

Des bruits du Quart Livre

Jean-Charles Monferran

► **To cite this version:**

Jean-Charles Monferran. Des bruits du Quart Livre. Langue et sens du Quart Livre, Nov 2011, Rome, Italie. p. 295-307. halshs-02978565

HAL Id: halshs-02978565

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02978565>

Submitted on 26 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers. L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Des bruits du *Quart Livre*

Face aux langues conquérantes, provoque, ô Marqueur, l'*intempérie omniphone* – jouvence même de la poésie neuve. [...] Rabelais, Dante, Joyce, Faulkner, Mallarmé, Céline, Frankétienne, Glissant...
Tous omniphones par un langage ameuté dans une langue.
Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Gallimard, coll. Folio, 1997, p. 282 et 294.

J'aime les tempêtes chez Rabelais, tous les moments
de fort tohu-bohu.
Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, POL, 2007
(1989), p. 221.

Bien plus sûrement que les précédents ouvrages de Rabelais, le *Quart Livre* est un roman sonore¹. Des cris de Couillatris, qui finissent par parvenir à Jupiter jusqu'aux coups de canon lancés au large de l'île de Ganabin en passant par l'épisode des paroles gelées, il fait entendre les bruits du monde et de la vie, enregistre les voix et les sons de toutes origines. La quête du dernier livre publié de son vivant par Rabelais est bien celle de Bacbuc, « dive bouteille » au contenu énigmatique, tout autant que mot bruyant et mimétique qui rappelle « le son qu'elle faict quand on la vide », selon la *Briefve declaration*. Le *Quart Livre* ou à la recherche d'un son perdu, que le livre imprimé, comme la langue elle-même, fondée sur l'arbitraire du signe et la non motivation du signifiant, a bien du mal à transmettre ? Dans tous les cas, Rabelais cherche à restituer dans ce roman le « paysage sonore » qui est le sien, scandé par le carillonnement des cloches, les cris, les bruits et les tapages de toute sorte, paysage que les historiens actuels cherchent à étudier et dont ils soulignent l'importance à la Renaissance². En butte à l'inertie de l'écrit comme à celle la langue pour en rendre compte, il utilise pour y parvenir des moyens très différents, la plupart du temps déjà bien étudiés en tant que tels, mais

¹ Toutes nos références renvoient à l'édition du *Quart Livre* de Mireille Huchon, Paris, Gallimard, Folio Classique, 2005 (1998). Je tiens à remercier ici Michel Jourde, « docte et fidèle Anagnoste » pour sa relecture et ses nombreuses suggestions.

² Vincent Milliot, *Les Cris de Paris ou le peuple travesti : les représentations des petits métiers parisiens, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995 ; Laurent Vissière, « La Bouche et le ventre de Paris », *Histoire urbaine*, 2006/2, p. 71-89, et, du même auteur, « Des cris pour rire ? Dérision et autodérision dans les cris de Paris (XIII^e-XVI^e siècles) », dans *La Dérision au Moyen Âge. De la pratique sociale au rituel politique*, Actes du colloque de Paris IV (29 novembre 2003), dir. Élisabeth Crouzet-Pavan et Jacques Verger, Paris, 2007, p. 85-106.

de façon séparée³. En les mettant en relation et en constituant ainsi un faisceau de faits langagiers concordants, nous souhaiterions ici réfléchir au sens de cette poétique sonore.

L'« intempérie omniphone » du *Quart Livre*

Le roman rabelaisien se fait déjà l'écho des bruits de la vie sociale dans ses manifestations les plus diverses : du carillon des cloches qui rythment la journée au vacarme de la fête ou à l'éclat des combats ou des rixes. Le goût prononcé de Rabelais pour le tapage se retrouve bien sûr dans la scène de diablerie organisée par François Villon et sa troupe : suivant la tradition, les acteurs, déguisés en diable, se promènent dans la ville en faisant du chahut, munis ici de « grands havets de cuisine : ceinctz de grosses courraies es quelles pendoient grosses cymbales de vaches, et sonnettes de muletz à bruyt horrible » (XIII, p. 181) et, à la vue de Tappecoue, ils rivalisent en hurlements et en cymbales (XIII, p. 183) : scène typique de charivari ou de « tapage ritualisé », d'« envers parodique de l'harmonie »⁴. L'attention de Rabelais aux bruits de la fête est continue dans l'ensemble de l'épisode des noces de Basché, entièrement réglé par un protocole sonore : c'est le son de la « campanelle » (XII, p. 175) qui sert d'indice bruyant et joyeux du début des festivités, vite relayé par les « flutte et tabbour » de Trudon, le « tabourineur » (XII, p. 173) au nom prédestiné, auquel succède parfois le cri général et libérateur « des nopces, des nopces, des nopces » (XIII, p. 191). Le plaisir des gens du seigneur de Basché (comme du lecteur) naît de cette reconnaissance de sons, annonceurs du massacre à venir (« A son arrivée feut soudain [...] la campanelle sonnée. [...] Soudain feut de tous entendu que Chiquanous estoient en pays [...] Trudon sonner de la flutte, battre son tabourin, chacun de rire, tous se preparer, et guanteletz en avant », XIII, p. 189)⁵. Sans chercher ici, comme il peut le faire ailleurs, à mimer les sons, Rabelais invite expressément son lecteur à prêter une attention toute singulière à la valeur acoustique de ses scènes, ponctuant par ailleurs, alors que rien ne l'y invitait

³ Sur les *voces illitteratae* et les sons, voir Michaël Screech, *Rabelais* (1979), trad. M.A de Kisch, Paris, Gallimard, 1992, p. 490-493 et p. 555-563 (« Le Bruit »), ainsi que Marie-Luce Demonet, *Les Voix du signe : nature et origine du langage à la Renaissance. 1480-1580*, Paris, Champion, 1992, p. 376 sq., qui insiste sur l'intérêt des humanistes pour les onomatopées. Voir aussi, dans une perspective différente, plus poéticienne, François Cornilliat, « On Sound Effects in Rabelais », *Études rabelaisiennes*, XXXIX (2000), p. 137-167 et *Études rabelaisiennes*, XLII, (2003), p. 7-55. Sur l'oralité rabelaisienne, voir Ariane Bayle, *Romans à l'encan : de l'art du boniment dans la littérature au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2009. L'année 2011-2012 devrait voir aussi la publication de deux articles croisant le propos développé ici : celui de Romain Menini, « “Babilabou (disoit il) voicy pis qu'antan” : l'onomatopée dans le *Quart livre* », Actes de la journée d'agrégation organisée par Anna Arzoumanov et Cécile Narjoux à l'Université Paris IV le 19.11.2011, à paraître dans *Styles, Genres, Auteurs*, n° 11 ; et celui d'Olivier Halévy, « Écrire la voix dans le *Quart Livre* », Actes de la journée d'agrégation du 25 novembre 2011 organisée par Jean Vignes et Nathalie Dauvois à l'Université Paris 7, à paraître dans les *Cahiers Textuel*.

⁴ Expressions de Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par A. Robel, Paris, Gallimard, 1970, qui commente cet épisode p. 262 sq.

⁵ Voir encore, dans le même chapitre, le retour des mêmes éléments, p. 193. Voir aussi le chapitre XV, p. 197.

dans la narration, le chapitre XII sur le carillon des cloches à l'enterrement du premier Chicanous (XII, p. 177). Même souci à la conclusion d'un autre chapitre particulièrement bruyant du *Quart Livre*, le chapitre LXVI et sa canonnade généralisée : « Croyez qu'il y eut beau tintamarre » (p. 577), ou à l'issue du chapitre XLIII qui se termine sur l'évocation d'un « sonnet » ou « pet virginal » (p. 399). Cette attention au décor sonore comme aux différents bruits du corps n'est assurément pas nouvelle chez Rabelais, mais elle prend, nous semble-t-il, une acuité particulière dans le *Quart Livre*, y donnant lieu à de nombreuses orchestrations comme à de véritables interrogations. On pense bien sûr à l'épisode des paroles gelées, où « voix et sons tant divers » (p. 487), « parolles et crys des hommes et des femmes », mais aussi « les chaplis des masses, les hurtys des harnoy, des bardes, les hannissements de chevaux, et tout aultre effroy de combat » (p. 493) jaillissent de toutes part et sont l'objet de la réflexion des pantagruélistes⁶. Mais on peut alléguer aussi la *Briefve Declaration*, qui se plaît souvent à attirer l'intérêt du lecteur sur cet aspect, relevant des termes onomatopéiques (*cahu caha, bacbouc, Thohu et Bohu*), commentant des onomatopées (*St. St. St.* « Une voix et sifflement par lequel on impose silence »), analysant des mots dans des termes étrangement sonores (*tragœdies* : « Tumultes et vacarmes excitez pour chose de petite valeur »), s'arrêtant enfin sur un phénomène comme celui des Catadupes du Nil, « lieu en Ætiophie, on quel le Nil tombe des haultes montaignes, en si horrible bruyt que les voisins du lieu sont presque tous sourd [...] L'evesque de Caramith [...] m'a dict que l'on oyt ce bruit à plus de troys journées loing ».

De quelques procédés de la « poésie neuve »

Comme on le voit à travers ces quelques exemples, Rabelais est donc particulièrement attentif ici à l'univers sonore comme, de fait, à ce qui, dans la parole, est de l'ordre de l'infra ou du suprasegmental, de l'affect qui passe dans le langage, et notamment dans la voix⁷. A cet égard, un des traits singuliers et immédiatement marquants du *Quart Livre*, déjà souligné comme tel par Michaël Screech⁸, vient du recours fréquent aux « sons illettrés », onomatopées mimant les bruits proférés par les animaux ou les hommes – bêlement de moutons (« Bes, Bes, Bes, Bes », p. 127), gloussements divers de Dindenault (« rr. rrr. rrrr. rrrrr. Ho Robin rr. rrrrrr. », p. 129), imitation des diables par les gens de Villon (« hho, hho, hho : brrrourrrrs, rrrourrs, rrrourrs. Hou, hou, hou », p. 183),

⁶ Voir aussi le chapitre XXVIII dans lequel les mariniers entendent « une voix » inassignable, appelant Thamoun en « cris horricque » (p. 291) puis, à l'annonce par ce dernier de la mort du Dieu Pan, perçoivent « grands soupirs, grandes lamentations, et effroiz en terre » (p. 293).

⁷ Voir notamment sur cet aspect la réflexion d'Henri Meschonnic, « Tout ce que l'on ne sait pas qu'on entend », dans *À Haute Voix : diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles*, dir. O. Rosenthal, Paris, Klincksieck, 1998, p. 223-235.

⁸ M. Screech, *op. cit.*, p. 492 : « Notons cependant que c'est dans le *Quart Livre* que “ces bruits comme ceux des animaux” apparaissent principalement. Nous savons bien qu'il ne s'agit pas là de l'expression des nobles conceptions de son esprit, mais de débordements naturels et animaux de sons illettrés et signifiants qui, dans toutes les langues, révèlent la perturbation de son âme et la bassesse de ses émotions ».

marmonnement du records aux mâchoires fracassées (« mon mon, mon, vrelon, von, von », p. 201), gémissements et pleurs de Panurge pendant la tempête, etc. – ou, plus fréquemment, interjections traduisant les émotions humaines. Un certain nombre d'entre elles apparaissent d'ailleurs pour la première fois dans le *Quart Livre* (*halas* et *zalas*, *han*, *hou*, *bou*, *hu*, *houay*) ou ne deviennent prégnantes que dans ce livre (*hau*⁹), et permettent d'identifier des personnages plus ou moins en prise aux passions : ainsi Dindenault ne cesse de multiplier les interjections tout comme Panurge, ce qui n'est pas le cas de Pantagruel, ni d'Epistémon. Plus encore, certaines interjections ou émissions sonores permettent de différencier les personnages : ainsi de *magna* ou de *magny magna* utilisés par le seul Frère Jan¹⁰, au contraire du *Zalas* dont les quarante occurrences n'appartiennent qu'à Panurge. À chacun ses sons : une enquête systématique mériterait qu'on s'attarde à ces distributions. Elle montrerait sans doute à quel point Panurge s'impose comme le héros « bruitif » par excellence : comédien, faiseur de sons, ce n'est pas un hasard si, au large de Chaneph, c'est lui qui fait « avecques la langue parmi un tuyau de Pantagruelion des bulles et guargoulles » (LXIII, p. 547).

Mais là n'est au fond qu'une des manières, sans doute la plus immédiatement perceptible et la plus souvent mise en avant, que prend Rabelais pour tenter de restituer les bruits émis par ses personnages ainsi que leur environnement sonore. De fait, le *Quart Livre* utilise, quand il ne les crée pas, des mots formés à partir d'onomatopées : comme on l'a déjà vu, Rabelais nomme par ce procédé une des îles de son voyage, celle de Tohu Bohu (à partir de l'hébreu¹¹), comme au moins un de ses personnages secondaires, Trudon (*trudon-trudaine* étant l'onomatopée pour signifier le roulement de tambour), mais il recourt aussi à *cahin caha*, à *clicqueter* ou bien encore à *ahan*¹². Par ailleurs, Rabelais multiplie, et plus qu'auparavant, les mots factices. Comme le rappellent les notes savantes des éditions modernes, ceux-ci peuvent sans doute être compris par le lecteur si celui-ci prend la peine de les décomposer et de faire apparaître ainsi les différents morphèmes agglutinés ; mais ces mots sont d'abord et avant tout compris du fait du contexte dans lequel ils apparaissent, comme de leur forme visuelle et phonique : dans un premier temps, *desincornifistibuler* (XV, 199) est moins le composé de *corne*, de *fistule* et de *tubule* qu'un mot expressif, multipliant les consonnes et mimant la bagarre, mot qui entre progressivement dans une joyeuse famille de termes à la fois de plus en plus longs, de plus en plus sonores et de moins en moins aisément décomposables (*esperruquancluzelubelouzerirelu*,

⁹ *Hau* : 21 occurrences dans l'œuvre de Rabelais, 2 dans *Pantagruel*, 2 dans le *Cinquième livre*, 17 dans le *Quart Livre*.

¹⁰ X, p. 157 et XIX, p. 233 (les deux seules occurrences de toute l'œuvre rabelaisienne).

¹¹ Mot qui donne lieu à la liste fantaisiste d'îles jumelles, *Nargues* et *Zargues*, *Teleniabin* et *Geneliabin*, *Enig* et *Evig*.

¹² Prologue, p. 55, et chapitre LIX, p. 513. Sur *ahan*, voir Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* (précédé par « La Nature dans la voix d'Henri Meschonnic », TER, 1984, p. 43 : « *Ahan*, *ahaner*. [...] Il est tiré du dictionnaire de la nature. C'est la plus évidente des onomatopées. Pasquier et Nicod ne s'y sont pas mépris ». Le mot, employé une fois dans le *Tiers Livre* (XXXVI), est utilisé à deux reprises dans le *Quart Livre* (Prologue, p. 61 et XVIII, p. 225) et une fois dans le *Cinquième Livre* : il est presque toujours dans la bouche de Panurge.

morrambouzevezen gouzequoquemorguatasacbacguevezinemaffressé). De fait, chaque enfant pourrait rire au narré de cette farce et à la diction, même approximative, de ces mots factices sans connaître le moins du monde une de leurs composantes : le sens est porté ici par l'aspect matériel du langage, par sa visualisation graphique pour le lecteur ou par sa profération pour l'auditeur. Plus généralement et à de très nombreuses reprises, Rabelais recherche dans son roman l'harmonie imitative¹³. Dans le cadre imparti, on s'octroiera l'analyse d'un seul et court exemple afin de souligner un usage singulier de la part de Rabelais. Il s'agit du moment où la jument, montée par le malheureux Tappecoue, s'emballe dans une course effrénée :

La poultre toute effrayée se mist au trot, à petz, à bonds et au gualot : à ruades, fressurades, doubles pedales et petarrades : tant qu'elle rua bas Tappecoue, quoy qu'il se tint à l'aube du bast de toutes ses forces.¹⁴

La fuite de l'animal est évidemment d'abord rendue par le rythme à quatre temps, comme par le jeu distinct des sonorités, toutes vocaliques dans le premier membre de phrase (*trot, petz, bond, gualot*), toutes consonantiques dans le second cas et constituant autant de rimes exactes ou approximatives (*ruades, fressurades, petarrades* et *doubles pédales*). Elle est restituée aussi du fait même des substantifs, mots « brefs et légers » pour dire les « choses soudaines et hâtives » selon l'expression de Jacques Peletier, mots qui soulignent surtout par leur sens même la célérité du procès : c'est ainsi que *pets* et *petarrades* viennent s'immiscer dans l'énumération parmi les termes équestres (*trot, bonds, gualot, doubles pedalles*, plus loin, *aube*), afin de mimer de façon comique le bruit comme la vitesse de la course. Reste le cas étrange de *fressurade*. Le terme, néologisme de Rabelais qui n'apparaît que dans le seul *Quart Livre*, doit désigner, d'après *fressure* dont il semble dérivé (la *fressure* ou *froissure* est l'ensemble des viscères d'un animal), un ensemble de viscères : on ne s'étonnera donc pas que « Fressurade » soit, à côté de « Cabirotrade » et de « Carbonnade », le nom d'un des cuisiniers entrant dans la Truie (XL, p. 375) ou que Frère Jan l'emploie à côté d'*acolade* pour désigner une manière,

¹³ Sur ce point, voir certaines analyses de Françoise Charpentier, « La Guerre des Andouilles », *Études seiziémistes offertes au professeur V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 119-135, surtout p. 130 sq.

¹⁴ XIII, p. 183. Sur l'importance de ce procédé et sa recherche dans ces mêmes années, voir notamment le commentaire de Jacques Peletier dans son *Art poétique* (1555), qui le présente sous le terme d'hypotypose : « Comme, entre autres l'expression vive des choses par les mots : savoir est, les soudaines et hâtives, par mots brefs et légers : et les pesantes ou de travail, par mots longs et tardifs. En quoi notre Virgile est souverain : Comme quand il veut exprimer l'ahan des tireurs d'aviron : il dit par Spondées, *Adnixi torquent spumas, et caerula verrunt* : Puis, pour le vol d'un Oiseau, il use de Dactyles, avec toutefois un Spondée entre deux, pour exprimer l'étendue de l'aile sans bat, *Illa levem fugiens raptim secat aethera pennis* : passage que nous avons autrefois essayé d'exprimer, le traduisant au premier des Géorgiques, "Et de la part que Nise en l'air vole, elle/ Fuyant son vol, fend subit l'air de l'aile". Et en nos Œuvres derniers, avons imité la rencontre des deux premiers rangs de la bataille, par ce vers qui est en notre Mars, "Poussant, ferme plantés en leurs places pressées". Et en même lieu avons fait sonner l'Artillerie : Et bref, avons gardé en tout le Chant une représentation la plus prochaine entre les choses et les mots, que nous avons su chercher en la langue Française : Comme en notre Rossignol, avons rendu quelque chose du chant de l'Oiseau : en notre Foudre, l'éclat du Tonnerre : en notre Vénus, les danseurs : en notre Été, les batteurs de blé : pour montrer que notre Langue est capable de beaucoup d'ornements, en les cherchant studieusement. Cette Figure se peut dire être celle que les Grecs appellent Hypotypose : combien que Quintilien ne l'induisse pas bonnement à cela, mais à une représentation des choses advenues, laquelle les donne à voir quasi mieux qu'à ouïr » (*Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, I, 9, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 276).

qui ne lui sied guère, d'embrassade par le cou ou par la taille (X, p. 157). Mais que diable vient faire ce mot ici ? Les annotateurs, qui le glosent souvent par « ruade », n'ont sans doute pas complètement raison, happés qu'ils sont par le contexte dans lequel apparaît le mot, comme par une explication philologique avancée par Abel Lefranc, lequel compare le substantif au verbe *freussener* qui, dans le dialecte messin, « se dit d'une bête qui ne reste pas en repos », passant toutefois alors sous silence les autres occurrences du mot dans le roman¹⁵. Dans tous les cas, le terme n'est pas (et n'était sans doute pas) directement compréhensible, et Rabelais l'utilise ici d'abord et avant tout pour faire du bruit, profitant de son attaque consonantique comme de sa terminaison (comme on l'a vu, dans les trois occurrences citées, le terme rime toujours avec un autre). Voilà donc un de ces mots sonores ou résonnants dont use parfois Rabelais, pour lesquels le sens, labile, est en partie secondaire et laissé à l'interprétation (n'annonce-t-il pas ici de façon tragico-comique le destin de Tappecoue réduit à ses boyaux, mis en tripes ?)¹⁶.

Ces quelques procédés pour tenter de restituer de façon sensible la dimension sonore de l'espace et de la vie sont sans doute eux-mêmes à mettre directement en relation avec l'importance accrue du dialogue et de la voix dans le *Tiers* et le *Quart Livre*. Une des spécificités de ce dernier ouvrage est moins le recul des « faits et gestes » pour les seuls « dits » qu'une manière d'insister sur la parole vive et sur sa transmission. Les concours d'anecdotes où chaque personnage aime à renchérir sur l'autre comme dans l'île de Chéli coexistent avec des scènes où, de façon un peu différente, les histoires contées le sont par des narrateurs enchâssés. De façon exemplaire, Rabelais a lancé ce procédé dès le prologue : Priapus y prend le relais de l'Autheur pour raconter des histoires non plus directement au lecteur mais à son propre public, fait des vénérables « Dieux et Deesses », lesquels finiront par « s'éclater de rire » (p. 69). Le phénomène est rejoué dans les chapitres XII à XVI : la relation d'Alcofribas au lecteur laisse place à celle de Panurge racontant devant ses compagnons réunis l'histoire du seigneur de Basché, avant que ce dernier ne raconte lui-même, autour d'un agréable banquet, à « sa femme, ses damoiselles et tous ses gens » (XIII, p. 179) l'histoire de François Villon, ce dernier finissant par s'adresser à sa propre troupe. Cette insistance sur la transmission orale est aussi à mettre en rapport avec le constat opéré naguère par Olivia Rosenthal : celle-ci a bien montré

¹⁵ Cette occurrence doit en effet être mise en rapport, outre avec les deux autres occurrences de *fressurade* avec celles de *fressure* (ch. XXX et LIX).

¹⁶ Voir l'analyse en ce sens du terme rabelaisien de « lifrelofre » repris par Tabourot chez Marcel De Grève, « Tabourot rabelaisien et rabelaisant », dans *Tabourot, seigneur des Accords, un bourguignon, poète de la fin de la Renaissance*, dir F. Moureau et M. Simonin, Paris, Klincksieck, 1990, p. 77-83 : « Peu importe que *lifrelofre* désigne des goinfres et des ivrognes, comme l'affirme Jacques Boulenger ou des philosophes, comme le prétend Francis Goyet. Il s'agit surtout d'une onomatopée plaisante, qu'il est bien vain de vouloir traduire ou expliquer » (p. 80). « Ce qui rapproche Tabourot de Rabelais, c'est un sens particulier du langage qui est sa propre finalité, d'un langage qui n'a pas nécessairement de support intellectuel, et qui n'en est pas moins immédiatement compris. C'est le cas de *matagraboliser*, de *lifrelofre*, de l'invitation que Panurge adresse à une haute Dame de Paris, *bouttepoussenjambions* » (p. 81).

qu'au cours de la geste de Pantagruel, « les poèmes dits prennent le pas sur les poèmes écrits »¹⁷ et que l'inscription de la poésie dans les premiers livres donnent lieu à une progressive vocalisation du poème. Ainsi les principales pièces versifiées du prologue (*Grand Tibault se veulent coucher* et *S'il est ainsi que coingnée sans manche*) sont prononcées par Priapus, qui les a lui-même entendu chanter par des musiciens. L'analyse des insertions versifiées dans le *Quart Livre*, plutôt nombreuses, fait apparaître que la poésie est désormais toujours proférée, récitée, transmise par voie orale : plus d'inscription sur la porte de Theleme ni même, comme avec la sibylle de Panzoust ou avec Raminagrobis, d'allusion au moindre support écrit¹⁸.

Des raisons de « l'oraliture » rabelaisienne¹⁹

« Nature me semble non sans cause nous avoir formé oreilles ouvertes, n'y appousant porte ni clousture aulcune »²⁰. Rabelais semble approfondir avec le *Quart Livre* sa sensibilité auditive, son goût pour la performance et une poétique sonore qui l'accompagne depuis ses premiers romans. Plus encore, il accentue cet aspect de son œuvre entre la première et la seconde version du *Quart Livre*. À comparer les deux états, on remarque en effet que le nom de Bacbuc n'apparaît qu'en 1552, de même que l'ensemble des chapitres relatifs au seigneur de Basché qu'on a caractérisé comme les plus bruyants de l'ouvrage. Enfin et surtout, la comparaison des deux rédactions successives de l'épisode des moutons de Panurge est instructive : pas de bêlements de moutons, ni de grognements de Dindenault (*rr. rrr*) en 1548, pas de mots factices non plus, mais un simple *biscotté* en lieu et place du futur *sacsachezevezinemassé* (V, p. 119)²¹.

Comment expliquer alors ce trajet qu'on attendrait peut-être plutôt inverse, les marques sonores du récit ayant tendance à s'estomper au fur et à mesure de la production imprimée de Rabelais ? Il faut sans doute, avec Marie-Luce Demonet, rappeler l'intérêt proprement linguistique de ces

¹⁷ Olivia Rosenthal, « Rabelais poète ou les modes d'insertion de la poésie dans l'œuvre de Rabelais », *La Licorne*, 46, 1998, p. 219.

¹⁸ Voir sur ce point le relevé exhaustif des vers établi par Nicolas Le Cadet, *Le Quart Livre*, Neuilly, Atlande, 2011. La mention de l'écriture apparaît à une seule reprise, mais de façon vague (« Veritablement il est escript par vostre beau Euripides, et le dict Silenus beuveur memorable : *Furieux est, de bon sens ne jouist, / Quiconques boyt, et ne s'en resjouist* » (LXV, p. 567).

¹⁹ L'expression vient de Patrick Chamoiseau qui définit par là sa propre poétique, refusant le terme d'oralité pour lui préférer celui, jailli de la poésie neuve, d'*oraliture*, pouvant rimer avec littérature : « Deux langues m'avaient été données, comme m'avaient été données la parole du Conteur et son oraliture, la littérature et ses siècles d'écriture. Je devais ameuter dans chaque mot, dans chaque phrase, cette trouble richesse, ce Divers intérieur » (*Écrire en pays dominé, op. cit.*, p. 282).

²⁰ Rabelais, *Tiers Livre*, XVI, éd. M. Huchon avec la collaboration de F. Moreau, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1994, p. 401.

²¹ Rabelais rajoute également à la suite de l'épisode de Chéli les deux nouvelles anecdotes relatives à l'histoire de Guyercharois et de Breton Villandry, aimant à renchérir sur ces dits secondaires.

années-là pour un langage barbare ou naturel, dont le français peut se réclamer au moment où les grammairiens témoignent que les langues vulgaires ne sont que le résultat de la « corruption » ou de la dégénérescence des langues anciennes, notamment du latin²² ? Et mettre en rapport cette curiosité linguistique avec le rêve rabelaisien d'une poétique totale qui chercherait à restituer les bruits du monde, rêve fondé sur une inquiétude ou une réaction devant le développement de l'écrit qui, bien qu'il permette la pérennité de la voix, fait écran à la performance et à la dimension sonore et sensible de la nature et de la vie. L'épisode des paroles gelées dit bien cette difficulté là, et il n'est pas sûr qu'il faille voir dans les paroles boules de neige, multicolores, qui crépitent en dégelant, comme le suppose parfois Michaël Screech, des « bruits risibles »²³ ? Barbares et sommaires sans doute, ces bruits ont le mérite de souligner, de façon poétique et éventuellement comique, la valeur acoustique et matérielle du signe, l'importance de la diction et de l'écoute que l'écrit, s'il est notamment lié à une lecture privée et silencieuse, a nécessairement tendance à négliger, à faire disparaître, à geler. À cet égard, on peut être sensible dans le *Quart Livre* à différentes images du livre ou de l'imprimé qui semblent témoigner d'une certaine défiance de la part de Rabelais à l'égard de la production écrite, indices qui n'ont jamais été absents des premiers romans de Rabelais mais qui semblent ici se multiplier²⁴. Le livre, quand il n'est pas porté par une parole vive, risque en effet ici toujours le silence, la destruction ou l'inanité. Il peut de fait paraître étonnant que la première occurrence du mot dans la fiction romanesque soit faite à propos du « livre entier » que Démocrite a fait du caméléon, un ouvrage définitivement perdu (II, p. 95). Étonnant aussi que les « livres joyeux » que Gargantua envoie à son fils (III, p. 105) ne soient aucunement décrits et constituent comme un point de fuite du roman (on ne les verra jamais), au contraire de leur contre modèle, « le gros livre d'oré, tout couvert de fines et précieuses pierres » des Décrétales (XLIX, p. 437). On peut s'étonner encore que Pantagruel s'endorme avec un livre, et non des moindres, dans la main lors d'une lecture solitaire (« Pantagruel tenent un Heliodore Grec en main sur un transpontin au bout des Ecoutilles sommeilloit. Telle estoit sa coutume, que trop mieulx par livre dormoit, que par cœur », LXIII, p. 547). Pas de postérité au livre, si celui-ci n'est porté par une voix²⁵ ? L'épître au cardinal de Chastillon avait déjà orchestré de façon magistrale cette idée avec le récit de la « lecture » faite par Pierre du Chastel à François I^{er} des livres de Rabelais ; lecture portée par la « voix et prononciation du plus docte et fidele Anagnoste de ce

²² M.-L. Demonet, *op. cit.*, p. 376.

²³ M. Screech, *op. cit.*, p. 556. Voir encore p. 493 (« Des sons de ce type [hennissement d'une jument, grincement de roue, et les mille et un sons produits par des objets inanimés] se trouvent plus loin dans le *Quart Livre*, utilisés à des fins hautement comiques ») et p. 555 (« Mais le moment est venu pour Rabelais de rire – philosophiquement – des autres catégories de sons, *voces* et *soni* »).

²⁴ Sur l'effacement de l'inscription, voir le chapitre II du *Gargantua* (« les Fanfreluches antidotées trouvées en un monument antique ») et sur la fragilité du livre, voir la remarque initiale faite dans le Prologue du *Pantagruel*, Alcofribas demandant à ses lecteurs de connaître les *Grandes Chroniques* par cœur, « afin que si d'aventure l'art de l'Imprimerie cessoit, ou en cas que tous livres perissent, on temps advenir un chacun les peust bien au net enseigner à ses enfants, et à ses successeurs et survivens bailler comme de main en main » (éd. M. Huchon, p. 213).

²⁵ Olivia Rosenthal, art. cit., p. 220 : « On ne trouve pas chez Rabelais un imaginaire du monument et de l'inscription qui donnerait valeur de postérité au texte ».

Royaume »²⁶. La fiction redouble ce propos : Pantagruel, afin d'apprécier « les livres joyeux et plaisants de son père », les « fait lire par Epistémon » (IV, p. 115).

Rabelais cherche ainsi à pallier le déficit de l'écriture comme de la langue instituée pour dire, par des moyens divers, la nature dans la voix. Son roman se voudrait caisse de résonance du monde ou écho de celui-ci, mais il se heurte à l'inertie de l'écrit comme au gel des mots. Tel Philomèle, dont le tableau présenté à Medamothi pourra être vu à Thélème, Rabelais agit, tant bien que mal, avec « sa langue coupée » (II, 93). A ce titre, sa quête trouve un écho dans celle d'auteurs de la modernité, poètes, romanciers ou dramaturges, ou les trois à la fois, créateurs d'univers linguistiques originaux, hantés par la performance et la recherche d'une parole vive, en quête d'une « oraliture », qui excède l'écrit et lutte contre la langue instituée. C'est bien le « tohu bohu » de Rabelais qui retient ainsi l'attention de Valère Novarina²⁷, de même que c'est son « langage omniphone » qui bouleverse encore Patrick Chamoiseau.

Pour conclure. Rabelais poète²⁸

Cette poétique sonore, Rabelais en trouve des bribes un peu partout, dans les farces qu'il peut avoir entendu ou pratiqué et qui recèlent interjections, onomatopées, et jeux sonores (avant d'être des expressions de Frère Jan, Tarabin et Tarabas sont des personnages de farce)²⁹, dans les chansons et notamment les chansons descriptives de Janequin³⁰, dans les recueils de poésie légères ou gaillardes

²⁶ P. 35. Sur ce passage, voir les commentaires précieux et détaillés de Daniel Ménager, « Anagnoste ou comment tout devient clair dans l'Épître au cardinal de Chastillon », conférence prononcée lors de la Journée d'études organisée par Marie-Luce Demonet & Stéphan Geonget sur le *Quart Livre*, et téléchargeable sur le site du CESR. D. Ménager insiste aussi sur l'aspect politique de cette « lecture », diction mais aussi interprétation juste et bienveillante, non parasitée du texte de Rabelais.

²⁷ Comme de Claude Buchvald qui, après avoir mis en scène Novarina, a adapté pour le théâtre Rabelais dans un spectacle remarquable monté en 2004 à la MC93 de Bobigny, en grande partie centré sur le *Quart Livre* (le plateau y représentait le pont d'un navire) : la question et le traitement, musical et rythmique, des bruits y était centrale comme le rappelait C. Buchvald dans le programme : « Nous sommes donc partis des onomatopées et des monosyllabes, comme si c'était la création du monde ».

²⁸ Outre l'article d'O. Rosenthal déjà cité, voir sur cette question, Jean Plattard, « Rabelais réputé poète par quelques écrivains de son temps », *Revue des études rabelaisiennes*, 10, 1912, p. 291-304. O. Rosenthal propose une toute autre manière d'envisager la qualification par certains de ses contemporains de Rabelais en poète : « la poésie constitue sans aucun doute le cœur de l'entreprise rabelaisienne, non comme ensemble de vers, mais comme manière d'envisager le rapport entre le corps et la langue » (p. 225).

²⁹ Voir, sur ce point, E. Bruce Hayes, *Rabelais's Radical Farce : Late Medieval Comic Theater and its Function in Rabelais*, Farnham, Surrey, England, 2010, et les remarques d'Olivier Halévy dans *Le Quart Livre*, Neuilly, Atlande, 2011, « Énonciation théâtrale et musique verbale ».

³⁰ Voir la mise au point de Nan Cooke Carpenter, « Rabelais and the Chanson », *Publications of the Moderne Language Association of America*, vol. 65, n°6, déc. 1950, p. 1212-1232. Sur les onomatopées de la *Bataille de Marignan* de Janequin conservées par Rabelais, voir le chapitre LVI, 494, n. 10.

qu'il feuillette et qui proposent de courtes pièces jouant de l'onomatopée ou du mimétisme³¹. Quelle que soit au fond ses origines, voire même ses motivations, cette attention portée par Rabelais au matériau sonore et à sa restitution fait sans doute du romancier de la geste pantagruélique un poète. Pour Peletier du Mans, ce qui fait le grand poète, c'est en effet, parmi d'autres, la faculté qu'a celui-ci de proposer, par ses rythmes comme par ses sons, une « représentation la plus prochaine entre les choses et les mots ». De la même manière, dans le livre VII des *Recherches de la France*, Pasquier consacre un chapitre à la poésie descriptive (IX) et aux exploits de celui qui saura mimer et faire entendre le galop de cheval, le travail des vanneurs de blés, le chant d'un rossignol ou le fracasement de la foudre. Aussi est-ce peut être en vertu des recherches sonores de Rabelais que Pasquier dans son histoire de la poésie française, pourtant exclusivement réservée aux seuls rimeurs, désire y joindre l'auteur du *Quart Livre* « car combien qu'il ait écrit en prose les faits Heroïques de Gargantua et Pantagruel, si estoit-il mis au rang des Poètes »³². D'un poète qui, comme le dit l'écrivain congolais Sony Labou Tansi³³, à propos de sa propre recherche, « a fouetté / Tous les mots / À cause de leurs silences ».

Jean-Charles MONFERRAN
Université de Paris-Sorbonne

³¹ On consultera avec profit les recueils anthologiques dont Rabelais a extrait les pièces poétiques qu'il insère dans son prologue : *La fleur de poesie francoyse : recueil joyeux contenant plusieurs huictains, dixains, quatrains, chansons et aultres dictez de diverses matieres / mis en nottes musicalles par plusieurs autheurs et reduictz en ce petit livre*, Paris, A. Lotrian, 1543, et *Le Recueil de vraye poësie francoyse*, Paris, D. Janot, 1543 pour la première édition. On y trouve quantité de textes sonores et des connivences de tous types avec le roman de Rabelais. Voir, parmi bien d'autres ce cinquain de la *Fleur de poesie*, « joyeuse rencontre » : « L'autre jour par ung matin soubz une treille / Rencontray un franc topin faisant merveille / De s'amy un bruit vint tel à l'oreille / Coigne coigne fort pousse frappe, / Han mon amy cela m'eschappe » ; ou bien encore ce dizain du *Recueil de vraye poësie francoyse*, qui précède le quatrain cité par Rabelais dans le version de 1543 et dont celui-ci peut se souvenir pour son prologue et le personnage de Couillatris : « Monsieur Couillaut voulut un jour entrer / En quelque lieu où la porte estoit close / et Tant heurta qu'à l'huy se vint montre / Une servante qui ouvrir ne luy ose / Sans le cognoistre et son surnom savoir. / Je suis Couillaut, dit-il, qui vient vous voir. / Mademoiselle, mais la fille douteuse / De proferer parole si fascheuse / Dit seulement : c'est monsieur de cela / de quoi l'on fout. Mais je suis si honteuse / Que dire n'ose son nom tel comme il a ».

³² Etienne Pasquier, *Recherches de la France*, dir. M.-M Fragonard et F. Roudaut, Paris, Champion, 1996, VII, 5, p. 1409.

³³ *La panne-Dieu*, poésie, vol. II, éd. Revue Noire, p. 185. Cité en exergue par Raharimanana, *Za*, Paris, éd. P. Rey, 2008.