien, voire potentiellement

toute tentative de revivifier le style rabelaisien au-delà de celles de Balzac comme un travail de Sisyphe, ou relevant des tonneaux des Danaïdes : l'écriture de l'adaptation ne pourra jamais être parfaite en raison d'une inadéquation fondamentale. Les XVIe et XIXe siècles sont bien trop différents pour toutes sortes de raisons contextuelles, sociales, culturelles (donc aussi littéraires et stylistiques) et même si d'aventure un romancier parvient à maîtriser et à s'approprier pleinement la verve de maître François, les attentes du lectorat ayant changé, l'écrivain s'exposerait alors à un échec.

Les aventures de géants rabelaisiens ne seraient plus appréciées comme autrefois par les néophytes. C'est probablement la raison pour laquelle aucun rabelaisant du corpus (pas même Balzac) ne s'est essayé à la remise en exergue du gigantisme des personnages. Les écrivains du XIXe siècle ne le savent que trop bien, les débats autour de la source rabelaisienne étant nombreux, réguliers et surtout extrêmement tendus entre admirateurs et contempteurs. François Rabelais incarne surtout pour certains un idéal transgressif (qui parfois dépasse largement la réalité du propos rabelaisien), tandis que pour d'autres, il représente une forme de littérature abjecte et simplement vulgaire (quand bien même l'on aura montré la profondeur réflexive côtoyant toujours l'ordure). On a vu chez Victor Hugo que bien qu'il ait probablement parcouru le texte au moins une fois (en raison de quelques éléments précis dans ses allusions), on ne trouve dans son discours que peu d'éléments référentiels précis quant à la source rabelaisienne. Pour lui, Rabelais incarne en quelque sorte, davantage qu'un moine défroqué, qu'un médecin ou qu'un romancier, une forme de démiurge de la littérature, qui rejoint l'image du « génie-mère » proposée par Chateaubriand.

Rabelais est pour Hugo un démiurge car il met en place un univers qui lui est propre, et qui demeure, tel un astre, scintillant des siècles après la mort de l'écrivain. En ce sens, l'admiration qu'éprouve Hugo pour Rabelais est presque de l'ordre de la foi, car elle n'a pas besoin de références nombreuses et exactes pour être vérifiée. Hugo « croit » en Rabelais, simplement et aveuglément, car il symbolise pour lui l'amour de la littérature et la liberté fondamentale du récit de fiction. Mais Victor Hugo est le pendant positif des polémiques autour de la question rabelaisienne durant son siècle, et le discours d'ambiance est bien plus sombre voire inepte, ne serait-ce que dans des réappropriations farfelues telles que celle du *Panurge illustré* relevé par Marie-Ange Fougère.

b) Echec de l'écriture ou ultra-perfectionnisme ?

Le fait est que, malgré son propos sur l'abîme infranchissable entre XVIe et XIXe siècle, Balzac continue d'alimenter la référence à l'œuvre rabelaisienne, et pas uniquement dans *La Peau de chagrin. Les Cent Contes drolatiques* vont bien au-delà de la simple référence, puisqu'ils constituent un pastiche tout entier ! On peut ainsi douter de la sincérité d'Honoré de Balzac face à son constat d'échec. Ne s'agirait-il pas d'une forme d'attitude propre au siècle et aux thématiques romantiques ?

On peut penser que le sentiment exprimé par Balzac puisse résulter d'un triple tiraillement entre, premièrement, les thématiques romantiques parfois marquées par l'aspect vain (au sens littéral) de la lutte d'un être contre le carcan de la société (il y a alors échec, et mort symbolique ou effective du personnage) ; deuxièmement, le perfectionnisme de l'écrivain, qui l'amène à ne pas avoir d'estime envers son travail ; et troisièmement l'admiration véritable de l'auteur envers le style de François Rabelais. Aussi, l'expression de « l'abîme », du gouffre entre la littérature rabelaisienne et celle du siècle durant lequel Balzac vit et écrit tend à mettre en lumière, non pas une forme de fausse modestie quant au travail qu'il produit, mais une mésestime, voire un véritable déni de son talent.

A ce manque d'estime de soi vient s'ajouter une admiration profonde pour la source rabelaisienne, qui accentue l'autodépréciation. Balzac rêve de pouvoir revivifier le style de son auteur fétiche, et dans le même temps ne se sent pas digne de le remettre au goût du jour. Cela étant, Honoré remet en marche les mécaniques rabelaisiennes dans *La Peau de chagrin*, où le banquet de Taillefer devient allégoriquement un banquet de bons vivants rabelaisiens et où se multiplient les allusions, ne serait-ce qu'idiomatiques (avec la reprises d'expressions spécifiques telles que « carymary, carymara »[986]), et de manière encore plus apparente par le biais du pastiche des *Cent Contes drolatiques* même si les personnages ne sont pas entièrement des bons vivants rabelaisiens.

On peut estimer que les libertés prises par Balzac dans l'adaptation sont un moyen de contourner l'irreprésentabilité « en l'état » de la figure du bon vivant et de l'ensemble des motifs particuliers à l'univers de François Rabelais qui pourraient choquer le lectorat. Mais si le gigantisme n'est effectivement pas repris par Honoré, la grossièreté et la dimension répugnante des personnages sont réactualisées dans les *Contes drolatiques*, ce qui est tout à fait surprenant durant le siècle de l'hygiénisme et des bonnes mœurs.

[986] *Ibid.*, p. 119.

Il ne peut donc pas s'agir uniquement de la crainte de l'insuccès ou de la condamnation de son texte. Bien que les *Contes* indiquent de manière explicite que le contenu s'adresse aux pantagruélistes, Balzac aurait tout de même été en droit d'avoir quelques inquiétudes pour l'avenir de son recueil de nouvelles rabelaisantes. Si l'écrivain est ainsi capable d'assumer une position pleinement rabelaisante dans les *Contes* sauf dans le gigantisme, alors il s'agit d'un élément significatif.

Le gigantisme, outre son sens de marqueur merveilleux, peut ainsi être considéré comme trop rabelaisien ! En définitive, ce ne sont pas les représentations de l'ordure ou de la sexualité qui ennuyèrent le plus Balzac dans l'adaptation, mais le simple fait d'avoir des géants dans le texte. Non qu'il n'ait pas aimé les géants rabelaisiens (la fréquence d'apparition de leurs noms dans ses œuvres ne laissant pas de place au doute). Au contraire, le romancier a sans doute considéré que le meilleur hommage possible devait passer par une légère modulation dans l'apparence des personnages, non une adéquation parfaite. Au-delà du besoin de varier le propos subtilement pour ne pas donner dans la « redite » d'un pastiche raté, la modulation choisie n'est pas anodine, puisqu'elle affecte la taille. Or, dans le récit, l'apparence du personnage est généralement l'une des premières informations que reçoit le lecteur pour s'imaginer pleinement le monde fictif qu'il découvre. Dès lors, le fait que Balzac ait décidé de ne pas reprendre le gigantisme des figures dont il s'inspire fait particulièrement sens, car le gigantisme rabelaisien est par essence invraisemblable et ne pouvait pas fonctionner avec le réalisme du style balzacien.

Mais la nécessaire absence d'adéquation entre les modèles de bons vivants et leurs reprises actualisées arrange Balzac autant qu'elle l'ennuie. Elle le met dans une position favorable au sens où les traits les plus merveilleux du personnage n'étant pas repris, le lecteur néophyte ne pourra pas reprocher à l'auteur une bizarrerie, une anomalie quant à la vraisemblance d'ensemble du récit. De plus, en s'inspirant librement de la source rabelaisienne, l'écrivain peut autant s'assurer d'une liberté dans les sujets d'écriture qu'une certaine sécurité quant aux foudres de la critique. L'orgie chez Taillefer est en l'état assez sulfureuse, et pourtant tous les personnages sont comme marqués par le destin en un sens funeste, ce qui ne peut que contenter les lecteurs les plus à cheval sur les mœurs.

Les orgiaques sont en effet tous placés sous le signe de la ruine[987]. Il s'agit certes de la ruine des siècles passés et surtout de l'époque fictive de l'univers rabelaisien, mais il s'agit aussi,

[987] *Ibid.*, p. 98-99.

d'après le texte, de l'état général du pays suite à la Révolution française. Celui-ci étant détruit, le XIXe siècle « [riant] au milieu des ruines » donne au rire une teinte d'amertume. Il ne s'agit plus du rire énorme des géants rabelaisiens du XVIe siècle « [apprêtant] une destruction »[988] et qui faisait disparaître tous les errements de son temps et des siècles passés en un *éclat*. L'éclat de rire était également un éclatement du monde. Balzac écrit ses œuvres bien après l'effondrement général du monde ancien, et les dieux (ou les géants) ne sont plus. Ne peuvent subsister que de lointains descendants, loin d'avoir la stature de leurs ancêtres.

C'est vraisemblablement en ce sens que le propos du narrateur dans *La Peau de chagrin* est aussi pessimiste. L'inadéquation entre le modèle et la copie met Balzac mal à l'aise dans la mesure où pour lui, fatalement, son travail ne pourra jamais se hisser à la hauteur de celui de Rabelais. Non pas que Balzac ait souhaité égaler son maître, et encore moins le dépasser – il *aimait trop* l'œuvre rabelaisienne pour désirer une telle chose –. Il était question avant tout de lui rendre humblement hommage. D'ailleurs, l'absence du gigantisme constitue en elle-même une autre marque d'humilité. Mais c'est bien là que le bât blesse ! En s'astreignant à ne pas reprendre intégralement les codes et critères des géants du curé de Meudon, Balzac se sent visiblement freiné dans son action. Dans un monde pensé pour les géants mais marqué par leur absence, l'hommage ne peut pas, pour Balzac, être entier.

c) L'hommage comme seuil

La vision d'un Hugo appréciant Rabelais de manière pure et presque religieuse était intéressante, car elle contrastait avec celle des écrivains rabelaisants, qui multiplient les références comme autant de preuves de leur amour pour Rabelais, de manière presque scientifique. Balzac se situe quelque part entre les deux approches. Son amour sans faille pour la verve rabelaisienne l'amène à multiplier les références et allusions, et l'on sent dans le même temps une forme de foi indéfectible en la magie salvatrice de la destruction du monde opérée par Rabelais et ses figures de carnaval.

Jacques Boulenger considérait avec excès les propos de Victor Hugo sur la question rabelaisienne comme venant d'un faux connaisseur, justement parce que le romancier ne cite

[988] *Ibid.*, *loc. cit.*

que peu ses sources[989]. Mais pour Hugo, la question n'est pas de prouver au monde sa connaissance du texte rabelaisien, il s'agit de montrer ce qu'évoque pour lui l'écrivain et ce qui fait sa grandeur. En ce sens, de son point de vue, il n'était pas besoin de procéder à un relevé méthodique de références rabelaisiennes pour appuyer son propos, puisque Rabelais devient chez Hugo une forme d'allégorie de la grandeur de la littérature, insérée à l'intérieur d'un discours général sur la question littéraire.

A l'inverse, les auteurs rabelaisants multiplient les références rabelaisiennes lorsqu'il est question de faire des allusions et des parallèles entre leur récit et la source, comme pour prouver au lectorat qu'ils sont bien dignes successeurs de maître François. Mais ce faisant, il y a un décalage avec la source rabelaisienne, qui bien entendu ne procédait pas à ce type d'explicitation. Les écrivains procèdent en effet à l'écriture de comparaisons ou de métaphores se référant à des passages du roman rabelaisien comme autant de *symboles*. Le bon vivant, plus que la nourriture, en est le plus *emblématique*, car il incarne à lui seul la bonhomie, le rire, la sagesse et les excès de la verve rabelaisienne. Chez Rabelais, bien que les références à des éléments extérieurs au texte soient nombreuses, elles demeurent dissimulées. Ces signes ne sont pas des symboles, mais des *indices* que seul le lecteur éduqué voire savant sera en mesure de déceler au milieu du récit.

La différence entre le symbole (qui frappe le regard et implique un certain nombre de significations), et l'indice (aussi visible mais dont le sens est implicite voire caché pour peu que l'indice en lui-même soit dissimulé par le récit) n'est pas sans incidence sur l'écriture-hommage envers le style rabelaisien. L'hommage suppose en effet un référentiel peu tacite. S'affirmer comme tenant d'un héritage rabelaisien dans une filiation littéraire signifie bien évidemment qu'il n'y a aucun mystère quant au référentiel de l'inspiration (l'œuvre de Rabelais). A l'inverse, Rabelais s'amuse avec le lecteur en lui faisant miroiter des éléments que ce dernier devra remettre en ordre pour comprendre le sens caché, commelorsque l'écrivain écrit en latin, en grec voire en hébreu[990]. Les romanciers rabelaisants proposent cela dit des allusions tantôt évidentes pour le lecteur ayant au moins un vague souvenir de Rabelais (comme les noms des géants ou de leurs acolytes, tels que Panurge), tantôt plus recherchées. Il s'agit de faire apparaître un élément dans le texte que seuls les connaisseurs pourront identifier non seulement comme des anomalies par rapport au récit, mais aussi comme venant de la source rabelaisienne.

---

[989] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 94-95.
[990] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. XV, p. 222.

d) Ouvrir le bal

Il est possible que les auteurs du corpus aient été plus ou moins influencés par le commentaire de Balzac dans leur représentation du bon vivant, au moins dans la manière d'évoquer Rabelais. L'ouverture de *Salammbô* n'est a priori pas liée à Rabelais : il s'agit certes d'un banquet, mais l'on n'y trouve guère de référence explicite au moine défroqué ou à ses bons vivants. Toutefois, c'est en connaissant Gustave Flaubert et sa passion pour les motifs rabelaisiens (particulièrement visible dans l'ensemble de ses correspondances) que la scène du banquet doit faire réagir le lecteur. Effectivement, les mets apparaissent en proportions écrasantes, le vin coule à flots et les convives mangent de manière extrêmement peu soignée.

Bien qu'il ne soit pas question de purs bons vivants, les mercenaires en reprennent au moins la jovialité et les manières, ou plutôt leur absence de tenue à table. De même, s'ils ne philosophent pas comme le feraient les géants, ils sont très similaires aux convives de Grandgousier et Gargamelle peu après le début du *Gargantua* (ces derniers étant surtout des paysans de la région, il n'était pas non plus question de débats très recherchés, et le vin n'aidait pas à élever la réflexion). Avec ce référentiel particulier de l'œuvre rabelaisienne, le banquet des mercenaires est plus miroitant, et il est dès lors d'autant plus probable que Flaubert se serve de son incipit pour y glisser une allusion au banquet de Grandgousier.

De la même manière, le repas de noces de *Madame Bovary* ne semble pas spécialement concerné par les questions rabelaisiennes, mais on a pourtant vu l'importance des traits des bons vivants rabelaisiens dans les convives souhaitant fêter l'évènement comme il se doit. Or ces convives sont au second plan, tout simplement parce qu'ils sont évincés du récit par les autres personnages et en particulier des figures graves telles que la mère d'Emma ou le père Rouault. Comme dans l'orgie de *Salammbô*, les bons vivants n'ont donc pas la stature et le charisme des géants, car ils sont fondamentalement humains avant toute chose. On peut estimer qu'il s'agit d'une adaptation du personnage selon un cadre dix-neuviémiste et crédible, c'est-à-dire sans attributs merveilleux tels que le gigantisme ou encore le « pouvoir » de l'altération des autres convives.

Néanmoins, cette altération ne passe pas complètement à la trappe dans *Madame Bovary*, les bons vivants réussissant momentanément à dérider leurs semblables dans un ensemble de jeux comme les « parties de bouchon », les « chansons », les « tours de force »

et autres « gaudrioles »[991] ! Elle donne un tour enfin festif au banquet de noces et éloigne la lourdeur et l'ennui, est pleinement rabelaisante, et est d'autant plus frappante, malgré sa dimension momentanée, qu'elle affecte la bien trop grave société de la petite bourgeoisie de province (dont Flaubert exècre l'hypocrisie guindée et dresse un portrait satirique particulièrement corrosif). Quelle meilleure référence pour lui que Rabelais pour donner un coup de pied dans la fourmilière ?

Chez le Dumas du *Grand Dictionnaire de cuisine* aussi, le bon vivant a parfois une ressemblance assez vague avec ceux de Rabelais. Mais, là encore, il s'agit d'une adaptation de ses traits selon les règles du siècle. Il n'est plus question de gigantisme, ni même d'altération. Le bon vivant devient davantage un esthète qu'un goinfre, ou un gourmet qu'un gourmand. Cette transformation a néanmoins un but précis. Il s'agit d'inviter le lecteur à suivre les pas du « guide », le narrateur dumasien, à l'intérieur d'un panorama de l'histoire de la table et de ses plus fameux mangeurs, du point de vue de l'un d'entre eux (Dumas lui-même). Le voyage a pour but de mener au « dictionnaire » proprement dit, contenant de multiples recettes et autres préparations, toutes agrémentées de conseils et de l'écriture savoureuse de l'auteur. Un tel contexte d'écriture n'est évidemment pas propice au respect rigoureux des traits des bons vivants rabelaisiens, et l'on imagine mal, surtout à l'époque, un *Grand Dictionnaire* dans lequel on suivrait les aventures d'un narrateur nous évoquant régulièrement son plaisir de l'excès.

Alexandre Dumas, qui affirme dans l'introduction le parti pris d'adéquation entre auteur et narrateur, ne pouvait pas se permettre de franchir un certain nombre de lignes rouges évidentes. L'humour scatologique était à éviter, de même que la consommation répugnante de nourriture et la représentation de la sexualité (pourtant souvent associée à la grande chère). Il était dès lors bien plus commode pour l'auteur de passer du bon vivant au gourmet. Pourtant, d'après Bouilhet qui l'a rencontré personnellement, Dumas était bien moins soucieux des bonnes manières, et l'on se souvient de la lettre à Flaubert narrant l'aventure de Dumas au restaurant, allant dans les cuisines, « [faisant] une omelette fantastique », « [rôtissant] la poularde au bout d'une corde » ou encore « [prenant] les gros tétons de la cuisinière reconnaissante », « heureux comme un écolier en vacances »[992] ! Surtout, et malgré la prudence que nous impose l'exagération presque épique de Bouilhet, l'ami de Flaubert évoque l'appétit hors-norme de l'écrivain : « J'ai rarement vu manger

[991] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 351.
[992] Antoine Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis*, *op. cit.*, p. 34 à 36.

avec force-là »[993]. Aussi Dumas n'est-il peut-être pas aussi sage à table qu'il prétend l'être dans son *Grand dictionnaire de cuisine*…

Le masque du gourmet, et donc de l'esthète, était bien plus adapté aux mœurs du temps ; aussi Dumas, avide de parler de la table, décida-t-il de forcer sa nature de manière à se forger une image d'artiste de la dégustation plutôt que de grand mangeur. En réalité, il était vraisemblablement autant l'un que l'autre. Si *Le Grand Dictionnaire* nous montre bien que l'auteur était capable de considérer la question de la table du point de vue du cuisinier et de l'esthétique, *Les Trois Mousquetaires* et la lettre de Bouilhet tendent à prouver que Dumas n'était pas si éloigné qu'il veut bien le dire des thématiques de la mastication pure et de la grande-chère.

Mais à nouveau, le besoin d'adapter l'écriture aux mœurs et aux attentes du siècle ont une grande incidence sur la manière de représenter le personnage du bon vivant. Porthos est effectivement un authentique bon vivant à la manière de ceux de Rabelais, par son rapport à la table et les allusions rabelaisiennes disséminées dans le texte. Il est néanmoins en permanence déçu par le monde dans lequel il évolue, lequel se situe, malgré le cadre passé de l'intrigue, davantage dans l'esprit des mœurs du XIXe siècle. Qu'il s'agisse de l'infâme repas chez son amante ou du siège comique qu'il subit à l'auberge, Porthos est un ripailleur qui ne reçoit que des plats indignes de son appétit. L'épisode de l'auberge est un révélateur, car outre la dimension humoristique de l'image de la chambre assiégée par le débiteur[994], Porthos s'enferme avec des réserves de nourriture parce que le monde entier vit, de son point de vue, dans la famine. Aussi comique que la scène puisse être dans le regard de d'Artagnan et du lecteur, il est véritablement question de survie pour Porthos. D'où la nécessité de passer par des stratagèmes élaborés et une organisation martiale : barricades, réserves de vivres, armement, envoi d'un éclaireur (Mousqueton) pour collecter d'autres rations. Même l'arrivée de d'Artagnan amène ce personnage à ressembler à un émissaire qui se rendrait en la chambre assiégée pour négocier la reddition de son ami.

Le bon vivant rabelaisien est donc, pour Dumas, en fâcheuse posture. Si l'écrivain l'apprécie, il semble qu'il considère son introduction trop laborieuse dans la littérature du XIXe siècle. C'est la raison pour laquelle l'adaptation est une nécessité. Qu'il s'agisse de s'imaginer

[993] *Ibid.*, *loc. cit.*
[994] Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, *op. cit.*, ch. XXV, p. 284.

en bon vivant devenu plus gourmet que gourmand ou de mettre un gourmand dans une situation de famine, le bon vivant « à la rabelaisienne » ne peut plus subsister en l'état. Les petits aménagements auxquels Dumas procède constituent deux modes possibles d'adaptation du personnage. Cependant, contrairement à Flaubert, Dumas est moins dans l'esprit rabelaisien de l'allusion à déceler que dans l'idée d'une référence plus évidente.

Théophile Gautier, quant à lui, choisit d'opérer le lien à Rabelais selon les deux approches : l'on trouve à la fois de nombreuses allusions recherchées et de multiples références claires dans *Le Capitaine Fracasse*. Gautier, grand admirateur du moine défroqué également, a peut-être voulu flatter le regard des rabelaisants autant que celui des néophytes. Eventuellement pour inciter les plus jeunes à se tourner vers le moine tourangeau par la suite ? Toujours est-il que les références sont extrêmement nombreuses, et que le roman est, de manière sous-jacente, une lettre d'amour aux aventures des géants grotesques et joviaux du curé de Meudon ; l'appel double, aux rabelaisants comme aux vagues initiés, en est une preuve suffisante. La reprise de la plupart des éléments propres aux bons vivants rabelaisiens en constitue une autre au moins aussi frappante, en particulier dans la transformation de Sigognac en un individu positivement altéré, désormais à même de ressentir la joie de vivre, non par le biais du vin comme un Gargantua, mais par la réconciliation avec son rival, l'amour de sa promise et la découverte du trésor familial.

Chez Cladel, la référence rabelaisienne est condensée dans les quelques pages déjà présentées précédemment. On a montré qu'elle est très explicite et complète : les bons vivants rejoignent leurs illustres ancêtres dans leur jovialité extrême, et presque effrayante. Il est question, dans le court pastiche, de reprendre l'intégralité des comportements vus lors des banquets rabelaisiens, en particulier les excès de nourriture et de boisson. Cette *hubris* alimentaire a pour conséquence une accentuation à outrance des libertés que s'autorisent les personnages, qui ne se refusent désormais plus rien, pas même des propositions douteuses à Andréline et Françon, les jeunes servantes de l'auberge[995]. Le lien est évident, et contrairement aux autres rabelaisants du corpus, Cladel ne cherche pas ici à associer son œuvre à Rabelais de manière subtile. Au contraire, il propose une version très crue de la gauloiserie rabelaisienne qui sied à merveille aux personnages.

[995] Léon Cladel, *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, *op. cit.*, p. 243 à 245.

La cruauté n'est certes pas dans les actions des géants, mais elle peut parfois être vue chez Panurge humiliant une femme en raison de sa fidélité[996] ou chez Jean des Entommeures, en particulier lors du massacre de l'armée de Picrochole venue assiéger l'abbaye du moine[997]. Si Jean et Panurge deviennent des bons vivants à peu près respectables en présence des géants, force est de constater que lorsqu'ils sont livrés à eux-mêmes, les deux personnages sont capables des pires horreurs, en raison de la folie des hommes. Tout le caractère merveilleux du géant (outre ses attributs magiques tels que les transformations physiques) est probablement dans le pouvoir de faire de ses ouailles des êtres meilleurs. Dans le cas de *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, la cruauté n'est donc pas un critère fondamentalement anti-rabelaisien : les personnages, n'ayant pas rencontré les géants, se comportent en définitive comme auraient pu le faire Panurge ou Jean dans une situation semblable. Panurge en particulier ne dépareillerait pas avec les autres convives, pour son appétit et sa sexualité dévorante.

Charles Nodier, quant à lui, écrit sur le mode du pastiche, et il y a une certaine recherche dans la référence, allant, comme chez Gautier, dans deux directions différentes, à la fois dans le sens d'un lien implicite à destination des pantagruélistes les plus renseignés sur la question rabelaisienne, et dans celui de références évidentes pour les lecteurs les moins connaisseurs. Mais de manière générale, et contrairement à ce que faisait Gautier, Nodier tente de synthétiser les deux approches en une seule. Aussi le texte se révèle-t-il suffisamment « étrange » brutalement pour éveiller la méfiance du lecteur dans les moments de reprises précises du style rabelaisien.

Si le lecteur est un rabelaisant confirmé, le pastiche lui apparaîtra immédiatement, tant Nodier s'attèle à reprendre des passages particuliers de l'œuvre et à les retranscrire dans le contexte de l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, comme lors de la description de l'Institut de Tombouctou[998]. Le passage ne peut que frapper l'œil du lecteur mais aussi du néophyte, tant la langue se couvre d'ornements empreints d'une bizarrerie défiant la compréhension et incitant à la méfiance et l'analyse. Le parti pris de l'écrivain est très intéressant et rusé : il flattera le regard des rabelaisants, et, dans le même temps, pourra donner aux lecteurs ne disposant pas de cette connaissance préalable l'envie de lire Rabelais pour retrouver le passage pastiché. C'est d'autant plus judicieux que, ce faisant,

[996] François Rabelais, *Pantagruel*, *op. cit.*, ch. XIV, p. 212.
[997] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXVII, p. 222 et suivantes.
[998] Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, *op. cit.*, p. 265-266.

le lecteur sera bien obligé de relire intégralement et attentivement la source pour retrouver le passage qu'il recherche !

Enfin, Emile Zola a également sa spécificité dans le lien à François Rabelais. L'esthétique naturaliste amène l'écrivain à ne jamais passer sous silence la grossièreté des personnages ou l'ordure. Et la virilité émanant de la source rabelaisienne le séduit autant que la liberté de ton radicale et absolue du narrateur rabelaisien. Le fait que Zola choisisse de représenter le monde « tel qu'il semble être » (jusqu'à l'écœurement et l'excès invraisemblable, comme dans la description de Quenu préparant le boudin[999]) signifie que l'auteur n'épargnera aucun détail à son lecteur, y compris dans les moments les plus repoussants et triviaux. C'est la raison pour laquelle la société autour de Mes-Bottes est, avant l'altération, aussi peu engageante que le bon vivant lui-même, malgré la sympathie du personnage : aucun n'a de manière, et le lieu est sans conteste sale et impropre à la consommation d'une nourriture saine (c'est, après tout, une « gargote »[1000]).

Le choix esthétique zolien est aussi la cause du phénomène étrange se produisant durant la description de l'altération. Alors que chacun, jusqu'au narrateur, est positivement transformé par Mes-Bottes en une joyeuse compagnie de fêtards, et tandis que le narrateur ne mentionne plus l'ambiance sombre, froide et glauque de la salle qui semble l'éclipser au profit de la chaleur et de la lumière de la fête, l'ambiance n'a pas fondamentalement changé, et l'ogre Mes-Bottes avale les plats les uns après les autres dans un enchaînement effréné et amusant, mais repoussant. On a vu plus tôt que le récit de ce moment à la fausse dimension épique (dans l'enchaînement comique des plats et du pain, qui arrive jusqu'au gosier de Mes-Bottes en cadence comme autant de ravitaillement vers le front) constitue, à n'en pas douter, un lien palpable à la source rabelaisienne, et c'est ainsi que Mes-Bottes se mue ponctuellement en un avatar des géants de Rabelais.

Zola n'a pas tenté, contrairement aux autres écrivains rabelaisants, de mentionner explicitement la référence dans *L'Assommoir*. Ce sera au lecteur d'identifier le géant se cachant sous les traits de l'ouvrier au fabuleux appétit, même si les descriptions du personnage lors de la consommation des plats et des ouvriers transformés en sa présence sont assez parlantes. Ce caractère implicite se vérifie également dans d'autres romans zoliens de notre corpus : dans *L'Œuvre* comme dans *La Curée*, la référence nécessite

[999] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 118-119.
[1000] Emile Zola, *l'Assommoir*, *op. cit.*, p. 132 à 135.

une bonne connaissance du sujet rabelaisien, voire éventuellement d'avoir tout simplement Rabelais à l'esprit pour être vue, car elle peut facilement être manquée si l'on ne comprend pas ce que recouvre la sauvagerie des invités de Saccard.

Le Ventre de Paris est moins discret dans l'allusion au roman rabelaisien, notamment dans la description des Halles par Claude Lantier. On avait montré plus haut que le peintre s'imagine l'empilement des légumes et des fruits comme prenant une apparence anthropomorphique, jusqu'à révéler des traits digne d'un tableau d'Arcimboldo[1001]. Mais, outre le peintre italien du XVIe siècle (le même siècle que celui de Rabelais), la figure vue par Claude, avec ses dimensions colossales, son air bienveillant, son allure marquée par le passé (les bottes, la ceinture) et grotesque peut également évoquer au lecteur un géant rabelaisien, comme si, sous les Halles, se cachait un Gargantua ou un Pantagruel. L'amoncellement colossal des denrées alimentaires est d'ailleurs un indice plus que tangible, car durant un siècle où la question rabelaisienne revient régulièrement, autant de la part des rabelaisants que des ennemis de la verve du moine défroqué, il aurait été difficile pour un lecteur cultivé de ne pas voir un lien entre des aliments en nombre astronomique entassés pêle-mêle qui masquent un visage grotesque et les géants de Rabelais à l'aura et à l'appétit légendaires.

On peut se demander pourquoi Zola a ainsi choisi de faire systématiquement des allusions de manière assez discrète (car implicite) alors que la description de ses personnages, lorsqu'ils s'approprient des traits des bons vivants tels que l'absence de manières à table, est explicitement repoussante. Peut-être l'auteur a-t-il voulu garder la référence comme un regard de connivence avec les lecteurs éclairés, telle une forme de « *private joke* » ? Peut-être aussi Zola estimait-il que le lien était déjà suffisamment parlant en raison de l'abondance des motifs repoussants, et ce, malgré l'absence de référence explicite ? Il est également possible que Zola glisse ponctuellement des allusions à Rabelais tout en considérant celles-ci comme plutôt secondaires par rapport à l'intrigue. Cette hypothèse rejoindrait l'idée de la *private joke*, au sens où l'auteur lancerait quelques piques aux initiés, aux connaisseurs du sujet rabelaisien, mais ces piques ne seraient pas nécessaires à la compréhension d'ensemble. Après tout, même lors de la description des Halles, on peut apprécier le tableau imaginaire de Claude sans pour autant connaître

[1001] Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 44.

Rabelais ni Arcimboldo, et, même pour un lecteur complètement néophyte, la figure imposante transparaissant au milieu des aliments demeure.

La différence se jouera quant au degré de compréhension du texte, mais la description en elle-même suffit déjà à offrir un degré minimal d'assimilation du texte, car les denrées alimentaires prennent une forme humaine de manière explicite, par la force du discours du peintre. Ce sera par la suite au tour du lecteur de continuer l'effort de création de Claude Lantier pour aller jusqu'à la fin de la transformation des Halles. Mais rien n'est imposé par l'écrivain. Il y aura là un choix possible de continuer ou non l'effort réflexif, lié d'une part, à la culture littéraire et artistique du lecteur, et d'autre part, tout simplement, à sa bonne volonté. Les indices rabelaisiens sont disséminés, et ne demandent qu'à être associés pour faire sens, mais encore faut-il que le lecteur se prête au jeu. Telle est la limite du parti pris par l'auteur, car le lecteur peu attentif manquera une partie du texte. Néanmoins, relever les liens à Rabelais est d'autant plus méritoire que, contrairement à la plupart des autres œuvres du corpus, ce lien n'est que peu apparent malgré l'insistance sur la grossièreté.

Ainsi, la manière de faire lien à la source rabelaisienne est variable selon les rabelaisants. Après tout, dans *La Peau de chagrin* et *Les Cent Contes drolatiques*, Honoré de Balzac proposait différentes approches, tantôt relativement implicites, tantôt plus qu'explicites puisque mettant en avant les excès des personnages qu'il imagine selon un mode rabelaisien. Il est probable que l'observation balzacienne concernant le gouffre culturel et littéraire entre Rabelais et le XIXe siècle ait influencé les écrivains intervenus *a posteriori*[1002]. Principalement parce que Balzac est l'un des plus grands rabelaisants de son temps, et aussi l'un des plus célèbres (aussi, il aura fatalement été lu par les romanciers arrivant après lui). Mais il ne s'agit pas de la seule justification possible de ce postulat. Il semble en effet, en filigrane, qu'une évolution du personnage du bon vivant et de son rapport au repas se profile tout au long du siècle vers des tendances étonnamment moins rabelaisiennes qui justifient d'autant plus le terme retenu par Marie-Ange Fougère du « malentendu ».

[1002] Ce n'est donc pas le cas pour Nodier, qui avait écrit l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* avant que Balzac ne couche sur papier *La Peau de chagrin*.

D. La vision de Balzac a-t-elle fait école ?

La remarque d'Honoré de Balzac sur l'abîme entre les siècles et surtout entre les mœurs, et les représentations littéraires et culturelles des deux époques tend à expliquer la fin progressive de la représentation du personnage hérité de Rabelais durant l'évolution chronologique de la littérature, au profit d'abord d'un personnage encore relativement proche du mangeur rabelaisien[1003], puis qui n'est guère plus qu'un gourmet raffiné (chez Flaubert dans *Mme Bovary* ou chez Zola dans *L'Œuvre*) ou un gourmand insatiable (toujours chez Zola, dans *L'Assommoir*). Cette évolution semble se diriger vers une disparition progressive du bon vivant comme héritage purement rabelaisien au fil du XIXe siècle, une fois passées les ultimes adaptations de Flaubert et de Zola.

1. Les changements autour des nouveaux bons vivants

a) Mutations dans le contexte réel

Le XIXe siècle est bien différent du XVIe, et les rabelaisants (dont Balzac plus que tout autre) ont plus ou moins la sensation de ne plus pouvoir écrire aussi librement que du temps de Rabelais. Quand bien même les rabelaisants ayant suivi chronologiquement Balzac n'auraient pas été directement influencés par le sentiment balzacien exprimé dans *La Peau de chagrin*, le fait est que l'adaptation au XIXe siècle du bon vivant, et de l'ensemble des thématiques rabelaisiennes se fait dans la douleur : chaque écrivain est obligé de moduler son récit pour acclimater le personnage aux mœurs du temps, en raison du contexte réel.

Aussi tautologique que cela puisse paraître, on rappelle qu'effectivement, dans l'ensemble des textes étudiés, on peut constater la grande importance des changements politiques, historiques et sociologiques sur l'écriture. La société et ses mœurs ont une influence sur le travail des auteurs, car les convenances ont gagné en puissance, là où au XVIe la vulgarité n'existait pas en tant que telle. Les rabelaisants, parfois à leur corps défendant comme pour Balzac, sont de toute manière obligés de respecter les attentes du lectorat, sous peine de subir un échec littéraire et commercial voire d'être censurés ou attaqués en Justice comme Flaubert l'a été pour *Madame Bovary*. En ce XIXe siècle, les auteurs doivent composer avec une épée de Damoclès permanente et particulièrement menaçante suspendue au-dessus leur écriture, certains sujets étant sulfureux voire tabous.

[1003] Dans l'écriture de Dumas, il peut être incarné dans la figure de Porthos dans *les Trois Mousquetaires*, voire par le narrateur du *Grand Dictionnaire de cuisine*, mais devient davantage un gourmet.

Heureusement, il existe un certain nombre de parades envisageables pour bénéficier d'une liberté plus grande dans l'écriture. C'est la raison pour laquelle, par exemple, Balzac a pu publier ses *Contes drolatiques*, pourtant particulièrement graveleux et obscènes. L'astuce de l'auteur fut de situer chronologiquement son récit dans un temps bien lointain, celui d'un Moyen-âge romancé et réinventé de manière grotesque et comique. D'où les écarts, parfois énormes, quant au respect des convenances ; Balzac est tout de même allé jusqu'à s'attaquer à une figure historique a priori intouchable par son statut de monarque, celle de Louis XI !

Le tabou de l'autorité royale et des figures historiques

La prodigieuse liberté prise par Honoré peut être expliquée par bien des raisons. D'abord parce que Louis XI appartient, pour le lecteur du XIXe siècle, à une époque révolue depuis bien longtemps (le XVe siècle), et doublement éloignée, autant parce que située durant la fin du Moyen-âge que parce qu'il s'agit d'une période de l'Ancien Régime. On comprend mieux que Balzac ait choisi le marqueur temporel de la Révolution française comme référentiel dans *La Peau de chagrin*, car, à bien des égards, la Révolution constitue une limite infranchissable entre deux époques très différentes, et pour le lecteur du temps de Balzac, elle résonne encore de manière palpable (étant encore considérée comme un tournant récent).

Ensuite, les dérapages stylistiques que s'autorise Balzac concernant le roi peuvent être justifiés par la proximité historique avec le temps de Rabelais. Le rapprochement est d'autant plus facile que le roi est mort à la fin du XVe siècle, tandis que Rabelais écrit ses romans vers le milieu et la fin de la première moitié du XVIe siècle, ce qui représente une cinquantaine d'années de différence environ. C'est-à-dire à peine plus de temps que l'écart temporel entre le début de la Révolution française et la parution de *La Peau de chagrin* ou des *Cent Contes drolatiques* ! Mais surtout, cette cinquantaine d'années entre la mort de Louis XI et le temps de Rabelais voit apparaître les prémices des changements culturels majeurs du XVIe siècle, qui conduiront autant à l'apparition d'un renouveau artistique, du Protestantisme et ses différents courants, de l'Humanisme, d'un essor scientifique et philosophique… autant de phénomènes qui caractérisent la Renaissance. Laquelle constitue, et peut-être davantage pour le lecteur du XIXe siècle

que le lecteur actuel, une révolution majeure qui n'est pas sans rappeler celle de la Révolution française.

Enfin, l'image respectable de Louis XI peut être ainsi ébranlée par Balzac en raison de sa mise en garde durant le prologue. Le texte n'est pensé que pour les rabelaisants et les excès grotesques et orduriers sont clairement annoncés et attendus. Mais le fait que l'auteur ait ainsi pu sérieusement écorner le prestige du monarque tient aussi de la fin de l'Ancien Régime, et surtout de la monarchie absolue qui, bien que ne concernant pas Louis XI décédé bien avant son instauration, avait donné au roi une stature divine, et donc pure et supposément indiscutable. Désormais, même le roi devient une figure susceptible d'être tournée en ridicule, voire complètement rabaissée et décrédibilisée comme dans *Les Cent Contes drolatiques*.

Pour autant, on peut douter de la faisabilité d'une telle représentation ordurière transposée à une figure historique contemporaine à l'auteur, ou même relativement récente. Manifestement, les excès de Balzac ont surtout été favorisés par l'éloignement historique et culturel entre les XVe et XIXe siècles. Balzac n'aurait vraisemblablement ni voulu, ni pu choisir Robespierre ou même Louis XVI à la place de Louis XI, tout simplement parce que, d'une part, la nouvelle aurait été incohérente vis-à-vis des biographies des deux hommes (l'histoire de Louis XI était bien moins connue, donc potentiellement plus facile à intégrer dans un cadre rabelaisant) ; et d'autre part, Louis XVI et Robespierre appartiennent encore, du temps de Balzac, à un passé récent, donc très proche culturellement et trop polémique.

Il semble ainsi que le tabou puisse être parfois transgressé à condition que la figure historique appartienne à un passé trop lointain pour évoquer quelque chose dans l'esprit dans lecteurs. C'est une grande différence avec l'écriture rabelaisienne, qui ne se limitait que peu, chacun en prenant pour son grade, y compris les autorités de la Sorbonne (qui étaient donc contemporaines de Rabelais). Même la figure royale est affectée par le retournement du monde, avec ces géants bien orduriers quoique sympathiques et rieurs. Mais justement, cette sympathie sauve l'image des personnages, d'autant plus qu'avec l'âge, les géants apprennent à devenir sages et avisés pour diriger la contrée d'Utopie au mieux.

Et quand bien même les rois d'Utopie seraient jugés trop grossiers, Rabelais pouvait prétendre qu'il ne visait personne en particulier. Après tout, et contrairement aux lectures allégoriques et historiques de l'œuvre, qui nous dit que derrière Gargantua ou Pantagruel se cacherait

par exemple François Ier ? Aucun élément ne permet réellement de l'affirmer. Ce n'est pas le cas pour les représentants de la Sorbonne, explicitement nommés dans le texte. Il demeure cependant, malgré l'indécision quant à une figure monarchique potentiellement représentée dans le roman rabelaisien, que les géants sont bien des rois, et non des seigneurs. Même si l'histoire se déroule en Utopie, il est difficile de ne pas faire de rapprochement avec le contexte de la France du XVIe siècle. Néanmoins cette mise en relation ne peut pas être faite dans les œuvres du corpus du XIXe siècle, car les seules figures historiques de bons vivants appartiennent à un passé lointain (Louis XI, Louis XVI, voire également Porthos dans une moindre mesure car, malgré son caractère historique, il ne s'agit pas d'un roi), et non à un contexte contemporain aux lecteurs.

Le contexte récent demeure ainsi bien plus problématique à représenter en littérature au XIXe siècle que du temps de Rabelais. Il n'est pas impossible d'évoquer des évènements ou personnalités historiques d'un passé proche, voire relativement contemporain pour les écrivains, mais l'on ressent une certaine crainte dans la description des faits et des individus. Si Zola prend le contrepied de cette prudence en annonçant de manière manifeste son but de parler de la société telle qu'il la vit du temps du Second Empire, il n'y a pas nécessairement une liberté de parole absolue, et le mouvement de l'écrivain est clairement provocateur.

Le tabou du corps des femmes

L'adaptation des bons vivants est d'autant plus complexe que le siècle de Balzac, et des autres rabelaisants du corpus, est celui de l'hygiénisme, du respect des bonnes mœurs et des règles de savoir-vivre. C'est aussi un siècle durant lequel le corps féminin est nié, caché et enfermé dans des robes masquant au maximum les attributs des femmes. Une femme dévoilant ses bras sera considérée comme sulfureuse, et les libertés des bonnes vivantes deviennent particulièrement ardues à transposer dans un récit littéraire. On l'a montré précédemment, la bonne vivante ne peut pas exister car elle sera considérée comme une femme vulgaire et indécente, à la manière d'Irma Bécot dans *L'Œuvre*, et sera ainsi rejetée par la narration.

Dans le même roman, à l'inverse, Christine aura un statut assez ambivalent, entre d'une part sa pudeur naturelle, tout à fait louable et attendue à l'époque (bien qu'elle l'empêche

de dévoiler son corps au peintre souhaitant s'en inspirer comme modèle) et d'autre part son désir de montrer son corps à Claude, non en tant que peintre, mais en tant qu'homme. Le talent de Zola, dans ce passage, aura été de préserver non seulement le corps féminin (qui, même lorsqu'il se dévoile enfin, est assez voilé aux yeux du lecteur), mais aussi la dignité de la jeune femme, tant sa pudeur *naturelle* l'amène à se dénuder le plus tard possible, le dévoilement du corps face au peintre coïncidant avec celui de son attirance pour Claude. Christine est d'autant plus digne qu'elle a pour pendant Irma, une femme libre, mais également très vulgaire.

Mais le mérite de Zola concernant la prise de décision de Christine de poser pour le peintre aura aussi été de montrer que la femme est capable d'être double, ambivalente. Il s'agit peut-être de la figure féminine la plus complexe du corpus, tant elle se sent comme écartelée entre ce que les convenances l'amènent à faire (ne jamais compromettre sa pudeur) et les élans de son cœur et de son corps. Le fait que Christine finisse par accepter de poser nue pour que le *Plein air* de Claude puisse être achevé reste acceptable pour l'époque, dans la mesure où la jeune femme et le narrateur dissimulent en partie l'acceptation du dévoilement comme une paradoxale preuve de dignité et de chasteté, c'est-à-dire comme si son corps nu était devenu un pur objet d'art, et non de désir.

Christine fait alors abstraction de la dimension charnelle de son corps, et se met à nu supposément davantage pour le peintre que pour l'homme qui la voit. Cependant, le lecteur n'est pas dupe, et si Christine se sent honteuse, c'est justement parce qu'elle ne parvient pas complètement à faire abstraction de sa nudité. Mais encore une fois, la honte que Christine ressent la rend d'autant plus droite, en tant que femme fictive du siècle. Elle n'est pas comparable à Irma Bécot, qui fait de son corps un objet hédoniste (non un objet d'art) et ce faisant le chosifie négativement. C'est la raison pour laquelle elle est surprise et déçue lorsque Claude rejette ses glauques avances en présence de Jory, et surtout de Christine, cachée derrière un paravent[1004]. Bien qu'Irma, selon les interprétations actuelles, puisse incarner une femme libérée voire libertine, elle représente un contre-exemple parfait du comportement féminin idéal selon les mœurs du temps de Zola. De l'autre côté, la pudeur de Christine teinte les actions de cette dernière d'une couleur bien plus acceptable au XIXe siècle.

[1004] Emile Zola, *L'Œuvre*, *op. cit.*, p. 132 à 133.

Concernant les femmes les plus libres des œuvres zoliennes du corpus, il est remarquable que malgré les libertés parfois étonnantes que s'autorise l'écrivain pour aller jusqu'aux limites de son mouvement naturaliste autant que pour choquer le lecteur, le corps des femmes n'est pas représenté de manière complètement rabelaisienne car il n'est jamais question de montrer les moments de défécation ou d'accouchement, et, aussi libre qu'Irma Bécot puisse être, elle n'atteint jamais le degré d'ordure déployé par Gargamelle. La sexualité est certes présente, mais elle demeure globalement assez tue, mises à part quelques exceptions en-dehors de notre corpus[1005].

La tendance à la claustration du corps féminin est visible de manière indiscutable chez Théophile Gautier : pourtant rabelaisant, l'écrivain n'a pas jugé opportun de représenter le corps masculin dans ses aspects les plus triviaux, et encore moins le corps féminin. Il s'agit pour lui peut-être moins d'un interdit *genré* que d'un pas à ne pas franchir quel que soit le sexe du personnage. Le récit se déroulant dans une Renaissance fantasmée, chacun, jusqu'aux antagonistes les plus populaires, doit se comporter de manière noble. Le corps des personnages est à peine esquissé, ne se dévoilant que vaguement lors des combats à l'épée. En-dehors de ces passages, le corps est ainsi absent, et dans un contexte tel que celui-ci, il aurait été hors de propos de vouloir représenter la sexualité ou l'ordure. A l'instar de Dumas, Gautier semble être un rabelaisant de cœur, mais pas au point de remettre en marche les mécaniques les plus triviales du style de Rabelais.

Même chez Balzac, le corps féminin reste assez passé sous silence. On a montré dans *La Peau de chagrin* l'usage de l'ellipse lors du commencement de l'orgie sexuelle : ce premier signe montre bien l'importance de l'interdit du corps durant l'acte charnel pour une intrigue se déroulant durant un XIXe siècle fictif. Cependant dans *Les Cent Contes drolatiques*, le corps féminin reste aussi particulièrement discret, même durant l'acte. Durant les ébats du Seigneur de Valesnes et de Marie Ficquet, aucun détail physique n'émane de la narration, sinon l'impuissance de Valesnes évoquée à demi-mots : « Vécy donc le bienheureux qui, par trop grande gloutonnerie, vétille, glisse, enfin ne sçait plus rien du ioly mestier d'amour »[1006].

[1005] *Nana* par exemple, mais le roman ne nous a pas paru suffisamment proche des thématiques rabelaisiennes pour être retenu parmi les œuvres étudiées.
[1006] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « La Puccelle de Thilouze », p. 224.

En définitive, l'obscénité de la scène est habilement réduite à une image implicite. Quant à la prétendue « pucelle », son corps n'est pas décrit. Elle n'est pas obscène de manière physique, mais dans son langage[1007]. Le corps, s'il est à peine évoqué durant l'acte sexuel, n'est cependant pas masqué lorsqu'il s'agit de la défécation (avec l'abondante description scatologique du tour de Louis XI à ses invités[1008]), mais les individus contraints à se déféquer dessus sont tous des hommes. On souligne ici une véritable dichotomie chez Balzac : si l'idée de décrire une avalanche d'ordure ne l'effraie pas, celle de montrer le corps féminin en mouvement pendant l'acte sexuel le gêne quelque peu. Il ne s'agit d'ailleurs pas uniquement du corps féminin car celui de l'amant malheureux, Valesnes, est également réduit à la plus simple expression d'une impuissance sexuelle à peine suggérée.

Le décalage entre « Honoré » (le grand rabelaisant) et « l'écrivain Balzac » (ne se permettant finalement pas tant d'écarts littéraires que l'écriture du pastiche puisse le suggérer) est tout à fait étrange, et pose réellement question quant à la liberté d'écriture durant le siècle. Si même un pastiche de Rabelais, pourtant annoncé durant le prologue comme à destination des pantagruélistes et nul autre ne peut pas reprendre l'intégralité des codes rabelaisiens, alors nécessairement l'adaptation des traits rabelaisiens dans des œuvres de rabelaisants (n'étant pas pensées comme des pastiches mais des comme des sujets indépendants à allusions rabelaisiennes) en sera affectée et limitée.

Le corps en général demeure un motif à masquer le plus possible, y compris dans les pastiches, et le corps féminin davantage encore. Peut-être parce que la femme représenterait un idéal de pureté et de beauté tandis que le corps masculin serait d'une virile laideur, ou bien possèderait en proportions moindres les attraits du beau et de la pureté ? Le motif du membre viril demeure pourtant bien présent, tant dans l'impuissance de Valesnes que dans l'érection du pendu de la Godegrand :

> De faict, le dict ieune homme brandilla très-bien ; et, suyvant l'us et coutume des pendus de ce temps, mourust en guallant, la lance en arrest, ce dont il fust grand bruyct dans la ville. Beaucoup de dames dirent, à ce subject, que c'estoyt ung meurtre que de ne pas avoir conservé une si belle asme de braguette.
> – Que direz-vous, si nous mettions le beau pendu dedans le lict de la Godegrand ?... demanda la Beaupertuys au roy.[1009]

[1007] *Ibid.*, *loc. cit.*
[1008] *Ibid.*, « Les Joyeulsetez du roy Loys le Unziesme », p. 170 et suivantes.
[1009] *Ibid.*, p. 180.

La scène a une justification physiologique : il n'est en effet pas rare que la dépouille d'un pendu connaisse un certain grossissement pénien par l'action de l'afflux du sang vers le bas du corps. Pour autant, au-delà de ce phénomène physique connu, le pendu attire le regard des femmes en raison de sa « lance en arrest » (on admire à ce propos le comique grotesque de cette métaphore faussement épique), et suscite de nombreux commentaires concernant le caractère criminel de la mise à mort d'un homme à la « si belle asme de braguette »… Ce qui est complètement inconvenant au XIXe siècle. De manière plus surprenante encore, Nicole la Beaupertuys considère même le pendu comme beau justement en raison de ses attributs sexuels, et non pour les traits de son visage ou son allure. Certes, la Beaupertuys ne cesse de démontrer son caractère très libre dans son rapport à la sexualité et à l'ordure (le piège scatologique tendu par Louis XI à ses convives étant en grande partie de son fait), mais il demeure étonnant de voir ce genre de propos quant aux parties génitales du temps de Balzac, en littérature comme en société, le poids de la morale étant écrasant et éloignant tout propos jugé indécent concernant les attributs sexuels masculins ou féminins.

Aussi, il apparaît que chez les rabelaisants, la description des organes génitaux féminins serait trop sulfureuse ; les organes masculins sont par contre envisageables, quoiqu'avec beaucoup de précautions (Balzac ne le faisant par exemple que dans le cadre spécifique d'un pastiche de Rabelais situé chronologiquement dans un Moyen-âge de fiction). Cette différence tient peut-être, outre l'influence de la rigueur morale du siècle, à une grande fidélité au texte originel : en effet, le sexe féminin est passé sous silence chez Rabelais, même lors de l'accouchement de Gargamelle. Le non-dit quant au vagin de la géante, pourtant fatalement exposé lors d'un accouchement, passe d'ailleurs par un tour assez astucieux :

> Peu de temps après, elle commenca à souspirer, lamenter et crier. Soubdain vindrent à tas saiges femmes de tous coustez. Et la tastant par le bas, trouverent quelques pellauderies[1010] assez de mauvais goust et pensoient que ce feust l'enfant ; mais c'estoit le fondement qui luy escappoit […]. Dont une horde vieille de la compaignie, laquelle avoit reputation d'estre grande medicine et là estoit venue […] luy feist un restrinctif[1011] si horrible, que tous ses larrys[1012] tant feurent oppilez et resserez

[1010] Il s'agit de « morceaux de peau » en « patois de l'Ouest », d'après la note de Guy Demerson. François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. VI, p. 86, note 8.
[1011] « Un astringent », d'après la traduction de G. Demerson. *Ibid.*, p. 89.
[1012] « Ses sphincters » (trad. De G. Demerson). *Ibid.*, *loc. cit.*

> que à grand poine avecques les dents vous les eussiez eslargiz, qui est chose bien horrible à penser. […]
> Par cest inconvenient feurent au dessus relaschez les cotyledons de la matrice, par lesquelz sursaulta l'enfant et entra en la vene creuse, et, gravant par le diaphragme jusques au dessus des espaules […], print son chemin à gauche et sortit par l'aureille senestre[1013].

La dissimulation de l'organe reproducteur féminin est d'autant plus frappante que Rabelais, d'ordinaire, ne se prive pas de partir, goguenard, dans la description de l'excès et de l'ordure. Or ici, l'attribut sexuel féminin est habilement caché, autant par un jeu sur le discours, la déception de « l'attente » du lecteur (si tant est qu'il ait désiré lire une telle description …) et l'absurde. En effet, la narration noie la seule mention de l'organe dans la longueur de l'explication, entre autres par le biais des faux espoirs des « sages-femmes » qui tombent par mégarde sur une malformation du « fondement ». Surtout, la manière dont ce moment est raconté est particulièrement répugnante. Les sages-femmes accompagnant la géante sont visiblement peu renseignées en matière d'anatomie et ont « goûté » les « pellauderies », c'est-à-dire la chair qui dépassait pour vérifier s'il s'agissait de « l'enfant » ; or ici, la chair vient de l'anus, et l'image en devient encore plus infâme et comique. La narration insiste également lourdement sur l'arrivée de l'affreuse « vieille » femme concoctant l'astringent, ce qui, là encore, détourne l'attention du lecteur de « la matrice » de Gargamelle. Cette dernière, dans tout l'extrait, n'est mentionnée qu'une seule fois, et de cette manière étonnamment policée. Le summum du tour joué par Rabelais au lecteur repose dans le récit de la naissance merveilleuse du géant. L'astringent est si efficace que tous les sphincters en deviennent hermétiquement scellés, et les « cotylédons » lâchent pour expulser le géant par « l'oreille gauche » via « la veine creuse », dans une description anatomique volontairement farfelue.

L'extrait est, pour finir, étonnant dans la mesure où malgré la grande liberté dans la représentation de la sexualité (masculine) et de l'ordure (aussi bien masculine que féminine), Rabelais n'a pas tenu à faire de même à propos de la sexualité des géantes, à part durant la brève mention de « la beste à deux doz »[1014], et va même jusqu'à user d'une habile entourloupe pour noyer le poisson et ainsi changer de sujet. Et c'est ainsi que l'accouchement classique, qui aurait pu supposer une description de l'organe reproducteur, est oublié au profit d'une naissance surnaturelle et cocasse par l'oreille. La sexualité féminine n'est pas complètement absente du texte (on a pu voir précédemment les échanges verbaux

[1013] *Ibid.*, p. 86-88.
[1014] *Ibid.*, ch. III, p. 68.

des nourrices de Gargantua au sujet de son membre viril), mais ne va de toute manière pas au-delà du discours : les femmes peuvent parler de leurs désirs sexuels, mais l'on ne verra jamais la narration décrire précisément l'acte en lui-même. On pourrait penser à un moment spécifique durant lequel une femme est exposée à une manifestation sexuelle brutale (celui du tour infâme joué à l'épouse fidèle par Panurge et ses chiens en rut), mais il s'agit d'une humiliation cruelle, qui n'a rien de consenti. Il apparaît donc que de manière générale, le corps féminin sexué se dérobe chez Rabelais.

Le fait que Rabelais ne dévoile pas réellement le sexe féminin est un avantage pour les auteurs rabelaisants, car il s'agit d'une difficulté en moins pour l'adaptation de leur auteur fétiche. La sexualité féminine ainsi évacuée est bienvenue pour eux, car la question de l'ordure et de la sexualité masculine se heurtent déjà suffisamment d'interdits. Il s'agit toujours, pour un écrivain, de ne pas trop chatouiller la sensibilité du public. La prise de libertés par rapport aux attentes des lecteurs soucieux du respect des bonnes mœurs doit ainsi être mesurée en tout circonstance, malgré les plus grandes possibilités d'écriture qu'autorise la référence au style de François Rabelais.

Outre le fait que la sexualité féminine, demeurant voilée chez lui, puisse représenter un avantage pour les rabelaisants, il s'agit également de ne pas sortir de ce cadre strict dans la référence. En effet, un écrivain critiqué pour des prises de libertés dans son œuvre peut s'abriter sous les ailes du patronage illustre du moine défroqué en justifiant son texte comme relevant de l'écriture-hommage. Par contre, il ne pourrait pas tenter d'aller plus loin que Rabelais en mouvement sans s'exposer à la critique dans une position indéfendable, justement car cette liberté par rapport au texte source dépasserait le cadre strict de l'hommage.

Gustave Flaubert, par exemple, a été assigné en justice pour sa *Madame Bovary*, et sait pertinemment les déboires judiciaires que peuvent causer aux écrivains des textes déplaisant à leurs ennemis. Il n'est ainsi jamais question de montrer Salammbô ou Emma durant l'acte sexuel, malgré le fait que cette dernière ait des amants. Cette restriction n'empêche pas ces deux figures féminines flaubertiennes de se rapprocher d'une forme de sensualité, comme lorsque l'épouse de Charles dévoile ses jambes au coin du feu sans savoir que Léon l'observe[1015]. De la même manière, Salammbô est bien plus qu'une princesse carthaginoise : elle incarne avant tout le désir violent du chef

[1015] Claudine Gothot-Mersch, « La description des visages dans *Madame Bovary* », *Littérature*, n° 15, octobre 1974, p. 21.

des mercenaires (Mathô), qui, après l'avoir vu, n'aura de cesse que de tenter de s'emparer de Carthage, et symboliquement, du corps de la jeune femme. Son désir, éloigné de toute raison, s'exprime dans une *hubris* à l'antique parfaitement restituée par le talent de l'écrivain, au point de condamner le personnage à une mort infâme suite à la défaite de ses troupes à la fin du roman.

Dans les deux exemples, le corps n'est pas dévoilé au lecteur. Il est certes aperçu, mais uniquement par un personnage témoin, qu'il soit caché ou non. Le narrateur, de son côté, n'est pas physiquement présent, mais est omniscient. Cela signifie qu'il demeure une grande intimité dans le dévoilement du corps des femmes, qui s'accompagne d'une certaine pudeur. Même si Emma montre ses jambes, elle pense être seule, et peut donc réchauffer son corps devant le feu de la cheminée en toute quiétude. C'est justement parce que le personnage se dévoile en pensant être seul que l'on peut voir la pudeur d'Emma ; jamais une telle chose ne se serait produite au vu et su d'autres personnages, qui plus est en présence d'un homme qui n'est pas son époux.

Emma est cependant doublement sensuelle : en plus de son corps, découvert dans une intimité supposément absolue, la femme de Charles, aspirant à autre chose qu'à un terne mariage avec son époux imbécile, connaîtra quelques histoires extraconjugales avec Léon et un autre amant, Rodolphe. Pour autant, malgré cette épatante liberté prise par une figure féminine de la petite bourgeoisie de province, il n'y a là encore pas de dévoilement réel du corps. Le narrateur flaubertien reste étonnamment muet quant au désir de la jeune femme en présence de ses amants. Il est un moment durant lequel la jeune femme s'était montrée effectivement plus libre, celui où Charles sera séduit par la jeune femme. Mais la séduction ne vient pas d'avances de la part d'Emma, et s'opère simplement sous l'action de son comportement naturel, dont la nonchalance éveille le désir du médecin.

Là encore, on reste très loin d'Irma Bécot. Il n'est pas question de tenter de séduire l'homme directement, et tout se produit même sans qu'Emma soit réellement consciente de l'attirance qu'elle provoque. Sa volonté de connaître autre chose que l'ennui d'un époux idiot et son allure naturellement attirante amènent Emma à aller plus loin que la plupart des figures féminines du corpus, sans pour autant rompre le cadre de la décence et des bonnes mœurs, du moins en apparence (la jeune femme taisant au mieux ses relations avec Rodolphe et Léon, et ne laissant rien transparaître de ses aventures extraconjugales dans la vie de tous les jours). Elle n'est même pas l'initiatrice de ces relations, étant donné que c'est l'épisode

du dévoilement des jambes qui fera naître en Léon son désir pour Emma. Si effectivement l'épouse de Charles finit par céder aux avances du jeune homme, il ne s'agit pas de la même attitude que celle d'Irma, dévergondée et vulgaire (l'attitude de celle-ci peut-elle être considérée comme rabelaisienne ?). Bien que sulfureuse, Emma reste donc en apparence très sage, et son comportement n'a rien de rabelaisien.

Le tabou concernant le corps féminin n'est donc qu'à peine discuté par les rabelaisants, contrairement à ce que l'on aurait pu penser. Mais la persistance du tabou vient autant du poids des mœurs que du sujet rabelaisien en lui-même, qui, malgré tous ses excès n'éloignait qu'à peine le tabou de la sexualité féminine, à peine mentionnée, alors que dans bien des cas le narrateur rabelaisien ne se privait pas de nous décrire des scènes répugnantes sans omettre le moindre détail scatologique. Il semble donc que ce tabou demeure durant le siècle chez les rabelaisants, du moins au regard des œuvres du corpus.

Cependant, malgré la persistance de l'interdit sur la représentation, il convient de signaler que des écrivains tels que Flaubert envisagent (avec beaucoup de précaution) la féminité de manière sensuelle, ce qui fatalement constitue un appel au corps féminin et à sa sexualité. Il s'agit donc d'une autre approche que celle de Rabelais. Le curé de Meudon avait choisi de mettre en mouvement des joyeuses paillardes (les nourrices de Gargantua) jouant avec la braguette du Dauphin ; Flaubert, quant à lui, imagine des figures féminines bien différentes, l'une étant bourgeoise, l'autre étant une princesse antique. Ces deux figures féminines ne se comportent pas, par nature, comme les nourrices polissonnes, leur sexualité étant ainsi voilée au profit d'une sensualité que ne possèdent ni les nourrices de Gargantua, ni Gargamelle.

La sensualité nouvelle proposée par Flaubert incarne ainsi une mutation de l'héritage rabelaisien, qui demeure très limitée car si des personnages aux manières de bons vivants sont effectivement repérables dans *Madame Bovary* comme dans *Salammbô*, les deux femmes flaubertiennes n'en font pas partie. Le changement quant à la représentation des femmes demeure aussi restreint dans la mesure où il ne s'agit pas d'un mouvement général. Balzac (avec la Beaupertuys) et Zola (Irma Bécot) ont choisi à l'inverse d'imaginer des femmes possédant le rire, la grossièreté et la vulgarité des bons vivants. Enfin, malgré la sensualité d'Emma et de Salammbô, les deux femmes ne sont pas directement les initiatrices du désir masculin.

b) Mutations stylistiques

La place du contexte réel

Le changement dans l'héritage rabelaisien peut s'expliquer avant tout par les différences de contextes. Les XVIe et XIXe siècles sont extrêmement différents aussi bien politiquement (l'Ancien Régime contre la France post-Révolution), que sociologiquement (les acquis de la Révolution ont mis fin à la division de la nation entre la noblesse, le clergé et le tiers-Etat ; l'hygiénisme est apparu, l'observation rigoureuse des mœurs et des règles sociales, notamment hiérarchiques, est de bon ton au XIXe siècle, etc.). Le contexte inédit, ajouté à l'air du temps, impliquent également des mutations dans le style littéraire. Le renouveau du Romantisme et de ses différentes modulations, ainsi qu'un sentiment de désuétude progressive autour du style Merveilleux jouent un grand rôle également dans l'adaptation de l'écriture rabelaisienne.

Les œuvres rabelaisantes du XIXe siècle sont en cela un pur produit de leur temps, pour d'autres raisons en plus de celles évoquées précédemment. Les romans zoliens par exemple, qui pourraient être sujets à débat sur cette question parce qu'ils sont écrits durant la seconde moitié du XIXe siècle, demeurent incrustés irrémédiablement dans leur époque autant pour la spécificité du style zolien (le naturalisme) qu'en raison du sujet permanent (la vie sous le règne de Napoléon III).

A part *Les Cent Contes drolatiques* de Balzac et *Salammbô* de Flaubert, les sujets littéraires sont résolument traités selon un point de vue narratif proche des mœurs des contemporains de l'œuvre. Même dans l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Nodier (dont la situation chronologique et géographique demeure assez floue pour le lecteur), dans *Le Capitaine Fracasse* de Gautier (situé chronologiquement durant la France de l'Ancien Régime, sous Louis XIII mais de manière relativement floue) ou encore dans *Les Trois Mousquetaires* de Dumas (dont l'histoire prend elle aussi place sous le règne de Louis XIII), les sujets sont éloignés de l'époque de l'écriture, mais leur traitement s'opère dans le respect des mœurs du XIXe siècle.

Un hommage en décalage

Il y a une triple dissociation entre, premièrement, les thématiques attendues par le lecteur de l'époque (lequel serait éventuellement soucieux du respect des bonnes mœurs), globalement respectées par les écrivains ; deuxièmement avec l'écriture souhaitée par le lecteur, du XIXe siècle ou non, qui serait désireux de lire une œuvre tentant de restituer les mœurs de l'époque dont elle traite ; et troisièmement avec le style désiré par le lecteur rabelaisant. Cette tension triple affecte différemment les romans du corpus : si Balzac avec ses *Cent Contes drolatiques* puis plus tard Flaubert dans *Salammbô* ont fait le choix de respecter les mœurs supposées du temps du sujet de l'écriture (permettant ainsi de lier une certaine vraisemblance du point de vue des thèmes et de leur traitement[1016] avec les considérations rabelaisiennes), ce choix n'est pas celui de la plupart des écrivains rabelaisants du siècle.

Paradoxalement, on peut trouver une plus grande veine rabelaisante dans les personnages zoliens (qui évoluent pourtant dans une version romancée du Second Empire français) que dans ceux proposés par Gautier, alors que le texte se situe dans un passé assez lointain autorisant dès lors plus de libertés dans le traitement de sujets comme la grossièreté, l'hygiène, le comportement des hommes et des femmes etc., et surtout dans la restitution des traits des bons vivants rabelaisiens. Même dans des œuvres où la place de l'hommage à Rabelais est prépondérante, il demeure nécessairement une inadéquation. Jamais les écrivains du corpus n'ont sérieusement désiré recréer des bons vivants rabelaisiens purs. On a ainsi montré que si Balzac dans les *Contes*, Zola dans *L'Assommoir* ou *Le Ventre de Paris*, ou Cladel avec *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs* insistent beaucoup sur une certaine dimension virile de la grossièreté, sur le rire et sur l'ambiance typiquement rabelaisienne qui ressort des banquets de leurs personnages, ces derniers ne correspondent qu'imparfaitement avec leurs modèles dans la mesure où la sagesse du personnage n'est pas remise en fonction.

A l'inverse, Balzac dans *La Peau de chagrin*, Dumas ou Gautier s'inscrivent dans le silence assourdissant de l'absence de remise en avant de la grossièreté des personnages, du moins de manière effective. Certes, Porthos tend vers un comportement particulièrement libre,

[1016] L'idée de « vulgarité », par exemple, est apparue bien après la mort de Rabelais. Ainsi les romans dont l'intrigue prend place à son époque, ou avant lui (de manière proche, comme pour *Les Cent Contes drolatiques*, ou éloignée avec *Salammbô*), ne peuvent pas, en toute logique, être décemment qualifiés de vulgaires. La lecture de la grossièreté comme marque du vulgaire est un anachronisme qui nous vient en droite ligne de l'éducation et de l'intégration du respect des convenances héritées du XIXe siècle.

mais celui-ci est systématiquement tué dans l'œuf par l'environnement social défavorable. Chez Balzac, les excès des convives de l'orgie ne sont, explicitement, que de l'ordre du boire et du manger. Toute la partie sexuelle qui suit est implicite, et l'écrivain, mis à part dans la représentation des membres entassés, fait montre d'une grande pudeur au vu du sujet. Chez Gautier enfin, le corps des personnages principaux est tout simplement absent sauf dans des moments virils de combats à l'épée. En-dehors de ce type de scène, ne subsistent que les corps, virils eux aussi, des cuisiniers de l'auberge du Pont-Neuf maniant broches et casseroles comme autant de lances et de boucliers face à l'armada de l'appétit. Mais ces marmitons, quoique pleinement rabelaisiens dans leur rapport à la faim, ne sont pas particulièrement sages (du moins, rien ne permet de l'affirmer), et n'ont qu'une place secondaire dans la narration car aucun n'a droit à la parole, et parce qu'ils sont rapidement éclipsés au profit des figures de la troupe.

Les restrictions propres du siècle empêchent les écrivains de se lancer dans une reprise fidèle de la verve rabelaisienne, notamment quant à la grossièreté. Balzac est l'auteur qui se montre le plus libre avec ses *Contes drolatiques*, mais justifie son ton par l'adresse aux pantagruélistes et en indiquant que le récit se déroule du temps de Louis XI. En-dehors de la grossièreté, on peut constater que les principaux traits de la verve rabelaisienne ne sont que peu restitués. Si l'on retrouve çà et là quelques énumérations, celles-ci se font rares, et laissent place à un récit marqué par le style de son temps. Plus encore, le merveilleux, pourtant très présent dans l'univers rabelaisien, est totalement éloigné des bons vivants, à l'exception du moment de *L'Assommoir* durant lequel Mes-Bottes est décrit ingurgitant les plats les uns après les autres. Il s'agit certes de plaire au lectorat, mais il y a là une véritable ligne de fracture avec le modèle rabelaisien. Les mutations de l'héritage rabelaisien ne doivent donc pas être considérées comme négligeables, car elles expliquent les changements dans la représentation des personnages.

2. Les conséquences de ces mutations sur l'écriture

L'apparition du Romantisme en littérature, l'intérêt et le plaisir de lecture qu'il suscite, ainsi que la montée du besoin d'un cadre réel au détriment du Merveilleux et de ses manifestations (telles que les géants) obligent les écrivains à changer de procédés

lorsqu'ils désirent créer un univers proche de celui de Rabelais. Ainsi, on peut constater un ensemble de mutations dans l'adaptation de la source rabelaisienne, qu'il s'agisse de changements dans les traits des personnages et/ou du choix de ne pas reprendre des éléments du style de l'écriture du moine défroqué.

a) La disparition unanime du gigantisme

Les géants se muent en êtres humains ayant gros appétit ; de même, leurs aventures s'il y en a n'ont plus rien de commun avec le Merveilleux (changement esthétique). Il s'agit du seul trait du bon vivant à être uniformément laissé de côté dans l'ensemble des adaptations du corpus, et sa mise à l'écart a une grande importance en raison de sa dimension systématique. Il ne faudrait pas voir là une quelconque lassitude ou exaspération des rabelaisants concernant le motif du géant. On pense plutôt que le choix de transformer les bons vivants d'une image de géants vers des traits plus humains relève davantage de considérations esthétiques et littéraires quant à l'attente du lectorat sur le besoin de vraisemblance, ainsi que de la nécessité d'utiliser un cadre plausible dans un récit.

Balzac et Zola s'intéressent beaucoup à la dimension révélatrice de la littérature, moins dans un but cathartique qu'informatif et sociologique. Balzac d'abord, est, on le sait, l'auteur de nombreuses physiologies ; quant à Zola, sa peinture naturaliste de la société nécessite de s'approcher au maximum d'éléments à effet de réel, et de les accumuler dans le but d'offrir des images saisissantes… Elles ne sont pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, proches d'une forme de « réalisme » (l'accumulation des effets de réel est telle chez Zola qu'elle en devient souvent hyperbolique, comme dans la description du boucher du *Ventre de Paris*), mais frappent l'esprit du lecteur et laissent, tel un fromage de caractère, un goût tenace voire écœurant.

La persistance de l'image est justement l'effet recherché. En invoquant l'ensemble des motifs que l'on peut attribuer à la description d'un boucher et en les assemblant bout-à-bout, Zola attribue à Quenu des traits effroyables (le sang, la chair, les tripes circulant à tout-va), mais également mémorables. Plus encore, la force qui se dégage de la représentation laisse émaner une forme de virilité (ce sujet intéresse vivement l'écrivain), mais la virilité de Quenu n'est pas pour autant attirante, son goût pour le sang le faisant ressembler à un cannibale. La ressemblance est d'autant plus remarquable que la description du boucher a lieu en parallèle du récit de l'évasion du bagne par Florent. L'ironie de l'histoire, dès lors, réside dans le fait que les crabes dévorant le ventre du compagnon de Florent

semblent annoncer le sort à venir du Maigre : la dévoration symbolique par les Gras, dont Quenu fera partie.

La virilité du boucher n'atteint pourtant pas le sommet d'une transformation en géant. On aurait pu imaginer, dans le portrait effroyable de Quenu, une insistance sur sa taille imposante, par exemple pour lui donner des traits encore plus inquiétants. Après tout, les géants, justement parce que leur corps est très imposant, sont parfois involontairement dangereux pour la société humaine (on renvoie ici à l'épisode des pèlerins en salade[1017]), et c'est leur magnanimité qui désamorce l'inquiétude du lecteur. Dans le cas de la description du boucher, une mention de sa taille imposante aurait pu, tel un cadrage cinématographique en contre-plongée, donner une allure encore plus effrayante à Quenu, ce que Zola ne fait pas. On est dès lors surpris par ce choix zolien. L'auteur a-t-il estimé qu'un tel ajout aurait impliqué un manque de vraisemblance ? La description était pourtant déjà excessive (aucun boucher normalement constitué ne baignant dans le sang comme le fait Quenu), au point de donner la nausée au lecteur. Peut-être s'agissait-il pour l'écrivain de ne pas « grandir » un personnage certes relativement bon vivant avec les Gras, mais aussi cruel que ses comparses envers les Maigres ?

Emile Zola était sans doute l'écrivain du corpus le plus à même de ressusciter le gigantisme des personnages justement en raison de son goût du corps. Même Balzac, pourtant très prolifique à ce sujet dans *Les Cent Contes drolatiques*, ne va pas aussi loin que lui. Le gigantisme est ainsi en permanence hors de propos, y compris dans des descriptions aux tonalités viriles.

b) Respect de l'étiquette et sentiment d'échec

L'auteur doit se plier aux convenances sociales pour espérer être apprécié, ce qui rend caducs la « vulgarité », l'humour gras, pourtant caractéristique de Rabelais (ce qui constitue un changement autant sociologique et qu'esthétique). Il est un exemple frappant chez Dumas, dans *Le Comte de Monte Cristo* : lors du repas précédant les noces avortées d'Edmond Dantès, le choix des termes par le narrateur est assez révélateur.

> Il y avait autour de la table cette hilarité bruyante et cette liberté individuelle qui accompagnent, chez les gens de condition inférieure, la fin des repas. […] Tout le monde commençait à parler à la fois, et personne ne s'occupait

[1017] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, ch. XXXVIII, p. 278 et suivantes.

> de répondre à ce que son interlocuteur lui disait, mais seulement à ses propres pensées[1018].

On observe dans un premier temps la ressemblance avec le fameux banquet d'ouverture de *Gargantua*, où les convives sont tous ivres et durant lequel les conversations s'entrechoquent dans une cacophonie volontairement sans queue ni tête. L'analogie est d'autant plus valable que dans le paragraphe suivant, Dumas parle de Fernand, qui s'est levé pour « isoler son oreille du bruit des chansons et du choc des verres ». Mais, dans un second temps, il est un phénomène pouvant passer inaperçu, et possédant néanmoins une grande importance pour comprendre la portée de l'extrait. Effectivement, le narrateur désigne cette société hilare comme étant composée de « gens de condition inférieure ».

Il est vrai, après tout, que Dantès n'est alors qu'un jeune marin – certes sur le point de devenir capitaine –, fils d'un vieillard désargenté qu'il doit nourrir de sa poche. De même, l'ensemble de la compagnie est faite de personnes vivant de la mer, sans grandes ressources financières, à l'exception de l'armateur, Morrel, qui d'ailleurs frôlera la faillite. A ce moment du récit, il n'est nulle mention d'un quelconque représentant de la haute société de ce début de XIXe siècle[1019]. Autrement dit, il s'agit d'une scène tout ce qu'il y a de plus populaire. Il y a certes là une proximité avec l'ambiance des festins de Rabelais, mais au XIXe, une telle « hilarité bruyante » semble de mauvais ton, et pourrait-on dire, cela ne se fait plus (ou du moins, on n'admet pas publiquement s'être adonné à de tels excès). On demeurera prudent dans cette affirmation, car on est loin d'une description de la bourgeoisie parisienne : les présupposés comportementaux ne sont dès lors pas les mêmes. Néanmoins, la tonalité dédaigneuse du narrateur (dans une mise à distance des bruyants convives comme étant « de condition inférieure ») laisse à penser que ce genre de scène, qui ne satisfait pas les bonnes mœurs, ne fait guère plaisir aux lecteurs non plus, supposément avides de lire des récits portant sur des personnages plus nobles au moins dans leurs manières.

Après *La Peau de chagrin* de Balzac, qui paradoxalement montrait une société bourgeoise en pleine orgie dans le festin chez Taillefer, et plus tard dans le banquet de noces de *Madame Bovary* de Flaubert, il apparaît que la joyeuseté libre et grossière des banquets serait comme passée de mode et assez proscrite. Pourtant, Dumas est bien

---

[1018] Alexandre Dumas (père), *Le Comte de Monte Cristo* [1844], t. I, préface de Jean-Yves Tadié, édition de Gilbert Sigaux, Paris, « folio classique », Gallimard, 1998, p. 44.
[1019] Le passage fictif, s'insérant dans le contexte historique réel, se situe chronologiquement peu avant le retour d'exil de Napoléon Ier.

un auteur rabelaisant. On peut trouver d'autres références à Rabelais dans *Le Comte de Monte Cristo*, avec notamment au chapitre XXIV cette petite phrase :

> Alors il descendit, le sourire du doute sur les lèvres, en murmurant ce dernier mot de la sagesse humaine : « Peut-être !... »[1020].

C'est-à-dire ce même « peut-être » goguenard souvent attribué à Rabelais au XIXe siècle, le moine défroqué incarnant aux yeux des connaisseurs une hilarité puissante autant qu'un doute fondamental. Il est donc curieux que les narrateurs dumasiens soient dans le rejet des excès de la table, alors même que Bouilhet dresse un portrait de Dumas typiquement dans l'esprit des bons vivants rabelaisiens. S'agirait-il pour l'auteur des *Trois Mousquetaires* d'adopter une attitude spécifique (le dédain quant aux mangeurs excessifs et bruyants) pour que ses romans connaissent plus aisément le succès ? Ou bien le ton dumasien, qui a pu apparaître comme du dédain dans *Le Comte de Monte Cristo*, ne cacherait-il pas un double sens ?

La question du sens de la désignation des « gens de condition inférieure » peut être posée. Spontanément, il semble qu'il s'agisse d'une mise à distance d'individus aux conditions morales et/ou intellectuelles inférieures par rapport à un canon supposément droit et éduqué, ce qui amènerait le narrateur à se ranger aux côtés du goût du lectorat soucieux des convenances. Il pourrait cependant s'agir de désigner des personnes « de condition inférieure » du point de vue de la hiérarchie sociale. Il n'y aurait pas, dans ce cas, de jugement réel quant à l'esthétique se dégageant de l'image et au comportement à table, et il s'agirait alors de proposer une image conviviale d'un banquet festif et libre comme on en trouve de moins en moins en littérature. Cette seconde lecture demande tout de même un minimum de précautions, étant donné la mise à distance des figures de mangeurs (tels que Louis XVI dans *Le Grand Dictionnaire de cuisine*) au profit de picoreurs esthètes de la nourriture fine. Mais, au vu du tableau de Dumas par Bouilhet (qui peut lui aussi forcer le trait dans l'autre sens), la méfiance se doit d'être de mise. La lecture positive du commentaire du narrateur fonctionne néanmoins, dans la mesure où la suite du propos se positionne dans une grande proximité avec la source rabelaisienne. Les convives parlant tous de manière cacophonique, ils ressemblent à ceux des grands banquets de Rabelais, lesquels étaient toujours l'expression de la joie de vivre. Cette cacophonie donc, pourrait aussi être le cri de la vie au mépris des règles de savoir-vivre, et non un brouhaha insupportable aux yeux des plus austères lecteurs du siècle.

[1020] *Ibid.*, ch. XXIV, p. 253.

Il semble pour finir difficile de trancher entre les deux interprétations du passage, et sans doute y a-t-il dans cette indécision un but recherché par le romancier. Le but serait de s'attirer les bonnes grâces des lecteurs les plus prudes et de ceux plus ouverts à la gueulardise. Bien que la tonalité narrative semble davantage se poster du côté de la critique du brouhaha des convives, « l'hilarité bruyante » et la « liberté individuelle » ne constituent pas des points connotés négativement. Bien au contraire, il s'agit de motifs plutôt positifs, malgré la possibilité de voir dans l'hilarité un bruit saturant la scène au point d'en devenir désagréable voire douloureux. D'où une position bien plus ambiguë du narrateur que l'on pourrait le croire, semblant s'adresser dans le même temps aux deux types de lecteurs.

Dans un autre sens, la description du repas de Dantès avec Franz sur l'île de Monte Cristo apporte de nouveaux éléments quant à la représentation dumasienne de la table et des motifs qui l'accompagnent. Contrairement aux *Trois Mousquetaires* ou au *Grand Dictionnaire de cuisine*, il n'y a pas ici de bon vivant. La narration se focalise autour de la table uniquement, phénomène que l'on retrouve chez Flaubert ou encore Huysmans. On assiste dans un premier temps à une peinture de la salle, des plats et des couverts, tous marqués par un faste considérable.

> Franz marchait d'enchantements en enchantements ; la table était splendidement servie. […] La salle à manger était non moins splendide que le boudoir qu'il venait de quitter ; elle était tout en marbre, avec des bas-reliefs antiques du plus grand prix, et aux deux extrémités de cette salle, qui était oblongue, deux magnifiques statues portaient des corbeilles sur leurs têtes. Ces corbeilles contenaient deux pyramides de fruits magnifiques ; c'étaient des ananas de Sicile, des grenades de Malaga, des oranges des îles Baléares, des pêches de France et des dattes de Tunis[1021].

Le tableau que Dumas dresse devant nos yeux est fortement teinté d'exotisme et d'éclectisme gustatif et pourrait également provenir d'un contexte antique qui n'est pas sans évoquer la *Salammbô* que Flaubert écrira bien après le roman dumasien. L'image est « splendide », au sens d'un faste écrasant Franz, qui s'émerveille au fur et à mesure qu'il contemple l'ornementation de la salle et de la table. Les murs de « marbre », les « bas-reliefs antiques du plus grand prix », les « deux magnifiques statues » indiquent clairement la valeur astronomique du décor, et, incidemment, la fortune colossale de son hôte.

[1021] *Ibid.*, ch. XXXI, p. 348.

L'on ressent également dans la description une forme d'énergie surnaturelle, qui pourrait expliquer que la richesse exprimée par les lieux soit si imposante. Effectivement, Dumas choisit à dessein de qualifier les découvertes de Franz tout au long de sa progression comme une marche « d'enchantements en enchantements ». Le terme, lié à la magie, est mis en avant par un effet de redondance qui ne peut qu'attirer notre attention. Il semble en effet que le décor soit d'une telle valeur que le personnage évolue dans un rêve plutôt que dans la réalité.

Mais la description de l'ornementation n'est que l'introduction du repas :

> Quant au souper, il se composait d'un faisan rôti entouré de merles de Corse, d'un jambon de sanglier à la gelée, d'un quartier de chevreau à la tartare, d'un turbot magnifique et d'une gigantesque langouste. Les intervalles des grands plats étaient remplis par des petits plats contenant les entremets. Les plats étaient en argent, les assiettes en porcelaine du Japon[1022].

On retrouve des couverts de grande valeur (les plats « en argent » et la « porcelaine du Japon »), mais surtout un imposant banquet où sont mélangés, pêle-mêle, des viande rares et chères dans des préparations exotiques, un poisson (le « turbot magnifique ») et un « gigantesque » crustacé, la « langouste ». L'adjectif qualifiant le crustacé n'est certes pas en lien avec la taille des géants de Rabelais, mais peut rappeler la démesure de leur appétit et applique même le gigantisme au repas ! L'impression de rêver se renforce à la lecture du passage, en raison des richesses accumulées et des plats tous plus rares et recherchés, mais aussi dans la disposition des plats : comme des poupées russes, « les grands plats étaient remplis par des petits plats »… qui comportent « les entremets ». Franz est alors confronté à une nourriture dans la surenchère, (la surabondance semblant couvrir intégralement la table) et la scène s'en trouve saturée. Le ressenti proche du rêve vient aussi d'une autre bizarrerie, car on ne trouve en effet aucun accompagnement à la déferlante de viandes, de poissons et de crustacés, mis à part quelques fruits. Pas même de pain ! La table, dès lors, est bien étrange, et semble refléter les goûts d'un hôte en décalage avec les usages gastronomiques de ses contemporains.

Les exemples dumasiens montrent bien les difficultés rencontrées par les écrivains dans l'adaptation des motifs rabelaisiens : les codes et attentes de la société influent sur l'écriture, de même qu'éventuellement des inclinations personnelles, les narrateurs d'Alexandre Dumas se voulant souvent plus proche de la figure de l'esthète que d'un simple

[1022] *Ibid.*, *loc. cit.*

mangeur sympathique). Pour autant, ce goût particulier n'empêche pas Dumas de tenter de s'attirer les bonnes grâces des lecteurs pantagruéliques.

Pour finir, on a pu constater un sentiment de découragement, d'impossibilité d'écrire à la manière de Rabelais (explicitement chez Balzac, mais le sentiment était peut-être partagé, exception faite de Dumas avec son *Grand Dictionnaire de cuisine*). Ce sentiment mène à un style particulier que nous appellerons modestement « l'écriture de l'échec », laquelle implique des changements esthétiques dans le processus de création littéraire en lui-même. Il s'agit bien d'une tendance s'inscrivant en continuité du perfectionnisme balzacien déçu par les limitations littéraires et sociales de son temps dans l'adaptation des sujets rabelaisiens. L'impression suggérée par l'écriture est toujours celle d'une impossibilité de restituer la magie de la verve de Rabelais. Mais l'obstination des écrivains rabelaisants luttant contre ce sentiment de l'écriture-hommage impossible, implique *de facto* l'apparition d'un style dans le style, et même s'il ne s'agit pas nécessairement d'un développement narratif aussi explicite que celui de Balzac dans *La Peau de chagrin*, on peut sentir les questionnements des auteurs concernant l'adaptation du personnage et le difficile exercice de l'hommage au style de Rabelais dans la littérature du XIXe siècle. Les multiples changements entre la source rabelaisienne et l'hommage de l'écriture rabelaisante induisent nécessairement des aménagements, des modifications et des mutations dans la restitution des traits du bon vivant.

3. L'écriture a changé, les bons vivants aussi

Les bons vivants se transforment, de même que leur représentation au moment du repas. Si certaines œuvres se veulent assez fidèles dans la restitution des traits du personnage, cette adaptation stricte n'est pas un objectif partagé par l'ensemble des écrivains du corpus, tant et si bien que différents sous-genres de « bons vivants rabelaisants » doivent être identifiés et distingués.

a) Les bons vivants proches du modèle rabelaisien

La première tendance dans l'adaptation est celle du bon vivant restant très proche de son modèle rabelaisien. Le bon vivant paraît peu adapté au récit, comme sous la plume de Zola dans *L'Assommoir*, où Mes-Bottes est une forme de *Deus ex machina* singulier (au sens « unique » et « étrange », presque « magique ») dont l'apparition est ponctuelle.

Cette vision du personnage est finalement déjà une transformation, car le bon vivant perd son statut de centre de l'intrigue et devient un personnage périphérique.

Deux catégories de ces bons vivants peu adaptés peuvent être repérées. Les plus fidèles au style rabelaisien sont aussi les plus rares (comme Mes-Bottes), tandis que d'autres sur lesquels les auteurs procèdent à de menues transformations, sont plus viables du point de vue de la pérennité littéraire car ils sont plus proches du lecteur et sont aussi plus parlants (ex : Porthos dans *Les Trois Mousquetaires* de Dumas). Ceci a une grande importance encore aujourd'hui : en-dehors des spécialistes de la littérature dix-neuviémiste, qui se souvient de Mes-Bottes ? On peut avoir lu *L'Assommoir* et oublié le personnage, car celui-ci, malgré sa grande présence lors des repas, demeure assez en retrait si l'on examine ses apparitions à l'échelle du roman. A l'inverse, qui ne connaît pas Porthos ? Cette différence est d'autant plus flagrante que Porthos est connu bien au-delà des lecteurs de Dumas. Sa grande viabilité, ainsi que le style de Dumas ont permis l'adaptation des *Trois Mousquetaires* dans des productions culturelles différentes et propres au XXe siècle, comme les films et séries de capes et d'épées. Il est à ce titre révélateur et tout à fait frappant de considérer qu'historiquement, le début de cette tendance cinématographique est marqué par Henri Diamant-Berger, qui en 1921 adapte… *Les Trois Mousquetaires* !

b) Les bons vivants aux ressemblances plus lâches

L'importance de l'aura de Porthos, figure plus librement adaptée que celle de Mes-Bottes, met en évidence une seconde tendance dans l'adaptation du personnage. Le bon vivant se mue en profondeur en autre chose, c'est-à-dire une figure réellement concernée par les attentes du lectorat. Mais cette transformation est dangereuse pour le personnage, qui risque en effet de perdre son héritage rabelaisien, quand bien même l'auteur le revendiquerait. Le signe le plus évident de ce risque est dans une forme de déclin de l'aura du bon vivant, lorsque l'auteur l'aura trop « humanisé » et conformé aux mœurs du siècle : le personnage a parfois une place encore plus minorée sur le récit, voire n'est même pas nommé (on pense aux convives de *La Peau de chagrin* de Balzac, ou encore à ceux du mariage de *Madame Bovary* de Flaubert).

c) Cas particulier : le texte d'inspiration rabelaisienne… sans bon vivant

La dernière possibilité de mode de reprise du personnage est dans un choix très particulier d'écriture : le repas peut finir par prendre le dessus sur la figure du bon vivant, et amener la description du banquet à se muer en un panorama pléthorique (c'est-à-dire typiquement

rabelaisienne)… et raffiné (en accord avec les mœurs de l'époque de l'écrivain), ce qui constitue un paradoxe quant à l'héritage rabelaisien. On pense par exemple à l'extrait cité plus haut du *Comte de Monte Cristo* pour illustrer ce mouvement[1023]. Le bon vivant ayant disparu du récit dans ce cas particulier, nous développerons un peu plus tard cette dernière tendance.

Les changements affectant le bon vivant concernent aussi sa nourriture, laquelle connaît une mise en valeur progressive au fil des œuvres durant le siècle.

E. La montée en puissance du repas au détriment du personnage

1. Quand la focalisation sur les plats prend le pas sur le bon vivant

Il ne s'agit ni d'une tendance répandue, ni d'une évolution chronologique. Elle est plus perceptible durant la période décadente, mais elle ne fait pas l'unanimité et n'est pas uniquement liée à la fin-de-siècle puisque l'on peut l'observer par moments chez Flaubert. Les auteurs qui s'inscrivent dans ce mouvement font le choix d'une description minutieuse de tables bien garnies, et prennent le point de vue d'un peintre représentant une scène riche dans ses moindres détails. Là où chez Rabelais le bon vivant faisait sens, il y a à l'inverse ici une focalisation autour de son repas. Souvent d'ailleurs les convives ne sont plus eux-mêmes réellement des bons vivants, et les personnages sont mis en mouvement dans une attitude particulière consistant à dresser des tablées fastueuses, pour impressionner plutôt que pour satisfaire la gloutonnerie de tous. C'est désormais le jeu descriptif qui devient le point focal du texte. Ainsi, il peut s'agir de montrer la décadence et l'écroulement de la campagne militaire des mercenaires de *Salammbô* par les pyramides de mets qui s'effondrent.

On observe en outre dans ce mode d'écriture très pictural et symbolique un changement de regard sur l'alcool, notamment Zola (le vin et surtout l'absinthe sont la ruine des ouvriers). Le bon vivant a tendance à être éclipsé par la nourriture vers la fin du siècle. L'exemple le plus frappant se trouve dans les textes de Joris-Karl Huysmans (auteur non-rabelaisant) qui reprend quelques stéréotypes du bon vivant en grossissant le trait pour minimiser le personnage dans le récit. Il en résulte une inflation de la description du repas, avec par exemple celle des mets délicats (même si sur ce dernier point de la description du dîner, les auteurs rabelaisants ne sont pas en reste).

[1023] *Le Comte de Monte Cristo*, *op. cit.*, ch. XXXI, p. 348.

La différence entre Huysmans et les autres auteurs du corpus tient notamment à une question non seulement de goût -ou de dégoût- propre à l'auteur quant à la mise en scène du bon vivant en littérature, mais aussi tout simplement à des focalisations narratives faisant miroiter des tendances différentes. Sur ce type de disparition du personnage du bon vivant, dans le *Grand Dictionnaire* et bien que le bon vivant soit incarné par le narrateur, ce dernier ne se dévoile que peu, paradoxalement, alors que l'on le lit durant toute la durée du récit. Dans l'ouverture, qui ressemble à un discours introductif comique sur l'appétit, le narrateur dumasien ne s'implique pas, et prend le ton neutre de la vérité générale[1024].

L'effacement du narrateur est d'autant plus visible que le texte est dense. En d'autres termes, Dumas, bon vivant notoire, ne parle pas tant de lui-même que des différents plats qu'il a pu préparer, savourer, ou de ceux dont il a eu connaissance. Et cet effet d'effacement progressif du bon vivant au profit de la description des plats est également perceptible chez les autres auteurs du corpus. Flaubert est peut-être le plus radical en faisant montre d'un clivage extrême entre d'un côté la longue description du gâteau de noces[1025], et d'un autre côté en expédiant en une phrase la présence des mangeurs, rabaissés au rang de dormeurs de la noce dans *Madame Bovary* (« Quelques-uns, vers la fin, s'y endormirent et ronflèrent »[1026]).

La nouvelle tendance met ainsi en avant le repas en lui-même, qui se manifeste selon différents modes d'écriture.

a. Aspects multiples de la description du repas

La description du repas passe par un certain nombre de modes d'écriture bien déterminés, qui peuvent se recouper selon les auteurs. Les principales manières de décrire sont les suivantes (elles ne sont pas exclusives) : la description symbolique et métaphorique, la description libre et la description naturaliste.

La description symbolique et métaphorique du repas est la plus répandue. Elle a pour particularité d'avoir une utilité immédiate cachée, un but précis dissimulé. Décrire le repas illustre ainsi un phénomène que l'écrivain veut éclairer aux yeux du lecteur. Pourtant, la lumière choisie n'est pas celle puissante et immaculée du soleil, mais plutôt celle de la pénombre, douce et atténuée, car il revient au lecteur de discerner au milieu

[1024] Alexandre Dumas, *Le Grand Dictionnaire de la littérature*, *op. cit.*, « Lettre à Jules Janin », p. 1 et 2. Disponible sur Gallica.
[1025] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, chapitre IV, p. 351.
[1026] *Ibid.*

de cette demi-obscurité le sens qui s'y cache. L'exemple le plus frappant dans notre corpus demeure sans doute le banquet des mercenaires flaubertiens comme annonçant leur défaite à venir. C'est aussi le type description choisi par Balzac, bien avant Flaubert, pour faire baigner l'orgie de Taillefer dans une lumière d'abord flamboyante (symbole de l'excès) puis éteinte (symbole de l'excès passé, après l'amour avec les femmes, ainsi que de l'écart entre XVIe et XIXe siècles). Dumas se sert aussi de ce mode lors du repas de Porthos chez son amante, etc. Le motif est très fréquent.

La description « libre », ensuite, est un motif également assez fréquent dans la mise en avant du repas des bons vivants fictifs du XIXe siècle. Contrairement au mode de description précédent, il s'agit de représenter la table sans autre objectif que de donner un cadre imagé au repas. C'est dès lors un pur exercice de style. On pense par exemple à la description des cuisines de l'auberge du Pont-Neuf du *Capitaine Fracasse*, durant laquelle les marmitons qui s'affairent autour de la nourriture sont redevables de manière manifeste à l'écriture rabelaisienne (les géants sont d'ailleurs cités dans le texte[1027]) ; mais l'image qui se profile n'a pas de sens caché. Il s'agit simplement pour Gautier, d'une part, de flatter les lecteurs rabelaisants, et d'autre part probablement de s'amuser en invoquant le style de Rabelais qu'il apprécie beaucoup. De manière générale, ce mode de description intervient surtout dans la mise en avant des couverts davantage que des plats. La littérature du siècle montre un goût prononcé pour la mise en avant de la lumière d'une tablée par le biais de verreries et de couverts scintillants. Le style de la description libre peut donc être retrouvé dans l'ensemble du corpus, quoique de manière ponctuelle dans les différentes œuvres.

Pour finir, Emile Zola propose un nouveau mode d'écriture dans la représentation du repas, que nous qualifierons, par extension du style zolien, de « description naturaliste ». La description du repas est désormais dans le même esprit que le reste de l'univers des *Rougon-Macquart*. Les plats et les couverts sont affectés par la nature environnante : ils peuvent paraître repoussants par l'accumulation de détails peu ragoûtants, mais il ne s'agit pas nécessairement de l'objectif de l'auteur, qui tend plutôt à accumuler les marqueurs sensoriels (c'est-à-dire les différents éléments frappant la vue, le toucher, le goût, l'odorat et l'ouïe dans l'imaginaire du lecteur). Si l'image du repas de l'oie dans *L'Assommoir* est si parlante et tangible, c'est en raison des choix d'écriture de Zola, qui repousse les limites de l'acceptable en littérature, et est pour cela en partie tributaire de Rabelais.

[1027] Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, *op. cit.*, ch. « Le Pont-Neuf », p. 278-279.

Le repas du bon vivant voit ainsi apparaître quelques spécialisations dans la manière d'aborder le sujet, tantôt symboliques et métaphoriques, tantôt libres, et chez Zola, tantôt tournées selon un mode naturaliste. A l'exception de l'écriture « libre » du repas, ces modes de la description constituent une introduction à différentes dimensions de la nourriture du bon vivant au XIXe siècle.

b. Différentes dimensions de la nourriture

Il se produit au fil du temps des changements majeurs dans l'écriture : Corinne Abensour montre que la nourriture devient comme personnifiée tant son importance sur le récit va *crescendo*, dans une montée en puissance au fil des siècles et qui culmine à la période qui nous intéresse.

> Chez Rabelais et Montaigne, le corps omniprésent dit ses besoins, avoue ses gourmandises, clame ses appétits ; leurs livres sont des garde-manger bien remplis, où on mange et on boit sans retenue, sans fausse pudeur, mais aussi sans arrière-pensée. C'est pour cela peut-être que l'aliment, toujours présent, n'est encore qu'un outil, un motif, un accessoire. Figurant du récit, il n'en est pas l'acteur et sa présence massive le condamne à l'anonymat. Mûri par l'absence, il va trouver sa voie, et si le XVIIe siècle le néglige parfois jusqu'à sa disparition (dans la tragédie classique), c'est pour qu'il libère enfin toutes ses significations, dès l'âge romantique et, plus encore, à la fin du XIXe et au XXe siècle.[1028]

L'analyse confirme notre impression première sur la montée en puissance de la place de la nourriture dans le roman est particulièrement visible dès « la fin du XIXe siècle ». On pourrait tempérer quelque peu le jugement de C. Abensour concernant la dimension dite uniquement utilitaire de la nourriture chez Rabelais ou encore Montaigne, la nourriture étant chez le curé de Meudon si démesurée qu'elle véhicule ses propres significations, et devient en quelque sorte l'expression d'une partie de l'âme des géants, lesquels seraient incomplets sans elle. Davantage qu'un simple « accessoire » ou qu'un « motif », elle peut devenir lors des plus fastueux banquets le sujet même de l'écriture. Le banquet d'ouverture du *Gargantua*, qui regroupe Grandgousier, Gargamelle et les « bienyvres » n'est peut-être pas un outil s'intégrant dans la description des personnages ; ce sont les personnages eux-mêmes qui s'insèrent dans la fresque d'une cène comique.

[1028] Corinne Abensour, *Nourritures – Zola, Proust, Valéry, Ponge*, Paris, coll. « expliquer les textes », Quintette, 1990, p. 3.

Malgré cette divergence, on rejoint dans l'ensemble le propos de Corinne Abensour sur l'évolution de l'image de la nourriture en littérature :

> Se nourrir n'a […] jamais été pour l'homme la simple réponse à un besoin ; l'aliment a, et on lui prête, des pouvoirs ; il est entouré de rites et d'interdits, son apprêt est un fait culturel qui, à bien des égards, se rattache à la pratique artistique.[1029]

Le fait de « se nourrir » semble bien recouvrir un ensemble de « rites et d'interdits », et sa représentation devient un « fait culturel » et « artistique ». Dans le corpus, l'écart entre les représentations rabelaisiennes et rabelaisantes de la nourriture est colossal. Chez Rabelais, le récit part dans la grande chère extrême, jusqu'à la nausée, et suppose une réponse violente du corps à l'assaut du repas, lequel est assimilable à une bataille. Chez les rabelaisants, le « conflit dans l'assiette » n'est plus, et l'on observe de nombreux changements dans le récit de la consommation, justement en raison de la perte de la valeur guerrière de la nourriture. Cela n'exclut pas la dimension violente du repas (chez Zola, les banquets sont propices à l'explosion des tensions), mais on est loin des armadas culinaires rabelaisiennes (avec en particulier l'armée des Andouilles).

Par exemple, lors du repas de l'oie dans *L'Assommoir* (dont Mes-Bottes est absent), les convives ne se comportent pas comme des bons vivants, car ils sont rongés par différentes tensions comme celle de la jalousie, l'oie représentant un « signe extérieur de richesse »[1030] : en effet, Gervaise a voulu faire un repas fastueux, l'oie étant un mets d'autant plus rare que l'intrigue du roman baigne dans un milieu social particulièrement défavorisé (la classe ouvrière parisienne de la fin du XIXe siècle). La nourriture n'est plus constitutive du lien social, et éloigne au contraire les convives, qui détournent leurs frustrations sur l'oie, et la dévorent hargneusement plutôt que de la manger[1031] ; elle devient alors le symbole de la haine des personnages pour leurs semblables.

Corinne Abensour voit différentes dimensions dans la nourriture, qui peut être teintée d'une couleur psychologique[1032], de sociologie[1033], d'une forme d'instinct[1034],

---

[1029] *Ibid.*, p. 4.
[1030] *Ibid.*, p. 16.
[1031] Un passage précis montre bien cette tension extrême : il s'agit de celui du repas de l'oie, durant lequel la mère Coupeau et Gervaise devisent discrètement et de manière hypocrite sur le dos des époux Lorilleux. Emile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 258.
[1032] Corinne Abensour, *Nourritures – Zola, Proust, Valéry, Ponge*, *op. cit.*, p. 11.
[1033] *Ibid.*, p. 14.
[1034] *Ibid.*, p. 18.

d'une sensualité (au sens premier du terme)[1035], d'une excitation par l'effet d'attente (ce phénomène est rare dans notre corpus)[1036], de sacré et de poésie[1037], et enfin de transcendance[1038]. On respectera ici sa démarche pour la tenter de la transposer à notre corpus. La dimension psychologique de la nourriture est celle d'un révélateur de l'intériorité des personnages, qui peuvent en effet dissimuler au quotidien leur manière d'être et leur hypocrisie mais se trahissent lors du repas. Chez François Rabelais, c'était notamment le cas pour les mauvais plaisants tels que Painensac, invités à la cour du roi Grandgousier ; les acerbes railleries du jeune Gargantua prenaient place juste avant que les personnages ne s'attablent[1039]. Chez les admirateurs du curé de Meudon, cette dimension de la nourriture est fréquente, à l'image du repas de l'oie de *L'Assommoir* ou du gâteau de noces des Bovary (indiquant, par un déballage kitsch absurde, l'outrance de « nouveaux riches » des familles des époux).

La dimension sociologique correspondrait chez Rabelais et les auteurs rabelaisants à l'euphorie collective de l'altération, qui diminue les tensions et contrastes pour tendre vers l'unité des personnages, même temporaire, sous l'influence du bon vivant. La nourriture peut également incarner l'assouvissement d'un instinct pour Corinne Abensour, par le biais de différents marqueurs sensuels. Dans un commentaire à associer avec le processus d'altération, C. Abensour montre en effet que la bombance amène les personnages zoliens à retourner à un « primat du corps » faisant ressurgir les « pulsions plus ou moins enfouies »[1040]. Lorsqu'ils sont ainsi transformés par les plats et le vin, les convives voient leurs esprits endormis, de même que leurs frustrations.

> Les pulsions instinctuelles se traduisent par l'abandon des rituels de civilité. On mange avec les doigts, on suce les os, on se passe la nourriture d'une assiette à l'autre et, même, on finit par remettre en cause le bien-fondé de la cuisson, pour en appeler au cru, à la viande crue, comme en une nostalgie, mi-ludique, mi-sérieuse, de l'état primitif […][1041].

Pendant une brève période correspondant au temps de la bombance, les convives zoliens tendent ainsi à revenir à un « état primitif », qui correspond à la virilité recherchée par l'écrivain dans le style naturaliste. L'expression de l'instinct pur se manifeste au lecteur via une profusion de signaux sensuels, tels que la consommation directe de la nourriture

[1035] *Ibid.*, p. 33.
[1036] *Ibid.*, p. 46.
[1037] *Ibid.*, p. 47.
[1038] *Ibid.*, p. 49.
[1039] François Rabelais, *Gargantua*, *op. cit.*, chapitre XII, p. 128.
[1040] Corinne Abensour, *Nourritures – Zola, Proust, Valéry, Ponge*, *op. cit.*, p. 19.
[1041] *Ibid.*, p. 19.

avec « les doigts », la succion des os et le partage de l'oie entre les assiettes plutôt que du plat vers l'assiette, dans un rejet des « rituels de civilité ». L'auteur a raison d'insister sur l'importance de la « viande crue », qui s'inscrit autant dans une peinture presque préhistorique que dans une vision similaire à celle de la scène du boudin dans *Le Ventre de Paris*, proche de l'anthropophagie.

A ce sujet, C. Abensour relève le passage suivant :

> *« […] on l'aurait mangée comme ça […] tant la peau était fine et blanche, une peau de blonde, quoi ! »*
> Sans aller jusqu'à relever des pulsions anthropophages, il reste que l'aliment est entouré de formes de désir très primitives[1042].

On peut aller plus loin et voir dans le cas présent une plaisanterie de l'ordre de l'anthropophagie, qui manifesterait comme un relent de pulsion à peine masqué de la part des personnages, autant dans les haines mutuelles et les tensions très vives que parce que le sujet revient régulièrement chez Zola dès qu'il est question de représenter la mastication de la viande. Il est possible que l'écrivain, dans son esthétique virile, ait voulu rappeler que les hommes sont des animaux comme les autres dès qu'il est question d'assouvir leurs besoins instinctifs comme la faim, la soif, la défécation, la sexualité… Et, puisque les humains demeurent fondamentalement des animaux, ils sont capables de prédation, y compris envers leurs propres congénères. La prédation (elle aussi relevant de l'instinct, celui de la chasse) est alors d'autant plus aisée que les figures de *L'Assommoir* se haïssent, sont jalouses les unes des autres et vivent dans un cadre malsain. Dès lors, dévorer l'oie reviendrait symboliquement à engloutir la bonne fortune de Gervaise du moment, voire à dévorer cette dernière.

La nourriture comme suscitant l'excitation par effet d'attente[1043] ne se retrouve que rarement dans le corpus. On pense immédiatement à la scène de l'orgie chez Taillefer dans *La Peau de chagrin*, qui provoque une excitation autant dans l'appétit des convives que dans leur désir sexuel, mais aussi aux invités de Saccard dans *La Curée* se jetant sauvagement sur le buffet. En-dehors de ces occurrences, l'effet d'attente affecte peu les personnages, et concerne plutôt le lecteur lui-même, mis en bouche par la narration progressivement. Mais l'attente ne provoque pas d'excitation sexuelle.

[1042] *Ibid.*, *loc. cit.*. Le passage zolien cité par Corinne Abensour est mis en valeur de cette manière dans son ouvrage ; nous avons ajouté des guillemets pour mieux le distinguer du propos critique de l'auteur.
[1043] *Ibid.*, p. 46.

De la même manière, les auteurs rabelaisants ne sont pas nécessairement très enclins à orienter le repas selon une optique sacrée et poétique lors des moments « d'hommage » envers Rabelais, tout simplement parce que le sacré et la poésie seraient assez hors de propos, de même que la transcendance par la consommation de nourriture et de vin… pourtant non totalement éloignée du sujet rabelaisien (avec la Dive Bouteille), et dont le lien sera rappelé par Balzac lorsque le narrateur s'interroge sur l'abîme entre les siècles pendant que les convives boivent dans une joyeuse tristesse[1044].

La nourriture du bon vivant prend donc, au XIXe siècle, une importance de plus en plus notable, et sa montée en puissance s'accompagne de diverses teintes, parfois psychologiques, parfois sociologiques, ou instinctives et sensuelles, et rarement de l'ordre de la transcendance.

2. Des contre-exemples radicaux du bon vivant en période fin-de-siècle

Julia Przybos montre que la nourriture peut être considérée comme un objet de douleur, en signalant dans *Le Comte de Monte Cristo* de Dumas un passage durant lequel Edmond Dantès supplicie ses bourreaux par le biais du repas[1045]. Elle commente en outre le « repas noir » de des Esseintes dans *A Rebours*, et met en lumière un phénomène qui concerne au plus haut point notre travail, bien qu'a priori les figures de Huysmans soient très éloignées du bon vivant et du jeu sur la nourriture. Elle rappelle l'inspiration principale dans la création de des Esseintes :

> Certes, le repas noir de des Esseintes s'inspire des réunions gastronomiques de Grimod de la Reynière qui, de 1783 à 1818, défrayèrent la chronique. […] Grimod prend pour prétexte la disparition de Mlle Quinault morte récemment, des Esseintes, lui, enterre sa virilité. Par là même, le héros décadent rompt résolument avec le traditionnel passage de l'homme, de la table au lit. Passage obligé que relèvent et racontent à leur manière d'innombrables écrivains du dix-neuvième siècle[1046].

Des Esseintes est un contrepied de bon vivant, qui lors des banquets qu'il organise « enterre sa virilité ». L'objectif du personnage n'est pas de tendre vers la vie et la jouissance avec « le traditionnel passage de l'homme, de la table au lit » (c'est-à-dire le mouvement régulier des bons vivants rabelaisiens et d'influence rabelaisienne), mais au contraire de se diriger vers la mort. En cela, le personnage de Huysmans « rompt résolument »

[1044] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99.
[1045] Julia Przybos, *Les aventures du corps masculin*, Paris, Editions Corti, coll. « Les Essais », 2012, p. 53.
[1046] *Ibid.*, p. 124.

avec un motif d'écriture fréquent et popularisé par les auteurs du corpus. Rapporté à notre travail, l'importance de des Esseintes est remarquable, car elle amorce un mouvement de rupture avec l'héritage rabelaisien dans l'écriture post-zolienne de la fin du XIXe siècle.

Malgré sa tension morbide, des Esseintes ne passe pas à l'acte pour autant :

> Lorsque des Esseintes brûle la chandelle par les deux bouts il ignore les conseils des hygiénistes recommandant la modération à tous ceux qui veulent faire de vieux os. Ces auteurs offrent les moyens de prolonger la vie ; des Esseintes l'abrège par ses parties de débauche. En vivant à rebours les manuels d'hygiène, le jeune duc est très vite arrivé au bout du rouleau. Mais au contraire des héros romantiques qui, rappelons-le, ont hâte de quitter la vallée de larmes, des Esseintes n'a pas le courage de mettre fin à ses jours. C'est « la lâcheté de la chair » qui le retient, lâcheté qui n'est pas sans rappeler le désir des héros réalistes s'évertuant à prolonger leur séjour sur terre.[1047]

La « lâcheté de la chair » est l'élément qui retient le jeune noble en ce bas monde. Malgré sa puissante tension morbide (voire macabre lors de la scène du repas noir), des Esseintes demeure vivant. La force de sa « pulsion de mort » est pourtant colossale, et, pensons-nous, pourrait être mise en lien avec la toute aussi violente pulsion de vie des bons vivants, à la manière d'une photographie en négatif. La position de des Esseintes comme négatif du bon vivant est d'autant plus plausible que ce procédé photographique apparaît durant le XIXe siècle. En ce sens, le « repas noir » de des Esseintes serait lui-même une forme de négatif des banquets des bons vivants rabelaisiens et d'inspiration rabelaisienne (par opposition chromatique entre le noir, absence de couleur, et les couleurs chatoyantes des mets des festins). Le fait est que des Esseintes organise et participe bel et bien à un banquet – certes chromatiquement inversé –, ce qui tend à montrer que Huysmans a souhaité faire de son personnage un contrepied parfait des bons vivants de l'écriture rabelaisante du siècle.

A vau l'eau propose un questionnement analogue sur la nourriture, bien que des Esseintes et Folantin soient opposés par leur niveau de vie (des Esseintes est un aristocrate vivant dans le luxe et l'oisiveté, Folantin un employé désargenté travaillant dans un ministère) :

> Dans *A vau l'eau*, Jean Folantin piétine dans les « parfaits de fange » et « les sorbets de neige ». Bien entendu, les métaphores renvoient au mauvais temps mais signifient aussi le désarroi gastronomique du personnage. Dans la nouvelle, Huysmans raconte en schopenhauerien convaincu le calvaire gastronomique d'un petit employé de ministère. Pareil en cela

[1047] *Ibid.*, *loc. cit.*

> au cousin Pons[1048], Folantin ne peut espérer épouser une femme. […] Au contraire des pique-assiettes balzaciens, Folantin est seul au monde et ne saurait rêver, comme le fait Pons, à une invitation à dîner venant d'un quelconque parent. Le voilà à jamais et sans relâche condamné à se nourrir dans les établissements de la capitale[1049].

La nourriture de Folantin n'a pas de dimension rabelaisienne, parce que Folantin est fondamentalement seul tout au long de la nouvelle, à la manière de des Esseintes, qui est lui aussi une figure solitaire malgré son majordome. La solitude de Folantin ne laisse ainsi ni place au « rêve » d'une meilleure situation, ni même à celui d'un repas chaleureux. L'employé est condamné à ingérer la pitance des tristes « établissements » de Paris, dans lesquels la nourriture a non seulement mauvais goût, mais est également nocive. L'impossibilité de rêver à mieux confine Folantin dans une routine à la fois tragique et aliénante, voire par moments teintée d'un comique d'humour noir, comme dans la description du repas ouvrant la nouvelle.

> Un jour, le dîner qu'on lui sert dans son restaurant habituel lui semble particulièrement infect. Le Roquefort est « une sorte de dentelle blanche marbrée d'indigo, évidemment découpée dans un pain de savon de Marseille » […][1050]. La métaphore dit bien le dégoût du personnage mais ignore tout des ruses commerciales. Car ce n'est pas de pain de savon qu'il est ici question mais bien « de la mie de pain mêlée au fromage dans le but d'y faire naître des moisissures » nous apprend le très savant *Dictionnaire des altérations et falsifications des substances alimentaires, médicamenteuses et commerciales*.[1051]

Bien que le personnage ne soit pas au courant de la réalité des pratiques frauduleuses de la restauration, il n'émet aucun doute quant à la nature frelatée du plat que l'on lui tend. Il va pourtant choisir de manger le faux fromage malgré sa répugnance, ce qui surprend et écœure le lecteur. La nourriture que doit ingérer Folantin est ainsi non seulement chère (il vivote avec le peu d'argent que lui rapporte son travail), mais aussi mauvaise pour son goût et son absence de qualité nutritive ; pire encore, elle constitue un risque sanitaire. Ce n'est plus un moment d'allégresse pour des personnages s'apprêtant à faire bombance, mais au contraire une forme de torture solitaire sempiternelle à laquelle Folantin doit impérativement se soumettre. Les œuvres de Huysmans continuent un mouvement initié

[1048] Qui est un personnage balzacien. Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons* [1847], Paris, Classiques Garnier, 1962.
[1049] Julia Przybos, *Les aventures du corps masculin*, *op. cit.*, p. 187.
[1050] A la page 7. Joris-Karl Huysmans, *A vau-l'eau* [1882], Paris, Département de la Librairie Arthème Fayard, coll. « Mille et une nuits », septembre 2000. Cité dans Julia Przybos, *Les aventures du corps masculin*, *op. cit.*, p. 187.
[1051] Alphonse Chevallier, *Dictionnaire des altérations et falsifications des substances alimentaires, médicamenteuses et commerciales avec l'indication des moyens de les reconnaître*, Paris, P. Asselin, Librairie de la faculté de médecine, 1875, p. 561. Cité dans Julia Przybos, *Les aventures du corps masculin*, *op. cit.*, p. 187.

par Zola : « Plus on avance dans le temps, et plus la nourriture devient suspecte »[1052]. Les « chiures de mouches » de *L'Assommoir*[1053] marquaient en effet le début d'une littérature du dégoût de la nourriture. L'opposition entre le rapport à la nourriture des figures de Huysmans et celui des figures de Rabelais tient en partie à la dimension sociale, inexistante chez des Esseintes (même durant son fameux repas noir) et Folantin. Les personnages sont seuls, et il n'est dès lors pas possible de voir dans la nourriture une quelconque forme de convivialité, et encore moins d'altération.

Une autre raison fondamentale de la différenciation violente entre les figures huysmansiennes et rabelaisiennes tiendrait principalement à une opposition dans les motifs littéraires, car d'après Julia Przybos « l'intérêt que portent les naturalistes aux fonctions naturelles du corps humain contraste avec les réticences des réalistes qui respectent les convenances[1054] ». On peut discuter l'affirmation selon laquelle les écrivains réalistes se soumettraient absolument et uniformément aux « convenances » car on a vu que les œuvres du corpus pouvant être affiliées au réalisme (notamment balzacien) ne sont pas nécessairement aussi dociles quant aux mœurs et aux attentes du lectorat (en particulier avec *Les Cent Contes drolatiques*). Pour autant, il est correct de dire que les auteurs naturalistes portent un grand intérêt aux « fonctions naturelles du corps humain ». Au moment où Huysmans écrit *A Rebours*, le fer de lance zolien a ouvert une brèche à jamais béante dans la représentation du corps, de son mouvement et de celle de ses besoins. Malgré toutes les libertés que les écrivains rabelaisants se sont autorisées, Zola et ses suiveurs vont encore plus loin dans l'écriture du corps, parce qu'ils s'affranchissent (en partie pour Zola, puis presque totalement pour Huysmans) de l'héritage rabelaisien dans la représentation de la nourriture[1055].

[1052] Julia Przybos, *Les aventures du corps masculin*, *op. cit.*, p. 190.
[1053] Emile Zola, *L'Assommoir* [1877], Paris, Livre de Poche Classiques, Librairie Générale Française, 1996, p. 132.
[1054] Julia Przybos, *Les aventures du corps masculin*, *op. cit.*, p. 132.
[1055] Pour autant, J. Przybos indique à la page 191 un exemple de bon vivant datant de la fin du XIXe siècle, montrant que la tendance décadentiste du refus de l'héritage rabelaisien n'exclut pas quelques exceptions rabelaisantes, bien que la vague littéraire rabelaisante soit alors globalement passée de mode : il s'agit de *L'Ami Fritz* (Erckmann-Chatrian, *L'Ami Fritz* [1864], Paris, Livre de Poche, 1996).

F. Bilan des degrés de liens entre le modèle et son adaptation

On peut tenter de dresser une typologie des auteurs et de leur lien à la source rabelaisienne autour de la question du bon vivant et de la nourriture. L'idée de la typologie a déjà été proposée par Lazare Sainéan, qui a imaginé un classement selon des critères assez précis, correspondant au type d'écrits. Mais sa typologie ne s'intéresse pas réellement au degré d'influence, et ne s'applique pas qu'au XIXe. Il conviendra donc de procéder autrement. Voici, à titre indicatif, la méthode choisie par L. Sainéan :

> Les lecteurs et imitateurs de Rabelais embrassent la presque totalité des écrivains insignes du XVIe siècle et un grand nombre des auteurs des âges postérieurs. Rangés pas spécialités, ils représentent les catégories les plus diverses : Contes et Essayistes, Ecrivains facétieux et satiriques, Poètes et Dramaturges, Historiens et Moralistes, Pamphlétaires et Polémistes, Libertins et Erudits, Epistoliers, etc.[1056]

L'auteur range parmi les « Essayistes et Romanciers » des figures telles que Nodier, Gautier ou Balzac. Concernant Gautier, Sainéan indique qu'il s'agissait d'un grand admirateur de Rabelais, et illustre ceci par le parallèle entre Villon et Panurge dans les *Grotesques* (1844) ainsi que par la présence fréquente de figures rabelaisiennes comme Jean des Entommeures[1057]. Mais c'est surtout dans le *Capitaine Fracasse* que la veine rabelaisienne se fait le plus sentir : « vocables évocateurs, expressions typiques, jurons. L'inspiration est foncièrement rabelaisienne, et la transposition, tout en restant personnelle, est une véritable joute avec l'original »[1058]. Quant à Balzac, Sainéan confirme que l'écrivain n'a pas cessé de montrer son amour de la plume d'Alcofribas.

Plutôt que de disposer les auteurs par catégories d'œuvres, on proposera une typologie différente, reposant sur la force du lien entre le texte source et sa réactualisation au XIXe siècle. A la lumière de notre cheminement, il apparaît en effet que peuvent être distingués différents échelons dans la récupération des motifs et sujets rabelaisiens, eux-mêmes divisés en sous-catégories. Le classement des différents types de liens à l'œuvre de François Rabelais prend ici une forme croissante, de la référence la plus vague à l'adaptation la plus fidèle.

[1056] Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais – interprètes, lecteurs et imitateurs – un rabelaisien*, *op. cit.*, p. 125.
[1057] Théophile Gautier, *Portraits contemporains*, Paris, 1874, p. 5. Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais – interprètes, lecteurs et imitateurs – un rabelaisien*, p. 148.
[1058] Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais – interprètes, lecteurs et imitateurs – un rabelaisien*, *op. cit.*, p. 148.

Premier degré : catégories de la référence

-la « **Mention vague** » **:** Il s'agit de la référence la plus fréquente durant le siècle littéraire au sens large (c'est-à-dire bien au-delà des auteurs rabelaisants). Il peut par exemple être question d'un marqueur tel que « comme Panurge » (la figure étant largement connue). Mais lorsqu'elle n'est pas utilisée par des rabelaisants, la mention vague est parfois présente sans réel lien avec le texte source. On est alors souvent dans l'idée reçue, ou dans un lien à un vague souvenir de conversation, etc. Ce type de mention est utilisé de manière très fréquente dans les journaux du siècle (ex : « *Le Panurge illustré* », revue citée dans la première partie de notre analyse, ne comporte en fait aucun lien avec Panurge).

-la « **Référence simple** » **:** Bien qu'il y ait fréquemment une forme d'inadéquation avec la source dans ce type de référence, son auteur connaît souvent un peu mieux Rabelais que l'individu faisant une mention vague. La référence simple se rencontre tant sous la plume de certains écrivains ou philosophes, quel que soit le siècle (avec notamment Voltaire au XVIIIe) que dans les journaux et revues littéraires ou non. Elle constitue un lien plus tangible vers Rabelais.

-la « **Référence développée** » **:** Elle se trouve davantage la plume d'écrivains et dans les revues spécialisées que dans les revues non littéraires. Il peut s'agir, à titre d'exemple, de raconter en partie le déroulement d'un chapitre de l'œuvre de Rabelais et/ou de réfléchir à sa signification.

Il convient de séparer le premier degré, celui de la référence, du second, celui de l'adaptation, car il s'agit désormais d'un lien suffisamment fort pour motiver une reprise stylistique et/ou thématique de la source rabelaisienne.

Second degré : catégories de l'adaptation

Au-delà de la mention plus ou moins développée, on peut parfois trouver un lien à Rabelais qui a pour particularité d'être plus palpable. L'adaptation, c'est la récupération d'un univers grotesque et d'un style bien particulier, celui de Rabelais, transposé au XIXe siècle. Elle a elle aussi différentes formes, qui toutes sont divisées entre le pastiche et la parodie. Cependant, dans tous les cas observables dans le corpus, le bon vivant est devenu esthétiquement plus vraisemblable : il n'est plus un géant, mais un homme (pour les écrivains,

il ne peut pas s'agir d'une femme à l'époque, comme nous le montrions plus tôt[1059]) ayant un appétit et une soif hors du commun. Il entraîne les autres personnages dans un mouvement orgiaque qui balaye le temps d'une scène toutes les questions de convenances et de bonnes manières, à la manière des géants rabelaisiens.

-**« l'Adaptation » :** Le lien peut être distendu. L'auteur tente de s'approprier un univers rabelaisien assez caractéristique, mais avec des situations et péripéties différentes, adaptées aux mœurs du XIXe siècle. On ne pratique plus l'humour scatologique, etc. Le lien à Rabelais s'effectue donc de manière plus ou moins distante, bien que l'écrivain affirme inscrire son œuvre dans une filiation rabelaisienne. La plupart des écrivains du corpus sont à situer dans cette catégorie.

-**« l'Imitation »[1060] :** Plus qu'une adaptation, c'est une écriture très fidèle, se souciant de remettre au goût du jour le style rabelaisien en respectant au maximum, ses traits caractéristiques, y compris ceux que l'on juge à l'époque dépassés (par exemple l'écriture en moyen français, comme le fait Balzac dans les *Cent Contes drolatiques*, ou encore les énumérations) ou inconvenants comme la scatologie.

Cette typologie demeure, comme toute tentative de classement, faillible au sens où certains auteurs peuvent être à mi-chemin entre deux catégories. Victor Hugo, par exemple, serait sans doute quelque part entre référence simple et référence développée (mais plus proche de cette dernière catégorie) : en effet, il semble connaître suffisamment Rabelais[1061] pour le mentionner assez fréquemment et être capable de citer quelques moments forts de *Gargantua* par exemple (tel que l'épisode du vol des cloches de Notre-Dame de Paris), il ne donne cependant ni son opinion sur le passage cité, ni son avis concernant Rabelais lui-même. De même, en fonction de leurs œuvres, certains auteurs peuvent se retrouver dans plusieurs catégories simultanément.

[1059] La femme « bonne vivante » n'est jamais à l'origine d'une « grande bâfrerie », vraisemblablement par souci de convenances. Si certaines femmes ont un comportement proche de celui d'un bon vivant, notamment à propos du sexe (Irma Bécot dans *L'Œuvre*), elles sont présentées comme des filles de mauvaise vie (le nom même « d'Irma Bécot » est assez éloquent) et sont décrédibilisées par le texte.

[1060] Il peut s'agir d'un pastiche du style rabelaisien à portée parodique vis-à-vis du reste du texte, sans pour autant avoir de connotation ironique à propos de l'écriture de Rabelais. Ce dernier incarnant souvent l'image de la raillerie mordante, le recours au style rabelaisien peut être un signe de remise en question des comportements et interdits de la société.

[1061] Voir Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 94 à 118.

Catégories de références et d'adaptations (par ordre croissant d'intensité), rapportées aux œuvres (par auteurs, classés selon l'ordre alphabétique)

Œuvres et Catégories de références ou d'adaptations	**Mention vague**	**Référence simple**	**Référence développée**	**Adaptation**	**Imitation**
Balzac, *La Peau de chagrin*		x		x	
Les Cent Contes drolatiques		x	x	x	x
Dumas, *Le Grand dictionnaire de cuisine*		x		x	
Mémoires d'un médecin (t.1)	x	x			
Les Trois Mousquetaires			x		
Flaubert, *Madame Bovary*		x			
Salammbô		x			
Correspondances		x	x	x	x
Gautier, *Le Capitaine Fracasse*		x	x	x	x
Huysmans, *A Rebours*		x			
A vau-l'eau		x			
Zola, *L'Assommoir*		x		x	x
L'Œuvre		x			
La Curée		x		x	
Le Ventre de Paris			x		
Cladel, *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*				x	
Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*		x	x		x

Le tableau résume l'appartenance catégorique de l'ensemble des extraits cités tout au long de notre travail de thèse, et montre que la référence au style rabelaisien prend de nombreux atours, la plupart des œuvres recelant plus d'une catégorie de référence et/ou d'adaptation. Il indique enfin que certaines références ou adaptations sont parfois dans un entre-deux, comme un exemple zolien issu de *L'Assommoir* et que l'on ne peut que situer entre adaptation et imitation : celui de Mes-Bottes. On a vu que le personnage est un bon vivant proche de ceux de Rabelais (on est alors proche de l'imitation), et qu'il est peut-être d'ailleurs

le plus ressemblant de ceux proposés dans la littérature du XIXe siècle. Pour autant, son absence de sagesse, sa place secondaire dans l'intrigue ainsi que l'effet uniquement temporaire de son pouvoir d'altération des convives éloignent Mes-Bottes de l'imitation, et l'inscrivent dans le jeu de l'adaptation.

Le classement typologique permet de discerner les écrivains les plus impliqués dans la remise au goût du jour des motifs rabelaisiens. C'est ainsi que les textes de Balzac, Flaubert et Gautier miroitent de manières particulièrement vives, tant ils multiplient les références simples et développées, ainsi que les adaptations voire imitations du style. On choisit d'ailleurs ici le vague terme de « textes », car par Flaubert, les références et adaptations les plus poussées ne sont pas essaimées dans ses œuvres, mais dans ses correspondances, lesquelles ont été réunies et publiées par ses proches parents après son décès. En-dehors de sa vie privée, Flaubert se contente ainsi de dissimuler quelques références simples dans ses écrits, que l'on peut identifier en songeant au caractère éminemment rabelaisant de l'écrivain, mais qui peuvent aisément échapper à l'œil profane.

Le tableau est aussi surprenant : on trouve ainsi Dumas, pourtant lui aussi grand rabelaisant jusque dans sa vie privée[1062], dans une position hybride entre la mention vague et la référence simple dans le premier tome de ses *Mémoires d'un médecin.* Il n'y a en effet dans l'œuvre qu'un seul moment pouvant évoquer de manière suffisamment tangible le souvenir de Rabelais (le maigre « banquet » offert à regrets par le baron de Taverney[1063]), mais il s'agit d'un lien assez lointain, d'autant que l'on ne s'y emplit pas la panse… Ce classement étrange pour une création dumasienne, ainsi proche de la mention vague, constitue en fait une efficace mise en garde contre une lecture trop systématique du tableau. En effet, ce dernier n'indique pas que tel ou tel autre écrivain ne serait pas réellement rabelaisant. Au reste, Dumas propose dans ses autres œuvres des passages à références simples ou développées ainsi que des passages adaptant le style de François Rabelais. Notre typologie indique en fait que les écrivains rabelaisants *ne sont pas nécessairement obnubilés* par la cause rabelaisante dans l'ensemble de leurs romans. De la même manière, Huysmans, qui lui *n'aime pas* Rabelais, témoigne dans ses œuvres d'une connaissance poussée du sujet rabelaisien, laquelle permet de voir des liens non de mentions vagues, mais de références simples.

[1062] Antoine Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis*, *op. cit.*, p. 34 à 36.
[1063] Alexandre Dumas, *Mémoires d'un médecin*, tome 1 « Joseph Balsamo » [1846-1849], *op. cit.*, p.70-71.

Conclusion

Tout au long du XIXe siècle, François Rabelais est le sujet d'une vive controverse entre rabelaisants d'une part et lecteurs soucieux de la morale et de la pudeur d'autre part. Cette division s'accompagne en outre, pendant la première partie du siècle, d'une incompréhension de la part de la critique littéraire, qui peine à s'acclimater au lyrisme grotesque et violent du moine-médecin. Pour autant, la critique s'ouvre de plus en plus, au fur et à mesure, au style de Rabelais, au point que certains commentateurs prendront fait et cause pour lui et justifieront, plus que sa place parmi les écrivains célèbres, son statut de « génie-mère » de la littérature déjà annoncé par Chateaubriand. Népomucène Lemercier[1064] fait partie de ce renouveau critique favorable au style rabelaisien en dépit de sa parfaite inadéquation aux mœurs du XIXe siècle. Mais malgré l'appréciation grandissante du roman rabelaisien par la critique, il demeure parfois une part d'incompréhension voire de rejet, visible par exemple dans le commentaire agressif et peu renseigné de François-Xavier de Feller sur Rabelais[1065], datant du XVIIIe siècle et retranscrit à l'identique dans le *Répertoire de la Littérature ancienne et moderne* de 1827[1066]. Jusque du côté des commentateurs favorables à Rabelais, dont Sainte-Beuve qui qualifie Rabelais de « bouffon homérique »[1067], on peut ressentir une forme de décontenancement, même si peu à peu le style est davantage apprécié en particulier par Brunetière qui se montre sensible à la force virile et naturelle du roman[1068].

Il ressort ainsi une triple divergence de la critique du XIXe siècle lorsqu'elle est favorable à Rabelais, tantôt focalisée sur la dimension « facétieuse »[1069], tantôt sur la mise en avant de la nature et du corps (Brunetière), ou enfin s'intéressant à l'esthétique générale du roman. Cette dernière lecture, à laquelle s'attache à nouveau Brunetière, est aussi et surtout celle que l'on retrouve le plus dans les commentaires et œuvres des grands écrivains du siècle, qui témoignent de leur goût pour le roman rabelaisien en multipliant dans leurs récits les références à destination des lecteurs rabelaisants. En-dehors des auteurs sélectionnés pour l'établissement de notre corpus, le goût pour Rabelais est largement partagé,

---

[1064] Népomucène Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, *op. cit.*, p. 79.
[1065] François-Xavier de Feller, *Dictionnaire historique ou Histoire abrégée des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talens, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes, depuis le commencement du monde jusqu'à nos jours* (t.11), *op. cit.*, p. 210.
[1066] Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais*, *op. cit.*, p. 113.
[1067] Charles Augustin Sainte-Beuve, *Œuvres* (t.2), *op. cit.* , p. 17.
[1068] Dans son article de la *Revue des Deux Mondes* intitulé « François Rabelais », (exemplaire d'Août 1900, « troisième quinzaine », p. 646).
[1069] Pour reprendre l'expression choisie par Lazare Sainéan, qui qualifie ainsi la lecture esthétique proposée par Sainte-Beuve. Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais*, p. 118.

comme le montrent les allusions de Victor Hugo à son sujet[1070], ou encore les impressions de George Sand dans sa lettre à Charles Poncy (14 décembre 1847), aussi admiratives de la portée philosophique de l'œuvre, mais plus mitigées concernant les choix esthétiques rabelaisiens[1071]. De manière plus parlante, les très nombreux commentaires d'auteurs tels que Balzac, Gautier ou Flaubert clament leur amour pour le style de François Rabelais, et, fait rare, tentent parfois d'expliquer ce qui leur plaît dans le roman rabelaisien[1072]. Il ressort toujours de leurs écrits que les bons vivants rabelaisiens incarnent l'essence du génie du maître, les géants étant des figures comiques et sympathiques. Aussi ces derniers deviennent-ils le *medium* idéal de l'adaptation de l'héritage de Rabelais dans la littérature du XIXe siècle.

Le bon vivant tel que Rabelais l'imagine devient ainsi un motif récurrent, et permet l'émergence d'une littérature-hommage allant parfois jusqu'au pastiche. En-dehors de quelques revues affiliées à Rabelais par opportunisme (telles que *Le Panurge illustré*), les bons vivants sont remis au goût du jour par les écrivains du XIXe siècle de diverses manières, mais toujours en se focalisant autour d'au moins un trait majeur du personnage rabelaisien. En effet, et bien que les gravures de Gustave Doré mettent en avant le gigantisme des personnages (influençant notre lecture actuelle de l'œuvre rabelaisienne), il ne s'agit pas du seul attribut des bons vivants de Rabelais. Le gigantisme outrancier proposé par Doré est d'ailleurs en lui-même une lecture de l'œuvre, qui ne correspond pas nécessairement à celle que s'en firent les lecteurs du XIXe siècle.

Le style rabelaisien est insaisissable (il est parfois ardu de proposer une compréhension à peu près sûre du texte, en particulier concernant le chapitre sur les « Fanfreluches antidotées »[1073]), et interroge aussi bien les lecteurs néophytes que les critiques littéraires ou les écrivains actuellement consacrés. L'éternel questionnement qu'engendre la lecture de l'œuvre de Rabelais peut en partie expliquer la diversité des adaptations proposées par les auteurs du siècle. Mais cette diversité vient surtout du personnage du bon vivant rabelaisien, qui est lui aussi difficile à définir tant il recouvre de significations sous la plume d'Alcofribas Nasier.

[1070] Avec des exemples tels que « Vous voyez cela d'ici, un immense tapis vert sur lequel on eût dit que Gargantua avait oublié sa sonnette ». Victor Hugo, *Le Rhin*, Paris, Hetzel, tome III, lettre XXIX, vers 1840, p. 56.
[1071] Voir Annexe 4.
[1072] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 157. Lettre de juin 1844, *Correspondances*, « A Louis de Cormenin », , I, p. 72.
[1073] François Rabelais, *Gargantua*, ch. II, p. 58 et suivantes.

Le bon vivant rabelaisien est ainsi physiquement et psychiquement démesuré, et capable d'influencer le cours du temps, ce qui ajoute à la dimension déjà merveilleuse du géant. Son éducation lui permet d'éviter de partir trop fréquemment dans les mêmes excès violents que ceux de la société humaine. Il peut altérer positivement les autres personnages, en particulier lors du repas, et motive une lecture ambivalente. Au XIXe siècle, ces sujets ne sont plus restitués dans l'adaptation du personnage, sans doute autant pour des questions de vraisemblance (d'où la disparition du gigantisme[1074]) que de préoccupations littéraires nouvelles. Les écrivains conservent cependant l'idée de l'altération du temps, non de manière contrôlée par le personnage comme dans le roman rabelaisien, mais à un autre niveau, celui d'une pause dans le récit introduite par l'arrivée du bon vivant. Cette pause est l'occasion de signifier au lecteur des messages discrets pour l'aiguiller dans l'interprétation, avec notamment le mauvais présage que constituent les pyramides de plats qui débordent puis s'effondrent dans *Salammbô*, ou bien la violence et la sauvagerie des convives de *La Curée*, visible dans leur manière de se jeter tels des prédateurs affamés sur la nourriture.

De la même manière que l'altération temporelle se change en une pause narrative chargée de sens, la démesure physique des géants rabelaisiens est déplacée en une autre démesure, celle du festin, que les bons vivants engouffreront avec force. Durant ce moment du récit, les convives sont positivement altérés malgré leurs tensions comme dans le roman rabelaisien. Néanmoins, il ne s'agit là que d'une courte pause dans les haines des personnages, qui reprendront dès le départ du bon vivant : contrairement à ce que l'on peut constater dans l'œuvre rabelaisienne, l'apaisement joyeux de l'altération n'est donc pas permanent.

On a montré que le manque de savoir-vivre du bon vivant rabelaisien prenait différents aspects, tels qu'une manière inconvenante d'engloutir le repas qui contamine à leur tour les convives, bâfrant eux aussi joyeusement. Le manque de manières du personnage se voit également dans un rapport décomplexé au corporel, et notamment dans un humour abondamment sexuel ou scatologique suivi d'actes sexuels ou de défécations. Enfin, l'humour en lui-même est parfois très mordant et incisif, sans hypocrisie. Au XIXe siècle, ces différentes caractéristiques sont généralement minorées voire effacées dans la plupart des exemples cités, malgré quelques rares contre-exemples comme celui des

[1074] Pour autant, l'éloignement du Merveilleux n'empêche pas d'inclure parfois une dimension surnaturelle avec par exemple le talisman de Raphaël dans *La Peau de chagrin*.

Cent Contes drolatiques par Honoré de Balzac ou les *Correspondances* de Gustave Flaubert (lesquelles ne devaient pas sortir du cadre privé !). La vulgarité du bon vivant est parfois reprise pour dénigrer des personnages tels que les mercenaires de *Salammbô*. Rarement, elle peut prendre un sens uniquement positif, en particulier sous la plume zolienne dans *L'Assommoir*.

La scatologie et la sexualité sont plutôt effacées, sauf dans les *Contes drolatiques* où elles sont remises au goût du jour de manière régulière et pleinement rabelaisienne. Pour autant, on peut constater un léger biais dans la mesure où le récit est chronologiquement installé dans un temps médiéval et donc très éloigné des mœurs du XIXe siècle. Concernant la raillerie mordante du bon vivant, on peut observer un déplacement de *medium* : elle sort moins de la bouche du bon vivant[1075] que de celle du narrateur lui-même. Plutôt ironique que directe, la raillerie, devenue satire, prend son essor grâce au style indirect libre au XIXe siècle, qui autorise différents degrés de lecture sans impliquer l'auteur, lequel peut affirmer le caractère purement fictif et différent de lui des propos du narrateur.

Le troisième trait marquant du bon vivant selon Rabelais est celui de sa sympathie : la démesure des géants permet un banquet fastueux auquel sont invités de très nombreux personnages, sans distinction sociale. Le bon vivant est ouvert à la discussion, bienveillant, et ne part guerroyer qu'en dernier recours, cherchant toujours des solutions pacifiques aux tensions. Lorsqu'il est question d'aller se battre, le géant préfère envoyer des armées humaines à sa place, et se contente de détruire des fortifications plutôt que de cibler directement ses adversaires. Sitôt la guerre terminée, le bon vivant interdit à ses hommes de s'en prendre aux vaincus, et convie même ces derniers à un banquet commun. La dimension sympathique du géant se voit également dans de rares pertes parmi les rangs pantagruéliques et une puissance terrifiante mais bienveillante (presque divine), capable de faire renoncer les adversaires des pantagruéliques à partir au combat et les amener à la reddition. La sympathie qu'inspire le personnage du bon vivant conduit aussi à une récupération comique du motif guerrier, avec notamment la guerre allégorique contre la faim. Enfin, le lecteur se sent proche du géant, attiré par sa bienveillance et sa magnanimité.

[1075] Et reste parfois sans effet, comme durant le repas de Porthos chez les Coquenard.

Au XIXe siècle, la question de la sympathie du bon vivant est plutôt reprise dans l'ensemble des adaptations. Contrairement à la grossièreté, la bonté du personnage n'est pas incompatible avec les mœurs du temps tant qu'il s'agit de demeurer dans les limites des convenances et du bon goût pour le lectorat de l'époque. Aussi la remise en marche des différentes caractéristiques de la sympathie du bon vivant est-elle plutôt fidèle, malgré la disparition générale du thème de la guerre. Il perdure cependant dans *Le Capitaine Fracasse*, où Gautier retranscrit de plus le dégoût du bon vivant pour le combat. Il est aussi présent dans *Salammbô* dans la mesure où les mangeurs du banquet d'ouverture sont des mercenaires, mais ceux-ci ne sont pas réellement des bons vivants malgré l'application de certains traits du bon vivant rabelaisien.

La question de la sympathie du personnage comme s'incarnant dans de riches banquets est récupérée au XIXe siècle, mais la présence des bons vivants n'amène pas nécessairement les convives à ressentir de la gaieté. L'altération positive des personnages dépend de leur degré de réceptivité au pouvoir réjouissant des bons vivants, et c'est la raison pour laquelle, dans *Les Trois Mousquetaires*, Porthos ne parvient pas à égayer le repas chez son amante tandis qu'il s'amuse beaucoup lorsqu'il reçoit d'Artagnan, lui aussi très réjoui. La guerre étant plutôt éloignée dans les récits du corpus, elle devient davantage allégorique et se mue en une lutte contre la faim, ce qui constitue un motif comique pleinement rabelaisien. L'humour qui en ressort et la reprise de la bienveillance du personnage amènent comme chez Rabelais le lecteur du XIXe siècle à apprécier les bons vivants, qui sont toujours baignés dans une aura de sympathie par le discours du narrateur malgré leurs comportements parfois outranciers ou ridicules.

Les bons vivants rabelaisiens sont aussi connus pour leur sagesse, que seuls les géants peuvent atteindre. Ils s'en servent pour guider leurs sujets, sans pour autant aller à l'encontre de leur libre-arbitre. La sagesse des géants est immense, à tel point qu'ils ont conscience de leur imperfection fondamentale, qui peut les amener à se tromper. Cette sagesse s'accroît au fil du récit, mais ne signifie pas une mise à distance absolue des réjouissances du corps et de la bonne chère. Ces différents développements rabelaisiens autour des conséquences de l'Humanisme sont plutôt passés sous silence au XIXe siècle : à part Balzac dans *La Peau de chagrin*, les écrivains n'ont semble-t-il pas jugé utile de reprendre la sagesse des bons vivants de Rabelais pour l'appliquer à leurs adaptations. Les nouveaux bons vivants sont plus proches des hommes de la troupe des géants que des monarques eux-mêmes, et c'est pourquoi ils sont capables d'excès. Mais contrairement à Panurge

ou Jean des Entommeures, les bons vivants du XIXe siècle sont livrés à eux-mêmes, et n'ont pas de géant pour les aiguiller dans leurs choix et leurs décisions. *A fortiori*, contrairement aux géants, ils sont fondamentalement limités sans en avoir conscience.

Le rire du bon vivant rabelaisien, ensuite, est plurivoque car tantôt bienveillant, tantôt injurieux. Ce rire changeant est propre au bon vivant, au narrateur et à l'auteur (qui profite parfois du récit pour lancer des piques envers ses ennemis de la Sorbonne). Le rire rabelaisien peut aussi parfois servir à mettre à mal la lecture trop sérieuse du texte, en insistant sur des éléments invraisemblables. Chez les bons vivants, le rire est davantage bienveillant que moqueur. Il peut être celui du carnaval, autrement dit du retournement des valeurs, ce qui signifie que le lecteur doit lire entre les lignes pour comprendre le sens du texte. Enfin, le rire des géants est puissant, au point d'être parfois effrayant, en raison de leurs excès.

Dans l'adaptation au XIXe siècle, ce rire est repris par petites touches, ce qui est étonnant tant les écrivains s'affirment sensibles au rire de Rabelais. Il s'opère un changement de focalisation, et le rire n'émane plus réellement du bon vivant, mais plutôt du narrateur. Les différents auteurs pointant régulièrement la difficulté d'écrire librement à leur époque, le narrateur devient le relais précaire d'une satire prudente de la société. Certains écrivains comme Balzac choisissent de n'écrire qu'à destination d'un public spécifique (dans *Les Cent Contes drolatiques*, le prologue affirme que le texte ne s'adresse qu'aux rabelaisants), tandis que d'autres ouvrent davantage leurs portes au public, au prix de leur liberté dans le choix de certains motifs comiques, en particulier d'ordre sexuel ou liés à la défécation. De manière générale, le poids de la morale et des convenances implique une grande restriction dans l'écriture, qui frustre vraisemblablement les auteurs à tel point que le style s'en ressent et devient plus sombre que dans le modèle rabelaisien.

Le rire du carnaval disparaît, sans doute jugé trop éloigné des sujets contemporains aux auteurs ; seul Balzac se permet de renverser le monde dans ses *Contes*, avec notamment des femmes libertines ridiculisant les hommes, y compris leurs supérieurs hiérarchiques, le retournement du monde passant alors par des récits assez amoraux. En-dehors de Balzac, le rire du carnaval devient un simple « rire gaulois ». Le rire bienveillant du bon vivant se mue en une sympathie que le narrateur suscite chez le lecteur, tandis que sa dimension effrayante tend également à disparaître, car dans la mesure où les géants ne sont plus et sont

remplacés par de simples êtres humains, ceux-ci sont physiquement incapables d'égaler les excès de leurs illustres ancêtres. Les marques d'humour les plus retranscrites sont ainsi le rire changeant du bon vivant (appliqué au narrateur), la satire et le « rire gaulois », dans une tonalité d'ensemble plus caustique et sombre que dans les deux premiers romans de Rabelais, mais qui peut se rapprocher du ton des trois derniers *Livres*.

Le dernier trait emblématique du bon vivant rabelaisien est son goût pour les banquets (très fréquents), qui se caractérisent par une ambiance joyeuse, où la nourriture et le vin coulent à flots et où de nombreux invités sont conviés. Les banquets seraient un moment de libération de la parole, d'après Mikhaïl Bakhtine, grâce à l'ambiance carnavalesque[1076]. Cette libération pourrait aussi être due à l'effet de l'alcool, qui supprime les inhibitions. Une fois la parole libérée, le banquet permet de pointer un phénomène particulier dans le texte : Michel Hansen[1077] montre ainsi que la cacophonie du banquet d'ouverture du *Gargantua* annihile toute forme d'intellectualité.

Les écrivains rabelaisants sont très sensibles au sujet du banquet rabelaisien, car la plupart de ses caractéristiques sont conservées, exception faite de la récurrence du motif[1078]. La diminution de la fréquence du banquet peut s'expliquer par le fait que les écrivains tendent à faire de ce motif une parenthèse du récit, quelque peu hors du temps et détachée de l'ensemble du texte, durant laquelle le narrateur peut s'adonner librement au jeu allusif et référentiel envers Rabelais. Mais la baisse de fréquence de l'apparition du banquet peut aussi servir à donner plus de force au motif, qui marquera davantage le lecteur par sa dimension inédite. Le banquet du bon vivant au XIXe siècle, ayant ainsi une dimension toujours ponctuelle et hors du temps, amène parfois les personnages à connaître le phénomène de l'altération (en particulier chez Balzac et Zola) comme dans le roman rabelaisien, puis à reprendre leurs habitudes de fiction comme si de rien n'était, ou comme s'ils avaient agi sous hypnose. Seuls les personnages des *Cent Contes drolatiques* et du *Capitaine Fracasse* restent pleinement conscients d'eux-mêmes tout en s'abandonnant au plaisir de la bonne chère, et se servent du banquet comme d'un motif de réjouissance durable.

[1076] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance,* chapitre IV, p. 277.
[1077] Michel Hansen, « Viandes et nourriture dans le «Gargantua» ou les métamorphoses du banquet », *op. cit.*, p. 18.
[1078] Sauf dans *Les Cent Contes drolatiques*, dans lesquels les banquets sont nombreux. Ils le sont également dans *Le Capitaine Fracasse*, mais sont atypiques car la nourriture est généralement déficiente.

Non seulement la place du banquet demeure, mais elle est aussi davantage mise en avant. Il n'est plus question de banquets multiples, mais du moment « du » banquet des bons vivants. Cette pause narrative recouvre des messages symboliques sous-jacents, que le lecteur devra déceler. Durant ce moment, le narrateur s'exprime en multipliant les références à l'œuvre rabelaisienne, et déploie une chaleureuse sympathie envers le lecteur à la manière de Rabelais, comme s'il lui tendait la main pour le guider dans le récit et l'inviter à y prendre part parmi les convives (si l'ambiance s'y prête). Le banquet est aussi le moment durant lequel l'alcool et la nourriture abondent, certes sans la démesure des banquets des géants, mais en très grande quantité et avec faste. Le réchauffement physiologique qui s'ensuit mène généralement les personnages à se sentir apaisés, et en paix malgré toute la violence du monde fictionnel ; c'est une bulle de confort, agréable répit pour les personnages dans la noirceur et la souffrance de la fiction du XIXe siècle.

Le bon vivant est ainsi récurrent dans le paysage littéraire, mais son adaptation ne se fait pas sans heurts et les écrivains mettent en avant un ou quelques traits du personnage plutôt que d'en reprendre l'ensemble. Les conséquences de ces choix artistiques sont variées : les mutations du bon vivant impliquent notamment parfois l'apparition d'un « dieu caché » (un géant rabelaisien implicite ou explicite) dans le texte lorsque le personnage et de grandes quantités de nourriture sont réunis. C'est ainsi que le fantôme de Gargantua éclairerait de sa présence chaleureuse un repas (comme dans les cuisines de l'auberge du Pont-Neuf dans *Le Capitaine Fracasse*, ou bien durant l'orgie de *La Peau de chagrin*) ou bien des étals de nourriture (dans les halles du *Ventre de Paris* décrites par Claude Lantier). Concernant *Le Ventre de Paris*, bien que la profusion de la chair crée une tonalité parfois à la limite de l'anthropophagie, elle n'est cependant pas nécessairement associée à la violence et peut s'inscrire dans un plaisir rabelaisien véritable, dans l'association de la bombance et du sexe lors des ébats de Cadine et Marjolin.

Une autre conséquence des mutations du personnage serait dans l'apparition d'un équivalent féminin du bon vivant, avec en particulier la figure d'Irma Bécot chez Zola, ou les femmes de l'orgie dans *La Peau de chagrin*. Néanmoins, les « bonnes vivantes »[1079] n'ont pas l'aura de leurs confrères masculins, et sont alors systématiquement minorées

[1079] Nous utilisons les guillemets pour introduire ce néologisme, l'expression n'ayant pas d'équivalent au féminin.

par la narration, voire décrites comme des filles de mauvaise vie en raison de leur vulgarité. Il y a ici un phénomène qui n'est pas anodin : les bons vivants au masculin ne sont pas grossiers, ou très rarement dans la littérature du XIXe siècle, pour qu'émane d'eux une image positive. A l'inverse, la vulgarité du bon vivant est appliquée dès lors qu'il s'agit d'une figure féminine. La libération du corps féminin est une limite difficilement franchissable pour les écrivains du siècle, toujours soumis au climat social ambiant et au poids des convenances. En effet, Irma Bécot est représentée comme une femme vulgaire, mais pourrait aussi, selon un autre point de vue, être considérée comme une femme libre. De même, Honoré de Balzac libère quelque peu durant l'orgie le corps féminin de ses tabous, et c'est ainsi que l'on assiste à l'image cocasse des bruyants « ronflements » d'Aquilina après l'amour[1080].

Nos différentes observations sur l'adaptation du bon vivant au XIXe siècle ont également permis de distinguer une typologie des personnages par auteur, et c'est ainsi que sont apparues quelques grandes tendances dans l'écriture. Ainsi, les figures imaginées par Cladel seraient dans une première catégorie, que nous appelons le « pastiche autistique » et qui côtoie la satire, tant le pastiche – très fidèle – des banquets des bons vivants de Rabelais paraît étrange dans un roman aussi noir que *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*. Les personnages de Nodier relèveraient d'une deuxième manière de procéder, que nous nommons « l'œuvre-hommage/pastiche expurgé », car il y a tout au long de l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* une forte veine rabelaisienne sans pour autant que Nodier ne reprenne les excès corporels grotesques du bon vivant rabelaisien.

La troisième catégorie d'adaptation serait celle, provocante, du « Rabelais viril » imaginé par Zola (aussi bien dans *L'Assommoir* ou *Le Ventre de Paris* que dans *L'Œuvre* ou *La Curée*), mais aussi par Flaubert avec les mercenaires de *Salammbô* et par Balzac dans ses *Cent Contes drolatiques*. Enfin, la quatrième catégorie d'adaptation serait celle du « Rabelais modernisé », qui consiste à reprendre le style rabelaisien dans un récit indépendant (non un pastiche intégral comme celui de Nodier), en inondant le texte de références plus ou moins subtiles envers l'œuvre du moine défroqué tout en laissant soigneusement de côté les traits grossiers associés au personnage du bon vivant. Cette quatrième manière d'adapter le personnage rabelaisien est celle

[1080] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 118.

de Gautier dans *Le Capitaine Fracasse* et de Dumas dans *Le Grand Dictionnaire de cuisine*, *Les Trois Mousquetaires* et le premier tome des *Mémoires d'un médecin* ; mais c'est aussi de cette façon que procèdent Balzac dans *La Peau de chagrin* et Flaubert dans *Madame Bovary*, les frontières entre catégories d'adaptation n'étant pas hermétiques.

On a pu constater l'importance colossale du style de Rabelais dans l'écriture d'Honoré de Balzac, qui multiplie les références dans ses romans, mais reprend aussi de manière assez exhaustive le jeu sur les énumérations, le vocabulaire, l'humour, les sujets, les exagérations et les noms alambiqués rabelaisiens y compris en-dehors du pastiche des *Cent Contes drolatiques*. Maurice Lecuyer a d'ailleurs observé que l'adaptation de l'écriture rabelaisienne par Balzac atteint même le sommet d'un « plagiat avoué » et comique, sous le pseudonyme de « R'Hoone »[1081], au point que le narrateur balzacien aurait pu se transfigurer en le narrateur rabelaisien. Mais Balzac a choisi l'humilité, en montrant qu'il s'inscrit dans une filiation rabelaisienne. Pour autant, malgré cette ligne de fracture légère et motivée par la modestie de l'écrivain, le maître comme le disciple sont unis par le style et dans une même remise en cause des règles sociales, ce qui explique un discours polémique.

Il est en outre apparu que les écrivains du siècle ont plutôt été influencés par le sentiment balzacien de l'impossible retranscription des bons vivants rabelaisiens au XIXe siècle. L'idée de Balzac selon laquelle un gouffre sépare les deux époques littéraires hétérogènes que sont les XVIe et XIXe siècles peut être expliquée autant en raison du poids de la morale en littérature que pour des questions de transformations des goûts du lectorat et parfois des auteurs eux-mêmes. Balzac affirme que l'abîme entre les deux siècles serait infranchissable, mais tente tout de même de revivifier le style qui lui plaît tant par tous les moyens[1082]. Le sentiment de l'écrivain, sans doute non feint, est autant lié aux raisons précédentes qu'à son propre perfectionnisme, et sera partagé par les autres auteurs du corpus. Même si les bons vivants rabelaisiens sont des figures si appréciées qu'elles appellent des récupérations modernes, l'adaptation passera alors nécessairement par le biais d'une transformation du personnage, et constituera de leur point de vue une forme de trahison.

[1081] Maurice Lecuyer, *Balzac et Rabelais*, *op. cit.*, p. 135.
[1082] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99.

L'adaptation implique les mutations du personnage que nous avons détaillées. En effet, la remise en mouvement du bon vivant dans la fiction du XIXe siècle se voit limitée par un certain nombre de changements dus au contexte réel, tels que le tabou concernant des figures historiques récentes, qui ne sont pas désignées et écornées comme peuvent l'être des rois du Moyen-âge[1083]. De plus, le corps féminin est particulièrement tu, et l'on ne voit dans le texte ni les ébats, ni même la simple mention de la sexualité féminine rabelaisienne. Par contre, le corps féminin, peut s'incarner positivement non dans la sexualité, mais dans une sensualité, comme pour Salammbô ou Emma Bovary.

Les mutations du personnage sont aussi dues à des changements liés au style des auteurs, autant en raison des transformations venant des contextes historique, économique, social, philosophique et religieux au XIXe siècle qu'à cause du mode de l'adaptation en elle-même. Il s'agit en effet de procéder à un hommage dans le cadre d'une œuvre originale, et cet hommage n'existait évidemment pas dans le roman rabelaisien, puisqu'il s'agit du texte originel. Au XIXe siècle, se référer à Rabelais nécessite un effort introductif à destination des lecteurs néophytes et sourcilleux, à la fois pour expliquer la présence de motifs sulfureux et se protéger, mais aussi pour montrer que l'on se place dans une filiation rabelaisienne. Il y a une triple dissociation entre, premièrement, les thématiques attendues par le lecteur de l'époque, globalement respectées par les écrivains ; deuxièmement, l'écriture désirée par le lecteur curieux quant à l'idée d'actualiser les personnages de Rabelais ; et troisièmement avec le style désiré par le lecteur rabelaisant. Ce triple mouvement implique de faire des choix d'écriture contradictoires, et les écrivains doivent alors positionner leurs narrateurs au plus près de la source rabelaisienne (le Balzac des *Contes*, le Flaubert des *Correspondances*) ou bien prendre leurs distances pour se tenir du côté des mœurs du XIXe siècle (avec notamment un effacement plus ou moins net du corps et des excès des personnages, en particulier chez Gautier).

Les changements du personnage et de l'écriture nécessitent de faire disparaître le motif du gigantisme ainsi que de faire cohabiter les bons vivants avec les mœurs propres au temps des auteurs, alors qu'elles sont incompatibles avec la libération rabelaisienne. Cette divergence fondamentale explique le sentiment d'abord balzacien, puis assez unanime chez les écrivains, ainsi découragés de ne pas pouvoir procéder à une récupération complète du style de François Rabelais. Dès lors, les bons vivants ne pouvaient qu'être partiellement

[1083] On pense en particulier à Louis XI tel que représenté dans *Les Cent Contes drolatiques*.

retranscrits. Même si certains d'entre eux demeurent plutôt fidèles à leurs modèles rabelaisiens, comme le Mes-Bottes zolien, le personnage devient périphérique au lieu d'être au cœur du récit, et connaît parfois d'autres changements majeurs dans sa personnalité, tel que Porthos, qui est un personnage conforme aux attentes quant au roman du XIXe siècle au sens où il ne sort jamais des convenances et ne dévoile jamais son corps viril.

Mais à force de transformer le bon vivant pour le rendre plus en accord avec les mœurs du siècle, le personnage perd ses caractéristiques marquantes, et s'efface au profit d'une mise en avant de ce qui n'était à l'origine qu'un sujet dépendant de lui, le banquet. Alors que le bon vivant rabelaisien faisait grande chère ponctuellement autour d'un repas fastueux, les bons vivants des rabelaisants ne s'incarnent plus qu'en présence du banquet, qui devient prépondérant.

La place de la nourriture devient si importante qu'elle s'accapare vers la fin du siècle quelques traits du personnage tels que la dimension libératrice et rieuse, mais aussi les sujets symboliques, le repas des auteurs rabelaisants recouvrant toujours un sens particulier dépendant du mode descriptif : tantôt symbolique et allégorique, tantôt libre et de l'ordre de l'exercice de style, voire enfin, chez Zola, typiquement naturaliste (les plats étant affectés par leur environnement et l'ambiance joyeuse ou délétère entre les convives). Quel que soit le mode descriptif choisi pour représenter la nourriture du bon vivant, celle-ci prend au XIXe siècle de multiples connotations (« psychologiques », « sociologiques », « instinctives » ou « sensuelles », pour reprendre la terminologie de Corinne Abensour[1084]). La mise en avant du repas au détriment du bon vivant intéresse aussi, paradoxalement, un anti-rabelaisien comme Joris-Karl Huysmans, qui connaît suffisamment bien Rabelais pour reprendre les traits de ses personnages et les appliquer sur des figures antagonistes !

Enfin, nous avons proposé une typologie du lien à Rabelais par auteur et par œuvre, par le biais de catégories allant de la mention vague à l'imitation, en passant, par ordre croissant, par les références simples, puis les références développées, et l'adaptation. Le tableau a montré la frontière parfois poreuse entre deux catégories, ainsi que le fait que les auteurs, selon le passage, s'inscrivent régulièrement dans la plupart d'entre elles. Le tableau a aussi indiqué que les écrivains ne sont pas obnubilés par le sujet rabelaisien : même si évoquer Rabelais est un plaisir pour eux (ils s'y adonnent

[1084] Corinne Abensour, *Nourritures – Zola, Proust, Valéry, Ponge*, *op. cit.*, p. 11, 14, 18 et 33.

d'ailleurs à cœur joie), la plupart des romans du corpus ne sont pas des pastiches, et proposent ainsi des intrigues indépendantes. C'est la raison pour laquelle les références envers le moine défroqué sont nombreuses, mais ponctuelles, de même que les apparitions du bon vivant au XIXe siècle. Malgré le caractère souvent limité dans le temps de l'apparition des bons vivants dans le récit, la fréquence de la récupération du personnage est un indice non négligeable de la puissance du sentiment de filiation chez les héritiers de Rabelais.

Au final, d'aucuns, comme Balzac, considèrent par moments (dans *Les Cent Contes drolatiques*) que l'aventure du bon vivant selon Rabelais est intrinsèquement liée à l'époque de l'écriture, et qu'ainsi le seul moyen de parvenir à recréer l'ambiance rabelaisienne nécessite, outre la reprise de l'idiome, d'inscrire l'adaptation durant un Moyen-âge de fiction marqué par le grotesque jusque dans la figure monarchique de Louis XI… Tandis que dans *La Peau de chagrin*, l'auteur exprime l'impossibilité d'une hypothétique adaptation du personnage au XIXe siècle[1085]. D'autres, comme Flaubert, tendent à citer davantage le Rabelais provoquant dans leurs correspondances[1086].

Zola utilise la filiation rabelaisienne comme un illustre patronage autorisant parfois la transgression des interdits des convenances (sans se laisser limiter par l'environnement social qu'il décrit), puis devient finalement un authentique rabelaisant. Cladel restitue les débordements du banquet rabelaisien durant un chapitre particulièrement fidèle au style de Rabelais, mais qui est paradoxal vis-à-vis de la tonalité funeste du roman. Quant à Gautier et Dumas, leur style foisonne de références rabelaisiennes savantes, mais loin de tout excès corporel. Alors que leurs œuvres ne sont pas des romans de la fin du XIXe siècle, les deux écrivains annoncent le changement d'optique majeur du siècle tardif dans l'adaptation de l'héritage rabelaisien, que représente la mise en avant de la nourriture au détriment du bon vivant. De manière analogue, Nodier demeure prudent sur la représentation des excès corporels, mais applique le pastiche à l'échelle du roman entier et non pas à quelques chapitres et références. Aussi, de manière générale, et malgré le goût pour le style rabelaisien, l'on assiste semble-t-il à l'apparente victoire des convenances sur les rébellions du corps que tentèrent Balzac ou Zola.

[1085] Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 98-99.

[1086] Avec par exemple la lettre à son ami Bouilhet, datant de 1927. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert – Correspondance – Nouvelle édition augmentée, Troisième série (1852-1854)*, Paris, Louis Conard Libraire-Editeur, t. 11, 1927, « A Louis Bouilhet », p. 72 à 75.

Pour autant, et bien que les bonnes mœurs soient relativement respectées, le puritanisme victorien ambiant et l'hygiénisme n'ont peut-être pas gagné la guerre. En effet, les adaptations parfois très osées de Balzac et les passages adaptatifs de Zola sont bien publiés, et trouvent leur public. Même si dans quelques cas, comme durant *Les Cent Contes drolatiques*, les auteurs doivent user de la préface (ici, le « Prologue ») dans un but défensif contre les éventuelles attaques des lecteurs les plus sourcilleux, leurs œuvres ne sont pas mises à l'index, et surtout la préface sert parfois davantage de pied-de-nez provocateur que d'une modeste protection. Ainsi les *Contes* sont-ils adressés aux rabelaisants, les contempteurs du style rabelaisien étant violemment exclus de la lecture s'ils ne sont pas capables de se remettre en question :

> Souvenez-vous aussy, criticques enraigés, hallebotteurs de motz, harpyes qui guastez les intentions et inventions de ung chascun, que nous ne rions que enfans. […] Cecy signifie que, pour rire, besoing est d'estre innocent et pur de cueur ; faulte de quoy, vous tortillez vos lèvres, jouez des badigoinces et fronssez les sourcilz en gens qui cachent des vices et impuretez[1087].

Le tour de force de Balzac est de retourner le schéma traditionnel de la préface à but défensif selon une optique clairement offensive, qui ridiculise les lecteurs non réceptifs au style rabelaisien. Ceux-ci sont en effet insultés dans une triple énumération, et décrits comme soumis à leurs passions violentes (les « vices et impuretez »). Ce faisant, ils deviennent inhumains voire monstrueux car ils tourmentent les admirateurs de Rabelais comme autant de « harpyes ». Balzac montre que pour aborder son œuvre, ainsi que plus généralement le style de Rabelais, il convient de demeurer « innocent et pur de cueur » ; ceci permet ainsi de rester bon lecteur, avec la candeur et la naïveté du rire de l'enfant… Et c'est à ce moment que l'on commence à penser que Balzac se joue peut-être du lecteur sur tous les plans, la lecture de Rabelais étant loin d'être accessible à un regard naïf !

Et pourtant, on peut réellement comprendre ce message au premier degré, dans la mesure où pour l'auteur, l'adaptation du style de Maître François ne constitue pas un mauvais tour, mais un jeu motivé par le simple plaisir naïf de faire comme son auteur fétiche. La double-compréhension qui découle de ce message est typiquement rabelaisienne, et implique que le lecteur comprenant le texte comme un piège tendu aux « critiques enragés » se couvre lui-même de « vices et impuretez », et rejoint dès lors cette catégorie

[1087] Honoré de Balzac, *Les Cent Contes drolatiques*, *op. cit.*, « Prologue », p. 9.

mise au ban par l'auteur ! Autrement dit, Balzac s'approprie pleinement le style des prologues de Rabelais, qui lui aussi jouait sur l'ambivalence d'un style tantôt cajolant, tantôt insultant. L'amusant prologue des *Cent Contes drolatiques* est peut-être symptomatique de la réappropriation du style de Rabelais au XIXe siècle par le biais du bon vivant et de sa nourriture : malgré les précautions que doivent prendre les écrivains du siècle dans la représentation des excès corporels, les auteurs parviennent tout de même à préserver et à insuffler l'essence rabelaisienne dans leurs romans (voire leurs lettres, comme dans les *Correspondances* flaubertiennes). Ce faisant, ils font flotter plus ou moins discrètement, mais avec fierté, la bannière rabelaisienne au nez et à la barbe des ennemis de Rabelais.

Annexes

Annexe 1 : Chateaubriand sur Rabelais, « génie-mère » de la littérature française :

> Shakespeare est au nombre des cinq ou six écrivains qui ont suffi aux besoins et aux aliments de la pensée : ces génies-mères semblent avoir enfanté et allaité tous les autres. Homère a fécondé l'antiquité ; Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Horace, Virgile sont ses fils. Dante a engendré l'Italie moderne, depuis Pétrarque jusqu'au Tasse. Rabelais a créé les lettres françaises ; Montaigne, La Fontaine, Molière viennent de sa descendance. L'Angleterre est toute Shakespeare, et, jusqu'à ces derniers temps, il a prêté sa langue à lord Byron, son dialogue à Walter Scott.
> On renie souvent ces maîtres suprêmes : on se révolte contre eux ; on compte leurs défauts ; on les accuse d'ennui, de longueur, de bizarrerie, de mauvais goût, en les volant et en se parant de leurs dépouilles ; mais on se débat en vain sous leur joug. Tout tient de leurs couleurs ; partout s'impriment leurs traces ; ils inventent des mots et des noms qui vont grossir le vocabulaire général des peuples ; leurs expressions deviennent des proverbes, leurs personnages fictifs se changent en personnages réels, lesquels ont hoirs et lignée. Ils ouvrent des horizons, d'où jaillissent des faisceaux de lumière ; ils sèment des idées, germes de mille autres, ils fournissent des imaginations, des sujets, des styles à tous les arts : leurs œuvres sont les mines ou les entrailles de l'esprit humain.
> De tels génies occupent le premier rang ; leur immensité, leur variété, leur fécondité, leur originalité, les font reconnaître tout d'abord pour lois, exemplaires, moules, types des diverses intelligences, comme il y a quatre ou cinq races d'hommes sorties d'une seule souche, dont les autres ne sont que des rameaux. [1088]

L'appréciation dithyrambique de Chateaubriand est argumentée, et positionne Rabelais parmi ceux que l'auteur considère comme les « génies-mères » de la littérature. Ceux-ci, qui comptent entre autres Aristophane, Dante, Montaigne ou Shakespeare sont pour l'écrivain des figures réellement fondatrices, car chacune d'entre elles est à l'origine d'un style si puissant qu'il en a ébranlé la création littéraire de son temps et qui demeure incontournable. La vision de Chateaubriand, exprimée avec lyrisme, fait école durant le XIXe siècle, et, malgré les contempteurs de Rabelais, la critique littéraire le place parmi les classiques de la littérature française.

[1088] François-René de Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise et Considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, Paris, Gosselin et Fume, 1836, t. I, p. 323.

Annexe 2 : Extrait du discours de Mérimée à l'Académie Française, lors de la cérémonie d'accueil (il succède à Nodier).

> M. Nodier, m'a-t-on dit, copia trois fois de sa main Rabelais tout entier, afin de l'assimiler en quelque sorte. En effet, pour un esprit si curieux de la perfection des détails, c'était le modèle par excellence. L'historien de *Gargantua* n'a pas, il est vrai, une seule page qu'on puisse lire tout haut, mais il n'a pas une ligne qui n'offre un sujet de méditation à qui veut écrire notre langue. Nul mieux que lui ne sut donner à sa pensée cette forme, je dirai si française que chacune de ses phrases est comme un proverbe national. Nul mieux que lui ne connut ce que la position d'un mot peut ôter ou ajouter de grâce à une période. Esprit cultivé par la connaissance la plus approfondie de l'antiquité classique, Rabelais, vivant à la cour, mais nourri parmi le peuple, savait de Platon que le peuple est le meilleur maître de langue. Sentiments élevés, finesse, bon sens… que manque-t-il à Rabelais ? Une grande qualité sans doute. Satirique et railleur impitoyable, il ne connut jamais cette douce sensibilité qui établit un lien intime entre un écrivain et son lecteur. Mais il vivait dans un siècle rude et cruel. La guerre commençait contre la pensée et l'intelligence ; les bûchers s'allumaient autour de lui ; il combattait, et ce n'est pas sur le champ de bataille qu'il fallait s'attendrir.
> Né dans un temps plus malheureux peut-être, mais plus éclairé, M. Nodier n'emprunta à Rabelais que l'ingénieux mécanisme de son style…[1089]

Le discours de Mérimée ne se contente pas de rapporter « la légende » autour de la passion de Charles Nodier pour le style de Rabelais. Outre ce rappel dans un flamboyant hommage, Mérimée conceptualise dans le même temps les ressemblances et différences entre la source et le pastiche. On nuancera le sentiment de Mérimée à propos de Rabelais comme « satirique et railleur impitoyable », car cela s'applique mieux aux dernières années de sa vie qu'à celles de la publication de ses premiers textes. Mais on peut constater que Mérimée a bien vu, à l'instar de Balzac, l'écart entre les styles de deux époques très différentes que sont les XVIe et XIXe siècles.

Cet écart affecte fortement les différences entre le « maître et l'élève ». Ainsi, lorsque Mérimée affirme que Nodier s'est contenté de reprendre un « ingénieux mécanisme » pour procéder à la création de son pastiche[1090], l'orateur montre paradoxalement que ce dernier n'est pas aussi fidèle qu'il pourrait l'être. Ou plutôt que Nodier a fait « au mieux », mais que l'écart entre la Renaissance et l'ère postrévolutionnaire est trop grand pour que le pastiche soit entièrement efficace. Ceci dit, il ne s'agit pas pour Mérimée de diminuer la valeur du travail de Nodier. Mérimée montre simplement que Nodier est en quelque sorte prisonnier du siècle à la manière de Balzac qui pointa la difficulté de pasticher Rabelais.

[1089] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 90-91.
[1090] L'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*.

Annexe 3 : Relevé des références de Mérimée à Rabelais (extrait de Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*) :

> […] Au temps où il écrivait la *Chronique de Charles IX*, Mérimée était féru de Rabelais. Au chapitre IV de son roman, on voit le capitaine Georges présenter à son huguenot de frère un livre richement relié.
>
> « Mergy lut sur le dos : *Heures de la Cour*.
> - La reliure est belle, dit-il d'un air de dédain en lui rendant le livre.
>
> Le capitaine l'ouvrit et le lui tendit en souriant. Mergy lut alors sur la première page : *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel, composée par M. Alcofribas, abstracteur de Quintessence.* »
>
> Et plus loin encore (chapitre XIV) Georges « étendu sur un lit de repos, lisait en attendant le déjeuner *La Vie très horrifique de Pantagruel* ». Mérimée, à cette époque, devait ouvrir Rabelais (tout au moins *Gargantua*) aussi souvent que le faisait son héros : l'épigraphe du chapitre V en effet est empruntée au portrait de frère Jean (chapitre XXVII, *Livre I* (*sic.*)) :
>
> « bien fendu de gueule, beau depescheur d'heures, beau desbrideur de messes, beau descrotteur de vigiles ; pour tout dire sommairement, vrai moine si oncques en fut depuis que le monde moinant moina de moinerie » ;
>
> – et celle du chapitre XIX n'est que le proverbe cité au XLIIe chapitre de *Gargantua* :
>
> *Monachus in claustro*
> *Bene valet ova duo ;*
> *Sed quando est extra*
> *Bena valet triginta.*
>
> Durant toute sa vie, Mérimée s'intéressa à l'auteur de Pantagruel. Dans *Carmen*, il nous montre les Bohémiens « *craignant naturellement les coups*, comme Panurge »[1091]. En 1855, voyageant en Touraine, il demandait au maire de Chinon des renseignements sur le portrait de Rabelais par Delacroix[1092] ; et le 21 novembre 1860, il parlait encore à Panizzi des *harnais de gueule* de Maître François[1093].[1094]

Le relevé qu'effectue Boulenger est assez exhaustif, et se suffit à lui-même pour ce qui est de montrer la connaissance et le goût de Mérimée pour la plume rabelaisienne. On peut constater que la référence à Rabelais dépassait même le cadre des œuvres de Mérimée et qu'il en parlait fréquemment dans ses correspondances. En outre ces allusions aux textes du curé de Meudon sont très précises, et indiquent une connaissance très profonde

[1091] Prosper Mérimée, *Carmen*, Paris, Michel Lévy Frères, 1847, ch. IV, p. 163.
[1092] F. Chambon, *Notes sur Mérimée*, p. 335. Tiré d'une « Lettre » de 1856 dans la *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1896, p. 10.
[1093] Prosper Mérimée, *Lettre à Panizzi*, I, p. 149.
[1094] Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 90 à 92.

du sujet. Le relevé de Boulenger montre bien que le goût pour Rabelais dépasse largement le cadre des auteurs du corpus, choisis pour leur représentativité de l'influence rabelaisienne sur le paysage littéraire du siècle.

Annexe 4 : Lettre de George Sand à Charles Poncy, 14 décembre 1847

> Borie transcrit littéralement le style de Rabelais en orthographe moderne, ce qui le rend moins difficile à lire. En outre, il l'expurge de toutes ses obscénités, de toutes ses saletés et de certaines longueurs qui le rendent impossible ou ennuyeux. Ces taches enlevées, il reste les quatre cinquième de l'œuvre intacts, irréprochables et admirables ; car c'est un des plus beaux monuments de l'esprit humain, et Rabelais est, bien plus que Montaigne, le grand émancipateur de l'esprit français au temps de la Renaissance. Je ne me souviens plus si vous l'avez lu. Si non, attendez pour le lire notre édition expurgée, car je crois que les immondices du texte pur vous le feraient tomber des mains. Ces immondices sont la plaisanterie de son temps, et le nôtre, Dieu merci, ne peut plus supporter de telles ordures. Il en résulte qu'un livre de haute philosophie, de haute poésie, de haute raison et de grande vérité est devenu la jouissance de certains hommes spéciaux, savants ou débauchés, qui l'admirent pour son talent, ou le savourent pour son cynisme, la plupart sans en comprendre la portée, l'enseignement sérieux et les beautés infinies. Il y a vingt ans que, dans ma pensée, et même de l'œil, en le relisant sans cesse, j'expurge Rabelais, toujours tentée de lui dire : « Ô divin maître, vous êtes un atroce cochon ! » Maurice faisait le même travail dans sa pensée. Très fort sur ce langage dont notre idiome berrichon nous donne la clef plus qu'à tous les savants commentateurs, il le goûtait très sérieusement, et il avait fait (et vous l'avez vue, je crois) une série d'illustrations, dessinées dès son enfance d'une manière barbare, mais pleines de feu, d'originalité, d'invention et du reste parfaitement chastes, comme le sentiment qui lui faisait adorer le côté grave, artiste et profond de Rabelais. Le temps me manque pour réaliser mon désir. Borie s'est trouvé libre de son temps pour quelques mois, et je lui ai persuadé de faire ce travail. Il s'en tire à merveille ; je revois après lui, et l'expurgation est faite avec un soin extrême pour ôter tout ce qui est laid et garder tout ce qui est beau. Maurice, qui dessine assez bien maintenant, reprend en sous-œuvre ses compositions, en invente de nouvelles et fait sur bois une cinquantaine de dessins qui seront gravés et joints au texte. Ce sera un ouvrage de luxe… Nous aurons, je crois, rendu un grand service à la vérité et à l'art en faisant passer dans les mains des femmes honnêtes et des jeunes gens purs un chef-d'œuvre qui, jusqu'à ce jour, leur a été interdit avec raison. J'attacherai mon nom en tiers à cette publication pour aider au succès de mes jeunes gens et je ferai précéder l'ouvrage d'un travail préliminaire. Gardez-nous le secret…[1095]

Cette lettre est en quelque sorte le manifeste des intentions de G. Sand vis-à-vis de l'œuvre rabelaisienne. Il convient, pour Sand, de purger un langage qui d'après elle n'a plus lieu d'être

[1095] George Sand, *Correspondance*, II, p. 375-377. Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, *op. cit.*, p. 129 à 131.

au XIXe. La méthode est sujette à débat, mais le but noble. Il s'agit de transformer le texte pour qu'il puisse « passer dans les mains des femmes honnêtes et des jeunes gens purs », en supprimant les « immondices » (que sont la vulgarité, la saleté et l'humour gras pour l'auteur), mais aussi « certaines longueurs » (Sand pense certainement aux énumérations par exemple). Cette intention est tout à fait louable et novatrice. En effet, durant le siècle, la lecture de Rabelais était a priori réservée aux hommes. De plus, le procédé est original : Sand parle de l'analyse du texte par le truchement de « l'idiome berrichon » plutôt que par les commentaires des spécialistes (le Berry étant frontalier de la Touraine, les idiomes ont une certaine proximité).

On regrette que Sand, ainsi que Borie et Maurice n'aient guère été sensible à l'humour et au lyrisme de la verve d'Alcofribas Nasier. En somme, le travail que Borie a commencé, s'il avait été mené à terme, aurait mené à une édition du texte le dépouillant de tout l'attrait comique des « immondices » dont parle Sand pour ne garder que la « haute philosophie » et l'aspect « grave ». On n'a pas trouvé d'explication quant à l'abandon de ce projet de réécriture. Sans doute cet échec s'explique-t-il par le fait que les auteurs se seraient rendu compte d'une possible trop grande transformation du texte. A vouloir trop adapter le texte en un langage châtié, l'essence de Rabelais, la substantifique moelle aurait risqué de disparaître.

La lettre à Charles Poncy nous indique ainsi que Sand avait un point de vue sur Rabelais que l'on pourrait juger mitigé, et qui s'incarne assez bien dans l'antithèse de l'apostrophe « O divin maître, vous êtes un atroce cochon ! ». George Sand refuse de voir dans l'humour gras et parfois scatologique de Rabelais un caractère propre à son style. Elle considère en effet que ces passages qui l'incommodent tant ne sont pas véritablement dignes de la « haute philosophie » qu'elle apprécie dans les textes rabelaisiens. Il semble que Sand ait, comme nombre d'autres, compris l'indication de Rabelais lui-même sur la similitude entre ses écrits et les silènes[1096] comme signifiant que la grossièreté ne serait qu'un simple fard masquant une réflexion plus profonde. Le problème dans cette interprétation est qu'elle nie le caractère unique et lyrique des passages où Rabelais se complait dans un humour que l'on juge grossier des siècles après l'écriture.

[1096] Pour rappel, il s'agissait de boîtes antiques aux motifs repoussants et grossiers, mais qui servaient à contenir un produit précieux.

S'il est vrai qu'il s'agissait du goût de l'époque du curé de Meudon, devrait-on pour autant modifier le texte en faisant disparaître ces moments purement et simplement ? La lettre est en tout cas très intéressante, car elle montre précisément cette dimension de pierre d'achoppement du texte rabelaisien pour la question de sa réédition au XIXe siècle (et encore aujourd'hui). Le texte n'est ni tout à fait transposable « en l'état », ni tout à fait transformable car l'on a le sentiment (même si Sand ne le partage pas) que l'on risquerait alors de se priver d'une partie du sens et de la richesse de l'œuvre ; en un mot, de ce qui fait son essence. Et le grand risque du défi de la réédition de Rabelais est de ne pas pouvoir mener le projet à son terme. En ce sens, les travaux d'adaptation de Guy Demerson ou de Mireille Huchon sont encore plus remarquables.

Annexe 5 : Lettre de Gustave Flaubert à Ernest Chevalier, 24 mars 1837 :

> Le père Langlois et Orlowski ont dîné à la maison et ils ont passablement bu, mâqué, blagué. Achille, moi et Bizet sommes invités pour dimanche à aller riboter, fumer et entendre de la musique chez Orlowski. Tous les réfugiés Polonais y seront. Ils sont 30. C'est une fête nationale, tous les dimanches de Pâques il en est ainsi chez l'un deux. On mange des saucisses, des boudins, des œufs durs, de la cochonnaille et il n'est permis d'en sortir que saouls et après avoir vomi 5 ou 6 fois.
> J'ai une nouvelle agréable à t'apprendre, […] le censeur des études M. C*** qui [a] une chemise sale, des bas sales, une âme sale, et qui enfin est un salop [*sic*], […] avait été surpris dans un bordel et qu'il allait être traduit devant le Conseil Académique ; voilà qui est [une bonne] blague. Voilà qui me réjouit, me récrée, me délecte, me fait du bien à la poitrine, au ventre, au cœur, aux entrailles, aux viscères, au diaphragme, etc. Quand je pense à la mine du censeur surpris sur le fait et limant, je me récrie, je ris, je bois, je chante, ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! et je fais entendre le rire du « Garçon »[1097], je tape sur la table, je m'arrache les cheveux, je me roule par terre, voilà qui est bon. Ah ! Ah ! voilà qui est une blague […], adieu, car je suis fou de cette nouvelle […].[1098]

A cette époque, Flaubert est encore jeune[1099], mais il témoigne déjà un goût prononcé pour le style rabelaisien. Cette lettre témoigne, avec une certaine lourdeur, de l'attrait de Gustave pour les énumérations, présentes à quatre occurrences dans l'extrait (lignes 5 à 6, 8 à 10, 11 à 13 et enfin 14 jusqu'à « Ah ! voilà qui est une blague »). L'aspect pléthorique est aussi appliqué à la nourriture pour conter l'anecdote du repas chez Orlowski, dont l'abondance est aussi d'un tour rabelaisant et amène les convives à sortir ivres et

[1097] Stéréotype de bourgeois ridicule inventé par Flaubert et ses amis.
[1098] *Œuvres complètes de Gustave Flaubert – Correspondance – Nouvelle édition augmentée, Première série (1830-1846)*, Paris, Louis Conard Libraire-Editeur, tome 9, 1926, « A Ernest Chevalier », Rouen, 24 mars 1837, p. 24.
[1099] Il a vingt-cinq ans en 1837.

malades. Pour autant, Flaubert fait un hommage beaucoup plus tangible dans la lettre qu'il envoie à son ami Louis Bouilhet en 1852 (voir Annexe 6).

Annexe 6 : Lettre de Gustave Flaubert à Louis Bouilhet, 26 décembre 1852 :

Cejourd'huy, 26 décembre 1852.

En recepvant, à ce matin, la tant vostre gente épistre, i'ay esté marry, vrayment ; car ès érèbes où pérégrine ma vie songeresse, ces jours dominicaux, par ma soif, sont comme oasis libyques où ie me rafraischys à vostre ombraige et en suis-ie demouré méchanique toute la vesprée, ie vous assure. Oyez pourtant. Par affinité d'esperits animaulx et secrète coniunction d'humeurs abscondes, ie me suys treuvé estre ceste septmaine hallebrené de mesme fascherie, à la teste aussy, au dedans, voyre ; pour ce que toutes sortes grouillantes de papulles, acmyes, phurunques et carbons (allégories innombrables et métaphores incongrues, ie veux dire) tousiours poussoyent emmy mes phrases, contaminant par leur luxuriance intempestive, la nice contexture d'icelles ; ou mieux, comme il advint à Lucius Cornelius Sylla, dictateur romain, des poulx et vermine qui issoyent de son derme à si grand foyson que quant et quant qu'il en escharbouylloit, plus en venoyt, et estoyt proprement comme ung pourceau et verrat leperoseux, tousiours engendrant corruption de soy-même, et si en mourut finalement.

Ains vous, tant docte scripteur, qui d'un font caballin espanchez à goulot mirifique vos ondes susurantes, de ce souci ne vous poinctant, ceste tant robuste pucelle qui ha nom Muse, comme bon compaignon et paillard lyrique que estes, tousiours la tabourinez avec angin roide, tousiours la hacquebutez, la gitonnez, la biscottez, la glossotez, par devant, par derrière, en tous accoustremens et langaiges, à la Françoyse, à la Sinnoyse, à la Latine, à l'Alexandrine, à la Saphique, à l'Adonique, à la Dithyrambique, à la Persique, à l'Egyptiacque, en cornette, en camail, sur le coing d'ung tonneau, sur les fleurs d'ung pré, sur les coquilles du rivaige, en plain amphithéâtre ou en camère privée, brief en toutes postures et occasions.

Ie me suys bien délecté ce jourd'huy à vos distiques Catulliens. Ie vouldroys en faire tels, si pouvois, ie le dys. Comme Julius Caesar Scaliger (ung consommé ès lettres anctiques, cestuy-là) qui souloyt répéter par enthousiasme, luy plus aimer avoir faict l'ode melpomènéenne du bon Flaccus que estre roy d'Arragon (ce est une province de Hespaigne, delà les monts Pyrénéans, près Bagnères en Bigorre, où vérolés vont prendre bains pour eux guarryr ; allez, si en estes), i'ay donc curiosité véhémente de voir du tout finy votre carmen fossiléen, qui estalera la pourtraicture des antiques périodes de la terre et chaos (y devoit estre un aage à rire, par la confusion qu'y estoit) et je cuyde desia, par le loppin que i'en connoys, que sera viande de mardy-gras, régallade de monseigneur, et y fauldra estre moult riche en entendement poétique, pour en guster à lourdoys la souëve saveur, comme de Chalibon de Assyrie, de Johannisberg de Germanie, de Chiras ès mers Indiques, que magnats seuls hument quand ils veulent entregaudyr aux grandes festes et esbattements dépenciers.

Ains n'avez vous paour, amy, que tousiours couché comme ung veau et roulant la vastitude de ces choses en la sphéréité de vostre entendement,

elles ne cataglyptent une façon de microsme en vostre personne et ne vous appréhendent vous-même ? Ce advient aux femmes engroissées, vous savez, qui appètent mangier un connil, ie suppose ; à leur fruict qu'elles font poussent des oreilles de connil sur l'estomach ; ou comme enfantelets qui cogitant, dans leurs bers, eux pysser contre un mur, compyssent de vrai leur linceuls ; tant le cerveau ha force, ie vous dys, et met tous atosmes en branle ! Adonc, vos roignons deviendroyent rochiers et les poils du cul palmiers, et la semence demeurant stagnante ès vases spermatiques (comme laictages, l'été, dans les jarres d'argile) se tourneroit en crème, et bientôt en beurre, voyre bitume plustôt, ou lave volcanique dont on feroyt après des pumices, pour bellement polir les marbres des palais et sépulchres. Lors, mousse croystroit au fondement (lequel tousiours est eschauffé par vents tiédis comme ès régions équatoriales), fange seroit ès dents, or en aureilles, nacre ès ongles, fucus sur la merde et uystres à l'escalle dans le gozier ; yeux aggrandis et tousiours stillants en place seroient comme des lunes mortes, et perpétuelles exhalaëson poëtique, comme l'on voit de l'Etna en Sicile, issoyroit de votre bouche ! Voyageurs lors viendroient par milliers specter ce poète-nature, cet homme-monde, et ce rapporteroit moult argent au portier. Je m'esgare, ie croys, et mon devis sent la phrénésie Delphique et transport hyperbolique. Si pourtant ne vay-ie tourner mon style, car vous sais-ie compaignon aymant aulcune phantaisie et phantastiquerie, et conchiez de dédain et contemnation (ès continents Apolloniques) ces tant coincts jardinets, à ifs taillés et gazons courts, où l'on n'a place pour ses coudes ne ombre pour sa teste. Ains dilectez contrairement les horrificques forêts caverneuses et spelunqueuses, avec grands chênes, larges courant d'aër embalsamés, fleurs coulourées, ombres flottantes, et tousiours, au loing, quelque hurlement mélancholique, en le dessous des feuilles, comme d'un loup affamé ; et déjà, delà, esbattements spittacéens sur les hautes branches, et singes à queue recourbe, claquant des badingoinces et montrant leur cul.
Or donc, puisque n'avons jà bronché (estant ferrés à glace, ie suppose) ni jà courbé nostre eschine sous le linteau d'aulcune boutique, ecclise, confrayrie, servition quelconque, guardons (ce est mon souhait de nouvel an pour tous deux) ceste sempiternelle superbe amour de Beaulté, et soyons, de par toute la bande des grands que ie invoque, ainsy tousiours labourant, tousiours barytonnant, tousiours rythmant, tousiours calophonisant et nous chéryssant.
A Dieu, mon bon, adieu mon peton, adieu mon couillon (gausche).

Gustavus FLAUBERTUS,
Bourgeoisophobus[1100].

La lettre adressée à Louis Bouilhet est une forme de joyeuse plaisanterie de la part de Gustave Flaubert. Outre le fait que ce dernier soit resté tout aussi rabelaisant quinze ans après la lettre à Chevalier, on peut constater son talent dans la restitution du moyen français ainsi que le ton tout à fait plaisant de l'ensemble. En bon rabelaisant, il ne recule devant rien pour susciter le rire de son interlocuteur. En témoignent le propos parfois grivois et un emballement du discours, écrit à la manière des caricatures de harangues de Rabelais

[1100] *Œuvres complètes de Gustave Flaubert – Correspondance – Nouvelle édition augmentée, Troisième série (1852-1854)*, Paris, Louis Conard Libraire-Editeur, t. 11, 1927, « A Louis Bouilhet », p. 72 à 75.

comme celle de Janotus de Bragmardo. Cet emballement est notamment visible dans l'accumulation des références savantes ainsi que par l'usage d'un trait typique du style rabelaisien, le jeu sur les énumérations, avec par exemple le second paragraphe qui recense dans un comique grotesque vingt-quatre manières de « tambouriner » la « Muse » en bon « paillard lyrique ». Cependant, la lecture ne nous donne pas pour autant l'impression d'être en présence de Janotus de Bragmardo, car le propos est maîtrisé. Effectivement, le contenu de la lettre n'est pas comparable à la langue de l'envoyé de la Sorbonne, que Rabelais sabote volontairement et transforme en un discours ridicule qui perd toute dimension oratoire (par exemple avec de fréquentes onomatopées de raclements de gorge montrant que le personnage n'a aucune prestance et est vraisemblablement malade).

A l'inverse de Janotus, cette épître de Gustave Flaubert à Louis Bouilhet est plutôt écrite dans le style des prologues de Maître François. Le ton est en effet caractéristique de l'ouverture des œuvres rabelaisiennes, à la fois bienveillant et railleur, et dans une adresse directe de l'auteur au lecteur. La conclusion résume de manière brillante le mélange de ces deux tonalités du discours : « A Dieu, mon bon, adieu mon peton, adieu mon couillon (gausche) ». Effectivement, dans la première partie de la phrase Flaubert qualifie Bouilhet par des surnoms affectueux (« bon », « peton ») ; mais le « couillon (gausche) » manifeste une tonalité plus moqueuse. La raillerie va d'ailleurs assez loin par moments, comme en témoigne l'ouverture du quatrième paragraphe : « Ains n'avez vous paour, amy, que tousiours couché comme ung veau et roulant la vastitude de ces choses en la sphéréité de vostre entendement […] ».

On peut constater que Flaubert se permet même de faire dans la plaisanterie facile et *ad hominem* (où la « sphéréité » de l'entendement n'est pas sans lien avec le patronyme du destinataire, Bouilhet, à la consonance très proche du nom « boule »…). Pour autant, on ne pourrait pas aller jusqu'à penser qu'il s'agirait là d'une moquerie faite dans le but de blesser. Louis Bouilhet, ami de longue date de Gustave Flaubert, était aussi rabelaisant que lui[1101] et ne pouvait donc qu'apprécier la référence au style rabelaisien sans s'offusquer d'être ainsi pris à partie par l'humour déployé par Flaubert dans son épître. D'ailleurs, peu avant la conclusion, l'auteur montre bien qu'il ne pense pas à mal : « […] guardons […]

[1101] On peut lire un commentaire outré de Louis Bouilhet à l'encontre d'Alphonse de Lamartine critiquant Rabelais, dans une lettre à Gustave Flaubert : « Puisque nous parlons de ce grotesque barde nommé Lamartine, sais-tu comment il s'exprime au sujet de Rabelais ? « Les ordures de Rabelais... Le grand boueux de la triste humanité... Les grossières facéties de Rabelais... » […] ». Antoine Albalat, *Gustave Flaubert et ses amis*, *op. cit.*, p. 23.

ceste sempiternelle superbe amour de Beaulté, et soyons, de par toute la bande des grands que ie invoque, ainsy tousiours labourant, tousiours barytonnant, tousiours rythmant, tousiours calophonisant et nous cheryssant ». Ces lignes exhalent une grande tendresse, ici totalement dénuée de raillerie. Il s'agit très certainement des véritables intentions de l'auteur, qui s'est amusé à écrire une forme originale et plaisante de « carte de vœux » pour souhaiter à son ami la bonne année. Cette lettre est un des exemples les plus frappants du goût prononcé de Flaubert pour le style de François Rabelais.

Annexe 7 : Menu de Louis XVIII, rapporté par Alexandre Dumas :

EN MAIGRE

QUATRE POTAGES.
Potage de poisson à la provençale.
Nouilles à l'essence de racines.
Potage à la d'Artois à l'essence de racines.
Filet de lottes aux écrevisses.

QUATRE RELEVES DE POISSON.
Croquettes de brochets à la Béchamel.
Vol-au-vent garni de brandade de morue aux truffes.
Filets de soles à la Dauphine.
Orly de filets de carrelets.

QUATRE GROSSES PIECES.
Turbot au beurre d'anchois.
Grosse anguille à la régence.
Bar à la vénitienne.
Saumon sauce aux huîtres.

TRENTE-DEUX ENTREES.

Les croquettes de brochet.
Raie bouclée à la hollandaise.
Bayonnaise de filets de soles.
Quenelle de poisson à l'italienne.
Grondins grillés, sauce au beurre.

La brandade de morue.
Plies à la poulette.
Pâté chaud de lamproies.
Pluviers de mer en entrée de broche.
Brême à la maître d'hôtel.

Les filets de soles à la Dauphine.
Perches au vin de Champagne.
Darne d'esturgeon au beurre de Montpellier.
Turban de filets de merlans à la Conty.

Escalopes de morue à la provençale.

La orly de filets de carrelets.
Caisse d'huîtres aux fines herbes.
Escalopes de barbue en croustade.
Filets de poules d'eau à la bourguignonne.
Eperlans à l'anglaise.

Turbot au beurre d'anchois.
Escalopes de truites aux fines herbes.
Sauté de filets de plongeons au suprême.
Vol-au-vent de poisson à la Nesle.
Petites caisses de foies de lottes.

La grosse anguille à la régence.
Blanquette de turbot à la béchamel.
Pain de carpes au beurre d'écrevisses.
Salade de filets de brochets aux laitues.
Filets d'alose à l'oseille.

Le bar à la vénitienne.
Papillotes de surmulets à la d'Uxelles.
Boudins de poisson à la Richelieu.
Vives froides à la provençale.
Sauté de lottes aux truffes.

Saumon, sauce aux huîtres.
Rougets à la hollandaise.
Filets de sarcelles à la bigarade.
Timbale de macaroni garnie de laitances.
Emincés de turbotins gratinés.

QUATRE GROSSES PIECES D'ENTREMETS.

L'ermitage indien.
Le pavillon rustique.
Le pavillon hollandais.
L'ermitage russe.

QUATRE PLATS DE ROTS POUR LES CONTRE-FLANCS.

Aiguillettes de goujon.
Poules de mer.
Sarcelles au citron.
Petites truites au bleu.

TRENTE-DEUX ENTREMETS.

L'ermitage indien.
Laitues au jus de racines.
Blanc-manger à la crème.
Buisson de homards.
Gâteaux glacés à la Condé.

Le pavillon rustique.

Céleri à l'essence maigre.
Gelée de punch.
Œufs brouillés aux truffes.
Petits nougats de pommes.

Le pavillon hollandais.
Concombres au velouté.
Gelée de café moka.
Œufs pochés aux épinards.
Génoises en croissant perlées.

L'ermitage russe.
Cardes au jus d'esturgeon.
Pommes au riz glacées.
Truffes à la serviette.
Petits gâteaux à la Pithiviers.

Les aiguillettes de goujons.
Gâteau renversé au gros sucre.
Truffes à l'italienne.
Pudding au vin de Malvoisie.
Choux-fleurs au parmesan.

Les poules de mer.
Petits soufflés de fécule.
Œufs pochés à la ravigote.
Gelée de citrons moulée.
Champignons à l'espagnole.

Les sarcelles au citron.
Gâteaux glacés aux pistaches.
Crevettes en hérisson.
Fromage bavarois aux abricots.
Pommes de terre à la hollandaise.

Les petites truites au bleu.
Panachées en diadème au gros sucre.
Petites omelettes à la purée de champignons.
Gelée des quatre fruits.
Salsifis à la ravigote.

POUR EXTRA, DIX ASSIETTES DE PETITS SOUFFLES EN CROUSTADES.

Soufflés aux macarons amers.
Soufflés à l'orange.

DESSERT.
8 corbeilles et 10 corbillons.
12 assiettes montées.
10 compotiers.
24 assiettes et 6 jattes[1102].

[1102] Alexandre Dumas, *Le Grand Dictionnaire de cuisine*, *op. cit.*, « Lettre à Jules Janin », p. 55-56.

Il serait difficile ici, voire superflu, de tenter de commenter ce menu si ce n'est pour appuyer davantage la dimension proprement hyperbolique du repas. On ignore si Dumas rapporte ce qu'il a lu de manière objective ou s'il a accentué la démesure. Cependant, on est tenté de lire ces trois pages au premier degré, car il était d'usage pour le roi, du temps de la monarchie, d'avoir une table fastueuse suscitant l'admiration des invités. De plus, nul ne mangeait de tous les plats proposés ; chacun choisissait de petites portions à son goût parmi les « quatre potages », les « quatre relevés de poisson », les « quatre grosses pièces », les « trente-deux entrées », « quatre grosses pièces d'entremets », « quatre plats de rots pour les contre-flancs », « trente-deux entremets », les « extra » et le « dessert »… Soit quatre-vingt-six plats (!).

Annexe 8 : Flaubert lisant Rabelais (d'après Catulle Mendès) :

> Une fois, Gustave Flaubert, devant quelques amis, prit dans sa bibliothèque « le tiers livre des faicts et dicts héroïques du bon Pantagruel » et se mit à lire à haute voix. Ce fut extraordinaire. Dans son immense robe brune, la chemise bouillonnant sur l'ampleur du ventre, le pantalon flottant et plissé comme le cuir des jambes d'éléphant, Flaubert s'érigeait, volumineux, presque géant, jovial comme un beau moine tourangeau et superbe comme un Vercingétorix ; sa face large et bonne, où montait un fort sang joyeux, s'allumait de taches rouges et bleuâtres, pareilles à des fleurs de vin ; ses yeux écarquillés s'enflambaient d'allégresse, et, sous l'envolement des moustaches, avec des râles de plaisir et des sanglots de rire, à travers des essoufflements rauques, roulait de sa bouche béante et puissamment lippue, de son « gueuloir » comme il disait, le verbe torrentiel de Rabelais : niagara prodigieux d'équivoques obscènes et d'épiques emphases, de gausseries ordurières et de sublimes utopies, tourbillon de paroles rudes comme cailloux ou fluides comme miel, exquises, immondes, chaleureuses, cyniques, qui, emportant la pensée dans une véhémence d'écroulement, la tournait, la virait, comme Diogène son tonneau, la brouillait, barbouillait, perçait, hersait, versait, renversait, nattait, grattait, flattait, barattait, tarabustait, culbutait, destoupait, détraquait, triquetait, tripotait, tracassait, cabossait, historiait, verlopait, chaluppait, guizarmait, enharnachait et carapaçonnait ! J'eus la vision de Rabelais lui-même, déclamant à ses « compaings » ivres, non de purée septembrale, mais du pur vin de l'esprit, quelque page, aimée entre toutes, de sa prodigeuse épopée. Seuls ils ont pu comprendre pleinement le grand Aristophane, cet antique Rabelais, ceux-là qui, aux fêtes de Dionysos, entendirent sa joie jaillir formidablement du porte-voix comique et la virent grimacer dans le rire plus qu'humain des masques. Gustave Flaubert, en ses jours de belle humeur, était l'énorme masque vivant et le tonitruant porte-voix de la face rabelaisienne[1103].

[1103] Cité par Marie-Ange Fougère, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : Histoire d'un malentendu*, *op. cit.*, p. 75.

Catulle Mendès fait du très rabelaisant Flaubert une forme d'avatar de Rabelais (« J'eus la vision de Rabelais lui-même »), et l'amour que porte l'écrivain de *Madame Bovary* envers le style rabelaisien est tel que le Flaubert lisant à voix haute le *Tiers Livre* le transforme, et il semble prendre les traits du moine défroqué. En particulier, son changement d'apparence se vérifie dans une énumération de verbes marqués par un style plaisant et sympathique. L'auteur affirme avoir vu en Flaubert un phénomène analogue à ce que nous observons dans les textes du siècle dès que le récit se met à décrire un bon vivant : le bon vivant du siècle semble se transfigurer, laissant apparaître « l'énorme masque vivant » des géants de Rabelais. On remarquera néanmoins un détail confirmant notre sentiment général à propos de la perception de Rabelais durant le siècle. Il semble admis de manière générale, même parmi les rabelaisants, que seuls les proches d'auteurs tels que Rabelais ou Aristophane ont pu comprendre pleinement leur humour et leurs allusions (« Seuls ils ont pu comprendre pleinement le grand Aristophane, cet antique Rabelais, ceux-là qui, aux fêtes de Dionysos, entendirent sa joie jaillir formidablement […] »). Cela dit, malgré le sentiment général d'un échec de l'écriture rabelaisante par les auteurs du XIXe siècle, il ressort du message de Catulle Mendès un sentiment plus positif, celui de la transfiguration de Flaubert en Rabelais. Aussi, bien que les bons vivants et leurs auteurs estiment ne pas être à la hauteur de ceux dont ils se revendiquent, les personnes (fictives, ou réelles dans le cas présent) mises en leur présence voient bel et bien les traits du « porte-voix » se changer et « entendent jaillir la joie » du porte-étendard.

Bibliographie

Corpus primaire

BALZAC Honoré de, *Les Cent contes drolatiques, colligez es abbaïes de Touraine, et mis en lumière par le Sieur de Balzac, pour l'esbattement des Pantagruélistes et non aultres*, Paris, Librairie de Ed. Werdet, 1837, 295 pages.

− , *La Peau de chagrin* [1831], dans *La Comédie humaine*, tome X, édition de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, 1856 pages.

DUMAS Alexandre (père), *Le Grand dictionnaire de cuisine* [1873], Paris, Alphonse Lemerre Editeur (édition posthume), 1878, 566 pages.

− , *Mémoires d'un médecin*, tome 1 « Joseph Balsamo » [1846-1849], Michel-Lévy Frères (éditeurs), Paris, Librairie Nouvelle, 1872, 293 pages.

− , *Les Trois Mousquetaires* [1844], Paris, Pocket, édition de Jacques Goimard, 1993, 851 pages.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary* [1857], dans *Œuvres de Flaubert*, tome I, édition d'A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1936.

−, *Salammbô* [1862], dans *Œuvres de Flaubert*, tome I, édition d'A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1936.

GAUTIER Théophile, *Le Capitaine Fracasse* [1863], édition d'Adolphe Boschot, Paris, Classiques Garnier, 1964, XXXII-507 pages.

HUYSMANS Joris-Karl, *A Rebours* [1884], édition présentée par Daniel Grojnovski, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, 405 pages.

−*, A vau-l'eau* [1882], Paris, Département de la Librairie Arthème Fayard, coll. « Mille et une nuits », novembre 2000, 63 pages.

NODIER Charles, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* [1830], Paris, Editions d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables » (fac-similé de l'édition originale de Delangle), 1977, 398 pages.

RABELAIS François, *Pantagruel, ou Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, roi des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua, composés*

nouvellement par maître Alcofribas Nasier [1532], préface par Marie-Madeleine Fragonard (éd.), Paris, Pocket Classiques, 1997, 363 pages.

−, *Gargantua, ou La vie treshorrificque du Grand Gargantua, pere de Pantagruel* [1532], préface par Guy Demerson (éd.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, 387 pages.

−, *Le Tiers Livre, ou Le Tiers Livre des faicts et dicts héroïques du noble Pantagruel, composé par Monsieur François Rabelais, docteur en médecine* [1546], préface par Guy Demerson (éd.), Paris, Points Seuil, nouvelle édition de janvier 1997, 469 pages.

−, *Le Quart Livre, des faicts et dicts Heroïques du bon Pantagruel* [1552], préface par Guy Demerson (éd.), Paris, Points Seuil, 1997, 526 pages.

–, *Le Cinquième Livre des faicts et dicts Heroïques du bon Pantagruel, composé par M. François Rabelais, docteur en Medicine, auquel est contenu la visitation de l'Oracle de la Dive Bacbuc et le mot de la Bouteille, pour lequel avoir est entrepris tout ce long voyage, nouvellement mis en lumiere* [1564] (posthume), préface par Guy Demerson, Paris, Points Seuil, 1997, 377 pages.

ZOLA Emile, *L'Assommoir* [1877], Paris, Livre de Poche Classiques, Librairie Générale Française, 1996, 576 pages.

−, *L'Œuvre* [1886], Paris, Gallimard, collection « Folio Classique », 1983, 492 pages.

−, *La Curée* [1871], préface et commentaires de Marie-Thérèse Ligot, Paris, Pocket, 2009, 416 pages.

−, *Le Ventre de Paris* [1873], Paris, Livre de Poche, collection « Classiques de Poche », 2012, 502 pages.

Corpus secondaire

CLADEL Léon, *L'Homme de la Croix-aux-Bœufs*, Paris, E. Dentu Editeur, 1878, 383 pages.

DUMAS Alexandre (père), *Le Comte de Monte Cristo* [1844], t. I, préface de Jean-Yves Tadié, édition de Gilbert Sigaux, Paris, « folio classique », Gallimard, 1998, 703 pages.

FLAUBERT Gustave, *Œuvres complètes de Gustave Flaubert – Correspondance – Nouvelle édition augmentée, Première série (1830-1846)*, Paris, Louis Conard Libraire-Editeur, tome 9, 1926, 440 pages.

– *Troisième série (1852-1854)*, Paris, Louis Conard Libraire-Editeur, t. 11, 1927, 448 pages.

– *Quatrième série (1854-1861)*, Paris, Louis Conard Libraire-Editeur, t. 12, 1927, 472 pages.

– *Cinquième série (1862-1868)*, Paris, Louis Conard Libraire-Editeur, t. 13, 1929, 437 pages.

JUVENAL, *Satires* [90 à 127 après J.C.], édition et traduction par Olivier Sers, collection Classiques en poche, Paris, les Belles Lettres, 2005, 342 pages.

MORE Thomas, *L'Utopie* [1516], édition de Simone Goyard-Fabre, traduction de Marie Delcourt, Paris, Garnier Flammarion, 1987, 248 pages.

RABELAIS François, *La Pantagrueline prognostication pour l'an 1533, avec les Almanachs pour les ans 1533, 1535 et 1541 - La grande et vraye Pronostication nouvelle de 1544*, édition établie par M.-A. Screech, assisté par Gwyneth Tootill, Anne Reeve, Martine Morin, Sally North, Stephen Bamforth, Genève, Droz, 1974, 179 pages.

ROUVILLOIS Frédéric, *Histoire de la politesse de 1789 à nos jours*, coll. Champs histoire, Paris, Flammarion 2006, édition de 2008, 635 pages.

Textes critiques

ABENSOUR Corinne, *Nourritures : Zola, Proust, Valéry, Ponge*, Paris, Quintette, coll « expliquer les textes », 1990, 63 pages.

ARZOUMANOV Anna et NARJOUX Cécile (dir.), *Béroul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce*, coll « Styles, genres, auteurs », Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, 210 pages.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance* [1965], traduction par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2012, 480 pages.

BOUDIER Valérie, *La cuisine du peintre : scène de genre et nourriture au « Cinquecento »*, Rennes, Presses universitaires de Rennes ; Tours, Presses universitaires François-Rabelais de Tours, 2010, 365 pages.

BOULENGER Jacques, *Rabelais à travers les âges, compilation suivie d'une bibliographie sommaire de l'œuvre de Maître François, comprenant les éditions qu'on en a données depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, d'une étude sur ses portraits et d'un examen de ses autographes – ouvrage illustré de plusieurs portraits et fac-similés*, Paris, Le Divan, coll. « Saint-Germain-des-Prés n°2 », 1925, 244 pages.

CEARD (Jean) et DEMONET (Marie-Luce), *Rabelais et la question du sens*, avec la collaboration de Stéphan Geonget, Genève, Droz, 2011, 312 pages.

DEMERSON Guy, *L'esthétique de Rabelais* [1996], Paris, SEDES, 2011, 322 pages.

DUPEBE Jean, GIACONE Franco, NAYA Emmanuel…, *Esculape et Dionysos, Mélange en l'honneur de Jean Céard*, Genève, Droz, 2008, p. 657-674 et p. 707-716, 1176 pages.

FOUGERE Marie-Ange, *Le Rire de Rabelais au XIXe siècle : histoire d'un malentendu*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2009, 194 pages.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, coll. « Poétique », Seuil, 1983, 119 pages.

GREVE Marcel de, *La réception de Rabelais en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, études réunies par Claude De Grève et Jean Céard, Paris, Honoré Champion, 2009, 303 pages.

HUCHON Mireille, *Rabelais*, Paris, Gallimard, 2011, 432 pages.

LAROUSSE Pierre, *Le Grand dictionnaire universel du XIXe siècle français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc.* (tome 9), Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866. [Disponible sur Gallica], 1283 pages + XI pages.

LECUYER Maurice, *Balzac et Rabelais*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, 222 pages.

ORY Pascal, *Le Discours gastronomique français des origines à nos jours*, Paris, Gallimard-Julliard, coll. « Archives », 1998, 202 pages.

PATRY Henri, *Rabelais et Flaubert*, Paris, Champion, 1904, 15 pages.

PERROT Philippe, *Le corps féminin : XVIIIe-XIXe, « le travail des apparences »* (avant-titre), Paris, Seuil, collection « Points », 1984, 280 pages.

PRZYBOS Julia, *Les aventures du corps masculin*, Paris, Editions Corti, coll. « Les Essais », 2012, 293 pages.

REVERZY Eléonore et MARQUER Bertrand (sous la direction de), *La cuisine de l'œuvre au XIXe siècle : regards d'artistes et d'écrivains*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013, 248 pages.

SICOTTE Geneviève, *Le Festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans* [1999], Montréal, Petite collection Liber, 2008, 330 pages.

SAINEAN Lazare, *L'influence et la réputation de Rabelais – interprètes, lecteurs et imitateurs – un rabelaisien*, Paris, Librairie universitaire J. Gamber, 1930, 322 pages.

SCREECH Michael, *Rabelais*, traduit de l'anglais par Marie-Anne de Kisch, Paris, Gallimard, 2008, 640 pages.

VIGLIANO Tristan, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais : essai de critique illusoire*, Paris, Les Belles Lettres, 2009, 744 pages.

ZIMMERMANN Laurent, *La littérature et l'ivresse : Rabelais, Baudelaire, Apollinaire*, Paris, Hermann, 2009, 161 pages.

Articles

BESSE Laurence, « 'Le feu aux graisses' : la chair sarcastique dans *Le Ventre de Paris* », *Romantisme* (n°91 – vol. 26), 1996, p. 35-42, 128 pages.

BRIX Michel, « Balzac et l'héritage de Rabelais », *Revue d'histoire littéraire de la France* (vol. 102), mai 2002, p. 829-842, 176 pages (p. 707 à 883).

HANSEN Michel, « Viandes et nourriture dans le 'Gargantua' ou les métamorphoses du banquet », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* (n°26), 1988, p. 5-22, 98 pages.

Anthologie

DI FOLCO Philippe, *La Littérature gourmande, de François Rabelais à Marcel Proust*, Paris, collection « Les Plus belles pages », Eyrolles, 2012, 252 pages.

Index

Abensour, Corinne, 493, 494, 495, 496, 520
Aimé-Martin, Louis, 51, 52
Albalat, Antoine, 162, 163, 172, 357, 460, 505, 535
Amyot, Jacques, 41
Apulée, 44, 57
Arcimboldo, Guiseppe, 304, 337, 465, 466
Aristophane, 46, 54, 55, 68, 527, 539, 540
Auger, Louis Simon, 59
Auguis, Pierre-René, 41
Aulnaye, François-Henri-Stanislas de l', 31
Babeau, Pierre, 32
Bakhtine, Mikhaïl, 18, 95, 109, 129, 148, 149, 150, 156, 236, 237, 261, 262, 263, 294, 295, 297, 301, 341, 448, 515
Balzac, Honoré de, 17, 20, 21, 22, 23, 28, 38, 41, 47, 58, 71, 76, 77, 78, 79, 80, 86, 87, 126, 127, 128, 129, 130, 137, 138, 139, 141, 143, 144, 145, 146, 149, 163, 164, 165, 166, 170, 180, 181, 185, 187, 188, 190, 191, 201, 202, 203, 204, 217, 219, 221, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 274, 275, 276, 277, 288, 289, 290, 291, 292, 305, 306, 316, 317, 318, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 330, 342, 343, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 369, 378, 379, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 399, 400, 401, 402, 403, 406, 407, 409, 410, 411, 414, 415, 418, 419, 421, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 474, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 488, 489, 492, 497, 499, 501, 503, 504, 505, 510, 513, 514, 515, 517, 518, 519, 521, 522, 523, 528, 543, 546, 547
Bamforth, Stephen, 73, 545
Berchtold, Jacques, 251, 252
Besse, Laurence, 27, 334, 335, 336, 338, 339
Boccace, Giovanni, 44, 49
Book-Senninger, Claude, 441
Borie, Gustave, 34, 406, 530, 531
Bouilhet, Louis (Hyacinthe), 81, 83, 86, 172, 173, 179, 357, 460, 461, 485, 521, 533, 534, 535
Boulenger, Jacques, 3, 19, 32, 38, 41, 42, 43, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 101, 148, 204, 363, 457, 458, 503, 510, 528, 529, 530
Bourget, Paul, 75
Brix, Michel, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449
Brueghel, Pieter, 211, 343
Brunet, Jacques-Charles, 35
Brunetière, Ferdinand, 25, 37, 50, 51, 509
Burgaud des Marets, Jean-Henri, 32
Byron, (Lord) George Gordon, 527
Capefigue, Jean-Baptiste Raymond Honoré, 41, 42
Carrel, Armand, 54
Céard, Jean, 26, 75, 127, 234, 239, 252, 546
Cervantès, Miguel de, 54, 69, 78, 82, 431
Chasles, Philarète Euphémon, 439
Chateaubriand, François-René (vicomte de), 26, 42, 51, 52, 53, 55, 63, 67, 84, 85, 329, 350, 454, 509, 527
Chevalier, Ernest (Armand), 32, 81, 85, 532, 534
Chevallier, (Jean-Baptiste) Alphonse, 499
Cladel, Léon (Alpinien), 23, 60, 62, 63, 64, 144, 188, 199, 200, 220, 256, 289, 317, 321, 330, 366, 367, 380, 403, 404, 405, 421, 423, 451, 462, 480, 504, 517, 521
Clouzot, Henri, 32
Constant, Alphonse-Louis, 34
Contamine, Philippe, 196
Cormenin. Louis (Marie de Lahaye) de, 84, 510
Courier, Paul-Louis, 53, 54, 350
Dante. Durante degli Alighieri, dit, 52, 527
Defaux, Gérard, 236, 238
Delacroix, Eugène, 529
Demerson, Guy, 17, 18, 35, 76, 100, 103, 109, 111, 112, 115, 230, 242, 265, 266, 296, 301, 474, 532, 544
Demonet, Marie-Luce, 234, 239
Desnos, Robert, 446, 447, 448
Doré, Gustave (Louis Christophe), 25, 32, 39, 91, 92, 99, 100, 510
Dorveaux, Paul, 32

Dr Weill-Mantou, 160
Dumas, Alexandre (père), 21, 22, 87, 127, 143, 147, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 181, 186, 187, 188, 189, 190, 201, 204, 208, 209, 215, 216, 219, 221, 248, 249, 252, 256, 262, 279, 287, 288, 314, 316, 328, 329, 355, 356, 357, 358, 363, 377, 403, 407, 413, 415, 417, 418, 421, 424, 451, 460, 461, 467, 472, 479, 480, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 492, 497, 504, 505, 518, 521, 536, 538, 539, 544
Dupèbe, Jean, 127, 252
Duplan, Jules, 82
Duprat, Antoine, 47
Erasme. Desiderius Erasmus Roterodamus, dit, 49, 57
Erckmann-Chatrian. Emile Erckmann et Alexandre Chatrian, dits, 500
Eschyle, 527
Esmangart, Charles, 31, 32, 38, 42, 71
Euripide, 527
Favre, Paul, 32
Feller, François-Xavier de, 48, 509
Fénelon. François-Salignac de La Mothe-Fénelon, dit, 43
Feydeau, Ernest, 17, 81, 82, 83, 189
Flaubert, Gustave, 17, 21, 22, 41, 76, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 122, 123, 125, 126, 127, 137, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 161, 162, 163, 172, 173, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 190, 191, 200, 201, 204, 205, 217, 219, 221, 249, 256, 263, 279, 288, 292, 314, 316, 318, 322, 330, 342, 344, 350, 351, 355, 357, 364, 378, 379, 392, 401, 403, 407, 408, 409, 415, 416, 421, 428, 437, 438, 451, 459, 460, 462, 467, 476, 478, 479, 480, 484, 486, 489, 490, 491, 492, 504, 505, 510, 512, 517, 519, 521, 532, 533, 534, 535, 539, 540, 543, 545, 546, 547
Fontenelle. Bernard Le Bouyer de Fontenelle, dit, 43, 45
Formont, Maxime, 32
Fougère, Marie-Ange, 3, 26, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 56, 72, 73, 74, 75, 91, 92, 99, 101, 262, 272, 273, 290, 311, 312, 330, 351, 392, 426, 454, 466, 539
Garnier, Jules, 39
Gaschet, Robert, 54
Gautier, Théophile, 23, 76, 79, 80, 86, 87, 143, 147, 162, 163, 188, 189, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 252, 253, 256, 262, 263, 277, 278, 287, 288, 312, 313, 314, 316, 317, 318, 319, 322, 323, 328, 329, 331, 332, 350, 351, 352, 354, 363, 380, 381, 382, 392, 403, 407, 413, 415, 419, 420, 421, 424, 428, 431, 441, 442, 443, 451, 462, 463, 472, 479, 480, 492, 501, 504, 505, 510, 513, 518, 519, 521
Gerfaux, A. (prénom inconnu), 33, 34, 159
Giacone, Franco, 127, 252
Goethe, Johann Wolfgang von, 84
Gothot-Mersch, Claudine, 378, 476
Goudeau, Emile, 56
Gréban, Simon, 18
Grève, Marcel de, 26, 75
Hansen, Michel, 129, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 515
Homère, 52, 54, 56, 79, 82, 84, 115, 527
Horace, 432, 527
Hubert, Gonzague d', 73
Huchon, Mireille, 18, 35, 40, 150, 532
Hugo, Victor, 26, 42, 66, 67, 68, 69, 70, 82, 350, 443, 454, 457, 503, 510
Huysmans. Charles Marie Georges, dit Joris-Karl, 23, 180, 328, 486, 490, 491, 497, 498, 499, 500, 504, 505, 520, 547
Jannet, Pierre, 32
Johanneau, Eloi, 31, 32, 38, 42, 59
La Bruyère, Jean de, 53, 84, 85
La Fontaine, Jean de, 42, 44, 52, 54, 527, 545
La Harpe, Jean-François de, 43, 44, 45, 46
La Reynière, Alexandre Balthazar Laurent Grimod de, 497
Lamartine. Alphonse (Marie Louis de Prat) de, 42, 70, 83, 84, 350, 535
Le Sage, Alain-René, 84, 85
Lecuyer, Maurice, 350, 351, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 450, 518
Lefranc, Abel, 32
Lemercier, (Louis-Jean) Népomucène, 46, 47, 509
Lucien, 19, 44, 57
Marquer, Bertrand, 180
Marsy. François-Marie de Marsy, dit Abbé de, 33

Marty-Laveaux. Charles-Joseph Marty, dit, 32
Maupassant, (Henry-René-Albert) Guy de, 351, 545
Mendès, Catulle, 351, 539, 540
Mérimée, Prosper, 59, 63, 363, 528, 529
Michel, Louis, 34
Michel-Ange. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, dit, 82, 83, 84
Michelet, Jules, 54, 55, 56
Moland, Louis, 32
Molière. Jean-Baptiste Poquelin, dit, 52, 82, 448, 449, 527
Montaigne. Michel Eyquem de Montaigne, dit, 41, 42, 52, 53, 54, 84, 85, 493, 527, 530
More, Thomas, 59, 192, 452
Morellet, André, 59
Morin, Martine, 73, 545
Musset, Alfred de, 350, 351
Naya, Emmanuel, 127, 233, 234, 235, 239, 243, 252
Nerval. Gérard Labrunie, dit Gérard de, 66, 351
Nodier, (Jean) Charles (Emmanuel), 23, 31, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 144, 145, 188, 220, 244, 256, 262, 288, 289, 316, 329, 363, 364, 365, 368, 369, 380, 384, 385, 403, 405, 406, 407, 414, 415, 421, 422, 424, 451, 463, 466, 479, 501, 504, 517, 521, 528
North, Sally, 73, 545
Patry, Henri, 32, 81, 82, 86
Pérau, Gabriel (Louis Calabre), 33
Perrot, Philippe, 159, 160
Pétrone, 358
Peugnot, Gabriel, 47
Platon, 528
Plattard, Jean, 32
Poncy, (Louis) Charles, 34, 72, 510, 530, 531
Przybos, Julia, 353, 497, 499, 500
Rabelais, François, 5, 7, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 134, 136, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 166, 168, 170, 173, 180, 181, 183, 184, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 252, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 307, 311, 312, 314, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 338, 340, 341, 343, 344, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 376, 377, 378, 379, 382, 383, 384, 385, 387, 389, 390, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 400, 401, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 421, 422, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 453, 454, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 474, 475, 476, 478, 480, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 490, 492, 493, 494, 495, 497, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 509, 510, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 534, 535, 536, 539, 540, 544, 545, 546, 547
Rathery, Edmé-Jacques-Benoît, 32
Reeve, Anne, 73, 545
Régnier, Jehan, 84, 85
Reverzy, Eléonore, 180
Robida, Albert, 32, 39
Rouvillois, Frédéric, 162
Sacy, (Antoine-Isaac) (baron) Silvestre de, 41, 42

Sainéan, Lazare, 3, 32, 33, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 60, 76, 79, 84, 86, 101, 428, 429, 501, 509
Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 25, 37, 49, 51, 350, 509
Sand. Amantine Aurore Lucile Dupin (baronne) Dudevant, dite George, 26, 33, 34, 39, 47, 71, 72, 82, 148, 190, 406, 510, 530, 531, 532
Sareil, Jean, 272
Scott, Walter, 52, 527
Screech, Michael, 35, 73, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 236, 237, 239, 340, 341, 545
Shakespeare, William, 52, 54, 69, 70, 82, 84, 527
Sicotte, Geneviève, 180
Sophocle, 527
Stapfer, Paul, 26
Stendhal. Henri Beyle, dit, 351
Sterne, Laurence, 57, 406, 431
Swift, Jonathan, 57, 406
Takaï, Nao, 378
Talandier, Alfred, 34
Thenaud, Jean, 18, 19, 20, 150
Tootill, Gwyneth, 73, 545
Vigliano, Tristan, 35, 36, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 295, 296, 436
Vigny, Alfred (Victor), (comte) de, 63, 64, 65, 350
Virgile, 52, 527
Voltaire. François-Marie Arouet, dit, 32, 49, 51, 54, 502
Wilkins, John, 57, 406
Zimmermann, Laurent, 36
Zola, Emile, 5, 20, 21, 23, 39, 87, 130, 131, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 157, 160, 161, 163, 165, 170, 178, 180, 188, 189, 190, 199, 200, 201, 204, 208, 216, 217, 218, 219, 249, 251, 252, 253, 256, 268, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 288, 302, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 316, 317, 327, 330, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 342, 343, 345, 346, 352, 358, 359, 362, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 378, 380, 403, 407, 412, 413, 421, 431, 441, 445, 451, 464, 465, 467, 470, 471, 478, 480, 482, 483, 488, 490, 492, 493, 494, 495, 496, 500, 504, 515, 516, 517, 520, 521, 522, 545, 547

MUTATIONS DE L'HERITAGE RABELAISIEN
DANS LA LITTERATURE FRANCAISE DU XIXe SIECLE :
LA FIGURE DU BON VIVANT ET LE RAPPORT A LA NOURRITURE

Résumé : L'objectif de la thèse est de proposer un point de vue global de l'héritage rabelaisien sur la littérature du XIXe siècle, tant dans la critique littéraire que dans le roman, à travers la représentation du bon vivant mais aussi du repas. Il s'agit aussi de remarquer les références des multiples écrivains quant à des œuvres telles que le *Gargantua*. Le bon vivant décrit par Rabelais sera le *medium* principal de notre travail. Le personnage et ses traits spécifiques seront comparés aux adaptations des auteurs consacrés, tels que Balzac, Dumas, Gautier, Flaubert ou encore Zola, mais également d'écrivains aujourd'hui moins connus comme Nodier ou Cladel. On verra comment les écrivains du XIXe siècle font coïncider le texte de référence avec leur temps et leurs styles propres. L'abîme entre les XVIe et XIXe siècles est large et profond, et implique un certain nombre de mutations dans l'adaptation du personnage et de sa nourriture. *A fortiori*, les choix d'écriture des écrivains sont autant d'indices révélateurs de ce qui frappait, positivement ou négativement, les auteurs rabelaisants dans le style de leur auteur fétiche ; ils montrent aussi des buts particuliers que l'on mettra en lumière.

Mots-clés : Rabelais, héritage, littérature XIXe siècle, bon vivant, nourriture.

MUTATIONS INTO RABELAIS'LEGACY
DURING THE NINETEENTH CENTURY'S FRENCH LITERATURE:
THE 'BON VIVANT' CHARACTER AND THE LINK WITH FOOD

Summary: The thesis's objective is to propose a global point of view of Rabelais's legacy on the Nineteenth Century's French Literature, in the critique as in the fiction, through the representation of the 'bon vivant' character and the food. We will study the references between the authors towards Rabelais's books such as *Gargantua*. The 'bon vivant' (like Gargantua itself) as described by Rabelais is the main tool of my work. The character and its proper characteristics will be compared to its adaptations by some of the French most famous writers from the Nineteenth Century, like Balzac, Dumas, Gautier, Flaubert or Zola, but also by some less known authors like Nodier or Cladel. We will see how they link the Rabelaisian source to their own time and styles. The chasm between the 16th and the 19th Centuries is large and deep, and implies some mutations in the adaptation of the 'bon vivant' and its food. Furthermore, the writers' choices in the writing are some clues revealing what marked (positively or negatively) the authors who admired Rabelais inside the style of their beloved writer. These choices can also show some particular goals of the writing, that we will try to point out.

Key Words: Rabelais, Legacy, 19th Century's French Literature, Bon Vivant, Food.