

Littérature

Fiche n° 1

François Rabelais, *Quart Livre*, chapitres 55 et 56, épisode dit des « paroles gelées », ou la parole polysémique

L'œuvre romanesque de Rabelais est constituée de cinq volumes. *Pantagruel*, a fait naître le géant éponyme dont on suit la jeunesse et l'éducation. *Gargantua*, raconte la vie humaniste du père de Pantagruel. Le *Tiers Livre*, retrouve Pantagruel entouré de compagnons avec lesquels il discute, mange et boit. Lorsque son ami Panurge se demande s'il doit se marier, les protagonistes décident de prendre la mer pour aller interroger l'oracle de la Dive Bouteille : ce voyage est l'objet du *Quart Livre*. L'oracle sera découvert à la fin du voyage, dans Le *Cinquième Livre* : il propose à Panurge de chercher lui-même la réponse à sa question.

Dans le *Quart Livre*, l'oracle est finalement peu évoqué. Il est un prétexte pour la découverte de quatorze îles où les rencontres merveilleuses se multiplient, laissant transparaître les travers sociaux, religieux et les préjugés du temps. Ils sont ridiculisés avec une ironie véhémement qui propose systématiquement une leçon morale.

La langue est un thème essentiel du récit, développé notamment lors de l'épisode des « paroles dégelées » : arrivé dans des eaux glaciales, l'équipage entend des sons sans en distinguer la provenance. Ce sont des paroles et des bruits restés emprisonnés dans la glace.

Ce passage, qui interroge l'essence de la parole comme instrument de connaissance de la réalité, présente bien des contradictions et obscurités qui le rendent impossible à envisager comme une allégorie univoque.

I. Des « paroles gelées » qui renfermeraient des fragments de vérité

C'est Pantagruel qui perçoit le premier ces bruits sans émetteur : « Compagnons, oyez-vous rien ? Il me semble que j'entends quelques gens parlant dans les airs, je ne vois toutefois personne. Écoutez. » Alors que Panurge, apeuré, veut fuir, l'épisode inspire immédiatement à Pantagruel une réflexion métaphysique sur l'origine du langage : les sons mystérieux seraient issus du Lieu central, « le Manoir de Vérité, séjour des Paroles, des Idées, des Modèles et Représentations de toutes choses passées

et futures.» Il perpétue ainsi Homère et Platon qui divinisent la poésie. Quand les autres personnages s'intéressent au phénomène physique, Pantagruel entend souffler l'esprit.

Du «Manoir», des fragments dégelés de vérité tombent parfois sur eux, «comme de la morve». Dans l'intention de s'approprier le message de ces mots, Pantagruel exhorte ses compagnons à une écoute patiente et silencieuse. Cette méthode s'avère efficace: «Plus nous persévérions à écouter, plus nous discernions les voix, au point de percevoir des mots entiers.» Pantagruel invite ainsi à lire au-delà de la surface de la lettre, couche gelée qui renferme le sens, pour atteindre des significations absolues.

Il est important de mesurer les précautions prises par Pantagruel. Si sa volonté est bien d'interpréter le phénomène, ses lectures sont multiples et proposées au conditionnel. Il réprouve les positions exclusives et offre de cette manière une définition de la parole chargée de nombreux sens possibles et plus profonde que son simple contenu positif.

II. Mais des « paroles dégelées » qui s'avèrent incompréhensibles

L'attitude de ses amis contraste avec celle de Pantagruel. Panurge ne semble en effet pas capable de plier son esprit à une écoute attentive, son désir se bornant à «voir» sensiblement les paroles. Il renvoie ainsi aussi bien à l'*Ancien Testament* qu'au mythe néo-platonicien d'une langue naturelle qui traduirait sans faille l'essence du monde. Or, si les paroles-choses se manifestent bien à Panurge sur le pont du navire, elles s'avèrent de simples morceaux de matière brute qui, en dégelant, éclatent en sons incompréhensibles. Quand il fait référence à «Dieu», affolé, il reconnaît en fait l'idolâtrie de la parole. Cette régression est visible dans le choix des titres de chapitre: quand le chapitre 55 envisage un miracle, celui des «paroles dégelées», le chapitre 56 enregistre l'échec des «paroles gelées».

Les compagnons de Pantagruel ne veulent pas «écouter», ils sont soumis à la tyrannie du visible: quand ils veulent saisir eux-mêmes l'événement, les paroles regèlent et tombent «comme des dragées». La satisfaction des sens est totale, mais les paroles restent incompréhensibles. Le pilote du vaisseau offre à ceci une explication rationnelle: les bruits sont ceux d'une bataille qui a eu lieu auparavant et qui ont gelé avec l'hiver. Il assure la cohérence du roman en l'extirpant du merveilleux, mais supprime le pouvoir du signe. Et les paroles humaines restent inintelligibles derrière les bruits: «c'était langue barbare».

Face à cet échec, Panurge réclame à Pantagruel davantage de paroles dégelées. Mais ce dernier refuse: donner ses paroles est «acte des amoureux». Panurge propose ensuite de s'approprier les «paroles gelées» en les achetant. Elles deviennent alors des signes conventionnels établis par les hommes dans un but pragmatique. Mais Pantagruel refuse cet échange mercantile et propose ironiquement à son ami de

lui vendre plutôt « du silence ». Cette dernière réplique nous renvoie au passage du *Tiers Livre* où Pantagruel louait déjà « le conseil des muets » qui, grâce à leur langage silencieux, évitent de tomber dans les pièges de la parole.

III. Il faut accéder à la dimension poétique des mots

Pantagruel dénonce l'absurdité des « paroles gelées » : elles représentent le caractère arbitraire du langage qui, loin d'être une création divine adhérent à l'essence des choses, est une convention humaine qui les emprisonne et les fige en les soustrayant à la libre circulation des sens et des contresens. Quand le narrateur insiste pour garder les paroles « dans de l'huile », Pantagruel s'insurge : le langage ne se conserve pas, il se recrée constamment. Le mot authentique s'actualise dans l'échange immédiat, se vit, s'adapte. Le langage ne se thésaurise pas mais vit du contact entre les locuteurs. Pantagruel dit qu'il faut « avoir les mots en mains » : il s'agit de manipuler des signes sonores, s'en servir et en jouer.

Dans son désir de conserver les mots, le narrateur apparaît comme une représentation de l'auteur qui veut écrire un livre. Or, pour Pantagruel, le livre fige la parole et fait perdre leur signification aux signes. À l'inverse, les Pantagruélistes réinventent le langage : l'oral et l'ouïe se trouvent supérieurs à l'écrit. Mais les géants érodent ainsi de l'intérieur le livre qui les porte ! C'est le narrateur qui lève cette contradiction : il libère les sens multiples de la parole grâce à la polysémie de « mot » : « prendre au mot » (s'en tenir au sens littéral), « vendre à son mot » (vendre au prix fixe), calembour sexuel « prendre au mot/membre », « avoir le mot de la Dive Bouteille » (la solution). On retrouve les valeurs rigides et quantifiables de la parole gelée et la multiplicité sémantique de la parole démythifiée.

La connaissance du monde, reconquis grâce au silence, ne peut être communiquée que par les paroles : la « parole gelée » devient alors le miroir du roman-même. Mais derrière ces signes conventionnels, il s'agit d'être attentif à la poétique des mots. Les personnages sont ainsi entraînés dans une joyeuse fête des mots, qui se donnent et s'échangent sans être conservés. À la fin du texte, Panurge évoque la possibilité d'avoir ici le mot de la dive bouteille : dans le roman suivant, on saura qu'il s'agit de « Trinch », « trinquons ». L'invitation à une joyeuse ivresse verbale est présente dès ce passage.

L'image des « paroles gelées » traverse l'histoire de la littérature occidentale : des paroles d'Odysseus assimilées à des flocons de neige dans *l'Iliade* aux *Moralia* de Plutarque, de Castiglione à Rabelais, du *Baron de Münchhausen* de Rudolf Raspe à *Hesperus* de Jean Paul.

Chez Rabelais, la forme rejoint le fond : le texte lui-même est plus poésie que savoir positif. Et c'est la grande modernité de Rabelais : par le caractère réflexif de son œuvre, il interroge la tradition parlée, l'écriture, la lecture, et l'interprétation.

Pour aller plus loin

- « Paroles gelées », *Pièce démontée* n° 186, Canopée édition, 2014.
- Michel Jeanneret, « Les paroles dégelées », *Littérature*, volume 17, numéro 1, 1975.
- Francesca Irène Sensini, « Parole gelées », *Italie*, Centre Aixois d'études romanes, 2012.
- Jean-Louis Benoit, « Faut-il interpréter le mythe des paroles gelées? », *L'école des lettres*, 2001.

Fiche n° 2

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, ou la puissance de la parole poétique en temps de détresse

Dans le dernier tiers du xvi^e siècle, les idéaux humanistes de la Renaissance viennent se fracasser contre les guerres de religion. Entre 1562 et 1598, la France s'enfoncé dans une succession de conflits entre protestants et catholiques : ils entraînent des massacres qui ne s'éteindront qu'avec la mise en place de l'Édit de Nantes en 1598 par Henri IV. Cette situation politique a eu de profondes répercussions sur notre littérature : si Ronsard défend la cause catholique et l'autorité royale dans les *Discours*, le protestant Agrippa d'Aubigné s'engage dès 1573 comme écuyer aux côtés d'Henri de Navarre, le futur Henri IV. Il vit la violence des combats. Blessé durant la bataille de Casteljaloux en 1577, il fait noter solennellement sur les lieux mêmes du combat les prémisses de ce poème de neuf mille alexandrins, divisés en sept chants, qui constitueront *Les Tragiques*. Achievé dès 1589 sous sa première version, le recueil ne paraîtra qu'en 1616. Le chant I déploie les « Misères » de la France ensanglantée ; faisant appel aux plus belles figures de la rhétorique, le poète y dépeint la France sous les traits d'une mère déchirée par ses propres enfants.

I. Le poète guerrier et la mort de l'ancienne poésie

Agrippa d'Aubigné incarne la conscience douloureuse des horreurs commises au nom de la religion et la nécessité de faire entendre la colère, portée par un souffle poétique nouveau. L'accusation de lâcheté qu'il jette comme un défi concerne autant l'incapacité des rois à faire cesser le chaos et à redresser le royaume, que la timidité des protestants à soutenir les leurs. Maniant la polémique et l'invective, la poésie d'Aubigné atteint souvent la grandeur de l'épopée ; en se déployant symboliquement sur sept livres, sa parole prend l'ampleur d'une voix prophétique comme celle de Jean dans l'*Apocalypse* annonçant la venue des sept cavaliers. La voix du poète s'élève non seulement pour dénoncer la corruption morale des rois et des princes mais pour annoncer l'avènement d'une nouvelle ère qui apportera la vengeance aux victimes : il fallait inventer un langage poétique à la mesure de ces événements tragiques et à la mesure de cette promesse quasi messianique. « Je n'écris plus les feux d'un amour inconnu,/Mais par l'affliction plus sage devenu,/J'entreprends bien plus haut, car j'apprends à ma plume/Un autre feu auquel la France se consume » (I, v. 55-58).

Ayant abandonné les « mignardes vallées » des poètes de la Pléiade, Aubigné se présente dès le premier livre des « Misères », comme un poète-guerrier inspiré par Dieu, écrivant, « la botte en jambe » (I, v. 78), ses chants sur le champ de bataille : « Sous un inique Mars, parmi les durs labeurs/Qui gâtent le papier et l'encre des sueurs/[...] Nous avortons ces chants au milieu des armées [...] » (I, 67-70). La nouvelle poésie est fille de la haine et de la violence, enfant accouchée dans l'urgence et le sang, au milieu du bruit et de la fureur des batailles. Cet art nouveau ne saurait donc s'accommoder du lyrisme de l'ancienne poésie, incarnée par Ronsard et du Bellay. Sa nouvelle « musique » martiale doit s'accorder avec la violence des combats sanglants : « le luth que j'accordais avec mes chansonnettes/Est ores étouffé de l'éclat des trompettes » (I, 72-73).

Ainsi le modèle, ravivé par la Renaissance, de la *furor poeticus* (la « folie du poète » est la théorie grecque de l'inspiration par l'enthousiasme) est-il mis au service de la « fureur » guerrière, elle-même au service de la foi et de Dieu. C'est Dieu qui parle par la bouche et par la plume du poète : « Dieu, qui d'un style vif, comme il te plaît, écris/Le secret le plus obscur en l'obscur des esprits [...] /Puisque de ton amour mon âme est échauffée/Jalouse de ton nom, ma poitrine embrasée/De ton feu pur, repurge aussi de mêmes feux/Le vice naturel de mon cœur vicieux/[...] Ailleurs qu'à te louer ne soit abandonnée/La plume que je tiens puisque tu l'as donnée » (I, v. 43-54).

II. L'invocation à Melpomène, muse du chant et de la tragédie

En appelant la Muse pour chanter la colère d'Achille, Homère faisait entendre la voix de celle-ci dans les premiers vers de l'*Odyssée*. Invoquer les muses revient à restaurer la parole poétique dans un style sublime qui se rattache à une inspiration divine. Dès les premiers vers, Aubigné en appelle à Melpomène, la muse de la tragédie, pour incarner et proférer la douleur de la France déchirée. « J'appelle Melpomène en sa vive fureur/[...] Échevelée, affreuse, et bramant en la sorte/Que fait la biche après le faon qu'elle a perdu » (I, v. 79-83). Cet appel et sa magie incantatoire font s'élever une hypotypose (v. 82-88) : la vision d'une bacchante incarnant la folie hors de toute mesure du peuple de France. Le recours à la tradition antique de l'allégorie permet surtout ici de sacraliser et de sublimer la parole poétique.

L'allégorie de la muse repose sur la personnification d'une abstraction, la Douleur, elle-même fruit d'une condensation ; la métaphore de la muse de la tragédie se double d'une métonymie de l'abstrait pour le concret : le sang des victimes va être représenté par le récit tragique de ce massacre : « Que la bouche lui saigne, et son front éperdu/ Fasse noircir du ciel les voûtes éloignées,/Qu'elle éparpille en l'air de son sang deux poignées,/Quand épuisant ses flancs de redoublés sanglots/De sa voix enrouée, elle bruira ces mots [...] » (v. 84-88). Melpomène est avant tout une voix, un sanglot, un chant qui doit s'élever vers les cieux.

Cette allégorie est immédiatement suivie d'une prosopopée, figure de style permettant de faire parler les absents, les idées et les morts : le poète donne alors la parole à Melpomène qui achève la sacralisation de la parole poétique en apostrophant à

son tour la France déchirée et noyée dans le sang. Elle ne prend pas la parole : elle vomit, elle hurle sa douleur plus qu'elle ne la chante et c'est son sang même qui coule à travers son masque tragique : « Ô France désolée, ô terre sanguinaire, / Non pas terre, mais cendre ! ô mère, si c'est mère / Que trahir ses enfants aux douceurs de son sein / Et quand on les meurtrit les serrer de sa main ! / Tu leur donnes la vie, et dessous ta mamelle / S'émeut des obstinés la sanglante querelle » (I, 89-94). Porte-voix de la douleur des victimes, telle la pythie, Melpomène déverse un flot de paroles sacrées : « Je veux peindre la France une mère affligée / Qui entre ses bras de deux enfants chargée » (v. 96-97). Par cette nouvelle allégorie de « la France mère affligée » qui constitue une sorte d'*ars poetica*, le poète amplifie et condense la parole poétique qui prend une portée universelle.

III. Pour un nouvel art poétique

Cette amplification est à la hauteur des massacres commis et la poésie nouvelle doit désormais s'écrire avec le sang des martyrs. Ce sang se mêle désormais à la source de l'Hippocrène, source du mont Hélicon : selon la mythologie grecque, c'est à l'endroit où Pégase a heurté ce mont qu'a jailli la source. C'est en buvant l'eau de cette source que le poète, autre créature ailée, recevait l'inspiration. Or Pégase, ce cheval ailé, était lui-même né du sang de la Gorgone Méduse lorsqu'elle fut tuée par Persée. Ce détail va sans doute permettre au poète de condenser l'onde de l'Hippocrène avec les flots de sang des martyrs. Car le poète ne boit plus de cette eau pure : il s'abreuve désormais dans l'eau rougie du sang des victimes : « Ces ruisselets d'argent, que les Grecs nous feignaient, / Où leurs poètes vains buvaient et se baignaient / Ne courent plus ici : mais les ondes si claires / Qui eurent les saphirs et les perles contraires, / Sont rouges de nos morts [...] » (I, v. 59-63). Cette dernière hyperbole valorisant les martyrs – mot dont le sens premier est « témoin » –, la parole poétique vient parler pour les morts qui se sont tus et révéler la vérité tue par les « déloyaux tyrans » qui continuent leurs farces et jeux « Quand le peuple gémit sous le faix tyrannique » (II, v. 204-205).

Aubigné, véritable initiateur du lyrisme religieux, sait mobiliser tous les ressorts de la rhétorique traditionnelle pour dénoncer les travers des grands et les souffrances du peuple. Sa voix, tantôt mystique et tantôt satirique, prend une ampleur inégalée dont Victor Hugo saura s'inspirer lorsqu'il écrira *Les Châtiments*.

Pour aller plus loin

- Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, édition GF, 1968, avec une orthographe modernisée ici par nos soins.
- On pourra lire également les *Regrets* (1558) du poète Du Bellay, et notamment le sonnet 9 dans lequel Du Bellay développe la même allégorie avec la même apostrophe rhétorique initiale : « France, mère des arts, des armes, et des loix / Tu m'as nourry longtemps du laict de ta mamelle : / Ores comme un aigneau qui sa nourrice appelle / Je remplis de ton nom les antres et les bois ».