

LA NUIT DU GROTESQUE :

De Rabelais à Cervantes, une étude comparative de l'esthétique

By

Ryan Michael Fraser

A Thesis

Submitted to the Faculty of Graduate Studies
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of

MASTER OF ARTS

Department of French, Spanish and Italian
University of Manitoba
Winnipeg, Manitoba

© December, 1998



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-41700-X

THE UNIVERSITY OF MANITOBA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

COPYRIGHT PERMISSION PAGE

LA NUIT DU GROTESQUE :
De Rabelais à Cervantes, une étude comparative de l'esthétique

By

RYAN MICHAEL FRASER

A Thesis/Practicum submitted to the Faculty of Graduate Studies of The University
of Manitoba in partial fulfillment of the requirements of the degree

of

MASTER OF ARTS

RYAN MICHAEL FRASER ©1998

Permission has been granted to the Library of The University of Manitoba to lend or sell copies of this thesis/practicum, to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and to Dissertations Abstracts International to publish an abstract of this thesis/practicum.

The author reserves other publication rights, and neither this thesis/practicum nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

Dédicace

À Léanne, qui m'a donné le goût du grotesque

La petite personne à qui je dédie cette thèse ne se voyait jamais inviter à prendre le thé. En fait, pas un seul habitant du village de mes grands-parents ne maudissait pas l'instant où Léanne, ma cousine germaine, vit le jour. Moi, au contraire, je savais l'apprécier.

C'était l'enfant la plus laide que l'on puisse imaginer, une tête de banane avec de petits yeux de rongeur qui ne regardaient que de travers. Ces yeux se cachaient derrière des cheveux drus et raides qui poussaient en toutes directions, comme des cure-pipes tordus ou du fil de fer barbelé. Parce qu'elle ne mangeait que des sucreries, elle avait le teint un peu vert et ses dents supérieures, noires et un peu avancées dans une bouche petite et ronde, donnaient des signes de lui tomber de la tête d'un moment à l'autre. À cette physionomie de lutin s'ajoutait un corps non pas moins comique. Elle avait des jambes bien maigres et petites qui ne convenaient aucunement à la longueur du tronc, et comme elle ne portait que de vieux vêtements hérités de ses frères aînés, à l'exception d'une petite robe grise trop fort amidonnée qui lui donnait l'aspect d'une cloche ambulante, elle allait partout dans des chaussures crasseuses et de loin trop grosses. À la voir marcher, on dirait une grande oie crachée d'une nappe de pétrole.

Pourtant, ce dont tout le monde avait horreur, c'était de la voir faire. Les premiers à souffrir étaient les animaux. Elle tirait les jambes aux araignées, faisait éclater des grenouilles avec des pailles pointues, donnait à manger au chat les poissons rouges et

puis donnait à manger au chien le chat, élevait des sangsues dans la cuve de la toilette, des fourmis dans les placards et des mites dans les courtepointes. Elle se plaisait énormément à aider son père à égorger les poules et à castrer les porcs, et plus d'une fois, pour donner à penser aux mauvaises poules qui ne voulaient pas mourir comme il fallait, elle les jetait vivantes dans le gros congélateur de remise. On les retrouvait raides congelées le matin suivant.

Plus elle grandissait, plus ses diableries s'orientaient vers les êtres humains. Elle volait, se battait, faisait des foins de tout ce qu'elle avait sous la main et les brûlait ensuite. Je signale qu'elle brûlait littéralement des meules de foin à chaque fois qu'elle trouvait une nuit d'automne propice à tel spectacle. Elle faisait mourir les jardins des voisins avec de l'herbicide, leur remplissait les boîtes aux lettres de bœuf haché et d'œufs pourrissants, faisait voler leurs fenêtres et leur tuait la volaille avec un lance-cailloux. Et si on lui demandait aujourd'hui si tout cela est vrai, elle le nierait, bien sûr, mais non pas sans ce petit rire et ce petit regard survenu d'un coin d'elle-même qui dément sa conscience de vingt ans.

Je répète que moi, je savais l'apprécier parce qu'elle m'ouvrit sur la vie une perspective ignorée et méprisée par le milieu paternel d'échecs, de mots croisés et de journaux médicaux. C'était, cette Léanne, un être largement sans conflit. Sa conscience d'enfant n'existait que pour élaborer des chemins de retour aux appétits auxquels elle rendait un hommage joyeux et sans condition. Se servant elle-même, elle servait les autres en faisant trembler quelque peu leurs foyers confortables, leurs remparts traditionnels contre cette obscurité horrible du désir où elle était on ne peut plus à l'aise. Chez ceux qui étaient mieux disposés envers elle, elle était à la fois un objet

d'horreur, de rire et d'affection, un troll, un croque-mitaine, une tache sur la lune qui faisait vite tourner la clef dans la serrure et tirer les rideaux, mais qui faisait sentir le feu d'autant plus chaleureusement. Certains finirent par trouver plutôt agréable l'espèce d'inconfort qu'elle causait et se rendirent compte que la sécurité dépend autant d'une affection modérée pour le chaos que la lumière d'une appréciation de l'obscurité, que l'agréable du désagréable, que le bien d'une affinité polaire avec le mal. Pour moi, elle seule incarnait cette rencontre d'éléments incompatibles qui est l'essence même du grotesque.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : Le schisme esthétique.	p. 1
<ul style="list-style-type: none"> - Bakhtine ouvre le discours sur l'esthétique grotesque. - Le grotesque de Rabelais s'oppose à celui de Cervantes. 	
CHAPITRE UN : Le contexte historique de l'esthétique grotesque.	p. 25
<ul style="list-style-type: none"> - La peinture du Moyen Age et de la Renaissance. - L'esthétique et le décorum. - L'esthétique grotesque dans la littérature populaire de France et d'Espagne au Moyen Age et sous la Renaissance. - Le transfert du vocable <i>grotesque</i> de la peinture au contexte littéraire. - De l'époque classique au romantisme : la dépréciation et la revendication du grotesque. 	
CHAPITRE DEUX : Le grotesque sous la plume de Rabelais.	p. 60
<ul style="list-style-type: none"> - Comment envisager ce monde extraordinaire ? - L'identité des contraires ou la polyvalence. - La polyvalence de la langue et du corps. - Le corps et la conscience : le corps grotesque et le corps individuel. - Le corps comme l'ouverture au monde. 	
CHAPITRE TROIS : Le grotesque sous la plume de Cervantes.	p. 93
<ul style="list-style-type: none"> - Une comparaison de ressemblances. En quoi l'esthétique de Cervantes ressemble-t-elle à celle de Rabelais ? - Le rabaissement carnavalesque des tyrans intellectuels. - Le corps grotesque qui s'ouvre au monde : le gros ventre de Sancho Panza. - Le jeu carnavalesque des masques : la renaissance de l'être à partir du paraître. - Don Quijote : la rencontre grotesque de la folie et de la sagesse. L'homme qui se réinvente. 	
<ul style="list-style-type: none"> - Une comparaison de différences. En quoi l'esthétique de Cervantes diffère-t-elle de celle de Rabelais ? - La prééminence de la satire. - Don Quijote : une image de faiblesse. - La dissolution de l'être dans le paraître : le clair-obscur cervantesque. - Le jeu des masques devient exclusivement moqueur : le duc et la duchesse. - Le corps individuel supprime le corps grotesque. 	
CONCLUSION.	p. 124

NOTES.	p. 127
BIBLIOGRAPHIE.	p. 134
ANNEXE.	p. 137

Introduction

Mikhaïl Bakhtine me montra le chemin de cette thèse. Dans l'introduction de son étude célèbre, *L'œuvre de François Rabelais*, le critique russe perçoit dans les ouvrages de Rabelais et de Cervantes les débuts d'un certain schisme esthétique, à savoir le moment où le corps matériel commence à perdre sa nature *universelle*, son identité positive avec la terre féconde, et à s'aliéner dans un univers privé. Selon Bakhtine, le rabaissement des idéologies et des institutions sous le rire carnavalesque provoque une déchéance dans la matérialité. Le rire, selon Bakhtine, rabaisse et matérialise. Pourtant, cette matrice matérielle, qui sous la plume de Rabelais recèle des pouvoirs régénérateurs, commence à perdre ces pouvoirs sous la plume de Cervantes. Bakhtine l'explique ainsi :

Les rabaissements (parodiques et autres) sont aussi extrêmement caractéristiques de la littérature de la Renaissance qui perpétue sous ce rapport les meilleures traditions de la culture comique populaire (chez Rabelais, de manière particulièrement complète et profonde). Mais déjà le principe matériel et corporel change de sens, il est légèrement rétréci, son universalisme et son caractère de fête sont quelque peu atténués. À la vérité, ce processus n'en est encore qu'à son début, comme le montre l'exemple de *Don Quichotte*.

La ligne principale des rabaissements parodiques conduit chez Cervantès à un rapprochement de la terre, à une communion avec la force productrice et *génératrice* de la terre et du corps. C'est le prolongement de la ligne grotesque [...] Mais dans le même temps, le principe matériel et corporel s'est déjà quelque peu appauvri, abâtardi [...] Les corps et objets commencent à prendre, sous la plume de Cervantes, un caractère privé, personnel [...] Les images du bas corporel, tout en conservant une certaine valeur négatrice, perdent presque intégralement leur force positive ; leur lien avec la terre et le cosmos se rompt [...] le corps et les choses sont soustraits à l'unité de la terre qui donne le jour et du corps universel, croissant et se renouvelant sans cesse, et avec lesquels ils étaient liés dans la culture populaire.¹

Donc, dans les soixante-dix ans qui séparent *Gargantua* de *Don Quichote*, il y a une évolution dans la manière de percevoir le matériel, le corporel. Cette évolution se

déroule dans le champ plus large d'une esthétique littéraire à la fois imaginative et réaliste. Dépréciée par la conscience collective européenne jusqu'au romantisme allemand de la fin du 18^{ième} siècle, cette esthétique réussit à saisir le haut et le bas, le sublime et le ridicule, le tragique et le comique, dans un même objectif, donnant ainsi une perspective plus équilibrée sur l'expérience humaine qui n'est, dans le fond, qu'un chemin semé de contradictions et d'ironies, un chemin *grotesque*. Cet adjectif, dérivé en fin de compte d'un style de peinture ornementale qui remonte à l'antiquité, se dévalorisa en France au 17^{ième} siècle, devenant synonyme de burlesque, extravagant ou grossier. Les romantiques allemands furent les premiers à revendiquer cette esthétique ornementale et à s'en servir dans le discours littéraire, invoquant le grotesque non pas comme l'antithèse, mais comme la voix même du sublime.

Cette thèse s'adresse d'abord à l'évolution de l'esthétique grotesque depuis le seizième siècle jusqu'à l'époque romantique. Ensuite, elle analyse de près ces deux auteurs qui, dans le champ littéraire universel, constituent une charnière importante dans cette évolution. François Rabelais et ses deux premières chroniques, *Pantagruel*, publiée en 1532, et *La vie treshorricque du grand Gargantua*, publiée en 1535, présentent un esprit grotesque proche de la tradition burlesque médiévale qui comprend à la fois une tradition littéraire et une tradition folklorique. En s'appuyant sur les idées de Mikhaïl Bakhtine, on verra comment les thèmes élevés de l'humanisme bourgeonnant se juxtaposent à ce burlesque médiéval où prédomine l'esprit de la culture populaire, et particulièrement l'esprit du carnaval. Celui-ci se caractérise, selon Bakhtine, comme un rire universel sous lequel le monde se révèle dans son aspect relatif. Ce serait un rire philosophique qui permettrait à l'homme une transcendance de sa condition. Il fait

écrouler la frontière qui divise «le haut » du «bas », la culture «officielle » de la culture «populaire », le ciel de la terre, le matériel du spirituel, etc. Ce rire est de caractère *ambivalent*, une manifestation de dérision et de générosité. Il rabaisse et élève son objet, évoque simultanément une incompatibilité de fond et une identité universelle.

Paradoxalement, il souligne et détruit la notion même d'incompatibilité qui définit l'esthétique grotesque. On verra comment Rabelais fait de cet esprit carnavalesque le cadre grotesque de ses ouvrages, et comment ce cadre devient inextricable de la vision humaniste rabelaisienne. Ce grotesque positif, on va l'appeler le grotesque carnavalesque.

Ensuite on abordera le grotesque selon Cervantes, et on verra en quoi il ressemble et en quoi il diffère de l'esthétique rabelaisienne. En effet, là où le grotesque rabelaisien s'oriente vers l'unité, vers l'intégration positive du matériel et du spirituel, de l'esprit carnavalesque du passé et de l'humanisme du présent, Cervantes, dans son *Don Quijote de la Mancha*, se sert du grotesque pour signaler en plus la différence et le détachement par rapport à un passé national dominé par l'esprit chevaleresque. Le présent, sous sa forme la plus obtuse et concrète, à savoir la matérialité brute, s'oppose comiquement à l'idéalisme spirituel du protagoniste. Si Rabelais regarde vers la culture du passé dans un souci de l'incorporer de manière positive au présent, Cervantes, un véritable Janus situé au milieu des deux siècles qui comprennent l'époque d'or espagnole, fixe un regard désabusé sur la culture idéaliste du passé et en fait le sujet ironique de sa satire. Le domaine héroïque et fantasmagorique de la chevalerie errante, le produit d'un genre littéraire qui reflète l'idéalisme national d'une Espagne conquérante, se superpose à la triste réalité avec des effets au plus haut point grotesques. Le résultat est un genre

nouveau, celui de l'épopée à l'envers où le héros échoue, essayant de faire valoir ses illusions devant un monde moqueur et incrédule.

Le grotesque qui en résulte a des effets plus importants que le simple rire. Là où l'esthétique rabelaisienne dissout la frontière entre le haut et le bas, le grotesque de Cervantes la fortifie, la rend infranchissable, se pose comme un obstacle négatif entre le haut, à savoir le domaine spirituel du héros, et le bas, le monde matériel extérieur. À voir la *weltanschauung* de l'individu se choquer contre un monde étrange et hostile, la réalité même perd son équilibre objectif et s'en va à la dérive dans la mer obscure de la subjectivité, où tout est possible. *L'être* objectif se confond avec le *paraître* subjectif et le lecteur ne peut pas éviter un certain malaise, la sinistre impression que la terre s'ouvre sous ses pieds. Cette désintégration de la réalité et cette aliénation de l'individu, c'est l'ouvrage du grotesque selon les romantiques des dix-huitième et dix-neuvième siècles. On va donc l'appeler le grotesque négatif ou le grotesque romantique.

Il faut pourtant répéter que, chez Cervantes, cette aliénation grotesque ne fait qu'une première apparition et tardera encore trois cent ans à se développer pleinement à l'époque romantique. À vrai dire, la voix carnavalesque positive ne manque pas dans l'ouvrage de Cervantes. Son grotesque n'est pas du tout le genre de satire morne et mesquine que l'on voit chez Voltaire. Ce dernier ne voit parmi les décombres qu'il laisse que le malheur et l'ironie amère. Il y a sans doute une dimension constructive, régénératrice, dans l'esprit quichottesque. C'est cet esprit qui chasse l'homme de son foyer confortable, l'oblige à s'aventurer vers des territoires inconnus, donnant le chemin au hasard, s'affrontant aux péripéties de la fortune avec enthousiasme et courage. Tout comme l'exil donne une certaine valeur à la patrie, les divagations chevaleresques de don

Quijote confèrent à la triste réalité une luminosité nouvelle et donnent jour à un potentiel qui semble vibrer sous la surface du connu. C'est ce potentiel, participant à la fois à la dégradation et à la renaissance, qui caractérise le grotesque carnavalesque positif de la Renaissance. Comme l'affirme Bakhtine, l'idéalisme de don Quijote, soumis au rabaissement de la parodie carnavalesque, un rabaissement qui matérialise, qui ramène tout à la terre, ne s'ensevelit pas dans un tombeau stérile. Au contraire, en descendant il devient *fécond et universel*, comme une charogne qui, à la longue, se transforme en matrice. Nous assisterons à cette transformation dans notre analyse de *Don Quijote*.

Il s'agit donc dans cette thèse de comparer deux manifestations de l'esthétique grotesque, celle qu'on appelle «carnavalesque», ou «positive», et celle qu'on appelle «romantique» ou «négative.» L'apogée du premier se manifeste dans les deux premiers ouvrages de Rabelais. Cervantes, qui laisse voir dans son *Don Quijote* une abondance de l'esprit carnavalesque, se distingue pourtant par son mouvement vers le grotesque romantique négatif. L'ouvrage de Cervantes sert donc de charnière entre l'abondance, la communion rabelaisienne et l'aliénation spirituelle typique du romantisme. Aussi la face de Janus qui regarde vers le futur s'avère-t-elle la plus importante. Avec deux siècles d'avance, Cervantes anticipe le mouvement littéraire qui va lui assurer une place dans la conscience européenne.

* * *

Avant de procéder à l'histoire de l'esthétique grotesque, il conviendrait de saisir plus à fond son caractère essentiel et d'illustrer avec des passages spécifiques les deux «grotesques» qui forment les termes de notre comparaison. À partir de ces deux

passages, le premier du *Gargantua* et le deuxième du *Quijote*, j'espère clarifier à la fois le sens général du grotesque et sa fonction spécifique dans cette thèse.

Au chapitre XIII de *La vie treshorricque du grand Gargantua*, le héros du titre enseigne à son père, Grandgousier, la manière la plus suave de se torcher le cul. La leçon se poursuit ainsi :

— J'ay (respondit Gargantua) par longue et curieuse experience inventé un moyen de me torcher le cul, le plus seigneurial, le plus excellent, le plus expedient que jamais feut veu.

— Quel ? dit Grandgousier.

— Comme je vous le raconteray (dist Gargantua) presentement. Je me torchay une foys d'un cachelet de velours de une damoiselle : et le trouvoy bon : car la mollice de sa soye me causoit au fondement une volupté bien grande.

« Une aultre foys d'un chapron d'ycelles et feut de mesmes.

« Une aultre foys d'un cachecoul, une aultre foys des aureillettes de satin cramoyssi : mais la dorure d'un tas de spheres de merde qui y estoient m'escorcherent tout le derriere, que le feu saint Antoine arde le boyau cullier de l'orfèbvre qui les feist : et de la damoiselle, que les portoit.

« Ce mal passa me torchant d'un bonnet de paige bien emplumé à la Souice.

« Puis fiantant derriere un buisson, trouvoy un chat de Mars, d'icelluy me torchay, mais ses gryphes me exulcererent tout le perinée.

« De ce me gueryz au lendemain me torchant des guands de ma mere bien parfumez de maujoin.

« Puis me torchay de Saulge, de Fenoil, de Aneth, de Marjolaine, de roses, de fueilles de Courles, de Choux, de Bettes, de Pampre, de Guymaulves, de Verbasce (qui est escarlatte de cul), de Lactues, et de fueilles de Espinards. Le tout me feist grand bien à ma jambe : de Mercuriale, de Persiguire, de Orties, de Consolde : mais j'en eu la cacque sangue de Lombard. Dont feu gary me torchant de ma braguette.

« Puis me torchay aux linceux, à la couverture, aux rideaulx, d'un coissin, d'un tapiz, d'un verd, d'une mappe, d'une serviette, d'un mouschenez, d'un peignouoir. En tout je trouvoy de plaisir plus que ne ont les roigneux quand on les estrille [...]

— Je me torchay après (dist Gargantua) d'un couvrechief, d'un aureiller, d'ugne pantophle, d'ugne gibbessiere, d'un panier. Mais o le mal plaisant torchecul. Puis d'un chapeau. Et notez que des chappeaulx les uns sont ras, les aultres à poil, les aultres veloutez, les aultres taffetassez, les aultres satinisez.

« Le meilleur de tous est celluy de poil. Car il faict tresbonne abstersion de la matiere fecale.

« Puis me torchay d'une poule, d'un coq, d'un poulet, de la peau d'un veau, d'un lièvre, d'un pigeon, d'un cormoran, d'un sac d'advocat, d'une barbute, d'une coyphé, d'un leurre.

« Mais concluent je dys et mantiens, qu'il n'y a tel torchecul que d'un oyson bien dumeté, pourveu qu'on lui tient la teste entre les jambes. Et m'en croyez sus mon honneur. Car vous sentez au trou du cul une volupté mirifique, tant par la douceur d'icelluy dumet, que par la chaleur tempérée de l'oizon, laquelle facilement est communiquée au boyau culier et aultres intestines, jusques à venir à la region du cueur et du cerveau. Et ne pensez que la beatitude des Heroes et semidieux qui sont par les champs Elysiens soit en leur Asphodele ou Ambroisie, ou Nectar, comme disent ces vieilles ycy. Elle est (scelon mon opinion) en ce qu'ilz se torchent le cul d'un oyson. Et telle est l'opinion de maistre Jean d'Escosse. »²

Parmi les divers qualificatifs que l'on pourrait invoquer pour cerner l'esthétique de ce passage : comique, imaginatif, extravagant, absurde, par exemple, le mot *grotesque* se trouverait sans doute. En vérité, bien peu de mots sont aussi évocateurs et en même temps si difficiles à conceptualiser, peut-être parce que conceptualiser est avant tout un travail intellectuel de synthèse, un rassemblement de phénomènes compatibles, une distillation par laquelle le ferment hétérogène et indigeste du monde devient limpide et intelligible.

Or, l'esthétique grotesque défie le procédé conceptuel sous deux aspects importants. D'abord, les implications du mot *esthétique* empêchent dans une certaine mesure l'abstraction impliquée dans le travail intellectuel. Provenant du grec *aisthanesthai*, ou *sentir*, le mot s'enracine dans le domaine de la sensation, des sentiments et de la sensibilité. D'ici il dénote la conscience, dans la mesure où celle-ci est synonyme de *perception*, ou réceptivité passive devant la nature, et non pas de *conception*, le mode actif intérieur de l'intellect où se déroule l'abstraction philosophique. Aussi, le grotesque, qui appartient à l'esthétique selon le premier sens du mot, se ressent-il plus qu'il ne se pense ; il se range avec d'autres réactions propres à la sensibilité, telles la joie,

le rire, la tristesse, le dégoût, la révolusion, ou même l'horreur. Evidemment, le travail de saisir un sentiment ou une impression en tant que concept n'est pas du tout le même que celui de construire des syllogismes ou des preuves géométriques. Là où l'esprit peut se représenter un triangle parfait, il ne saurait concevoir justement un seul des différents humeurs et états d'âme auxquels la rhétorique donne le nom collectif de *pathos*. Ceci est le travail de l'artiste, qui, lui non plus, ne peut évoquer une sensation qu'obliquement, à travers certaines conventions de style et de rhétorique.

Le grotesque, en tant qu'esthétique, se comprend donc plus facilement à travers les sensations qu'il provoque qu'à travers l'intellect synthétiseur. On le définit plus difficilement que d'autres termes de provenance esthétique, comme le *beau*, qui implique une certaine perfection, une certaine compatibilité dont les dimensions se communiquent plus aisément à l'entendement rationnel. Les beaux visages des dieux, l'ambrosie et l'asphodèle, provoquent un certain plaisir esthétique, et simultanément ils mettent en jeu les mêmes notions de pureté, de perfection et de symétrie que procure le triangle parfait et que l'on goûte surtout dans la peinture et l'architecture classiques. Or, un visage déformé, ou bien le derrière écorché et excorié du pauvre Gargantua, se comprennent implicitement par leur incompatibilité avec le beau, le parfait. Cette incompatibilité, qui se ressent plus qu'elle ne se pense, provoque le sentiment typique du grotesque, à savoir un mélange de rire et de dégoût. À mesure que l'objet contemplé s'éloigne de cette idée préconçue de perfection, le sentiment du grotesque s'intensifie, change de caractère, se mesure sur une échelle sentimentale beaucoup plus complexe et indicatrice que celle de l'intellect, qui ne peut dire autre chose que : « Ceci n'est pas comme il faut. »

Le deuxième défi que l'esthétique grotesque présente à l'intellect synthétiseur dérive de sa nature *hétérogène*. On a dit que le travail intellectuel est celui du rassemblement, de la classification et de la réduction. Or l'esprit du grotesque demeure dans le chaos et la profusion, dans l'exagération et la variété des éléments représentés. Donc, face à la simplicité réduite de l'idéal, du beau, s'opposent les multiples et complexes manifestations du laid, qui, comme on vient de le dire, ne se définissent que par leur éloignement d'un modèle préconçu de perfection. Victor Hugo, dans sa préface de *Cromwell*, évoque le laid ainsi, lui accordant la même vertu *universelle* que Bakhtine :

Le beau n'a qu'un type. Le laid en a mille. C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation. Aussi nous offre-t-il toujours un ensemble complet, mais restreint comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe, et qui s'harmonise, non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière.³

Evidemment, il y a un danger à trop s'accrocher à des mots comme *beau* et *laid*, qui confèrent inévitablement des valeurs morales, devenant synonymes de *supérieur* et *inférieur*. Même Hugo tombe dans ce piège. Il aborde le sujet d'une perspective anti-platonique, louant le caractère complexe et universel du grotesque, une complexité et une universalité qui lui sont propres, dit-il. Pourtant, il ne manque pas par la suite d'enchaîner le grotesque, le laid, au service du beau, insistant qu'il n'y a rien comme le contraste du laid pour faire ressortir la vertu supérieure du beau. Il faut dire aussi que les critères du beau varient énormément. « Fair is foul and foul is fair ». Ce qui est beau pour quelqu'un peut être laid pour quelqu'un d'autre. Celui qui ne connaît que la musique ou la peinture modernes, va former son modèle de beauté selon les « dissonances » et les « dissymétries » de ces traditions, et il va peut-être se boucher les

oreilles à entendre Bach et se couvrir les yeux à voir une toile de Poussin. Il vaudrait mieux donc parler en termes de *congru* et d'*incongru*, de ce qui convient ou ne convient pas à une situation ou à un esprit particulier. Vu sous ce jour, le grotesque se manifeste lorsque l'on ressent une incongruité exagérée, un éloignement inconfortable d'une conception préexistante de l'ordre et de l'unité. Aristote, dans la *Poétique*, attache à la beauté une certaine «étendue » et «ordre », qui forme une «unité » et une «totalité » d'ensemble.⁴ Il ne spécifie pas pourtant les critères qui déterminent cette unité, cet ordre. Qu'est-ce qui constitue être trop grand ou trop petit, trop large ou trop étroit, trop long ou trop court ?

En tenant compte de la subjectivité de l'esthétique, posons quand même notre modèle de beauté à la manière de Hugo, à savoir comme «la symétrie la plus absolue » de la forme classique. Les concepts de congruence et de symétrie, compris selon leur application mathématique, pourront dès lors se projeter sur l'esthétique et servir de pierre de touche intellectuelle pour déterminer le beau. Le laid, et le grotesque, est tout ce qui s'écarte démesurément de cette symétrie. Dans la peinture, c'est le style de Bruegel ou de Bosch qui fait contraste avec celui de Poussin, un foisonnement et un entrelacement frénétique d'images et de formes incompatibles qui s'opposent diamétralement à la précision structurale et à la symétrie apollinienne. Dans la musique, ce sont les dissonances d'Alban Berg, de Claude Debussy ou d'Astor Piazzolla qui s'opposent aux contrepoints symétriques et parfaitement harmonisés de Bach. Dans la littérature, c'est le conflit ironique que provoque la juxtaposition du vulgaire et du sublime, du tragique et du comique, de l'absurde et du raisonné. Ce sont les libertés de forme et les paysages pleins d'exagération et de conflits pathétiques de Shakespeare, de Rabelais et de

Cervantes qui s'opposent aux alexandrins polis du théâtre de Corneille et de Racine.

Dans les ouvrages de Rabelais et de Cervantes, c'est en tout premier lieu l'opposition du vulgaire et du sublime, de l'absurde et du raisonné, et surtout du matériel et du spirituel, qui entre en jeu.

Pour ceux qui aiment les analogies, on n'aurait pas tort de dire que le grotesque littéraire est à l'ironie ce que l'allégorie est à la métaphore. C'est à dire, comme l'allégorie se compose d'une suite d'éléments comparatifs, de métaphores, par exemple, le grotesque se compose d'une suite d'éléments ironiques, d'une prolifération de discordances qui diffèrent la résolution à l'infini. Notons aussi qu'il n'y a rien de subtil à ces ironies. Le grotesque ne se cache jamais dans l'arrière-plan. Il ne se contente même pas de son évidence, se donne librement à l'hyperbole la plus poussée. Les coïncidences ironiques toutes seules n'ont rien de grotesque. Il y faut aussi cette démesure imaginative qui lui donne sa qualité *étrange*. C'est le jeune Gargantua, qui, à la recherche du torchon, parcourt sa liste jusqu'à en venir à son idéal. Si nous, comme de raison, comprenons le torchon idéal comme étant l'objet le plus indiqué pour un tel exercice, il est évident que le jeune géant s'oriente aux antipodes de l'idéal : il navigue contre le courant de la manière la plus absurde et, en ce faisant, crée une tension ironique. Cette tension, loin de se résoudre, se souligne avec une vigueur toujours croissante jusqu'à en arriver en Olympe, où se présente le spectacle d'un Apollon, dieu universel des beaux-arts et de la forme classique parachevée, en train de travailler son cul avec un oiseau malheureux. Les dieux d'Olympe, dans la conscience universelle, possèdent cette beauté froide et détachée si bien exprimée par Baudelaire dans *La Beauté* :

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;

Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.⁵

Et bien, la beauté rabelaisienne trône sur le pot de chambre comme un sphincter incompris, se torche le cul avec les cygnes, emmerde les lignes, et n'a certainement rien contre le rire.

Dans la création de l'esthétique grotesque, la littérature, en tant qu'usage artistique du langage, dispose d'un avantage notable sur les domaines de la musique et de la peinture. La langue peut se servir de la *synesthésie*, à savoir d'un certain hybridisme dans l'évocation des sensations. Dans le dernier opus de Madonna, notre «material girl» se donne en plus le sobriquet de «candy perfume girl» prête à dévorer son «young, velvet porcelaine boy.» Ici, le potentiel des mots demeure justement dans leur imperfection et leur interdépendance, dans leur manque de spécificité, leur capacité de s'entrelacer, de se fondre ensemble et de tisser un contexte artificiel qui recrée l'expérience érotique. Le langage est un bain bien chaud. La vue, le toucher, le goûter, l'odorat, et l'ouïe s'engagent et se confondent arbitrairement dans une suavité synesthétique et le lecteur se laisse entraîner. Le langage de tous les jours possède, lui aussi, des propriétés synesthétiques. Une couleur peut être dure, un son vif, etc. Il y a des gens qui se sentent trompés par la langue, qui se plaignent que la réalité, si réalité il y a au-delà des mots, leur pénètre à travers ce tissage linguistique si polymorphe et si périphérique, si *grotesque*. Ces gens méconnaissent la valeur créative, le dynamisme des conflits et des dissonances. Réduisant la réalité à une série de textes et de contextes, de syntagmes incohérents, ils n'acceptent pas que la langue soit subordonnée à une entité encore plus polymorphe, encore plus grotesque, à savoir la nature. Le mouvement perpétuel de cette dernière détermine le dynamisme et l'évolution de la langue. La perfection, même la

précision, est impossible lorsqu'il s'agit de cerner cette série d'impressions passagères d'une nature en mouvement. D'ailleurs, les conséquences d'une langue absolument transparente, d'une langue parfaite, seraient désastreuses. La perfection, par définition, est une fin qui n'enfante rien. Ce serait pire que la mort, qui, après tout, ramène à la matrice. Ce serait la pétrification. On verra chez Rabelais une exploitation fulgurante du dynamisme linguistique, des capacités synesthétiques du langage. Un mot rabelaisien non seulement évoque, mais *est*, à la fois une peinture, un son, une multiplicité de textures et de sensations.

Cette possibilité de croiser des effets visuels avec des effets tactiles ou auditifs correspond à merveille au caractère essentiellement hybride de l'esthétique grotesque, où l'on éprouve à la fois une multiplicité de sensations des plus variées. Le grotesque est capable de provoquer d'un coup la joie, le rire, le dégoût et même l'horreur. Là où la joie et le rire prédominent se trouvent les bien ivres de *Gargantua*, à la dérive sur un fleuve de vin et de propos moitié philosophiques, moitié burlesques. Ajoutons-y un peu de dégoût et de cruauté et nous voilà en plein *Pantagruel*, ou bien en plein *Don Quichotte*. Panurge transforme la dame de ses pensées en pissoir pour chiens. Notre chevalier à la triste figure, buvant un élixir magique capable de guérir toute blessure, en devient malade et le renvoie ensuite dans la figure du pauvre Sancho. Finalement, les manèges plus subtils de cette esthétique peuvent donner des frissons d'horreur et le sentiment du vide. Dans *La Métamorphose*, Gregor Samsa passe quelques minutes à agiter piteusement ses minces et nombreuses jambes de bestiole avant de se rendre pleinement compte de sa métamorphose. Samuel Beckett nous fait entendre les élucubrations monotones et fragmentées de Lucky, nous laissant avec un sentiment à la fois morne et sinistre de la

«divine aphasie » et de la «divine apathie. » Il est donc naturel que le grotesque, une esthétique de caractère si impur, si mutable, se serve d'un moyen aussi imparfait et mutable que le langage.

Si on revient au torchecul de *Gargantua*, le grotesque se montre d'abord dans l'incompatibilité comique de l'esprit positiviste et d'un excès imaginatif. On y voit clairement la forme rigoureuse de l'expérience scientifique. L'objectif : trouver la manière la plus suave de se torcher le cul. Hypothèse : le plaisir du torchecul correspondrait à la douceur de la matière employée. Méthode : faire l'essai des différentes matières disponibles, procédant par ordre d'espèce et de famille, vêtements de femmes, animaux, plantes, meubles, chapeaux de diverses espèces, oiseaux etc. Conclusion : l'oiseau duveté dépasse en douceur et en plaisir procuré toute autre matière. Pourtant, à l'intérieur de cette forme rigoureuse l'imagination burlesque de Rabelais se donne libre cours. Le propos est complètement ridicule. Les torcheculs proposés sont évidemment les moins appropriés à cet usage, et l'image de ce jeune gaillard, accroupi, travaillant son derrière avec tous ces beaux objets, ces plantes et ces pauvres animaux, inspire alternativement le rire et le dégoût. En plus, les longues listes et la profusion des matières trahissent chez l'auteur un amour profond des mots et des sensations, un entrain joyeux et passionné qui va à l'encontre du pragmatisme positiviste. Ce dernier s'oriente tout droit vers l'objectif, la connaissance. Le grotesque rabelaisien, par contre, se réjouit du passage, de ses propres méandres comiques et ornementaux. En vérité, la matière déborde de sa forme comme un lierre qui s'en va croissant, grim pant, se tordant et s'entrelaçant avec d'autres branches, d'autres sensations. L'hyperbole grotesque est la marque d'une indulgence, d'un transport qui implique plus les muses que la moquerie.

On verra que la motivation satirique n'est aucunement au centre de l'esthétique rabelaisienne et que ce fait constitue une des différences les plus importantes entre les deux grotesques comparés. Chez Rabelais, la parodie se manifeste clairement, mais elle ne constitue pas sa première motivation.

Cette croissance et métamorphose de la matière rabelaisienne ne manquent pas de traverser les frontières du décorum. Ici, le grotesque se manifeste dans l'incompatibilité des thèmes vulgaires et des thèmes élevés. La volupté, ressentie d'abord dans le bas corps, se communique au cœur et au cerveau. Ce qui est bas et corporel devient sublime, spirituel. Se torcher le cul est une source de délices tout aussi riche que le nectar des dieux, que l'ambrosie et l'asphodèle. Le haut se voit comme le prolongement du bas, le sublime comme l'attribut du vulgaire, et le rire qui découle de la juxtaposition de ces extrêmes élève l'homme plus près de Dieu.

Ici demeure le paradoxe fondamental du grotesque rabelaisien. Les éléments incompatibles, par la force et l'élan joyeux avec lesquels Rabelais les forme et les déforme sur la page, effacent d'eux-mêmes les frontières qui les divisent. Ils confluent, se fondent les uns dans les autres et deviennent transparents. Derrière cette transparence se perçoit une unité parfaite, née du sein même du grotesque. Le trou du cul qui défèque, les entrailles qui digèrent, le pathétisme du cœur et la métaphysique de l'esprit, juxtaposés de manière si grotesque, terminent par partager une même et indivisible essence. Donc, derrière ce fleuve comique d'oppositions et d'ironies, prévaut un esprit d'intégration, l'idée que la notion même d'incompatibilité n'est qu'une autre face du compatible, qu'il y a identité dans la différence, unité dans la disparate. Lorsque les bien ivres se demandent «qui feut premier soif ou beuverye » ou bien «mouillez vous pour

seicher, ou vous seicher pour mouiller », ils parodient le jeu fadasse des incompatibles et des propositions contraires qui sont, en effet, identiques.

Cette identité s'explique ouvertement dans le prologue de *Gargantua*. Rabelais compare son esthétique à celle d'une série de modèles grotesques : aux silènes d'Alcibiade, à la physionomie de Socrate et à l'os médullaire. Tous présentent un extérieur risible qui recèle quelque propriété bénéfique. Les silènes étaient de petites boîtes peintes de figures comiques et disparates qui contenaient des drogues précieuses. Socrate, démesurément laid de figure, possédait un «entendement plus que humain». ⁶ L'os médullaire, le déchet du festin, garde pourtant dans son intérieur une «sustantificque mouelle». ⁷ Quoique l'extérieur léger et comique puisse paraître incompatible avec la substance bénéfique de l'intérieur, Rabelais nous prie de ne pas nous laisser détourner par le paraître superficiel et de bien vouloir ouvrir le silène de son ouvrage pour en dégager toute sa vertu, toute sa sagesse, sa «sustantificque mouelle». Aussi, dès le début, une forme hétéroclite et risible s'orienté-elle vers une essence pure, intégrale.

Ce n'est pas dire que Rabelais désire nous éloigner de l'aspect comique de son ouvrage en faveur de cette moelle substantifique, ou qu'il prise l'intérieur du silène et en méprise l'extérieur. Tant s'en faut. Si la nature des choses incompatibles dicte que l'intérieur du silène n'existe *qu'en dépit* de l'extérieur, il n'en est pas moins vrai que l'extérieur constitue la seule voie par laquelle l'intérieur se livre. Est-ce qu'on saurait donner plus de vertu à la substance bénéfique qu'à la forme sous laquelle elle se révèle ? N'est-ce pas que cette vertu se communique à tout ce qui consolide son existence ? Chez Rabelais, la puissance de la drogue n'existe qu'en vertu du rire provoqué par l'extérieur du silène. Les deux sont inextricables. Il aurait pu choisir une forme plus

austère pour bâtir son ouvrage. Il choisit le grotesque et le risible parce que chez lui le rire constitue une vertu des plus élevées, celle qui distingue l'homme de toute autre créature. « Le rire est le propre de l'homme » dit-il.⁸ Le rire et tout ce qui fait rire seraient donc inséparables des thèmes les plus élevés, un des critères qui distinguent l'homme comme un être autant spirituel que matériel.

Ce grotesque rabelaisien, né d'un intérêt universel et non d'un intérêt satirique, qui trouve sa source et son élan dans l'incompatibilité mais qui, en même temps, aide à effacer la notion même d'incompatibilité, ce grotesque positif qui alternativement consolide et efface les frontières qui déterminent la différence et le conflit ironique, s'oppose catégoriquement à l'esthétique grotesque communiquée par l'épisode suivant qu'on lit dans la troisième partie du premier *Don Quijote*.

Dans la nuit obscure, notre chevalier et son écuyer fidèle, Sancho Panza, entendent : « unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas, acompañados del furioso estruendo del agua, que pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de don Quijote ».⁹ La crainte causée par le bruit s'augmente par une impression générale de solitude et d'aliénation : « La soledad, el sitio, la escuridad, el ruido del agua, con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban, ni el viento dormía, ni la mañana llegaba ».¹⁰ Don Quijote se montre ici plus courageux que jamais. Dans l'obscurité nocturne, où tous les référents extérieurs disparaissent, le terrain métaphysique lui appartient complètement. Il est prêt à se lancer dans le vide, à jeter son défi à l'inconnu, à réaliser sa transcendance héroïque. Loin de la matérialité, don Quijote se trouve déchaîné dans son propre élément. Il affirme à Sancho :

Bien notas, escudero fiel y legal, las tinieblas desta noche, su extraño silencio, el sordo y confuso estruendo de estos árboles, el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la luna [. . .] Pues todo esto que te pinto son incentivos y despertadores de mi ánimo, que ya hace que el corazón me reviente en el pecho, con el deseo que tiene de acometer esta aventura, por más dificultosa que se muestre.¹¹

Lorsqu'il voit que son maître veut se lancer dans l'horrible obscurité, Sancho l'immobilise en liant ensemble les pieds de Rocinante. Ensuite, pour passer le temps et pour faire oublier à son maître ses absurdes propos, il lui raconte une histoire plus propre à endormir qu'à divertir. Finalement, à l'arrivée du matin, à savoir de la matérialisation positive du monde, Sancho se dissout littéralement dans la basse matérialité de la manière suivante :

En esto, parece ser, o que el frío de la mañana, que ya venía, o que Sancho hubiese cenado algunas cosas lentativas, o que fuese cosa natural (que es lo que más se debe creer), a él le vino en voluntad y deseo de hacer lo que otro no pudiera hacer por él; mas era tanto el miedo que había entrado en su corazón, que no osaba apartarse un negro de uña de su amo. Pues pensar de no hacer lo que tenía gana, tampoco era posible; y así, lo que hizo, por bien de paz, fue soltar la mano derecha, que tenía asida al arzón trasero, con la cual, bonitamente y sin rumor alguno, se soltó la lazada corrediza con que los calzones se sostenían, sin ayuda de otra alguna, y, en quitándosela, dieron luego abajo, y se le quedaron como grillos; tras esto, alzó la camisa lo mejor que pudo, y echó al aire entrambas posaderas, que no eran muy pequeñas. Hecho esto (que él pensó que era lo más que tenía que hacer para salir de aquel terrible aprieto y angustia), le sobrevino otro mayor, que fue que le pareció que no podía mudarse sin hacer estrépito y ruido, y comenzó a apretar los dientes y a encoger los hombros, recogiendo en sí el aliento todo cuanto podía; pero con todas estas diligencias, fue tan desdichado, que al cabo al cabo vino a hacer un poco de ruido, bien diferente de aquel que a él le ponía tanto miedo. Oyólo don Quijote, y dijo:

“¿Qué rumor es ése, Sancho?”

“No sé, señor,” respondió él. “Alguna cosa nueva debe de ser, que las aventuras y las desventuras nunca comienzan por poco [. . .]”

“Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo.”

“Sí tengo,” respondió Sancho. “Mas ¿en qué lo echa de ver vuestra merced ahora más que nunca?”

“En que ahora más que nunca hueles, y no a ámbar,” respondió don Quijote.¹²

La défécation de Sancho s'oppose catégoriquement à celle du jeune Gargantua. Celui-ci s'en va sur un chemin de merde jusqu'en Olympe, transforme la basse matérialité, le corps grotesque, en ambroisie, en une essence divine. Il y a réduction de la distance et de la différence des éléments incompatibles. Chez Cervantes, cette distance et cette différence restent rigidement déterminées. Le grotesque de Cervantes provient justement de l'éloignement, de la tension entre les pôles matériel et métaphysique. Le rôle de Sancho est d'assurer cette tension, cet éloignement. Terrifié par la nuit obscure, par cette immatérialité que l'imagination de son maître peut former et déformer à son aise, Sancho précipite le retour vers le matériel, se dissout littéralement dans la terre en déféquant sur le sol. En ce moment, où le pôle positif matériel s'impose, le grotesque s'affirme. La grande terreur métaphysique de la nuit antérieure se dissout dans le rire de Sancho. Le bruit provenait d'un simple moulin à eau.

Cet épisode donne l'effet essentiel du paradoxe romantique, à savoir une dissolution de l'être en un paraître, en une illusion trompeuse. Ici, le rôle du grotesque, c'est la moquerie de l'existence même, de cette absurde réalité qui n'attend plus que l'obscurité, qu'un changement de perspective, qu'une folie, pour se désintégrer dans un tourment d'illusions absurdes.

* * *

Avant de procéder à notre survol historique de l'esthétique, il conviendrait de regarder de plus près les critiques les plus importants qui nous serviront d'appui. Au fond, il y en a deux. Wolfgang Kayser, auteur du *Grotesque in Art and Literature*, publié en 1957, fut le premier à examiner à fond cette esthétique d'un point de vue philologique, soulignant son évolution à partir des peintures des grottes jusqu'au discours littéraire de

ce siècle. Cernant d'abord le sens du grotesque, il donne l'histoire du mot. Se suivent alors des chapitres sur le 18^{ième} siècle, les romantiques et les modernes. Son histoire du grotesque, qui parcourt les quatre cents ans qui séparent la Renaissance de notre siècle, est la base du premier chapitre de cette thèse. En plus, son analyse rigoureuse de la double manifestation du grotesque, à savoir dans la peinture et dans la littérature, inspira le caractère hétéroclite de cette thèse, qui, au fond, se sert d'une esthétique à multiples manifestations pour comparer des ouvrages de deux auteurs et de deux cultures différents, tout en enjambant les frontières entre la littérature et les arts plastiques.

Pourtant, il faut dire que cette double analyse a été aussi une source de reproches. Léo Spitzer, dans son compte rendu, «Besprechung von : Wolfgang Kayser, Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung » se demande si Kayser aurait mieux fait de s'adresser à la tradition grotesque littéraire du moyen âge, qui serait un meilleur fond historique que la peinture de la Renaissance. Il reproche à Kayser aussi son transfert un peu poussé du grotesque ornemental de la peinture au discours littéraire, l'accusant de manipuler un peu trop à sa manière le mot *grotesque* et sa manifestation dans un essai de Montaigne, celle qui marque pour Kayser le premier usage français du mot dans un contexte littéraire. Ces reproches, cependant, perdent de vue les préoccupations essentiellement *étymologiques* de l'ouvrage de Kayser. Celui-ci s'adresse en tout premier lieu à l'histoire d'une esthétique qui s'accompagne du mot *grotesque*. Il est donc tout à fait naturel que l'histoire commence avec la naissance du mot à la fin du 15^{ième} siècle et non pas avec les débuts de l'esthétique que le mot décrit, une esthétique qui existe en réalité depuis l'antiquité. On verra aussi que l'invocation du mot *grotesque*,

dans «De l'amitié», de Montaigne, est des plus littéraires, même si Montaigne parle spécifiquement de la peinture.

Le deuxième critique qui donne sa perspective à cette thèse est Mikhaïl Bakhtine. Son livre, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, publié huit ans après l'étude de Kayser, se trouve parmi les plus connus et les plus influents ouvrages critiques consacrés aux deux premières chroniques de François Rabelais. Son insistance sur l'influence prédominante de la culture populaire et de l'esprit carnavalesque médiéval sur l'œuvre de Rabelais ouvrit de nouvelles perspectives sur cet auteur qui a toujours posé des problèmes à des lecteurs formés au goût classique. Il est évident que l'esthétique rabelaisienne ne peut point se saisir pleinement sans s'adresser au caractère dynamique, *protéen*, de la place publique, de ses coutumes, de son langage et de son rire, dont le caractère positif se reflète dans toutes les dimensions du texte rabelaisien, dans le style et dans le fond.

Le problème chez Bakhtine, très bien souligné par Richard M. Berrong dans son *Rabelais and Bakhtin*, c'est la netteté avec laquelle il sépare la culture populaire, ou la culture non officielle, de la culture officielle, ou celle qui domine. Il insiste sur le caractère absolu de cette séparation, et en fait même la motivation de son livre. À travers l'histoire, dit-il, les érudits et les membres de la classe supérieure n'ont jamais pu comprendre Rabelais à cause de leur mépris et de leur éloignement de la culture populaire. Or, les historiens de la Renaissance démontrent que la noblesse ne s'éloignait pas du tout de la place publique et participait avec plaisir aux jeux carnavalesques. L'histoire révèle que la culture populaire était précisément cela, une culture *universelle* qui embrassait toutes les classes. Le carnaval ne se réservait point à une espèce de sous-

culture, comme Bakhtine suggère. Il était à tous. En fait, s'il y avait une culture réservée à un nombre réduit d'adeptes, c'est dans les domaines soi-disant officiels qu'on la trouverait, dans les universités et chez la minorité d'hommes qui pouvaient se payer le luxe de l'érudition. Ce n'est qu'à la fin du seizième siècle qu'on voit s'ouvrir une brèche infranchissable entre la classe gouvernante et les masses.

On pourrait aussi reprocher à Bakhtine cette idée que chez Rabelais, la voix la plus importante, c'est la voix populaire, et que cette voix s'applique également à toute son œuvre. Ceci n'est pas vrai. Il y a certainement une évolution dans l'esthétique rabelaisienne à partir du *Tiers Livre*. Cette évolution se marque par un éloignement notable des festivités fulgurantes des deux premières chroniques. Les personnages perdent leurs dimensions gigantesques et le ton devient plus acerbe. On pourrait même dire que Rabelais se désillusionne, qu'il tourne le dos à l'esprit du carnaval, qu'il commence à perdre ce contact libérateur avec le bas matériel et qu'il se renferme dans le domaine idéologique. Comme cette thèse s'adresse au grotesque carnavalesque, on va se limiter exclusivement aux deux premières chroniques de Rabelais, où cette esthétique se manifeste de façon quintessentielle.

Pourtant, même dans les deux chroniques de notre étude, il y a des moments où Rabelais laisse de côté la bouffonnerie du carnaval et adopte un ton plutôt solennel et didactique. Le discours politique d'Ulrich Gallet contre la folie de la guerre, la lettre de Grandgousier à Gargantua, pleine d'amour paternel et de sages conseils sur la culture de l'esprit, et surtout l'évocation prolongée de l'abbaye de Thélème, s'opposent complètement au grotesque carnavalesque qui caractérise, par exemple, le torchecul, la muraille de cons, ou la fuite de Panurge. Bakhtine, si éloquent sur tout ce qui a rapport

au grotesque, éprouve quand même des difficultés lorsqu'il s'agit d'encadrer ces discours humanistes dans l'esthétique rabelaisienne. Aussi rejette-t-il Thélème de la manière suivante : « Thélème n'est nullement caractéristique ni de la conception, ni du système des images, ni du style de Rabelais [. . .] Ce n'est pas l'utopie humaniste du *peuple*, mais de la *cour* [. . .] ». ¹³ Je trouve cette exclusion très suspecte. À qui est-ce qu'il appartient de déterminer la conception, les images ou le style de Rabelais sinon à Rabelais lui-même ? Si Rabelais avait mis des efforts à dépeindre cette abbaye, elle doit forcément faire partie de son système d'images et de sa conception du monde. C'est plutôt à l'interprétation de Bakhtine que Thélème ne correspond pas. Comme plusieurs critiques, Bakhtine tombe dans le piège de vouloir affirmer son interprétation comme la seule vraie, invoquant les endroits problématiques du texte comme des déviations étranges, des moments où l'auteur se trahit lui-même. Pour être juste, il faudrait que Bakhtine, avec sa critique fortement influencée par le marxisme, accepte que, si Rabelais a un regard tourné vers la culture de la place publique, il en ait aussi un autre tourné vers le culte du pouvoir, vers l'érudition et les préoccupations de l'aristocratie. Il est vrai que la voix populaire se fait entendre dans l'œuvre de Rabelais, mais c'est, dans le sens le plus vrai, la voix de tout le peuple, de toutes les classes, et Bakhtine, en voulant l'attacher exclusivement à la culture non officielle, à la place publique, trahit le qualificatif dont il se sert par rapport au rire rabelaisien, à savoir *universel*.

Pourtant, cette insistance sur la prééminence de la voix populaire et sur la distinction des cultures officielles et non officielles détermine sans aucun doute la contribution la plus importante de Bakhtine, celle qu'on va exploiter dans cette thèse. La voix carnavalesque est toujours d'une importance capitale dans l'œuvre de Rabelais,

même si on n'accepte pas la prééminence peut-être injuste que Bakhtine lui confère. Il était grand temps que quelqu'un souligne cette voix populaire dans le cadre d'une étude aussi rigoureuse. Ce qui est encore plus important, c'est que Bakhtine, en reliant le rire carnavalesque à l'esthétique grotesque, révèle un aspect universel et positif du grotesque qui s'oppose catégoriquement à l'aliénation romantique. C'est cette opposition qu'on veut explorer ici.

Effectivement, Bakhtine et Kayser représentent les deux termes de cette opposition. Tandis que Kayser, à la manière romantique, conçoit ce style comme un regard dans l'abîme, «an agonizing fear of the dissolution of our world [...]»,¹⁴ Bakhtine insiste sur son aspect positif qui réussit à effacer par son caractère englobant les frontières qui déterminent l'incompatibilité, éliminant ainsi les classes et rapprochant l'homme de son universalité, de son origine au sein de la nature. Donc, si le grotesque rabaisse, désintègre l'ordre établi, elle annonce aussi la renaissance et la résurgence de la vie :

Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance [...] On précipite non seulement vers le bas, dans le néant, dans la destruction absolue, mais aussi dans le bas productif, celui-là même où s'effectue la conception et la nouvelle naissance. Ce réalisme grotesque ne connaît pas d'autre bas ; le bas, c'est la terre qui donne la vie et le sein corporel, le bas est toujours le commencement.¹⁵

Enfin, Bakhtine accorde un caractère cosmique à l'esthétique grotesque littéraire, l'enfermant dans un cycle autosuffisant de désintégration et réintégration immanentes. Par contre, Kayser n'y reconnaît autre chose que la dissolution et la chute, perdant complètement la dimension positive. Selon Bakhtine, cette perte constitue une étape fondamentale dans l'évolution du grotesque littéraire, une étape où le grotesque romantique, ou moderne, succède au grotesque de la Renaissance. Cette évolution se distingue clairement dans *Don Quijote*. Parcourons donc, l'histoire de cette évolution.

Chapitre I

Bien sûr, l'esthétique grotesque n'est pas propre à la littérature, mais à la peinture, au moins à ses origines. Le mot *grotesque*, tout seul, possède trois sens, dont un adjectival et deux nominaux. Le substantif masculin « *le grotesque* », celui dont nous nous sommes servi jusqu'ici, se réfère au genre, à savoir à toute manifestation artistique où se décèlent les mêmes qualités esthétiques relevées d'abord de la peinture ornementale italienne. Le substantif féminin se réfère à un exemple particulier de cette peinture. Nous verrons, par exemple, *une* grotesque de Raphaël. Enfin, l'adjectif qualifie tout substantif qui partage cette esthétique. Toutes ces formes dérivent de l'italien *grotta*, grotte ou cave en français, et désignent un style ornemental antique découvert au cours des fouilles des ruines romaines, vers la fin du quinzième siècle, dans la *Domus Aurea* de Néron. En accord avec le lieu où se trouvèrent ces ornements, on leur donna le nom de *grottesche*, et, conformément, l'esthétique en vint à s'appeler *le grotesque*. Créé en Italie au début de l'époque chrétienne, le style se caractérisait par une liberté imaginative sans limites. Au lieu des formes familières de la réalité, on voyait se peindre des formes hybrides d'humains, d'animaux, et de végétation, exposées toutes dans une continuité organique incontrôlée et sans respect pour les lois, ni celles de l'art ni celles de la nature. L'architecte Vitruve, contemporain d'Auguste, critiqua ainsi ce style nouveau. C'est E.H. Gombrich, dans son *Norm and Form : Studies in the Art of the Renaissance*, qui cite l'architecte antique :

Tous les motifs pris de la réalité sont rejetés en faveur d'une mode irrationnelle. Sur les murs il y a des monstres plutôt que des représentations claires de choses réelles [...] Pourtant, des choses semblables n'existent jamais, n'existent pas maintenant, et ne vont jamais exister. Car comment la

tige d'une fleur peut-elle appuyer le toit d'une maison, ou un candélabre les ornements d'un pignon, ou des bourgeons minces et tendres une figure humaine, et comment des formes hybrides composées de fleurs et de corps humains peuvent-elles croître de racines et de pousses ?¹⁶

Kayser, avec sa vision plutôt noire du grotesque, le conçoit comme «le mélange d'éléments hétérogènes, la confusion, la qualité fantastique, et jusqu'à l'éloignement du monde ».¹⁷ Pour les Italiens de la Renaissance, le mot grotesque signifiait une esthétique ornementale spécifique qui tirait son origine de l'antiquité. Le mot évoquait à la fois une allégresse imaginative et un onirisme sinistre. Aussi se référaient-ils à cette esthétique avec la périphrase : *sogni dei pittori*, ou *les rêves des peintres*. Ce qu'il y a d'implicite dans cette périphrase est d'une valeur immense. Le siège du grotesque demeure donc au-delà de la subjectivité consciente, de l'esprit lucide. En vérité, il réside dans un univers intérieur inaccessible, dans une enceinte onirique peuplée de figures comiques et difformes, de scènes fantasmagoriques. Le rêve du peintre n'implique pas exclusivement l'invention capricieuse. Il signifie aussi l'assistance passive au spectacle de l'inconscient. Un rêve n'est pas l'effet de la volonté. Il se produit spontanément. Le peintre-rêveur devient donc l'objet de lui-même, d'un potentiel intérieur capable de lui embrouiller la conscience pendant un temps et de lui laisser ensuite quelques fragments de rêves à reconstruire sur la toile. Devenir l'objet de soi-même est la définition même de la folie, et l'artiste du grotesque, à la fois le sujet et l'objet de sa propre fantaisie, est celui qui fait valoir la frontière si ambiguë entre la sagesse et la folie, entre une vérité objective et concrète, et un vide subjectif et illusoire. Naturellement, à celui qui s'accroche à quelque conception nettement découpée de la réalité, les toiles grotesques risquent de déplaire. Soit il les prend à la légère et les rejette en riant, soit il les prend au sérieux et, brusquement, la peur de l'abîme s'empare de lui.

Selon Kayser, trois peintres du seizième siècle confèrent au style grotesque un caractère de plus en plus sinistre.¹ Les ornements que Raphaël peignit sur les colonnes des loges pontificales vers 1515 ne semblent exprimer autre chose qu'une allégresse capricieuse et frivole. Des figures familières de souris, d'écureuils et de serpents s'entremêlent avec les pousses et bourgeons d'une végétation en spirale. Dans les formes propres, il n'y a rien d'anormal. Raphaël respecte les lois de la proportion et de la symétrie. Il n'y a que la juxtaposition de ces animaux divers qui donne au tableau son aspect étrange. Par contre, les gravures d'Agostino Veneziano abondent en figures hybrides d'humains et d'animaux, tous entrelacés par une espèce de continuité charnelle, par des regards audacieux et par une fausse symétrie. On ne peut pas nier l'aspect déconcertant de ces bacchantes frénétiques. Finalement, la fresque de Luca Signorelli, peinte autour de 1500 dans la cathédrale d'Orvieto, livre à l'œil un chaos apocalyptique. Des hommes et des animaux, à peine perceptibles, se vautrent au milieu d'un réseau obtus de végétation. Les médailles incrustées représentent des scènes de la *Divine Comédie* et le portrait du centre représente Virgile. Nous savons par ce dernier exemple, même si Kayser ne le mentionne pas, que déjà les grotesques ne se limitaient pas à l'ornementation frivole et parfois perturbante. Elles pouvaient se peindre de concert avec des thèmes religieux ou littéraires. Les grotesques de Signorelli n'ont pas la même fonction que celles de Raphaël, à savoir la décoration d'espaces vides. Ici, elles soulignent et appuient l'aspect infernal de la vision allégorique de Dante.

Or, si le décorum concédait une valeur à l'esthétique grotesque, c'était d'abord une valeur morale. Le laid, en faisant peur, soulignait naturellement le beau, le faisait briller par son effet de contraste. Cet usage de l'esthétique prévalait en Europe pendant des

¹ Voir les peintures annexes de Raphaël, de Veneziano et de Signorelli.

siècles avant même que le mot *grotesque* s'y attache. En effet, la tradition grotesque de l'Europe occidentale est redevable à l'art chrétien médiéval encore plus qu'aux peintures antiques des grottes. Celles-ci étaient des restes fragmentaires. Celui-là était l'expression vivante de l'esthétique à travers la culture de l'époque. Le christianisme du Moyen Age, avec sa polarisation profonde du terrestre et du céleste, du bien et du mal, du physique et du spirituel, faisait de la vie même une expérience de l'incompatibilité. L'homme, tiraillé entre le ciel et l'enfer, entre le spirituel, énergie positive, et le charnel, énergie négative, s'instruisait par des représentations idéalisées du beau dont l'attrait était mis en relief par des déformations hideusement exagérées qui représentaient le mal. Ces deux pôles se juxtaposaient de la manière la plus grotesque, au front des cathédrales, des églises et des monastères, sous les ogives, sur les murs et les portails, dans les enluminures des textes etc. Umberto Eco, dans *Le nom de la rose*, évoque ces peintures médiévales avec un élan passionné. Ce roman, pour être une fiction, et peut-être même une parodie érudite de cette paralittérature qu'on appelle *le roman policier*, donne pourtant de l'esthétique grotesque médiévale une idée très juste. La scène est une abbaye située entre la Provence et la Ligurie. L'année est 1327. Le narrateur, impressionné par les peintures du portail, évoque d'abord une scène de beauté spirituelle :

Autour du trône, aux côtés des quatre animaux et sous les pieds du Trônant, comme vus en transparence sous les eaux de la mer de cristal, comme pour remplir tout l'espace de la vision, composés selon la structure triangulaire du tympan, s'élevant sur une base de sept plus sept, puis trois plus trois et ensuite à deux plus deux, de chaque côté du trône, se trouvaient vingt-quatre vieillards sur vingt-quatre petits trônes, revêtus d'habits blancs et couronnés d'or. Qui avait dans la main une vielle, qui une coupe de parfum, et un seul jouait, tous les autres ravis en extase [...] Oh ! quelle harmonie d'abandons et d'élans, de postures affectées et pourtant pleines de grâce, dans ce langage mystique de membres miraculeusement délivrés du poids matériel [...]¹⁸

Cette vision céleste se représente avec une clarté et une précision mathématique. C'est le triangle parfait, la forme classique par excellence. Pourtant, lorsque le jeune novice pose son regard sur le côté du portail, sous les arcs et sur les contreforts, sur les colonnes et leurs chapiteaux qui donnent dans la voûte sylvestre et les multiples voussures, il rencontre un spectacle infernal :

Je vis une femme luxurieuse nue et décharnée, rongée par des crapauds immondes, sucée par des serpents, accouplée à un satyre au ventre rebondi [...] je vis un orgueilleux sur les épaules duquel s'installait un démon en lui plantant les griffes dans les yeux, tandis que deux autres gourmands se déchiraient dans un corps à corps répugnant [...] un homme et une femme qui se poignaient par les cheveux [...] Et autour d'eux, mêlées à eux, au-dessus d'eux et sous leurs pieds [...] tous les animaux du bestiaire de Satan [...] des sirènes, hippocentaures, gorgones, harpies, incubes, drachontopodes, minotaures, loups-cerviers, léopards, chimères, cénopères au museau de chien qui lançaient du feu par les naseaux, dentyrans, polycaudés, serpents vileux, salamandres, céraptes, chélydres, couleuvres lisses [...] belettes, chouettes, basiliques, scorpions, rémoras, murènes, lézards verts, poulpes et tortues. On eût dit que la population des enfers tout entière s'était rassemblée pour servir de vestibule, selve obscure, lande désespérée de l'exclusion, à l'apparition du trônant du tympan.¹⁹

On ne pourrait qualifier de purement *décorative* une scène aussi désagréable, aussi indiquée pour rectifier la morale, pour enseigner. Il y a donc des grotesques qui exigent une contemplation plus que passagère, qui enseignent autant qu'elles distraient, qui, dans le cadre du «*décorum*», ont une place de préférence par rapport à la simple décoration. C'est Gombrich, dans son *Symbolic Images*, qui aborde la question du *décorum*, soulignant son importance dans la détermination des valeurs. Une peinture, explique-t-il, pourrait se qualifier de *décorative* ou d'*énigmatique*, de *superficielle* ou d'*infiniment profonde*, selon qu'elle se situe dans une grande salle de réception ou dans un corridor ou une loge du parc.²⁰ Aussi, si on faisait abstraction complète de l'esthétique et s'accrochait au seul *décorum*, une peinture qui serait ornementale, vide de signification,

dans un endroit ne le serait-elle plus dans un autre. Au moins, avant de s'en indigner, on chercherait consciencieusement à en dégager une signification quelconque. La grotesque de Signorelli est intéressante, car elle prouve que le style grotesque, associé avec des thèmes plus «nobles», tenait un caractère assez mobile dans le cadre du décorum de la Renaissance italienne. Le laid, s'accrochant ainsi au beau, se fait respecter et commence à effectuer sa transcendance. Il ne faut pas sous-estimer le pouvoir rédempteur du beau, qui peut faire tolérer ou même respecter la laideur. Rabelais et Cervantes eurent l'effronterie d'offrir leurs œuvres au grand public, d'accrocher ainsi leurs tableaux grotesques aux murs de la grande salle de réception. Pourtant, même l'œil le moins pénétrant pouvait y distinguer une certaine élévation, une certaine beauté rédemptrice qui faisait tolérer toutes ces montagnes de tripes et de merde. En fait, avant le romantisme et le culte du laid, à savoir pendant les dix-septième et dix-huitième siècles, Rabelais et Cervantes se faisaient tolérer, et peut-être même respecter, *en dépit* et non pas *à cause* de leur affinité avec le grotesque.

L'étude de Gombrich sur le décorum révèle indirectement une autre dimension importante de la forme artistique. Il y a forcément deux critères qui déterminent ces formes. D'une part, il y a un critère *non spécifique* qu'on pourrait appeler l'esthétique. D'autre part, il y a le critère *spécifique* du décorum. L'esthétique ne connaît pas des restrictions de genre, de lieu et de temps. Elle est, comme l'indique le mot, le domaine des sentiments, des réactions intimes d'une conscience réceptive. Peu importe de quelle époque et de quel genre provient l'agent de ces réactions. L'esthétique ne connaît pas de mots comme Renaissance, baroque, rococo, et néoclassique. Elle rejette même les

catégories telles que musique, peinture ou littérature. Son vocabulaire se compose de mots comme beau, laid, comique, terrifiant, harmonieux etc.

C'est, par contre, le décorum qui réduit l'agent esthétique à une forme particulière, à un genre et à une époque déterminés, qui met tel ou tel ouvrage dans sa place prescrite. Cette place peut se manifester, comme le suggère Gombrich, dans la dimension de l'espace (salle de réception, parc), ou bien dans la dimension du temps (l'antiquité, le Moyen Age, la Renaissance etc.). La « place » d'une peinture se détermine aussi par l'analyse et la comparaison de certaines techniques et représentations dites « particulières » à telle ou telle époque et à telle ou telle *Zeitgeist* (classique, baroque, néoclassique, impressionniste etc.).

Ceci dit, on prévoit une certaine tendance à confondre les termes. On dit, par exemple, que le mot *impressionnisme* cerne une certaine *esthétique* de la peinture moderne. Ce que le mot cerne, en vérité, est une série de techniques et de représentations communes. On n'implique surtout pas le rapport intime, foncièrement subjectif, entre le tableau et le spectateur. Si Monet se sert d'une certaine technique pour représenter la lumière dans sa peinture, cela ne détermine pas forcément le sentiment que va provoquer cette technique chez tel ou tel spectateur. Le modèle académique de l'impressionnisme se fonde plutôt sur des critères objectifs, analytiques. On compare, on range, on classe, et à partir des ressemblances de style, on met chaque tableau dans sa case. On répugne à voir déranger ce système si logique. Il y a donc un fort élément du décorum dans la détermination des formes. Situer une toile de Monet dans l'époque impressionniste et dans une galerie du Musée d'Orsay, les deux actions relèvent du décorum, d'un certain modèle de conduite ou mode d'emploi dans l'apprentissage de l'art. On cherche une

clarté dans l'évolution artistique comme si on nettoyait la maison, chassant les toiles d'araignées de tous les coins.

Aussi le mot grotesque possède-t-il une double signification. D'une part, il s'attache à une esthétique qui déjà existe depuis des millénaires et qui se manifeste dans tous les genres artistiques ; d'autre part, il décrit un style de peinture ornemental qui fleurissait pendant la Renaissance italienne, qui tenait sa propre place et qui obéissait à ses propres critères d'évaluation. Ces deux significations ont leurs valeurs respectives. Le décorum, qui correspond à l'intellect synthétiseur, nous aide dans le *discours* de l'art, dans le travail empirique. Grâce à ses préceptes, nous pouvons mieux séparer les éléments, mieux disséquer. L'esthétique, par contre, nous aide dans *l'expérience* de l'art. C'est un travail d'intégration, une impression d'ensemble. Or, il faut apprécier combien les préceptes du décorum se révèlent rigides et peu convaincants à la lueur d'une esthétique aussi explosive que le grotesque. Le décorum détermine la forme, le temps et l'endroit appropriés. Or le grotesque, en tant qu'esthétique, est de toutes les formes, de tous les temps, et de tous les lieux. Il se manifeste autant dans des fresques que sur les murs des corridors, des bâtiments, des gares et des toilettes. Que sont les graffiti, sinon une manifestation de cette peinture ornementale ? Il faut donc tenir compte du fait que ce que nous faisons ici, en tant que discours intellectuel, est forcément influencé par le décorum, par une classification empirique et artificielle des mouvements artistiques.

Un exemple frappant du conflit entre l'esthétique et le décorum se voit dans le cas de l'arabesque et du mauresque qui, par leur ressemblance esthétique au style grotesque, devinrent très vite synonymes de ce dernier. L'esthétique, plus vaste, plus imposante, a vite fait d'engloutir ces autres styles annexes et d'effacer les différences subtiles qui les

séparent. Or les historiens de l'art, tenant compte du décorum, séparent ces trois styles selon des critères spécifiques. Le mot *mauresque* se réfère à un style ornemental à deux dimensions, composé exclusivement de végétation rigidement stylisée et superposée à un fond noir uniforme. Par contre, l'arabesque se sert de la perspective, distingue entre le haut et le bas. Elle est plus profuse que la mauresque, de sorte que l'arrière-fond reste parfois complètement occulté. En plus, elle a des feuilles, des pousses et des fleurs plus réalistes, comprenant parfois des formes d'animaux. Toutes ces distinctions reposent sur des critères du décorum, sur des notions de ce qui convient à tel ou tel genre. Or, le grotesque, fidèle à son caractère imaginaire, à sa prééminence *esthétique*, n'a d'autre limite que celle de l'imagination, incorporant tout ce qu'offrent la mauresque et l'arabesque et débordant d'ici à l'infini.

On a assez montré que si le mot *grotesque* naît avec la découverte des peintures antiques des grottes, il pourrait très bien s'appliquer à une esthétique plus vaste et plus variée que la simple ornementation capricieuse. Si d'abord le sens du mot était étroit, il devient très vite évident que la variété romaine des grottes n'était qu'une seule et petite manifestation d'un univers grotesque qui avait existé à travers toute l'antiquité, le Moyen Age et la Renaissance. Il est peu convaincant, d'ailleurs de parler d'un *certain* style capricieux et imaginaire. Ceci est un contresens. Les mots *capricieux* et *imaginaire* effacent toute possibilité de certitude et de spécificité et s'opposent naturellement à toute tentative d'imposer des critères plus étroits que l'imagination même. Même dans le mot *grotesque*, qui, dans son sens le plus spécifique, détermine l'origine et les caractéristiques de cette esthétique, se décèle une extension très vaste. Kayser l'explique :

Le suffixe *-esque* était d'usage commun dans le français du seizième siècle et avait une signification très claire. Comme le *-esco* italien, il indique l'origine.

Pourtant, il n'exprime pas exclusivement la provenance géographique, mais aussi la participation à une essence spirituelle [...] Le mot *grotesque* avait la possibilité latente d'exprimer plus que les peintures des grottes et ses équivalences modernes.²¹

Aussi, le mot *grotesque*, qui signale une communauté d'essences spirituelles plutôt qu'une esthétique déterminée par d'étroits critères, a-t-il la possibilité d'une application très vaste.

Un exemple particulier de la peinture médiévale qui, selon l'esthétique, exige le qualificatif *grotesque*, même si les conventions du décorum le situent avant la naissance du mot, et même si elles lui reprochent l'incompatibilité des motifs, est l'ouvrage de Jérôme Bosch (1450-1516).² Dans son triptyque *Millénaire*, le volet gauche, appelé *Paradis*, représente la création de la femme au jardin d'Eden. Avec la femme naît le mal qui règne sur le monde temporel. Ce dernier se représente dans le panneau central appelé *Le jardin des délices*. Ici les formes humaines et animales ne s'insèrent dans aucune structure englobante, comme on le voit aux verdure entrelacées de Raphaël et Signorelli, ou au candélabre de Veneziano. C'est un thème apocalyptique qui sert d'inspiration au génie de Bosch. La profusion chaotique de créatures qui marchent, rampent, volent et se vautrent dans les postures les plus audacieuses du vice et de la cruauté, révèle le grotesque à son plus obscur et perturbant. Comme la fresque de Signorelli, et comme les grotesques évoquées par Umberto Eco, cet ouvrage s'inspire de la littérature allégorique, particulièrement de *L'Apocalypse de saint Jean*. Au premier plan de *L'enfer*, Kayser voit une ressemblance entre les créatures armées et celles de la vision de l'Apôtre. D'autres créatures, des chats, des corbeaux, des lièvres et des porcs, proviennent de l'imagination populaire médiévale. Aux yeux de Kayser, les visages indifférents des torturés donnent

² Voir les peintures annexes de Bosch et de Bruegel.

une impression sinistre. Passifs, et même contents au milieu du tourment, les condamnés privent l'ouvrage de tout message moral, de tout recours à un propos réel. Ils nous laissent étonnés, perplexes et dégoûtés. Les *sogni dei pittori* se transforment en cauchemars.

Les éléments grotesques de Bosch servirent d'inspiration à Pierre Bruegel le vieux. Celui-ci, avec ses *Proverbes flamands*, compose son monde grotesque sur le fond réaliste de la vie quotidienne. Les racines allégoriques des fantasmagories de Bosch disparaissent complètement dans l'ouvrage de Bruegel. Là où les images de *L'enfer* se greffent au concept infernal, celles de Bruegel n'ont d'autre source que le monde réel, interprété comme absurde. Aussi, Bruegel, encore plus que Bosch, introduit-il au style grotesque un élément concret d'interprétation. Il ne s'agit pas simplement d'une reconstruction de songes ou d'un complément ornemental aux concepts littéraires et religieux. La dépendance des rêves et des allégories se rompt et Bruegel nous ouvre une fenêtre sur la réalité. Les proverbes, qui naissent du pragmatisme et qui représentent, donc, les rapports entre les gens et la réalité quotidienne, se peignent ici selon leur langage métaphorique. La sagesse sempiternelle des proverbes se fait absurde, et l'ensemble nous montre combien l'absurde pénètre jusqu'aux fondements les plus « assurés » de notre monde « objectif ». La langue, au lieu de nous servir de lien avec la réalité, nous éloigne d'elle.

L'effet de cet éloignement dépend de la perspective du spectateur. Kayser, bien sûr, s'inquiète et se perturbe. Le motif central du tableau lui inspire un dégoût particulier. Dans une chapelle (ou peut-être un simple pavillon, s'il est détaché de l'édifice derrière), se représente le proverbe hollandais : être confessé par le diable. La physiologie du

confesseur, devant lequel il y a un paysan à genoux, ne se réfère aucunement à l'imagerie diabolique populaire. Elle est blanche, enflée, monstrueuse, avec des cheveux de paille et des protubérances curieuses qui lui sortent de la tête. Aux alentours il y a des monstres qui glissent et rampent par les fenêtres. Pour Kayser, ce motif semble déterminer tout le caractère du tableau. Son œil, entraîné selon la forme classique, s'oriente naturellement vers le motif central, comme si on pouvait parler de « motif central » dans une scène aussi bigarrée, aussi encombrée et désordonnée. S'il s'était concentré sur les alentours, sur l'empressement de tous ces paysans, sur leurs occupations comiques, sur l'agitation impressionnante de l'ensemble, il aurait dégagé une sorte d'allégresse créative, une surabondance de vie, enfin, un esprit carnavalesque qui trouve son harmonie dans la dissonance parodique. Il y a des images de peur et de souffrance, bien sûr, mais ces images relèvent de l'exagération et de la représentation comique des proverbes dépeints au pied de la lettre. On se rappelle les divers proverbes de Sancho Panza. Ces proverbes, lorsqu'ils se révèlent pertinents, parodient comiquement la pensée par trop raffinée de don Quixote. Lorsqu'ils se révèlent peu pertinents, ils marquent le conflit comique entre sa raison vulgaire et celle de son maître. Dans tous les cas, le résultat prédominant est le rire, un rire chaleureux et désintéressé, et non pas le tremblement et la prémonition du vide.

Cette tradition grotesque médiévale se décèle autant dans la littérature que dans la peinture. Si l'esthétique ne connaît pas d'exclusivité, ni d'époque ni d'expression artistique, il est clair que le grotesque peut se manifester aussi bien dans les mots que dans les couleurs et les images. Le Moyen Age français, comme toute autre époque, connaît une littérature comique, une littérature du « laid », un anti-monde rebelle aux

mœurs et aux institutions qui enferment la société dans une hiérarchie rigide. Les fabliaux, les farces, les moralités et les sotties se moquent de la société, du pouvoir du roi et de l'église, et des genres privilégiés de la littérature, notamment l'épopée et le roman courtois. Le fabliau, par exemple, constitue une «carnavalisation» du roman courtois. S'inspirant des comédies latines de Plaute et de Térence, parmi d'autres, ce sont de brefs récits en octosyllabes qui exploitent le thème de l'amour, toujours sous un jour satirique, souvent d'une manière burlesque et même obscène. On n'a qu'à considérer l'œuvre de Jean Bodel (1165-1209). Dans *Le songe des vits*, une femme s'en va dans un marché de rêve à la recherche d'un membre viril à son goût. Ce récit inspire par la suite un remaniement inférieur appelé *Le marché aux cons*. Garin, un autre conteur de l'époque, compose des récits tels que : *Le prêtre voyeur*, *Celle qui fut foutue et défoutue par une grue*, et *Le chevalier qui faisait parler les cons*. Dans la tradition de tels récits, se rangent plusieurs des épisodes rabelaisiens. Il y a la fameuse muraille aux cons proposée par Panurge et n'oublions pas la généalogie comique de Pantagruel, selon laquelle certains de ses ancêtres, ayant mangé des nèfles, « enloyent en longueur par le membre, qu'on nomme le laboureur de nature : en sorte qu'ils le avoyent merveilleusement long, grand, gras et gros, vert et acresté, à la mode antique, si bien qu'ils s'en servoyent de ceinture, le redoublans à cinq ou à six foys par le corps ». ²² Quant au caractère lubrique des ecclésiastiques, *Le prêtre voyeur* ne peut guère rivaliser avec les moines rabelaisiens, «car seulement l'ombre du clochier d'une abbaye est feconde» affirme frère Jean. ²³

La farce et la sottie sont les descendantes directes du carnaval. Nées du spectacle carnavalesque, et jouées sur scène, elles offrent des représentations parodiques de la culture dominante. Dans la farce, le jongleur, ou récitant, s'identifie au personnage dont

il se moque, devenant donc comédien. Ici les thèmes principaux, soumis au rabaissement carnavalesque, sont pareils à ceux des fabliaux, à savoir la politique, la religion, l'honneur et l'amour. Au début, le public participait à ces spectacles, prêtait sa voix au déroulement des récits. Plus tard, lorsque les spectateurs adoptent un rôle passif, le théâtre français naît. Les sotties sont des plaidoyers comiques présidés par la Mère Sotte et un tribunal de sots qui prononcent leurs condamnations sur les institutions, les métiers, les classes sociales etc. Tout se déroule sur scène et dans un décor très solennel. Ces sotties, qui se font souvent censurer, rejoignent l'esprit du *festum stultorum*, ou la fête des sots, qui a lieu en France au nouvel an jusqu'à l'époque de Rabelais même. Cette fête a pour fin le travestissement de l'église. Selon le témoignage de l'historien du Cange, les fêtards profanent la messe en portant des masques grotesques, en chantant des vulgarités dans le chœur, en brûlant du cuir de chaussures au lieu d'encens, et en mangeant une nourriture grasse au coin de l'autel pendant que le prêtre administre les sacrements. Pendant ce temps, tous hurlent, boivent et rient comme des singes. Enfin, on choisit un évêque ou un pape et on nomme ce dernier le *fatuorum papam* ou le pape des sots. Pour apprécier le lien entre ces moqueries théâtrales populaires et les romans de notre étude, il faut considérer, chez Rabelais, le procès absurde de Baisecul et d'Humevesne, et, chez Cervantes, le génie peu commun de Sancho Panza, sot par excellence, lorsqu'il résout les conflits et s'adresse aux nombreuses affaires de son gouvernement carnavalesque monté par le duc et la duchesse.

Il n'y a pas que la bourgeoisie et les paysans qui participent à cet anti-monde. La culture que Bakhtine appelle « officielle » entre pour une part très importante dans l'élaboration d'une perspective grotesque sur le monde. La littérature latine parodique

est très populaire dans les cercles cultivés. L'une des œuvres les plus anciennes et célèbres de ce genre est *La cène de Cyprien*, où l'auteur réunit tous les personnages importants de l'Ancien et du Nouveau Testament et parodie toute l'écriture sainte dans une scène de goinfrerie et d'ivrognerie gaillarde. Deux autres poèmes qui mettent en scène des animaux, *L'Évasion d'un captif*, composé au dixième siècle par un moine de Toul, et *L'Ysengrimus*, écrit vers 1150 par le clerc flamand Nivard, dérivent des *isopets* inspirés par les fables d'Ésope. *L'Ysengrimus* inspire le *Roman de Renard*, qui introduit à la littérature française son premier *trickster*. La rivalité entre Renard, nom propre devenu ensuite le nom général de cet animal, et Isengrin le loup, est au fond de ce corps de récits comiques. En plus de jouer des tours au pauvre loup, Renard, petit animal picaresque, gagne sa vie, et se sauve la peau en maintes occasions, par son esprit audacieux, son intelligence vive et son comportement espiègle. Il fait partie d'une longue tradition de colporteurs diminutifs de la destruction, d'esprits bien adultes motivés par des âmes enfantines, de fées, de lutins, de trolls, de croque-mitaines et de Poltergeist, tous espiègles, faiseurs de tapages, voleurs et mangeurs de bébés. Panurge est la manifestation rabelaisienne de ce type. Son nom, une version francisée du grec *panourgos* et *panourgia*, signifie « prêt à tout faire » et « la ruse » en général. Lors de sa première rencontre avec Pantagruel, il se révèle comme un coquin habile, parlant douze langues étrangères avant d'en venir au français, sa langue maternelle et celle de tous ses interlocuteurs. Il vient d'échapper aux Turcs. Ces derniers l'avaient garni de lardons et mis à rôtir sur une broche à la manière de Brer Rabbit. Pourtant, Panurge réussit à faire du cuisinier le cuisiné et à s'enfuir, réduisant toute la ville en cendres. Aucun obstacle n'arrête le progrès de ce rusé adroit.

Ces exemples puisés à la tradition française, parmi maintes autres, donnent forme à la *weltanschauung* de Rabelais et influencent ses écrits. Il conviendrait maintenant de passer en revue le grotesque littéraire espagnole qui influence Cervantes et *Don Quijote*. Il y a dans l'Espagne médiévale une tradition carnavalesque semblable à celle de la France, illustrée surtout par Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (1283 ? -1351 ?) et son *Libro del buen amor*. On ne pourrait trouver meilleure représentation de l'incompatibilité grotesque du matériel et du spirituel que dans la confrontation comique de don Carne (monseigneur Chair) et doña Cuaresma (dame carême-prenant). Celle-ci, avec son armée de poissons, l'aliment traditionnel du carême, représente le pouvoir spirituel de la pénitence. Don Carne, avec son armée d'animaux à la chair délicieuse, représente les plaisirs terrestres, la matérialité. Bien sûr, dans la tradition carnavalesque, l'armée de don Carne emporte la victoire et établit le règne du principe matériel, de la fête, du plaisir et de l'indulgence. L'archiprêtre, dans cet ouvrage, se montre tout aussi expert en affaires amoureuses illicites qu'en affaires ecclésiastiques, enseignant aux jeunes les manières les plus discrètes de pratiquer «le mauvais amour», ou l'amour charnel, s'ils n'ont pas envie de cultiver «le bon amour», ou l'amour spirituel.

Deux siècles plus tard, les Espagnols inaugurent un autre genre qui est remarquable pour son apport au grotesque littéraire et que l'on considère comme la contribution la plus importante de la Renaissance espagnole à la littérature universelle. Avec *Lazarillo de Tormes*, ouvrage anonyme publié en 1554, s'introduit le genre *picaresque*, dont le protagoniste, un *picaro*, est un antihéros qui raconte sa vie infâme et sa résignation dans le cadre d'un monde déchu. Le *picaro* ne se motive pas par l'idéalisme, comme le chevalier, mais par le plus bas de tous les instincts, la faim. Le ventre détermine à la fois

ses actions et sa perspective sur le monde, qu'il voit de dessous, à partir de ce qu'il a de plus simple, de plus grossier. Pourtant, on aurait tort de trop se servir de mots comme *réalisme* et *naturalisme* en décrivant ce genre. Ce n'est pas de *La bête humaine* ou de *L'assommoir* qu'on parle. Il y a une présence trop marquée du burlesque, une exagération grotesque. L'autobiographie du picaresque est un étalage de tours comiques et de culbutes ridicules. Plusieurs des épisodes paraissent trop *montés*, sacrifient le réalisme à l'effet comique théâtral. Le picaresque Lázaro répond à l'avarice de son maître aveugle avec une série de tours espiègles. Il lui vole son vin moyennant une longue paille et un trou opéré dans le fond du pot, lequel il bouche avec un peu de cire. Il lui vole plus tard une saucisse et la lui remet subitement en pleine figure lorsque le vieillard, pour flairer l'haleine coupable de son serviteur, lui introduit un nez démesurément long dans la bouche, provoquant un vomissement. Il met le vieillard en face d'un pilier de pierre et lui dit de sauter de toute sa force en avant. Le pauvre aveugle se croit devant un ruisseau qu'il va franchir avec l'aide du jeune ingrat. Enfin, le picaresque a trop du bouffon pour se ranger parmi les Rougon- Macquart et les autres figures littéraires désabusées et finalement dévorées par une réalité brutale.

Mais ce serait manquer à la satire de Cervantes que de ne pas nous concentrer sur la tradition espagnole qui, plus que toute autre, informe la création du Chevalier à la Triste Figure, à savoir la tradition chevaleresque. Celle-ci trouve son origine au Moyen Age, reprenant des traditions française et arthurienne tout en les déformant. Tous les cycles de contes chevaleresques inspirent des imitations espagnoles. Du cycle greco-asiatique proviennent les célèbres *Amadis de Gaula* et *Amadis de Grecia*. Egaleme nt populaires sont les cycles carolingiens et bretons, donnant les aventures des douzes paires et des

ouvrages tels que *Palmerin de Inglaterra*, *Oliveros de Castilla*, *Artus Dalgarbe* et *El caballero Çifar*. La popularité de ce genre pendant le seizième siècle est le résultat, en partie, du caractère dynamique et militant de cette époque qui forme son homme idéal selon deux aptitudes importantes : celle des armes et celle de la philosophie. D'autre part, elle est le résultat d'un appétit du fabuleux, d'exploits audacieux et d'étranges et de sensationnelles histoires, bref, du grotesque. Pour cela, les romanciers ont recours à une fantaisie sans limite qui étale un niveau d'absurdité rivalisé seulement par les songes des peintres, ou peut-être par la tradition américaine moderne des bandes dessinées telles que *Superman* ou des films qui mettent en scène, sans cesse, des héros comme Arnold Schwarznegger, des monstres plus grands que les gratte-ciel et des fous qui attaquent les résidences universitaires avec des tronçonneuses. Ici l'esthétique grotesque tend vers la fantasmagorie, le dégoût et l'horreur, pour agrandir et rendre plus piquant le genre héroïque. Tout le grotesque du genre ressort admirablement dans l'entretien du curé et du chanoine à la fin du premier *Don Quijote*. Le chanoine oppose l'harmonie et la symétrie de la forme classique à la laideur des extravagances chevaleresques. Il ne comprend pas cet appétit vorace du grotesque :

[...] el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que vee o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. Pues ¿qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo, y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades como si fuera de alfeñique.²⁴

Pourtant, même dans le cadre extravagant de ce genre, au milieu de ces hommes valeureux, ces femmes vénérées, ces demoiselles enchaînées dans les tours, ces labyrinthes enchantés, ces duels, ces géants, ces dragons et animaux fabuleux, ces armées

démesurées, ces rois, ces nains, ces sorciers, ces baumes magiques et ces épées ardentes, il y a des moments qui dépassent même les attentes du lecteur le plus accoutumé à une telle esthétique, des moments choquants qui donnent des frissons. Dans les scènes de combat, par exemple, on s'attend aux injures, aux recommandations à la dame vénérée, aux entrechoquements de lances, d'épées et de massues, à la chute inévitable du cheval et à la fin du combat, la capitulation ou la mort. On s'attend même à l'amputation de divers membres et aux flots de sang. Cependant, au milieu de ce déroulement de formule peuvent se présenter des virages ou des détails marginaux qui font tressaillir par leur étrangeté et par leur caractère inattendu. Lorsque Galaor, camarade d'Amadis de Gaule, affronte le chevalier Palingues pour venger la mort d'un ami, il lui donne un tel coup sur l'heaume : « que la espada llegó a la cabeza, y entró bien por ella dos dedos, é tirándolo contra sí, dio con él de hinojos en tierra »²⁵ De toutes les manières imaginables de désarçonner son adversaire, on ne s'attend certainement pas à ce que Galaor lui plonge deux doigts dans le crâne et tire comme s'il s'agissait d'un poisson sur l'hameçon.

Bien sûr, les ennemis des chevaliers sont parfois d'un grotesque peu commun. En plus d'être répugnants en soi, leurs transgressions offensent d'une manière explicite les notions les plus sacrées. Dans les cas suivants, il s'agit de deux actes de violence contre la mère suivis d'un double infanticide. D'abord, dans *Amadis de Gaule*, il y a Endriago, une bête ailée d'aspect horrifiant qui empoisonne de sa seule odeur et fait trembler la terre du grincement de ses ailes et ses dents. Lorsque sa nourrice lui donne le sein, il le lui déchire et l'empoisonne. Après avoir tué deux nourrices de cette manière, sa mère vient lui rendre visite. Il la tue sur-le-champ d'une manière hideuse : « Y como el Endriago vio a su madre, vino para ella, y saltando echóle la vñas al rostro y fendióle las

narizes, y quebróle los ojos; y antes de sus manos saliesse, fue muerta ».²⁶ Bien sûr, Amadis détruit la bête et l'auteur nous fait savoir par la suite que : « antes qu'el alma saliesse, salió por su boca el diablo, y fue por el ayre con muy gran tronido ».²⁷

Ensuite, dans le *Libro del cauallero Çifar*, le protagoniste illustre avec une histoire particulièrement répugnante les dangers de trop gâter les enfants. Une mère, pour s'être toujours montrée trop indulgente par rapport à son fils, fait de ce dernier un monstre d'égoïsme et un criminel. Condamné finalement au gibet, le fils donne à sa mère un baiser d'adieu et en même temps un peu de chirurgie cosmétique :

[el hijo] llegó a su madre como que la quería besar y abrazar, y tomóla con ambas dos las manos por las orejas a vuelta de los cabellos y fue a poner la su boca en la suya, y comenzóla a roer y la comer todos los labios, de guisa que le no dejó ninguna cosa hasta en las narices, ni del labio de suyo hasta en la barbilla, y fincaron todos los dientes descubiertos y ella fincó muy fea, y muy desfaciada.²⁸

Finalement, des poèmes français dérivent *Oliveros de Castilla* y *Artús de Algarbe* (1499). Dans le chapitre LXV, le noble Arthur subit les effets de la peste, de laquelle les ravages se décrivent minutieusement :

Artús fue ferido de vna mortal pestilencia, o fue desahuziado de todos los físicos e çirugianos del reyno. Ca de su cabeça salía vna especie de gusanos negros como el carbón, e le descendían por la frente, e le comían toda la cara. E eran tantos, que quando le quitauan vno salían luego cinco o seys. E salía tan grande fedor dél, que ningún hombre ni muger lo podía visitar ni entrar en la cámara a donde estaua [...] E el [físico] que vna vez le visitaua, por ningún dinero boluiera otra vez, por el infinito fedor que de su cabeça salía. E en pocos días le comieron los gusanos las narizes e le cegaron los ojos.²⁹

Comme si les détails de la maladie n'étaient pas assez pour inspirer le dégoût, le remède en inspire un autre encore plus profond. Un rêve révèle à Oliveros la manière de guérir son camarade. Prenant son épée, il va au lit de ses deux enfants endormis, les saisit par les cheveux, leur tranche la tête, et attrape le sang dans un bassin. Pris de remords, mais

encore ferme dans sa décision, il leur remet les têtes sanglantes sur les épaules et leur ajuste tendrement les petits corps dans une posture de sommeil. Lorsqu'il fait boire à Arthur le sang de ces innocents, le chevalier se remet immédiatement de la maladie.

Dans ces épisodes, le grotesque se manifeste dans le cadre de certaines contradictions exagérées. Le démesurément laid, à savoir les ravages de la peste, les corps humains réduits à la consommation, le matricide et l'infanticide, s'oppose à certaines notions de beauté et de pureté, à savoir la maternité, l'amitié, l'amour filial et l'innocence. Dans la plupart des cas, ces phénomènes incompatibles s'entrechoquent et se séparent aussitôt. Le rôle du chevalier est d'administrer la justice, de résoudre de la manière la plus expédiente ces conflits qui provoquent la sensation grotesque. Il redresse les torts et ramène tout à la beauté, à une sérénité pacifique. Le chevalier errant, adepte aux aventures dites *des carrefours*, se place figurativement au carrefour des idéaux et de tout élément incompatible avec ces idéaux. Sa lutte particulière consiste à empêcher la déchéance de ces idéaux menacés à chaque pas par la contamination d'une réalité subversive. Aussi, en tant qu'agent de la justice, est-il aussi agent du décorum, et ennemi du grotesque. Lorsqu'il réussit, l'impression grotesque est seulement passagère, une maladie qui se laisse chasser, un crime qui se laisse punir. Lorsqu'il échoue, le grotesque qui en résulte le contamine de sa propre nature, le transformant en une figure ironique et ambivalente, un personnage bouffon et tragique, monstrueux et tendre, sot et intelligent, bref, en don Quijote.

L'épisode d'Oliveros est un exemple de cette déchéance, de cette victoire du grotesque, qui, comme un virus implacable, prend pied et dans sa croissance, subit une évolution propre. Le premier signe de cette contamination et de cette évolution est la

transformation intégrale des éléments incompatibles, qui se révèlent maintenant hybrides, ambivalents. Les frontières entre le bien et le mal, le juste et l'injuste, le beau et le laid, s'embrouillent, se font perméables, permettant une contamination grotesque. Un des enfants du chevalier, inconscient des intentions brutales de son père, se réveille et, tout souriant, lui tend les bras et l'appelle papa. Cette humanisation subite de l'enfant, cette démonstration de tendresse, serre le cœur au chevalier et provoque une lamentation sincère, mais ne l'empêche pas de saisir ce même enfant par les cheveux et de l'égorger, et d'en faire autant à la fille. Que penser de tant d'horreur perpétrée au nom de l'amitié ? L'étreinte de l'enfant et les remords d'Oliveros soulignent à la fois la perfidie de l'assassinat et l'immensité du sacrifice. Le laid contamine et obscurcit le beau tout en se montrant curieusement à son service. De même, la beauté du sacrifice s'enlaidit énormément dans sa réalisation. Le lecteur subit l'impasse typique de l'esthétique grotesque, l'impression que le noir et le blanc, en s'entrechoquant, se perdent l'un dans l'autre, donnant un gris inerte, un milieu indécis, un paradoxe. On a simultanément l'impression que les termes antithétiques, soumis à l'hyperbole grotesque, se déclarent avec une netteté absolue et se confondent dans une obscurité mutuelle.

En fin de compte, les exemples précédents illustrent la forte présence de *l'esthétique* grotesque dans la peinture et la littérature du Moyen Age et de la Renaissance. Il faut maintenant revenir aux exigences du décorum, selon lesquelles le *grotesque* s'encadre dans une tradition et un genre particuliers, possédant sa place et sa valeur. Evidemment, le décorum s'accroche au vocable *grotesque* et ne concède pas cette liberté de temps, de lieu et de genre dont jouit naturellement ce vocable considéré exclusivement selon ses effets sur les sens, selon son esthétique. Pour cela, toute avance,

toute évolution ou transition catégorique du terme *grotesque* doit être durement gagnée sous l'œil scrutateur du décorum. Il faut de l'évidence philologique, le soutien des critiques et des philosophes. Si le grotesque se veut accepter en tant qu'esthétique littéraire, il faut l'application répétée du mot dans un contexte purement littéraire par des critiques réputés. Il faut ainsi que ces approbations se soumettent à d'autres critiques qui les admettent ou les rejettent selon leurs perspectives particulières. Ce travail est manifeste dans le texte suivant de Montaigne, où se révèle le premier usage français du vocable *grotesque* dans un contexte littéraire :

Considerant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ay, il m'a pris enuie de l'ensuire. Il choisit le plus *bel* endroit & milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; & le vuide tout au tour, il le remplit de crottesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grace qu'en la variété & estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la vérité, que crottesques & corps monstrueux, rappiechez de diuers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuité [...] Je vay bien iusques à ce fecond point avec mon peintre, mais ie demeure court en l'autre & meilleure partie : car ma suffisance ne va pas si auant que d'oser entreprendre un tableau riche, poly & formé selon l'art.³⁰

Cette citation, relevée de *De l'amitié*, fournit un lien très clair entre les grotesques ornementales et un grotesque qu'on pourrait appeler *littéraire*. La métaphore de la peinture ornementale s'applique à la création littéraire de Montaigne, qui conçoit ses essais comme une dérive spirituelle, une série de pensées et d'explorations fortuites et souvent contradictoires, tenues ensemble sous des titres qui ne désignent aucune structure fondamentale, mais une idée très vague d'un centre thématique autour duquel foisonne une multiplicité d'impressions légères et passagères. L'autocritique de Montaigne effectue le transfert du grotesque au domaine littéraire. Les couleurs et les motifs passent aux signes et au langage. Plus qu'un mouvement intertextuel, nous avons ici un mouvement *interdisciplinaire* effectué selon toutes les dictées du décorum. Montaigne se

sert du vocable *grotesque* en évoquant son style. Ses essais, tout comme les peintures ornementales, ont une place périphérique par rapport à une « autre & meilleure partie », au tableau central dans le cas de la peinture, et, dans le cas des essais, une pensée rigoureuse et systématique qui donne finalement sur quelque vérité lumineuse, un *sensus germanus*.

Souvent cité dans les études consacrées à l'esthétique grotesque, ce passage de Montaigne, en tant que morceau d'évidence philologique, a été la source de nombreuses précisions et disputes parmi les critiques. Ces disputes tournent invariablement autour de l'application soi-disant « juste » du vocable *grotesque*, ignorant complètement la dimension essentielle de l'esthétique. L'exemple de Wolfgang Kayser et de Leo Spitzer est assez intéressant. Kayser, comme nous, se sert du passage pour illustrer le transfert du terme *grotesque* de la peinture à la littérature. Pour que le terme acquière la liberté d'effectuer un tel transfert, suggère-t-il, il faut une étape intermédiaire où le mot *grotesque* s'abstrait de son contexte normal et devient un terme neutre, un *Stilbegriff*. Cette neutralité se trouverait dans le suffixe *-esque* du vocable. Ce suffixe, en plus de changer le substantif *grotte* en adjectif, impliquerait l'appartenance à une essence spirituelle, libérant le vocable de son contexte particulier, de ses liens à quelque origine matérielle objective, à un temps et à un lieu particuliers. Cette abstraction libératrice du vocable et ce transfert sont implicite dans le passage de Montaigne.³¹

Spitzer soulève quelques objections à cet argument. D'abord, il ne croit pas que Montaigne essaie d'effectuer ce transfert, que c'est, en effet, lui-même qu'il compare à la peinture grotesque, une conception de soi qu'il cultive à part et qui seulement *se reflète* dans ses écrits. Montaigne, d'ailleurs, n'a aucune prétention d'inaugurer un nouveau

genre littéraire en introduisant des termes étrangers. Ceci ne s'encadre pas dans sa conception de la littérature, laquelle, comme adjointe subordonnée du « moi », demeure toujours modeste. Montaigne, donc, dresse entre la peinture grotesque et la littérature l'obstacle intransigeant du « moi ». En plus, Spitzer ne croit pas que Montaigne réussit, par exprès ou non, à amener le vocable *grotesque* à l'abstraction neutre du Stilbegriff. Dans ce cas particulier, il se demande si on peut parler d'adjectif neutre qui dépend du suffixe *-esque*, vu la différence manifeste entre le terme *grotesque* et les autres termes neutres cités par Kayser en qualité d'exemple, des termes comme *chevaleresque*, *pittoresque*, et *dantesque*, *kafkaesque* ou bien *carnavalesque*. Si ces termes sont neutres, libérés en quelque mesure de leurs origines, il n'en est pas moins vrai que ces origines, ces essences spirituelles, demeurent explicites et instrumentales dans la définition du terme. Par contre, l'origine du vocable *grotesque* s'est oubliée avec le temps, et le sens s'est séparé complètement de la peinture des grottes. Le terme ne s'est pas seulement libéré, mais a subi une métamorphose, s'est forgé une nouvelle identité.³²

Il n'est pas surprenant que le mot *esthétique* ne se trouve pas dans ces deux discours. S'ils daignaient s'en servir, les critiques verraient l'inutilité de l'analyse des vocables et suffixes et de leurs présomptions sur la motivation secrète d'un auteur mort depuis plus de quatre siècles. Il est parfaitement évident que l'analogie dont se sert Montaigne s'inspire d'une identité *esthétique* de la peinture grotesque et de ses propres écrits, et donc de la littérature. Spitzer a raison de subordonner la création artistique au « moi » dans le cas de Montaigne. Celui-ci n'a certainement pas la présomption de *créer* d'autres catégories esthétiques. Pourtant, il n'en est pas moins vrai qu'il se sert, avec l'aise propre à l'homme qui ne se soucie pas des formes prescrites de la création littéraire,

d'un vocable qui, du point de vue esthétique, avait toujours la possibilité de s'appliquer à la littérature. Et c'est sans doute à la littérature que Montaigne se réfère en invoquant le style grotesque, même s'il se limite à sa propre écriture. Les phrases « Que sont-ce icy », et « mon peintre... » se réfèrent plutôt aux résultats de la création artistique qu'à lui-même. Et qu'importe-t-il si, comme suggère Spitzer, c'est le « moi » qui prédomine et si la littérature, dans le cas de Montaigne, n'est qu'un reflet artificiel de « cet être ondoyant » ? Et alors ? N'est-il pas précisément ainsi de l'esthétique grotesque avec sa subjectivité exagérée ? Si Montaigne perçoit dans ses essais les mêmes qualités que celles des peintures grotesques de son ami, il entend que ces écrits, comme ces peintures, sont le résultat d'une vision personnelle et intime du monde, d'une nature qui reflète ses écrits tout comme ses écrits reflètent sa nature. Finalement, toute cette dispute sur le *Stilbegriff* me semble inutile. Dans ce cas, le mot *Stilbegriff* ne signifie autre chose que *l'esthétique* libérée des exigences du décorum, une série de sensations et de réactions spirituelles qui forment non seulement une essence spirituelle, une *geistige Gewesenheit*, comme suggère Kayser, mais aussi une essence *pathétique*. Une même esthétique subit seulement des variations de forme, selon qu'elle se manifeste dans la littérature, la peinture, la musique etc. Il fallait un écrivain comme Montaigne, un écrivain voué exclusivement à la documentation de ses propres impressions spirituelles et sentimentales, un écrivain dont les ouvrages dépendent presque exclusivement de l'esthétique, d'une conscience réceptive au monde, pour effectuer tout naturellement le transfert du vocable à son propre mode d'expression, à savoir les lettres.

Toujours est-il que le vocable *grotesque* subit une dévalorisation au dix-septième siècle. Les responsables sont les Français de l'époque classique pendant laquelle le

décorum exerce une influence écrasante sur la création artistique. Tandis que les écrivains espagnols, Cervantes, Lope de Vega, et Pedro Caldéron de la Barca parmi d'autres, poussent encore plus loin les libertés imaginatives et le dynamisme d'expression typiques de la Renaissance, les auteurs français, tels que Corneille et Racine, se voient obligés de suivre des modèles de composition rigides basés en partie sur les idées de Platon et d'Aristote, mais qui se doivent principalement à l'esprit absolutiste de l'époque. Le comportement suit des codes précis. Tout est conforme à la règle. L'ordre règne, autant dans le domaine politique que dans le domaine culturel. Une symétrie sans faille resplendit dans l'architecture, les jardins, la peinture, la musique et la littérature. De cette dernière, la beauté s'enchaîne dans des alexandrins polis qui succèdent à la coupe débordante de la langue rabelaisienne et aux explorations impressionnistes de Montaigne. On pourrait imaginer que l'excès de liberté de ces derniers provoque une réaction dans le sens opposé, le culte du raffinement, de la délicatesse et de la mesure. Ici, la nature ne s'estime que dans la mesure où elle se réforme par l'intervention humaine, adopte un caractère *délibéré*, conforme à une conception harmonieuse de l'univers, à *l'unité*, le mot clé qui détermine l'esthétique de l'époque et constitue le critère principal du beau. Aristote, dans la *Poétique*, le définit ainsi, avant de l'appliquer spécifiquement à la littérature, déterminant les trois unités de temps, de lieu et d'action :

En outre, puisqu'il faut que ce qui est beau- un être vivant aussi bien qu'un objet résultant de l'agencement de parties- non seulement ait des éléments placés dans un certain ordre, mais aussi possède une étendue qui ne soit pas le fruit du hasard (la beauté réside en effet dans l'étendue et dans l'ordre [...]), il s'ensuit que, de même que les corps et les êtres vivants doivent avoir une certaine étendue, mais que le regard puisse aisément embrasser, de même les histoires doivent avoir une certaine longueur, mais que la mémoire puisse aisément retenir.³³

On voit donc facilement pourquoi le grotesque, où il n'y a que désordre, excès et hasard, se dévalorise complètement chez les critiques classiques. Nicolas Boileau (1637-1711) ne retient pas son mépris devant les extravagances particulières de cette esthétique qu'il reproche d'abord aux Italiens d'avoir promulgué dans la poésie, sans parler de la peinture :

Ils croiraient s'abaisser, dans leurs vers monstrueux,
S'ils pensaient ce qu'un autre a pu penser comme eux,
Evitons ces excès : laissons à l'Italie
De tous ces faux brillants l'éclatante folie.³⁴

Plus tard, il prononce une condamnation générale du style burlesque :

Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse :
Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.
Au mépris du bon sens, le Burlesque effronté
Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté [...]
Cette contagion infecta les provinces,
Du clerc et du bourgeois passa jusques aux princes [...]
Mais de ce style enfin la cour désabusée
Dédaigna de ces vers l'extravagance aisée,
Distingua le naïf du plat et du bouffon,
Et laissa la province admirer le *Typhon*.³⁵

Quant au vocable *grotesque*, nous avons ici une définition empruntée au *Dictionnaire français* de Richelet, publié à Amsterdam en 1680. Cette définition est citée par Kayser : « Grotesque adj. : Plaisant ; qui a quelque chose de plaisamment ridicule. Une personne grotesque. Une fille grotesque. Une manière grotesque. Un visage grotesque. Une action grotesque ». ³⁶

C'est en réponse aux attaques des critiques classiques que Justus Moeser publie en 1761 un pamphlet intitulé *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk- Komischen* (Arlequin ou la défense du comique- grotesque). En plus de défendre l'esthétique grotesque, ce pamphlet lui accorde une connotation littéraire concrète, l'amenant à la

confluence de l'art visuel et de l'art poétique, à savoir au théâtre et en particulier à la *commedia dell'arte*. Moeser, se servant de la voix d'Arlequin, défend le caractère grotesque de ce théâtre dont le génie consiste à dépeindre un monde à part et donc en dehors des normes et des conventions du nôtre. Ce monde chimérique possède ses propres caractéristiques et avantages hors des compétences des critiques formés par l'école classique. Dans une certaine mesure, Moeser réussit à libérer le grotesque des jugements négatifs du classicisme et à donner lieu à la formulation de nouveaux critères pour envisager ce monde à l'envers.

Ces nouveaux critères se développent chez les frères Schlegel qui, ensemble, déterminent l'esprit du romantisme de la première époque et incorporent définitivement l'esthétique grotesque à la poésie. Bien sûr, ils doivent beaucoup à l'influence d'autres intellectuels du temps, en particulier à Johann Dominicus Fiorillo. Celui-ci avait rédigé une autre défense plus érudite du grotesque ornemental et avait fait connaître à ses disciples les peintures de la Renaissance. Parmi ces disciples se trouvent Ludwig Tieck et Wilhelm Wackenroder, qui transmettent les idées de Fiorillo à ses propres ouvrages. Dans le roman de Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen (Les pèlerinages de Franz Sternbald)*, les mots du peintre Ludovic ont des échos de Fiorillo :

Je peindrais alors les figures les plus étranges, liées les unes avec les autres d'une manière confuse et presque incompréhensible ; des figures composées de différentes espèces d'animaux qui se terminent par des formes végétales ; des insectes et des vers auxquels je donnerais des ressemblances à des manières humaines, de sorte qu'ils expriment des attitudes et des passions d'une manière à la fois terrifiante et au plus haut point comique.³⁷

August Wilhelm Schlegel et Fiorillo sont des amis intimes, de sorte que la pensée de ce dernier apparaît souvent dans les ouvrages des deux frères. Avec le *Gespraech ueber die Poesie (Conversation sur la poésie)* de Friedrich Schlegel, publié en 1800,

l'esthétique ornementale si appréciée par Fiorillo s'attache définitivement à l'esprit du mouvement romantique. Dès lors, les mots *grotesque* et *arabesque*, qui se confondent toujours, s'appliquent avec une valeur positive à la littérature. Les notions qu'ils comportent suggèrent des ressemblances à la mythologie, une autre source du fabuleux idéalisée pour son caractère primitif et imaginatif. Ludovic, dont le discours fait partie du *Gespraech*, invoque la mythologie comme un ouvrage d'art produit par la nature. Les métamorphoses et les confluences de formes et de mondes réels et imaginaires que l'on trouve dans les mythes rappellent à l'homme sa contiguïté avec la nature inconstante. L'imagination se baigne dans le courant fluide de cette nature qui l'emporte et la ramène à ses origines, sentant au milieu de cette confusion une affinité avec le tout. La structure de la mythologie serait identique à celle de la poésie romantique qui souligne les contradictions paradoxales de l'existence. Elle possède, selon Ludovic, les caractéristiques suivantes :

[...] cette confusion ingénieusement réglée, cette symétrie enchanteresse de contradictions, cette alternance incessante et étrange d'enthousiasme et d'ironie, présente même dans les parties les plus minimes du tout [...] (Cette structure est identique à l'arabesque qui représente la forme la plus ancienne et primitive de l'imagination.³⁸ (Cité par Kayser)

Ce qui surgit de cet ensemble de contradictions est un éloge très fort du *paradoxe* dans le milieu artistique, de sa capacité de refléter plus véritablement la condition humaine où il ne se trouve ni clarté ni certitude.

Victor Hugo reprend ce thème en 1827 dans la préface de *Cromwell*, un véritable manifeste en miniature du mouvement romantique. Pourtant, ce n'est pas à la mythologie antique qu'il attribue les débuts du grotesque littéraire. Le paganisme, dit-il, ne souligne pas l'incompatibilité la plus importante qui détermine le paradoxe de l'existence

humaine, à savoir celle entre la vie spirituelle et la vie matérielle. Le paganisme «pétrit toutes ses créations de la même argile, rapetisse la divinité et grandit l'homme ».³⁹ Il faut attendre le Moyen Age chrétien pour cultiver en plein la *Weltanschauung* qui favorise le grotesque. Le christianisme montre à l'homme qu'il est double, «un animal et une intelligence, une âme et un corps, l'anneau commun de deux chaînes qui embrassent la création, la première partant de la pierre pour arriver à l'homme, la seconde partant de l'homme pour finir à Dieu ».⁴⁰ Motivé par cette nouvelle perspective, par ce tiraillement entre deux pôles, l'homme se met à méditer sur sa propre condition, devient conscient de ses difficultés et de ses vicissitudes. Il se prend en pitié et de cette pitié naît la mélancolie. Dans la poésie se reflète cette mélancolie, la conscience du laid qui existe à côté du beau, «le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière ».⁴¹ Aussi le paradoxe grotesque en vient-il à donner un portrait plus complet, plus vrai de la condition humaine.

Le paradoxe, qui demeure au cœur du grotesque, se voit alors chargé d'une nouvelle importance. Avec le temps se présentent deux manières de l'interpréter. La première, ou la négative, n'y voit que le conflit et l'anéantissement. Les pôles opposés, qui déterminent le conflit paradoxal, se suppriment par leur contrariété et tombent simplement dans le vide antithétique. Le résultat est un sentiment de perte irrémédiable. Devant une telle désillusion, les lumières familières de ce monde s'éteignent et l'homme se retrouve aliéné de sa réalité et de lui-même. Kayser montre cette inclination négative par son insistance sur l'aspect perturbant et même horrifiant du grotesque qui donne le sentiment de l'abîme. Un autre critique qui insiste sur le caractère aliénateur du grotesque est Kenneth Burke, qui attribue cette esthétique à un culte mystique

révolutionnaire dont les partisans, pareils aux écrivains romantiques, défient les symboles de pouvoir et les conventions qui, ensemble, forment la *réalité* de telle ou telle époque. Le grotesque détruit ces amarres conventionnelles sans en créer d'autres. Ici, suggère-t-il, se trouve la différence entre la comédie et le grotesque. Les deux constituent un mouvement vers le bas, un mouvement négatif, mais là où la comédie se sert de l'humour pour réduire les obstacles dans le chemin de la vie, pour la rendre plus facile, plus supportable, le grotesque anéantit à la fois les obstacles et le chemin, précipitant une chute dans le vide. Cette chute, ajoute-t-il, n'est que solitude et aliénation. Elle n'a rien de comique :

Humor specializes in incongruities; by its trick of "conversion downwards," by its stylistic ways of reassuring us in dwarfing the magnitude of obstacles or threats, it provides us relief in laughter. The grotesque is the cult of incongruity *without* the laughter. The grotesque is not funny unless you are out of sympathy with it (whereby it serves as an unintentional burlesque). Insofar as you are *in* sympathy with it, it is in deadly earnest.⁴²

En fait, tout le mouvement romantique s'oriente vers l'aliénation totale. Dans la *Vorschule der Aesthetik (Introduction à l'esthétique)* de Jean Paul, le grotesque se définit comme un humour destructif et diabolique, une *Weltverlächung*, ou le rabaissement du monde entier à travers le rire. Cet esprit meurtrier inspire également les voleurs de reflets et d'âmes chez E.T.A Hoffman, les femmes impérieuses et décadentes de Baudelaire, de Huysmans et de Wilde, et les fantômes de Poe et de Shelley. Au vingtième siècle, le grotesque destructeur donne lieu au vide existentialiste de Beckett. L'homme se sent arraché à son lieu sûr situé au milieu d'un univers qu'il considérait comme bien ordonné et sous le contrôle d'un seul pouvoir. Perdant ce lieu protégé, l'esprit romantique se réfugie en soi, substituant au foyer extérieur perdu un foyer intérieur subjectif. Aussi, la prééminence de l'individu s'affirme-t-elle avec une vigueur

jusque là inconnue. L'homme, désespéré, flottant comme un objet dans une obscurité incompréhensible, hurle son nom au monde, essayant en vain de se recréer.

La critique moderne, à partir du formalisme russe et passant par le structuralisme et la sémiotique, participe aussi à cet esprit du vide qui en vient à caractériser le romantisme allemand. Le texte s'isole, devient « immanent », réduit à un tissu complexe de signes autoréférenciels, sevrés du monde extérieur. Même à l'intérieur du texte, l'unité textuelle que propose le structuralisme s'abolit à l'arrivée de la déconstruction. Dès lors, le texte perd son potentiel interprétatif, ne se reconnaît plus comme une *copia rerum*, un récipient de matières spirituelles, mais comme une *copia verborum*, un lieu purement linguistique où les mots, et les signes qui les composent, n'ont d'autre signification que celle que leur confère leur différence avec d'autres mots, d'autres signes. Bref, le texte, comme le monde devant l'esprit romantique aliéné, ne se reconnaît pas par ce qu'il *est*, mais par ce qu'il *n'est pas*. L'irréalité du texte informe l'irréalité du monde. Le monde n'est qu'un texte, et rien de plus. Aussi, le paradoxe célèbre de Shakespeare : « Fair is foul and foul is fair », non seulement met-il en jeu les notions de la beauté et de la laideur, mais aussi il efface entièrement la distinction entre ces notions, les réduisant à une antithèse linguistique sans portée référentielle. Le terme positif *fair* ne se comprend que par sa différence du terme négatif *foul*, et les deux, par la même contrariété qui les définit, se suppriment mutuellement.

La deuxième manière de considérer le paradoxe, ou la positive, s'inspire du dynamisme créatif du conflit antithétique. On ne peut pas regarder une peinture grotesque sans s'émouvoir devant l'énergie imaginative immanente dans sa profusion de formes étranges. On ne peut qu'admirer cette abondance de contradictions apparentes

qui, vues de loin, disparaissent dans leur foisonnement même, réintégrant tout avec le tout, laissant l'impression d'une continuité cosmique, du potentiel au sein de la nature.

Bakhtine cite une autre définition du grotesque positive. Ces mots sont de L.E. Pinsky :

Dans le grotesque, la vie passe par tous les degrés, des degrés inférieurs inertes et primitifs aux degrés supérieurs les plus mobiles et spiritualisés dans cette guirlande des formes les plus diverses qui témoigne de son unité. En rapprochant ce qui est éloigné, en alliant ce qui s'exclut mutuellement, en violant les notions habituelles, le grotesque dans l'art s'apparente au paradoxe dans la logique. Au premier coup d'œil, le grotesque n'est que spirituel et amusant, alors qu'en réalité il recèle de grandes possibilités.⁴³

Aussi le grotesque se pose-t-il comme une dissolution de contraires qui amène à une révélation autant positive qu'énigmatique. On reconnaît à la fois le sens de l'insensé et l'insensé du sens. Aucun doute schismatique n'interrompt l'alternance joyeuse entre le clair et l'obscur, et pendant ce va-et-vient, l'impression d'une vérité se laisse sentir, comme par sédimentation, dans l'âme, une unité sortie du cœur du conflit. Ce dynamisme s'illustre mieux par le symbole du yin yang. Celui-ci donne simultanément l'union et la polarisation du pôle féminin (la yin obscure) et du pôle masculin (le yang clair) à l'intérieur du cercle de l'infini. La ligne sigmoïde qui sépare le clair de l'obscur confère au cercle une rotation dynamique dont le premier effet, si on se l'imagine un instant, serait d'embrouiller cette frontière ondulante, donnant le gris sublime de la vérité, la même tempête qui accompagne les mots prophétiques des sorcières de *Macbeth* : « Fair is foul and foul is fair / Hover through the fog and filthy air... ». Donc, il ne s'agit pas de chercher la clarté au milieu de la tempête paradoxale, mais de s'installer au milieu de cette confusion perpétuelle et de l'accepter comme l'essence même de la vérité. Celle-ci se manifeste alors dans tout son caractère bigarré, une tempête, un passage, une mutabilité infinie.

À la lumière de cette perspective positive sur l'esthétique grotesque, passons à l'analyse des deux premières chroniques de Rabelais.

Chapitre 2

Comment envisager ce monde extraordinaire qui se déploie sous la plume de Rabelais ? On ne peut certainement pas se limiter à dire : c'est une *satire* ponctuée par endroits d'une pensée humaniste sérieuse. Bien que la satire existe ici, et en abondance, elle n'y est que pour le rôle qu'elle joue dans le rabaissement carnavalesque, un rabaissement, répétons-le, qui donne lieu à une réintégration positive, à une renaissance. La satire ne caractérise qu'une seule dimension du rire rabelaisien, la dimension négative et dénigrante. S'il n'y avait que cette dimension, les objets ainsi rabaissés n'inspireraient que la dérision et la haine. Or, ces deux sentiments sont étrangers aux deux premières chroniques. M.A. Screech affirme : « Rabelais writes pages of sheer delight, which not only make us laugh at the cruel old diehards of that citadel of anti-humanist, anti-evangelical reaction, but make us laugh in such a way that it is impossible to hate them, however totally we dismiss everything they stand for ». ⁴⁴ C'est dans cette *manière de nous faire rire* que se révèle la dimension positive et réintégrant du grotesque rabelaisien. Ce rire est forcément ambivalent, à la limite de deux voies divergeantes. Du côté négatif, ce rire dénigre, rabaïsse. Il jette bas les menaces du présent et du passé, les réduit à l'insignifiance. Du côté positif, il donne lieu à une transcendance joyeuse, nous situe *au-delà* et *au loin* de toute petitesse, dans un lieu où il n'y a que générosité, abondance et extase comique.

Selon Bakhtine, ce lieu et ce rire sont propres au carnaval. Ce dernier a lieu à la limite des saisons et des observances religieuses, c'est-à-dire pendant une période de transition où l'homme exprime son triomphe sur le passé et son espoir du futur. Sur la

ligne du temps se mesure la transcendance de l'homme. Chaque saison vécue est une saison de gagnée. Sur la place publique au milieu du carnaval, l'homme se sert du rire pour se projeter au-delà de son passé et de son présent. Il s'empare de ces derniers, les jette bas, les tourne sur la tête, les piétine dans la boue et rit avec extase de leur aspect ridicule. En même temps, il se projette *au-delà* de lui-même, c'est-à-dire de ce qu'il *était* et de ce qu'il *est*. Il regarde vers un temps et une identité *futurs*. Donc, pour le moment, le « soi » se suspend. L'homme *n'est pas* ce qu'il est. Il se déguise, porte un masque, se trouve libéré à la fois de son identité et de sa place déterminée dans la hiérarchie sociale. Il se transforme en potentiel pur, se perdant dans la multitude joyeuse, se réintégrant avec la matrice matérielle universelle, et attendant joyeusement sa renaissance. Bakhtine précise :

Le temps joue et rit. C'est le garçon joueur d'Héraclite qui détient le pouvoir suprême dans l'univers. L'accent est toujours mis sur l'avenir dont le visage utopique se retrouve constamment dans les rites et images du rire populaire qui accompagne la fête.⁴⁵

La satire toute seule n'explique pas cette extase, cette ivresse du carnaval qui caractérise le rire rabelaisien. Elle n'explique pas « les propos des bien ivres », les généalogies des géants, les naissances extraordinaires de Gargantua et de Pantagruel, ou les instants où Rabelais rit avec indulgence des choses qu'il admire et vénère.

Elle n'explique surtout pas la *fantaisie* rabelaisienne qui nous dépeint un monde infiniment grand et infiniment petit, un monde qui ne fait aucun cas de la relativité des dimensions généralement respectée même dans la fiction la plus fantaisiste. Dans les romans chevaleresques, par exemple, les géants restent des géants avec tous les avantages et les inconvénients de leur état. S'ils changent de taille, il faut quelque catalyseur, un philtre, un de ces gâteaux ou de ces flacons de Lewis Carrol avec les mots *mange-moi* ou

bois-moi écrits dessus. Gargantua et son fils Pantagruel, par contre, sont des géants capables de déplacer des pierres de trente-six pieds carrés et des clochers de cathédrales comme s'il s'agissait de plumes, de noyer des centaines de milliers de Parisiens et une armée entière de Dipsodes dans des inondations d'urine, de manger des pèlerins cachés dans la salade et d'avaler dix-huit hommes vivants pour qu'ils leur débouchent les entrailles à pelletées de merde. Ce gigantisme ne semble avoir aucune limite, défie le lecteur de s'en faire quelque idée concrète. D'un coup, ces dimensions, déjà immenses, s'amplifient infiniment, deviennent cosmiques, engendrent d'autres mondes même. D'un pet de Pantagruel naissent les pygmées et de son urine proviennent les bains chauds de France et d'Italie. Alcofribas Nasier trouve dans la bouche de Pantagruel tout un monde à part, des cités, des champs et des royaumes entiers. Il passe six mois dans la bouche de Pantagruel, mangeant ce qui lui passe par la bouche et lui déféquant dans la gorge. Quelle perplexité s'empare-t-il donc du lecteur à voir ces deux géants passer confortablement dans les universités et les bibliothèques, discuter avec les gens sans difficulté, et même faire des conquêtes amoureuses !

Pourtant, l'échelle colossale des personnages et des éléments n'empêche pas l'objectif de se réduire à d'autres moments pour sonder les profondeurs des mondes menus. Ceux-ci se révèlent, par exemple, dans les listes et les énumérations qui se prolongent à l'infini. Les détails, notés avec minutie, valent tout autant que les gros plans de l'exagération gigantesque. Dans *Gargantua*, les torche-culs proposés montent dans les soixante-dix. Dans *Pantagruel*, autant de géants se trouvent dans la généalogie du héros. Ce dernier compte 140 livres dans la bibliothèque de Saint Victor. Plus tard, lorsqu'Epistemon descend aux enfers, il rapporte à ses amis une liste de 80 personnages

célèbres et leurs occupations comiques dans le royaume des morts. Quant aux jeux de Gargantua sous son nouveau précepteur Ponocrates, la somme arrive à 207. Ces listes ont de multiples effets. D'une part, elles soulignent la parodie carnavalesque grotesque des institutions que l'auteur méprise. Les livres de Saint Victor signalent la concupiscence des moines, et l'activité impressionnante décrite dans les jeux de Gargantua ridiculise la torpeur relative de la formation sophiste. D'autre part, elles révèlent la vaste imagination de l'auteur, un goût capricieux, sa joie qui déborde la simple volonté de parodier, et surtout son rire. Ce rire est à la fois spirituel et viscéral, la manifestation d'une pensée et d'un appétit. Il s'empare de l'esprit du lecteur, l'inonde, le transporte et le fatigue, l'oblige à passer d'un saut abrupt de l'infiniment grand, du gigantisme cosmique, à l'infiniment petit, aux menus détails bibliographiques, récréatifs ou bien *torcheculatifs*, qui semblent renfermer en soi des mondes à part, des profondeurs qui méritent l'analyse.

Les listes et les discordances de tailles et de perspectives ne sont certainement pas les seules contradictions que le lecteur doit concilier. La fantaisie de Rabelais joue sans pitié sur la langue. Les propos des bien ivres constituent un véritable labyrinthe d'associations libres, d'équivoques et de références obliques. Sur un dicton absent de saint Augustin, *anima in sicco habitare non potest* (l'âme ne peut pas vivre à sec),⁴⁶ se construit tout un discours comique sur la nécessité de s'envoyer force bouteilles. En conclusion, être *vivant* ou *non vivant* est synonyme d'être *buvant* ou *non buvant* : « Beuvez tousjours vous ne mourrez jamais ».⁴⁷ Pourtant, pour appliquer cette philosophie si salutaire, il faut pouvoir distinguer entre les bouteilles et les flacons. La différence est quand même assez grande : « Bouteille est fermée à bouchon, et flac con

[flasque con- flacon] à viz [membre viril- vis] ». ⁴⁸ Il y a aussi les pots dont les uns se vident en *chantant* et les autres se remplissent en *chiant*, sans parler des *sponsi* et des *spongiae* (les époux et les éponges), qui possèdent tous les deux de merveilleuses capacités d'absorption, sachant mieux *descendre* (avalier) que *monter*, se servant de *l'enjambement du jambon* comme d'un *poulain* pour descendre le vin aux estomacs comme aux caves. ⁴⁹

Ce jeu imaginatif sur la langue s'impose surtout lorsqu'il s'agit de cerner d'un ton moqueur les discours des sophistes, des légistes et de tous ceux qui se disent « penseurs » alors qu'ils ne font que brouiller les pistes de la pensée comme des pharisiens qui submergent la loi divine dans une infinité de paraphrases. La harangue de Janotus de Bragmardo abonde en néologismes comiques et barbarismes hybrides du latin et du français : « O monsieur *domine, clochidonnaminor nobis* » ⁵⁰ dit-il pour récupérer à Gargantua les cloches de Notre Dame. Ensuite, il propose sa thèse : « *Omnis clocha clochabilis in clocherio clochando clochans clochatiuo clochare facit clochabiliter clochantes. Parisius habet clochas. Ergo gluc* ». ⁵¹ Chez Rabelais, le mépris de ce langage hermétique des rhétoriciens et des légistes, un langage qui écorche le français et le latin et qui se plaît de ses complexités et de son obscurité *sui generis*, se manifeste à plusieurs reprises dans le cadre de la parodie carnavalesque. Pantagruel étrangle un Limousin pour avoir parlé ainsi. Lors de l'affaire de Baisecul et d'Humevesne, il prend le rôle de la mère sotte, prononçant une sentence aussi inintelligible et absurde que la cause même : « Semblablement est declairé innocent du cas privilegié des gringuenaudes, qu'on pensoit qu'il eust encouru de ce qu'il ne pouvoit baudement fianter par la decision d'une paire de gands parfumés de petarrades à la chandelle de noix [...] ». ⁵²

Partant de ce verbiage excessif et ridicule, de ce tissu comique de mots vides, Rabelais passe à l'autre extrême, à la parodie de la communication *non verbale* des cultes ésotériques. Le débat entre Thaumaste et Panurge s'accomplit dans une langue érudite de gestes et d'expressions. Avant de concéder le débat à Panurge, Pantagruel consulte de nombreux livres sur la magie, l'astrologie et l'alchimie, des sciences qui aspirent à une connaissance intégrale de la matière et de l'univers, des sciences sophistes, en somme. On s'attend donc à un débat intellectuel sur des thèmes si profonds, si primordiaux qu'ils transcendent les capacités de la langue. Ce qu'on reçoit est une danse burlesque. La langue ésotérique des signes n'est autre qu'une série de gestes vulgaires cachés à peine par le forum du débat intellectuel et le ton sérieux de l'entourage. Ici se trouve une illustration frappante de la pensée de Gombrich sur le décorum. Le caractère grotesque des gestes de Panurge se modifie dès que l'action quitte la scène carnavalesque pour se déployer dans le milieu consacré au débat intellectuel. L'action grivoise se cache alors derrière un masque d'érudition. Elle cesse d'être burlesque et devient énigmatique, profonde. Le public, ébloui par un tel étalage de force intellectuelle, assiste bouche bée aux pirouettes obscènes de Panurge, essaie en vain de leur trouver un sens. Il y a des têtes d'âne formées par les mains grand ouvertes de chaque côté de la tête, des pieds de nez exécutés avec les deux mains, l'une devant l'autre et le pouce fourré dans le nez. Viennent alors une démonstration de batterie avec des morceaux de bois et d'os, des tiraillements de braguettes, des enfoncements du doigt indice de la main droite dans un trou formé par le pouce et le doigt indice de la main gauche etc. On verra plus tard que tous ces gestes qui impliquent le nez, les oreilles, la bouche et le phallus, font partie du répertoire des gestes populaires carnavalesques et se voient dans toutes les cultures de

toutes les époques. Enfin, Thaumaste, intimidé par les arguments infaillibles de son adversaire, devient tout pourpre, pique une sueur, et lâche un pet phénoménal. Sur une grimace comique de Panurge, Thaumaste concède à ce dernier la victoire.

On voit donc chez Rabelais des mouvements extrêmes d'un pôle à l'autre, de l'infiniment grand à l'infiniment petit, de la parodie basée sur le verbiage à celle qui se fonde sur l'absence totale de la parole. Pourtant, parmi toutes ces contradictions, celle qui ressort de la manière la plus explicite est sans doute la juxtaposition de thèmes scatologiques et érudits, vulgaires et sublimes, d'une matérialité excessive et d'une spiritualité qui semblent s'engendrer mutuellement. On voit que même Bakhtine, avec sa vision positive et intégrante du grotesque, a du mal à concilier la perfection platonique de l'abbaye de Thélème avec la prééminence des thèmes scatologiques dans les deux premières chroniques. Pourrait-on éprouver moins de difficulté à suivre Gargantua dans son illustration grossière des torche-culs, ou à comprendre pourquoi l'énumération des titres burlesques de la bibliothèque de Saint Victor donne immédiatement sur la lettre de Gargantua à son fils, une lettre d'une formalité et d'une sagesse remarquables ? Il y a aussi le discours politique d'Ulrich Gallet, une voix sage et morale qui se fait entendre, sinon comprendre, auprès du roi ambitieux Picrochole.

Plusieurs de ces infractions à la bienséance surprennent par leur caractère blasphématoire. Les bien ivres, par exemple, effectuent une transcendance spirituelle, divine même, moyennant les attributs les plus caractéristiques de l'immanence et de la matérialité, à savoir la soif et l'excrément. Ces derniers, depuis longtemps envisagés comme des chaînes qui nous lient à la fange terrestre, au bas matériel, sont ici les éléments constitutifs de la houle grotesque sur laquelle ces ivrognes s'élèvent vers Dieu.

Bien sûr, c'est en se servant du motif du vin *divin* que se manifeste cette transcendance.

Aussi les propos paillards de ces ivrognes se rapprochent-ils sans souci, avec

enthousiasme même, des lieux les plus sacrés, à savoir l'Évangile, la passion du Christ :

Longues beuvettes rompent le tonnoire. Mais si ma couille pissoit telle urine,
la voudriez vous bien sugcer ? [...] Cornons icy à son de flacons et
bouteilles, que quiconques aura perdu la soif, ne ayt à la chercher ceans.
Longs clysteres de beuverie l'ont faict vuyder hors le logis. Le grand dieu
feist les planettes : et nous faisons les plats netz. J'ay la parole de Dieu en
bouche : *Sitio*.⁵³

La métaphore, et la métamorphose, sont d'un grotesque parachevé. Le corps, enflé par le trop plein, se transforme en tonneau de vin dont le bouchon, naturellement, est le membre viril qui compisse les bouches avides, chassant la soif par le bas ventre comme un clystère, une purgation avant-coureur d'une communion divine. L'urine se transforme en vin qui, en causant l'ivresse, se transforme finalement en paroles d'extase, élevant l'homme plus près de Dieu. Inversement, Dieu descend, se matérialise dans le vin et parle à travers le buveur. Le mot *sitio*, ou *j'ai soif*, est une des dernières paroles du Christ, dont le sang se reçoit sous la forme du vin. Cette transsubstantiation, un des dogmes les plus sacrés de l'église, se voit dépeindre ici sur un mode à la fois exalté et vulgaire, deux styles que Rabelais juxtapose sans la moindre hésitation. Bakhtine affirme : « Rabelais n'a nullement hésité à mentionner *Notre Seigneur et la bénédiction du Seigneur* à côté des excréments [...] Il n'y voyait pas le moindre sacrilège, ne discernait pas entre ces deux idées l'abîme stylistique qui, dès le XVII^e siècle, devait les séparer ». ⁵⁴

Nous répétons la question du début du chapitre. Comment cerner le *monde* rabelaisien ? Comment déterminer une esthétique globale propre à ces deux premières chroniques. Le terme *grotesque positif*, ou *carnavalesque*, avec tout ce qu'il implique,

serait une clé qui ouvre à l'esprit synthétiseur la possibilité de cette vue d'ensemble. On a déjà expliqué que cette perspective du grotesque puise sa force dans la pluralité et dans la contradiction inhérente au paradoxe, que son effet global serait à la fois l'affirmation et l'effacement des limites qui déterminent la différence, aboutissant à l'énigme, au gris sublime de la vérité. Evidemment, si ce raisonnement sert *d'explication*, il ne prétend pas servir de *clarification*. Que la contamination du noir et du blanc donne sur le gris, on comprend cela sans difficulté, mais qu'est-ce que le gris, sinon un embrouillement et une confusion ? Pourtant, il y a dans le gris une unité irréfutable, le témoignage que les multiples expressions de toutes les choses du ciel et de la terre peuvent aussi se confondre dans l'identité, des microcosmes infiniment variés qui s'unissent finalement dans un seul et même macrocosme.

Cette idée de l'identité des contraires est centrale à notre étude du grotesque positif. Chez Bakhtine, elle se développe pleinement dans les évocations du corps grotesque et de l'ouverture de celui-ci au monde qui le définit et le défie. Elle s'y trouve aussi en filigrane, derrière le qualificatif *ambivalent* dont l'auteur se sert souvent pour illustrer le caractère du rire carnavalesque qui ridiculise et élève à la fois, qui ne rabaisse son objet que pour lui donner la possibilité de renaître et de se réaffirmer. Pourtant, il serait désirable d'invoquer un critique qui accorde à l'idée une certaine autonomie et qui la développe en s'appuyant sur la tradition philosophique « officielle ». Dans *Rabelais et la joie de la liberté*, Michaël Baraz parle de la conception de l'univers qui se révèle sous la plume rabelaisienne :

Rabelais conçoit comme immensément riche non seulement le macrocosme, mais aussi chacun des innombrables microcosmes dont celui-ci est constitué. Cette richesse lui apparaît souvent sous l'aspect *d'une juxtaposition* d'objets, d'êtres ou de qualités [...] Mais d'autres fois elle s'impose à son esprit sous

un aspect qu'il est plus difficile de circonscrire et de décrire : celui de *l'identité multiple* ou de la polyvalence- un microcosme n'est pas seulement une juxtaposition d'objets ($A = a + b + c + d + e \dots$), il est aussi, en tant que totalité, plusieurs réalités à la fois ($A = B = C = D \dots$).⁵⁵

Aussi, une seule chose peut-elle s'exprimer d'une infinité de manières et une infinité de différences peuvent-elles revenir à une seule et même chose. En plus, chacune de ces expressions constitue un autre microcosme qui recèle d'autres mondes encore. L'univers entier, le macrocosme, le gris sublime et infini, est un tumulte de microcosmes qui recèlent chacun sa propre infinité, ses propres profondeurs insondables. Comment l'auteur ou le peintre du grotesque saurait-il alors se contenter d'un seul objet, d'une seule idée, alors que cet objet ou idée ne forme qu'une infime partie d'un univers si riche, si varié, si incommensurable, où tout s'appartient et se correspond ? Pour ce peintre ou auteur, un objet ou un thème n'a de valeur que lorsqu'il donne sur un autre et un autre encore jusqu'à ce que, poursuivant vers le bas cette spirale d'associations, l'objet premier termine par s'identifier avec une série d'éléments que l'esprit pragmatique perçoit comme incompatibles, contraires même. L'esprit de l'art, en fait, «est toujours révolte contre les prétentions à l'absolu de l'entendement pratique, et aspire à pénétrer à un niveau plus profond de l'existence, où les contraires que la logique sépare finissent par coïncider».⁵⁶ Les songes de Rabelais, tout comme ceux des peintres, avec leur ambivalence, leur pluralité de formes et de thèmes, leur dynamisme protéen, leurs entrelacements frénétiques et leurs énumérations interminables, sont des représentations d'une vision *universelle et intégrante*.

C'est à son honneur que Baraz amplifie son analyse de la *polyvalence*, ou *l'unité des contraires*, au-delà du discours littéraire. La physique, par exemple, saisit un aspect fort réel de la polyvalence lorsqu'elle affirme que l'électron est *à la fois* onde et particule,

« chose que l'entendement pratique ne peut concevoir, qu'il doit néanmoins reconnaître comme réelle ». ⁵⁷ La philosophie établit d'autres précédents sur ce thème, bien que sous un angle très différent de celui de la physique. Dans la scolie suivante empruntée à *L'éthique*, Spinoza développe son idée des infinis attributs :

[...] tout ce qui peut être perçu par un entendement infini comme constituant une essence de substance, appartient à une substance unique, et en conséquence que substance pensante et substance étendue, c'est une seule et même substance comprise tantôt sous un attribut, tantôt sous l'autre. De même aussi un mode de l'étendue et l'idée de ce mode, c'est une seule et même chose, mais exprimée en deux manières ; [...]. ⁵⁸

Ceci veut dire qu'une seule chose est à la fois la manifestation d'une *étendue*, d'une substance réelle qui occupe de l'espace, et d'une *inétendue*, d'une essence spirituelle. Ces deux manifestations ne sont que deux *attributs* d'une substance unique, deux attributs parmi une infinité d'autres. « Chaque chose existe donc en une infinité de façons : comme mode de la pensée, comme mode de l'étendue, comme mode d'un troisième, d'un quatrième, d'un *n-ième* attribut, que l'homme ne pourra jamais imaginer, et ainsi à l'infini ». ⁵⁹ Aussi, le seul fait de se torcher le cul se multiplie-t-il dans une énumération prolongée d'attributs contradictoires, embrassant tous les niveaux. Mieux encore, les propos des bien ivres ne sont que l'éloge d'une substance unique, le vin. Ce dernier s'exprime dans une profusion d'attributs les plus variés comprenant, entre autres, la sécheresse, les tripes, les jambons, les couilles, les éponges, les templiers, les poulains, les caves, la bouche, le nez, les planètes, les psaumes et l'Évangile.

Cette idée de la polyvalence porte particulièrement sur la langue. Si on pose comme simultanément *différentes et identiques* les idées et les choses, saurait-on exclure de cette équation les *mots*. Qu'est-ce qu'un mot, sinon l'attribut d'une chose ou d'une idée ? Manifestement, il se trouve à mi-chemin entre l'idée et la chose. Par la voie du

mot, la chose *s'abstrait*, *s'intériorise*, se fait *idée*. En même temps, l'idée réalise à travers le mot une *extériorisation*, une *matérialisation*. Elle se fait donc *chose*, et en tant que chose, elle possède une étendue d'espace (écriture) ou de temps (parole). Elle peut aussi devenir *propriété*, se vendre dans un livre, s'assurer contre le vol etc.

Il serait possible aussi de comparer le rapport entre les idées, les mots, et les choses avec le rapport, envisagé par Saussure, entre le *signe*, l'union du *signifié* et du *signifiant*, et le *réfèrent*. Entre le mot (signifiant), le concept ou idée que renferme le mot (signifié), et la chose extérieure qui renvoie au signe (réfèrent), existent une incompatibilité et une identité de fond. Sur cette identité se fonde la science empirique et l'entendement pragmatique. « A rose is a rose is a rose » dit Gertrude Stein, que cette rose soit mot, concept dérivé du mot, ou chose extérieure à la langue. La compréhension et la communication exigent cette identité conventionnelle : [(rose *signifiant* + rose *signifié*) = rose *réfèrent*]. Pourtant, la linguistique et la critique littéraire soulignent en même temps *l'incompatibilité* de ces trois éléments. Le mot *rose* n'est qu'une graphie. En soi il n'a rien à voir ni avec le concept qu'elle prétend renfermer ni avec la chose rouge aux épines. En vérité, « what's in a name ? That which we call a rose/ By any other word would smell as sweet [...] ».⁶⁰ La langue serait donc une juxtaposition arbitraire de symboles et de significations : [rose *signifiant* + rose *signifié* + rose *réfèrent*]. En effet, entre le signifié, le signifiant et le réfèrent s'ouvrent des abîmes que l'on ne peut traverser sans qu'il y ait distorsion des trois. En perdant le rapport d'identité avec les idées et les choses, la langue acquiert une certaine autonomie, un caractère clos, autoréférentiel. Dès lors, un signe se reconnaît par son rapport de contraste, par son incompatibilité avec d'autres signes. Le mot *rose*, par exemple, se reconnaît parce qu'il diffère du mot

orchidée et ainsi de suite. Bref, à l'intérieur du langage demeure la même ambivalence, la même unité paradoxale de contraires qui caractérise l'esthétique grotesque. Dans chaque mot et phrase se trouvent simultanément de multiples rapports d'identité et d'incompatibilité.

Or, il est évident que Rabelais est très conscient de ce caractère grotesque de la langue, des conventions linguistiques qui exigent l'identité des idées, des mots et des choses [(rose *signifiant* + rose *signifié*) = rose *réfèrent*] et du caractère autonome de ce système de symboles qui n'ont aucun rapport naturel avec leurs référents extralinguistiques, ne formant avec ces derniers qu'une juxtaposition arbitraire [rose *signifiant* + rose *signifié* + rose *réfèrent*]. Cette dernière observation n'est pas la découverte de la linguistique moderne. Tant s'en faut. C'est Aristote qui la fait en premier et qui la transmet aux humanistes. Screech affirme :

Rabelais reserved until later his exposition of the linguistic theories he worked by [...] The theories are Aristotelian, as harmonised with Platonism by Alexandrine Greeks in late classical times.

Put simply, this theory maintained that words have no natural connexions with the things they signify. Speaking *is* a natural human activity, but the languages which men speak are not natural creations: they all result from the arbitrary imposition of meaning on aural symbols. Rabelais does *not* mean that each and every speaker can make up his own language as he goes along, imposing any old meaning on any old sound. On the contrary: to do that is to make yourself both comic and incomprehensible.⁶¹

Ne pas pouvoir inventer sa propre langue, ne pas pouvoir juxtaposer sans queue ni tête des significations quelconques à des symboles quelconques, c'est reconnaître l'importance capitale des conventions linguistiques, celles qui se fondent sur l'identité des mots, des idées et des choses. Cette reconnaissance est manifeste dans la parodie des glossateurs et des inventeurs de langues hermétiques dont les mots et les phrases, soumis à l'exagération grotesque rabelaisienne, sont au plus haut point risibles. Le Limousin est

ridicule et répréhensible lorsqu'il s'éloigne du langage conventionnel et réforme le français à sa manière. La harangue de Janotus de Bragmardo et le procès de Baisecul et d'Husmevesne sont tout aussi absurdes à cause de leur langage inintelligible.

Cependant, il ne faut pas perdre de vue que tous ces sots qui débitent ce langage inintelligible sont les enfants de la plume rabelaisienne, et que le génie derrière tous ces jeux, ces néologismes et ces équivoques, c'est Rabelais lui-même. C'est *lui* qui invente cette langue exagérément ridicule destinée à faire rire de ces gens. C'est lui qui écorche le français et le latin dans la bouche du Limousin, et c'est lui qui fait dire à Janotus l'impératif inouï : « clochidonnamino nobis. » En effet, si Rabelais est conscient de l'importance de la convention linguistique, il l'est aussi du potentiel *autonome* des mots. Ceux-ci peuvent aussi se juxtaposer à fantaisie, fonctionner tout seuls, sans aucun référent hors du langage, sans même porter de signifié. Rabelais est expert du mot-monde, du signifiant qui constitue un monde *en soi*, libéré de la convention linguistique, un microcosme avec sa propre infinité d'attributs, pour reprendre les termes de la polyvalence. On n'a donc pas besoin de *comprendre* un mot rabelaisien. On peut tout simplement l'assimiler d'une manière purement esthétique, c'est-à-dire comme un effet des *sens*. Il y a d'abord l'effet optique. Dans son étude *Rabelais et les chiffres*, Michel Butor évoque l'exploitation de l'effet optique des mots chez Rabelais :

Les nombres longs (cette longueur étant en partie indépendante de leur grandeur au sens mathématique, mais donnant l'impression de celle-ci), [...] ont la propriété de troubler le fil de la lecture, de la ralentir, de la faire déraiser. Ils sont écrits en toutes lettres, ce qui nous oblige à subir ce ralentissement, à éprouver ce trouble.⁶²

La motivation derrière ces mots n'est donc pas la compréhension immédiate d'un nombre spécifique. Celui-ci n'est pas l'essentiel. C'est l'étendue du mot, sa manifestation

visuelle, plastique. Un mot peut être aussi un effet *auditif et tactile*. La harangue de Janotus de Bragmardo, qu'il faut lire à haute voix pour apprécier pleinement, se ponctue d'exclamations onomatopéiques qui reproduisent, peut-être, un rire niais, des quintes de toux ou un bégaiement. L'effet global serait une espèce de *sécheresse* et de sotte avidité qui se laisse entendre et sentir derrière les mots :

« Ehen, hen, hen. *Mna dies* Monsieur, *Mna dies* [...] Ce ne seroyt que bon que nous rendissiez noz cloches. Car elles nous font bien besoing. Hen, hen, hasch [...] Que vous rendez noz cloches : et Dieu vous guard de mal, et nostre dame de santé, *qui uiuit et regnat per omnia secula seculorum, Amen*, Hen hasch ehasch grenhenhasch. ». ⁶³

Ces *hen hen grenhenhasch* ne se réfèrent à aucun référent conventionnel hors du langage. Tout seuls, ils n'invoquent rien de préexistant, ni la toux, ni le rire, ni la sécheresse. Ces derniers effets, dans le cadre de ce passage, naissent directement du texte, sont des *créations exclusives* du langage rabelaisien. Bien sûr, l'effet auditif de ces mots leur donne un caractère onomatopéique. Ils ont alors le *potentiel* de passer aux domaines du signifié et du référent, mais, dans ce cas, c'est le *lecteur* qui supplée le défaut de la convention, qui leur donne un sens.

Finalement, il ne faut pas oublier la série de salutations que prononce Panurge lors de sa première rencontre avec Pantagruel. Evidemment, la fin de cet exercice est l'incompréhension totale. Dans le cas improbable que le lecteur comprenne parfaitement toutes les langues européennes, Rabelais en inclut quelques-unes d'inventées. Ces signifiants, parce que dénués entièrement de signifiés et de référents, détiennent un énorme potentiel comique. Les mots et les signes, tout comme les images des peintures grotesques, se libèrent de toute convention. Des créations comme *drupp*, *delmeupplist*, et *stzampenards* se juxtaposent aux mots parfaitement intelligibles du hollandais et de

l'espagnol (si, par hasard, on parle ces deux langues). Elles se savourent pour leur étrangeté, leurs textures et leurs sonorités laides et comiques. En fait, plus les mots s'éloignent de la convention linguistique, brisant leurs rapports d'identité avec les idées et les choses, consolidant leur potentiel de microcosme capable d'engendrer d'autres microcosmes, plus se ressent tout le caractère grotesque de la langue.

En plus de la langue, il y a d'autres thèmes rabelaisiens qui s'expliquent sous la lumière de la polyvalence et des attributs infinis, notamment celui du *gigantisme*. Celui-ci se manifeste tout d'abord comme une étendue, une présence matérielle et burlesque, devenant par la suite la manifestation d'une essence spirituelle. Gargantua et Pantagruel sont des géants de corps et d'esprit, des boulimiques qui dévorent la chair et le vin tout comme la connaissance. Il est notable que ces deux attributs du gigantisme s'aident et s'éclipsent mutuellement. C'est justement aux moments où ils font étalage d'un gigantisme spirituel, conversant avec les gens, menant les débats, décidant des procès, que l'on oublie leurs dimensions physiques. Il est à remarquer que les passages qui brillent par leur sérieux et leur sagesse humaniste s'écrivent par procuration, dans l'absence des géants. De ces derniers il ne reste qu'une voix, qu'un esprit. Les conseils de Gargantua se transmettent dans une lettre. La voix sage de Grandgousier se fait entendre dans la bouche d'Ulrich Gallet lors de son discours contre les guerres. L'abbaye de Thélème se dédie exclusivement au *géants d'esprit*. Paradoxalement, ceux dont le gigantisme se manifeste comme étendue, comme présence matérielle, ne semblent avoir aucune place ici. Là où la bibliothèque offre des banquets extravagants aux mangeurs d'éther, il n'y a curieusement aucune cuisine disponible aux mangeurs de la chair. Lorsque ceux-ci abondent, par contre, lorsque Rabelais joue excessivement sur le

gigantisme en tant qu'étendue matérielle, lors des croissances grotesques provoquées par les nêfles, par exemple, ou lorsque Gargantua, en se donnant un coup de peigne, se débarrasse des boules de canon qui s'étaient collées dans ses cheveux pendant la bataille du Gué de Vede, on a tendance à laisser éclipser la dimension spirituelle par le jeu burlesque du corps enflé qui réduit à néant les petits insectes insignifiants.

Cette idée des attributs infinis donne sur le grotesque une perspective très importante : *une chose d'apparence unie n'est en vérité que la somme de ses attributs*. On avait dit que l'esprit du grotesque demeure dans la destruction de l'unité, dans la disparate et la profusion. Par conséquent, il démontre qu'une chose ne saurait être *exclusive, autonome*, complète en soi. L'unité n'est qu'une illusion soutenue dans le fond par le fonctionnement d'une multiplicité d'attributs les plus variés. L'esthétique grotesque expose *l'intérieur* de son objet, le retourne entièrement, le *dépèce*, le *dissèque*, mettant au jour tous ses attributs. Le tout se désintègre, offrant à l'analyse ses composants les plus minimes.

Le plus souvent, c'est le corps qui subit ce dépècement grotesque. Il y a selon Bakhtine *deux* perspectives fondamentales sur le corps. La première, celle du *corps individuel*, correspond à l'époque moderne influencée par le caractère *individualiste* des siècles qui succèdent à la Renaissance. Par définition, ce corps est une unité d'ensemble, une *gestalt* matérielle qui forme le siège d'une *conscience individuelle*, d'une conception intégrale de «soi». Notre existence matérielle ne serait donc que la dépendance, le prolongement d'une conscience qui se conçoit comme *unie*. Ironiquement, cette conscience que la science moderne comprend comme le *dernier* effet de notre évolution, le *dernier* attribut de notre matérialité, constitue néanmoins notre *seul* et *premier* accès au

monde. Donc, en tant que *point de départ* de la transcendance du «soi » et de la compréhension des phénomènes extérieurs, la conscience humaine éclipse toute autre fonction corporelle, s'imposant toute seule comme *l'origine unie* de l'existence humaine, et même de tout l'univers matériel. L'homme se laisse croire qu'il descend littéralement d'un Dieu omniscient, d'une *conscience parfaite* conçue comme la source et la fin de toute la création. Platon évoque toute une dimension d'idées dont la réalité perceptible n'est qu'un pauvre reflet. Selon Descartes, l'homme n'existe que dans la mesure où il est conscient, partageant ainsi l'essence de cette perfection absolue qui est Dieu : « Il n'y a pas moins de répugnance que le plus parfait soit une suite et une dépendance du moins parfait [...] De façon qu'elle [l'idée] eût été mise en moi par une nature qui fût véritablement plus parfaite que je n'étais [...] Pour m'expliquer en un mot, qui fût Dieu ». ⁶⁴

Dans une certaine mesure, la perspective de Descartes est universelle. Tout homme répugne à penser que ce qu'il a de plus parfait, son identité, sa conception de «soi », ne soit en vérité que la dépendance d'un rassemblement d'attributs matériels *incomplets* et *imparfaits* qui se destinent un jour à la désintégration. Par conséquent, il se projette constamment au-delà de sa présence matérielle. Le corps devient donc une *gestalt*, une simple silhouette externe dont les composantes particulières disparaissent dans l'intérêt d'une unité sans faille. Le corps individuel, comme prolongement d'une conscience *unie*, est en lui-même parfait, achevé. Bakhtine explique :

Le trait caractéristique du nouveau canon [...] est un corps *parfaitement prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, montré de l'extérieur, non mêlé, individuel* et expressif. Tout ce qui sort, saillit du corps, c'est-à-dire tous les endroits où le corps franchit ses limites [...], se détache, s'élimine, se ferme, s'amollit. De même se ferment tous les orifices donnant accès au fond du

corps. On trouve à la base de l'image la masse du corps *individuelle et rigoureusement délimitée, sa façade massive et sans faille*.⁶⁵

Considérer le corps autrement, c'est-à-dire selon ses attributs matériels particuliers, c'est adopter la deuxième perspective de Bakhtine, à savoir celle du *corps grotesque*. Celui-ci n'est point la dépendance d'une conscience individuelle réflexive et interne. Au contraire, il est *universel et extérieur*. Il ne trouve pas son identité dans le domaine interne et spirituel du «soi», mais dans le domaine externe et matériel du monde. Naturellement, cette perspective répugne à la conscience moderne avec la frontière absolue qu'elle conçoit entre le corps matériel et la conscience. Quoique les mains, la tête, le nez, le cœur, les fesses, les poumons, le cerveau, les reins, le foie, la vésicule biliaire, les intestins etc. se comprennent implicitement comme des attributs universels de tout corps vivant, le simple fait d'invoquer le corps selon ces attributs singuliers a l'effet de nuire à son unité d'ensemble, de faire subir l'effet du *grotesque romantique négatif*. L'impression d'un «soi» uni se perd dans le fonctionnement bas et machinal de tel ou tel organe ou de tel ou tel membre. Il n'est pas par hasard que bien des expressions grossières se dérivent de la synecdoque qui consiste à prendre une partie, un attribut du corps, pour le tout : *sale con, trou du cul, tête de mule, blanc-bec, couillon etc.* Aussi l'esthétique grotesque se révèle-t-elle ennemie de la *gestalt* qui transcende les attributs qui la composent. La silhouette se matérialise, se retourne, s'ouvre, s'analyse, se dépèce et se dissèque. Simultanément, elle expose le corps selon son ensemble et selon la multiplicité de ses attributs. Bakhtine précise :

Nous l'avons dit, le grotesque ignore la surface sans faille qui ferme et délimite le corps pour en faire un phénomène isolé et achevé. Aussi, l'image grotesque montre-t-elle la physionomie non seulement externe, mais aussi interne du corps : sang, entrailles, cœur et autres organes. Souvent encore, les physionomies interne et externe sont fondues en une seule image.⁶⁶

La conscience moderne, inspirée plutôt par l'aliénation inhérente au grotesque romantique négatif, ne peut s'empêcher d'éprouver un sentiment d'incompatibilité par rapport à ces attributs corporels. Quand il y aurait entre la conscience et le corps l'union la plus étroite, il y a aussi la brèche la plus infranchissable. La conscience moderne ne permet pas que l'on perçoive *simultanément* la synthèse d'attributs qui donne l'unité d'ensemble et la désintégration de cette unité qui met en relief ses attributs singuliers, car les attributs singuliers cachent l'unité d'ensemble comme les arbres cachent la forêt et vice versa. On n'est pas capable de concilier la fonction de tel ou tel organe avec une conception globale de «soi ». De la même manière, on ne peut pas se retrouver dans le fonctionnement de quelques organes et tissus. Même le cardiologue le plus expérimenté ne saurait se retrouver dans l'image de son propre cœur. En vérité, voir battre son cœur sur un cardiogramme, ou descendre dans son propre intestin grâce aux images de la fibre optique, c'est parcourir un paysage obscur et lointain où on ne se reconnaît point, un paysage qui ne laisse connaître son existence que par des sensations vagues de plaisir et de douleur.

Sans doute, tout affrontement forcé entre la conscience qui se comprend comme *unie* et les attributs corporels qui se comprennent comme *pluriels et hétéroclites*, constitue une expérience *grotesque*, avec toutes les sensations contradictoires que le mot implique. Il est notable aussi que l'effet grotesque s'amplifie dans la mesure où l'attribut corporel forme *un univers en soi, un microcosme*, se disjoignant des limites qui affirment sa contiguïté avec une unité supérieure. Une main paraît tout à fait inoffensive si elle se trouve au bout d'un bras, au bout d'une épaule etc. Par contre, une main sevrée du poignet donne déjà l'effet grotesque. Son éloignement du corps souligne son caractère de

microcosme, de monde en soi avec sa propre infinité d'attributs. Les impressions simultanées *d'identité* et *d'étrangeté* par rapport à l'ensemble se font d'autant plus manifestes que cette mise en relief de l'attribut corporel constitue un renversement du rapport normal entre le corps hétéroclite et la conscience unie. Normalement, l'attribut corporel est un corps lunaire et obscur qui disparaît devant le soleil de la conscience unie. Lorsque la partie éclipe le tout comme la lune devant le soleil, l'aspect de l'ensemble est éblouissant. Le membre sevré, comme le cercle obscur de la lune en plein milieu de l'éclipse, s'entoure de la lumière aveuglante d'un potentiel qui brille en arrière, qui brille en cachette comme présence et comme absence. Le membre sevré et la conscience dont il dépend, confondus ainsi dans un soleil noir, révèlent en même temps leur incompatibilité et leur identité de fond. L'attribut corporel devient en soi *conscience unie* et celle-ci se retrouve pleinement sous la forme de son attribut. La main sevrée, sous la perspective grotesque, *est* une conscience, un agent capable d'inspirer des sentiments de merveille, de burlesque, d'aliénation et de terreur. Ces deux derniers correspondent surtout au grotesque romantique négatif. Maupassant, dans *La main d'écorché*, donne à sa démence la forme d'une main sevrée, douée d'une vie autonome, d'une volonté propre. Mary Shelley, dans son roman *Frankenstein*, nous donne pourtant le meilleur exemple d'une créature qui se tourmente de l'affrontement entre cette unité de fond qui constitue son *humanité essentielle*, et les composants particuliers de son corps, un rapiècement grotesque d'attributs volés aux morts. Evidemment, ces deux cas illustrent le grotesque romantique négatif. L'imagination pose le corps comme un obstacle à la réalisation du soi, un soi entièrement aliéné de la matérialité de ses origines.

Evidemment, le grotesque positif rabelaisien ne comprend rien de cette aliénation du soi, de ces limites absolues qui s'imposent entre la dimension spirituelle et la dimension matérielle de l'homme. Aussitôt que ce dernier se met en scène, il subit simultanément un dépècement et une synthèse. C'est-à-dire, il se révèle *à la fois* esprit et chair, sans qu'il y ait la moindre distinction entre les deux. Un dépècement sous la plume de Rabelais est en même temps une synthèse, une affirmation positive. Ce qu'il y a de plus *essentiel* chez quelqu'un est manifeste dans *tous* ses attributs. Aussi, invoquer une personne selon tel ou tel attribut corporel n'a-t-il forcément rien d'insultant. Au contraire, cela peut être une manifestation de tendresse et d'amour. Tirillé entre la tristesse de perdre sa femme et la joie d'avoir un fils, Gargantua dit entre le rire et les larmes : « Ha Badebec, ma mignonne, mamye, mon petit con [...], ma tendrette, ma braguette, ma savate, ma pantofle jamais je ne te verray [...] Ho mon petit filz (disoit il) mon couillon, mon peton, que tu es joly [...] ».⁶⁷ Ici, une profonde sympathie entre les âmes se manifeste comme une sympathie entre les attributs corporels particuliers, y compris les attributs les plus *bas*, les plus aptes à insulter sous le grotesque romantique négatif.

Chez Rabelais, la dissolution dans la matérialité est une voie par laquelle un objet se sublime, affirme son *unité* qui alors devient synonyme d'*universalité*. Le « soi » n'a rien de privé ou de secret. Il n'est pas une propriété individuelle *intérieure*. Il appartient et est identique à *tous* et à *tout*. Le grotesque carnavalesque, on se rappelle, consiste à *se perdre* dans la multitude, à sacrifier joyeusement son identité réflexive et intérieure à une identité extérieure universelle. Aussi, Rabelais, médecin lui-même, conçoit-il le corps en tant qu'unité en soi et en tant que la somme grotesque de ses attributs. Il est évident que

le gigantisme, en tant qu'étendue ou expression corporelle, se comprend d'abord selon les *attributs corporels* particuliers, ensuite selon le corps comme *unité d'ensemble*. De *l'origine et l'antiquité du grand Pantagruel* raconte la genèse des géants dans *l'année des grosses Mesles*. Celles-ci sont des nêfles qui ont l'effet de faire croître celui ou celle qui les mange. Cependant, pas tous croissent de la même manière :

Car aucuns enfloient par le ventre, et le ventre leur devenoit bossu comme une grosse tonne [...] Et de ceste race nasquit saint Pansart et Mardygras [...] aultres enfloient par les espauls, et tant estoient bossus qu'on les appelloit *montiferes*, comme portemontaignes [...] Les aultres enfloient en longueur par le membre, qu'on nomme le laboureur de nature [...] Autres croysoient par les jambes, et à les veoir eussiez dict que c'estoyent grues, ou flammans [...] Es aultres tant croissoit le nez qu'il sembloit la fleute d'un alambic, tout diapré, tout estincelé de bubeletes [...] Aultres croissoient par les aureilles, lesquelles tant grandes avoyent, que de l'une faisoient pourpoint, chausses et sayon : de l'autre se couvroient comme d'une cape à l'espagnole. [...] Les aultres croissoient en long du corps : et de ceux là sont venuz les geans, et par eulx Pantagruel.⁶⁸

Ce passage est l'illustration par excellence du double processus de dépècement et de synthèse que l'on perçoit chez Rabelais. Nous assistons d'abord à la synthèse de toute une race, dont la croissance des attributs corporels particuliers, le ventre, les épaules, le nez etc., aboutit au gigantisme de l'ensemble avec toutes ses implications matérielles et spirituelles. Cette synthèse se juxtapose pourtant à une espèce de dépècement visible dans la croissance des attributs corporels particuliers qui, en prenant leurs proportions burlesques, éclipsent la totalité et déterminent même les occupations carnavalesques de leurs propriétaires. Saint Pansard, est le roi comique de la panse. Il n'a aucune individualité, aucun « moi » réflexif et privé. Son essence est une manifestation matérielle extérieure. Il est tout simplement la personnification joyeuse du gros ventre, du manger et du boire. Amen. C'est frère Jean qui représente ce saint du carnaval dans *Gargantua*. Pourtant, la manifestation la plus complète du saint Pansard se trouve

évidemment dans *Don Quijote*. Sancho Panza reprend jusqu'au nom ce personnage carnavalesque.

Le rapprochement grotesque de la synthèse et du dépècement se révèle dans un autre épisode clé de *Gargantua*, à savoir celui de la vendange particulière effectuée par frère Jean, une vendange sanglante de raisins et d'hommes. On a déjà expliqué que le vin est un des motifs les plus *synthétisants* chez Rabelais, un des premiers attributs de l'unité absolue, la parole de Dieu. Comme unité en soi, le vin invoque sa propre infinité d'attributs qui élèvent l'homme de sa matérialité, lui permettant une transcendance divine. De la même manière, le *divin* est *du vin*. La parole de Dieu, le corps du Christ, l'idée de Platon et toute cette philosophie de *l'unité* qui se laissent approprier dans les régions les plus éthérées de la conscience, se matérialisent dans cette boisson dérivée du raisin, un fruit qui croît en grappes et qui symbolise en soi la fertilité et l'abondance. Cependant, la dissolution et la mort se comprennent aussi dans le motif du vin. La vendange est en elle-même un processus ambivalent où se juxtaposent la dissolution et l'abondance, un rabaissement dans le bas matériel qui assure la plénitude et donne lieu à la renaissance. Le vin est également le sang de l'agneau de Dieu, l'issue d'un sacrifice destiné à sauver l'homme. Le vin se retrouve aussi au centre de certaines allégories d'anéantissement sans la possibilité de rédemption. Dans *L'Apocalypse de saint Jean*, xvi, les sept anges de l'apocalypse versent sur la terre sept flacons remplis du vin de la colère de Dieu. Les paroles sinistres du septième ange, « c'est fini », confirment la nature irréversible de cette destruction.⁶⁹

Le motif du vin avec son ambivalence, son caractère synthétiseur et destructeur, terrestre et divin, est central au massacre grotesque opéré par frère Jean sur les soldats qui

essaient de mettre à sac les vignobles de l'abbaye de Seuilly. Ce motif, pour être ambivalent, reste toujours un principe *actif, dynamique*. Il élève et il jette bas son objet simultanément. Frère Jean incarne le principe actif du vin. Comme les bien ivres, il est en lui-même un attribut de cette liqueur divine. Exaspéré par ses confrères qui ne savent faire autre chose que chanter et trembler en face de l'ennemi, il s'empare de son « baston de la Croix » et s'en va à la vendange. Dès ce moment, il devient une figure extraordinairement complexe, multidimensionnelle, ambivalente. C'est d'abord une figure carnavalesque, un bon gaillard, un bouffon, un ivrogne, un gros tonneau de vin, un nez démesurément long pour s'être formé dans la mollesse d'une paire de gros *nénés*. Pourtant, au moment d'affronter l'ennemi, il devient semeur et moissonneur divin, agent de la synthèse créative et de l'anéantissement. Son bâton, couronné par la Croix, est à la fois une verge qui confère autorité, une baguette qui châtie, une faux qui moissonne et un symbole de l'unité divine, synthétisant le pouvoir céleste, le bras vertical, et le pouvoir terrestre, le bras horizontal. Aussi, le moine paillard, burlesque, buveur outre mesure, en vient-il à jouer le rôle d'un ange de la vengeance, devenant le porte-parole de cette unité *divine- du vin*.

Cependant, ces mêmes qualités lumineuses, synthétisantes, se révèlent paradoxalement dans le cadre d'un dépècement au plus haut point grotesque :

Il chocqua doncques si roydement sus eulx sans dyre guare, qu'il les renversoyt comme porcs frapant à tors et à travers à vieille escrime.

Es uns escarbouilloyt la cervelle, es aultres rompoyt bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demouloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeux, fendoyt les mandibules, enfonçoyt les dens en la gueule, descrouloyt les omoplates, sphaceloit les greves, desgondoit les ischies : debezilloit les fauciles.

Si quelqu'un se vouloyt cascher entre les sepes plus espés, à icelluy freussoit toute l'areste du douz : et l'esrenoit comme un chien.

Si aulcun saulver se vouloyt en fuyant à icelluy faisoyt voler la teste en pieces par la comissure lambdoide.

Sy quelq'un gravoyt en un arbre pensant y estre en seureté, icelluy de son baston empaloyt par le fondement.⁷⁰

L'abbaye, un lieu d'ascétisme et de méditation pacifique, devient le lieu d'un carnage burlesque, où toute la matérialité du corps s'expose jusqu'à ses attributs les plus minimes. Moyennant frère Jean et le rire carnavalesque, Rabelais poursuit la chaîne des attributs infinis à partir du plus sublime, la parole divine, jusqu'au plus vulgaire, le pauvre soldat avec un bâton enfoncé dans le cul. La chaîne descendante n'est pas trop difficile à suivre. Elle se caractérise comme une chute dans la matérialité, une dissolution et un dépècement. L'unité divine se matérialise dans l'abbaye même, le bâton de la croix, et surtout le vin. Ce dernier se rabaisse à la forme plus *immanente* des raisins qui subissent à leur tour un dépècement sous les mains des soldats. Finalement, ces derniers se font dépecer sous le bâton de frère Jean. On pourrait tout aussi bien suivre le chemin ascendant, le chemin de la synthèse et de la sublimation qui commence avec les cadavres démembrés et aboutit à la parole divine. Le parcours simultané de ces deux chemins contraires, en réalité un seul et même, donne toute l'expérience du grotesque positif rabelaisien.

L'épisode de frère Jean souligne le rapport entre le corps matériel et le monde. On se rappelle que le corps grotesque, selon Bakhtine, subit *simultanément* un dépècement et une synthèse. Ce corps ne connaît donc pas l'achèvement qui caractérise le corps individuel. Il est toujours en état de création ou de décomposition, toujours *dynamique*, toujours *actif* et *ouvert* à ce monde extérieur dont il est l'attribut. Le corps absorbe le monde et se fait ensuite absorber. Effectivement, la transcendance du corps grotesque a lieu quand le corps triomphe sur le monde, c'est-à-dire quand il absorbe ce dernier au lieu

d'être absorbé. Manger, déféquer, copuler, donner naissance, ce sont tous des moyens d'assimiler le monde matériel et d'exercer de l'ascendant sur lui. La prééminence de ces thèmes dans les deux premières chroniques est une affirmation du potentiel de l'homme, un potentiel autant spirituel que matériel, car le désir de savoir, l'appétit de la connaissance, n'est qu'une suite et dépendance de l'appétit corporel. Rabelais nous affirme que si le monde extérieur est capable d'englober et d'engloutir le corps, ce dernier est aussi capable de s'amplifier, de prendre des proportions gigantesques pour cerner, englober et engloutir le monde à son tour.

Faisant valoir ces échanges du corps et du monde, Bakhtine souligne l'importance de certains attributs de l'image grotesque du corps. En général, ces attributs marquent les endroits où le corps prend contact avec le monde matériel extérieur. Il précise :

Ainsi, la logique artistique de l'image grotesque ignore la superficie du corps et ne s'occupe que des saillies, excroissances, bourgeons et orifices, c'est-à-dire uniquement ce qui fait franchir les limites du corps et introduit au fond de ce corps. Montagnes et abîmes, tel est le relief du corps grotesque ou, pour employer le langage architectural, tours et souterrains.⁷¹

Ces *tours* qui franchissent les limites du corps, qui surmontent la frontière entre les corps et entre le corps et le monde correspondent d'abord au membre viril, et ensuite au nez, qui serait le substitut de ce dernier. On n'a guère besoin de montrer la prééminence de ces deux attributs dans les chroniques. La grosseur et la mollesse du nez de frère Jean est le sujet de tout un chapitre de *Gargantua*. Il y a aussi l'excroissance du membre causée par les nêfles au début de *Pantagruel*. L'enfance de Gargantua pourrait très bien se qualifier de *phallocentrique*. La braguette de l'enfant est un chef-d'œuvre, une corne d'abondance, un arc-boutant incrusté d'émeraudes. Dès l'adolescence, son membre viril est la joie de ses gouvernantes qui s'amuse à lui voir *monter les oreilles*, à l'orner de

rubans et de bouquets et à lui donner des noms comme «ma petite dille », «ma pine » ou bien «ma branche de corail ». ⁷² Enfin, on ne peut certainement pas oublier les nombreuses métaphores qui invoquent le phallus. La plus mémorable est sans doute le rapprochement entre le phallus et le clocher d'une abbaye, dont l'ombre seule serait capable de rendre une femme enceinte.

Les *abîmes* ou les *souterrains* seraient ces attributs particuliers par lesquels le corps assimile ou absorbe le monde et d'autres corps. Il y a d'abord *la bouche* qui déchire, mastique et avale, qui s'ouvre au monde et qui le dévore. Tous les éléments ou toutes les images ayant rapport avec la faim ou la soif se convergent dans un seul motif, celui de la bouche grande ouverte et de ses attributs les plus annexes, à savoir la gorge, l'estomac, et le derrière qui défèque. Ces motifs se retrouvent jusque dans les noms et les origines des géants. Les parents de Gargantua s'appellent *Grandgousier* et *Gargamelle*. Le nom *Pantagruel*, selon la chronique, signifie *tout altéré*, et se donne à l'enfant pour commémorer la période de grande sécheresse lors de sa naissance. Tout au long de sa vie, la seule présence de Pantagruel est capable d'engendrer une soif atroce. Panurge remarque : « Mais je ne sçay que diable cecy veult dire, ce vin est fort beau et bien délicieux, mais plus j'en boy plus j'ay de soif. Je croy que l'ombre de monseigneur Pantagruel engendre les alterez, comme la lune faict des catharrhes ». ⁷³ L'image de la bouche, naturellement, est au centre de la dialectique grotesque du dépècement et de la synthèse. La naissance de Gargantua se provoque en partie par la goinfrerie de Gargamelle qui dévore une montagne de tripes pourries. Aussi la synthèse *positive* de la naissance se doit-elle en partie à la bouche qui dépèce et de la matière en état avancé de *décomposition*. La bouche de Pantagruel effectue encore plus de merveilles. Encore

dans le berceau, notre héros s'empare d'une vache « par dessoubz le jarret, et luy mangea les deux tetins et la moyté du ventre, avecques le foye et les roignons ». Plus tard, il s'empare d'un ours « et le mist en pieces comme un poulet ». ⁷⁴ Cependant, dans la même bouche où a lieu ce dépècement graphique, se synthétise tout le microcosme décrit par Alcofybras Nasier lors de son voyage à l'intérieur du géant.

Une autre image clé dans la série de souterrains corporels que propose Bakhtine, est le bas ventre féminin ou la matrice fertile. En vérité, cet attribut remplit la double fonction de *montagne* et d'*abîme*, de *tour* et de *souterrain*, étant à la fois le lieu où un corps engloutit un autre (l'acte sexuel) et le lieu où le corps franchit ses propres limites, synthétisant d'autres corps et livrant ceux-ci au monde. Aussi, le bas-ventre avec ces thèmes annexes : la fertilité, la sexualité, la procréation et le mariage, est-il l'attribut par excellence du corps grotesque. Plus que tout autre, il marque le caractère *incomplet et universel* de ce corps en état perpétuel de création, le lieu où le corps donne sur d'autres corps, d'autres vies. Bakhtine écrit : « Nous avons déjà suffisamment expliqué que les images grotesques édifient un corps bicorporel. Dans la chaîne de la vie corporelle, elle fixe les parties où un maillon est engagé dans le suivant, où la vie d'un corps naît d'un autre ». ⁷⁵ La naissance constitue déjà un événement par lequel le corps non seulement effectue une transcendance sur le monde, mais effectue aussi sa propre *réalisation soutenue*. Répétons-le. Le corps *individuel achevé* n'existe pas dans le cadre du grotesque positif rabelaisien. Son identité se fonde avec celle de ses multiples attributs, dans ce cas avec la multitude de corps qui l'auraient engendré et avec la multitude de corps qu'il engendre à son tour. La mère ou le père continue une *réalisation propre*, matérielle et spirituelle, dans la fille ou le fils et ainsi de suite.

Chez Rabelais, la présence de cette image *bicorporelle* qui souligne les limites où un corps donne sur l'autre s'affirme d'abord dans la généalogie de Pantagruel qui remonte aux origines bibliques. Pourtant, elle se manifeste de la manière la plus complète et spirituelle dans la lettre de Gargantua à Pantagruel. Toute la tenue de cette lettre tourne autour d'un seul thème : *l'immortalité du corps et de l'esprit dans l'image du fils* :

Treschier filz, entre les dons, graces et prerogatives desquelles le souverain plasmateur Dieu tout puissant a endouayré et aorné l'humaine nature à son commencement, celle me semble singuliere et excellente, par laquelle elle peut en estat mortel acquerir espece de immortalité, et en decours de vie transitoire perpetuer son nom et sa semence. Ce qui est faict par lignée yssue de nous en mariage legitime.⁷⁶

Au fond, le fils est la manifestation de la transcendance physique et spirituelle du père ainsi que la réalisation soutenue du corps (semence) et de l'âme paternels. Cette lettre est encore une autre affirmation de la polyvalence ou de l'identité des contraires exposée par Baraz. Gargantua et Pantagruel sont la double manifestation d'une seule et même personne, d'une seule et même âme.

Bien sûr, l'image du bas ventre, associée aux thèmes de la sexualité et de la fertilité, ne se révèle pas exclusivement sur un mode aussi spirituel et élevé. Comme on l'a maintes fois expliqué, la synthèse spirituelle lumineuse ne peut point exister sans le dépècement matériel obscur. Aussi, ces thèmes ont-ils en même temps une face carnavalesque, enfantine et même diabolique. C'est dans Panurge que l'aspect obscur et destructeur de la sexualité se révèle à côté de sa dimension positive et synthétisante, et ceci d'une manière particulièrement grotesque. Il y a avant tout la proposition d'enceindre Paris d'une muraille composée avec des «cons» de femmes. La muraille, en soi, implique une synthèse positive, une unité imperméable, une défense contre les

éléments ennemis, contre le chaos. Au niveau symbolique, Bakhtine envisage cette muraille comme la manifestation positive de la première défense de l'homme contre la mortalité, c'est-à-dire la fertilité et la sexualité. Pourtant, on ne peut pas solliciter trop cette image, qui représente, après tout, le dépècement comique des Parisiennes obstinées.

L'expérience de Panurge avec une de ces dernières est encore plus comique et révélatrice. Sa victoire dans le débat contre Thaumaste lui gonfle la tête aussi bien que la braguette qu'il fait valoir par la suite avec de jolies broderies. C'est alors qu'il tombe amoureux d'une belle Parisienne et essaie de lui faire la cour. Le caractère grotesque de l'échange suivant entre Panurge et sa dame se laisse ressentir encore une fois par la dialectique de la synthèse et du dépècement. Ils se trouvent tous les deux à genoux dans l'église, priant Dieu. Dans ce lieu d'unité spirituelle et de synthèse avec le divin, notre Cyrano tient les paroles suivantes avec sa Roxanne :

« Ma dame saichez que je suis tant amoureux de vous, que je n'en peuz ny pisser ny fianter, je ne sçay comment l'entendez. S'il m'en advenoit quelque mal, que en seroit il ?

- Allez (dist elle) allez, je ne m'en soucie : laissez moy icy prier dieu.
- Mais (dist il) equivocquez sur *À beaumont le viconte*.
- Je ne sçauroys, dist elle.
- C'est (dist il) *À beau con le vit monte*. Et sur cella priez dieu qu'il me doint ce que vostre noble cueur desire, et me donnez ces patenostres par grace.⁷⁷

Or, il est évident que dans la conquête amoureuse, la pensée de Panurge tend vers le *déchirement*, le *dépècement* et la *défécation*. Il se conçoit lui-même et il conçoit la femme comme de la chair de boucherie, de la chair à couper, à déchirer et à consommer. Il lui offre, parmi d'autres choses, son *corps*, ses *tripes*, et ses *boyaux*. Quand ses avances ne portent aucun fruit, il lui offre tout de suite son *couteau*. Enfin, pour se venger de son indifférence, il trouve une chienne en chaleur, la *met en pièces*, extrait son

essence et verse celle-ci sur la belle robe de la dame. L'odeur fait accourir des milliers de chiens qui poursuivent la pauvre et lui pissent dessus. Aussi, Panurge jette-t-il *littéralement* le morceau interdit aux chiens.

Finalement, il y a des implications *cosmiques* dans cette ouverture du corps grotesque au monde. Le dépècement, soit dans l'acte d'engloutir le monde, soit dans l'acte d'être englouti, affirme l'identité profonde du corps avec l'univers matériel qui l'entoure. Bakhtine poursuit le dépècement du corps jusqu'aux éléments primordiaux :

Notons enfin que le corps grotesque est cosmique et universel, que les éléments, qui y sont soulignés, sont communs à l'ensemble du cosmos : terre, eau, feu, air. Il est directement lié au soleil et aux astres, renferme les signes du Zodiaque, reflète la hiérarchie cosmique. Ce corps peut fusionner avec divers phénomènes de la nature : montagnes, fleuves, mers, îles et continents. Il peut aussi emplir tout l'univers.⁷⁸

Ces éléments, mis à nu, constituent la fin et le début de l'univers, la toute dernière étape du dépècement et la toute première étape de la synthèse, la matrice où la vie donne sur la mort et où la mort donne sur la vie. Enfin, ils signalent le lieu où tous les contraires, où tous les éléments incompatibles qu'on vient de mentionner, finissent par coïncider dans l'unité *absolue* du cercle.

L'homme est à la fois *l'objet minuscule* et *l'agent puissant* de ce cycle éternel. En tant qu'objet, les éléments finissent par l'engloutir tout à fait. En tant qu'agent, c'est *lui* qui engloutit le monde, qui s'approprie les forces élémentaires et leur donne une forme typiquement *humaine*. La terre se transforme en excrément. L'eau se transforme en urine, sueur, sang et semence. L'air se transforme en son et parole, et le feu se transforme en formes et images. Dans le fond, Pantagruel est l'effet de cette humanisation des éléments primordiaux. Rabelais emprunte ce nom et ce personnage à la légende populaire. Cette dernière l'emprunte à son tour à la littérature ecclésiastique

médiévale, et en particulier, au *Mystère des Actes des Apôtres* de Simon Gréban. Dans cette pièce, Proserpine présente au diable quatre fils, desquels chacun représente un des quatre éléments. Le diabolin Pantagruel représente l'eau, se liant immédiatement avec l'eau salée de la mer. Pendant la nuit, il s'en va jetant cette eau salée dans les bouches des ivrognes dormants, leur brûlant la gorge et leur donnant soif. Dès lors, la culture populaire française adopte ce diabolin et l'incorpore dans son système de personnages carnavalesques. Pantagruel se trouve associé à jamais avec la soif, le boire, la sécheresse et la maladie.

Les forces élémentaires, ainsi humanisées, rendent toute l'étendue terrifiante du cosmos plus familière, plus accessible à l'homme. Le carnaval constitue une joyeuse reconnaissance de cette familiarité. Les effets du cosmos humanisé s'y trouvent non seulement en abondance, mais en exagération grotesque. Les spectacles, les cris, l'agitation, le manger et le boire, toutes ces activités se portent aux limites de la fantaisie et de l'obscénité. L'homme se vautre littéralement dans sa matérialité la plus élémentaire. En humanisant tout l'univers, il devient lui-même tout l'univers. Il engloutit, absorbe, et, pour reprendre le mot de Bakhtine, *emplit* cet univers. Dès lors, il n'y a aucun mystère ni aucune terreur cosmique ou sacrée qui lui fait peur, qui ne s'évanouit sous la force de son rire. La prophétie apocalyptique trouvée au fond de l'abbaye de Thélème se transforme en un jeu de paume oisif, et comme Epistemon, on est prêt à descendre aux enfers pour en rapporter le dernier ragot.

Chapitre III

Il conviendrait d'abord de faire une comparaison de *ressemblances*, de souligner la présence du grotesque positif rabelaisien dans le chef-d'œuvre de la littérature espagnole, car l'esprit carnavalesque, si énorme, si réjouissant chez Rabelais, n'est certainement pas étranger à l'esthétique de Cervantes. La déchéance dans le bas matériel, l'effet typique du rire rabelaisien, se souligne tout autant dans *Don Quijote* que dans les chroniques des géants. En fait, Cervantes fait de cette déchéance le pivot de sa satire. Tout le fatras fantasmagorique des romans chevaleresques, enraciné dans l'esprit cultivé d'un Hidalgo, transforme ce dernier en l'objet par excellence du rire carnavalesque. La polarisation qui en résulte est, dans le fond, égale à celle que l'on trouve chez Rabelais. Un principe *intérieur, subjectif et isolé* du monde s'oppose à un principe *universel extérieur*. Chez Rabelais, l'ésotérisme détraqué des sophistes, des légistes et des glossateurs, s'oppose à la pensée humaniste chrétienne qui réclame l'adhérence exclusive à l'autorité *universelle* de la foi chrétienne, à savoir l'Évangile. Chez Cervantes, la fantaisie d'un homme qui, à sa manière, *glose* le monde extérieur de commentaires et d'interprétations extravagantes et absurdes, s'oppose sans cesse à la réalité brute. Chez les deux auteurs, la conscience *privée, renfermée en soi*, essaie d'imposer au monde extérieur, à coups de lance parfois, une réalité entièrement subjective, idéaliste et arrogante.

Don Quijote est une synthèse des tyrans intellectuels et des tyrans du pouvoir que l'on trouve chez Rabelais. Comme les sophistes de ce dernier, notre chevalier est l'esclave du dogme traditionnel, des lieux communs de l'artifice littéraire, d'une pensée anachronique qui essaie de réanimer un passé utopique fabriqué entièrement par les

livres. Son discours sur l'époque d'or invoque un paradis terrestre perdu où toute la nature offre gracieusement son sein abondant aux premiers hommes. Ironiquement, les hommes à qui tous ces beaux mots se destinent sont des chevaliers rustiques qui vivent au jour le jour en contact avec cette nature. Ils ne comprennent rien du tout à ces propos, qui se dissipent tout simplement dans l'air comme les harangues inintelligibles des sophistes. Là où ces derniers se rendent grotesques par l'invention linguistique de Rabelais, les propos de don Quixote se révèlent vides et ridicules par leur caractère anachronique et leur registre soutenu. Lors de sa première sortie, notre chevalier s'adresse ainsi à deux prostituées : « No fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno, ca a la orden de caballeria que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, quanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran ». ⁷⁹ Les filles, sans comprendre un mot de ce langage chevaleresque, entendent pourtant qu'on les appelle *demoiselles*. Elles éclatent de rire et provoquent ainsi la colère du chevalier. Cette colère qui accompagne invariablement toute faute de respect à l'égard de son fol exercice, de ses ambitions de gloire et de renommée, on la relève aussi chez les tyrans rabelaisiens, Picrochole et Loupgarou. Tout comme ces derniers, don Quixote répond à la moindre humiliation avec une indignation et une violence folle. Il ne supporte surtout pas le rire qui rabaisse. Lors de l'épisode des moulins à eau, Sancho, moitié soulagé par la venue du jour, moitié inspiré par l'ironie de sa grande terreur et des grands propos de son maître, ose rire de ce dernier et de lui-même. D'un coup, *l'être* matériel éclipse le *paraître* subjectif et le monde se révèle dans toute sa gaie relativité. Ceci provoque naturellement le rire carnavalesque, généreux, moqueur et impétueux. Pour ce rire, Sancho reçoit de son maître furieux un coup de lance sur la tête. Nombreux aussi sont les épisodes où don

Quijote prend à tort les propos innocents d'autrui, y voit un défi, une raison de se battre. Comme avec les fouaces de *Gargantua*, chacun de ces épisodes commence par une querelle insignifiante et se termine en pleine violence, de sorte qu'on n'a pas trop de compassion à voir don Quijote par terre si souvent, passé à tabac. Le tyran égoïste et superbe se transforme en effigie de carnaval et mord la poussière.

Un tel égoïsme n'a d'autre chemin que celui de la basse matérialité. Chez Cervantes, comme chez Rabelais, ce chemin aboutit au dépècement et à la réintégration avec la matrice. Littéralement, on parle de la mort et de la décomposition. La terre attend notre chevalier. Ses épitaphes se manifestent même à la fin du roman de 1605, lorsqu'il n'aurait accompli que la moitié de ses exploits. À la fin du roman de 1615, sa mort véritable a l'effet de le réintégrer avec l'univers objectif extérieur, autant sur le plan matériel que sur le plan spirituel. La mort matérielle coïncide avec la mort de ses illusions.

D'ailleurs, il n'est guère nécessaire d'arriver à ces épitaphes pour se rendre compte de cet abîme matériel qui, sous la force du rire, s'ouvre à tout instant sous l'idéalisme de notre héros. C'est Sancho Panza, avec son intelligence de paysan, sa torpeur, son gros ventre, ses poux et ses excréments, qui incarne toute l'abondance matérielle du carnaval.

Bakhtine précise :

Le gros ventre de Sancho Pança, son appétit et sa soif sont encore foncièrement et profondément carnavalesques. [...] Sancho est le descendant direct des antiques démons pansus de la fécondité que nous voyons, par exemple, sur les célèbres vases corinthiens. [...] Le matérialisme de Sancho, son nombril, son appétit, ses abondants besoins naturels sont le bas absolu du réalisme grotesque, la joyeuse tombe corporelle (la panse, le ventre, la terre) creusée pour l'idéalisme de Don Quichotte, un idéalisme isolé, abstrait et insensibilisé.⁸⁰

Sancho assume dans son être *l'abîme corporel* que l'on trouve dans le système d'images carnavalesques de Rabelais, le ventre gigantesque, la bouche béante qui engloutit le monde et l'humanise. Il est le contrepoids *matériel extérieur* à la folie *subjective intérieure* de son maître. Sancho ne présente aucune limite déterminée ni entre la conscience et le corps, ni entre ces deux derniers et le monde qui l'entoure. Comme les mangeurs des nêfles au début de *Pantagruel*, son essence est une manifestation matérielle extérieure. Sancho est à sa place au milieu de l'abondance matérielle typique du grotesque carnavalesque positif. La scène des noces de Camacho, contemplée à travers les yeux enchantés de Sancho, ne pourrait se peindre mieux sous la plume de Rabelais :

Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue, espetado en un asador de un olmo entero, un entero novillo; y en el fuego donde se había de asar ardía un mediano monte de leña, y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban no se habían hecho en la común turquesa de las demás ollas; porque eran seis medias tinajas, que cada una cabía un rastro de carne : así embebían y encerraban en sí carneros enteros [...] Había rimeros de pan blanquísimo [...] Los quesos, como ladrillos enrejados, formaban una muralla [...] En el dilatado vientre del novillo estaban doce tiernos y pequeños lechones, que, cosidos por encima, servían de darle sabor y enternecerla.

Todo lo miraba Sancho Panza, y todo lo contemplaba, y de todo se aficionaba.⁸¹

Cette scène évoque tout le caractère profond et insondable du corps grotesque, qui, répétons-le, n'a de valeur que lorsqu'il se perpétue dans d'autres corps qui poursuivent à leur tour la chaîne matérielle infinie. Le corps grotesque révèle son potentiel, on le rappelle, à travers la synthèse et le dépècement par lesquels il donne naissance à d'autres corps et engloutit le monde. Or ces deux actions se confondent dans cette série d'images alimentaires, où le corps se révèle à couches multiples, comme le prolongement du corps antérieur et le générateur du corps suivant, comme celui qui engloutit le monde et celui qui se trouve ensuite englouti. Simultanément, le ventre enflé du bouveau *dépèce* et

synthétise, engloutit et donne naissance aux cochons de lait. Les morceaux de pain et les murailles de fromages, semblables à la muraille plus grossière envisagée par Panurge, synthétisent tout un potentiel à partir des attributs alimentaires. Les marmites, qui rappellent la métaphore du *ventre-tonneau* chez les bien ivres, engloutissent des moutons entiers. Finalement, toute cette scène se livre aux yeux avides, et au ventre insondable, de Sancho Panza qui, à son tour, ingère, dépèce et défèque, transformant la charogne en matrice, fermant la brèche entre le corps et le monde, la vie et la mort.

En tant que personnage du carnaval, Sancho est l'incarnation de tous et du tout, de l'identité profonde entre la variété infinie de la multitude humaine et cet univers matériel qui définit ses origines. Il est à la fois stéréotype et archétype, c'est-à-dire fait d'après le modèle du paysan commun tout en étant l'incarnation parachevée de ce modèle. Chez lui, jusqu'à son intelligence est une expression de la multitude. Elle se fonde surtout dans les *proverbes*, ces morceaux savoureux réduits de l'intelligence commune. Sancho représente, selon le critique W.S. Hendrix, une synthèse des deux types de base du théâtre populaire espagnol du seizième siècle, à savoir le sot et le rusé, le poltron rustique « *hombre de bien, pero de muy poca sal en la mollera* », doté quand même d'une certaine fourberie qui donne à moments sur une intelligence assez vive.⁸² Comme don Quijote est un fou avec des moments de lucidité, Sancho est un sot avec des moments d'intelligence. C'est à la fois un crédule qui poursuit aveuglement sa récompense d'écuyer fidèle, à savoir son île à gouverner, et un incrédule qui désespère de la folie de son maître, jouant à ce dernier des tours malicieus. C'est un bouffon qui, dans l'espace de trois chapitres, se fait lapider par des bergers, tabasser par la domestique d'une auberge, empoisonner par un philtre «curatif», et sauter dans une couverture. C'est un

poltron qui tremble devant les bruits étranges, qui s'en va à la chasse avec le duc et se réfugie dans les branches d'un chêne à la vue du sanglier, qui s'évanouit enfin dans les jupes de la Duchesse lors de la procession infernale qui amène le spectre de Dulcinea. Pourtant, c'est aussi un sage qui résout avec délicatesse et discernement les problèmes épineux de son gouvernement burlesque, un courageux qui ose tromper son maître sous son propre nez, et qui n'a pas la moindre peur d'affronter ceux qui s'en prennent à ses passe-temps préférés, le boire et le manger. Bref, Sancho présente un amalgame d'attributs des plus contradictoires, la folie et la sagesse, la vivacité et la torpeur spirituelles, le courage et la lâcheté, la sottise et le jugement fin.

Enfin, le rôle de Sancho Panza se révèle sous la lumière du grotesque, qui, répétons-le, constitue une fusion d'éléments incompatibles. Si ces éléments contradictoires se présentent dans le personnage, ce dernier se situe au centre d'une polarisation thématique globale. Toute la satire de Cervantes est axée sur le conflit entre deux pôles fondamentaux. Il y a d'abord le pôle *positif*, la sphère matérielle, désillusionnée et pragmatique du monde moderne. Ensuite, il y a le pôle *négatif*, la *surréalité* idéologique et anachronique où se déploie la folie de don Quijote. L'effet du grotesque provient de la *brèche hybride* qui s'ouvre entre ces deux pôles. Sancho se trouve au sein de cette brèche. Allant et venant comme un petit Mercure pansue entre la réalité positive et l'idéalisme négatif, Sancho souligne cette polarisation, assure la tension comique et, se posant comme intermédiaire entre le monde extérieur et la folie de son maître, il aide ce dernier à ne pas se heurter trop rapidement à la réalité hostile. La folie ne peut pas affronter le monde tout seul. On voit déjà la vitesse avec laquelle s'avorte la première sortie de don Quijote, dépourvu d'écuyer, d'argent, et de nourriture.

La complicité de Sancho, et dans une moindre mesure, de tous les personnages secondaires conscients de la folie du chevalier, est d'une importance capitale à l'entreprise de ce dernier. Luis Rosales commente :

En la invención de la novela hay un hecho de gran relieve que nunca suele ser tenido en cuenta : *Don Quijote necesita un apoyo exterior, un apoyo social para mantener durante largo tiempo el peligroso y difícil ejercicio de su andante caballería*. Depende de esta protección el hecho milagroso de que la obra puede sobrevivir en cada uno de sus capítulos.⁸³

En plus, la prédisposition de Sancho à suivre le chemin de la moindre résistance sert de contrepoids au martyre que don Quijote s'impose. Sans les conseils suivants de Sancho, le chevalier se serait défoncé la tête pendant l'épisode de la pénitence de Beltenebros :

Y sería yo de parecer que, ya que a vuestra merced le parece que son aquí necesarias calabazadas y que no se puede hacer esta obra sin ellas, se contentase [...] con dárselas en el agua, o en alguna cosa blanda, como algodón; y déjeme a mí el cargo, que yo diré a mi señora que vuestra merced se las daba en una punta de peña, más dura que la de un diamante.⁸⁴

C'est un exemple parfait du génie de Sancho Panza, qui se pose en position équidistante entre les pôles de la folie et de la sagesse, au centre même de la brèche grotesque. Entre la folie de se casser la tête contre un rocher et le jugement sain, qui ne concevrait même pas une telle action, se trouve le milieu grotesque, un hybride comique de pragmatisme et de folle stupidité. S'il faut un martyre, il vaut mieux que ce soit un martyre sans risque, agréable même. Aussi, avec sa logique sage-folle, Sancho ménage-t-il son maître, le conseille sagement, lui conserve la liberté, lui sauve la vie même. Pourtant, en ce faisant, il lui ménage aussi sa folie, l'enfonce de plus en plus dans le chemin du rabaissement carnavalesque qui aboutit à l'humiliation finale. Sancho est à la fois la sauvegarde et le bourreau de son maître.

Bien sûr, Sancho n'est pas le seul à mener don Quijote dans le chemin descendant de la parodie. Tous les personnages secondaires y participent avec un enthousiasme et un élan propres à la fête du carnaval. Tous ressentent une vive délectation à monter des scènes fabuleuses, à se déguiser, à incarner les personnages des livres chevaleresques, que ce soit dans le but honorable de ramener le chevalier chez lui pour le guérir, comme font le curé et le barbier du premier roman, ou de se divertir simplement, comme font le duc et la duchesse du deuxième roman avec leurs tromperies spectaculaires.

Dans le cas du curé et du barbier, l'effet du grotesque carnavalesque positif est particulièrement frappant. On s'est dit que le carnaval est un lieu où l'homme se projette *au-delà* de lui-même, où le « soi » présent et passé se suspend en vue d'un potentiel *futur*. Or, la quatrième partie du roman de 1605 présente une série de personnages qui réalisent cette transcendance pour avoir connu don Quijote et Sancho, et pour être entrés dans le jeu dynamique de *l'être* du *paraître*, de la suspension du « soi » en vue d'une résolution future. Le masque est le premier critère de ce jeu. Don Cardenio essaie d'enterrer son passé et fuir son présent dans la terre désolée de la Sierra Morena. Son masque est celui de la folie et des ravages du soleil qui laissent son visage «tostado y desfigurado [...] de tal suerte, que a penas le conocíamos ». ⁸⁵ Dorotea passe par les rôles d'un berger androgyne et d'une princesse éthiopienne. Masqués aussi, entrent en scène les amants de ces derniers, don Fernando et Luscinda. Zoraïda, avec son libérateur, le captif, sont des fugitifs masqués, lui des cachots d'Algérie et elle d'une religion refusée. Enfin, don Luis s'en vient à la recherche de doña Clara déguisé en berger. Tous ces fantasmes carnavalesques, ces identités équivoques, ces hommes intrépides et ces belles femmes convergent dans la même taverne, comme des corps nébuleux autour de l'astre grotesque

de don Quijote. Dans ce lieu, la femme trompée, qui a assumé successivement les rôles du berger et de la princesse Micomicona, s'assure un futur heureux et triomphant comme Dorotea, lorsqu'elle récupère finalement don Fernando. De la même manière, le fou de la Sierra Morena recouvre son identité et sa sagesse lorsqu'il récupère Luscinda. Le captif, après s'être échappé à sa propre aliénation dans la terre des Maures, récupère d'un coup sa patrie et son frère, tout en aidant la belle Zoraïda à réaliser sa vraie identité chrétienne. Finalement, don Luis, notre berger à la belle voix, retrouve sa Clara.

Dans cette concurrence d'identités perdues et retrouvées, on assiste à la renaissance de *l'être* à partir des illusions du *paraître*, la réintégration qui suit le rabaissement du grotesque positif. Cette perspective, on s'est dit, profite de l'ambiguïté, se sert du dynamisme et de l'abondance du conflit paradoxal. De l'illusion même dérive la certitude et la fête de l'existence. Le pôle négatif ne supprime pas le pôle positif. Au contraire, ce dernier, comme le motif central d'une peinture claire-obscur, se définit d'autant plus *précisément* en apposition avec son antithèse. La folie de don Quijote provoque cette réaffirmation de *l'être*, sert de carrefour où les âmes perdues réalisent leur transcendance. L'élément comique de cette quatrième partie n'est pas l'effet exclusif de la moquerie qui rabaisse, mais aussi de la surprise, de la complicité ironique d'événements qui synthétise peu à peu l'avenir heureux de ces personnes misérables. C'est un rire allègre et généreux de carnaval qui résonne dans cette série de chapitres.

Il devient tout de suite évident que don Quijote, en dépit de son incapacité de rire de lui-même, en dépit de la tyrannie grotesque qui résulte du conflit entre la folie de sa vocation et la réalité du monde, est quand même capable d'engendrer un milieu carnavalesque positif. Ce dernier n'est pas d'ailleurs la conception exclusive des

personnages secondaires qui se servent de notre héros comme d'une effigie de carnaval, comme le pôle négatif contre lequel s'effectue leur transcendance. Ce milieu est aussi une *extension* du caractère fondamental de don Quijote. On ne dit pas que celui-ci, comme Sancho, est une incarnation du carnaval. Il ne l'est certainement pas. Au contraire, il en est à presque tous les égards l'antithèse, la folie de la conscience individuelle face à l'esprit collectif de la multitude, la pénurie face à l'abondance, la colère face au rire, enfin, le moqué face au moqueur. Il y a pourtant certains traits de la folie de don Quijote qui l'identifie sur le plan *idéologique* au grotesque carnavalesque positif.

Propre à ce dernier, a-t-on dit, est le jeu des masques et la suspension de l'identité. En effet, le héros de Cervantes n'est qu'une série de masques derrière lesquels l'homme véritable se rend *immatériel*. Avec la chute dans la folie coïncide la dissolution de l'identité objective, une identité qui pourrait se qualifier de *matérielle*, c'est-à-dire vérifiable de l'extérieur, palpable, reconnue universellement. C'est l'hidalgo que Cervantes nous dépeint au début du roman, en donnant les détails monotones de sa vie quotidienne, des ses vêtements et de ses habitudes alimentaires. Ces détails servent à donner une idée claire d'une identité matérielle sur le seuil de se perdre littéralement dans les couches successives d'une identité *immatérielle* lorsque notre héros commence tout de suite à *se réinventer* sur le plan idéologique, à prendre les masques de don Quijote, du chevalier de la triste figure, et finalement du chevalier du lion. Dès lors, l'hidalgo du premier paragraphe du roman se rend non seulement immatériel, dans le sens philosophique, mais aussi *immaterial*, selon l'emploi commun du mot anglais, qui veut dire *négligeable, insignifiant*. Avant de prendre le masque, ce bourgeois quinquagénaire

est si peu remarquable que le narrateur ne se souvient ni du lieu où il vit, « en un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme »⁸⁶, ni même de son nom :

Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento : basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad.⁸⁷

Cet homme n'a d'importance que dans la mesure où il se réinvente, où il transcende cette identité de bourgeois qui le délimite, où il se projette au-delà de lui-même. Ceci est la définition même de l'esprit carnavalesque. Il y a chez notre héros un certain potentiel qui communique au lecteur le goût aventurier, l'appétit d'un avenir inconnu, une transcendance, si folle qu'elle soit.

Propre aussi au grotesque carnavalesque est sa capacité de communiquer l'identité profonde des éléments incompatibles. Or, don Quijote, encore plus que Sancho, est un personnage où se rencontrent et où s'harmonisent deux attributs fondamentalement incompatibles, à savoir la sagesse et la folie. Les attributs infinis, ou la polyvalence qui, selon Baraz, informe l'esthétique rabelaisienne, informe aussi la satire de Cervantes : « Le chevalier de la triste figure est *intrinsèquement* fou et sage ; sa personnalité conçue comme une unité indivisible doit être définie par la sagesse et la folie à la fois ».⁸⁸

Comment définir ce lieu profond où la sagesse et la folie se révèlent identiques, inextricables l'une de l'autre ? Luis Rosales définit ce lieu comme la frontière entre *l'imaginatif et l'imaginaire*, c'est-à-dire entre la réinterprétation imaginative de la réalité et la synthèse d'une réalité complètement subjective, n'existant que dans l'imagination. Le premier cas implique toujours la sagesse, un contact positif avec la réalité extérieure, un contact qui s'exprime selon une multiplicité de perspectives *imaginatives*. C'est le

milieu artistique, créatif. C'est la conception immensément riche du monde que l'on trouve chez Rabelais, Cervantes, et les peintres du grotesque. Le deuxième cas implique la folie, un sevrage complet de la réalité matérielle extérieure qui se réinvente, devenant par la suite l'effet *exclusif* de l'imagination. Ce qu'il faut donc établir, c'est dans quelle mesure don Quijote *réinterprète* et *réinvente* ce monde matériel qui l'entoure. La question est sans doute épineuse, car son contact avec la réalité objective, le pôle matériel positif, est indiscutable lorsqu'il ne s'agit pas de la chevalerie errante. Il n'y a alors ni réinterprétation ni réinvention. Pourtant, à l'autre extrême, lorsqu'il se trouve dépourvu de toute illumination de l'univers matériel extérieur, lorsque celui-ci se dissout entièrement dans l'obscurité, don Quijote est capable de se *réinventer* une réalité tout à fait *imaginaire*. La grande aventure de la cave de Montesinos nous en donne la preuve, si peu s'agit-il dans ce cas d'une réinterprétation de la réalité. Cette dernière disparaît avec la lumière du jour au fur et à mesure que notre chevalier descend dans la gueule du loup. Tout ce qui lui arrive là-dedans est la manifestation pure du pôle métaphysique négative de la folie.

Notons que lorsqu'il s'agit de ces deux extrêmes, il manque non seulement la réinterprétation imaginative de la réalité, mais l'esthétique grotesque aussi. Pour obtenir cette dernière, il faut absolument la manifestation *égale* des deux pôles incompatibles. Rappelons- nous que c'est dans la brèche qui s'ouvre entre ces pôles, le milieu de leur conflit et de leur conciliation, et donc de leur *réinterprétation mutuelle*, où le grotesque se déploie. Lorsque les moulins à vent se réinterprètent en géants, les hôtelleries en châteaux et les troupeaux d'ouailles en armées superbes, nous sommes justement aux limites de *l'imaginatif* et *l'imaginaire*, en plein milieu de la brèche grotesque. La

conviction de don Quijote de la vérité de ses interprétations implique sans doute une dissociation de la réalité en faveur d'un milieu *imaginaire*, c'est-à-dire entièrement *inventé*. Cependant, même dans son obstination la plus récalcitrante sur la vérité de ses songes, il admet la possibilité d'autres interprétations véritables, celles imposées par les enchanteurs malicieux qui le poursuivent à tout moment et qui font paraître à Sancho comme hôtellerie ce qui est en vérité un château, comme moulins à vent ce qui sont en fait des géants superbes avec des bras immenses, comme ouailles ce qui sont en réalité des armées qui s'entrechoquent. Dans les moments où s'imposent les milieux imaginatifs et imaginaires, don Quijote se sert de ses enchanteurs pour renverser les termes de l'être et du paraître, faisant de la réalité objective une illusion acceptable et du milieu imaginatif une réalité palpable, presque matérielle. Ce sont les personnages secondaires, et en particulier le duc et la duchesse, avec leur tromperies, leurs masques et leur comédie, qui aident don Quijote à matérialiser ses interprétations imaginatives, donnant lieu à une *pluralité* de perspectives qui introduit à l'esthétique de Cervantes un élément au plus haut point dynamique, un contrepoint et une fusion de thèse et antithèse, une symphonie du grotesque. Rosales voit la racine de cette esthétique, comme de toute esthétique, dans le système de transmission sensorielle de don Quijote :

Su sistema de transmisión sensorial no es fidedigno. Ya la extraña singularidad de su actitud consiste en que naturaliza la realidad en su imaginación, y por tanto, vive realmente en otro mundo. Todas sus sensaciones iluminan en nuestro héroe una cierta conciencia imaginativa, aunque no imaginaria, de lo real. Todas sus sensaciones, por distintas que sean, despiertan siempre en él la misma representación caballerescas.⁸⁹

Aussi, don Quijote ne vit-il pas dans un milieu complètement métaphysique, privé de tout contact avec le pôle matériel positif. Sa fantaisie se nourrit d'un univers extérieur qu'il ingère, transforme, fait sien, comme les peintres du grotesque. Il ne s'agit donc pas d'un

esprit exclusivement *idéaliste*, mais de quelqu'un qui transforme le réel, lui donnant des dimensions exagérées et magnifiques, à la manière des personnages rabelaisiens. Un être qui enjambe la frontière entre la sagesse et la folie, entre l'imaginatif et l'imaginaire, don Quijote revêt le monde d'une beauté palpable.

Alors, où serait le lieu qui marque la divergence entre la lumière et l'abondance du grotesque positif, et l'obscurité du grotesque romantique négatif ? Où serait le lieu qui marque la divergence entre l'esthétique de Rabelais et celle de Cervantes ? Il y a d'abord la satire. On s'est dit que la satire ne constitue qu'une seule dimension du grotesque positif, dont le rire réintègre dans la mesure où il rabaisse, transporte le lecteur au-delà de l'amertume, vers un lieu où tout apparaît relatif, où les petits malheurs paraissent insignifiants devant l'immense totalité, devant l'univers et son attribut raisonneur, l'homme. La philosophie humaniste est, justement, la fête de l'homme, de son identité profonde avec l'univers naturel et toute l'immense variété de ses manifestations. Selon cette pensée, l'homme est de nature *multiple, contradictoire*, un paradoxe à reconnaître et à *fêter*, comme on voit chez Erasme et son manifeste humaniste *L'éloge de la folie*. Erasme, comme Rabelais, se sert de la satire pour nous élever sur les ailes du rire aux hauteurs de cette perspective lumineuse. Aussi, la satire n'est-elle que le fond diffus sur lequel se découpe et brille l'esprit humaniste.

Par contre, la satire est *prééminente* dans la conception de *Don Quijote*. Elle est centrale et concentrée, une attaque contre l'idéalisme collectif de l'Espagne sous la Renaissance, un idéalisme dont les éléments principaux : la vaillance et la culture, convergent dans les célèbres livres de chevalerie. Cervantes, dont les chaussures s'étaient usées à parcourir ce siècle turbulent, à piétiner des terres étrangères, des guerres,

la pauvreté et la prison, brûle maintenant les semelles de ces chaussures aux autels d'Amadis de Gaule et de Belianis de Grèce. Au lecteur, il offre son *fatuorum Amadisem*. Don Quijote est son fils, dit-il. Il ne voudrait pas aller «con la corriente del uso, ni suplicarte casi con lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en éste mi hijo vieres ».⁹⁰ Donc, dès le début, Cervantes souligne le caractère fautif, *estropié*, de son fils spirituel. Le roman se construit, en fait, autour d'un héros faible, erroné et moqué, proche de la conception de Candide, et aux antipodes de Gargantua et de Pantagruel, dont le gigantisme, avec toutes ses implications physiques et spirituelles, signifie le plus haut degré du potentiel humain, la perfection même. Le grotesque positif s'incarne, naturellement, dans des protagonistes qui reflètent le mouvement positif de la réintégration et de la transcendance. Le grotesque romantique négatif, par contre, trouve son incarnation dans un protagoniste *insuffisant*. L'entreprise de notre chevalier, si audacieuse et *transcendantale* qu'elle soit, est vouée quand même à l'échec. Si le milieu carnavalesque positif confère à don Quijote une certaine noblesse, le potentiel de l'homme assez valeureux pour se réinventer, pour se précipiter vers un avenir inconnu, le grotesque romantique négatif lui confère un caractère ridicule, tragique. Chez don Quijote se trouve le même entrecroisement d'attributs incompatibles que l'on trouve chez cette figure espagnole absolument unique dans les festivités carnavalesques du monde, à savoir le taureau. Ce dernier est simultanément une figure comique et tragique, noble et barbare, élégant et maladroit, risible et tragique, le pôle négatif contre lequel s'effectue la transcendance de l'homme, et la menace imminente de l'engloutissement. Pareil au taureau, on applaudit don Quijote tout en le voyant ployer

sous les lances des picadors et, finalement, de ces matadors universels, la fortune et le destin.

Le picador fait partie d'une quadrille de toreros. C'est un cavalier chargé de fatiguer le taureau en lui plantant des lances dans les épaules. Il n'achève pas la bête. Il la poursuit et la harcèle seulement, la fait dépérir peu à peu, jusqu'à ce qu'elle n'offre plus aucune résistance à l'épée. Telle est la nature de la satire de Cervantes. Elle rabaisse peu à peu, sans que la réintégration positive soit jamais assez pour suppléer la perte. Déjà, la polarisation fondamentale de la folie de don Quijote et de la réalité matérielle extérieure montre un degré très limité de résolution. Même dans les épisodes de la quatrième partie, où le jeu carnavalesque des masques, de la suspension de soi, donne sur la réintégration positive de ces identités perdues, la frontière demeure très claire entre la folie de don Quijote et la sagesse de ces personnages. Ces personnages ne paraissent point *identiques* à don Quijote. Ils conservent très clairement leur lien avec un monde hostile à la vision idéaliste du chevalier. Les incompatibles ont beau se rencontrer et se mêler momentanément. À la fin, il y a toujours contraste et répulsion. Peu à peu, l'obscurité gagne sur la lumière, la peur gagne sur le courage, et l'insuffisance gagne sur l'abondance.

Si le grotesque positif se montre lors de la renaissance de *l'être* à partir du *paraître*, le grotesque romantique négatif se révèle dans le mouvement contraire, lorsque la réalité palpable, *l'être*, se transforme en illusion, en un *paraître*. La technique la plus efficace pour effectuer cette dissolution de l'être est sans doute le jeu de la lumière et de l'obscurité. L'imposition de cette dernière a l'effet de réduire la réalité objective à un souvenir lointain, un concept, un effet de l'abstraction, enfin, à l'immatérialité. Comme

les choses immatérielles sont particulièrement sujettes à n'importe quelle déformation imaginative ou imaginaire, l'obscurité risque de provoquer des réinterprétations exagérées, grotesques, des choses et des situations les plus banales sous la lumière du jour. Ce qui a lieu alors est l'aventure purement *métaphysique*, la projection vers l'extérieur de la vie tumultueuse intérieure de l'homme. À part l'épisode de la cave de Montesino, où la réalité succombe complètement aux fantômes de l'obscurité souterraine, don Quijote subit cette aventure métaphysique au cours de la troisième partie du premier roman, particulièrement dans les cinq chapitres qui contiennent les aventures de l'hôtellerie, du cadavre et du moulin à eau.

Naturellement, le motif central de ces épisodes est l'obscurité qui affaiblit l'influence de la réalité objective, permettant à l'homme de remplir le vide de ses propres illusions. Bien sûr, Don Quijote perd toute prise sur la vie extérieure au cours de ces épisodes. S'il est capable de prendre une hôtellerie pour un château en plein jour, il n'y a vraiment pas d'espoir qu'il s'explique raisonnablement les phénomènes mystérieux de l'obscurité. De celle-ci tous les personnages secondaires restent affectés d'une manière négative. Il n'y a que le narrateur et le lecteur qui peuvent opposer à toutes ces chimères la lumière froide de la réalité qui fait ressortir tout le grotesque comique de la terreur nocturne. Sancho, au milieu de la nuit passée dans l'hôtellerie-château, se réveille sous le corps de Maritornes. Se croyant sous l'influence de «la pesadilla, comienza a dar puñadas a una y otra parte».⁹¹ Le mot *pesadilla* (cauchemar), dérivé de *pesar* (peser), évoque l'élément terrifiant de l'obscurité qui *pèse* sur la conscience, l'asphyxie. Le mot espagnol correspond particulièrement bien à la célèbre toile de Johann Heinrich Füssli. Intitulée *Le cauchemar*, elle dépeint un cheval diabolique et un lutin qui représente le

pouvoir destructeur de la nuit. Le lutin se trouve assis sur le ventre d'une femme, l'asphyxiant.

La *pesadilla* de Sancho, causée, comme toujours, par la folie de son maître, fait partie d'une chaîne d'événements qui culminent avec une mêlée grotesque, une avalanche de coups :

Y así como suele decirse : 'El gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo,' daba el harriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo [...] y, como quedaron ascuras, dábanse tan sin compasión, todos a bulto, que a doquiera que ponían la mano no dejaban cosa sana.⁹²

Voilà une *mêlée* dynamique de figures indéterminées, se précipitant en avant et en arrière, tantôt se perdant tantôt se joignant, se disputant jusqu'à leurs identités respectives. L'aveuglement est un thème capital ici, parce que l'aveuglement figuratif de la folie de don Quijote s'impose littéralement dans cette scène. Les lumières de la conscience, une fois éteintes, ne protègent plus l'homme, le livrent au tourment aveugle. Don Quijote, roué de coups, couvert de sang, allongé sur le dos, réclame, à la manière d'une prière, l'intervention d'une autre femme aveugle, la justice. Chez cette dernière, l'aveuglement implique l'impartialité, un effet de la conscience éveillée et objective qui s'oppose comme antithèse à l'aveuglement fou de don Quijote, et se fait remarquer par son absence. C'est ici un lieu de tourments sans résolution, l'enfer grotesque de Jérôme Bosch, où le comique se dispute avec le terrifiant, où le jeu burlesque des masques et de l'identité équivoque se dispute avec l'horreur de voir don Quijote inconsciente, la figure pleine de sang.

Les deux aventures qui suivent, celles du cadavre et du moulin à eau, reprennent cette répulsion grotesque du pôle négatif idéaliste et du pôle positif matériel. Pourtant,

elles diffèrent de la plupart des aventures en ceci que la réalité objective met longtemps à se révéler *au lecteur* de même qu'au chevalier et son écuyer. Cervantes se sert de l'obscurité nocturne pour dissimuler l'univers extérieur. Aussi, Sancho vit-il ces aventures d'une manière aussi forte que son maître, et le lecteur y participe aussi, à moitié perdu dans l'imagination de don Quijote, dans le monde fantasmagorique de la chevalerie errante. À l'arrivée de ce cortège de figures en chemises, chacune avec une torche, les unes marchant, les autres à cheval entraînant la litière avec le cadavre dessus, Sancho croit contempler un défilé de fantômes sortis tout droit de l'enfer. Il perd immédiatement le courage : «[...] comenzó a dar diente con diente, como quien tiene frío de cuartana; y creció más el batir y dentellear cuando distintamente vieron lo que era [...] ». ⁹³ Il est frappant que la terreur de Sancho s'augmente dans la mesure où la lumière des torches rend *distinctes* les figures qui s'approchent, dans la mesure où ces dernières *se matérialisent* sous la lumière. D'habitude, la lumière est un attribut de la réalité objective. Elle éclaire, fait comprendre, chassant l'incertitude et la terreur propres à l'obscurité. De même, les torches ont une certaine valeur symbolique associée avec la lumière qu'elles émettent. Selon J.E. Cirlot, la torche serait un symbole de purification à travers l'illumination, de la vérité, finalement. ⁹⁴

En effet, ce que Sancho et son maître sont en train de contempler, ce qui ranime celui-ci et fait trembler celui-là, n'est *ni lumière ni obscurité*, mais la limite grotesque des deux, à savoir la *lumière spectrale*. Par le mot *spectral*, on évoque la pâleur et l'inconsistance du *fantôme* et non pas le phénomène du prisme. On se réfère à la technique du clair-obscur, qui joue sur la frontière de ces deux phénomènes. La lumière spectrale évoque simultanément le *conflit* et la *contamination* grotesques du clair et de

l'obscur, qui, en s'entrechoquant, se perdent l'un dans l'autre, se révèlent finalement *contraires et identiques*. C'est avant tout la lumière *lunaire*, froide, argentée, liée à l'humidité nocturne, à la diffusion, à la brume, et à la terre mouillée où a lieu la décomposition et le renouvellement de la vie. Mais c'est aussi toute lumière diffuse, ambulante et dansante, délimitée par l'obscurité alentour. Dans la peinture espagnole, la lumière spectrale illumine les toiles du Greco et d'autres disciples de l'école italienne, les fondateurs du courant appelé «ténébrisme naturaliste». Ce qu'elle tient des ténèbres, c'est leur capacité d'embrouiller. La lumière spectrale fait s'estomper les corps qu'elle illumine, les rend inconsistants, transparents, *immatériels*. C'est une lumière *liquide*, qui se laisse imprimer par l'imagination de l'homme, de sa folie, de ses fantômes. Dans *Macbeth*, la reine des sorcières, Hecate, évoque tout le caractère mutable et polymorphe, tout le pouvoir créateur et trompeur, enfin, toute la nature *grotesque* de cette lumière liquide de la lune :

Upon the corner of the moon
 There hangs a vap'rous drop profound;
 I'll catch it ere it come to ground,
 And that, distill'd by magic sleights,
 Shall raise such artificial sprites
 As by the strength of their illusion
 Shall draw him on to his confusion.⁹⁵

La folie de don Quijote, moyennant la lumière spectrale émise par les flammes dansantes des torches, réussit, pendant ce court instant, à s'imprimer au monde extérieur, à le peupler de ses fantômes chevaleresques. Don Quijote est, bien littéralement, dans son élément sous la lumière spectrale de la lune. Même le lecteur partage son enthousiasme, l'effet du suspens, l'esthétique du mystère. Don Quijote évoque la lune directement lors de l'aventure du moulin à eau, mesurant l'immensité de l'aventure à

celle de la lune, qui verse sa lumière sur la terre comme des torrents d'eau : « el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña desde los altos montes de la luna [...] Pues todo esto que te pinto son incentivos y despertadores de mi ánimo [...] ».⁹⁶ Pour Sancho, l'effet est sans doute contraire. Chez son maître, c'est la folie, le principe obscur, qui illumine le monde. Chez lui, pourtant, c'est la lumière, normalement le principe matériel extérieur, qui, devenue spectrale, obscurcit le monde. Devant ces torches, il assiste à l'irruption de la nuit au cœur de son univers matériel bien éclairé, bien délimité. Dans le cas de don Quijote, le résultat est l'enthousiasme et le courage. Dans le cas de Sancho, le résultat est la désorientation et la terreur. Pourtant, dans les deux cas, c'est le principe idéologique, immatériel, et privé qui triomphe du principe matériel, extérieur. Bref, c'est la victoire du grotesque romantique.

C'est dans le roman de 1615 où cette victoire se fait de plus en plus évidente. Le duc et la duchesse effectuent, par un jeu spectaculaire du clair-obscur, une rencontre grotesque du monde matériel extérieur et de la folie subjective intérieure de don Quijote. Un festin au milieu des bois suit la chasse au sanglier. Celui-ci fait son entrée sur une bête de somme, couvert de myrte et de romarin. Le gibier symbolise la transcendance de l'homme par rapport au monde matériel. Le principe carnavalesque rabelaisien est très prononcé dans les préparatifs du banquet. Dans ce milieu naturel, l'homme marque sa place, dépèce, engloutit, absorbe, et humanise le monde. Dans le jeu de l'être et du paraître, c'est *l'être* qui se souligne dans l'évocation de cette scène somptueuse. Pourtant, l'être ne tarde pas à se dissoudre complètement dans le paraître illusoire dès l'arrivée de la nuit avec sa lumière spectrale :

[...] se les pasó el día y se les vino la noche, y no tan clara ni tan sesga como la sazón del tiempo pedía, que era en la mitad del verano; pero un cierto

claroescuro que trujo consigo ayudó mucho a la intención de los Duques, y así como comenzó a anochecer un poco más adelante del crepúsculo, a deshora pareció que todo el bosque por todas las cuatro partes se ardía [...].⁹⁷

Sous ce ciel crépusculaire, qui rappelle la célèbre vue sur Tolède dépeinte par le Greco,³ commence le défilé infernal qui se termine avec l'apparition du sorcier Merlin accompagné du fantôme d'une Dulcinea enchantée. Tout le milieu carnavalesque du banquet devient alors le prétexte d'un tour élaboré où la réalité se réinvente, où l'être donne sur un paraître illusoire.

Encore une fois, par les machinations des personnages secondaires, don Quijote se retrouve devant la matérialisation de ses rêves les plus fous. Pourtant, les aventures manigancées par le duc et la duchesse diffèrent de celles du premier roman, élaborées par le Curé, le barbier, et leurs complices. Ces derniers s'intéressent autant à la santé de notre chevalier qu'à la moquerie. Leurs actions, si moqueuses qu'elles soient, s'orientent vers la réintégration du chevalier avec la réalité objective extérieure. D'ailleurs, chez chacun de ces personnages du premier roman, la volonté de la réintégration de l'être à partir du paraître est l'effet d'un désespoir personnel, des revers de leurs propres fortunes. Par le jeu rédempteur des masques, ils passent d'un état de dissolution spirituelle vers la réintégration positive du soi. Ce mouvement est foncièrement *positif*. Par contre, le mouvement effectué par les tromperies du duc et de la duchesse est foncièrement *négatif*. Ces personnages sont les agents du grotesque romantique. Leur moquerie n'a d'autre fin que le progrès de la folie au nom du divertissement. Ils s'ingénient à enfoncer notre chevalier de plus en plus loin dans son univers idéologique obscur. Plus le fou perd contact avec la matérialité extérieure, plus il s'aliène dans la subjectivité intérieure. Les yeux bandés, assis sur Clavileño, don Quijote vole jusqu'aux limites de son univers

imaginaire, transcende le principe matériel, la terre, la réalité objective, et pénètre jusqu'aux régions les plus éthérées du cosmos. Que Clavileño soit un cheval de bois, et que notre chevalier ne se déplace ni même l'espace d'un centimètre, ceci constitue l'ironie grotesque qui donne plaisir au duc et à la duchesse, ces picadors qui fatiguent peu à peu le taureau, qui s'intéressent surtout à son échec. Quelques-unes de leurs tromperies rappellent la cruauté des courses de taureaux. Pour désenchanter Dulcinea, Sancho se voit obligé de se donner trois milles trois cent coups dans les fesses. Don Quijote passe des jours au lit avec la figure écorchée d'égratignures de chat après avoir refusé les attentions d'Altisadora. Chaque aventure passée dans la maison du duc constitue un pas de plus vers l'échec final, vers le triomphe absolu du grotesque romantique négatif.

Ce dernier s'oriente vers *l'aliénation totale*, l'effet absolument contraire du grotesque positif carnavalesque. Si on invoquait encore une fois la formule de Baraz, la juxtaposition des objets qui composent la totalité ($A=a+b+c+d+e\dots$) donnerait sur le schéma suivant sous le grotesque romantique ($[A] \neq [B] \neq [C] \neq [D]$). Il n'y aurait donc aucune dépendance entre les microcosmes, aucun lien d'identité qui donne sur quelque totalité que ce soit. Il n'y a qu'illusion, chaos. La notion même d'un *univers* déterminé par l'interdépendance et l'identité de ses attributs, disparaît, tout comme le lien de l'homme avec l'univers matériel, y compris la matérialité de son propre corps. Il devient une créature solitaire, mélancolique. Son humour n'est plus généreux, mais la manifestation d'une ironie amère. L'homme cesse d'engloutir le monde, devient une créature estropiée, insuffisante.

³ Voir le tableau annexe.

Dans le chapitre sur Rabelais, on évoquait surtout le *trop plein* du corps, cet attribut humain qui, sous la plume de Rabelais, acquiert des dimensions gigantesques, universelles, force les limites du cosmos et de l'imagination tout en fermant la brèche entre ces derniers. Chez Cervantes, par contre, s'impose une aliénation profonde entre l'imagination et le corps. Ici disparaissent la polyvalence et les attributs infinis qui, chez Rabelais, affirment l'identité *gigantesque* du corps et de l'esprit. Cervantes donne à son chevalier à l'esprit fort, à l'imagination gigantesque, un corps ridicule, maigre, frêle, « seco, alto, tendido, con las quijadas, que por de dentro se besaba la una con la otra ».⁹⁸ Rocinante fait une figure tout aussi ridicule. Le grotesque qui en résulte est en tout premier lieu le résultat de cette aliénation irréconciliable du corps et de l'esprit. Sous la lumière du grotesque négatif, le corps adopte un caractère *privé, fermé, et insuffisant*.

C'est surtout dans l'aire du corps que Bakhtine perçoit le schisme qui commence à se développer dans l'esthétique grotesque. Chez Cervantes s'effectue la fermeture du corps au monde, le passage du corps grotesque au corps individuel. Cette chair rabelaisienne, cet ensemble dynamique d'attributs corporels en état perpétuel d'évolution, qui subit tour à tour le dépècement et la synthèse, qui s'ouvre au monde et aux autres corps, qui, enfin, est la manifestation d'un principe extérieur, matériel et universel, commence à se délimiter rigoureusement, à devenir une façade sans faille, une surface externe qui forme la *gestalt* déterminée d'une conscience individuelle. *L'unité* du corps, l'effet de l'unité de la conscience, éclipse ses composantes particulières. L'action d'évoquer cette *gestalt* selon ses attributs corporels particuliers provoque l'aliénation et la répugnance typiques du grotesque négatif.

Même chez Sancho Panza, notre saint Pansard, notre modèle de l'homme carnavalesque, se perçoivent les débuts de cette fermeture du corps au monde. Il est vrai que son gros ventre et son appétit font de lui l'agent par excellence du dépècement et de la synthèse qui caractérisent le corps grotesque. Il est vrai aussi que Sancho incarne un principe foncièrement *matériel, extérieur, et universel*. Cependant, on ne saurait le mettre à pied d'égalité avec ces autres figures carnavalesques de *Gargantua* et de *Pantagruel* : Panurge et frère Jean. De ceux-ci, Sancho manque, d'abord et avant tout, le courage et le dynamisme. On s'est dit que le grotesque rabelaisien est un principe *actif*. Le trop plein du vin et de la nourriture, accompagné du rire, devient l'attribut du trop plein spirituel, provoque une *lucidité transcendantale*, une extase comique. Or le grotesque corporel de Sancho est un principe *passif*, un abîme obscur, qui donne plutôt sur l'immanence que sur la transcendance. Le trop plein du vin et de la nourriture ne provoque que torpeur et sommeil, et face à tout ce qui n'est ni vin ni nourriture, il est le type parachevé du lâche. Chez les personnages rabelaisiens, la défécation est un triomphe du monde, un exercice spirituel même, si l'on en croit le jeune Gargantua. Par contre, Sancho défèque en tremblant de peur. En tant que le *bas absolu du réalisme grotesque*, le qualificatif que lui donne Bakhtine, Sancho représente aussi le bas absolu du pouvoir imaginaire et de la transcendance spirituelle. La plupart du temps, on rit de sa rusticité, de sa naïveté charmante, de son incompetence linguistique et intellectuelle, enfin, de sa bouffonnerie.

Or, il n'y a pas que la torpeur, le principe passif, qui affaiblit le lien dynamique du corps grotesque avec la terre. Il y a aussi chez Sancho un principe *négatif actif* qui marque une tendance vers l'aliénation et la solitude, qui l'éloigne de l'esprit *inclusif et*

universel du carnaval. Les moments où ce côté de son caractère se manifeste se marquent d'une espèce de névrose comique qui ne manque pas de surprendre le lecteur. Sans doute, une des activités les plus *inclusives*, les plus *universelles* dont se réjouit l'homme carnavalesque, c'est le manger et le boire. Il est dans son élément au milieu de la multitude qui dépece, engloutit, et humanise le monde. Circulant parmi les marmites et les murailles de pain lors des noces de Camacho, prenant au passage un morceau de ceci et un trait de cela, Sancho est la quintessence de l'esprit carnavalesque. Quelle surprise donc de le voir aussi inhibé, quasi complexé, lorsque don Quijote l'invite à manger avec un groupe de simples chevriers sans prétentions :

[...] pero sé decir a vuestra merced que como yo tuviese bien de comer, tan bien y mejor me lo comería en pie y a mis solas como sentado a par de un emperador [...] Y aun, si va a decir verdad, mucho mejor me sabe lo que como en mi rincón sin melindres ni respetos [...] Así que, señor mío, estas honras que vuestra merced quiere darme [...] las renuncio para desde aquí al fin del mundo.⁹⁹

Tout à coup, le manger et le boire prennent chez Sancho un caractère privé, individuel. La conscience du décorum vient contaminer le principe universel du grotesque positif. Les frontières s'imposent entre le bon et le mauvais usage, même dans la compagnie des chevriers, où il n'y a forcément aucun appel aux manières «délicates». Le manger et le boire deviennent des attributs corporels à dissimuler. Faire étalage du processus par lequel le corps englobe et dévore le monde, ou vice versa, c'est souligner trop un asservissement vulgaire à la matérialité, une ouverture quelconque sur le monde dans un corps qui se veut fermé, sans faille, parfait. Exposer le corps ainsi provoque la répugnance, le rire malicieux, la pitié et la tristesse. Lors de l'épisode de Beltenebros, Sancho réagit ainsi devant la possibilité de voir son maître nu : « Por amor de Dios, señor mío, que no vea yo en cueros a vuestra merced, que me dará mucha lástima, y yo no

podré dejar de llorar [...] ».¹⁰⁰ La pitié de Sancho est l'effet du grotesque négatif devant le corps dénudé, diminutif, frêle, exposé aux éléments, prêt à être englouti par le monde.

Il est pourtant vrai que chez Sancho, on ne voit que les débuts de cette aliénation du corps sous le grotesque romantique. Il y a pourtant un personnage qui incarne le principe du corps individuel élaboré par Bakhtine. C'est la duchesse. Les détails de l'entrée en scène de cette femme singulière sont trop évocateurs pour laisser quelque doute que ce soit à l'égard de son rôle dans le destin de don Quijote. Elle est une chasseresse de haut vol, montée sur une haquenée toute blanche avec une selle d'argent. Elle est vêtue entièrement de vert, et de vert aussi est le harnais du cheval. Sur son bras, elle porte son arc. Belle, froide, et superbe, elle sort du bois au crépuscule avec sa bande de chasseurs. En elle se rencontrent les deux faces de Diane. Il y a d'abord la chasseresse vierge et hautaine dont le corps, rigoureusement écarté de toute contamination, se ferme entièrement au monde, se déclare en soi *parfait, immaculé, autosuffisant*. Sa verdure la lie directement aux bois et à la chasse. Il y a ensuite la face illuminée par le nom Hecate, la chasseresse nocturne derrière sa meute de chiens, reine des forces lunaires, de la lumière spectrale, de l'illusion. Elle poursuit son gibier sans pitié, sans remords. Parfaite elle-même, elle ne connaît autre état que la perfection ou l'anéantissement. Le ridicule, la faiblesse, l'incompétence, réveillent son instinct de chasseresse, qui avance alors sur sa proie, s'amuse avec elle, et l'achève. La duchesse, qui se manifeste tout de suite après le fracas de la barque enchantée, constitue le premier présage concret de l'échec final de don Quijote, et la première manifestation du corps absolument *individuel* tel que le conçoit Bakhtine.

Nous avons dit que l'effet du grotesque romantique négatif se produit lorsque la conscience individuelle se voit forcée de connaître le corps selon ses attributs singuliers, selon cette vie matérielle intérieure qui l'ouvre au monde et lui rappelle son appartenance terrestre. Alors, l'idéal du corps individuel, à savoir la *gestalt*, ou surface externe sans faille, se voit compromis. La duchesse nous donne un exemple frappant de ce grotesque négatif lorsque son corps et sa beauté se trouvent compromis par une condition médicale particulière. La duègne révèle à don Quijote le secret des «fontaines» :

¿Vee vuesa merced, señor don Quijote, la hermosura de mi señora la Duquesa, aquella tez de rostro, que no parece sino de una espada acicalada y tersa, aquellas dos mejillas de leche y de carmín, que en la una tiene el sol y en la otra la luna, y aquella gallardía con que va pisando y aun despreciando el suelo, que no parece sino que va derramando salud donde pasa? Pues, sepa vuesa merced que lo puede agradecer, primero, a Dios; y luego, a dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde se desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena.¹⁰¹

À entendre révéler le secret de ses fontaines, la duchesse pique une colère, se précipite dans la chambre et donne une raclée à la pauvre duègne. La présence de ces fontaines constitue une insulte monumentale au corps individuel, une faille dans sa surface externe, polie et immaculée, une faille par laquelle se manifeste le paysage étrange et répugnant de l'intérieur corporel. La conscience se révèle alors aliénée, en conflit avec ce corps rebelle qu'elle essaie de délimiter, de dominer. On pourrait opposer l'effet grotesque des fontaines de la duchesse à celui provoqué par les fontaines des trois Grâces qui se trouvent dans la cour de l'abbaye de Thélème : « Au dessus les troys Graces avecques cornes d'abondance. Et gettoient l'eau par les mamelles, bouche, aureilles, yeulx, et aultres ouvertures du corps ».¹⁰² Les émanations de ces fontaines rabelaisiennes sont encore une autre manifestation du trop plein comique, de l'éruption par lequel le principe actif et dynamique du grotesque positif brise toute surface qui essaie de le contenir.

Encore une fois, les ouvertures et les orifices se soulignent et se fêtent en tant que voies de la transcendance de l'homme, le lieu où il franchit les limites de son propre corps et donne sur le monde. Chez la duchesse, par contre, la transcendance ne s'accomplit que dans la mesure où elle sèvre son lien au monde matériel, où elle, pour reprendre les mots de la duègne, «*va pisando y aun despreciando el suelo* ». Ce qui émane d'elle, ce sont de *mauvaises humeurs*, les amarres répugnantes qui la lient à la fange terrestre.

Rappelons-nous que la rencontre avec la duchesse présage la chute de notre chevalier, le naufrage inévitable de son idéalisme. Le lieu de cette chute est sans doute Barcelone. Sous la plume de Cervantes, cette ville est un microcosme de la condition humaine, de cette transcendance illusoire qui se termine inévitablement dans la mort. Cette mort n'apparaît plus dans sa manifestation carnavalesque, à savoir comme une réintégration joyeuse et dynamique avec la matrice terrestre. Elle se fait accepter, tout simplement, comme une triste vérité. Cette tristesse, cette fatigue, les effets d'une vie révolue, d'un idéalisme échoué, se transforment finalement en sérénité et résignation. Tous ces états d'âmes si contraires, depuis la transcendance et l'idéalisme les plus triomphants jusqu'à la défaite et la désillusion finales, se manifestent chez don Quijote lors de l'entrée et la sortie de Barcelone. Le chevalier victorieux et célèbre fait son entrée aux cris d'adulation de toute la ville. C'est la fête de saint Jean et partout à Barcelone règne l'ambiance carnavalesque, sa joie, son dynamisme, son esprit de transcendance. Le premier spectacle qui s'offre aux yeux de don Quijote et de Sancho, c'est la mer et les galères amarrées à la plage :

Tendieron don Quijote y Sancho la vista por todas partes : vieron el mar, hasta entonces dellos no visto; parecióles espaciosísimo y largo [...] Vieron las galeras que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento y

besaban y barrían el agua [...] El mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro, sólo tal vez turbio del humo de la artillería, parece que iba infundiendo y engendrando gusto súbito en todas las gentes.¹⁰³

Ce tableau ne contient dans ses images que des symboles de transcendance et d'allégresse. J.E. Cirlot explique ainsi le symbolisme du navire :

On coins, a ship ploughing through the seas is emblematic of joy and happiness. But the most profound significance of navigation is that implied by Pompey the Great in his remark: 'Living is not necessary, but navigation is.' By this he meant that existence is split up into two fundamental structures: living, which he understood as living for or in oneself, and sailing or navigating, by which he understood living in order to transcend [...].¹⁰⁴

Aussi, la galère et la navigation ne représentent-elles pas uniquement le simple passage de la vie, mais aussi la vie déterminée par la volonté humaine *en dépit* de sa condition, la vie *interne* de l'homme qui, sur les ailes du désir, se projette sur le monde extérieur et se réalise. La surface expansive de la mer, le symbole par excellence de l'immanence, de la matrice terrestre, se fend sous les quilles des galères rapides, affilées, dirigées, et le sillage qu'elles laissent derrière, et les banderoles qui flottent et dansent sur les vagues, servent à dompter, à *humaniser* cet élément primordial. Devant ce spectacle carnavalesque, don Quijote assiste à l'allégorie de sa transcendance chevaleresque.

Pourtant, le virage grotesque qui précipite notre héros à la mort, presque au moment même de son triomphe, ne tarde pas à arriver. Le retour de Sansón Carrasco, le défi qu'il lance à don Quijote, et la défaite de celui-ci, marquent un brusque retour vers l'immanence terrestre. Si ce retour se marquait d'un élan joyeux, d'un rire et d'une pleine acceptation de notre condition, ce serait le triomphe du grotesque positif rabelaisien. Dans le cas de don Quijote, la perte est triste, l'ironie amère, l'ambiance *tragique*. Devant la ruine de son idéalisme chevaleresque, il essaie en vain de réaliser un paradis terrestre, de se faire berger et poète. Comme le roi Lear en exil, il se réfugie

entièrement dans une utopie solitaire, dans le paradis perdu décrit dans son discours sur l'époque d'or. Lorsque, sur son lit de mort, don Quijote retrouve la raison, il se rend pleinement compte d'une vérité écrasante, d'une vérité qu'il entrevoit déjà lors de la retraite de Barcelone. L'homme n'est ni sa propre invention, ni l'auteur de son sort. Il n'est que l'instrument, soit de la fortune aveugle, soit de la providence divine. Toute tentative de circonvenir ces forces n'est qu'une danse inutile et risible. Lorsque l'abîme de la mort s'ouvre sous notre chevalier, il se rend compte de l'abîme obscur qu'a été sa vie chevaleresque, une absurdité, un tableau grotesque. Dès lors, il n'aspire qu'à se purger de cette fange terrestre, qu'à accéder à cette conscience parfaite de laquelle dérive toute l'imperfection du monde, en un mot, à Dieu.

Conclusion

Les derniers mots disent beaucoup. Les dénouements des romans de notre étude déterminent sans équivoque la lumière sous laquelle l'esthétique grotesque se présente. Qu'est-ce que la mort de don Quijote, sinon le destin qui rit des prétentions glorieuses de l'esprit ? Qu'est-ce que la sagesse recouverte, sinon la reconnaissance tragique que tout effort de transcendance mène inexorablement vers la faiblesse, la maladie et la mort ? Le corps, la détestable dépouille, se livre alors aux éléments chaotiques. Quant à l'âme, elle est dans des mains étrangères. Plus rien ne reste à l'homme, plus aucune volonté, plus aucune prise sur le monde, sur son destin, sur lui-même. La vie se consume en elle-même et se défait.

Quel contraste avec les dénouements de *Pantagruel* et de *Gargantua* ! En vérité, ce ne sont même pas des dénouements, mais des ouvertures sur le potentiel immense de l'homme. À la fin de *Gargantua*, la terreur cosmique évoquée dans l'énigme de Thélème se réduit à un simple jeu de paume. De même, la fin de *Pantagruel* réduit à un jeu d'enfant les deux mystères les plus impénétrables de l'existence, celui du microcosme et celui du macrocosme. Lorsque Pantagruel se débloque les intestins en avalant tout simplement quelques amis pourvus de pelles, il triomphe de cet univers intérieur qu'on appelle le microcosme. C'est alors que le narrateur nous promet, dans les chroniques à venir, le triomphe du macrocosme, de l'univers extérieur. Notre héros va encore trouver la pierre philosophale. Il va descendre en enfer, jeter Proserpine au feu et casser les dents à Lucifer. L'homme, une grotesque divine conçue d'esprit et de corps, est en lui-même cet immense univers qu'il essaie de pénétrer. Il porte en lui-même tout le paradoxe de

l'existence. Il est, tout naturellement, ce que Faust désire être lorsqu'il répond aux mots moqueurs de l'esprit de la terre :

Spirit- Here am I! — what a pitiable fright
 Grips thee, thou Superman! Where is the soul elated?
 Where is the breast that in itself a world created
 And bore and fostered it? And that with joyous trembling
 Expanded as if spirits, us, resembling? [...]

- Faust- Am I, O form of flame, to yield to thee in fear?
 'Tis I, I'm Faust, I am thy peer!¹⁰⁵

Sauter ainsi, tout droit, de la plénitude au vide, du foisonnement joyeux des images et des idées à la stérilité et l'angoisse de l'abîme, jouer ainsi sur la frontière où s'entrechoquent et confluent les propositions incompatibles, ces actions, nous l'avons démontré maintes fois, caractérisent l'esthétique grotesque. Or, je me rends compte que le grotesque engendre le grotesque, c'est-à-dire que cette étude, pour le bien ou pour le mal, ressemble à son sujet comme deux gouttes d'eau. Comment appeler autrement une dissertation qui respecte aussi peu les frontières artistiques et culturelles, qui étreint simultanément la peinture, la littérature, les cultures françaises et espagnoles ? Peut-être ai-je anticipé avec une certaine témérité le caractère *universel* de l'art. Peut-être aurais-je dû me laisser guider par le très sage proverbe : *Qui trop embrasse mal étreint*. Pourtant, je ne suis certainement pas le seul à croire que la vérité, si *vérité* il y a, ne peut se révéler qu'au cœur de la variété et de la contradiction. Je déclare ici mon affinité avec le grotesque positif pantagruélique, selon lequel tout effort de dresser des limites dans la contemplation de ce vaste univers où tout est à la fois identique et contraire, ferait preuve de myopie et de mauvaise foi. Si celui qui trop embrasse mal étreint, il n'en est pas

moins vrai que ce qu'il étirent aussi faiblement est d'une valeur beaucoup plus précieuse que celle d'une érudition immense sur un aspect minuscule de notre patrimoine artistique.

Il est sans doute vrai que l'étude de ce patrimoine ouvre des perspectives plus larges sur la modernité. Est-ce qu'il y a jamais eu un siècle qui raffole autant du grotesque que le nôtre ? Depuis que le romantisme ouvrit les vannes, le goût du désordre, de l'irrationnel, du laid et de l'extravagant nous inonde de toutes parts. Le surréalisme, le théâtre de l'absurde et le réalisme magique seront les contributions les plus originales de ce siècle à l'histoire littéraire. Quant à la culture populaire, le grotesque y est sans doute omniprésent depuis l'avènement du cinéma, de l'empire de Hollywood, et de la télévision. Chaque publicité est plus extravagante que la précédente, chaque film plus monstrueux et ridicule. Notre génération cultive des millions d'enfants quichottesques qui, chacun avec sa part d'idéaux et d'illusions, s'élancent sur les chemins du hasard.

¹ Mikhaïl Bakhtine. *L'oeuvre de François Rabelais*, trad. Andrée Robel (Paris : Editions Gallimard, 1970) 31-32. Toute référence à Bakhtine renvoie à cette édition, de sorte que, désormais, le nom de l'auteur et le numéro de la page suffisent.

² François Rabelais. *La vie treshorricque du grand Gargantua. Oeuvres complètes*, ed. Mireille Huchon (Paris: Éditions Gallimard, 1994) 38-42. Toute référence subséquente à *Gargantua* et à *Pantagruel* renvoie à cette édition, de sorte que, désormais, suffisent le nom de l'auteur, le titre et le numéro de la page.

³ Victor Hugo. *Cromwell* (Paris: J. Hetzel, nd) 13.

⁴ Aristote. *Poétique*, ed. et trad. Michel Magnien (Paris : Librairie Générale Française, 1990) 1450 b 34.

⁵ Charles Baudelaire. *Les fleurs du mal*, ed. Yves Florenne (Paris : Librairie générale française, 1972) 32-33.

⁶ François Rabelais. *Gargantua*, 5.

⁷ Ibid., 7

⁸ Ibid., 4

⁹ Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso don Quijote de la Mancha, 1605*, ed. Joaquín Casaldueiro (Madrid, Alianza Editorial, 1993) 148. Toute référence au *Don Quijote* de 1605 et à celui de 1615 renvoie à cette édition. Désormais, il suffit de noter l'auteur, le titre et la page. Je me sers de l'espagnol original dans toute référence à *Don Quijote*, d'une part parce que l'original vaut toujours mieux que la traduction, et d'autre part parce que les traductions françaises du *Quijote*, du moins celles que j'ai pu trouver, ne respectent pas le format envisagé par Cervantes. Je cite, donc, en espagnol et je donne ensuite, dans les notes, la traduction française. Toute les traductions proviennent de la référence suivante : Cervantès. *Don Quichotte*. Trad. César Oudin. François Rosset. Ed. Jean Canavaggio, Jean Cassou, 2 vols. (Paris : Éditions Gallimard, 1988). Pour alléger le travail de l'annotation, les traductions françaises se signaleront par les lettres *I.F.* (version française) et se suivront du volume et de la page correspondants de l'édition française. Dans ce cas, la référence espagnole traduite en français serait la suivante : *I.F.* «ils ouïrent que l'on donnait des coups en cadence avec un certain cliquetis de fers et de chaînes, lesquels, accompagnés du furieux bruit de l'eau, eussent pu inspirer de la frayeur à tout autre cœur qu'à celui de don Quichotte » vol. I, 215.

¹⁰ Ibid. 148. *I.F.* «la solitude, l'assiette du lieu, l'obscurité, le bruit de l'eau, avec le murmure des feuilles, tout ensemble causait horreur et épouvante, et davantage quand ils virent que ni les coups ne cessaient, ni le vent ne s'apaisait, ni le jour venait » vol. I, 215.

¹¹ Ibid. 149. *I.F.* « Tu remarques bien, écuyer fidèle et loyal, les ténèbres de cette nuit, son étrange silence, le sourd et confus murmure de ces arbres, l'épouvantable bruit de cette eau que nous sommes venus chercher, laquelle semble tomber et se précipiter des hautes montagnes de la lune [...] Or, tout ceci que je te peins, ce sont des amorces et des aiguillons à mon âme, et déjà le cœur m'éclate en la poitrine du désir qu'il a d'entreprendre cette aventure, quelque dangereuse qu'elle paraisse » vol. I, 216.

¹² Ibid. 154-155. *I.F.* «sur ces entrefaites, il semble que, ou fût-ce à cause de la fraîcheur de la matinée qui s'approchait, ou bien que Sancho eût mangé à son souper quelque aliment laxatif, ou même que ce fût chose naturelle, qui est encore le plus probable, il lui prit envie et désir de faire ce qu'un autre n'eût pu faire pour lui, mais la peur qui lui avait saisi le cœur était si grande, qu'il ne s'osait écarter de son maître du noir de l'ongle : quant à penser qu'il ne fit ce dont il avait envie, il n'était non plus possible : tellement que ce qu'il fit pour le bien de la paix fit de lâcher la main droite, dont il tenait l'arçon de derrière, et tout bellement et

sans bruit, il défit le nœud coulant de l'aiguillette qui soutenait ses chausses sans aide de rien d'autre, de sorte qu'elles tombèrent incontinent en bas, et demeurèrent comme s'il eût eu des fers aux pieds : après cela, levant sa chemise le mieux qu'il put, il mit au vent ses deux fesses qui n'étaient pas fort petites. Cela fait (qu'il pensait être le plus important pour sortir de cette terrible détresse), il lui survint une autre difficulté plus grande : ce fut qu'il lui sembla ne pouvoir pas se soulager sans laisser échapper quelque bruit, si bien qu'il commença à grincer les dents et à resserrer les épaules en retenant son haleine tant qu'il pouvait. Mais, nonobstant toutes ces diligences, il fut si malheureux qu'en fin finale il vint à faire un peu de bruit bien différent de celui qui lui faisait tant de peur. Don Quichotte l'ouït, et lui demanda: « Quel bruit est-ce là, Sancho ? --- Je ne sais, monsieur, répondit-il : ce doit être quelque chose de nouveau, car les aventures et mésaventures jamais ne commencent pour peu. » [. . .]

« Il me semble, Sancho, que tu as très peur. --- Oui, bien fort, répondit Sancho : mais comment vous en apercevez-vous à cette heure plus que jamais ?--- C'est qu'à cette heure plus que jamais tu sens, et non pas l'ambre, répondit don Quichotte » vol. I, 223-224.

¹³ Mikhaïl Bakhtine, 142.

¹⁴ Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, trad. Ulrich Weisstein (Bloomington: Indiana University Press, 1963) 31. Toute référence à Kayser renvoie à cette édition, de sorte que suffisent désormais le nom de l'auteur et la page. Parce qu'il s'agit d'une traduction, j'ai pris la liberté de traduire moi-même les citations de Kayser en français. Bien sûr, je donne dans les notes le texte original.

¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, 30.

¹⁶ E.H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance I* (Oxford: The Alden Press, 1966) 83. Vu qu'il s'agit d'une traduction, j'ai pris la liberté de la retraduire en français. Voici la citation originale : « But these subjects which were imitations based upon reality are now disdained by the improper taste of the present. On the stucco are monsters rather than definite representations taken from definite things [. . .] Such things neither are, nor can be, nor have been [. . .] For how can a reed actually sustain a roof, or a candelabrum the ornaments of a gable, or a soft and slender stalk a seated statue, or how can flowers and half-statues rise alternatively from roots and stalks? »

¹⁷ Wolfgang Kayser, 51. “[. . .] The essential ingredients of the grotesque [. . .] the mixture of heterogeneous elements, the confusion, the fantastic quality, and even a kind of alienation of the world.”

¹⁸ Umberto Eco, *Le nom de la rose*, trad. Jean-Noël Schifano (Paris: Editions Grasset et Fasquelle, 1982) 60.

¹⁹ Ibid. 63-64.

²⁰ E.H. Gombrich, *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance* (London: Phaidon Press Ltd., 1972) 20.

²¹ Wolfgang Kayser, 26. “The suffix *-esque* was common enough in XVI century French and had a very distinct meaning. Like the Italian *-esco*, it expresses origin. However, it not only expresses geographical provenience, but also participation in a spiritual essence [. . .] The word *grotesque* contained the latent possibility of designating more than just the ancient grotto paintings and their modern equivalents.”

²² François Rabelais, *Pantagruel*, 218.

²³ François Rabelais, *Gargantua*, 123.

²⁴ Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605, 427. VF. « [. . .] car le plaisir qui se conçoit en l'âme doit provenir d'une beauté et d'une concordance qui se voit ou contemple dans les choses que la vue ou l'imagination lui présentent, et tout ce qui a en soi de la laideur et du désordre ne nous peut apporter aucun contentement. Or, quelle beauté y peut-il avoir, ou quelle

proportion des parties avec le tout et du tout avec les parties. en un livre ou fable où il se voit un jeune homme de seize ans donner un coup de coutelas à un géant grand comme une tour. et le partager en deux. comme s'il était de pâte de sucre [...] » 566.

²⁵Don Pascual de Gayango ed.. *Libros de caballerias, Biblioteca de autores españoles*, vol. 40 (Madrid : Ediciones Atlas, 1963) 64. « Que l'épée lui fendit la tête. et il plongea dedans deux doigts et. en tirant vers lui. le jeta par terre ».

²⁶Ibid. 229. « Et quand Endriago vit sa mère. il s'approcha d'elle et lui sauta avec ses griffes à la figure. lui coupant les narines et lui crevant les yeux : et avant de la lâcher. elle était morte. »

²⁷Ibid. 229. « Avant de rendre l'âme. le diable lui sortit de la bouche et s'en allai au vol avec un roulement de tonnerre formidable ».

²⁸Marilyn A. Olson ed.. *Libro del cauallero Çifar, Spanish Series*, vol. 16 (Madison : The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983) 83. « Le fils s'approcha de sa mère comme s'il voulait l'embrasser et lui donner un baiser. et avec les deux mains la saisit par les oreilles au bout des cheveux et. mettant sa bouche dans la sienne. commença à lui ronger et à lui manger les deux lèvres. de sorte qu'il ne lui laissât aucune chose jusqu'aux narines. ni de la lèvre inférieure jusqu'au menton. et il qu'il lui restât exposées toutes les dents. Et elle demeura très laide. et très défigurée ».

²⁹Ignacio B. Anzoátegui ed.. *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus Dalgarbe*, 2 ed. (Buenos Aires : Editora Espesa, 1945) 127-128. « Car Arthur fut frappé d'une pestilence mortelle. et fut abandonné par tous les médecins et chirurgiens du royaume. Car de sa tête sortait une espèce de vers noirs. comme du charbon. qui lui descendaient sur le front et lui mangeaient toute la figure. Et ils étaient si nombreux que lorsqu'on lui chassait un seul. cinq ou six autres lui sortaient tout de suite après. Et il dégageait une telle puanteur qu'aucun homme. ni aucune femme ne pouvaient lui rendre visite ni entrer dans la chambre où il se trouvait [...] Et le médecin qui le visita une fois. n'y voulait retourner à aucun prix à cause de la puanteur qui lui sortait de la tête. Et en peu de jours les vers lui mangèrent les narines et lui aveuglèrent les yeux ».

³⁰Michel de Montaigne. *Les essais*, vol. 1 de 3 volumes (Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1981) 238.

³¹Wolfgang Kayser. 24-26.

³²Leo Spitzer. "Besprechung von : Wolfgang Kayser. *Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung.*" *Das Grotleske in der Dichtung*. ed. Otto von Best (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980) 65-66.

³³Aristote. *Poétique*. ed. et trad. Michel Magnien (Paris : Librairie Générale Française, 1990) 1450 b 34.

³⁴Nicolas Boileau. *L'art poétique*. ed. Guillaume Picot (Paris : Bordas, 1984) 41-44.

³⁵Ibid. 80-94.

³⁶Wolfgang Kayser. 26.

³⁷Ibid. 49-50. "I would then portray the strangest figures related to each other in a confused and well-nigh incomprehensible manner: figures composed of the various types of animals and terminating in plantlike forms: insects and worms whom I would endow with a striking resemblance to human characters. so that they would express attitudes and passions in a manner at once terrifying and hilarious".

³⁸Ibid. 52. "[...] That artfully regulated confusion. that charming symmetry of contradictions. that strange and constant alternation between irony and enthusiasm present even in the smallest parts of the whole [...]

(this) organization is identical with that of the arabesque, which represents the oldest and most primitive form of the imagination”.

³⁹Victor Hugo. *Cromwell* (Paris : J.Hetzel. 1918) 6.

⁴⁰Ibid. 6.

⁴¹Ibid. 8-9.

⁴²Kenneth Burke. *Attitudes toward History* (Boston: Beacon Press. 1961) 58.

⁴³Mikhaïl Bakhtine. 42. Bakhtine cite la source suivante : L. Pinsky. *Le réalisme de l'époque de la Renaissance* (Moscou : Editions Littéraires d'Etat. 1961) 119-120. en russe.

⁴⁴M.A. Screech. *Rabelais* (New York : Cornell University Press. 1979) 5.

⁴⁵Mikhaïl Bakhtine. 90.

⁴⁶François Rabelais. *Gargantua*. 18. Consulter la note de Mireille Huchon à la page 1076.

⁴⁷Ibid. 18.

⁴⁸Ibid. 18.

⁴⁹Ibid. 18. Voir la note de Mireille Huchon. p. 1075.

⁵⁰François Rabelais. *Gargantua*. 52. Je donne la traduction de Mireille Huchon : « Seigneur. clochidonnaminez- nous. »

⁵¹Ibid. « Voici ma thèse. Toute cloche clochable en clochant dans le clocher. clochant par le clochatif fait clocher clochablement les clochants. À Paris. il y a des cloches ».

⁵²François Rabelais. *Pantagruel*. 261.

⁵³François Rabelais. *Gargantua*. 19.

⁵⁴Mikhaïl Bakhtine. 152.

⁵⁵Michaël Baraz. *Rabelais et la joie de la liberté* (Paris : Librairie José Corti. 1983) 31.

⁵⁶Ibid. 69.

⁵⁷Ibid. 31.

⁵⁸Spinoza. *Œuvres 3 - Éthique*. trad. et ed. Charles Appuhn (Paris : GF-Flammarion. 1965) 76.

⁵⁹Michaël Baraz. *Rabelais et la joie de la liberté* (Paris : Librairie José Corti. 1983) 32.

⁶⁰William Shakespeare. *Romeo and Juliet*. *The Complete Works of Shakespeare*, ed. David Bevington (Chicago : Harper Collins. 1980) 1004.

⁶¹M.A. Screech. *Rabelais* (New York : Cornell University Press. 1979) 31.

⁶²Michel Butor. « Rabelais et les chiffres : une étude de Michel Butor. » *Pantagruel : extraits*, ed. Jean-Christian Dumont pour les Classiques Larousse (Paris : Librairie Larousse. 1972) 148.

⁶³François Rabelais. *Gargantua*. 51-52.

⁶⁴Descartes. *Discours de la méthode*, ed. Frédéric de Buzon (Paris : Editions Gallimard, 1991) 105.

⁶⁵Mikhaïl Bakhtine. 318.

⁶⁶Ibid.. 316.

⁶⁷François Rabelais. *Pantagruel*. 225.

⁶⁸Ibid.. 218.

⁶⁹Voir *L'Apocalypse de saint Jean*, xvi. 17.

⁷⁰François Rabelais. *Gargantua*. 79-80.

⁷¹Mikhaïl Bakhtine. 316.

⁷²François Rabelais. *Gargantua*. 35.

⁷³François Rabelais. *Pantagruel*. 263.

⁷⁴Ibid.. 227-228.

⁷⁵Mikhaïl Bakhtine. 316.

⁷⁶François Rabelais. *Pantagruel*. 241-242.

⁷⁷Ibid.. 293.

⁷⁸Mikhaïl Bakhtine. 316-317.

⁷⁹Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso don Quijote de la Mancha*, 1605. 32. *V.F.* « Que Vos Grâces ne fuient pas ni ne craignent qu'on leur fasse déplaisir aucun. car il n'appartient ni n'est bienséant à l'ordre de chevalerie. dont je fais profession. de faire tort à personne. combien moins à de si hautes damoiselles comme vos personnes le démontrent » vol. I. 76.

⁸⁰Ibid.. 31.

⁸¹Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, 1615. 140-141. *V.F.* « la première chose qui s'offrit à la vue de Sancho. ce fut. enfilé dans une grande broche faite d'un ormeau entier. un bouveau entier. et au feu où on le devait faire cuire brûlait une petite montagne de bois. Six marmites. qui étaient autour de ce bûcher. n'avaient pas été faites dans le moule ordinaire des marmites : c'étaient plutôt six demi-cuves. dans chacune desquelles tout un étal de viandes fût entré. parce qu'elles tenaient engloutis des moutons entiers [...] On voyait encore de grands monceaux de pain bien blanc [...] Les fromages posés les uns sur les autres. comme des briques. formaient une muraille [...] Dans le ventre creux et large du bouveau on avait mis douze petits cochons de lait. qui. cousus par le dessus. servaient à lui donner de la saveur et à le rendre plus tendre » vol. II. 172-173.

⁸²Mauricio Molho. *Cervantes: raíces folclóricas* (Madrid : Editorial Gredos. 1976) 234. C'est Molho qui cite l'étude de Hendrix : *Sancho Panza and the Comic Types of the Sixteenth Century*.

⁸³Luis Rosales. *Cervantes y la libertad* (Madrid : Sociedad de estudios y publicaciones. 1960) 145. « Dans la création du roman. il y a une chose de grande importance qu'on ne semble jamais tenir en compte : *Don*

Quijote a besoin d'un appui extérieur, d'un appui social pour maintenir pendant longtemps l'exercice difficile et dangereux de sa chevalerie errante. De cette protection dépend l'exploit miraculeux que constitue la survie de l'ouvrage dans chacun de ses chapitres ».

⁸⁴ Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, 1605*. 206. I.F. «[Je] serais d'avis, puisqu'il vous semble qu'il est à propos de donner ici des coups de calebasse, et qu'on ne peut faire cette affaire sans cela, que vous vous contentassiez, dis-je, de les faire dans l'eau ou contre quelque chose molle et délicate, comme du coton : et laissez-moi faire : je dirai à madame que vous les avez donnés sur la pointe d'un rocher plus dure que celle d'un diamant » vol. I. 287.

⁸⁵ Ibid., 188. I.F. « [...] et le visage brûlé et défiguré par le soleil : à grand-peine l'eussions-nous pu reconnaître » vol. I. 264.

⁸⁶ Ibid., 25. I.F. «en un village de la Manche, du nom duquel je ne me veux souvenir » vol. I. 67.

⁸⁷ Ibid., 26. I.F. «on veut dire qu'il avait le surnom de Quixada ou Quesada (car en ceci il y a quelque différend entre les auteurs), encore que par conjectures vraisemblables on pense qu'il s'appelait Quixana : mais cela importe peu à notre conte : il suffit qu'en la narration d'icelui on ne sorte un seul point de la vérité » vol. I. 68.

⁸⁸ Michael Baraz. *Rabelais et la joie de la liberté* (Paris : Librairie José Corti. 1983)45.

⁸⁹ Luis Rosales. *Cervantes y la libertad* (Madrid : Sociedad de estudios y publicaciones, 1960) 147. « Son système de transmission sensorielle n'est pas digne de foi. Déjà l'étrange singularité de son attitude consiste à naturaliser la réalité dans son imagination, et par conséquent, il vit réellement dans un autre monde. Toutes les sensations de notre héros illuminent en lui une certaine conscience imaginative, sinon imaginaire, du réel. Toutes ses sensations, si différentes qu'elles soient, invoquent toujours en lui la même représentation chevaleresque ».

⁹⁰ Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, 1605*. 10. I.F. «[...] je ne veux pas suivre le commun usage, ni te supplier quasi avec les larmes aux yeux, comme d'autres font, très cher lecteur, que tu pardonnes ou dissimules les défauts que tu verras en ce mien fils » vol. I. 51-52.

⁹¹ Ibid., 122. I.F. « Sancho s'éveilla, et, sentant ce paquet quasi sur soi, pensa que ce fût le cauchemar et commença à donner des coups de poing deçà et delà » vol. I. 182. Je donne ici une citation plus ample.

⁹² Ibid., 122. I.F. «et par ainsi fut, comme l'on a accoutumé de dire, le chat à la souris, la souris à la corde et la corde au bâton : le muletier déchargeait sur Sancho, Sancho donnait sur la fille, la fille sur lui, le tavernier daubait sur la servante, et tous y allaient de si bon cœur qu'ils ne se donnaient aucune relâche [...] et, comme ils demeurèrent à tâtons, ils frappaient ainsi en gros tant sans pitié qu'en quelque part qu'ils mettaient la main il y paraissait » vol. I. 182.

⁹³ Ibid., 142-143. I.F. «commença à claquer des dents, comme s'il eût-eu la fièvre quarte : et s'accrut encore ce claquement de dents, lorsqu'ils virent distinctement ce que c'était [...] » vol. I. 208.

⁹⁴ J.E Cirlot. *A Dictionary of symbols*, trad. Jack Sage (London : Routledge & Kegan Paul Ltd., 1962) 344.

⁹⁵ William Shakespeare. *Macbeth, The Complete Works of Shakespeare*, ed. David Bevington (Chicago : Harper Collins, 1980) 1236-1237.

⁹⁶ Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, 1605*, 149. I.F. «l'épouvantable bruit de cette eau que nous sommes venus chercher, laquelle semble tomber et se précipiter des hautes montagnes de la lune [...] Or, tout ceci que je te peins, ce sont des amorces et des aiguillons à mon âme [...] » vol. I. 216.

⁹⁷Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, 1615, 247. V.F. «[...] tout le jour se passa, la nuit vint, mais moins claire et moins sereine que la saison d'été où ils étaient ne le requérait. Toutefois, un certain clair-obscur qui l'accompagnait favorisa grandement l'intention du duc et de la duchesse, et, aussitôt qu'il commença à faire nuit, un peu avant le crépuscule, il sembla soudain que la forêt se prit à ardre de toutes parts » vol. 2, 297-298.

⁹⁸Ibid., 217. V.F. «il était sec, haut et tendu, avec ses mandibules qui se baisaient au-dedans l'une l'autre ». Vol. 2, 264.

⁹⁹Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605, 80. V.F. «[...] mais je vous peux bien avouer que, pourvu que j'aie bien à manger, je le mangerai aussi bien et mieux étant debout et tout seul que si j'étais assis près d'un empereur [...] et même, à dire vrai, je trouve beaucoup meilleur ce que je mange en mon petit coin, sans cérémonies ni façons [...] Tellement, monsieur, que ces honneurs que vous me voulez donner [...] je les renonce jusqu'à la fin du monde ». vol. 1, 134.

¹⁰⁰Ibid., 212. V.F. «je vous prie, pour l'amour de Dieu, monsieur, que je ne vous voie point à poil, parce que vous me ferez trop pitié et ne me pourrai garder de pleurer [...] » vol. 1, 294.

¹⁰¹Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, 1615, 326. V.F. « Voyez-vous, seigneur don Quichotte, cette beauté de madame la duchesse, ce teint qui reluit comme une épée bien fourbie, ces deux joues de lait et de carmin, où l'on voit en l'une le soleil et en l'autre la lune, et tout cet extérieur dégagé dont elle semble dédaigner la terre en la foulant, et qui fait paraître qu'elle répand la santé partout où elle passe ? Eh bien, que Votre Grâce sache que, de toutes ces belles qualités, elle en doit premièrement rendre grâces à Dieu, et puis à deux fontaines qu'elle a aux jambes, par où se vident toutes les mauvaises humeurs dont elle est pleine, ainsi que disent les médecins ». vol. 2, 400-401.

¹⁰²François Rabelais. *Gargantua*, 144.

¹⁰³Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, 1615, 416. V.F. « Don Quichotte et Sancho jetèrent la vue de tous côtés, et aperçurent la mer, qu'ils n'avaient pas encore vue. Elle leur sembla fort spacieuse et fort large [...] Ils découvrirent après les galères qui étaient à la plage, lesquelles, abaissant les tentes, parurent remplies de banderoles qui flottaient au vent, baisaient et balayaient l'eau [...] La mer pleine d'allégresse, la terre de joie et l'air de clarté, hormis que parfois il était obscurci de la fumée de l'artillerie, tout semblait verser un soudain contentement sur le monde ». vol. 2, 510.

¹⁰⁴J.E. Cirlot. *A Dictionary of Symbols*, trad. Jack Sage (London : Routledge and Kegan Paul Ltd., 1962) 294.

¹⁰⁵Johann Wolfgang von Goethe. *Faust*, trans. George Madison Priest (New York: Oxford University Press, 1984)21.

Bibliographie

- Anzoátegui, Ignacio, ed. *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus Dalgarbe*. Buenos Aires : Editora Espesa, 1945.
- Aristote. *Poétique*. Ed. et trad. Michel Magnien. Paris : Editions Gallimard, 1994.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris : Editions Gallimard, 1970.
- Baraz, Michael. *Rabelais et la joie de la liberté*. Paris : Librairie José Corti, 1983.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Ed. Yves Florenne. Paris : Librairie Générale Française, 1972.
- Boileau, Nicolas. *L'art poétique*. Ed. Guillaume Picot. Paris : Bordas, 1984.
- Burke, Kenneth. *Attitudes Toward History*. Boston : Beacon Press, 1961.
- Butor, Michel. « Rabelais et les chiffres : une étude de Michel Butor. » *Pantagruel : extraits*. Ed. Jean-Christian Dumont pour les Classiques Larousse. Paris : Librairie Larousse, 1972.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, 1605*. Ed. Joaquín Casaldueiro. Madrid : Alianza Editorial, 1993.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha, 1615*. Ed. Joaquín Casaldueiro. Madrid : Alianza Editorial, 1992.
- Cervantès Saavedra, Miguel de. *Don Quichotte*. Trad. César Oudin, François de Rosset. Ed. Jean Canavaggio, Jean Cassou. Paris : Editions Gallimard, 1988.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Trad. Jack Sage. London : Routledge & Kegan Paul Ltd., 1962.

- Descartes, René. *Discours de la méthode*. Ed. Frédéric de Buzon. Paris : Editions Gallimard, 1991.
- Eco, Umberto. *Le nom de la rose*. Trad. Jean-Noel Schifano. Paris : Editions Grasset et Fasquelle, 1982.
- Gayango, Don Pascual de, ed. *Libros de caballerias. Biblioteca de autores españoles*. Vol. 40. Madrid : Ediciones Atlas, 1963.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. Trans. George Madison Priest. New York : Oxford University Press, 1984.
- Gombrich, E.H. *Norm and Form : Studies in the Art of the Renaissance I*. Oxford : The Alden Press, 1966.
- Gombrich, E.H. *Symbolic Images : Studies in the Art of the Renaissance*. London : Phaidon Press Ltd., 1972.
- Hugo, Victor. *Cromwell*. Paris : J. Hetzel, pas de date.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Litterature*. Trad. Ulrich Weisstein. Bloomington : Indiana University Press, 1963.
- Molho, Mauricio. *Cervantes : raíces folclóricas*. Madrid : Editorial Gredos, 1976.
- Montaigne, Michel. « De l'amitié. » *Les essais*. La première de 3 vols. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1981.
- Olson, Marilyn A., ed. *Libro del cauallero Çifar. Spanish Series*. Vol. 16. Madison : The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.
- Rabelais, François. *Gargantua. Œuvres complètes*. Ed. Mireille Huchon pour la Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Editions Gallimard, 1994.
- Rabelais, François. *Pantagruel. Œuvres complètes*. Paris : Editions Gallimard, 1994.

Rosales, Luis. *Cervantes y la libertad*. Madrid : Sociedad de estudios y publicaciones, 1960.

Screech, M.A. *Rabelais*. New York : Cornell University Press, 1979.

Shakespeare, William. *Macbeth. The Complete Works of Shakespeare*. Ed. David Bevington. Chicago : Harper Collins, 1980.

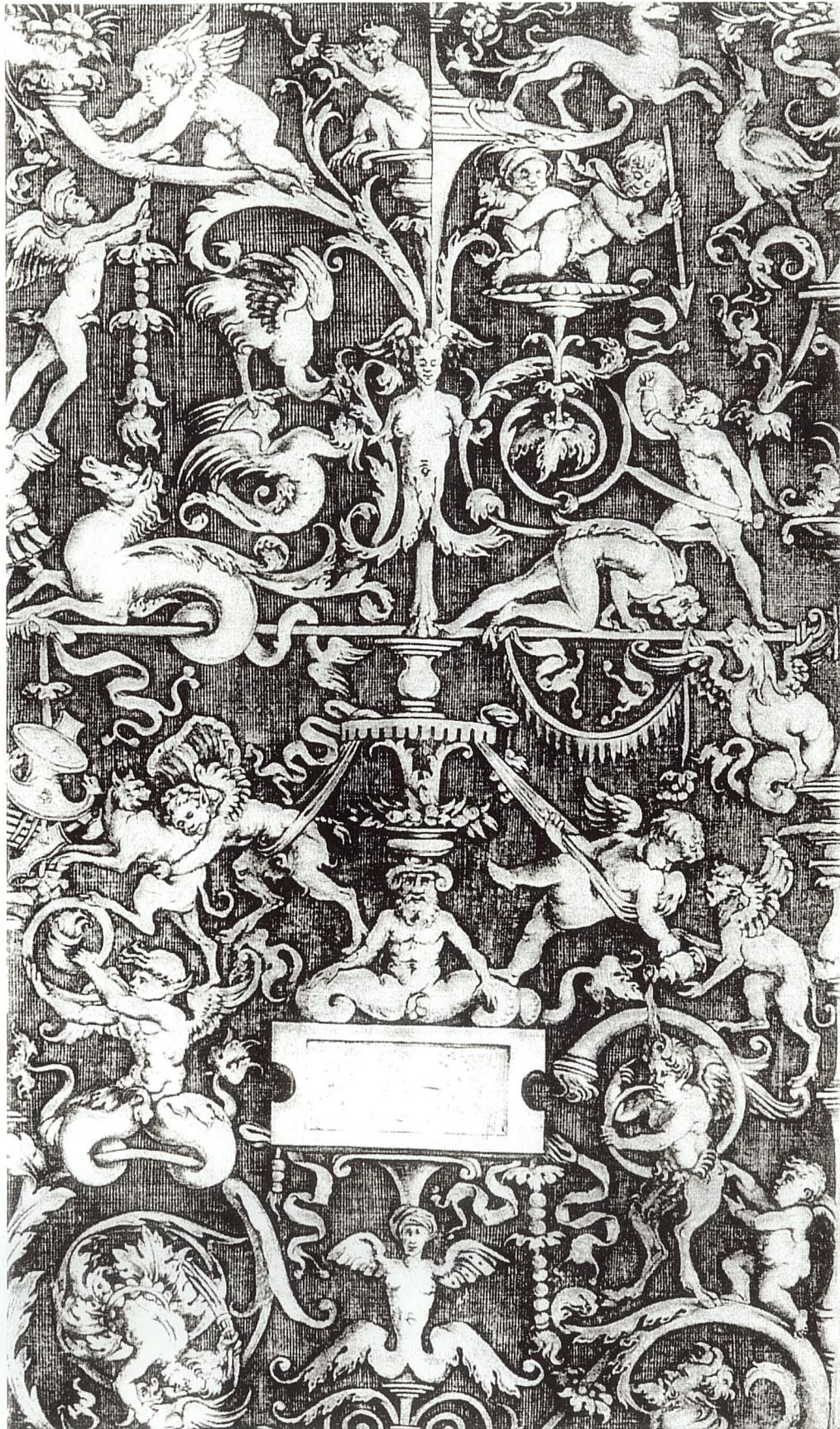
Spinoza. *Œuvres 3- Ethique*. Trad. et ed. Charles Appuhn. Paris : GF-Flammarion, 1965.

Spitzer, Leo. « Besprechung von : Wolfgang Kayser, *Das Grotoske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. » *Das Grotoske in der Dichtung*. Ed. Otto von Best. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

Thomson, Philip. *The Grotosque : The Critical Idiom*. Ed. John Jump. London : Methuen & Company, 1972.

RAPHAEL - DÉTAIL DU PLAFOND

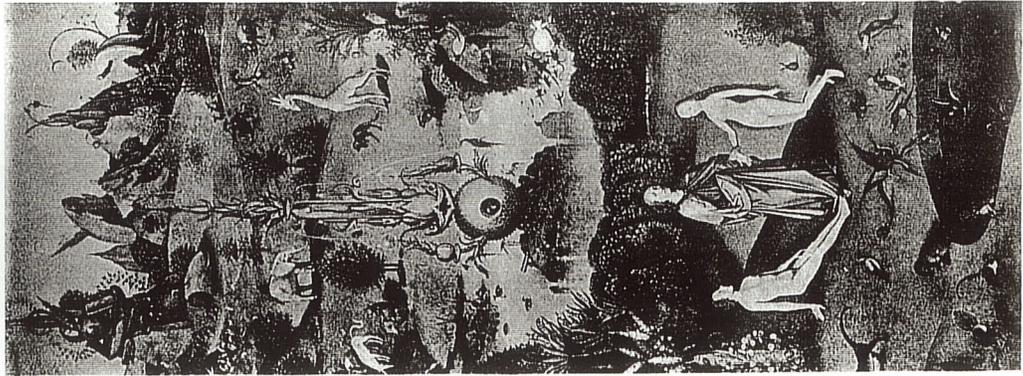
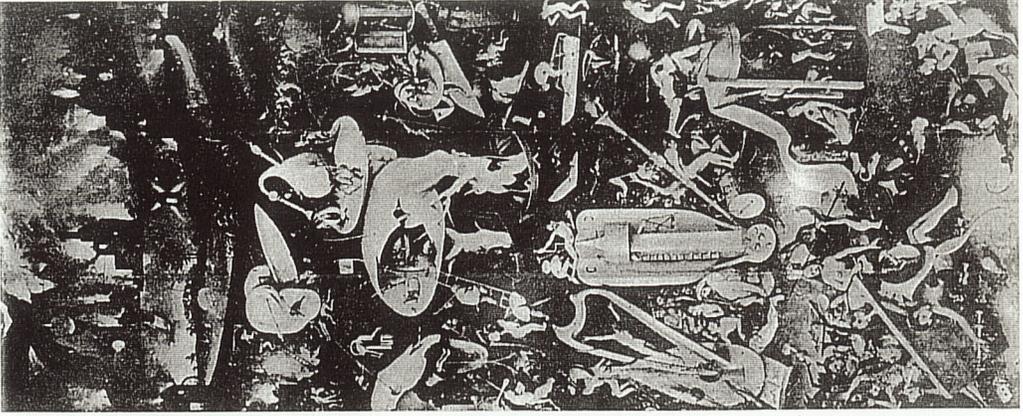




VENEZIANO

SIGNORELLI





BOSCH

DÉTAIL DE L'ENFER - BOSCH



BRUEGEL - PROVERBES FLAMANDS





DÉTAIL DES PROUVERBES

EL GRECO - VISTA DE TOLEDO

