



Pourquoi donner corps au ventre?

De Rabelais au théâtre, et vice versa

BULLETIN DES AMIS DE RABELAIS ET DE LA DEVINIÈRE • 2023 • pages 57-61



Gustave Doré, *Rabelais*, 1854 (Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, DC-298 - J, 2 - FOL).

After an international career as a teacher-researcher (United States, Netherlands, France), Estelle Doudet is now full professor of French literature at the University of Lausanne, Switzerland. She works on the forms of public communication in the fourteenth-sixteenth centuries: political eloquence, poetry of circumstance, historiography of the present, theater, satire and polemic. Author of two hundred articles and thirty books, she has directed the collectives «Écrire pour la scène», XV^e-XVIII^e siècle (2017), *Le Théâtre au collège* (2018), *Théâtre et*

guerres de religion (2020), and the «*Recueil général de moralités d'expression française*» (since 2012).

Résumé :

À la fin du Quart Livre, Pantagruel et ses compagnons naviguent jusqu'à l'île de l'étrange Gaster, roi, dieu et avaleur d'innombrables mets. Pourquoi Rabelais a-t-il donné corps au ventre? Pour le comprendre, l'article propose de comparer les interprétations politiques, religieuses et diététiques que Rabelais semble associer à ce personnage avec le théâtre des farces au XVI^e siècle, époque où se sont multipliées les pièces faisant de la

digestion et de ses organes des personnages ludiques, polysémiques et souvent ambigus.

Abstract: Why give body to the belly? From Rabelais to the theatre, and vice versa

At the end of the Quart Livre, Pantagruel and his companions sail to the island of the strange Gaster, king, god and swallower of countless dishes. Why did Rabelais give body to the belly? To understand this, the article proposes to compare the political, religious and dietary interpretations that Rabelais seems to associate with this character with the theatre of the farces in the sixteenth century, when the pieces multiplied making digestion and its organs playful, polysemic and often ambiguous characters.

Lors de leur navigation vers la Dive Bouteille, Pantagruel et ses compagnons font halte chez Homenaz, évêque des Papimanes. À l'issue d'un banquet où ils ont été régalez de mets, de discours et de performances, Épistémon ressent un malaise : « Ceste farce m'a desbondé le boyau cullier » (51, 657)⁽¹⁾. « Farce » fait ici l'objet d'un jeu à double entente que Rabelais affectionne : au sens de nourriture qui emplit le ventre s'ajoute celui de spectacle qui amuse, dégoûte, voire scandalise. Le *Quart Livre*, dernier roman attesté de Rabelais en 1552, est en effet un voyage ponctué de scènes de farces, dans tous les sens du terme. Les Pantagruélistes festoient, se remémorent des anecdotes théâtrales – à l'image de celle narrée par le seigneur de Basché qui campe François Villon en metteur en scène d'une « tragique farce » (13, 570) –, ou encore participent à des conflits carnavalesques, comme la guerre entre Quaresmeprenant et les Andouilles (36 et suiv.). Ces épisodes montrent comment l'écriture rabelaisienne a su transformer en personnages la nourriture et les différentes parties du corps consacrées à son ingestion, à sa digestion et à sa défécation. L'ultime rencontre des voyageurs les confronte d'ailleurs à messere Gaster, Monseigneur le Ventre. Alors que Pantagruel s'agace de voir adorer ce faux dieu, Épistémon, encore lui, l'invite à attendre « l'issue de ceste farce » (60, 679), c'est-à-dire la fin du spectacle, du chapitre et peut-être du roman lui-même, pour saisir ce que tout cela pourrait vouloir dire.

Ce que Rabelais a voulu dire en multipliant les récits qui parlent des farces-spectacles et de la farce-nourriture a longtemps occupé la critique. Les interprétations

possibles de messere Gaster ont ainsi été commentées avec acribie⁽²⁾. Reste pourtant une question : pourquoi Rabelais a-t-il donné corps au ventre ? Pourquoi a-t-il accompli le geste paradoxal d'incarner le plus charnel des organes, de donner à cet invisible visibilité et sens ? Mon hypothèse sera ici que la confrontation de l'œuvre rabelaisienne et du théâtre de son temps permet d'éclairer les enjeux de ce choix. Le jeu farcesque et l'alimentation ont en effet plusieurs points communs qui ont pu intéresser le médecin Rabelais. Ce sont deux arts qui donnent à voir le corps dans son fonctionnement concret. Sur la scène comme à table, membres et organes se mettent à parler ; ils peuvent alors faire signe vers autre chose qu'eux-mêmes. Dans le *Quart Livre*, Rabelais montre sa maîtrise d'un tel fonctionnement analogique en décrivant le système digestif de Quaresmeprenant par une succession de comparaisons ; les boyaux y évoquent notamment des ustensiles de table utilisés par les moines (30, 609). Quelques pages plus loin, les chapitres sur Gaster montrent le Ventre devenu roi, dieu et consommateur de plusieurs centaines de plats soigneusement énumérés. La réflexion politique s'articule au discours religieux et à la rêverie culinaire d'une manière déroutante. J'essaierai de montrer pourquoi et comment Rabelais a pu opérer ce maillage sémantique grâce à l'analyse parallèle de farces du XVI^e siècle qui, qu'elles aient été ou non des sources d'inspiration pour le romancier, éclairent l'univers de représentation dans lequel il a écrit.

Pourquoi, dans le *Quart Livre*, le Ventre est-il un souverain, et quel souverain est-il ? Les chapitres consacrés à l'exposition des pouvoirs de Gaster en donnent une image ambivalente : « chevalereuz roy » (57, 672), il est aussi un tyran « imperieux » ; « maistre des arts », il est une force de destruction (« tous parlemens sont clous, tous edictz mutz, toutes ordonnances vaines », 673). Les sources de cette allégorie politique sont antiques et Rabelais cite explicitement la célèbre fable des membres et de l'estomac⁽³⁾. Dans le recueil de Rouen, la plus importante collection manuscrite de pièces théâtrales brèves en français du XVI^e siècle⁽⁴⁾, un *Moral joyeux du Ventre* s'inspire du même récit. La domination du roi Ventre est mise en scène en des termes qui évoquent de près la description rabelaisienne : « [Le Ventre] : Qui contredit que ne soes maistre, / Moy qui le Ventre suys

(1) Les citations de Rabelais sont issues des *Cœuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1994 ; le numéro du chapitre précède le numéro de la page.

(2) Nicolas Le Cadet, « Gastromanie et gastrophobie chez Rabelais : l'allégorie de messere Gaster (*Quart Livre*, chap. 57-62) », *Allégories de l'estomac au XIX^e siècle*, dir. Bertrand Marquer, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2020, p. 15-38.

(3) Fable d'Ésope n° 197.

(4) Le recueil de Rouen (Paris, BnF, fr. 24341) n'ayant pas d'édition récente, son contenu est consultable par la version numérisée du manuscrit (Gallica) et par l'édition ancienne d'Antoine Le Roux de Lincy et de Francisque Michel, *Recueil de farces, de moralités et de sermons joyeux*, Paris, Techener, 1831-1837, 2 vol.

nommé? / Tous membres à moy doy submectre»⁽⁵⁾. La tyrannie du glouton se heurte à la résistance des Jambes, qui supportent mal le poids grandissant du Ventre. Plus gravement, le Chef [la Tête] et le Cœur l'accusent de conduire l'humanité au désastre par son matérialisme : « [Le Cœur] : Tu te nommes Chrestien / Tu n'es en Jesus Christ »⁽⁶⁾. Au fil des dialogues, le tyran aveugle prend conscience des dégâts que son égoïsme provoque dans l'équilibre du corps organique comme politique. La pièce se conclut par un *happy end*, qui voit le Ventre revenir vers Dieu et redonner à l'homme son équilibre diététique, éthique et social.

Il est aussi des farces à « l'issue » moins morale. À l'époque où le *Quart Livre* est publié circule une *Farce moralisée des cinq sens de l'Homme*⁽⁷⁾. Y sont en réalité montrés l'Homme et cinq membres : les Mains, les Pieds, les Yeux, l'Ouïe et la Bouche. Le Ventre est absent et même si la fonction gustative de la Bouche pourrait la rapprocher de lui, cette non-incarnation est le moteur du suspense comique. En effet, alors que l'Homme et son corps mangent ensemble, un intrus s'invite : « [L'Homme] : Qui es-tu? Le dos? [Le Cul] : je suis le Cul. Ne vous desplaise, c'est mon nom. »⁽⁸⁾ En fait, tout déplaît dans la personnification du Cul, dont l'exhibition en scène contrevient aux normes de la décence. On cherche donc à masquer cette incarnation encombrante en changeant son identité (« le dos? ») et en l'expulsant pour cause de costume inadéquat (le Cul, sans chausses, est couvert d'un « bassinet » ou pot de chambre). Rien pourtant d'impoli dans le personnage, qui « se decouvre » pour saluer la compagnie. Ce geste courtois est perçu comme obscène par tous, sauf par lui, manière de faire rire le public de la relativité des codes de la pudeur. La farce développe aussi une réflexion sur la royauté que peuvent revendiquer les parties du corps les moins valorisées. Après le banquet, l'Homme et ses convives, pris de colique, constatent combien le Cul leur est indispensable. Il faut alors accepter et sa présence et son empire : « [Le Cul] : Qu'il n'est roys, ducs, comtes, n'empereurs, / Marquis ne chevaliers d'honneur, / Femme ne homme, tant soit il nu, / Qu'ils ne soyent subjectz au Cul »⁽⁹⁾. Tour à tour moralisant et parodique, le théâtre des farces au XVI^e siècle n'a rien, comme on le voit, de l'art mécanique au comique stéréotypé auquel on a voulu longtemps le réduire. Il invite à réfléchir le fonctionnement du pouvoir politique au miroir des

rapports de force organiques. Il ouvre aussi un espace d'expérimentation ludique, qui a pu intéresser Rabelais, sur la plus fréquente des conventions littéraires : l'*emboîtement* ou manière de donner corps à des personnages.

Chez Rabelais, le roi Gaster est un dieu. Du moins, il est considéré comme tel par deux groupes de ses serviteurs « par trop officieux » (58, 674). Ce sont les Engastrimythes (littéralement ceux qui parlent du ventre), qui représentent les mauvais usages du discours religieux, et les Gastrolâtres (les adorateurs du ventre), symboles des gourmands et par extension des moines : « tous ocieux, rien ne faisans, point ne travaillans, poys et charge inutile de la Terre » (675). Les Gastrolâtres rabelaisiens sont des personnages farcesques. Pour le suggérer, Rabelais truffe leur description d'allusions théâtrales : leurs costumes sont des « desguisemens » (675) ; leurs processions ressemblent au carnaval lyonnais (54, 676). Pourtant la « farce » que jouent les Gastrolâtres (679) n'amuse pas Pantagruel ; il en est au contraire choqué, ce qui suggère que le rire de Rabelais se teinte ici de polémique.

Pour comprendre cette inflexion, il est utile de se tourner à nouveau vers le théâtre des farces. Les Gastrolâtres du *Quart Livre* ressemblent aux Théologastres, les théologiens de l'estomac mis en scène dans une farce éponyme et anonyme, jouée à Paris en 1527, pendant le procès pour hérésie intenté à Louis de Berquin, premier traducteur français des œuvres de Luther. Comme les Gastrolâtres, les Théologastres sont



Illustration de Albert Robida

(5) *Moral joyeux du Ventre, Recueil de farces, op. cit.*, II, p. 1.

(6) *Ibid.*, p. 19.

(7) Recueil du *British Museum*, pièce imprimée à Lyon, 1542-1548 ; *Ancien Théâtre français*, éd. Anatole de Montaiglon, Paris, P. Jannet, 1854-1857, 10 vol., t. III, p. 300-324. Est également connue de cette pièce une version antérieure en piémontais par Giorgio Alione d'Asti, *La Comedia et fantasia moral*.

(8) *Farce moralisée des cinq sens de l'Homme, op. cit.*, p. 305.

(9) *Ibid.*, p. 323.

des goinfres : ils dévorent messes et gloses des Écritures saintes, image satirique de la ritualisation excessive de la foi dont seraient coupables les Catholiques aux yeux des Réformés. Au Théologastre qui lui demande : « Dame, dont vous vient tel depos [affaiblissement] / de santé? », Foi répond : « Par une colicque / qui me exime [m'ôte] de aise et repos »⁽¹⁰⁾. Gavée de commentaires indigestes rédigés par les théologiens de la Sorbonne, la malheureuse subit diarrhée et amaigrissement : « [Fratrez] : Quel mal avez vous? [Foi] Sorbonique. [Théologastre] : De Sorbonne? [Foi] : Voyre »⁽¹¹⁾. Il est donc urgent de trouver un médecin susceptible de rendre la santé à la religion chrétienne, ainsi qu'au personnage de Texte de Sainte Écriture. Ce sera le Mercure d'Allemagne [le germaniste et traducteur Louis de Berquin], que la fin de la pièce montre débarrassant Texte de ses impuretés et redonnant à Foi un nouveau souffle.

Nous ignorons si Rabelais a connu cette farce, l'un des premiers exemples de théâtre militant réformé en français. Mais il est clair que son choix ultérieur de faire du Ventre un dieu ayant pour fidèles des croyants dévoyés va bien au-delà de la satire commune des moines gloutons. Il s'inscrit dans un courant de polémique religieuse devenu de plus en plus agressif des années 1530 au milieu du siècle. Nombreuses ont été les farces et comédies en français lancées par les tenants de la Réforme contre une Église romaine au système digestif engorgé et perturbé, de Mathieu Malingre (*La Maladie de Chrétienté*, Neuchâtel, 1534) à Conrad Badius (*La Comédie du Pape malade*, Genève, 1561), en passant par Marguerite de Navarre (*La Farce du Malade*, Nérac, 1534-1535). Il est vraisemblable que Rabelais a eu connaissance de ces spectacles du dégoût, qui mettent en scène des ventres emplis, puis vidés par la colique et le vomissement, purgés enfin par les remèdes de la foi protestante. Peut-être a-t-il pu mesurer leur impact émotionnel sur les publics, tel qu'il transparait dans le témoignage de Soffrey de Calignon. Ce dernier aurait assisté en 1562, pendant ses années d'étude à Grenoble, à un spectacle montrant Religion vidant ses entrailles surchargées : « elle se dechargea de quantité de mauvaises humeurs qui la possedoient, où fut vue quantité de testes mitrées, surplus et capuchons de diverses couleurs »⁽¹²⁾. De cette scène risible et choquante aurait découlé la conversion à la Réforme du futur rédacteur de l'édit de Nantes.

(10) *La Farce des Theologastres*, éd. Claude Longeon, Genève, Droz, 1989, p. 57.

(11) *Ibid.*, p. 58.

(12) *Vie et Poésies de Soffrey de Calignon, chancelier du roi de Navarre*, éd. comte Douglas, Grenoble, Édouard Allier, 1874, I, p. 375 ; sur ce témoignage, voir Estelle Doudet, « Moyen Âge et archéologie des media. Vers un nouveau temps profond des arts et des imaginaires de la communication », *Le Moyen Âge comme laboratoire*, dir. Florent Coste et Amandine Mussou, *Fabula Littérature Histoire Théorie*, n° 20, 2018, <http://www.fabula.org/lht/20/doudet.html>.

On comprend dès lors mieux pourquoi le spectacle polysémique du ventre domine la fin du *Quart Livre*. La description de Gaster se nourrit en outre de la saturation et de la théâtralité propres au style de Rabelais. Les trois cents noms de plats engloutis par la créature remplissent deux chapitres entiers (59, 60), l'un pour les jours maigres, l'autre pour les jours gras. Or ces listes démesurées et ambiguës (sont-elles dégoûtantes, ridicules, succulentes?), typiquement rabelaisiennes, sont aussi exploitées au théâtre. L'exemple le plus fameux est *La Condamnation de Banquet*, une pièce imprimée vers 1507 dans un recueil de diététique. On y trouve des énumérations culinaires analogues à celles du roman de 1552 : « [Le cuisinier] : Apportez nous ces hustaudaux / Poulllets et chappons pelerins, / Cignes, paons et perdriaux, / Epaulles, gigotz de chevreaux / Becquasses, butors et gelinectes, / Lievres, connins et lappereaulx / Herons, pluviers et alouectes! »⁽¹³⁾

Histoire d'un crime, d'une enquête et d'un châtement pénal, *La Condamnation de Banquet* s'ouvre sur la joyeuse vie de Bonne Compagnie, Gourmandise et leurs amis. Leur mot d'ordre, « car de la pance vient la danse », annonce la sentence « et tout pour la tripe » qui scande l'évocation de Gaster (57, 673). Mais dans la pièce comme dans le roman, le rire se colore de danger. Souper et Banquet font traîtreusement attaquer les convives par la bande des Maladies. Saisie par les survivants du massacre, la juge Expérience dépêche le capitaine Diète et son équipe pour arrêter les coupables. Banquet sera exécuté après un long procès. Malgré la rigueur de la procédure, la pièce laisse déjà percevoir l'ambivalence dont Rabelais entourera Gaster : Banquet était-il le seul coupable? La nourriture excessive n'est-elle pas aussi une nourriture délicieuse, suscitant l'appétit des lecteurs-spectateurs malgré la méfiance qu'ils devraient en avoir? Le préfacier anonyme de *La Condamnation de Banquet* a insisté sur l'instabilité sémantique et axiologique, selon lui « autant monstrueuse qu'humaine »⁽¹⁴⁾, des personnages qui animent la pièce. Au fil du spectacle, les interventions décalées du Fou accentuent encore ce brouillage, selon qu'on les prenne ou non au sérieux. Alors que le Docteur conclut en soulignant le triomphe de la sobriété, le Fou confirme que Banquet reviendra : « Mais je crains que finalement / Banquet ne soit remys en place »⁽¹⁵⁾.

Le théâtre du XVI^e siècle a donné chair, voix et visibilité aux organes digestifs d'une manière qui n'a sans doute pas laissé indifférent Rabelais, fin connaisseur de cet art⁽¹⁶⁾. Les farces sous toutes leurs formes

(13) *La Condamnation de Banquet*, éd. Jelle Koopmans et Paul Verhuyck, Genève, Droz, 1991, p. 110.

(14) *Ibid.*, p. 62.

(15) *Ibid.*, p. 282.

(16) Nicolas Le Cadet, *Rabelais et le théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2020.

(allégorique, parodique, polémique) ont joué de la polysémie et des ambiguïtés qui caractériseront l'étrange Gaster en 1552. En scène, le ventre, personnification de la souveraineté politique, a fait rire des rapports de force engendrés par la mécanique du pouvoir; au plus fort des polémiques confessionnelles, il a incarné un corps religieux bouleversé, entre maladie et guérison. Mais surtout, donner corps à ce qui est déjà le corps, performance ludique par excellence, a permis de tenir ensemble deux discours : celui de la régulation et celui de l'échappée hors des cadres, qu'il s'agisse de ceux de la diététique, de la morale ou de l'interprétation. Jouer le ventre, c'est déjouer finalement les sens assignés. C'est

peut-être la raison pour laquelle Rabelais a lui aussi donné corps à cet organe fascinant, l'érigeant en protagoniste de son dernier roman.

ESTELLE DOUDET

Après un parcours international d'enseignante-chercheuse (États-Unis, Pays-Bas, France), Estelle Doudet est aujourd'hui professeure ordinaire de littérature française à l'Université de Lausanne, en Suisse. Elle travaille sur les formes de la communication publique aux XIV^e-XVI^e siècles : éloquence politique, poésie de circonstance, historiographie du présent, théâtre, satire et polémique. Auteure de deux cents articles et d'une trentaine d'ouvrages, elle a notamment dirigé les collectifs *Écrire pour la scène, XV^e-XVIII^e siècle* (2017), *Le Théâtre au collège* (2018), *Théâtre et guerres de religion* (2020), et le *Recueil général de moralités d'expression française* (depuis 2012).

