

Les Enjeux du Décepteur: Panurge, Gargantua, Francion¹

María PILAR SUÁREZ

Universidad Autónoma de Madrid
Departamento de Filología Francesa
pilar.suarez@uam.es

RÉSUMÉ

Nous proposons une réflexion sur certains avatars du décepteur, un type qui est apparenté au domaine de l'altérité, très fréquemment refoulée, mais aussi intégrée à plusieurs reprises dans la démarche constructrice du héros. Ses actualisations et ses représentations concernent de près les perceptions que des sociétés et des époques ont élaborées à propos de l'univers de l'instinctif, du jeu, bref du carnavalesque. Nous nous rapprochons du décepteur en commençant par certaines représentations médiévales, pour ensuite nous déplacer vers la saga rabelaisienne et nous arrêter sur le *Francion* de Charles Sorel. Notre parcours se donne ainsi pour but de considérer, à travers l'observation des modulations du héros-décepteur, les différentes actualisations de ce type et du contre-univers incarné par lui dans le processus de construction d'une identité et d'un discours qui s'acheminent vers la modernité.

Mots clés: décepteur/ héros comique/ littérature de fondation/ renouveau/ Rabelais/ Sorel/ Francion/ Gargantua/ Pantagruel

SOMMAIRE: 1. Le décepteur messianique. 2. Francion, le décepteur déçu. 3. Le jeu et l'ennui.

Los juegos del *trickster*: Panurge, Gargantua, Francion

RESUMEN

Proponemos una reflexión sobre ciertos avatares del *décepteur*, un tipo próximo al terreno de la alteridad, con frecuencia inhibida, pero también a menudo integrada en la tarea de construcción del héroe. Sus representaciones tienen mucho que ver con las percepciones que la sociedad y las épocas han venido elaborando acerca del universo de lo instintivo, del juego, en definitiva de lo carnavalesco. Nos acercamos a este personaje comenzando por algunas representaciones medievales, para a continuación desplazarnos hacia la saga rabelaisiana y detenernos en el *Francion* de Charles Sorel. Nuestro recorrido intenta de este modo, mediante la observación de las modulaciones del héroe-deceptor, considerar la percepción y la representación de este tipo y del contrauniverso que encarna dentro del proceso de construcción de una identidad y de un discurso que se acercan a la modernidad.

Palabras clave: trickster/ héroe cómico/ literatura de fundación/ renovación/ Rabelais/ Sorel/ Francion/ Gargantua/ Pantagruel

¹ Le titre de notre travail est une sorte d'écho de l'article de J. P. Bordier "Pathélin, Renart, Trubert, Décepteurs", (Bordier, 1992), qui constitue le point de départ de cette réflexion.

The play of the trickster: Panurge, Gargantua, Francion.

ABSTRACT

We propose a reflection upon certain avatars of the *trickster*, a character near the terrain of otherness, often inhibited but also often integrated in the task of construction which normally pertains to the hero. His representations have much to do with the historical moment and the perceptions society holds; in each cultural moment they have been elaborated upon the universe of the instinctive, the playful, the carnivalesque. Thus we approach this character beginning with some of his medieval representations, moving on to the Rabelaisian saga, and ending with Charles Sorel's *Francion*. Through this itinerary we hope to observe the modulations of the hero-deceiver and the various changes in the counter-universe which he incarnates within the process of construction of an identity and of a discourse which approach modernity.

Key words: trickster/ comic hero / foundation literature / renewal/ Rabelais/ Sorel/ Francion/ Gargantua/ Pantagruel

Drôle et sinistre, et fascinant surtout par sa capacité de défier l'ordre et de s'inscrire dans des aventures souvent stériles, le décepteur entreprend une démarche en parallèle, on dirait une sorte de contrepoint, au monde des règles et des bienséances. Caractérisé par son ambiguïté, il fait la parade de sa misère, mais aussi de l'attrait suscité par le côté le plus obscur et le plus sauvage de l'homme qu'il évoque.

Différentes recherches ont mis en relief dans le domaine de la littérature médiévale l'existence de traits communs à des héros qui constitueraient des actualisations de ce type dans le discours littéraire comique –Renart, Pathelin, certains héros des fabliaux ou des badins de farce (cfr. Bordier, 1992; Aubailly, 1982)–. Au dépit de leur différence ils présentaient des ressemblances telles que la prédominance de l'astuce sur l'intelligence spéculative, l'intelligence pratique et rusée qui coexiste avec des conduites gratuites et imprudentes². Ces affinités étaient justifiées en raison de la filiation de ces personnages littéraires avec une élaboration archétypale étroitement liée aux mythes de fondation: le *trickster*³.

Inférieur aux autres par sa jeunesse, sa faiblesse, son origine sociale ou géographique, le *trickster* est un solitaire qui affronte ses éventuels opposants par la ruse et par la parole. Or sa langue lui joue des tours car il est vantard, indiscret, injurieux; il ne sait pas distinguer entre ce qui doit être tu et ce qui peut être dit. C'est ainsi qu'il finit par violer les interdits les plus rigoureux. Il constitue une sorte de fusion

² D'autres traits repérés par J. P. Bordier seraient: l'action de persuasion de leur cible par le louange afin d'obtenir l'objet convoité; le recours au travestissement comme voie pour parvenir à leurs buts –très fréquemment assez peu productifs et fondés presque exclusivement sur l'assouvissement d'une pulsion instinctive d'ordre sexuelle, de vengeance, ou de russe compulsive qui finit par jeter le personnage dans la gueule du loup.

³ Cette figure archétypale est repérable dans des récits de fondations de civilisations très variées, mais la plupart des études se sont intéressées aux cultures américaines. Voilà donc l'origine du terme "celui qui fait des tricks", blagues en anglais. Pour approfondir sur cette question cfr. Jung, Kérenyi, 1993; Radin, 1988; Turner, 1969.

de calcul et d'impulsivité, de ruse et de sottise si bien que ses victoires coexistent avec ses défaites et son intelligence avec sa suffisance bornée. (Radin, 1988: XXII). En effet, son aventure est tissée par des épisodes dont les résultats, souvent opposés, conduisent à une situation finale peu différente du point de départ. Condamné donc à ne pas s'inscrire dans une progression dynamique, son parcours reste circulaire. Sots ou rusés, des enfants dans des corps des adultes, ils semblent être incapables pour établir des frontières nettes entre le bien et le mal ce qui rend malaise leur intégration dans la vie sociale.

Le discours littéraire comique, nous venons de le signaler, c'est un contexte privilégié pour l'actualisation littéraire de cette figure archétypale. Vraisemblablement parce qu'il s'agit d'un univers discursif qui rend possible une parenthésisation des lois. C'est là que l'homme laisse entrevoir ses besoins fondamentaux, ses faiblesses et ses contradictions, ainsi que des situations qui semblent se dérober à la canalisation prévue par les lois qui régissent le domaine du monde "officiel". Le comique c'est l'espace pour l'énonciation de l'autre visage de la réalité, voire même son côté terrible et violent; mais aussi –et peut-être en raison de cela– un contexte privilégié pour aménager les espaces de convivialité, des mondes alternatifs par rapport à une organisation sociale fort stratifiée. Aux antipodes de la littérature idéaliste et idéalisante, la finalité sans fin du comique devient un instrument utile pour se défendre de la peur, pour difformer certains paramètres sociaux et en rendre possible un affranchissement du moins provisoire. En fait, la force du comique s'est depuis longtemps avérée comme une voie de renouveau et de création de nouvelles formes esthétiques soit à travers le jeu des imitations différentielles, soit à travers la subversion la plus directe et la plus brutale. D'autre part bon nombre des récits mythiques qui contiennent la figure archétypale du *trickster* sont liées à des récits de fondation, de création de la terre, de transformation du monde.

A cet égard, pendant le Moyen Age nous pouvons repérer des actualisations de cette figure qui constituent une sorte de contrepoint à la démarche fondatrice, ou annoncent l'ordre à venir⁴.

Or, c'est notamment à partir du XVI^e siècle qu'à travers certains personnages qui se révèlent comme des héritiers de ceux que nous avons évoqués plus haut, le *trickster* montre son visage constructif, sans perdre pour autant sa portée contradictoire. Cette dynamique est repérable dans un contexte culturel et existentiel –l'humanisme– qui dans une vision totalisante de l'homme accueille la folie et la passion comme d'éventuelles instruments de connaissance et de construction. Et cela prend corps dans certaines productions littéraires qui s'inscrivent dans le domaine du comique.

Les personnages qui répondent à ce type sont des agents susceptibles de participer dans un processus de connaissance et de construction, et d'inscrire leur démarche

⁴ Nous pourrions en fait remarquer la présence de personnages qui répondent à ce type dans certains Mystères –où les frontières entre le sérieux et le comique sont souvent poreuses-. Dans ces pièces la dramatisation de la défaite et de la victoire du Héros fondateur coexiste avec des interventions du fou, ou avec des scènes qui côtoient le burlesque. Un cas de figure c'est les diableries où les diables font preuve d'une violence et d'un rage non exempts de grotesque lorsqu'ils constatent leur incapacité d'anéantir la démarche fondatrice du héros. Il serait aussi à retenir la présence de certains traits du décepteur dans le personnage de Guillaume.

jadis improductive dans une dynamique de régénération intellectuelle, esthétique et vitale. Le carnaval, parenthèse provisoire, tient alors à s'intégrer dans le schéma du progrès.

Nous aborderons cette question dans deux productions littéraires écrites à deux moments différents –mais non sans rapport– de ce que nous pourrions considérer comme une entreprise de renouveau: c'est l'œuvre de Rabelais (1532-1551) et l'*Histoire comique de Francion*, écrite par Charles Sorel dans sa première rédaction en 1623 et remaniée dans des versions postérieures qui datent respectivement de 1626 et de 1633.

Dans le premier cas il s'agit d'une saga qui évoque –du moins dans ses deux premiers livres, *Pantagruel* et *Gargantua*– l'irruption et le triomphe des idées humanistes dans un moment intellectuel et politique qui encourage l'avènement de ce qui est envisagé comme un changement positif et nécessaire. Pour ce qui est du second ouvrage, c'est un roman du début du XVII^e siècle écrit par un auteur qui s'identifie aux courants libertins de l'époque, –il est à remarquer que les libertins considéraient Rabelais comme l'un de leurs ancêtres les plus illustres (De Grève, 1962). Nous aurons donc à faire avec la force corrosive et le rire frappant des géants et de Panurge, l'aventurier investi des traits de la *renardie*; et avec la nature protéiforme et ambiguë du héros du *Francion*.

Toutes les deux productions, malgré leur spécificité, ont en commun de présenter la naissance d'un héros qui plonge ses racines dans des productions littéraires précédentes mais qui s'inscrit dans un projet discursif rénovateur. Ce renouveau ne se borne pas au domaine de l'esthétique: les œuvres où ces héros prennent corps tiennent à véhiculer un nouvel univers de pensée, une nouvelle civilisation. Cette configuration n'est pas sans nous rappeler ce que D. H. Pageaux dénomme "littérature de fondation" dont le but c'est d'inventer une nouvelle esthétique, mais sans pour autant faire de cette invention une fin en soi, parce qu'elle doit être utile et politique à l'usage des citoyens, des hommes qui vivent, pensent et souhaitent aussi rêver⁵. C'est par le concours de l'écriture qu'il est mis en pied un monde possible, mais surtout exemplaire, et c'est dans ce contexte que nous essaierons de rendre compte de la fonction du héros à plusieurs visages et des différents avatars de sa circularité.

1. LE DÉCEPTEUR MESSIANIQUE

Pantagruel et *Gargantua* sont deux textes construits à partir d'un modèle inscrit dans le champ d'une sub-littérature absurde comique où les scénarios du roman chevaleresque traditionnel s'entremêlent à des histoires légendaires et fantastiques⁶. Et pourtant celle de Rabelais est une œuvre qui répond à un projet épique, dont le but c'est de mettre en pied un homme et une société nouveaux.

⁵ Cfr. Pageaux, 2004, notamment pp. 32-37.

⁶ Rabelais ne se donne pas pour vocation d'aborder un renouveau esthétique, mais son travail fondé sur des modèles précédents ne constitue pas moins un projet originel qui montre, presque iconiquement, le moment de transition qu'il est en train de se produire entre le Moyen Âge et une rénovation philosophique et esthétique.

Mise à part la condition “géantale” des héros principaux et les épisodes tirés des *Chroniques*, Rabelais introduit, dans le *Pantagruel*, un personnage qui dans ses fondements répond au type du *trickster* que nous venons d'évoquer: il s'agit de Panurge, inscrit dans l'héritage de Renart et de tous les décepteurs de l'histoire littéraire. Inventif et destructeur, audacieux et craintif. Il se montre en même temps improductivement démoniaque (mauvais tours joués par Panurge aux habitants de la ville) et communicateur de vie (résurrection d'Épistemon) comme si son rattachement aux profondeurs (Panourgos signifie “l'obscur”) lui accordait des pouvoirs vivifiants.

A la tromperie –que nous pourrions qualifier à maintes reprises de *pathélinage*–, et à la violence gratuite il faut ajouter le plaisir qu'il prend à énoncer ses aventures où la passion pour le jeu et la déception l'emporte sur des principes supposés primordiaux pour un gueux, tels la subsistance physique ou la possession économique⁷. Ces compétences de Panurge, présentées dans une série d'histoires secondaires qui rappellent le fabliau ou la nouvelle et qui ne sont pas sans interrompre la narration principale, finissent par s'y intégrer et enrichir sa progression. En effet, la symbiose établie entre Pantagruel et Panurge donne comme résultat la création d'un héros complet et achevé, nouveau et rénovateur.

Le schéma circulaire propre au carnaval et aux cycles agro-lunaires de l'éternel retour, évoqués par un contexte bucolique apparenté à l'âge d'Or et à une communication avec la terre, s'intègre dans un mouvement d'avance et de progrès, une dynamique inhérente aux rites messianiques. C'est à partir de cette conception que la démarche du *trickster* se rend productive: Pantagruel accepte Panurge dans son groupe s'appropriant les stratégies de celui-ci. L'immobilité de l'*Obscur* disparaît alors au profit d'un enrichissement mutuel, si bien que l'homme du chaos devient un adjutant dans le processus de conquête et de fondation pris en charge par le géant.

Cette union de contraires développée pour la première fois dans la saga rabelaisienne dans l'alliance Pantagruel-Panurge, dans le deuxième livre écrit par Rabelais prend corps dans un seul personnage, Gargantua⁸. Dès sa naissance il réunit en soi-même tous les deux principes. Gargantua est le héros bouffon dont le côté décepteur –épisode des chevaux factices et du torchecul, vol des cloches, ses attitudes scatologiques à l'égard des parisiens– n'affaiblit pas sa démarche héroïque. Loin de là, il contribue à définir la nature de son identité fondatrice. En effet le héros fait preuve, dès son enfance, de sa nature complexe, une union de contraires exprimée entre autres choses par l'emblème de l'androgyné représenté dans le grand médaillon du

⁷ La liste de ses ancêtres “purement” littéraires se voit enrichie par des situations et des types de la poésie macaronique, notamment l'œuvre que Teophilo Folengo écrit en 1517, *Les Macaronnées*, où son héros, Baldo, un personnage bagarreur, au dépit de ses origines illustres, se fait accompagner par un groupe de mauvais sujets qui tiennent en échec le tyran de la ville. Son compagnon, Cingar, c'est un voyou, mais sympathique, astucieux et fidèle à l'égard de Baldo. Il est de même à citer un titre précédent: le *Morgante Maggiore* de Pulci, où Margutte, mi-géant, trompeur, décepteur, astucieux et manque de scrupules devient l'un des compagnons privilégiés de Roland. Le héros se voit enrichi par la dynamique du décepteur: on dirait le début du tandem Pantagruel et Panurge où nous pourrions d'ailleurs reconnaître des origines communes par rapport à Renart et à des personnages isomorphes.

⁸ Qui serait, paradoxalement, le héros du “premier” chapitre de la saga. Or nous ne pouvons pas perdre de vue que *Pantagruel* le précède dans le processus d'élaboration.

petit géant. Le géantisme spirituel va de pair avec un géantisme physique qui abrite le bas corporel et le côté gratuitement festif et déstabilisateur. D'autre part, et dans toutes les deux œuvres, cet univers intègre des voix, des perspectives et des personnages à nature différente: c'est ainsi que prend corps cette polyphonie que Bakhtine avait mise en relief. Une polyphonie qui s'oppose à la condition dogmatique et monologique du monde officiel⁹, le domaine du "Maugouverne" l'ennemi à détruire dans les rituels charivariques (Koopmans, 1997).

Les géants se révèlent comme des actants d'un rite de passage entre une situation de déchéance –préalablement mise en relief par le concours de l'amplification– et une société idéale, nouvelle et renouvelée dont le point de départ se trouve pourtant dans la récupération des valeurs fondatrices de l'être humain. Or, la force de transmutation du chaos et du pouvoir carnavalesque, ne se borne pas à un changement provisoire –ce serait le cas du carnaval traditionnel–, bien au contraire, et nous venons de l'esquisser, l'action des géants est liée à une solution de continuité dans le schéma temporel du progrès. Des héros qui naissent dans le temps liminal du banquet, du carnaval –qui évoquent l'état du premier homme créé–, des fous magnifiques qui subvertissent et recréent les lois et les logiques, investis d'une force démesurée. Leur condition de géants les rend forts et puissants, mais leur victoire réside aussi bien dans cette supériorité physique que dans cet avatar bouffon et subversif que nous venons d'évoquer. La puissance du *trickster*, l'enfant éternel, enrichit le héros qui intègre dans sa démarche ses éventuels détours pour enfin se constituer en germe d'un nouveau monde¹⁰.

Et pourtant cette synthèse se défait au *Tiers Livre* où la circularité de Panurge redevient stérile à cause de son désir compulsif de garantir sa productivité et de trouver une réponse immédiate à ses questions obsédantes. Une réponse qu'on ne peut trouver qu'à l'intérieur de l'homme et qui est pourtant cherchée ailleurs (telle serait la conclusion du *Cinquième Livre*). Le *trickster* semble alors avoir récupéré le mouvement improductif initial. Il se révèle par la suite comme une sorte de contrepoint cinglant à la démarche du héros, Pantagruel, qui fait preuve d'une sérénité bienfaisante. Et pourtant la force fondatrice initiale du géant semble aussi désormais affaiblie ou du moins nuancée.

2. FRANCION, LE DÉCEPTEUR DÉÇU

C'est d'une autre entreprise de fondation que Francion, le héros sorélien, semble de son côté se réclamer. Nous l'avions signalé plus haut, Charles Sorel, auteur de

⁹ Nous ne pouvons pas nous dérober à la tentation de rappeler la double nature de la folie érasmiennne.

¹⁰ A partir de cette perspective nous pourrions accorder une valeur métaphorique à l'épisode où Pantagruel avale Alcofribas, le narrateur, lequel à son tour prend conscience de l'existence d'un monde jusqu'alors inconnu qui n'est pas si différent du sien. Cette action n'est pas sans rappeler le type mythologique de l'enfant divin qui avale l'initié en vue d'élargir, et d'approfondir, sa perspective et de le rendre capable de contempler le monde dans sa totalité (Jung, C.G.; Kerényi, C., 1993: 56).

l'Histoire comique de Francion, au dire de certains critiques le premier roman picaresque français, s'inscrit dans le mouvement intellectuel des libertins, qui intègre des voix et des perspectives qui avaient été présentes dans la pensée humaniste¹¹, parmi lesquelles Rabelais tel que nous l'avons signalé plus haut

Sorel construit son héros en 1623 s'inspirant du credo libertin, qui récupère des échos de l'univers humaniste –quand celui-ci subit un procès de désagrégation–. Parmi ces idées récupérées il y a l'affranchissement de l'homme. Un affranchissement fondé sur une conception intégrale de celui-ci, qui envisage le côté dionysiaque –ce que nous avons dénommé plus haut la folie en rappelant l'univers érasmien– comme une partie de l'être humain pleine de force de création.

La *Francion* de Sorel constitue une étape dans un projet intellectuel, plus vaste, qui devrait aboutir à l'élaboration de la *Science Universelle*. Son personnage, incarnation plus ou moins évidente d'un héros libertin¹², intègre dans sa démarche aventurière une série de traits qui lui ont déjà valu son association avec le type du *trickster* (Debaisieux, 2001)¹³.

En effet, le jeu du personnage, ainsi que le jeu du narrateur (Dandrey, 2001) articulent une sorte de fil conducteur où se laisse entrevoir la construction non seulement d'un modèle esthétique nouveau¹⁴, mais d'une nouvelle identité héroïque. C'est là que nous pourrions retrouver cette portée fondatrice dont nous venons de parler. L'idéal héroïque sorélien se nourrit d'une conception de l'aristocratie héritière de l'Humanisme, affranchie des conditions de naissance. Liée à un idéal de liberté personnelle et intellectuelle, son résultat c'est un individu maître de son jugement et maître de soi. Or, ce processus de construction ne se produit pas sans avatars: le héros et la société qu'il préconise prennent corps dans une tension où la progression héroïque coexiste avec des mouvements de dégradation qu'il subit. Ces actions dégradatrices ne sont pas seulement provoquées par un fatum extérieur qui nuit aux plans du personnage, mais par une force qui naît du héros lui-même et qui est

¹¹ L'école libertine, à différence de la vision humaniste dominante en France pendant la première moitié du XVI^e siècle, prône une séparation entre la réflexion philosophique et la réflexion théologique. Cette perspective, envisagée comme d'affranchissement, avait été déjà annoncée par le philosophe padouan Pietro Pomponazzi (1462-1525). L'influence de ce philosophe se laisse vraiment sentir en France vers la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, notamment chez les sympathisants de ce courant.

¹² Le nom de Francion s'avère emblématique: Francus, fils d'Hector, personnage mythologique qui évoque la France, est repris par les anciennes chroniques, mais aussi par les historiens du XVI^e siècle, ainsi que par la *Franciade* de Ronsard

¹³ Martine Debaisieux étudie le héros sorélien en considérant un éventuel rapport entre Francion et Mercure.

¹⁴ La perspective comique est le filtre à travers lequel on emprunte au monde effectif les éléments qui intéressent pour mieux montrer la réalité dans sa profondeur; la typification, la stylisation: les traits généraux et les plus représentatifs constituent une voie d'écart qui rend possible cette démarche d'observation et d'approfondissement. Sous l'apparence des choses simples et banales, l'homme était pris au sérieux. C'est ainsi que ce genre s'avère spécialement apte pour rendre compte d'une réalité protéiforme en offrant un approche simultanée de tous ses côtés, même de la section cachée par la perspective, comme s'il s'agissait d'un portrait cubiste. Peindre l'humanité dans sa médiocrité réelle pour en dénoncer les défauts: c'est en cela que Sorel considère ce mode narratif comme supérieur aux romans "héroïques". D'autre part, l'absence de contraintes esthétiques se traduit par l'exploration dans de nouvelles techniques narratives, par la création d'un espace où s'épanchent la liberté et le pouvoir de l'écrivain.

tantôt dynamisante, tantôt improductive. C'est là que nous commençons à envisager dans le personnage de Francion la condition ambiguë inhérente au *trickster*.

Le héros sorélien présente dès ses origines des aspects qui le rapprochent explicitement du géant rabelaisien: sa naissance dans le contexte d'une cérémonie carnavalesque –sa mère venait d'être élue "reine de la fève"–, son esprit précocement rusé... constituent des marques qui ne sont pas sans rappeler le jeune Gargantua. Mais la conception du carnavalesque proposée par Sorel ne coïncide pas avec la perspective rabelaisienne: le rire chez Sorel invite à adopter une attitude de distance par rapport au monde, plutôt que d'intégration comme chez Rabelais. Si Sorel n'exclut pas le côté dionysiaque, il se révèle beaucoup plus élitiste que l'auteur de la saga géantale.

Le rire devient donc une arme des âmes aristocratiques jugées inexorables à l'égard des médiocres affectés par la superstition et les fausses croyances. C'est là que réside la portée subversive du comique du *Francion*, Or, cette perspective que le narrateur présente comme privilégiée va pourtant se voir modifiée, voire même gâtée: tel un nouveau Gargantua, une éducation nuisible l'achemine vers la lecture des romans héroïques qui le font plonger dans un songe avilissant qui détériore sa condition intellectuelle¹⁵.

Après sa récupération, l'aventure du héros s'inscrit dans la perspective d'un rapport dilemmatique avec une société qui ne répond pas à ses attentes, parce qu'elle a remplacé l'être par le paraître¹⁶. Le héros affronte cette tension à partir d'une conscience de supériorité qui se traduit par un penchant décidé vers la transgression. Cette configuration garantit au personnage de Francion une entière franchise pour l'exercice d'une mission critique qu'il partage avec un groupe de compagnons: la bande dite des *Braves et généreux* marque la naissance d'une *communitas*¹⁷ très spéciale:

Dès lors je trouvai le moyen de les faire vivre comme de petits Dieux¹⁸, s'ils voulaient suivre mon conseil (Sorel, 1996: 288)

La satire, la cruauté comme des voies pour créer la déstabilisation sont les armes dont ils se servent pour entreprendre leur projet d'"endoctrinement" social, renforcé et justifié en vertu du sentiment d'excellence que Francion nourrit, et qui lui permet de légitimer l'escroquerie des moins habiles et le mépris qu'il leur témoigne.

¹⁵ Ce serait l'action de l'avatar négatif de la folie, incarné entre autres par le personnage d'Hortensius. C'est à partir de ce point de vue que Rabelais avait construit ses personnages négatifs, envisagés comme des agents nuisibles pour l'homme et pour la société. Nous repérons dans le *Francion* les échos du double visage de la Folie qu'Érasme présentait dans son *Éloge*.

¹⁶ Ce sera l'une des questions dominantes dans la littérature –aussi bien française qu'espagnole– à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e.

¹⁷ La *communitas* est une organisation spontanée qui communique un pouvoir "illimité" à partir d'une perspective subjective. Fort ritualisée, elle se donne pour but d'entreprendre des actions de contestation par rapport à la société dominante, et pourtant ce modèle ne parvient pas à exercer une action durable sur la réalité sociale, sauf si elle s'intègre dans le domaine de la structure (cfr. Moesinger, 2000).

¹⁸ "Vivre comme des Dieux" cette phrase présente des échos de l'idéal d'Épicure.

Or, la vie de ce que nous avons dénommé *communitas* n'est que très éphémère: c'est ainsi qu'après la disparition de la bande, le héros- *trickster* s'installe à l'intérieur de la société. Sa liberté garantie par un protecteur –Clérante (dont il devient plutôt le maître)–, il dénonce, par la voie de la moquerie, les vices qui habitent la cour, les lois, l'écriture et la philosophie.

Son action de châtement va donc s'épurer par une intellectualisation qui fera de la parole la seule arme expéditive contre la médiocrité: Sa verve satirique devient ainsi l'instrument d'une démarche critique acceptée par les grands personnages de la Cour, le Roi y compris. Mais il y a plus que cette verve corrosive, parce que c'est aussi de la feintise que le héros se sert pour continuer sa tâche de *délivrer l'homme de la peur et de ce qui interdit le libre exercice de la pensée*¹⁹.

Ce n'est pas difficile de reconnaître dans cette dynamique l'action du *décepteur*, cette foi-ci renforcée par d'autres voix: si le personnage d'Hortensius, le fou monomaniacal, avait été le double négatif de Francion; un autre personnage, redouble notre héros à partir d'une actualisation positive de la déraison. C'est Collinet, dont la folie s'oppose à la sagesse officielle

Il combattait l'orgueil de tant de viles âmes qui sont en France (Sorel, 1996: 313).

Sorel tient à présenter dans le *Francion* des types stupides pour ainsi mettre sur le premier plan l'esprit du héros. La tromperie constitue donc le prétexte pour la parade de sa suprématie intellectuelle, qui se révèle comme force dynamique de fondation et de renouveau. Son arme c'est une imagination vertueuse si bien que sous l'apparence de la facétie, le roman met à nu un univers de mystificateurs, ainsi que les mécanismes d'une imagination assottée où Francion joue le rôle d'agent purificateur.

Et pourtant celui qui s'était jadis avoué la victime d'un processus de mystification dont il s'était dérobé pour créer, à travers sa condition de décepteur, ses règles à soi, n'échappe pas finalement aux aspects les moins constructifs de cette facette. C'est en remarquant la prise de position du héros à l'égard des personnages féminins que nous pouvons constater que le geste fondateur de Francion n'est pas exempt de dangers, et que son action n'est pas tout à fait à l'abri de sa circularité redondante.

Malgré sa conscience d'homme avisé, Francion se précipite dans la cuve du fabliau et dans les bras de la "vieille heaulmière"²⁰: c'est le visage le moins productif du *trickster*, marqué par la compulsion sexuelle et par le goût de l'imposture.

¹⁹ La franchise du héros se cache en effet derrière le masque qu'il adopte d'après la devise des libertins de l'école de Padoue: "intus ut libet, foris ut moris est". Les contenus de la "nouvelle philosophie" dont parle Francion ne sont pas explicites, mais le lecteur avisé pourrait quand-même en dégager les contenus. Le discours du personnage est tissé des échos philosophiques qui rappellent Épicure, Diogène ou Lucien. C'est par ce genre de voies indirectes que Sorel, à travers Francion, offre ses propositions esthétiques qui se font d'ailleurs écho d'une prise de position à l'égard de la vie politique et morale.

²⁰ Le personnage d'Agathe créé par Sorel n'est pas sans nous rappeler la "vieille Heaulmière" évoquée par Villon dans sa ballade: toutes les deux répondent au type de la vieille prostituée qui a éprouvé les ravages du temps.

Il faudra attendre le moment de l'orgie, l'action rituelle qui permet de récupérer les forces créatrices des profondeurs pour que le héros reconduise sa recherche, sa quête. Le "Gaal" s'appelle alors Naïs, la femme italienne dont le portrait, confi-guré comme une boîte en miniature, est découvert par le héros à l'intérieur d'un lieu caché²¹. C'est la thématization de l'intériorité et ça se correspond avec la fin de la première version du *Francion*. Dans cette première partie c'est remarquable l'influence du credo libertin, influencé par l'épicurisme, qui n'est pas sans prôner l'harmonie entre le désir et la passion et le libre exercice de la raison, en vue de garantir la liberté de l'individu. La force, parfois contradictoire, du *trickster* semble canalisée au profit d'un projet esthétique qui se fait à son tour écho d'un projet philosophique.

Or, de même que dans les trois derniers livres rabelaisiens, la deuxième partie du *Francion* vient apparentée à un changement dans la configuration du héros. En effet, bien que Francion compte du début de cette deuxième partie sur la possession de Naïs –l'objet précieux–, il n'arrête pas moins de s'égarer dans le labyrinthe de la conquête et de la tromperie compulsives. Face à la dispersion constructive de la première partie dont les outils étaient la satire et la contestation sociale, la deuxième partie du roman montre la dissolution du héros. Il semble s'amuser à jouer avec Fortune, et à la défier quand elle semble se montrer favorable à ses projets. La démarche redondante du *trickster* devient dans ce contexte le reflet d'une dissonance interne et inconsciente.

3. LE JEU ET L'ENNUI

En effet, aussitôt qu'il se sent en possession de l'objet jadis convoité, Francion devient un sujet ennuyé. C'est pour cela que quand, en raison d'une série d'événement hasardeux, il se voit écarté de Naïs –mais pour autant sûr de sa possession–, il s'installe dans une série d'attitudes où la passivité s'entremêle à des conduites hyperactives. Quand l'option vraiment héroïque serait la récupération de l'équilibre, Francion perd la perspective d'ensemble au profit d'une vision partielle et atomisée de sa situation personnelle et sentimentale. Il parenthétise la figure de Naïs, pour se laisser fasciner par des chants de sirène. Des voix et des échos qui promettent des contours toujours changeants et susceptibles de s'adapter aux limites du sujet. C'est ainsi qu'ils provoquent chez lui l'impression d'un plaisir sécurisant et paisible.

Toutefois quand l'occasion se présentait de goûter un peu des doux plaisirs de la nature, il n'était pas si scrupuleux de croire qu'il offenserait sa maîtresse s'il s'y adonnait (Sorel, 1996: 470).

²¹ La vérité est à l'intérieur, comme nous le disions à propos des questions posées dans le *Tiers Livre* et la solution y portée par l'Oracle de la Dive Bouteille.

Autrefois sujet d'une dynamique et d'un discours d'affranchissement et d'indépendance à l'égard de la médiocrité et des opinions des autres, Francion décide de rester à l'intérieur de ses mirages à lui. Il se contente d'un bien-être fondé sur une aventure banale et banalisée, –réplique simiesque de son véritable processus de construction–, qui lui offre une auto-représentation faussée elle-aussi. L'absence presque totale de précisions temporelles dans la narration est une voie pour montrer l'uchronie, l'installation du héros dans une impasse.

Aussi bien Francion que Panurge s'obstinent à chercher ailleurs des certitudes, l'un délayant sa possession pendant qu'il s'amuse à des succédanées, l'autre ignorant du fait qu'il a la réponse dans son intérieur. Tous les deux, comme Renart, prolongent leurs aventures sans finalité pour le plaisir de la conquête et d'en offrir le rapport.

Dans le roman de Sorel cette dispersion prend corps dans le décor de la bergerie, construite d'après une perception négative du bucolique plutôt rustre qu'édénique.

Bien que Francion n'ait pas perdu sa perspective antérieure sur les paysans –qu'il qualifie de “brutales gens”–, il n'hésite pas à créer de faux univers se travestissant, portant des masques dont le langage est le plus souple et le plus réussi, en vue d'accéder à ses désirs les plus immédiats –la conquête amoureuse et la moquerie–:

Il alla une fois en la maison d'un gentilhomme où il trouva un petit luth dont personne ne savait jouer...il devint l'Orphée du village. (Sorel, 1996: 469).

L'association Francion-Orphée dépasse, à notre avis, le niveau de l'anecdotique: Orphée est le séducteur capable de dissiper les courroux et les résistances à tous les niveaux du cosmos et du psychisme. Et pourtant, il échoue à ramener sa bien-aimée des enfers, étant ses propres restes déchiquetés dans un fleuve. Le héros, comme Orphée, a le pouvoir d'éviter les symplégades, ces rochers qui détruisent les voyageurs s'entrechoquant (la vie et la mort, le bien et le mal...), mais la contradiction risque de le dévorer. Le regard en arrière le place dans le domaine de l'oubli et c'est alors que sa verve et sa force créatrice deviennent une force de dispersion. Manquant de force d'âme, Francion, de même qu'Orphée, ne réussit pas à échapper à la contradiction de ses aspirations qui le ramènent tour à tour vers le sublime et vers le banal²². C'est ainsi qu'il sombre dans une sorte d'aliénation aveuglante.

Le dionysiaque qui avait été revendiqué dans le contexte de l'orgie est nié. Si l'esprit le plus profond du rite bachique tient à la communication du spirituel et du corporel dans une union des contraires déterminée par le dynamisme constructif et fondateur de l'homme et de son espace, Francion, le rebelle critique, s'avère un adolescent éternel enclin à la dispersion. Il se voit atteint d'une sorte de *peterpanisme* affectif qui fait de lui l'éternel rigoleur.

L'exacerbation du culte du moi lui fait croire à sa toute puissance pour surmonter les obstacles de fortune et ce sentiment se heurte à son incapacité d'affronter le chaos d'une machinerie qu'il a, comme *Le menteur* cornélien, mise en marche: *ce*

²² Cfr. Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (1982): *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.

qui le fâchait davantage était de voir que sa fortune se changeait dans un instant alors qu'il la croyait le mieux établie. Le regard de supériorité du héros se substitue à ses impressions de spectateur qui assiste, étonné, à ce qui est une mise en abîme de ses élaborations mensongères: dans ce qui s'avère être une fiction secondaire, ses ennemis mettent en pied un faux univers en vue de détruire Francion et de lui enlever à jamais l'amour de Naïs. Un dénouement qui répond à une option romanesque conventionnelle, va mettre fin à ce procès.

L'histoire de Francion présente une dynamique inversée où le processus d'unification décrit dans la première version du roman se voit contesté par une sorte de dissolution du héros. Dissolution, involution provoquée par l'ennui et exprimée par l'intermédiaire d'un modèle esthétique repoussoir. L'envisagement négatif du monde paysan opéré par la subjectivité de Francion –narrateur de sa biographie– dans les épisodes de son enfance et du VI chapitre, est repris par le narrateur principal à l'occasion de la bergerie de la deuxième partie. L'Arcadie y apparaît associée à l'évasion, à un carnivalesque très primaire circonscrit au bas corporel et dépourvu de toute nuance de renouveau. La perspective du narrateur constitue un point d'antithèse par rapport au point de vue du héros qui n'hésite pas à évoquer cet espace comme apparenté à la liberté.

Ce cadre-ci, les épisodes où le narrateur amplifie cette dispersion que nous avons évoquée, ainsi que le dénouement de l'action, respectueux des bienséances (Dandrey, 2001; Rossellini et alii, 2000) sont les ressources pour une atténuation. Dans cette deuxième partie, le *trickster*- Francion semble plutôt s'estomper que déborder: il sombre dans le poncif et le prévisible et cela ouvre en effet une voie pour la palinodie. Le héros semble ne pas avoir retrouvé son point d'intégration et erre par l'espace discursif de l'aliénation.

Tel que nous venons de le signaler, cette démarche nous rappelle celle de Panurge, sa dispersion motivée par une sorte de volonté de s'installer dans les certitudes du conventionnel. Celui qui en vertu de sa force chaotique avait défié les dangers pour le plaisir de le faire, sombre dans la peur et la crainte d'affronter l'imprévisible. Or, les géants semblent eux aussi avoir perdu leur capacité de transmutation et de fondation initiales. En fait, la fonction de Pantagruel se borne à être le témoin, lucide, d'une série d'univers qui contrefont les postulats humanistes incarnés par l'univers du géant. Cet univers qui avait pour nom *Utopie*.

Cette synthèse des contraires s'affaiblit lors de la perte de vigueur progressive des idéaux de renouveau qui avait présidé le premier tiers du XVI^e siècle. En effet, le début de la saga géantale se situait dans une période caractérisée par une confiance débordante et optimiste dans un changement intellectuel, bref humain. Les continuations²³ ont cependant lieu à une époque où le degré d'aperture à l'égard des idées humanistes se voit en quelque sorte nuancé. Cela donne comme résultat une

²³ *Le Tiers Livre* (1546), *Le Quart Livre* la première version date de 1548, la deuxième de 1552. Pour ce qui est du *Cinquième Livre* il n'y a que les chapitres du 33 au 47, (l'épisode de la "Dive Bouteille", situés au début dans une première édition du *Tiers Livre*. La version "définitive" fut publiée en 1565 après la mort de Rabelais en 1553.

modulation, un changement dans le ton et la configuration –sinon dans l'esprit le plus profond– des œuvres de Rabelais²⁴.

Cinquante ans après la mort de Rabelais, Sorel entreprend un projet qui reprend les derniers essais de ce que nous pourrions considérer comme un humanisme “totalisant”. Sa création se fait écho d'un modèle humain affranchi des contraintes et des faux savoirs. Il y avait intégré le visage du dionysiaque, l'avatar constructif de la folie, en vue de façonner un héros puissant et nouveau qui incarne une vision intégrale du sujet. Et cette élaboration allait de pair avec la quête de nouvelles formes esthétiques, et le comique s'y avérait une alternative par rapport aux modèles romanesques à la mode.

Or, Sorel finit par constater, –de même que l'avait fait son ancêtre Rabelais dans un autre contexte–, que les circonstances ne sont pas favorables pour accueillir son projet²⁵. Que ses attentes, notamment ses attentes philosophiques et humaines, n'ont pas d'écho dans la société et que ses idéaux sont loin de pouvoir y prendre corps.

Même si la verve critique ne disparaît pas du texte et qu'elle s'y laisse entrevoir par d'autres voies avec toute sa virulence, la constitution et la démarche du héros a éprouvé un changement. Son action d'affranchissement, sa verve et son énergie, que nous pourrions qualifier de telluriques, se voient en quelque sorte ternies par des schémas prévisibles.

L'action du *trickster* faillit sombrer dans la circularité-dispersion. Son action n'a pas la capacité de transmutation dont il avait fait preuve dans les épisodes précédents. Comme dans le projet rabelaisien –et l'œuvre de Cervantes, tel que nous venons de le signaler (cfr. nt 24)–, l'efficacité fondatrice de la folie est mise en question par les auteurs eux-mêmes. Le décepteur redevient un contrepoint à un héros qui s'avère de plus en plus raisonneur. C'est la fin, du moins provisoire, des rêves utopiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUBAILLY, J. C. (1982): “A propos du Badin: Théâtre et mythologie populaire” in *Tréteaux*, n 4 (1), 5-14.
- BORDIER, J. P. (1992): “Pathelin, Renart, Trubert, Badins, Décepteurs” in *Le Moyen Age* n° 98, 71-84.
- CRO, S (1981): “Los tres momentos del erasmismo en España y su vertiente utópica: 1526-1616”, in Bellini, Giuseppe (edit.), *Aspetti e Problemi delle Letterature Iberiche. Studi offerti a Franco Merengall*, Roma, Bulzoni Editore, 123-136.

²⁴ Cette modulation des idées humanistes est aussi repérable en Espagne: 1526 marque le moment de la grande diffusion de l'œuvre d'Erasmus; entre 1532 et 1559 les humanistes, à cause de la pression inquisitoriale, doivent se servir des scénarios prétendument idéalisés –voire même stéréotypés– pour exprimer leurs idées. C'est à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe siècle –une période qui coïncide avec l'élaboration du *Don Quichotte*– que nous assistons au retour des idées érasmiennes (Cro, 1981: 124). Elles vont permettre une critique contre une société qui n'est plus perméable à ces idéaux. En effet, la démarche que nous venons de décrire chez Rabelais et chez Sorel se produit aussi dans l'œuvre de Cervantes. Le *Don Quichotte* avoue l'échec du héros –il n'y a plus d'espoir pour les idéaux humanistes en Espagne à la fin du XVIe siècle–. Cervantes devra circonscrire son entreprise au domaine de l'esthétique.

²⁵ Il faut tenir compte de la répression dont le mouvement libertin a fait les frais et dont le procès de Théophile de Viau ne fut que l'action la plus emblématique.

- DANDREY, P. (2001): *Le premier Francion de Charles Sorel ou le "jeu du roman"*, Paris, Klincksieck.
- DEBAISIEUX, M. (2001): "Sous le signe de Mercure: de la thématique du vol à la fraude littéraire dans le Francion", in J. Serroy (edit.), *Charles Sorel: Histoire comique de Francion* Paris, Littératures Classiques, 41, 49-61.
- DE GRÈVE, M. (1961). *L'interprétation de Rabelais au XVIe siècle*, Genève, Droz.
- KOOPMANS, J. (1997): *Le théâtre des exclus au Moyen Age*, Paris, Imago.
- JUNG, C. G.; KERENYI, C. (1993): *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot & Rivages.
- MOESSINGER, P. (2000): *Le jeu de l'identité*, Paris, PUF.
- PAGEAUX, D. H. (2004): "Identité, Altérité, Francophonie. Perspectives Comparatistes". in Suárez, M. P. et alii (edit). *L'Autre et soi-même*, Madrid, UAM, 25-48.
- RADIN, P. (1988): *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, New York, Random House (1ère 1955)
- ROSELLINI, M.; SALVAN, G. (2000): *Le Francion de Charles Sorel*, Paris, Atlande "Lettres XVII^{ème} siècle.
- SOREL, C. (1996): *Histoire comique de Francion*. Edit. adaptée de l'édition de 1633 par A. Schoysman. Paris: Gallimard.
- TURNER, V. (1969): *The ritual process: structure and anti-structure*, Chicago, Aldine Publishing Co.