



Article scientifique

Article

1981

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Du mystère à la mystification: le sens caché à la Renaissance et dans
Rabelais

Jeanneret, Michel

How to cite

JEANNERET, Michel. Du mystère à la mystification: le sens caché à la Renaissance et dans Rabelais.
In: Versants, 1981, n° 2, p. 31–52. doi: 10.5169/seals-249203

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:74201>

Publication DOI: [10.5169/seals-249203](https://doi.org/10.5169/seals-249203)

gliata » (o « disfogliata » : cfr. *Par.* XXVIII 117 « [questa primavera] che notturno Ariete non dispoglia », per cui l'edizione critica del Petrocchi menziona la variante « dispoglia »; e cfr. *Purg.* XXXII 38 « pianta dispogliata »). Il gioco etimologico è anche in Guittone « O non Fiorentini, ma desfiorati e desfogliati e franti » (ed. Meriano, p. 14).

- ¹⁴ Il recente commento del De Robertis (Milano-Napoli, Ricciardi, 1980), a cui si rinvia, ne richiama le numerose occorrenze nel II, III, VI, XII, XXIII capitolo.
- ¹⁵ *Lituris* è chiosato *licteris* : cfr. Dante Alighieri, *Le Egloghe*, testo, traduzione e note a cura di G. Brugnoli e R. Scarcia, Milano-Napoli, 1980, p. 28.
- ¹⁶ Sulla questione la messa a punto più aggiornata è in *Enciclopedia Dantesca* cit., II, pp. 10-14. Ma vanno aggiunti alla copiosa bibliografia Roger Dragonetti, « L'enigma forte », in *Dante pèlerin de la Sainte Face*, Romanica Gandensia XI, Gand, 1968, p. 400 sgg.; e Joseph Chierici, « Ancora del Cinquecento diece e cinque », in *Studi Danteschi*, LI, 1978, pp. 277-288.
- ¹⁷ Cfr. Edmond Faral, « Le manuscrit du Hunterian Museum de Glasgow », in *Studi Medievali*, n.s., IX, 1936, p. 105.
- ¹⁸ Data la non comune reperibilità di questi esempi, è utile segnalare che Fazio si legge nell'edizione di *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di G. Corsi, Bari, Laterza, 1952, II, pp. 27-30; e il sonetto del Piacentini in Armando Balduino, « Le esperienze della poesia volgare », in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 3/1, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 332 (e cfr. anche p. 293).
- ¹⁹ Una sapiente applicazione di questo metodo è in Giovanni Pozzi, « Gli artifici figurati del linguaggio poetico e l'iconismo », in *Strumenti critici*, 31, ottobre 1976, pp. 349-383. Più in generale, è utile ai presenti fini anche il volume di François Rigolot, *Poétique et onomastique. L'exemple de la Renaissance*, Genève, Droz, 1977 (con buona bibliografia).
- ²⁰ In un alfabeto di 23 lettere da A a Z (posto che ovviamente U=V), A=1, M=12, O=14, R=17; B=2, E=5, A=1, T=19, R=17. Esaminando la prosa che illustra questo stesso sonetto « È chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore, per molta simiglianza che ha meco » (*Vita Nuova* XXIV 5), si potrebbe constatare, non so però quanto opportunamente, che AMORE dà una somma di 49, la stessa di BEATR(ICE), se dal corpo del nome si isola IC (99).
- ²¹ La « donna gentile », come è noto, ingenera nella *Vita Nuova* un « desiderio » che possiede Dante « alquanti die contra la costanzia de la ragione », dal XXXV al XXXIX capitolo. Per il dittico di sonetti di corrispondenza, mi permetto di rinviare al mio volume *Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 132 e 138, e a « La farga di Cino da Pistoia », in *Lingua Nostra*, XLII, 1981.
- ²² La circostanza meriterebbe ben altro indugio; basti per ora segnalare come la donna « verde » simboleggi nelle rime petrose un amore sensuale e doloroso; e come Beatrice invece vesta panni « di colore bianchissimo », o « sanguigni », o « di color di fiamma viva », nella *Vita Nuova* e nella *Commedia*, mai verdi (« smeraldi » però son detti gli occhi di Beatrice in *Purg.* XXXI 116).
- ²³ La proiezione del nove da una sostanza una e trina è ripresa in due celebri terzine: « ché quella viva luce che si mea / dal suo lucente, che non si disuna / da lui né da l'amor ch'a lor s'intrea, / per sua bontate il suo raggiare aduna, / quasi specchiato, in nove sussistenze, / eternalmente rimanendosi una » (*Par.* XIII 55-60).

DU MYSTÈRE A LA MYSTIFICATION

Le sens caché à la Renaissance et dans Rabelais

Sous l'énoncé patent, faut-il chercher un sens caché? La lettre signifie-t-elle plus, ou autre chose, que son message apparent? Si la littérature détient le pouvoir de voiler son objet et joue sur la duplicité du langage, quelles sont les lois de ce discours à double fond? Quelle est l'extension du phénomène et, à tel moment de l'histoire, sa légitimité? Ainsi se pose, dans la poétique de la Renaissance, la question du secret. Formalisé dès l'Antiquité, le problème a traversé tout le Moyen Age et, au XVI^e siècle, commande la lecture, hante l'écriture. Son champ est immense, puisqu'il embrasse d'un côté l'exégèse, de l'autre la production littéraire. Les pages qui suivent, en quelques propositions ou hypothèses sommaires, ouvriront, au mieux, des perspectives de recherche¹. Elles s'exposent sciemment à un double danger: effleurer des matières complexes ou, à force de simplifier, enfoncer au contraire des portes ouvertes.

1. *Le secret dans la lecture / dans l'écriture*

1.1. *Silènes*

Dans les théories herméneutiques de la Renaissance, le *topos* des Silènes, emprunté au *Banquet* de Platon, fonctionne comme une figure privilégiée du sens caché. En suivre les occurrences, de Pic de La Mirandole jusqu'au Tasse et à Giordano Bruno², ce serait montrer comment s'articulent, dans l'exégèse humaniste, un système de la lecture et une doctrine du secret. Je ne retiendrai ici que deux textes, dans Erasme et dans Rabelais; ils sont bien connus, mais leur différence n'a peut-être pas été suffisamment interrogée.

Dans l'adage 3301, *Sileni Alcibiadis*³, Erasme, au nom de la philosophie du Christ, invoque les Silènes, et Socrate qui leur ressemble, comme le paradigme le plus juste pour reconnaître la vraie nature des phénomènes. Il pose comme une loi générale que la valeur et la vérité se cachent; que le sens ultime des mots et des choses ne se livre qu'à celui qui, sous les mirages de l'apparence,

sait découvrir le secret de l'être : « Haec nimirum est natura rerum vere honestarum : quod habent eximium, id in intimis recondunt abduntque ; quod contemptissimum, id prima specie prae se gerunt »⁴. Epistémologie dualiste, sur laquelle se greffent à la fois une méthode pour le déchiffrement des textes et une éthique. Par delà la lettre des Écritures, l'exégète dégagera le sens spirituel — seul moyen de déployer les puissances latentes dans la fable juive et dans la parabole évangélique. Parallèlement, le chrétien arrêtera sa conduite sur le rejet du paraître, le refus du monde, pour déceler dans le secret des cœurs, dans l'humilité et la faiblesse, les vrais fondements de la morale. L'emblème à double face du Silène légitime l'inversion des valeurs et fonde une rhétorique du paradoxe : comme dans *l'Eloge de la folie* (où le *topos* resurgit), le vrai monde est un monde renversé, où s'actualise la vertu des choses cachées, où les signes, libérés de leur acception littérale, retrouvent, par l'interprétation spirituelle, leur contenu de vérité. Même si le sens voilé ne se laisse pas réduire à des certitudes simples⁵, une méthode pour lire le monde et le Livre néanmoins s'impose : « in cognitione, germana rerum veritas semper altissime latet »⁶ : un secret se cache au plus profond, qui demande à être débusqué.

Pour transmettre à son public une consigne de lecture, Rabelais, dans le *Prologue de Gargantua*, reprend le double *topos* du Silène et de Socrate. L'argumentation semble fondée sur les mêmes principes et les mêmes analogies que dans Erasme : « à plus hault sens interpréter ». Examiné de près, le discours révèle cependant une systématique ambiguïté : il pose un modèle herméneutique familier — le double registre de l'allégorie⁷ — mais en dénonce simultanément l'absurdité. La fable platonicienne n'illustre plus l'évidence du sens caché — elle le problématise. On a souvent mis à jour la démarche retorse de Rabelais⁸. A peine a-t-il recommandé à ses lecteurs de « rompre l'os et sugcer la substantifique mouelle » qu'il dénonce l'ineptie des commentaires allégoriques : ils distordent le projet de l'auteur ; ils désapproprient le texte en y superposant arbitrairement des significations toutes faites. Au reste, avant même ce retournement, des équivoques, dès le début du *Prologue*, altéraient la crédibilité du programme silénique. Désavouée par la situation d'énonciation — un bonimenteur à la foire — travaillée par la parodie et l'ironie, l'argumentation en faveur du sens caché subvertit l'apparente netteté de son message. Le jeu comique des signifiants mine le sérieux de l'énoncé et, pour qui sait lire, conteste *a priori* les tentatives de récupération morale. L'auteur feint d'assumer une théorie de l'interprétation, alors qu'il a déjà pénétré dans l'indétermination de la fiction. La simplicité du modèle dualiste était un piège. La lecture qui postule, au cœur du texte, l'existence

d'un mystère et néglige le plaisir de l'histoire au profit d'abstractions cachées risque de lâcher la proie pour l'ombre. Rabelais n'a rappelé le dispositif traditionnel que pour mieux ébranler l'abusivité valorisation du secret.

1.2. *L'allégorie est nécessairement rétrospective*

Entre ces deux versions du *topos*, entre la tranquille certitude, chez Erasme, de tenir le fil d'Ariane, et la perplexité où Rabelais, au contraire, précipite son lecteur, comment expliquer l'écart ? La question est d'autant plus pertinente qu'entre les deux hommes, dans leurs choix idéologiques et dans leur pratique de l'écriture, les affinités sont nombreuses.

Replacées dans leur contexte humaniste, les deux positions ne sont pas contradictoires. Car il faut bien distinguer les perspectives. Erasme définit un mode de lecture — plus précisément la lecture des livres sacrés. Rabelais, lui, adopte la position de l'écrivain et c'est l'interprétation de son propre récit qu'il envisage. Si les œuvres antiques et bibliques — objet de lecture — détiennent en puissance un secret et invitent à la recherche d'un sens caché, les productions ultérieures usurpent le prestige d'un mystère qu'elles ne détiennent plus : l'allégorie comme pratique de la dissimulation appartient au passé ; elle n'est plus, pour l'écrivain, qu'une survivance, une forme dépourvue de nécessité. Telle est l'hypothèse dont je voudrais esquisser la vérification : la littérature qui cache un secret est celle qui, écrite autrefois, s'offre aujourd'hui au déchiffrement comme un *corpus* clos. Pour les humanistes, l'allégorie relève de l'exégèse, non de l'écriture ; elle appartient aux méthodes de la philologie, mais n'alimente plus l'activité poétique.

Sans reconstituer ici toute la théorie de l'histoire à la Renaissance, on peut rappeler les principes qui fondent cette distinction. Ils relèvent du mythe des Origines et d'une conception du temps comme dégradation progressive. Les premiers poètes (qui étaient aussi des savants et des théologiens) avaient communication avec les dieux. Possédés par la fureur, médiateurs d'une révélation surnaturelle, ils ont déposé dans leurs œuvres tout un savoir qui, depuis lors, s'est occulté. Prophètes de la tradition biblique, chantes et philosophes de l'Antiquité païenne, ils participent tous de la même vérité première et l'ont exprimée par des figures, qu'il appartient au lecteur de décrypter⁹. Nous y reviendrons plus loin : le mythe de l'inspiration, le prestige et l'autorité des auteurs en proportion de leur ancienneté, ces paramètres commandent nécessairement la lecture humaniste des textes classiques et bibliques, et légitiment, à condition de ne pas céder aux excès d'un décodage mécanique¹⁰, l'interprétation allégorique.

Il reste que l'âge d'or est derrière et que les oracles se sont tus ; aux hommes de la chute, Dieu ne livre plus ses secrets¹¹. Abandonnée aux contingences de l'histoire, l'écriture a perdu le foyer métaphysique autour duquel elle se déployait. Du coup, les conditions de l'allégorie font défaut : si la vérité première, que le langage couvre de ses voiles, s'est éclipsée, la structure à double registre ne se justifie plus. L'allégorie postule la transcendance d'un ordre stable, elle exige que le sens, par delà les ambiguïtés du langage, se fixe en un lieu ultime et nécessaire. Mais qui peut prétendre, après deux millénaires de dérive, sous le signe de Babel, avoir encore des mystères à révéler ? Reconnaître la supériorité des Anciens, c'est leur abandonner la pratique du sens caché et se contenter des bribes d'une vérité devenue problématique. Bien sûr, mages et allégorètes, au XVI^e siècle, ne manquent pas : je signale ici une tendance avancée de l'humanisme, qui se cristallise surtout, on le verra, dans la littérature¹².

1.3. *L'inflation de l'allégorie au Moyen Age*

Dès le moment où ils prennent en compte le mouvement de l'histoire et reconnaissent que, depuis l'Antiquité, un écart s'est creusé, une transparence s'est perdue, les humanistes sont donc conduits à tracer, dans la pratique de l'allégorie, un partage nouveau. L'idée que le texte soit le réceptacle d'un sens caché s'historicise et se limite progressivement à définir un mode de lecture, non d'écriture. Or cette distinction, le Moyen Age ne l'a pas observée et ce sera l'un des griefs que la Renaissance lui adressera : il a prodigué l'allégorie à tort et à travers — abus que le renouveau philologique et littéraire du XVI^e siècle cherchera précisément à redresser.

Il n'est pas question d'analyser ici les méthodes de lecture et d'interprétation au Moyen Age ; je voudrais seulement et brièvement rappeler comment elles ont été perçues à la Renaissance, afin que la volonté de changement soit mieux comprise. Ce qu'ont surtout retenu, et rejeté, les humanistes, c'est le foisonnement des gloses, l'infini moutonnement des commentaires. Entre le lecteur d'un côté, les autorités classiques ou les sources bibliques de l'autre, des médiateurs ont interposé leurs paraphrases, leurs abrégés ou, précisément, leurs allégories : une masse de discours seconds, une accumulation de substituts et de figures postiches. Or pareille lecture n'a aucune chance d'accéder jamais au cœur du texte, où réside sa vérité propre. Elle demeure toujours en deçà, renvoyée de simulacres en succédanés.

L'écriture, dans ces conditions, n'est elle-même qu'une réécriture, une nouvelle glose en marge d'un autre texte ; elle relève du

même cycle de la supplémentarité et, pour les hommes du XVI^e siècle, mérite la même réprobation. Elle n'est qu'un mode de la lecture ou du commentaire, si bien qu'elle aussi participe de l'inflation du verbal et concourt à l'occultation du texte premier. Captive d'un monde livresque où le scripturaire s'autogénère, la glose des scolastiques n'explique jamais qu'une autre glose, de sorte qu'au lieu de contribuer au dévoilement du sens caché, dans la Bible ou dans les œuvres antiques, elle produit de nouveaux problèmes, elle crée artificiellement de nouvelles énigmes. Les humanistes ont saisi clairement le danger de cette dérive : prise dans la circularité de la répétition, l'écriture se mire en soi, s'abandonne à l'initiative des mots ou des formes et, débordée par la complexité des références internes, ne fait qu'engendrer des pseudo-mystères. Elle n'éclaire rien ; elle complique et brouille son objet. Aux allégories des Anciens, elle superpose ses propres voiles — avec cette différence que les premières dissimulaient un secret authentique, tandis que les secondes procèdent de la confusion de la pensée ou de l'obscurité des mots. Les humanistes reprochent au Moyen Age d'avoir abusé frauduleusement de la structure du secret, alors qu'il n'avait rien à cacher ; ils désavouent l'usage formel de l'allégorie, le goût du mystère pour soi ; ils dénoncent enfin la complicité de l'écriture et de la lecture qui, à force de s'alimenter l'une l'autre, en dehors de la sanction de la vérité, produisent un discours autoréférentiel et hermétique.

Cela va de soi : les données historiques sont infiniment plus complexes et nuancées. J'ai voulu seulement indiquer pourquoi l'allégorie apparaît aux humanistes comme un héritage suspect. On comprendra mieux, dès lors, que, dans leur entreprise de restauration, ils réservent au sens caché un statut limité. Dans l'ordre de la lecture et du commentaire, il s'agira, pour conjurer les faux problèmes, d'instaurer un contact direct avec les sources et de définir, pour en déchiffrer les secrets, une méthode d'appréhension immédiate, à l'opposé des procédés labyrinthiques du Moyen Age (voir 2). Quant à l'écriture, elle tentera d'ouvrir à l'expression littéraire un champ nouveau qui s'affranchira de la tradition allégorique pour faire l'expérience d'un mode inédit du secret : ce qui sera proposé à partir de l'exemple de Rabelais (voir 3 et 4).

2. *La lecture de la vérité cachée*

2.1. *Les traditions parallèles*

Si la Renaissance tend à rejeter l'allégorie dans le passé, si elle arrête, pour la déchiffrer, de nouvelles méthodes, la conviction que les textes les plus anciens détiennent une vérité profonde et qu'ils

la transmettent voilée demeure bien vivante. Ce postulat commande l'interprétation et des livres bibliques et des grandes œuvres archaïques. Les uns et les autres, une fois leurs symboles dûment élucidés, devaient du reste se rejoindre comme les versions parallèles d'une même et unique révélation. Ce principe syncrétiste — justification nécessaire des études classiques — ne pouvait d'ailleurs lui-même être vérifié qu'à l'aide d'une lecture allégorique. Dégager ainsi, sous des figures hétérogènes, les mêmes archétypes, c'eût été, aux yeux des humanistes, une raison suffisante de parier pour le secret. Il y en avait d'autres.

C'est ce que je voudrais suggérer par deux sondages, dans chacune des deux traditions — et montrer du même coup quels pouvaient être, à la Renaissance, le statut du sens caché et les voies pour y accéder.

2.2. Exégèse biblique

Où gît le vrai sens de la Bible ? Comment s'en emparer ? Pour témoigner de ce débat, qui traverse tout le XVI^e siècle, j'invoquerai rapidement l'exemple d'Erasme.

À l'origine de son système herméneutique, un principe fondamental : « Fortasse plusculo fructu legetur fabula poetica cum allegoria, quam narratio sanctorum librorum si consistas in cortice »¹³. Lire les Écritures en se maintenant à la surface, réduire la Parole de Dieu à son acception littérale, cela est si absurde et stérile qu'il vaudrait mieux, pour nourrir l'esprit, interroger le sens caché des allégories païennes. Le Christ a ouvert la voie, les Pères l'ont explorée, et leur exemple demeure toujours actuel : la Bible est un répertoire inépuisable de secrets et de mystères, en proportion des desseins insondables du Créateur. Le récit historique — comme la chronique du peuple d'Israël — n'est qu'un support, du même ordre que le revêtement trompeur des Silènes : s'y arrêter, c'est succomber à la superstition littéraliste des scribes et des pharisiens ; c'est pervertir la liberté de la foi en l'asservissant à l'observance de formes vides. Bref : pour qui, comme Erasme, reconnaît dans l'Évangile le foyer de la vérité, le monde et le Livre s'offrent comme autant d'allégories : des systèmes de signes dont la valeur renvoie ultimement à l'événement central de l'incarnation.

Le principe posé, reste la méthode : plus facile à définir négativement, en dénonçant les pièges où peut se fourvoyer l'authentique recherche de la Révélation. On le sait : Erasme et avec lui tout l'humanisme chrétien se méfient de la théorie des quatre niveaux de sens léguée par la scolastique et, vers le XV^e siècle, figée en un système rigide. La réaction de rejet est significative : les trésors latents que dissimule la Bible ne se laissent pas traquer par des

procédés mécaniques ; il est trop simple — et réducteur — de vouloir les ranger en catégories étanches. Ordonnée selon les schémas contraignants d'une grille *a priori*, la Parole de Dieu dissipe sa puissance et altère son pouvoir de rayonnement. Le système de la quadruple interprétation apparaît aux humanistes comme la version caricaturale de l'allégorie, parce qu'au lieu de libérer les virtualités du sens caché il les force dans les cases toutes faites d'une grille stéréotypée. Les théologiens de la fin du Moyen Âge savaient trop bien ce qu'ils cherchaient ; dans la rigoureuse logique et l'armature rationnelle de leurs commentaires, l'esprit étouffé, la vertu heuristique du secret se perd.

L'herméneutique d'Erasme, dans sa phase positive, travaille justement à rendre au mystère sa différence et son potentiel de surprise. Elle n'exclut pas le déploiement de la Parole selon la formule des quatre sens, mais préfère jouer sur un dispositif, plus simple et plus souple, à deux registres : la lettre et l'esprit, une évidence immédiate, qui est elle-même le foyer d'autres messages, sans que la relation des deux niveaux, ni l'extension des significations latentes, puissent être systématisées. La germination de l'Écriture et son inépuisable productivité relèvent en fait d'une théorie du symbole, où la profusion sémantique ne connaît *a priori* aucune clôture. Dans sa version érasmiennne, l'allégorisme rejette toute détermination univoque afin de restituer aux sens cachés leur dynamisme et de conserver à la gamme des analogies toute sa mobilité. Un code préalable, un décryptage automatique forceraient le mystère, comme si le but était de réduire l'esprit à la positivité de la lettre. Il faut reconnaître au contraire qu'il n'existe pas de méthode assurée ; le lecteur n'épuise pas les énigmes de la Bible ; sa recherche n'est jamais achevée¹⁴.

Toute contrainte formaliste une fois levée, il reste, pour accéder à l'envers du texte, le cheminement personnel de l'intuition. Ce désaveu des techniques et ce recours ultime à une stratégie d'identification me paraissent essentiels dans l'exégèse humaniste. L'extension de la philologie — une science de la lettre — n'entame pas la nécessité d'une adhésion plus immédiate et d'une participation par la sympathie, au gré des mouvements du cœur. Dans son contact avec l'original, le commentateur doit mettre en jeu tous ses pouvoirs d'adaptation, d'absorption et éveiller chez son destinataire le même investissement total de soi, sans quoi ils se maintiennent l'un et l'autre à la périphérie de la vérité. Il ne s'agit plus alors de déchiffrer ni de se soumettre à une méthode positive, mais comme en un acte de foi, de s'approprier sans médiation la substance du message. Erasme, ici, ne demande qu'à retrouver l'authentique, et aventureuse, spiritualité du Moyen Âge : sa lecture est une rumi-

nation, une méditation. Elle ne requiert la garantie du sens historique que pour s'abandonner plus sûrement à l'enchaînement des analogies. D'autres, c'est vrai, comme Lefèvre d'Étaples, vont plus loin dans l'exploration de la fusion mystique et, pour pénétrer au cœur des Écritures, comptent sur l'inspiration de l'Esprit, sur la promesse d'une révélation directe. Même si Erasme, comme on sait, demeure plus réservé, par méfiance pour les débordements affectifs et les abus de l'hermétisme, il n'en reste pas moins que l'exégèse, pour lui aussi, relève d'une expérience intérieure et mobilise les pouvoirs de l'intuition.

2.3. *Les mystères antiques*

Tandis que l'humanisme chrétien fonde sa théologie sur la pratique expérimentale de l'allégorie, un autre courant (d'ailleurs si vaste et diffus qu'il interfère souvent avec le premier) développe de son côté une doctrine du sens caché et, lui aussi, définit un mode d'appréhension immédiat : c'est le néo-platonisme, dont les ramifications et les métamorphoses sont si complexes, à travers la Renaissance, qu'on se limitera, ici encore, à entrouvrir des perspectives.

Dès le moment où, ranimée par l'École florentine, la vulgate platonicienne, contaminée par la pensée hermétique, se répand sur l'Europe, les bases sont posées pour un symbolisme généralisé. Le monde des forces et des matières est une écriture chiffrée, un immense magasin de signes où gisent, plus ou moins opaques et dégradés, les vestiges des Idées. L'univers est un vaste réseau de correspondances qui se relaient sur une échelle verticale, à travers les degrés de l'incarnation, mais structurent aussi, par analogies et sympathies, chacune des couches du réel. Dès lors, il n'est partie qui ne renvoie au Tout, il n'est phénomène qui n'en dissimule d'autres et ne requière une interprétation allégorique. La science est solidaire de la magie et de l'occultisme, parce que la donnée positive postule sa part d'indivisible ; toute activité de l'esprit, soumise à la loi des ressemblances, revient à une opération de déchiffrement, en quête des rapports secrets qui suturent les idées et les choses.

Qu'à partir de telles prémisses, la connaissance et la pratique du monde soient une activité de lecture et un geste herméneutique, c'est donc à peine une métaphore. Encore peut-on quitter pareilles généralités pour rappeler que, dans le même contexte néo-platonicien, se développe la théorie de l'inspiration sacrée qui, à son tour, entraîne un mode de déchiffrement symbolique. L'art échappe à la vanité de la *mimesis* et s'authentifie comme témoin du métaphysique dès lors qu'il procède d'une initiation et revendique la dignité

du discours prophétique. Que les « poètes théologiens » soient relégués à l'aube de l'histoire ou que des génies, par quelque grâce spéciale, prétendent perpétuer leur lignée, peu importe. Reste le principe que l'art véritable, par signes énigmatiques, laisse affleurer un savoir extra-humain ; que ce savoir ne se transmet aux hommes que par similitude, à travers le miroir des symboles et les détours d'un langage approximatif. La poésie qu'il vaut la peine de lire ne se communique que sous la protection du voile. Modelée sur le prototype des mystères, elle réserve ses secrets aux interprètes qui ne reculent pas devant l'obscurité, ou la feinte simplicité, de ses arcanes. Le texte qui n'a rien à cacher peut tomber dans les oubliettes de l'histoire. Subsistent alors, dans la bibliothèque idéale des humanistes, les livres qui, chargés d'une vérité ou d'une beauté permanentes, ne vieillissent pas — livres qui se donnent sans fin à relire parce que l'interprétation n'en épuise jamais la substance. Que, dans la vaste mouvance des néo-platoniciens, autorité et obscurité se soient confortées l'une l'autre, que le *corpus* des écrits hermétiques et la cabale aient été célébrés, dans plusieurs milieux, comme les sources par excellence, cela en dit long sur le prestige du secret comme ressort de la lecture humaniste. Ces quelques repères ne voulaient que rappeler cette ligne de force.

2.4. *Hiéroglyphes et emblèmes*

Pour actualiser le sens latent, dans cette tradition-là, quelle est donc la voie ? Je voudrais suggérer que la méthode recoupe à peu près celle d'Erasme et préconise, à son tour, la saisie immédiate et intuitive du mystère. C'est ce qui ressort de l'intérêt persistant témoigné par les humanistes aux hiéroglyphes puis aux emblèmes : mode significative dont je voudrais, à titre d'exemple, rendre compte brièvement¹⁵.

Les hiéroglyphes tels que les conçoit la Renaissance, de Ficin à Kircher, ne sont pas ceux de Champollion ; ils reposent sur une information historiquement erronée et, célébrés comme modèles d'un langage parfait, relèvent plutôt du mythe. En eux s'incarne l'écriture exemplaire que les dieux, dans un passé immémorial, auraient transmise aux premiers scribes — les prêtres inspirés d'Égypte. Tandis que la graphie conventionnelle — celle des hommes de la chute — est doublement coupée de la réalité, puisque signifiant d'un signifiant qui est lui-même sans rapport nécessaire avec le signifié, les hiéroglyphes paraissent accomplir le rêve d'un signe qui détiendrait les qualités de son objet. En adoptant le langage immédiat des images, ils restituent le phénomène ou l'idée dans sa pure présence ; ils réalisent dans l'ordre graphique l'idéal mimétique du cratylisme.

Ils font d'ailleurs plus que simplement reproduire l'apparence des choses ; eux aussi, ils voilent pour mieux dévoiler quelque secret. Affublés d'une origine transcendante, participant de la transparence primitive, ils sont réputés contenir l'essence même du réel, et par conséquent relèvent à leur tour de l'allégorie. Le lecteur qui les interroge et y cherche des significations symboliques y découvre l'envers mystérieux de la nature. L'identité que les dieux ont conférée aux phénomènes, leurs liens cachés avec le reste de la création : toute la profondeur d'un savoir transcendant repose dans ces signes énigmatiques ; sorte d'Idées platoniciennes rendues visibles, à la fois protégées et exhibées par la double vertu de l'image : écran pour les profanes, révélateur pour les initiés.

Cette version particulière du mythe humaniste de l'âge d'or ne mériterait pas tant d'attention si elle n'illustrait la possibilité, jugée prioritaire, d'une appréhension directe et intégrale du mystère et ne contribuait ainsi, dans la problématique du secret, à une épuration radicale de la méthode. Car le prestige des hiéroglyphes tient surtout à leur universalité : ils échappent à la malédiction de Babel, leur mystère ne procède pas de la pluralité accidentelle des langues, mais de la profondeur authentique et première de la vérité. Leur image ne requiert ni analyse ni traduction, elle s'offre à une lecture immédiate, elle donne prise à la perception globale et instantanée de l'esprit. Un passage de Plotin (*Ennéades* V, 8, 6), commenté par Ficin¹⁶, complété de sources hermétiques, repris et déformé à maintes reprises, allait précisément fonder la supériorité de l'hiéroglyphe en l'érigeant comme paradigme d'un langage destiné à l'intuition. Ce qu'un énoncé discursif étale et émousse dans la durée, l'image le concentre dans la plénitude d'un signe unique, et ce signe, si chargé de sens soit-il, se laisse capter dans l'éclair d'une illumination. Antérieur à l'arbitraire des langues et à la laborieuse nécessité d'encoder un message, l'hiéroglyphe s'impose comme une forme supérieure de connaissance parce qu'à l'œil de l'esprit il livre la vérité sans perte ni retard. Si la Renaissance a choisi d'en faire le modèle par excellence de l'écriture et comme l'archétype lointain de toute communication, c'est non seulement qu'elle présait les langages énigmatiques et susceptibles d'une révélation, mais qu'elle privilégiait aussi une méthode d'aperception non discursive, dans l'espoir que les lenteurs du décryptage s'aboliraient dans la soudaineté de la contemplation, que l'obscurité du secret se dissiperait dans la clarté de l'intelligible.

Par sa théorie de l'hiéroglyphe idéal, la Renaissance conjure donc le maléfice des gloses, qui ne font que différer la vérité, et restitue à la lecture des mystères antiques sa spontanéité, son optimisme. Que cette conception d'une intelligibilité symbolique et

totalisante ait connu alors un vaste développement, qu'elle ait débordé dans le champ du verbal, l'étude des images poétiques, le projet de rivaliser par le discours avec les représentations plastiques (*ut pictura poesis*), la volonté de décrire pour donner à voir et pour mobiliser ainsi, chez le lecteur, ses pouvoirs d'intuition et de synthèse, tout cela viendrait sans doute le prouver. Je m'arrêterai seulement à l'application la plus directe du canon hiéroglyphique : l'art des emblèmes, dont on connaît la vogue aux XVI^e et XVII^e siècles. Ils reprennent souvent, on le sait, la même iconographie que les hiéroglyphes primitifs, dont ils seraient simplement, selon plusieurs auteurs, une version moderne. Comme eux, ils doivent leur prestige à la puissance symbolique de l'image, réputée capable (au nom des mêmes postulats néo-platoniciens) de concentrer en soi, et de transmettre en un clin d'œil, une pluralité de significations, sinon dévaluées et disséminées dans l'étalage des mots. Eux aussi, ils relèvent d'une épistémologie fondée sur la supériorité du regard. A ceci près qu'avec le modèle abstrait, une différence se creuse : les deux fonctions complémentaires de l'hiéroglyphe — voiler d'une part pour conserver un savoir, d'autre part pour aiguïser la contemplation — l'emblème tend à les disjoindre. C'est ce qu'atteste son histoire dès la fin du XVI^e siècle. Soit il prend une tournure ésotérique (renforcée par sa connivence avec la devise) et complique à ce point les références symboliques que la perception intuitive échoue, et avec elle l'ambition de transmettre un message universel. Soit il se met au service d'un projet didactique, d'une intention édifiante (comme dans la dévotion de la Contre-réforme) et, dans sa volonté d'efficacité, perd en mystère ce qu'il gagne en puissance d'impression. Cacher sans rien révéler, exhiber sans rien réserver : ces deux pièges guettent l'allégorie pictographique dès le moment où il ne s'agit plus de spéculer sur l'interprétation de documents antiques, mais d'en produire de nouveaux. Ce qui nous ramène à la thèse posée plus haut : le secret dans l'art est plus une affaire de lecture que d'écriture, davantage un rêve archéologique qu'une pratique d'avenir. Reste donc à montrer, à travers l'exemple de Rabelais, sa relative désaffection dans le travail des écrivains.

3. Rabelais ou le secret désaffecté

3.1. Pantagruel, maître ès allégories

Les *Tiers* et *Quart Livres* ont une structure qui est, virtuellement, celle du récit allégorique. Dans le premier, une série de consultations amène des réponses énigmatiques, que les personnages essaient d'élucider ; dans le second surgissent, d'une île à l'autre,

des signes mystérieux, qui sollicitent le déchiffrement des navigateurs. Le lecteur, par ricochet, est interpellé, mais confronté, comme dans le *Prologue* de *Gargantua*, à des modèles interprétatifs si troubles qu'il reste perplexe. Les mécanismes du secret se détraquent. L'un des personnages, cependant, croit à la possibilité d'un « plus haut sens » et connaît le moyen d'y parvenir : c'est Pantagruel, qui incarne les principes de l'herméneutique humaniste tels que précisément nous venons de les dégager.

A la double incertitude de Panurge — doit-il se marier ? sera-t-il cocu ? — Pantagruel ne doute pas qu'il existe une réponse, car l'avenir, à celui qui dispose de la juste méthode, peut livrer ses secrets. Les moyens mis en œuvre semblent moins importants que les bonnes dispositions du sujet : quelle que soit la voie utilisée pour accéder à la vérité cachée — sorts, songes, sibylle, consultation d'un muet, d'un mourant, d'un fou... — l'essentiel, pour capter le sens spirituel, est de se soumettre à une ascèse, de ménager en soi un espace entièrement disponible, dans lequel l'intuition ou l'inspiration puissent venir inscrire leur réponse, avec l'évidence d'une révélation. Cette aptitude à déceler spontanément dans les phénomènes le signe d'une intervention surnaturelle détermine encore l'activité interprétative de Pantagruel dans quelques épisodes du *Quart Livre* — l'île des Macraeons, les paroles gelées, Chaneph... Devant les mystères qui jalonnent son périple, il se garde d'une traduction mécanique et d'équivalences réductrices ; sans préjugé, il s'abandonne à la suggestion des symboles ; des figures lui font signe, des fables s'offrent — et la quête du sens caché, du moins pour lui et par intermittence, fonctionne.

3.2. Pathologie du mystère

Reste que pour les camarades de Pantagruel et, avec eux, pour une part essentielle du texte rabelaisien, le prestige et la fécondité du mystère se dégradent. Au rang des épaves littéraires que Rabelais transforme ou subvertit en les parodiant, le secret occupe, dès les premiers récits, une place de choix. On se rappelle la lettre que Pantagruel reçoit d'une dame de Paris (*Pant.*, chap. 24) : une feuille blanche, à laquelle Panurge se vante d'arracher son secret. Mais il a beau appliquer les recettes de « Messere Francesco di Nianto », grand révélateur de néant, il ne trouve rien. S'il y avait un message, il demeure tu. L'énigme est donnée ici comme une promesse trompeuse, dont le contenu demeure vacant. Plusieurs autres épisodes, dans *Pantagruel* et *Gargantua*, présentent un dispositif différent, mais un bilan analogue — un mystère qui tourne à la mystification. Ainsi le poème-énigme des *Fantreluches antidotées* (*Garg.*, chap. 2),

les plaidoiries et la sentence, au procès de Baisecul et Humevesne (*Pant.*, chap. 10-13), la relation du débat par gestes de Thaumaste et Panurge (*Pant.*, chap. 19) : autant de textes cryptiques et non décryptés pour la bonne raison que leur obscurité ne dissimule sans doute rien que du non-sens. Chaque fois, une structure de secret repose sur une absence de secret et, de l'hermétisme, des stratégies allégoriques, ne retient que les virtuelles impostures.

Si la feuille blanche créait l'illusion du mystère par le vide, les autres épisodes fondent leur ruse sur un trop-plein de mots. Le discours qui foisonne librement complique son objet et produit artificiellement de l'obscurité : c'est là un élément majeur de la pathologie du secret, qu'illustre avant tout Panurge. Dès sa première rencontre (*Pant.*, chap. 9), on le surprend qui, à force de parler, fabrique une énigme à partir de rien ; son message est évident et pourrait tenir en peu de mots : il a faim, il a besoin de secours. Mais les treize langues qu'il exhibe, comme pour accroître l'aveuglement de Pantagruel, ne font que brouiller et différer la vérité : on soupçonne d'emblée que le secret n'est peut-être que l'effet morbide d'une incontinence verbale.

Le *Tiers Livre*, où Panurge occupe le devant de la scène, confirme cette aberration : à l'usage « naturel » du secret — un mystère originaire que le discours peu à peu dévoile — le récit substitue la formule inverse et contre nature — une évidence première que la parole occulte. Pour les sages, les inspirés, les savants, pour tous ceux qui savent interroger ou eux-mêmes, ou le ciel, ou la science, la double question du mariage et du cocuage est vite résolue. Leur position épistémologique est élémentaire : elle s'inscrit dans un système métaphysique où la vérité n'est pas devant, mais derrière, posée une fois pour toutes, de sorte qu'à ceux qui cherchent, la clé du problème ne peut finalement qu'apparaître. Mais Panurge est un être de la chute — un homme moderne — chez qui la connaissance intuitive, l'inspiration, l'introspection sont viciées. Ce qui aux autres s'impose avec la clarté de l'évidence, il ne peut ou ne veut le voir. Sa méthode est rhétorique : il explique et complique, il déploie et déforme ce qui est simple ; il sollicite les mots pour bricoler des certitudes à usage personnel ; il exploite la duplicité du langage pour inverser la vérité. Or cette parole perverse ne fonctionne qu'en produisant arbitrairement de l'obscurité ; elle altère le sens en jouant sur les significations, en inventant des sous-entendus. Tout est dit, mais elle ne s'intéresse qu'au non-dit, dont elle est à la fois l'origine et la destination. Discours cryptogène, rhétorique retorse où le mystère surgit au hasard des mots : c'est une fausse monnaie qui procède des failles du langage — une mystification. Les sophismes de Panurge parodient la méthode allégorique

et renvoient aux abus de la glose scolastique qui, au lieu d'éclaircir le texte qu'elle commente, y projette sa propre confusion et recule à l'infini la saisie de la vérité.

Le dérèglement du secret, dans le *Quart Livre*, relève d'une pathologie différente : comme dans les premiers récits, la promesse du mystère ne se réalise pas ; l'allégorie, toujours dans l'horizon du texte, à la fois postule et annule un modèle de lecture, comme pour étaler les symptômes de son épuisement. Les camarades s'aventurent dans l'autre monde : chaque étape, dans leur navigation, porte en germe une énigme et invite au déchiffrement. Selon le paradigme du voyage initiatique, un sens spirituel devrait se donner à lire — méthode dont Pantagruel démontre sporadiquement la validité. Reste que le plus souvent, l'attente du secret débouche sur une énorme farce et trahit la carence du mystère. Un même dispositif commandait, dans le *Pantagruel* déjà (chap. 32), l'exploration d'Alcofribas dans la bouche du géant : la chance d'une révélation, la découverte d'un « nouveau monde » ne débouchaient que sur la réplique exacte du déjà connu : on y plante des choux. Or cette démystification traverse le *Quart Livre* de part en part ; les énigmes qu'affiche l'autre monde ne sont probablement que des trompe-l'œil et, aux yeux des camarades, n'ont rien à cacher : ce sont pour eux autant d'épisodes familiers. L'univers qu'ils parcourent est saturé de prodiges, mais ils s'y sentent chez eux, dans leur « pays de vache » ; ils pensent à leur ventre et rôdent en cuisine ; leur instinct sexuel, les besoins du corps, la priorité du rire : rien n'a changé de ce qu'ils ont toujours été et aimé. Le prestige du mystère, pour eux, s'est si bien altéré et le désir du secret, émué, qu'ils se soumettent pleinement à la dictée de l'organisme et des impulsions. Virtuellement chargés d'un sens caché, les signes, par eux, sont perçus comme autant de matières et de marchandises, réifiés, somatisés, destinés à la satisfaction immédiate. Du coup, le processus d'interprétation se détraque, la quête d'un plus haut sens se bloque. Inscrite comme une puissance du texte, l'allégorie se survit comme une forme désaffectée, largement discréditée par le discours du plaisir et les lois de la farce.

3.3. Liquidation de l'allégorie

S'il plane encore du mystère, dans le *Quart Livre*, il s'est déplacé et profané. Il n'habite plus l'empyrée des Idées, il n'entretient plus la promesse d'une révélation transcendante, mais réside dans l'étrangeté d'un monde irréductible à la raison et à ses chiffres¹⁷. La structure dualiste et verticale de l'allégorie ne soutient plus le voyage de l'écriture ni de la lecture ; rien ne garantit plus que les phénomènes recèlent un sens caché ni que l'univers soit un système

où le projet d'une interprétation totalisante ait encore prise. Dès le *Tiers Livre*, et au fur et à mesure que Pantagruel cède du terrain, une indétermination croissante s'empare des idées et des choses. La curiosité n'est plus sollicitée par l'appel de quelconques messages secrets, mais par la bizarrerie d'un monde où prolifèrent des signes hermétiques, un symbolisme sauvage et désorienté, pris dans un mouvement centrifuge qui, à défaut d'un lieu où habiterait la vérité, semble autoriser n'importe quelle interprétation. La réalité est moins mystérieuse que saugrenue ou absurde : nulle grille herméneutique ne saurait en fixer le sens. La lecture tâtonne, et pressent d'ailleurs que les énigmes où elle achoppe ne sont que de faux problèmes. Les vaines tentatives des commentateurs le prouvent : aucune acrobatie allégorique ne peut réduire le *Quart Livre*, ni le reste de l'œuvre de Rabelais, à la structure simple et rassurante du secret¹⁸.

Si édifiant que soit Pantagruel, il s'en faut donc que Rabelais épouse entièrement sa cause. Le géant est un humaniste accompli, un lecteur idéal, capable de saisir les secrets de la nature et des Anciens ; dans la sphère spirituelle où il gravite, il croit légitimement à la vérité et, par l'inspiration, par l'intuition, sans s'exposer aux pièges de la glose, connaît la méthode pour acquérir des certitudes. Reste pourtant que son exemple, au plan littéraire, demeure stérile. Du langage, il ne connaît que les deux faces traditionnelles : le propre et le figuré, dont il maîtrise le mécanisme. D'ailleurs, il n'aime pas les mots¹⁹, il se méfie des équivoques et des ruses oratoires ; sa méditation est contemplative et, de plus en plus, se retranche dans le silence.

Or ça n'est pas comme cela que s'écrit un roman. Dans sa pratique d'écrivain, Rabelais se range bien plutôt du côté de Panurge : comme lui, il choisit d'explorer les abîmes de la fiction et les puissances obscures du langage. Pas plus l'un que l'autre ils ne s'intéressent à la vérité pour elle-même, ni ne se soucient d'en débusquer les secrets. Leur champ d'action, c'est les mots, et leur vocation, de séduire par les charmes du verbe. S'ils voulaient subordonner leur discours à la recherche — ou la transmission — d'un sens caché, ils commenceraient par s'assurer une entière maîtrise des fonctionnements linguistiques. Or ils ne font, à l'inverse, qu'expérimenter les ambiguïtés de la parole et se plaisent à libérer les signifiants des contraintes de la communication. Leurs mystères à eux ne sont pas inscrits au ciel ; ils procèdent des dysfonctions de la langue, ils surgissent des nœuds du récit : mystères mystificateurs, énigmes immanentes et fortuites de la littérature qui, bien loin de favoriser la connaissance, dénoncent les apories de la recherche. Dans l'espace trouble de l'écriture où opère Rabelais, le

secret n'est pas originaire, mais survient comme un accident du texte, au même titre que, dans le monde, au hasard du voyage, jaillissent des signes étranges, immotivés et irréductibles.

D'un point de vue humaniste, Rabelais réproouve les équivoques de Panurge et les mystifications de la scolastique. Mais il écrit d'une double main. Car l'artisan du langage qu'il y a aussi en lui se complait à l'opacité des mots, à la verbosité des sophistes, à la stratification des commentaires et à l'infinie complication du discours qui se prend à son propre jeu²⁰. L'épuisement de l'allégorie libère, dans le mouvement du texte, des forces inconnues et dégage pour l'écrivain un énorme champ d'expérimentation. Parmi les voies qui s'ouvrent, j'indiquerai seulement celle-ci. Dès le moment où le paradigme de la vérité cachée ne contient plus le déferlement horizontal du récit, celui-ci peut proliférer à l'infini. Au nom de quoi mettrait-il un terme à une quête qui n'a aucune chance d'aboutir ? Sous le signe de Panurge, ni les consultations ni le voyage, ni bien sûr l'écriture ne s'arrêtent jamais : le *Tiers* et le *Quart Livres* ne pouvaient que rester des séries ouvertes, entraînées d'une répétition à l'autre par le jeu des variations et des déviations interprétatives. Le dévoilement du secret, s'il était au programme, opposerait à la prolifération du discours et au mouvement de la lecture un cran d'arrêt. Mais l'avènement d'un sens définitif est toujours différé, si bien que la recherche des amis s'étale et se reproduit sans fin ; leurs conjectures se multiplient et les nôtres avec elles. A défaut du Mot unique qui dénouerait les incertitudes, il n'y a que des mots, des mots, des mots ; à la place du secret, une inflation de suppléments²¹.

3.4. Vers une renaturation du livre

Pour discréditer une forme qu'il juge moribonde, Rabelais ne fait donc qu'en remplir son propre texte. Il prend à son compte les aberrations sophistiques de Panurge, les leurres du sens caché et, par la duplicité de la parodie, à la fois dénonce le terrorisme du secret et en alimente sa frénésie verbale : pratique retorse de la littérature qui se nourrit de sa propre impossibilité.

Encore la mystification n'est-elle qu'une variante du mystère. La démonstration par l'absurde n'évacue pas vraiment le spectre du secret, elle le déplace. Aussi, pour l'exorciser, Rabelais dispose-t-il encore d'une autre méthode : au lieu de seulement subvertir un modèle qui demeure actif, il lui arrive d'adopter un ensemble de valeurs résolument différentes et de rêver un livre qui soit ostensiblement affranchi du prestige du sens caché. Tant qu'il s'élabore de matériaux livresques et joue de l'opacité des signes, le discours, on l'a vu, produit des équivoques et s'expose à une lecture allé-

gorique. Sans doute est-ce pour briser le cercle que Rabelais, avec insistance, répète que son livre ne cache rien, qu'il ne veut rien dire qu'il ne dise explicitement. Son message ne tiendrait qu'à une joyeuse histoire, dont le sens, exhibé sans réserve, serait à la portée de tous. Il n'a voulu, dit-il souvent, que raconter et divertir — seuls de maudits censeurs, « caphards, cagotz, matagotz... »²², grands inquisiteurs et grands décrypteurs de faux mystères, lui ont prêté des intentions qu'il n'avait jamais eues. Pour soustraire le livre à la sphère maléfique du soupçon et du secret, il faut justement l'arracher à la zone du livresque, lui enlever sa spécificité de livre. Nous touchons ici à une ligne de force dans le projet rabelaisien : offrir le récit pour la consommation immédiate, comme un objet savoureux à déguster sans chercher autre chose que le pur plaisir de l'évidence. Pour libérer le texte de la structure figée de l'allégorie et des incertitudes du secret, il ne faudrait rien moins que sortir de la littérature : s'affranchir du non-dit, afin d'étaler sans ombre, dans l'innocence d'une énonciation spontanée, une pensée intègre et transparente.

Cet idéal, Rabelais en esquisse la théorie et en tente l'expérimentation. Je ne relèverai ici, de ce dessein, que quelques traces, à travers différents modes du livre-nature : un livre qui mime si bien le monde, qui adhère si étroitement aux choses, que l'espace du mystère, creusé dans l'écart du mot et du référent, s'en trouve aboli.

Déspécifier le livre, c'est d'abord l'inscrire, comme un objet parmi d'autres, au sein des activités quotidiennes ; c'est travailler à atténuer sa différence au point de le faire accepter comme un phénomène ou un être vivant. Il aurait si bien effacé, en soi, les subterfuges de l'art qu'il serait perçu comme partie intégrante de la nature, comme s'il procédait de l'instinct et qu'il soit destiné à satisfaire, chez le lecteur, les désirs les plus élémentaires. Ainsi, parmi les indices de ce programme, l'affectation du livre à la guérison des malades ou, plus généralement, sa mission de donner du plaisir. Pour les Pantagruélistes — bons lecteurs et bons compagnons — le récit n'a aucune dignité particulière ; il est, au même titre que d'autres réjouissances, un passe-temps joyeux. Or s'il déclenche le rire et communique une sensation de bien-être, c'est qu'il ne cherche pas à dissimuler ; s'il provoque une adhésion spontanée, c'est qu'il se déploie avec ingénuité. Il ne s'agit pas pour nous d'évaluer la vraisemblance du projet, mais de souligner que Rabelais insiste sur la positivité de son discours, qu'il revendique pour lui les qualités de la vie, afin de bannir le spectre du décodage et de désamorcer les pièges de l'interprétation.

Pour faire de la lecture un mode d'être et une forme d'action, le texte peut aussi, entre autres stratégies, imiter l'échange parlé

et prétendre, sur le modèle de la conversation, se transmettre dans un milieu et par un véhicule concrets, tangibles, familiers. Que la voix soit un gage d'authenticité, que la présence du locuteur favorise la réception du message, ce vieux mythe resurgit dans Rabelais et, appliqué au livre, manifeste la volonté, ici encore, d'instaurer une communication sans reste, comme si le contact direct, découpé dans la séquence des événements quotidiens, pouvait garantir l'immédiateté et l'absolue netteté du sens.

De ce dessein mimétique, le signe le plus voyant réside peut-être dans la métaphore alimentaire, qui contribue, elle aussi, à la représentation du livre comme matière. Lorsqu'il dit avoir écrit en « buvant et mangeant »²³, lorsqu'il donne à boire son texte comme une bouteille²² ou insiste, à plusieurs reprises, sur les affinités de la lecture et de l'ingestion, Rabelais ranime de vieux clichés qui, à leur tour, contribuent à la naturalisation du littéraire. Le livre ne s'inscrit pas seulement au rang des phénomènes de la vie physique, il relève de l'activité physiologique — en quoi il ne serait ni moins spontané ni moins évident que les mouvements élémentaires de la vie organique. Quoi de mieux pour chasser les démons de l'allégorie ? Elle camoufle industrieusement un sens caché — le livre s'exhiberait avec l'abandon du naturel ; elle tend à l'abstraction — il s'offrirait comme une matière, à saisir dans l'immédiateté d'une perception sensorielle.

4. Conclusion

Chez Rabelais comme dans l'ensemble de la production littéraire à la Renaissance, il vaudrait la peine de pousser plus loin l'analyse du projet mimétique. Assigner à l'œuvre la tâche d'imiter le monde ou, plus ambitieusement, chercher à lui imprimer les qualités de la nature, prétendre transfuser dans les mots le mouvement de la vie, c'est un programme qui, pour théorique qu'il paraisse, n'en détermine pas moins, dans la pratique poétique du XVI^e siècle, une ligne de force. La littérature, pour échapper à la circularité des jeux textuels, entend se renaturer au contact de l'expérience, de telle sorte qu'écrire, ce ne serait plus seulement récrire ni regarder en arrière, mais faire acte de présence au cœur des choses.

L'entreprise de Montaigne — fabriquer un livre qui représente si bien le moi que l'un et l'autre, à la limite, se confondraient — occuperait, dans ce dossier, une place de choix. Elle nous permet aussi de saisir que le secret n'est pas vraiment congédié, mais se déplace et acquiert un statut nouveau : « Plaisante fantaisie : plusieurs choses que je ne voudroy dire à personne, je les dis au peuple, et sur mes plus secretes sciences ou pensées renvoye à une boutique

de libraire mes amis plus feaux »²⁴. Son secret, Montaigne choisit de le publier : il l'étale sur la place publique. Le livre, dès lors, est chargé d'une mission nouvelle : il ne dissimule ni ne réserve une vérité cachée, mais travaille à l'élucider et la faire connaître²⁵. L'écriture prétend refuser toute complicité avec le mystère ; elle lève les masques, elle traque les mythes. Or cette mutation ne pouvait survenir qu'à partir d'une redéfinition globale du secret : la vérité que dévoile le livre ne relève plus de la métaphysique ; elle n'est ni abstraite ni rétrospective ni universelle, mais, pour Montaigne, gît dans la réalité la plus proche : dans les profondeurs du moi, suffisamment troubles d'ailleurs pour alimenter une recherche qui n'a pas de fin.

Ainsi s'esquisse, pour le secret, une nouvelle vocation littéraire : il ne procède pas d'un savoir antérieur, provisoirement voilé et dont la révélation serait simplement différée. Nul ici n'est assuré de détenir la clé de l'énigme. Car le mystère réside désormais dans l'immanence, il surgit de l'expérience quotidienne — de l'observation des phénomènes, de la complexité des hommes, de l'introspection. Pour un Rabelais, pour un Montaigne, il ne s'agit pas de reconquérir la Vérité perdue, mais de chercher, en avant, de multiples et partielles vérités. Ce qui sollicite leur curiosité et met leur plume en mouvement, c'est moins le désir théologique d'une certitude originaire que les questions soulevées par le monde ambiant, sans préjuger de la réponse. Car une telle enquête ne peut que procéder à tâtons, elle ne dispose *a priori* d'aucun système herméneutique. A l'inverse de l'allégorie, qui sait ce qu'elle cherche et opère dans une structure fixe, elle ne peut qu'inventer les modalités de son cheminement et adapter son discours à la variété et l'étrangeté des objets qui l'interpellent.

Dès lors que le secret est ainsi transféré du surnaturel au naturel, du passé à l'avenir, l'espace du mystère, en littérature, s'aménage autour de deux foyers : l'étrangeté des choses et l'opacité des mots, puisque de part et d'autre, on l'a vu dans Rabelais, l'écriture soulève autant de problèmes qu'elle n'en élucide.

Michel Jeanneret

Université de Genève