

«Appellez-vous cela fureur poétique?»
(Rabelais et les Muses)

Panurge vient d'écouter le dernier poème et les dernières paroles du poète Raminagrobis à l'article de la mort (III 22, 648) ¹. Persuadé de n'entendre là que sous-entendus anticléricaux, il s'insurge: *Appellez-vous cela fureur poétique?* Faisant ainsi référence à une doctrine très précise que J. Lecointe classe, chez Rabelais, «parmi les motifs déjà traditionnels et quelque peu brocardés de la sublimité de l'écrivain» ², il est visiblement au courant des théories qui fleurissaient dans les cercles humanistes et les salons littéraires: c'est en 1546, l'année même où paraît le *Tiers Livre*, que Richard Le Blanc traduit en français le *Dialogue de Plato philosophe divin intitulé Io, qui est de la fureur poétique et des louanges de Poesie* ³. L'exclamation de Panurge laisse-t-elle entendre de la part de Rabelais ⁴, l'humaniste qui a traduit du Platon, une critique qui retrouverait d'instinct l'ironie initiale du philosophe, la distance mise par les Anciens entre leur conception du génie et son expression métaphorique? ⁵ Il serait ainsi moins platonisant que

1 Nos références renvoient à la page de l'édition des *Œuvres complètes* de Rabelais, Le Seuil, 1996.

2 *L'idéal et la différence*, Genève, Droz, 1993, p. 284.

3 Le mot *fureur*, dans ce sens technique, semble n'être apparu en France qu'en 1542 dans *La Parfaicte Amie* d'Héroët.

4 C'est l'interprétation de H. Franchet, *Le poète et son œuvre d'après Ronsard*, Champion, 1923, p. 13.

5 Voir la thèse de J. Lecointe citée *supra*, notamment le chap. II, «Le génie et la fureur» (pp. 226 et suiv.): le ficinisme lui-même, surtout dans la version du *De*

platonicien, et plus authentiquement platonicien que les néo-platoniciens de son temps. Ou bien Panurge est-il implicitement ridiculisé parce qu'il ne sait pas lire le *Phèdre* ou l'*Ion* à travers le filtre de sérieux qu'imposait la tradition néo-platonisante, qui sera bientôt ⁶ magnifiée par le Brigade enthousiaste de Ronsard et de J. du Bellay?

LES MUSES, EMBLÈMES DE CHOIX POÉTIQUES

E. Droz juge ainsi «Rabelais versificateur» ⁷: «Du souffle nouveau de poésie vraie, on ne trouve pas trace dans les vers de Rabelais... Il retarde très visiblement sur le goût de ses contemporains». Il était considéré par ses contemporains comme l'un de ces humanistes que nous définissons comme «Grands Rhétoriciens», brillants techniciens de la métrique et de la prosodie, consciencieux amateurs de périphrases, antonomases et autres métonymies mythologiques. Ainsi, quand il invite à Ligugé le Procureur et néanmoins versificateur Jean Bouchet, il désigne commodément ce phénomène étonnant qu'est le génie poétique,

*Ceste faconde & eloquente bouche
Par où Pallas sa fontaine desbouche
Et ses liqueurs Castalides distille*

(p. 1405).

Rabelais sait bien que «la fontaine Castalie près Antioche en Syrie» n'était pas dédiée à Minerve mais à Apollon (III 28, 660), mais l'essentiel est de vanter la sagesse raisonnable ⁸ de

divino Furore antérieure à la découverte du texte grec de Platon, est un «bricolage» monté à partir de lieux communs pris à la lettre, sans que soit discerné l'humour du Socrate platonicien, de l'*Art Poétique* d'Horace ou de l'*Ars Amatoria* d'Ovide. Rabelais a sans doute connu les réflexions de Boccace sur le sérieux de l'allégorisme poétique (*Genealogia*, XIV), l'*Ars versificatoria* de R. Gaguin et l'*Art de Rhétorique* de J. Molinet.

6 Mais il ne faut pas oublier que les plus sophistiqués des «Grands Rhétoriciens» se réclamaient bruyamment de l'inspiration divine; cf. Lecoq, *op. cit.*, p. 275.

7 *Humanisme et Renaissance*, 3 (1936), pp. 205-206.

8 Cf. la locution «maugré Pallas» (V, 25), c'est-à-dire *contre toute raison*.

cette écriture tout en suggérant non qu'elle s'abreuve à une source poétique mais qu'elle déverse des flots d'éloquence. Apollon est pour Rabelais un personnage de conte, une sorte de saint-patron folklorique qui lui apprend à se mettre humblement à sa tâche au service de son public comme lui-même se fit maçon sous les ordres de Laomédon (III Prologue, 526).

Les neuf Muses d'Epistémon et le style «médiocre»

Après le récit de la victoire des Utopiens, l'aède chante *Comment Pantagruel droissa un Trophée en memoire de leur prouesse, et Panurge un aultre en memoire des levraux* (II, 27). Ce chapitre, mettant en cause les valeurs typiquement épiques, signale quelle distinction on doit opérer entre les niveaux de la parodie⁹. Le péan du chef de guerre géant a la hauteur d'une action de grâces à Dieu, mais il professe un militarisme d'allure totalitaire: «il n'est ombre que d'estendards». Le poème parodique de Panurge, contre-héros bachique à la Bruegel, l'interrompt paillardement: «il n'est ombre que de courtines»; faites l'amour, pas la guerre. Mais entre les deux, Epistémon, l'humaniste, a vanté l'allégresse du banquet: «il n'est ombre que de cuisine, ... et clicquetys que de tasses». C'est sans doute l'explication de son intervention incongrue qui avait eu lieu en plein milieu de l'écorchage des levrauts, travaux de *roustisserie* et autres préparatifs culinaires:

Soubdain Epistemon fist, au nom des neuf Muses, neuf belles broches de boys à l'anticque (II, 26, 454).

Le nombre de broches est déterminé par le nombre des Muses, comme le nombre de coupes remplies en leur honneur par les Anciens, comme les trois libations célébrées par Ronsard en l'honneur des trois Grâces¹⁰. Ce sacrifice impromptu est celui du sage, désireux de rappeler aux héros que le but de la guerre

⁹ Sur cet épisode, voir G. Demerson, *Esthétique de Rabelais*, SEDES, 1996, pp. 94 et 136.

¹⁰ Ed. cit. II, 10. Selon Plutarque, c'est avant le combat que les Lacédémoniens sacrifiaient aux Muses (*Apophth. Laced.*, n. 32).

n'est pas la guerre, que la fin des combats n'est pas la licence effrénée mais l'harmonie. L'épopée burlesque de Rabelais, de par ses suggestions humanistes, n'est pas de style bas, mais de style médiocre.

La double Muse d'Alcofribas

Certes, lorsque l'on entend Rabelais invoquer ses Muses pour ranimer un récit burlesque, on est fondé à penser qu'il englobe dans sa parodie «rabaissante» l'appel à la divinité de l'inspiration:

O qui pourra maintenant racompter comment se porta Pantagruel contre les troyens? O ma Muse, ma Calliope, ma Thalie, inspire moy à ceste heure! restaure moy mes espritz, car voicy le pont aux asnes de Logicque... voicy la difficulté de pouvoir exprimer l'horrible bataille qui fut faicte (II, 28, 470).

On est tenté de lire ici une satire de l'«enthousiasme factice», des «procédés artificiels» que déplorera chez un Ronsard la critique post-romantique¹¹, une moquerie comparable à l'ironie d'Horace (*Sat.* I 5, 51) ou à la grosse dérision de Folengo:

Avant que commencer, il est besoing d'invoquer vostre aide (ô Muses) qui estes authrices de l'art Macaronique, sans lequel il ne seroit possible à ma gondole de passer les escueils de la mer.

Mais le poète macaronique continuait en refusant l'aide des divinités, de «ceste merdaillerie de Parnasse»:

Je ne veux point que Melpomene, ou ceste foible Thalie, ni Phœbus grattant son cythre, me viennent fournir d'aucuns mots dorez¹².

11 P. ex. P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, Hachette, 1932, p. 341.

12 *Jam nec Melpomene, Clio, nec magna Thalia / Nec Phœbus grattando lyram mihi carmina dictent* (Traduction de 1606, publiée par G. Brunet, Paris, Delahays, 1859, p. 5).

Rabelais, lui, écrit un pastiche d'épopée, il n'est pas en train de composer une satire littéraire. Comme l'aède, il lui faut reprendre souffle en se situant par rapport à l'œuvre en train de s'écrire. S'il nomme sa Muse en une double apposition, c'est pour définir l'esprit et la tonalité littéraire de ses écrits:

Thalie, Déesse des banquets, fait l'homme compagnable en festins, lequel autrement eust esté inhumain & bestial; laquelle favorise surtout aux Poètes qui aiment volontiers à chasser tout chagrin comme poison de la vie humaine par un tres-excellent contrepoison: le vin... Calliope ne signifie autre chose que la douceur de chant. Elle est de plus grand merite que ses Sœurs car elle apprend aux Poètes non à chanter des amours frivoles... mais bien à chanter les hymnes & cantiques divins, les louanges & beaux faicts des Heros & personnages de merite ¹³.

Rabelais n'a pas choisi au hasard les figures allégoriques sous le patronage desquelles il se range. En appelant ses Muses, il se reprend, se remet dans la juste ligne de son dessein: chanter une épopée, *les faictz & prouesse espoventables* de son maître, tout en rappelant quelques vérités élémentaires sur la condition humaine, qui n'est pas celle des animaux, nés pour ne boire que de l'eau.

Antiparnasse et vocation nationale

La mention des Muses répond à une fonction métadiscursive comparable à celle d'un prologue. La critique récente discerne une intention semblable dans un des épisodes les plus mystérieux du roman, celui qui termine le *Quart Livre*, concluant donc l'œuvre publiée du vivant de l'auteur: *Comment près l'isle de Ganabin au commandement de Pantagruel furent les Muses saluées* (IV, 66). Les voyageurs aperçoivent un rocher à deux croupes «bien ressemblant au mons Parnasse en Phocide». Xénomane, le guide bien informé, révèle que cette île recèle «la plus belle fontaine du monde», mais qu'elle est colonisée par un peuple de «voleurs & larrons».

13 Noël Le Comte, *Mythologie*, trad. Montlyard, Lyon, Frelon, 1597, VII, 15.

Olivier Pot interprète le fracas du canon tiré alors en l'honneur des Muses de l'Antiparnasse comme une caricature des effets tonitruants du pindarisme mis récemment à la mode par les *Odes* de Ronsard¹⁴. Marcel Tetel pour sa part voit dans les larrons qui peuplent cette île maléfique une allégorie des écrivains qui pillent les écrits de leurs confrères¹⁵. Si l'on suit la voie ouverte par ces suggestions, on est amené à donner toute leur importance à ces Muses du larcin, à cette belle Source, sœur lumineuse d'Hippocrène, à laquelle il est dangereux de boire.

Comme le prouve la lecture du projet de Prologue utilisé comme préface au *Cinquième Livre*, Rabelais était loin d'être hostile au mouvement révolutionnaire de la nouvelle Brigade où militait le jeune cousin de ses mécènes: ses formules éclatantes sont très proches des idées de la *Deffence et Illustration de la langue françoise* de 1549¹⁶. Or J. du Bellay a des mots violents contre le danger de stérilisation de l'inspiration nationale que représente le pillage littéraire, contre les reblanchisseurs de murailles, qui jour et nuit se rompent la tête à imiter. Que dis-je imiter? mais transcrire un Virgile et un Cicéron! bâtissant leurs poèmes des hémistiches de l'un et jurant en leurs proses aux mots et sentences de l'autre.

Ce sot bétail d'imitateurs en langue latine ne vaut pas mieux que les traducteurs de langues anciennes, mieux dignes d'être appelés traditeurs que traducteurs vu qu'ils trahissent ceux qu'ils entreprennent exposer, les frustrant de leur gloire, et par même moyen séduisent les lecteurs ignorants... O Apollon! ô Muses! profaner ainsi les sacrées reliques de l'Antiquité! (*Deffence et Illustration*, I, 6).

Mais le domaine le plus sensible est celui de la littérature en langue nationale:

14 «Ronsard et Panurge à Ganabin» in *Etudes Rabelaisiennes*, 22 (1988), pp. 7-26.

15 «La fin du Quart Livre», in *Romanische Forsch.* 83 (1971), pp. 517-527.

16 R. M. Berrong note avec pertinence ces convergences, mais il en tire paradoxalement l'idée qu'elles ont une portée satirique («The Cinquième Livre and 'la Querelle de la Deffence'», in *Etudes Rabelaisiennes*, 15 (1980), pp. 145-159. Cf. G. Demerson, *L'esthétique de Rabelais*, p. 62.

Ce n'est point chose vicieuse emprunter d'une Langue étrangère les sentences et les mots et les approprier à la sienne: aussi est-ce chose grandement à reprendre voire odieuse à tout lecteur de libérale nature, voir en une même Langue une telle imitation... Je t'admoneste donc (ô toi qui désires l'accroissement de ta Langue...) de non imiter à pied levé (I, 8).

La conclusion (II, 12) de la *Deffence* donne l'exemple d'un «savant homme de France» qui n'a «point méprisé son vulgaire», celui qui fait renaître Aristophane et feint si bien le nez de Lucien... «A ma volonté, que beaucoup en divers genres d'écrire voulussent faire le semblable, non point s'amuser à dérober l'écorce de celui dont je parle pour en couvrir le bois tout vermoulu de je ne sais quelles lourderies...».

Rabelais est donc l'exemple idéal de l'auteur qui a su emprunter aux Anciens leurs secrets, mais qui se trouve détrossé et exploité par des maraudeurs de son pays. Le Démocrite françois a certainement eu connaissance de ces lignes quand il rédigeait son *Quart Livre*. Le Prologue du *Cinquième Livre* vibre du même nationalisme, avide de boire à la fontaine des Anciens, mais soucieux de ne pas se déshonorer en les dépouillant stupidement: poètes et «orateurs galliques» de son temps ont longuement

en mont Parnasse versé à l'escole d'Apollo et du fons Caballin bu à plein godet entre les joyeuses Muses à l'éternelle fabrique de nostre vulgaire ¹⁷... Imitiez-les si sçavez... (p. 1162).

Mais les stériles copieurs de latin, compilateurs de centons sont détestables:

Protestant icy devant mon Helicon, en l'audience des divines Muses, ... je prouveray en barbe de je ne sçay quels centonifiques botteleurs de matieres cent et cent fois garbelées, rapetasseurs de vieilles ferrailles latines, ravaudeurs de vieux mots latins tous moisis et incertains, que nostre langue vulgaire n'est point tant vile, tant inepte, tant indigeste et à mespriser qu'ils l'estiment (p. 1164).

17 Même image chez Ronsard, qui remercie son maître Dorat de l'avoir abreuvé «de l'une et l'autre fontaine» (éd. Laumonier I, p. 137).

Ainsi la mention des divinités de l'inspiration n'est pas pour Rabelais un banal et insignifiant cliché ornemental; elle sert à caractériser une orientation littéraire, à la fois comique et épique, et une vocation nationale.

PRÉSENCE DES *DAIMONS* DE L'INSPIRATION

Confronté aux fallaces du mont Antiparnasse, Pantagruel, avec gravité, annonce qu'il a l'impression de recevoir un avertissement de l'au-delà, *comme si feut une voix de loing ouye*. — *C'est, dist Epistémon, comme le Dæmon de Socrates tant célébré entre les Academicques* (p. 1120-1122). Rabelais donne fréquemment à réfléchir sur les inspirations transmises par ces démons, dans l'univers et dans le microcosme qu'est l'homme. Les spéculations néoplatoniciennes, nourries par la lecture de Ficin dont les éditions se multipliaient en cette première moitié du siècle¹⁸, confirmaient le rôle de ces êtres connus des païens en dehors de la révélation judéo-chrétienne. Les poètes de la Pléiade ont vulgarisé cette croyance en des esprits inspireurs des poètes et des prophètes:

*Un Daimon les acompaigne
Sur trestout le mieux instruit
Lequel en songes la nuit
Sans nul travail les enseigne*

(Ronsard, *Ode*, I, 16,
A Joachim Du Bellai)¹⁹.

18 Les éditions sont innombrables depuis celles de Venise (1491, 1494) et de Florence (1483, 1496); on notera celles de Lyon de 1548 et 1550 et de Paris (1518, 1522, 1533, etc.). *Le Commentaire... sur le Banquet d'Amour de Platon, fait François par Symon Silvius dit J. de La Haye, valet de chambre de Marguerite de France royne de Navarre* a été «achevé d'imprimer le XVI fevrier 1545 avant Pasques», peu de temps avant le *Tiers Livre* de Rabelais. Sur la diffusion du platonisme en ce milieu du siècle, voir notamment A. J. Festugière, *La philosophie de l'amour de M. Ficin et son influence sur la littérature française du xvr^{ème} siècle*, Vrin, 1941; R. Marichal, «L'attitude de Rabelais devant le néoplatonisme», in *François Rabelais*, Genève, Droz, 1953 (= *Etudes Rabelaisiennes*, VII); G. Mallary Masters, *Rabelaisian Dialectic and the Platonic-Hermetic Tradition*, Albany, 1969; K. Eisenbichler & O. Zorzi Pugliese (ed.), *Ficino and Renaissance Neoplatonism*, Ottawa, 1986; C. Quesnel, *Rabelais et les extases* (thèse), Université de Montréal, 1995.

19 Ed. cit. I, 145-146; cf. III, 146-150, *A Michel de l'Hospital*: les Démons et les Sœurs compagnes instruisent les poètes des secrets des dieux.

Ce qui indignait Panurge contre les vaticinations de Raminagrobis, c'est que, pour lui, ce n'étaient pas des démons célestes mais des diables qui inspiraient le poète mourant:

Est-il, frere Jean, par ta foy, en estat de salvation?... Appelez-vous cela fureur poëtique? Je ne m'en peuz contenter... Mais quel Diable possede ce maistre Raminagrobis? (III, 22 648).

Panurge partage les préventions des esprits religieux²⁰, qui considéraient les divinités païennes de l'inspiration comme des incarnations sataniques. Mais, selon le roi philosophe Pantagruel, ce sont de «bons Dæmons» et l'esprit d'Apollon qui inspirent à certains esprits d'élite à l'article de la mort des formules prophétiques. Cette doctrine est nourrie d'une érudition complexe bien définie par les rabelaisants²¹. Un aperçu du savoir des contemporains en la matière est donné par exemple par le chapitre que Cornelius Agrippa de Nettesheim (qui inspira les paroles de Her Trippa précisément dans le *Tiers Livre*) consacre à la fureur et aux divinations qui se font quand on veille²². Invoquant Platon, qu'il comprend à travers les spéculations modernes, et se fondant visiblement sur la tradition naturaliste du *Problema XXX* d'Aristote²³, Agrippa explique par un déséquilibre humoral le fait que l'âme, ayant rompu ses liens avec le corps, accueille des démons, célestes ou inférieurs.

La *fureur* des hommes ainsi libérés par la proximité de la mort n'est que l'une des trois catégories de vaticination.

1. La première est celle d'«hommes fort ignorants et fort grossiers» qui, tout à coup, deviennent des artistes ou des orateurs inspirés; ainsi frère Jean, le moine qui ne cessait de revendiquer fièrement sa vocation à l'ignorance, rimera «par fureur poétique» au moment de la Révélation finale (V, 46). Panta-

20 Cf. la réaction de Wimpheling citée par Joël Lefebvre, *Les fols et la folie pendant la Renaissance*, Klincksieck, 1968, p. 154.

21 Voir p. ex. M. A. Screech, *Rabelais*, Gallimard, 1992, p. 314 sqq. et Robert M. Burgess, *Platonism in Desportes*, Chapel Hill, 1954, p. 131: «Rabelais's great work... is a melting pot for every conceivable idea that intrigued the age».

22 *De la philosophie occulte*, I, 60. Traduction K. F. Gaboriau (Ed. traditionnelles, 1910); cf. Céard, *La nature et les prodiges*, Genève, Droz, 1977, p. 145.

23 Cf. J. Lecoïnte, *op. cit.*, p. 230.

gruel professe cette doctrine au moment d'aller consulter la dégoûtante Sibylle de Panzoult: peut-être l'étrange interlocuteur que l'on va visiter sera-t-il

ange, c'est à dire messagier de Dieu envoyé...: Que nuit... toujours apprendre, fût-ce d'un sot, d'un pot, d'une guedoufle, d'une moufle, d'une pantoufle? (III, 16, 616-618).

2. Agrippa mentionne précisément les Sibylles dans les cas où «l'âme se réveille toute en esprit et en pensée. Devenant ainsi la demeure des esprits sublimes ou supérieurs,... elle prévoit les prodiges... qui se doivent faire». Les chapitres 13 et 14 du *Tiers Livre* sont consacrés à ces expériences de l'éveil prophétique chez des êtres «s'esveiglant en sursaut», «incités par vision phantastique de la furie infernale»²⁴.

3. Quant aux paroles de Raminagrobis, on peut les rapporter au cas situé par Agrippa, entre la divination naturelle et la surnaturelle, «comme dans ceux qui, étant près de mourir et accablés de vieillesse, prévoient bien des fois ce qui doit arriver... comme dit Platon dans sa *République*... Etant plus près du lieu où ils doivent aller... ils reçoivent plus facilement les lumières des révélations». Pantagruel s'attend à trouver, en ce poète, un prophète, car

les poètes, qui sont en protection de Apollo, approchans de leur mort ordinairement deviennent prophetes et chantent par Apolline inspiration vaticinans des choses futures (III, 21, 642).

Le roi philosophe ne se contente pas de soutenir cette doctrine par de nombreux témoignages et par des exemples tirés de l'histoire ou de l'Écriture Sainte, il analyse le phénomène:

Les Anges, les Heroes, les bons Dæmons (scelon la doctrine des Platoniques)²⁵, voyans les humains prochains de mort...

24 Voir encore l'éveil d'Alexandre, d'après Plutarque (IV, 37, 998) et, sur le mode parodique, «le diable disparut: Hans Carvel tout joyeux s'esveigla»... (III, 28). Sur l'éveil dû à la Muse, cf. J. Lecoq, *op. cit.*, p. 290.

25 P. ex. les deux lettres écrites par Ficin sur la mort de Laurent de Médicis en avril 1492: les anges des Grands de ce monde s'associent aux Héros dans la gloire céleste; cf. éd. du *Tiers Livre* par J. Céard, Livre de Poche classique, 1994, p. 208.

les saluent, les consolent, parlent avecques eux et jà commencent leur communiquer art de divination.

Le Narrateur emprunte alors la voix de l'Auteur, dont il rapporte l'expérience personnelle, pour

ramentevoir le docte et preux chevalier Guillaume du Bellay seigneur jadis de Langey, lequel on mont de Tarare mourut le .10. de Janvier l'an .1543. en compte Romanicque. Les troys et quatre heures avant son décès il emploia en parolles vigoureuses, en sens tranquil et serain, nous prædisant ce que depuys part avons vu, part attendons advenir.

L'intrusion violente de l'histoire contemporaine, l'emploi d'un *nous* qui ne peut évoquer que le vécu d'un groupe auquel appartenait le même auteur qui, arrachant le masque, évoquera encore avec émotion six ans plus tard (*Quart Livre*, 26-27) cet épisode bouleversant. En opposition avec la mercuriale ridicule d'un Panurge animé par le dépit et la superstition, Pantagruel, pour bien faire comprendre la théorie de l'inspiration apollinienne, recourt à une comparaison, tirée de Platon²⁶ et confirmée par un récit que rapporte Elien:

Entendez ma conception: les Cycnes, qui sont oyseaulx sacrez à Apollo, ne chantent jamais si non quand ils approchent de leur mort... de mode que le chant du Cycne est presaigne certain de sa mort prochaine... Semblablement les poètes... (III, 21, 642).

Erasmus, qui avait vulgarisé la comparaison platonicienne dans son *Adage*, I, II, 55, *Cyanea cantio*, donnait des raisons purement physiologiques à cette crise de chant, ou plutôt de rôle modulé par le rétrécissement de la gorge de l'oiseau. Il voyait, dans la production des derniers vers d'un poète, non pas une invasion de l'Esprit, mais simplement une prestation plus belle que les précédentes du fait des progrès de sa technique rhétorique, *per ætatem maturescente eloquentia*... Au mieux, il trouvait là une comparaison littéraire exploitée à la suite de Cicéron (préface du l. 3 du *De Oratore*) et de saint Jérôme.

26 *Phédon*, 85 a-b.

Pour Pantagruel, l'analogie porte sur une communication avec l'Esprit. Il rejoint Ficin qui, dans son Argument au *Phédon*, explique longuement cette *allégorie* du cygne pour introduire sa conclusion sur la concordance du platonisme et du christianisme: «les âmes de ceux qui se sont dévoués à la Cité et ont aimé la sagesse habitent le ciel avec des corps célestes et resplendissants». En ce domaine, les personnages de Rabelais ne situent pas Apollon et les Muses dans le domaine des figures de rhétorique, parmi les ornements de la *copia verborum*. Mais qui peut dire si Rabelais parle par la bouche de Panurge le railleur, ou par celle de Pantagruel, le partisan des dernières théories à la mode?

BACCHUS ET LES QUATRE FUREURS

Un autre personnage, le Narrateur, chargé également du rôle de Prologuiste —et que l'on aurait donc tendance à croire plus proche de l'auteur— définit épisodiquement son inspiration. Parmi les quatre²⁷ «fureurs» (d'Apollon, de Bacchus, des Muses, de Vénus) distinguées par les platoniciens, ce n'est pas la fureur apollinienne qui l'envahit, mais la fureur bachique, qu'il invoque avec pétulance, qu'il mime volontiers devant son Lecteur. Il serait tentant d'opposer en Rabelais une expansion dionysiaque à des tentations apolliniennes de ferveur quasi-mystique²⁸, mais le risque d'anachronisme est grand. Sa conception de la possession apollinienne que nous venons de voir montre facilement qu'il est plus proche de Ficin que de Nietzsche. Selon la doctrine ficinienne, Bacchus est le dieu des mystères, c'est-à-dire qu'il est le nom de l'Esprit qui ouvre les âmes à des connaissances que la démarche rationnelle ne saurait procurer: c'est la «Princesse Bacbus Pontife de tous les mystères»

27 *Phèdre*, 244-245 a. Cf. l'invocation adressée par Ronsard aux Muses, dont le *mestier* honorable se divise en quatre parts: *En propheties, en Poesies, / En Mysteres, et en Amour. / Quatre fureurs qui tour à tour / Chatouillent voz fantasies (Ode à M. de L'Hospital*, éd. cit., III, 143). Sur cette question, voir R.-J. Clements, «Ronsard and Ficino on the four Furies» in *Romanic Review*, 45 (1954), pp. 161-169.

28 Cf. les brillantes remarques d'Alice Fiola Berry, «Apollo vs Bacchus: the Dynamics of Inspiration: Rabelais's Prologues to *Gargantua* and to *Tiers Livre*», in *PMLA*, 90 (1975), pp. 88-95.

(V, 34, 1308) qui conclut la phase d'initiation bachique en faisant entonner la fameuse chanson de la Bouteille

*Pleine toute
De Misteres
(V, 44, 1344).*

Le Narrateur promet à ses Lecteurs la révélation de «hauts sacrements et *mysteres* horribiques» (I Prologue, p. 52), la fruition de «haulx *misteres*» (V Prologue, p. 1164). Il imite ainsi Lucien qui, dans *Bacchus ou le Prologue* (§ 5), assimilait la lecture de ses fantaisies satiriques à une révélation dionysiaque²⁹: les chapitres 38 et 39 du *Cinquième Livre* (vraisemblablement de ces documents collectionnés par Rabelais comme utiles à son dessein que la mort interrompit) transcrivent et développent le passage de ce Devis où Lucien symbolise par l'armée hétéroclite de Dionysos, accueillie par les Indiens avec une dérision condescendante, ses propres écrits burlesques que le public aurait tort de rejeter comme grotesques. Rabelais décrit le fol assaut de Satyres qui furieusement

tournoyent autour de l'armee à saulx de chevres, à bonds; à pets, à ruades et penades, donnans courage aux compagnons de vertueusement combatre (p. 1324).

Cette fureur³⁰ est parente de la vertigineuse impétuosité dont le Prologuiste du *Tiers Livre* malmène follement son tonneau diogénique pour encourager, lui aussi, ses compatriotes à combattre. L'inspiration bachique est une fureur contagieuse³¹.

29 Le sens qu'il donne à l'adjectif *mystique* doit être rapproché de cette conception du mystère; ainsi, «les anciens prophetes et poètes mysticquement nous enseignent» le processus de «ferveur naturelle» dans la naissance des rêves en le comparant à celui de la formation du moût de raisin (III, 13).

30 Voir aussi l'ardeur des forcenées «lesquelles metoient *furieusement* [cet adverbe ne figure pas chez Lucien] en pieces veaux, moutons et brebis» (p. 1320) et des «Thyades et Bacchides, femmes forcenées, furieuses, enragées» (p. 1322). C. Agrippa évoque, dans la liste de cas d'inspiration, ces «gens fanatiques et furieux» comme les Ménades, prêtresses de Bacchus.

31 Le Devis de Lucien préfigure le Prologue du *Gargantua*: «La plupart... se font de moi je ne sais quelle opinion», mais «si nos anciens convives, se rappelant la gaieté de nos festins, veulent boire à ma coupe jusqu'à l'ivresse, remplis à leur tour de fureur bachique, ils clameront souvent avec moi Evohé» (Trad. E. Talbot).

C'est bien le recours à la bouteille qui provoque l'exaltation, la griserie de mots. La disposition du corps est un préalable à la libération de l'esprit: à Panurge qui blâme platement ceux qui ont la folie de ne pas apprécier le bon vin

*Furieux et de bon sens ne jouist
Quiconques boyt et ne s'en rejouist,*

Pantagruel répond par un petit cours d'histoire des religions:

Ne sçavez vous que, jadis, les Amycleens sus tous Dieux reveroient... le noble pere Bacchus et le nommoient Psila, en propre et convenente denomination? Psila, en langue Doricque, signifie æsles. Car, comme les oyseaulx par ayde de leurs æsles volent hault en l'air legierement, ainsi, par l'ayde de Bacchus —c'est le bon vin friant et delicieux— sont hault esleveez les espritz des humains, leurs corps evidentement alaigriz, et assouply ce que en eulx estoit terrestre (IV, 65, 1118).

Dans cette homélie de tonalité chrétienne³², Pantagruel adopte l'allégorisme de Ficin³³; Bacchus est bien plus qu'une métaphore pour le vin. Il est une «allégorie». Selon le *Corpus hermeticum*, le «philosophe» doit provoquer une séparation entre le corps et l'âme divine qu'il enclôt; grâce à cette abstraction, que le vin est un moyen de provoquer, son *daimôn* sera là pour l'entraîner jusqu'au chœur des dieux³⁴.

La fin du *Cinquième Livre*, qui transcrit sans doute l'esquisse de conclusion projetée par Rabelais pour l'ensemble de son roman³⁵, présente les mystères bachiques comme les attitudes surprenantes, et contagieuses, qui accompagnent plutôt qu'elles ne le provoquent ce besoin de s'exprimer soudain en rythmes allègres qu'on appelle l'inspiration poétique. Le chapi-

32 Screech, *op. cit.*, p. 577 sqq.: «Le Bacchus chrétien».

33 *Bacchus* [significat] *tum mentis abstractionem, tum opera religiosorum hominum admiranda* (Arg. in *Lib. II. de Legibus*).

34 Voir G. Mallary Masters, «The Hermetic and Platonic Traditions in Rabelais's *Dive Bouteille*» in *Studi Francesi*, 10 (1966), pp. 15-17 et Ronsard, *Dithyrambe*, éd. cit., V, 63, 74, etc.

35 Voir M. Huchon, *Rabelais grammairien*, Genève, Droz, 1981, p. 443 sqq.

tre 46 enseigne *Comment Panurge et les autres rithment par fureur poétique*. Frère Jean se moque de Panurge, qui lui paraît

devenu fol ou enchanté... Entendez comme il rithmaille... Il tourne les yeux en la teste comme une chevre qui se meurt... Se retirera-il là à l'escart?... Pantagruel reprend frere Jean et luy dit: Croyez que c'est la fureur poétique / *Du bon Bacchus: ce bon vin egyptique*³⁶ / *Ainsi ses sens, et le fait cantiquer...* (pp. 1350-1352).

Mais frère Jean, malgré son scepticisme et ses dérisions, est saisi à son tour par la contagion de *rithmaillerie*, et il se met, lui aussi, à s'exprimer en fureur. Ainsi, l'influence dionysiaque est inspiratrice comme la fureur des Muses, et elle est aussi divinatoire comme la fureur apollinienne:

*Onq de Pythias le treteau
Ne rendit par son chapiteau
Response plus seure et certaine*
(p. 1352).

La Bouteille mystique du *Cinquième Livre* apparaît donc comme l'Idée parfaite du flacon que le Prologuiste du *Tiers Livre* porte avec lui:

Attendez quelque trait de ceste bouteille: c'est mon vray et seul Helicon; c'est ma fontaine Caballine: c'est mon unicque Enthusiasme... Æschylus ... beuvoit composant, beuvant composoit... (p. 524).

Les livres pantagruéliques s'écrivent sous l'effet d'une de ces possessions divines (*tò enthousiastikón*) que mentionnait Platon³⁷, mais cette intervention du sacré n'est considérée comme authentique (*vray*) qu'à la condition exclusive (*unicque*) d'être sous l'assistance de Dionysos: le mont des Muses, la source Hippocrène ne sont que métaphores de la fureur d'écrire.

36 Cette éclipse sensorielle est bien dans la tradition platonicienne: la fureur n'agit que sur des esprits coupés du monde sensible.

37 Voir p. ex. *Phèdre*, 263 d; 249 c; 253 a; *Ion* 535 c; *Timée* 71 e. Cf. P. Boyancé, «Platon et le vin» in *Bull. de l'Assoc. G. Budé*, déc. 1951. En 1552, à la date où paraît le *Quart Livre* authentique, M. A. de Muret écrit à Denisot: *Bacchus poetas et facit et fovet*.

Ce recours au patronage dionysiaque est la revendication d'une poésie dégagée du formalisme de la pensée logique et de la calme technique académique, d'une poésie où les *verba*, priment sur la pensée rationnelle³⁸. Les Bien-Yvres qui brailent pour fêter la naissance de Gargantua l'adage de la poésie horacienne, *Fœcundi calices quem non fecere disertum?* (I, 5, 72; cf. *Epist.*, I, V, 19) sont bien ivres parce que leurs langues se sont déliées en un délire créateur:

Sommeliers, ô createurs de nouvelles formes, rendez-moy de non beuvant beuvant (*ibid.*).

Le langage est l'expression non seulement de la rationalité mais de la fantaisie qui caractérise l'esprit de l'homme. Le mystère s'énonce en images obscures, en paroles confuses, en allégories³⁹ poétiques. Comme l'écrit Alain Michel: «Dionysos est le dieu des fantômes; on s'aperçoit qu'ils peuvent quelquefois mieux que la raison guérir l'homme de ses passions... Ainsi se trouve posé au cœur de l'expérience poétique le problème du vrai»⁴⁰. L'inspiration bachique touche en l'homme les zones les plus profondes de son humanité:

Non rire, ains boire est le propre de l'homme... Notez, amis, que de vin divin on devient, et n'y a argument tant sûr ny art de divination moins fallace. Vos Academiques l'affermement. Trinch donques, que vous dit le cœur eslevé par *enthousiasme* Bachique (V, 45, 1348).

Ainsi l'*enthousiasme* dionysiaque a non seulement toutes les propriétés de la fureur poétique des Muses, mais aussi celles de la fureur prophétique apollinienne⁴¹. Il n'est pas étonnant

38 L'esthétique de Rabelais s'oppose ainsi à une tendance fondamentale du classicisme des poètes humanistes; cf. A. Michel, *La parole et la beauté*, éd. 1994, pp. 243-246 (*Poétique* de J. C. Scaliger, 1561).

39 Ainsi la double braguette qui caractérise les Fredons représente «quelques certains et horribles mystères» (V, 26, 1270).

40 *La parole et la beauté*, p. 23.

41 En 1552, Rabelais ajoute à la liste des oracles de l'Antiquité non seulement ceux d'Apollon et de Castalie, mais le sanctuaire de Bacchus «entre les Branchides en Dodone» (III, 24, 660).

qu'il colore aussi, chez Rabelais, la furie vénérique⁴². Panurge, dans cet accès de fureur prophétique et d'enthousiasme dionysiaque, a une sensation hallucinatoire favorisée par le brouillage des sonorités verbales:

*Trinquons de par le bon Bacchus.
Ho ho ho, je verrai bas culs
De bref bien à poinct sabourez
De couilles...*

(*ibid.*).

Ainsi se fait jour la vision d'un épisode de *mania* aphrodisienne:

*Ma femme viendra au combat
Venerien: Dieu quel debat
J'y prevoy!*

Cette extase lyrique pourrait bien constituer, sur le plan de la narration, la conclusion de la recherche désespérée de Panurge qui vient de parcourir les îles de l'océan pour savoir s'il se doit marier. La fureur érotique ne prend chez lui cette sincérité inquiète que parce qu'elle est associée à un accès dionysiaque. Sinon, elle n'est que métaphore usée et rusée, masque hypocrite et piège cynique à l'usage d'une rhétorique captieuse: dans sa jeunesse, délaissant les longs prologues des naïfs soupirants platoniques, *dolents contemplatifz amoureux de Karesme*⁴³ *lesquelz point à la chair ne touchent*, il avait eu recours à tous les clichés des poètes pétrarco-platonisants, comparaisons avec ces Idées de la perfection que sont les *dieux et deesses celestes*, rôle de la *Beauté* dans l'ordre de nature, pour finir par révéler la brutalité cynique⁴⁴ de ses instincts de chien en rut (II, 21). Pour

42 *Messer Priapus*, comme atteste Pausanias, ne fut-il pas *filz de Bacchus et Venus?* (III, 31, 700). Cette mention pourrait sembler paradoxale dans un exposé sur les vertus anaphrodisiaques de Bacchus, mais elle vaut pour les femmes, qui, à la différence des mâles, sont irrépressiblement soumises aux *pensemens Venericques* (III, 19).

43 Selon Pantagruel, le carême *a esté institué pour... mortifier les appetis sensuels et resserrer les furies veneriennes* (V, 28).

44 De même, le *verisimile amorabond* qu'est l'Escholier limousin se vante de connaître l'*ecstase* venereique avec des femmes vénales (II, 6).

Rabelais, la fureur d'Amour n'est pas cet instinct qui, pour les Platoniciens, conduit à la quête de la Beauté divine ⁴⁵.

AMOUR ET LES SIX MUSES: CONTEMPLATION ET CRÉATION

Mais Amour est bien un Démon, demi-frère des Muses. Selon un mythe inventé par Rabelais à la suite de Platon, *la bonne dame Penie, autrement dite Souffreté, mere des neuf Muses*, conçu, en compagnie de Porus seigneur de Abondance, *Amour le noble enfant mediateur du Ciel et de la Terre, comme atteste Platon* in *Symposio* (IV, 57, 1076). Le mythe paradigmatique donné en référence [*Banquet* 203 b] explique la naissance du *daimôn* Erôs par une ruse de Penia (*Paupertas* selon Ficin), qui mit à profit l'hébétude alcoolique de Pôros (*Affluentia deus*). Il semble que Rabelais a transporté l'ascendance de Pôros, fils de Mêtis (Sapience), sur la descendance de Souffreté d'après une suggestion d'Erasmus; en effet, dans l'*Adage* I, L, 22, c'est Sapience qui est le lot de Souffreté (*Paupertas Sapientiam sortita est*) ⁴⁶. Dans l'esprit de Rabelais, ces Muses industrielles, sœurs d'Amour du côté maternel, mais aussi de la race de Gaster, le Maître des Arts et Métiers ⁴⁷, sont les inspiratrices non pas de la fureur poétique et musicale, mais des savoirs et des techniques. Comme Erôs, ce sont des êtres de nature intermédiaire entre l'homme et la divinité: selon le *Banquet*, leur nature ambiguë rend possible toute forme de liaison entre la divinité riche de sa plénitude et une humanité caractérisée par la recherche et le désir: le *daimôn* favorise le mouvement du bas vers le haut (prières, sacrifices, rites divinatoires)

45 Ce n'est pas sur le plan de l'inspiration que l'on peut situer le rôle de l'*Agapè* qui figure en la Devise androgynienne de Gargantua (I, 8, 90), ou celui du Berger Pan, passionné d'amour pour ses brebis comme le Christ (IV, 28, 962).

46 L'assimilation des Muses à Sapience vient sans doute du *Commentaire* d'Eustathe rapporté en ces termes par Cælius Rhodiginus, dont Rabelais s'inspire volontiers: *Musam interpretatur Eustathius Animæ Cognitionem, quæ divinum sit quiddam... Ab Indagine vero dici Musa videtur (Antiquæ Lect., XI, 10, p. 558 de l'éd. de 1516)*. Explication incompréhensible si on n'a pas le *Cratyle* dans l'esprit: le verbe *môsthai* (s'adonner à la recherche) est l'étymologie de *Mousaï*.

47 Selon Ficin, c'est Amour qui est le premier *Magister artium* (*Comm. in Convivium*, cap. III).

et la réponse du haut vers le bas (inspiration, rêves prémonitoires, avertissements bénéfiques).

Ce mythe du *Quart Livre* aide à comprendre un apologue du *Tiers Livre*: un personnage important, Rondibilis, médecin comme N. M. Franciscus Rabelæsus, évoque également les Muses et Amour. Il énumère les remèdes à la passion amoureuse; la tierce médication est labeur assidu, car, si l'on éradiquait l'oisiveté,

bien tost periuroient les ars de Cupido. Son arc, sa trousse et ses fleches luy seroient en charge inutile; jamais n'en feriroit personne (III, 31, 702).

L'image pétrarquiste d'Amour-archer renforce l'idée que la crise passionnelle est une fureur, une attaque:

Ei nacque d'Ozio e di Lascivia umana.

Mais, dans l'esprit des *Trionfi*, c'est Chasteté qui vainc Amour, alors que Rondibilis ordonne un quatrième remède, *fervente estude*, qu'il ne faut pas confondre avec le précédent: l'*estude* est une passion, mue par un désir qui saisit tout l'être⁴⁸; sa ferveur fait concurrence à l'amour car elle est une sorte de fureur. C'est ce que démontre, en lui attribuant des patronages, l'analyse de cette contention: si vous observez un *personnaige studieux*,

vous le jugerez n'estre en soy vivant, [mais] estre hors soy abstract par ecstase... Ainsi est vierge dicte Pallas, Déesse de Sapience, tutrice des gens studieux. Ainsi sont les Muses vierges⁴⁹. Ainsi demeurent les Charites en pudicité eternelle.

48 *Quel est l'espoir de son estude?* demande le Prologue du *Gargantua*, qui décrit l'obsession du Chien philosophe platonicien concentré sur son os à moelle, que, précisément, il agrippe avec ferveur. Cf. Flaubert cité par A. Michel, *La parole et la beauté*, p. 374: «Il y a dans l'ardeur de l'étude des joies idéales faites pour les nobles âmes».

49 C'est lui qui le dit! En effet, dans la tradition mythographique, *quelqu'un* de leur troupe furent esprises de l'amour de certains hommes, comme Calliope d'Æagre, qui lui engendra Orphée, etc. (Conti, *Mythologie*, VII, 15, *Des Muses*). En fait, Rondibilis semble s'inspirer de Tiraqueau, l'ami ancien de Rabelais: *antiqui vates atque philosophi Minervam prudentiae et litterarum deam, atque Musas discipli-*

Alors que l'ocieux est indolent, inerte, le studieux est transporté hors de lui. Ainsi la fureur martiale, sublimée par le jeu et la danse, des joueurs du *Cinquième Livre*, «riens comme gens ecstatiques» les transporte «ès souveraines delices du vieil Olimpe» (V, 24); ainsi de la fureur bachique de Gargantua enfant, qui, «au seul son des pinthes et flacons entroit en ecstase comme s'il goustoit les joyes de paradis» (I, 7). *L'ec-stase*⁵⁰ est une fureur suscitée par la musique et provoquant le rire.

Rondibilis confirme sa démonstration en rapportant à sa façon⁵¹ une parabole antique:

Et me souvient avoir lu que Cupido, quelques foys interrogé de sa mere Venus pour quoy il n'assailloit les Muses, respondit qu'il les trouvoit tant belles, tant nettes, tant honestes, tant pudicques et continuellement occupées,
 l'une à contemplation des astres,
 l'autre à supputation des nombres,
 l'autre à dimension des corps Geometricques,
 l'autre à invention Rhetorique,
 l'autre à composition Poëtique,
 l'autre à disposition de Musique,
 que, approchant d'elles, il desbandoit son arc, fermoit sa trousse et exteignoit son flambeau par honte et craincte de leur nuire. Puy houstoit le bandeau de ses œilz pour plus apertement les voir en face et ouyr leurs plaisans chantz et odes Poëtiques. Là prenoit le plus grand plaisir du monde, tellement que, souvent, il se sentoit tout ravy en leurs beaultez et bonnes graces et s'endormoit à l'harmonie. Tant s'en fault qu'il les voulsist assaillir ou de leurs estudes distraire.

Le médecin embellit ses souvenirs de lecture: le Devis XIX de Lucien donne beaucoup d'importance à Pallas, mais peu aux Muses:

narum præsides inventricesque virgines esse voluerunt (édition de 1546 du *De Legibus Connubialibus*, Lex XV n. 49); cf. J. Barat, «L'influence de Tiraqueau sur Rabelais» in *Rev. des Et. Rabelaisiennes*, 3 (1905), p. 256.

50 «Le seul critère de l'art, c'est l'extase» (D. Huisman, *L'esthétique*, PUF, 1954, p. 69). Sur cette notion, voir la thèse de C. Quesnel, *op. cit.*, notamment chap. 5, «Cupidon en extase philosophale» et J. Lecoine, *op. cit.*, p. 300.

51 Sur une suggestion fugitive de Tiraqueau (voir Barat, *art. cit.*, p. 259: *inter nos Cupido non volat*), Rabelais revient au texte original de Lucien, qu'il remodèle.

Erôs: Je les respecte, ma mère, car elles sont vénérables, toujours studieuses, toujours occupées au chant, et moi, je me tiens souvent près d'elles, séduit par la mélodie.

Aphrodite: Laisse-les donc tranquilles...

Rondibilis rend magistralement les éléments essentiels de la saynète lucianique: la *honte et crainte* de nuire correspond au verbe *aidôûmai*; et les *chants et odes* rendent *ôdè* et *melos*. Il conserve la double réaction d'Erôs —négative (le renoncement à l'agression) et positive (l'attraction pour la beauté). L'harmonie est proprement *désarmante*⁵². Dans cet état d'humble réceptivité, le ravissement extatique qu'est l'expérience esthétique se manifeste par le sommeil. Le maître de la fureur érotique ne participe pas aux frénésies qu'il provoque, mais il adopte l'*esprit tendre et innocent*⁵³ de ceux que transporte la *mania* des Muses. Spectateur, il ressent la fureur musicale, l'exaltation esthétique provoquée par la beauté de l'harmonie, mais les Muses, elles, s'adonnent à leurs arts dans une sérénité olympienne. Ces fonctions, que Rabelais énumère, ne correspondent que de loin à la liste canonique; les trois premières pourraient revenir à la seule Uranie et les trois dernières à Eratô, mais elles rappellent plutôt les arts libéraux, enseignés dans le cursus universitaire, où le Trivium couronne le Quadrivium⁵⁴. L'extase d'Amour serait ainsi un ravissement d'ordre intellectuel, mais la disparition de la dialectique et de la grammaire, remplacées par la poésie, explique la réduction à six de ces sept arts et correspond bien aux tendances de l'esprit humaniste en réaction à la scolastique. Comme toutes les listes de Rabelais, celle-ci est pleine de significations et propose plus qu'une réforme de l'enseignement selon les canons de la renaissance des lettres d'humanité. Chacune des divines occupations est d'ailleurs désignée par une périphrase qui a certainement son intérêt.

52 On notera la construction de l'anecdote, en inclusion entre *assailloit* et *assaillir*.

53 *Tertia vero, a Musis, occupatio et furor suscipiens teneram intactamque animam suscitât illam atque afflat per cantus aliamque poesim* (Ficin, *Phèdre*, 244 a).

54 Edwin M. Duval analyse le rôle de ce cursus dans l'esprit de Rabelais: «The Medieval Curriculum. The Scholastic University and Gargantua's Program of Studies (Pantagruel, 8)», in *Rabelais's Incomparable Book* (ed. R. C. La Charité), Lexington, 1986, pp. 29-44.

Dans l'apologue de Rondibilis, les Muses sont de plus en plus actives. Un premier groupe de trois fonctions⁵⁵, de la contemplation à la mensuration en passant par la supputation abstraite, suppose l'objectivité de l'esprit investigateur attentif à la structure de l'univers naturel dont il se rend dominateur. Ce sont des arts de type *imitatif*⁵⁶.

1. La contemplation de l'astronome, déjà recommandée au jeune Gargantua par son précepteur humaniste (I, 23), puis par Gargantua à son fils (II, 8), est le premier contact⁵⁷, le premier face à face avec le macrocosme. Se consacrant à ces êtres inaccessibles que sont les astres, elle demeure dans l'ordre de la théorie⁵⁸. Attitude d'émerveillement⁵⁹ silencieux⁶⁰, elle conduit au ravissement extatique⁶¹. Pour les platoniciens, cette perception n'est qu'une préparation à la connaissance vraie, celle de l'intellect, *convertendo a sensibilibus formis ad intellectuales nobis insitas formas...*(Ficin, *Argumentum in Dial. VII. De Republica*)⁶².

55 Ici, la progression des arts rappelle les étapes de la lecture intelligente que le Prologue du *Gargantua* compare à la manducation d'un os: 1) l'esprit «léger à la traque» commence par *fleurer, sentir et estimer* l'aliment saisi, puis 2) «hardi à la rencontre», il se livre à une lecture soigneuse et à la réflexion avant la dégustation finale (cf. G. Demerson, *L'esthétique de Rabelais*, p. 20).

56 Il est vraisemblable que l'esthétique de Rabelais était informée par la pensée de saint Augustin; sur la distinction augustiniennne entre les arts d'imitation et ceux qui ressortissent à la *fantaisie créatrice*, cf. K. Svoboda, *L'esthétique de saint Augustin*, 1933, p. 101.

57 Cf. l'attitude de Raminagrobis qui se représente «contemplant, & voyant, & jà touchant, & goûtant les biens célestes» (III, 21, 646).

58 Cf. III, 13, 696 et 600: la «contemplation de ceste infinie et intellectuelle Sphère»; la «contemplation des choses celestes». Sur l'origine pythagoricienne de l'élan vers la contemplation et du culte des Muses, et sur la légitimité de l'enthousiasme tourné vers la science et la sagesse, voir A. Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, pp. 108 et 247.

59 III, 18, 628: «Levez vos espritz de terrienne pensée en contemplation haultaine des merveilles de Nature». Cf. Ronsard, *Hymne du Ciel*: Qui te contempera ne trouvera rien / En toy qu'un ornement, et qu'une beauté pure... (éd. cit., VIII, 145).

60 IV, 28, 964: Pantagruel, devant le mystère religieux, «demeura en silence et contemplation».

61 Voir V, 19, 1236: «gens extatiques et ravis en contemplation»; Panurge: «Je me pers en ceste contemplation» (III, 4, 554); Thaumaste «sembloit bien un homme qui fust ravy en haulte contemplation» (II, 19, 426). Cf. D. Huisman, *op. cit.*, p. 15.

62 Cf. l'esthétique de Bonaventure (E. De Bruyne, *Etudes d'Esthétique médiévale*, Bruges, 1946, t. III, p. 9).

2. La supputation des nombres est cette étape nouvelle, où l'esprit, par sa faculté d'abstraction, structure sa pensée «par nombres comme faisoit Pythagoras» (II, 18, 416). L'esthétique des Anciens tenait grand compte de l'art de mesurer⁶³. *Nulla enim alia pueritiæ disciplina ad rei familiaris gubernationem, ad rem publicam, ad artes denique universas tantam habet vim quantam numerorum cognitio* (Ficin, *Lib. VII Legum*, 747 b). De fait, dans la narration de Rabelais, la *supputation* est la faculté de l'esprit humain qui lui permet essentiellement de dominer le temps en le mesurant: la date du décès du seigneur de Langey est le *10. de janvier, de nostre supputation l'an 1543, en compte Romanicque*⁶⁴ (III, 21, 644); parmi les démons de la nature, *plusieurs ont par la somme totale resultante des aages divers supputez par Hesiodé, compté leur vie estre de 9720 ans* (IV, 27, 960). La supputation est un art de la relativité, de l'administration politique variable selon les conventions de la Cité⁶⁵: les antiques Druides divisaient le temps en *nuycz* (II, 1, 304).

3. La mesure des corps, *stéréométrie* ou *géométrie*, révèle la beauté des corps: *Pulchritudo est quaedam commensuratio* (Aristote, *Topiques*). Cette nouvelle étape dans la maîtrise du monde, qui prend en compte trois dimensions, vient, dans le plan d'études platonicien, après la science des nombres. Elle est, selon la formule dont s'inspire saint Augustin⁶⁶, un art divin: à la fin du *De Natura Deorum* III, 65, Cicéron signale que Pythagore fit un sacrifice aux Muses *cum in geometria quiddam novi invenisset*. Avec cette dimension du monde culmine la liste des arts d'imitation descriptive.

Après ces trois arts relatifs à l'harmonie de l'esprit avec le monde extérieur, trois disciplines touchent à la fantaisie créatrice, qui ne s'exprime que par la voix de l'homme. On remar-

63 D. Huisman, *op. cit.*, p. 20.

64 C'est par une *supputation retrograde* que l'on détermine la date de la conception des enfants nés en automne (V, 28, 1286). Dans le reportage officiel qu'est la *Sciomachie*, l'horaire est indiqué selon la *supputation des Romains* (p. 1486); «sur les XVIII. heures, selon la supputation du pais, qui est entre une et deux après-midy»... (p. 1490).

65 Chaque pays se distingue par ses *lieues, miliaires, stades et parasanges*, et les *lieues de Bretagne* sont bien plus grandes que les lieues de France (II, 23, 444).

66 *Aei ho Théos géométrei*; cité par D. Huisman, *op. cit.*, p. 21.

quera qu'elles sont classées selon une progression parallèle à celle des trois arts «physiques»: comme la *contemplatio*, l'*inventio* est la découverte, dans cet univers qu'est la culture, d'éléments dont on perçoit l'intérêt avant de les mettre en valeur. La *compositio*, en poésie, est un arrangement rythmé de nombres, et, enfin, la *dispositio* musicale ajoute un supplément d'âme à la parole comme la *dimensio* stéréométrique donnait du volume aux nombres qui structurent le plan de l'architecte.

4. Selon les termes employés par Amour, dans la rhétorique, c'est l'*inventio* (et non la *dispositio* ou l'*elocutio*) qui est un art des Muses. Elle est en effet une divine faculté, comme l'exprime par exemple Cicéron: l'abondance oratoire, comme la poésie, ne se manifeste pas *sine maiore quadam vi...* *Quid est enim memoria rerum et verborum? Quid porro inventio? Profecto id, quo ne in deo quidem quicquam maius intelligi potest* (*Tusc.*, I, XXVI 64 et 65)⁶⁷. Le mécène de Rabelais est le bon génie qui lui donne *courage* et *invention*: sans son intervention, *restoit tarie la fontaine de [s]es esprits animaulx* (derniers mots de l'épître liminaire du *Quart Livre* à Odet de Châtillon, p. 824). L'invention est bien une inspiration parente de la fureur apollinienne⁶⁸.

5. La Muse spécialisée en poésie a une tâche de composition: la composition est un art de précision dont l'effet est de former une unité organisée à partir d'éléments qu'il a fallu soumettre à une idée d'harmonie. Un univers formé de membres divers (*aliquo pacto compositus*) se maintient par cette structure qui l'a unifié depuis son origine (*à superiori simplicitate*)⁶⁹. L'acte de composition est art de démiurge, il ne se limite pas à une froide technique, comme celle du «poète séculier

67 Sur le rôle de la culture dans l'éloquence, voir A. Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, notamment pp. 84-91 («L'éloquence est-elle un art?»).

68 Cf. la formule du *De Oratore* citée par A. Michel, *op. cit.*, pp. 105 et 247: pas de bon orateur *sine quodam adflatu quasi furoris*. Sur la parenté qui existe dans l'esprit d'Erasmus entre la rhétorique et la poésie, voir Chomarat, *Grammaire et Rhétorique chez Erasme*, Belles-Lettres, 1981, p. 533.

69 Ficini, *Compendium in Timæum*, cap. VII. Sur la théorie de la *compositio verborum* chez l'orateur et chez le poète selon Pontano, voir A. Michel, «Les théories de la beauté littéraire de M. Ficini à T. Tasso» in *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreami*, New York, 1986, p. 164.

composant ses vers carminiformes» (I, 19, 134). Le *Gargantua* n'a pas été composé comme un laborieux discours de prétoire, car, proclame le Prologuiste,

à la composition de ce livre seigneurial, je ne perdiz ne employai oncques plus ny aultre temps que celluy qui estoit estably à prendre ma refection corporelle, sçavoir est beuvant et mangeant (p. 54).

La Muse qui s'adonne à la *composition poétique* transmet à l'écrivain une vocation qui, chez les grands auteurs, qui allient l'inspiration à la rigueur, s'accorde bien avec la ferveur bachique:

Ennius⁷⁰ beuvant escrivoit, escrivant beuvoit. Æschylus... beuvoit composant, beuvant composoit. Homere jamais n'escrivit à jeun (III, *Prologue*, pp. 524-526).

L'auteur du *Tiers Livre* est donc habilité à trouver dans la bouteille sa source Hippocrène, son Enthousiasme:

Après l'epilogue, je riz, j'escriptz, je compose, je boy (p. 524).

Dans le désordre de ce bas-monde en guerre, dans la faiblesse de l'esprit humain qui l'observe, dans la confusion des pauvres et étranges mots qui l'expriment, le «sort ou destinée» de l'écrivain, sa «délibération» (p. 526) est de *composer* tous ces éléments en une harmonie⁷¹ que mesureront les sons de sa petite musette.

6. La fureur musicale termine l'énumération de Rondibilis, et elle la résume: en effet, la Musique est, par définition, le domaine de la *Muse*⁷². Elle met en œuvre l'art suprême, celui

70 Sur le texte d'Ennius concernant l'inspiration cité par Cicéron, voir A. Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, p. 100.

71 Telle est la vocation des Grands Rhétoriciens analysée par F. Cornilliat: retrouver l'Idée de Beauté en donnant un sens au désordre du monde (*Or ne mens*, Champion, 1994, p. 1063).

72 J.-L. Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, pp. 9-71: «Pourquoi y a-t-il plusieurs arts et non pas un seul?».

de la *disposition*. La composition découvrait (*inventait*)⁷³ spontanément un ordre dans la diversité qui caractérise la nature; la composition est la maîtrise des rythmes et des structures par lesquels s'exprimera cette harmonie, à la fois des voix, des sons, des gestes, de toutes les occupations des citoyens⁷⁴, même saisis de la fièvre obsidionale, ou même tentés de nonchalance:

Au son de ma musette mesureray la musarderie des musars
(III, *Prologue*, 526).

Selon cette formule, la musique rythme, évalue et règle l'action ou l'inaction. Ainsi s'explique que l'élite intellectuelle et culturelle se doit de respecter le caractère divin de la Musique:

les gens saiges et studieux ne se doibvent adonner à la Musique triviale et vulgaire, mais à la celeste, divine, angelique (IV, 62, 1104).

Cette remarque de l'Auteur même, qui conclut ainsi sa dissertation sur Messere Gaster, l'inventeur des arts et métiers, de la science sans conscience, résume l'esthétique des penseurs inspirés de Platon, comme Augustin⁷⁵, comme Ficin pour qui il est des musiques licencieuses, introduisant l'anarchie dans la Cité au lieu de favoriser l'harmonie, donnée par les Muses pour corriger toute discordance⁷⁶.

Comme ces personnages qui chassent leurs lunettes pour mieux entendre, Amour, ravi, arrache, pour mieux *voir* et *ouïr*, son bandeau, l'emblème des coups sauvages qu'il porte «aveuglément»: il se convertit à l'usage des deux sens «intellectuels» ou «contemplatifs»⁷⁷, mettant en oubli les trois autres sens que,

73 Ainsi, pour l'orateur, *dispositio est per quem illa quæ invenimus in ordinem redigimus, ut certo quidque loco pronuntietur* (*Rhet. ad Herennium*, III, 108; cf. Cicéron, *De Inventione* I, 13).

74 La «*disposition de droict*» régente ainsi les «imperfections de Nature» (III, 39, 742).

75 *De Musica* VI. Voir K. Svoboda, *op. cit.*, p. 83, 126.

76 Voir notamment *Compendium in Timæum*, cap. XXVIII, *Cur anima rei compositæ comparatur, cur consonantiæ musicæ*. Cf. *Lois* IV, 424; *Republ.*, III, 404-410.

77 Sur cette question dans saint Thomas, cf. De Bruyne, *op. cit.*, III, pp. 283-295. C. Quesnel, thèse cit., p. 376.

comme Bacchus, il utilise pour flatter la sensualité animale⁷⁸. Ainsi, le maître de la fureur érotique, est soumis à la musique, cette fureur dont l'effet sur l'esprit est la contemplation, cette allégresse qui est à l'origine de la passion pour l'astronomie... Musique est sœur d'Astronomie, *germana scientia, consimilis et æquipollens*⁷⁹. Pour symboliser la vie nouvelle que des intuitions platonisantes ont apportée à sa culture scolastique, Rabelais énumère les Muses: de la contemplation des sphères célestes à la création poétique et musicale en passant par les mathématiques et la rhétorique, elles sont le symbole de l'esprit humain à la recherche d'une vérité qu'il n'approchera que dans l'allégresse et l'harmonie.

* * *

Rabelais, auteur à succès, constamment contesté de son vivant, exposé aux condamnations comme aux soutiens officiels, se posait donc le problème de la nature, de l'origine et de la dignité de sa vocation d'écrivain. Il approfondit cette question en se tournant vers les doctrines diverses qui confluent en sa culture humaniste.

Le langage mythologique hérité de la tradition antique lui fournit des images, dont sa fantaisie renouvelle l'allégorisme, pour essayer de définir la responsabilité nationale de l'auteur français (il ne fréquentera pas un Antiparnasse de plagiaires), et pour tenter de caractériser le niveau du style où il se complaît (alliance de l'*epos* hautain de Calliope et du *convivium* plus bas de Thalie). Mais il ne se contente pas de figures allégoriques; il a aussi appris que, dans des circonstances déterminées, des esprits émanant de l'Esprit de vérité ou de l'*Esprit calumniateur* (c'est *Diabolos*) (Lettre à O. de Châtillon, p. 822), errent dans le monde des intellects et profèrent par la bouche des humains des paroles étranges.

78 Ficin, *Comp. in Timæum*, cap. XXVIII: *Si quis tanta Musarum arte diligentia- que concertus auferret auditui, quanta naturæ artisve cura vel saporis gustui, vel mollia tactui offeruntur, procul dubio cognosceremus Apollinem multo magis animum rapere melodia quam vel Bacchus vino gustum vel Venus pruritu tactum soleat occupare.*

79 Ficin, *De Rep.*, VII, 530 d-e. Cf. J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 34.

L'intrusion de ces *daimons* ne peut se produire que dans des âmes en état de réceptivité, qui ont donc rompu les barrières de la raison. On a donc le sentiment que le vin, moyen par excellence de provoquer cet état, suffit à déclencher la transe, cette fois sur le plan psychologique et non métaphysique, où les mots s'arrangent en suites rythmées plus ou moins cocasses, où les formules figées, les idées reçues de la tribu, perdent leur sens obvie pour suggérer des interprétations inattendues.

La tradition qui a toujours prévalu dans la réception du *Gargantua-Pantagruel* n'est donc pas erronée, qui privilégie le côté bachique, celui de l'entrain joyeux et de la danse pétulante: s'il est vrai qu'on a parfois eu tort d'oublier le sérieux de l'immense culture qui nourrit la pensée du Narrateur Alcofribas, on ne peut minimiser sa volonté d'apparaître comme composant ses écrits dans la joyeuse fièvre d'un enthousiasme qu'il veut communicatif, parce que c'est en grisant de mots et de rythmes son lecteur qu'il pense l'introduire à cette libre gaieté d'esprit qu'est le pantagruélisme. L'Auteur, comme Horace⁸⁰, ne pourra jamais nous laisser savoir s'il est sérieux ou s'il joue. Son ironie est proprement le questionnement⁸¹ qui inaugure le dialogue jamais achevé entre la fantaisie de Panurge et le sérieux de Pantagruel: une «excessive guaieté d'esprit» peut conduire à *s'eclater de rire* jusqu'à en mourir (IV, 17, 920)⁸², mais une «contemplation excessive» coupe le souffle et la parole (V, 19, 1236).

GUY DEMERSON
 Université Blaise Pascal
 Clermont-Ferrand

80 A. Michel, *La parole et la beauté*, p. 83.

81 *Id.*, *ibid.*, p. 234: alliance, chez Erasme, de la dérision et du délire inspiré, cher à Platon.

82 Cf. C. Quesnel, *Mourir de rire d'après et avec Rabelais*, Vrin, 1991.