

Hanna Latawiec

PORTRAITS DE FEMMES DANS GARGANTUA ET PANTAGRUEL

Dans la richesse et la complexité thématique de *Gargantua et Pantagruel*, le thème de la femme trouve sa place. C'est un des thèmes du héros¹ avec lequel coïncident d'habitude d'autres thèmes, ceux de l'amour, du devoir, du mariage, de la fidélité conjugale.

La sélection des héroïnes et, par conséquent, des thèmes a été à la base de ce travail. Les héroïnes rabelaisiennes se concrétisent à travers leurs noms propres et leurs actions. Ces dernières nous fournissent des informations sur leur aspect physique et moral. La femme nommée ci-dessus sera au centre de notre analyse qui part du niveau descriptif du texte pour arriver au niveau de l'analyse psychologique.

Pour savoir si le thème de la femme évolue au cours des cinq livres de *Gargantua et Pantagruel* qui s'étalent entre les années 1532 et 1564, et si cette évolution s'accorde avec les tendances progressistes de l'époque de la renaissance, je vais me servir de la méthode historico-thématique. Le sujet du travail étant *Portraits de femmes...*, je tâcherai de présenter à l'aide d'éléments de recherches psychopoétiques et sémiotiques appliqués aux fragments descriptifs de *Gargantua et Pantagruel* le caractère des portraits d'héroïnes qui apparaissent dans les pages de l'oeuvre de François Rabelais.

L'époque de la renaissance nous a laissé des exemples de très fortes et intéressantes individualités féminines. Elles se manifestaient aussi bien dans le domaine politique que culturel. Citons seulement Marguerite de Navarre, Catherine de Médicis, Bona Sforza, Elisabeth d'Angleterre, Marie Stuart, Louise Labé, Madelaine de Laubespine, Gabrielle de Coignard, Hélienne de Crenne².

¹ R. Trousson, *Thèmes et mythes*, Bruxelles 1981, p. 45.

² Les femmes-écrivains de cette époque ont été présentées par K. Kupisz dans: *Studia z literatury kobiecej XVI stulecia we Francji*, t. 1, Łódź 1980.

Sur le fond de la culture seiziémiste désignée comme masculine, la présence des femmes-gouverneurs, reines et des femmes-écrivains est à souligner. Les femmes agissent et leurs actions se reflètent dans les oeuvres littéraires écrites par elles-mêmes ou consacrées à elles. Comme exemples, citons successivement les oeuvres de Marguerite de Navarre, de Brantôme et de Ronsard.

Les arts représentatifs à partir de la seconde moitié du XV^e siècle contribuent à la laïcisation et à la paganisation des représentations du corps féminin et de la beauté féminine. Les toiles de Van Eyck — *Le portait des Arnolfini*, de Léonard de Vinci — *La Joconde*, de Botticelli — *La naissance de Vénus*, de Raphaël — *Les trois grâces*, de Titien — *La Vénus d'Urbain* en sont la preuve.

Dans la pensée philosophique (néoplatonicienne) de Ficin le désir de connaître l'univers entier s'allie, au désir d'aimer jusqu'à s'identifier même avec lui. La femme dans cette perspective passe de l'objet d'amour à l'objet de connaissance. Elle devient médiatrice entre des connaissances de la vie terrestre et des connaissances de l'au-delà. Tel est le rôle de Beatrice — guide de Dante au Paradis, tel est le sens de la leçon donnée par Erasme dans *Institutio matrimonii christiani* où le lecteur trouvera les conseils de saint Paul donnés au mari. A la lumière de ces conseils, l'homme est obligé „d'aimer sa femme comme le Christ a aimé son Eglise”³.

La question matrimoniale reste au centre de l'oeuvre de Rabelais. Les Premier et Second Livres nous présentent des femmes-épouses et en même temps femmes-mères qui portent leurs noms à elles: Gargamelle et Badebec. La femme et l'union parfaite, heureuse avec elle devient la force motrice des trois derniers livres de *Gargantua et Pantagruel*. La future épouse de Panurge n'a pas de nom propre. Dans le Tiers Livre elle n'existe qu'au niveau des dialogues de nature générale, portant sur la femme en général. Ces dialogues d'hommes fournissent le portrait moral de la femme sous deux aspects: réaliste et idéaliste.

Le portrait idéaliste d'une épouse fidèle est issu de l'imagination et des désirs de Panurge.

Arrêtons-nous sur les représentations de deux femmes-épouses-mères qui ont leurs places dans la généalogie des géants. Par opposition à l'épouse éventuelle de Panurge, elles sont concrètes grâce à leurs fonctions accomplies.

Gargamelle — épouse de Grandgousier et mère de Gargantua dont elle accoucha après l'avoir porté „onze mois dans son ventre” — fut

³ Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris 1967, p. 443.

„fille du roy des Parpaillos"⁴. Elle appartient aux peuples barbares (les Parpaillos avaient été réputés „hostiles à la foi chrétienne"), son aspect physique de „belle gouge et de bonne troigne" semble souligner sa beauté païenne. Les informations sur l'aspect physique de Gargamelle se trouvent dans un fragment qui possède des traits de chronique. Il atteste le fait de la descendance royale de Gargamelle, souligne sa force et ses capacités pour l'union sexuelle par suite de laquelle elle accouche.

Ce rythme naturel de „l'accouplement, de la conception, de la grossesse et de l'accouchement" est interrompu par „la satisfaction des besoins naturels"⁵.

Chez Gargamelle, c'est l'absorption de nourriture qui la retire de son rythme biologique pour rendre finalement impossible l'accouchement naturel. Le chapitre IV du Premier Livre nous présente Gargamelle qui „estant grosse de Gargantua mangea grand planté de tripes". La concrétisation de ce personnage littéraire doit s'appuyer sur la catégorie esthétique du grotesque. La déformation grotesque du corps gargamellien repose sur l'abondance matérielle (la nourriture copieuse absorbée par l'héroïne), sur l'abondance corporelle (le ventre déformé) et sur l'abondance temporelle (la longueur de la grossesse)⁶. La réalisation visuelle, plastique de ce personnage posséderait un caractère inhumain, difficile à accepter objectivement. Elle s'accorde avec les traits typiques du monde grotesque établis par Kayser. Ce dernier constate que „l'essentiel dans le monde grotesque c'est quelque chose d'hostile, étranger et inhumain"⁷.

Gargamelle, mère d'un des géants, par son caractère glouton confirme et renforce même le signifié de son nom propre (gargamela c'est-à-dire le gosier, la gorge) et détermine le code génétique de son fils Gargantua, lui aussi grand buveur et grand mangeur. Son activité s'arrête là: elle n'agit qu'en mangeant. Pendant cet acte elle se montre désobéissante à son mari Grandgousier. Pendant la fête en plein air qui avait précédé l'enfantement de Gargamelle, Grandgousier soucieux de la santé de sa femme et de son enfant, lui conseilla de manger „le moins, veu qu'elle aprochait de son terme et que" ceste tripaille n'estoit viande moult louable". Gargamelle ne l'écouta point. L'abus de la nourriture fait d'elle une femme-pécheresse, mais elle est loin

⁴ F. Rabelais, *Oeuvres complètes*, Seuil, Paris 1973, p. 47. Toutes les citations proviennent de cette édition.

⁵ M. Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris 1970, p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 222.

⁷ *Ibid.*, p. 57.

de se confesser de ses péchés, de s'accuser elle-même, mais comme tout être humain, elle manifeste un besoin d'empathie. Souffrant de grandes douleurs, elle demande à son entourage de les partager. Son mari reste au centre de son intérêt. De nouveau, elle ne répond pas amicalement à ses conseils bienveillants qui ont pour but de la soulager psychiquement dans ses maux. Son conseil donné à Grandgousier qu'elle voudrait voir blessé⁸ contribue à situer cette femme parmi les êtres primitifs, barbares. Pour un barbare, „le plus grand danger est toujours d'être victime d'une unilatéralité”⁹, constate Carl Gustave Jung dans son ouvrage *Types psychologiques*. Gargamelle est en danger d'être exposée à une douleur typiquement féminine et passagère pour chaque femme. Pendant quelques instants, elle ne s'accorde pas avec sa destinée de femme. Aussi bien par sa gourmandise que par sa colère elle rompt le cercle des fonctions physiologiques féminines. Elle s'excuse de son comportement barbare envers Grandgousier, directement devant Dieu.

Sa barbarie ne se manifeste qu'au niveau langagier et il convient de voir si elle n'est pas justifiable par l'appartenance de l'héroïne à la culture patriarcale. Les cultures patriarcales avaient tendance à diminuer le rôle de la femme dans le processus de la procréation. Le chapitre qui décrit la naissance étrange de Gargantua prouve qu'un tel point de vue se manifeste dans l'oeuvre rabelaisienne. Le bas corporel de Gargamelle est dégradé par la sécrétion. Ses douleurs étaient dues à l'indigestion tandis que le véritable accouchement se passe par le haut du corps, à savoir par l'oreille gauche. Ce moment étrange permet au lecteur de voir le corps féminin de l'intérieur, décrit avec un souci de détails propre à un médecin.

La pensée esthétique de la Renaissance est pénétrée du désir de reproduire le plus exactement possible les formes de la nature et les lois du monde physique¹⁰.

L'art descriptif de Rabelais prouve les liaisons étroites de l'auteur avec la civilisation de son époque. Son désir d'être vraisemblable va jusqu'à l'exagération. Les exemples dont il se sert pour situer ses constatations dans une longue tradition répondent, eux aussi, au principe grotesque de l'abondance. Son raisonnement, dans lequel il ne veut

⁸ Bruno Bettelheim définit les blessures symboliques et les lie à des rites d'initiation. Dans: B. Bettelheim, *Ramy symboliczne, rytuały inicjacji i zazdrość męska*, trad. D. Danek, „Teksty” 1978, n° 3, 4, 5.

⁹ C. G. Jung, *Types psychologiques*, 2^{ème} éd. revue, trad. Y. Le Lay, Genève 1958.

¹⁰ *Littérature de la Renaissance à la lumière des recherches soviétiques et hongroises*, Budapest 1978, p. 205.

aucunement céder la place à une „savante ignorance — docta ignorantia” définie par Nicolas de Cusa, qui, l’un des premiers, s’aperçut de la relativité du monde¹¹, est celui de l’homme du Moyen âge.

Pour attester la véracité étrange de l’accouchement de Gargamelle, Rabelais cite des exemples puisés dans la mythologie latine où parmi les organes procréateurs nous pourrions trouver la cuisse et le cerveau de Jupiter, l’écorce d’un arbre à myrrhe et la coquille d’un oeuf. Dans le contexte d’une telle liste l’oreille gauche de Gargamelle ne devrait pas nous étonner!

C’est en participant à la fête populaire que Gargamelle entre au patrimoine de la culture patriarcale. Par opposition aux tournois courtois, les fêtes populaires, bien arrosées d’alcool, ne célébraient ni la beauté, ni la grâce féminines. Gargamelle, bien qu’elle fût fille de roi, existe en marge du monde masculinisé, présenté au moment de la fête. Le temps festif appartient au domaine du sacré et restitue, pour l’homme de la renaissance, l’ordre divin sur la terre¹². Un „illo” tempore d’insouciance, de joie accompagne le venue au monde de Gargantua, futur géant et roi sage, bienveillant et tolérant. L’espace, le temps et les actes de Gargantua contribuent immédiatement à le situer au sommet de la hiérarchie humaine et font de lui un surhomme appartenant à l’Âge d’or mythique. Sa mère, dont le ventre a perdu son caractère sacré aurait commencé à exister en fonction de son fils. Nous concrétisons son portrait à travers son nom à elle et à travers son état physique. Son corps, son anatomie, ses gestes nous font chercher ses prototypes visuels parmi les sculptures antiques des déesses-mères: Gea, Héra et, dans la peinture des XV^e et XVI^e siècles, parmi les toiles de Jérôme Bosch, de Pieter Breugel.

La barbarie, la souffrance, la perplexité, mais aussi le grand dévouement face aux actes à accomplir constituent le portrait moral de Gargamelle. La personnalité de l’héroïne rassemble les éléments: mythique, païen, réaliste, populaire, chrétien et la place dans une perspective surréaliste.

Nawojka Cieślińska dans son article *Rabelais a Breugel czyli po co Bachtin*¹³ trouve que toute comparaison entre l’oeuvre rabelaisienne et la peinture (surtout celle de Breugel l’Ancien) est plutôt un rêve d’études humanistes qu’une thèse à vérifier¹⁴. D’autre part, il est difficile d’omettre la constatation qu’une liaison s’impose entre le monde carnalisé de Rabelais, découvert et nommé par Bachtin, et les scènes

¹¹ *Ibid.*, p. 205.

¹² M. Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris 1965, p. 87.

¹³ Dans: *Słowo i obraz*, éd. A. Morawińska, Warszawa 1982, p. 35—47.

¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

de la vie paysanne au Pays Bas au XVI^{ème} siècle. Parallèlement, les descriptions détaillées, les portraits physiques des personnages rabelaisiens, et dans notre cas, les portraits de femmes nous invitent à les concrétiser visuellement et picturalement. Les êtres du *Jardin des Délices* de Bosch ou de la *Danse paysanne* de Breugel l'Ancien rendent cette tâche plus facile et quelquefois semblent fournir des modèles picturaux, mimétiques pour les héros rabelaisiens.

D'après la conclusion tirée de l'article de Nawojka Cieślińska la comparaison entre la peinture du XVI^{ème} siècle et l'oeuvre de François Rabelais devrait avoir le caractère d'une allusion érudite. Considérée comme étude, elle se limitera à la juxtaposition de la couche préiconographique et iconographique de l'image¹⁵ et du fragment descriptif du texte littéraire, c'est-à-dire du code linguistique de l'image en question.

Je me suis contentée de l'allusion, optant néanmoins pour la possibilité d'études comparatives entre la littérature et la peinture là où les descriptions riches en détails, intenses même, sont motivées picturalement.

Dans la lignée généalogique des héros rabelaisiens, Badebec tient sa place en tant que mère de Pantagruel qui „estoit si merveilleusement grand et si lourd qu'il ne peut venir à la lumière sans ainsi suffoquer sa mère". Essayons de juxtaposer Gargamelle et Badebec sous l'angle de leurs fonctions et de leurs rôles dans le développement de l'action romanesque. Les fonctions sont identiques: faire naître des gouverneurs-géants. Elles permettent de voir les comportements de femmes tout à fait différents ainsi que leurs portraits physiques et moraux également distincts. Une noble naissance constitue le point commun entre les deux héroïnes. Badebec appartenait à une famille royale, elle était „fille du roy Amaurotes en Utopie". Ses compatriotes, par opposition aux Parpaillos sauvages, étaient civilisés et cultivés. Ils consentaient à l'éducation des femmes et cela les rangeait parmi les peuples les plus progressistes de leur temps, vu que cette éducation n'était pas du tout populaire dans le monde géographique du XVI^e siècle. La vie intellectuelle et spirituelle du déclin du Moyen âge fut imprégnée „des réalisations visuelles, allégoriques des traits humains physiques et moraux"¹⁶. Le nom propre de Badebec expose sa cavité buccale (Badebec veut dire la bouche, le bec ouvert). Son signifié est un des traits du visage de l'héroïne. Le visage de Gargamelle n'était décrit nulle part. Badebec se montre supérieure sur ce point-là par rapport à son

¹⁵ D'après T. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, [dans:] *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, p. 11—33.

¹⁶ J. Huizinga, *Jesiń średniowiecza*, trad. I. Brzostowski, Warszawa 1974, p. 336.

prédécesseur. La sublimation du personnage de Badebec résulte aussi de son comportement pendant l'enfantement. Son corps se transforme merveilleusement en une corne d'abondance caractéristique pour les descriptions littéraires du Pays de Cocagne. L'énumération des biens matériels fournis par le corps de Badebec en couches ne manque de rythme optimiste, joyeux¹⁷. L'abondance de nourriture issue d'une façon extraordinaire du corps maternel supprime en quelque sorte ce dernier. Badebec meurt en accouchant, son corps est consacré entièrement à son fils Pantagruel qui pourra jouir de „bonnes provisions" comme le disent les femmes qui assistent à la scène de sa naissance et de la mort de Badebec. Une comparaison du caractère iconologique¹⁸ s'impose cette fois-ci. La métamorphose du corps de Badebec, le fait qu'elle avait nourri son fils pour la dernière fois possèdent une valeur symbolique, comparable aux éléments également symboliques de la Cène représentée par Leonardo da Vinci en 1498.

A la lumière de cette constatation, Badebec serait non seulement sublimée, mais aussi sacralisée et retrouverait sa place dans la haute culture de la renaissance. Pourtant elle appartient au „fond folklorique du chronotype rabelaisien"¹⁹ et c'est par sa mort joyeuse qu'elle s'y retrouve.

„La culture européenne patriarcale apporte et, en même temps, masque la thèse du matricide", constate Danuta Danek²⁰. Dans le cadre de cette culture patriarcale, la mort de l'héroïne perd son caractère tragique. Elle possède par contre un caractère initiatique, rituel grâce à la juxtaposition des deux réalités: intérieure (corporelle) et extérieure, grotesquement abondante en nourriture.

„Seule l'initiation confère à la mort une fonction positive: celle de préparer une nouvelle naissance, purement spirituelle, l'accès à un mode d'être soustrait à l'action dévastatrice du Temps"²¹ — remarque Mircea Eliade.

L'existence de Badebec repose sur la contradiction qui garde pourtant l'ordre optimiste, vital: la naissance de Pantagruel précède la mort de sa mère. Cette contradiction se reflète dans l'état d'âme de Gargantua en deuil qui se réjouit de la naissance de son fils et pleure en même

¹⁷ „... yssirent, premier de son ventre soixante et huit tregeniers, près lesquels sortirent neuf dromadaires chargés d'anguillettes, puis XXV charretées de porreaux, d'aulx, d'oignons et de cibotz".

¹⁸ Panofsky, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris 1978, p. 343.

²⁰ D. Danek, *Tezy o matkobójstwie*, „Teksty" 1979, n° 1, p. 166—169.

²¹ M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques Essai sur quelques types d'initiation*, Paris 1959, p. 282.

temps la mort de sa femme bien-aimée. Badebec figurera dans les parties suivantes du texte comme femme-défunte, commémorée et célébrée par son mari. Gargantua continue à retracer le portrait physique de son épouse et il y ajoute des traits moraux importants. Il est resté seul à exprimer ses regrets, sa langueur et sa joie.

L'état d'âme de Gargantua est présenté dans la partie narrative du texte. Mais la narration de l'auteur cède la place aux paroles du héros lui-même:

Ma tant bonne femme est morte, qui estoit la plus cecy, la plus cela, qui feust au monde. Jamais je ne la verray, jamais je n'en recouvreray une telle, ce m'est une perte inestimable! O mon Dieu, que te avoys-je faict pour ainsi me punir? Que ne envoyas-tu la mort à moy premier que à elle? Car vivre sans elle ne m'est que languir. Ha, Badebec, ma mignonne, m'amy, mon petit con (toutefois elle en avoit brien troys arpeus et deux sextérées), ma tendrette, ma braguette, ma savate, ma pantofle, jamais je n'en recouvreray! Ha, pauvre Pantagruel, tu as perdu ta bonne mère, ta douce nourrice, ta dame très aymée! Ha, faulce mort tant te me es malivole, tant tu me es outrageuse, de me tollir celle à laquelle immortalité appartenoit de droict.

Par l'intermédiaire d'un langage très riche, varié, momentanément savoureux, Gargantua veut recréer le personnage de Badebec. Les apostrophes de son monologue, lancées à Badebec et à la mort abstraite renouent avec la tradition de la topique antique. Elles étaient typiques de la lyrique funéraire et la lyrique de consolation.

La partie du monologue adressée à Pantagruel change en une leçon morale. Tout le monologue de Gargantua mérite d'être désigné comme épitaphe d'une personne qui n'agit que deux fois: à travers sa procréation et sa mort doublement heureuse grâce à l'amour de son mari et de Dieu. L'existence éternelle, céleste de Badebec n'est point douteuse.

...elle est en paradis pour le moins, si mieulx ne est; elle prie Dieu pour nous, elle est bien heureuse, elle ne se soucie plus de nos misères et calamitez.

Gargantua suppose un locus amoenus meilleur que le paradis pour le séjour éternel de sa bien-aimée.

Cette supposition possède à la fois un caractère chrétien, mythico-païen et utilitaire. Badebec extraterrestre sera utile à Gargantua afin de prier pour son bien et celui de sa famille. Gargantua pétrifie ses paroles dans une épitaphe gravée où il expose la silhouette et le visage de son épouse.

Le visage de Badebec est comparé à un „rebec", l'instrument de musique, et ancêtre du violoncelle. Les figures grotesques ornaient des

manches des anciens rebecs²². Rabelais propose au lecteur de retrouver le portrait du visage de Badebec parmi les ornements qui contribuèrent à la naissance de la notion et de la conception artistique du grotesque. Gargantua compose l'épithaphe en vers, renfermée dans son „hostel", nous pourrions dire, comme dans une grotte. L'épithaphe—a plaisanterie détermine Badebec, morte joyeusement, en tant que femme au visage joufflu et moralement aussi bonne et riche en vertus que forte physiquement.

La coïncidence de l'aspect extérieur et intérieur des deux femmes-géantes suggère l'idée de les considérer comme des allégories. Elles signifient la force, la richesse du fond populaire de l'oeuvre de Rabelais. Entourées d'hommes, elles font partie de la culture patriarcale. Les attitudes de leurs maris fournissent des exemples de l'évolution de la culture vers l'atténuation des moeurs, vers la célébration de la beauté féminine.

Le portrait physique de la Sybille de Panzoust, „... vieille, [...] mal fichue, mal vêtue, mal nourrie, édentée, chassieuse, toute voûtée, morveuse, souffreteuse", est réaliste en comparaison avec les portraits fantastico-grotesques des femmes géantes. L'art et la faculté divinatoire seuls invitent les héros du Tiers Livre à faire connaissance de ce personnage. Le comportement de la Sybille présenté à la fin du chapitre 17 du Tiers Livre dégrade la valeur de ses prophéties et les change en plaisanterie. Le portrait physique de la Sybille de Panzoust domine le portrait moral. Gian Lorenzo Bernini parlait de la „bellezza di concetto"²³. Il insistait sur le décalage observé entre la valeur de la même catégorie esthétique au cours de sa réception²⁴.

La laideur de la Sybille fait peur aux compagnons de Pantagruel envoyés auprès d'elle. L'auteur avait accumulé à dessein des adjectifs qui soulignent l'aspect fort peu sympathique de ce personnage. Il avait aussi prévu et décrit les réactions des récepteurs des prophéties de Sybille, à savoir de Panurge, d'Epistémon, de frère Jean. Le lecteur qui s'identifie avec ces personnages partagera leurs sentiments qui, stimulés toujours par la laideur, passeront de la peur, à travers l'étonnement vers le rire.

Les différentes catégories esthétiques apparaissent dans les pages de *Gargantua et Pantagruel*. Nous pouvons parler de l'enchaînement de ces catégories. Du grotesque, par la laideur et le comique, Rabelais

²² L'explication donnée dans les *Oeuvres complètes* de Rabelais, *op. cit.*, p. 227.

²³ D'après J. Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, p. 306.

²⁴ *Ibid.*, p. 317, notice 28.

mène son lecteur vers la beauté de personnages féminins, tels que la Quinte Essence, la Reine du pays de Lanternois²⁵, Bacbuc, héroïnes du Cinquième Livre.

La beauté extérieure de la Quinte Essence nommée Entéléchie reflète la valeur de son esprit, ses capacités intellectuelles et sa valeur morale.

La conception du portrait physique et moral est platonicienne — la beauté extérieure de l'héroïne harmonise avec la beauté intérieure, morale.

L'activité de la Quinte Essence — elle guérit les malades à l'aide des chansons et de la musique d'orgue — confirme le signifié de son nom, à savoir, l'activité efficace. Les néo-platoniciens reconnaissaient la valeur curative de la musique²⁶ qui coexistait avec les valeurs esthétiques de cet art. La belle et sage Entéléchie est entourée d'objets de grande valeur artistique. Plongée dans un univers de beauté, elle y vit sans passions et s'adonne entièrement à sa vocation de bienfaitrice de l'humanité. Même ses fonctions physiologiques — surtout celle de manger — sont soumises à son travail de femme-médecin. Elle n'absorbe que des viandes goûtées et mâchées par ses serviteurs. La fonction de manger subtilisée au maximum contribue à la représentation de l'Entéléchie comme négation de la représentation de Gargamele.

La Quinte Essence et La Pontife Bacbuc apparaissent dans des scènes collectives, empreintes de rites. La „face“ de La Pontife Bacbuc est „joyeuse et riante“ et, comme telle, elle transmet aux voyageurs-navigateurs l'Oracle de la Dive Bouteille. Elle semble être prédestinée à son rôle de médiatrice entre le monde réel et la puissance divine, de messagère du mot de l'Oracle, par son nom propre, qui en hébreu signifie „bouteille“. Bacbuc dirigeait toutes les actions des voyageurs et surtout celles de Panurge, avide de connaître la résolution de son problème. Mais quant à l'interprétation du mot „Trinch“, elle se montre indifférente et conseille au groupe d'hommes d'être „eux mêmes interprètes de (leur) entreprise“. Son pouvoir absolu sur les hommes permet de voir l'évolution de la culture patriarcale qui s'est effectuée au cours des Cinq Livres de *Gargantua et Pantagruel*. Il est intéressant d'interpréter l'Oracle de la Dive Bouteille dans le contexte des conceptions bachelardiennes des symboles, d'après lesquelles la bouteille dé-

²⁵ Cette femme-hostesse mériterait, grâce à son aspect extérieur, une analyse approfondie. Néanmoins son rôle dans le développement de l'action romanesque est très épisodique.

²⁶ Rabelais, *op. cit.*, p. 834, notice 3.

signe les organes génitaux de femme²⁷. L'Oracle lui aussi est imprégné de féminisme.

Le thème de la femme semble ne pas avoir de point final dans l'oeuvre de Rabelais. Les femmes présentées par nous remplissent au cours de l'action romanesque les rôles d'épouses, de mères, de prophétesse, de médecin, de messagère de l'Oracle.

Les portraits grotesques, à dessein enlaidis des femmes du Premier et du Second Livre expriment la culture gauloise, populaire et trouvent leur négation dans les portraits des femmes belles, symboliques. Cette évolution du portrait de la femme, réaliste, naturaliste même, vers le portrait symbolique possède une valeur unificatrice dans la représentation de la femme chez Rabelais, attestée d'habitude comme dualiste²⁸.

Sur le fond des cinq livres de *Gargantua et Pantagruel*, les chapitres consacrés à l'Abbaye de Thélème constituent un contre-texte, une sorte d'antithèse. L'Abbaye renferme une collectivité d'hommes et de femmes qui jouissent des mêmes privilèges. L'égalité des sexes est traduite par l'architecture de l'Abbaye. L'inscription mise sur la grande porte de l'Abbaye détermine et restreint les membres de la collectivité.

Cy entrez, vous, dames de hault paraigel
En franc couraige entrez y en bon heur,
Fleurs de beaulté à céleste visage,
A droit corsage, à maintien prude et saige.

Le culte de la beauté du corps s'accorde avec le culte de la valeur morale et cette harmonie est reprise par les représentations des héroïnes du Cinquième Livre. Les beaux corps des dames Thélémites disparaissent pourtant derrière de somptueux vêtements richement ornés de bijoux. Les habits ne sont pas uniformes. Leur changement dépend du rythme des saisons de l'année; la nature—Physis, mère de la Beauté et de l'Harmonie, règne sur le territoire de l'Abbaye.

Les robes, selon la saison, de toile d'or à frizure d'argent, de satin rouge couvert de canatille d'or, de tafetas blanc, bleu, noir, tanné, sarge de soye, camelot de soye, velours, drap d'argent, toile d'argent, or, traict, velours ou satin profilé d'or en diverses protraictures.

²⁷ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, t. 1, Paris 1974.

²⁸ Je m'appuie sur les opinions des critiques comme M. Bakhtine, M. Lazard, H. Lefebvre, J. Paris.

L'aspect esthétique de ce fragment repose sur les épithètes de couleurs. Elles pourraient être utiles aux peintres à la fois portraitistes et paysagistes.

La reproduction picturale des dames Thélémites ne pourrait être unanime. Elle nécessite plusieurs images, à l'exemple des *Trés Riches Heures* du duc de Berry, peintes par des frères Limourg qui avaient reproduit les traits typiques de chaque saison de l'année et même de chaque mois. La théorie esthétique de Saint Bonaventure, mystique franciscain, attribuait „une grande importance à la conception de l'image comme expression”²⁹. L'image, l'imitation de la nature, d'après saint Bonaventure, doit se „transformer en reproduction d'un modèle”³⁰.

Les dames Thélémites vivent en tant que modèles, marionnettes, images imitant les portraits de femmes du Moyen âge, toujours sacralisées. La surestimation de leurs habits fait penser au fétichisme vestimentaire³¹. Ce dernier fut visible surtout dans les cours d'amour médiévales avec lesquelles les Thélémites renouent. Les dames Thélémites grâce à leur conscience, grâce aux études constantes dépassent leurs prédécesseurs dans le développement intellectuel.

Les portraits de femmes dans *Gargantua et Pantagruel* s'appuient sur différentes catégories esthétiques: le grotesque, le comique, le beau, l'utopique. J'ai choisi quelques femmes présentées à l'aide de ces catégories. Elles font partie de la galerie d'éternels types hymains, tels que: les barbares, les généreux, les bons, les méchants, les sages et elles se dessinent nettement au cours du roman influencé par la culture patriarcale.

Université de Poznań
Pologne

²⁹ *Littérature de la Renaissance à la lumière...*, p. 200.

³⁰ *Ibid.*, p. 201.

³¹ Sur les problèmes du fétichisme vestimentaire, voir l'article de R. Chambers, *Pour une poétique du vêtement*, [dans:] *Poétiques. Michigan Romanze Studies*, vol. 1.

Hanna Latawiec

PORTRETY KOBIEŃ W *GARGANTUI I PANTAGRUELU*

Obok bohaterek określanych imionami własnymi, jak: Gargamela, Badebek, Sybilla, Entelechia, Bakbuk, istnieje w dziele Rabelais'ego wizerunek kobiety abstrakcyjnej, będącej przedmiotem licznych narad i dyskusji podróżnych udających się wraz z Panurgiem do wyroczeni Boskiej Flaszki. Mieszkanki Telemy stanowią na tle tych postaci widoczną antytezę, są bowiem marionetkami określonymi przez regułę klasztoru, podporządkowanego rytmowi natury. Sposób charakteryzowania bohaterek powieści: żon-matek olbrzymów, wieszczki, cudotwórczyni-lekarza i kapłanki, pozwala mówić o przenikaniu się kategorii estetycznych groteski, komizmu i piękna, a także o stopniowej ewolucji kultury patriarchalnej w stronę matriarchatu. Różnienia dokonane przez C. G. Junga i G. Bachelarda stanowią w rozprawie podstawę analizy z zakresu psychopoetyki, uwypuklenie aspektu malarskiego opiera się na pracach M. Bachtina i E. Panofskiego. Porównawcze zestawienie malarstwa i literatury nie ma jednak charakteru pogłębionego studium — autor ogranicza się do aluzji dostrzegającej związek między opisem literackim niektórych scen z warsztwą malarską obrazów J. Boscha i P. Breugla Starszego. Postaci kobiece w *Gargantui i Pantagruelu* stanowią całą galerię typów ogólnoludzkich, zarysowanych wyraźnie na tle szesnastowiecznej kultury określanej jako patriarchalna.

(Hanna Latawiec)