

Danguolė Melnikienė

Université de Vilnius
Institut des langues étrangères
Universiteto g. 5, Vilnius, LT-2734, Lietuva
Tél. +370 52 687 275
E-mail: dang3@takas.lt
Intérêts de recherche: la lexicographie
bilingue et monolingue, la stylistique

Karolina Chorevič

Université de Vilnius
Institut des langues étrangères
Universiteto g. 5, Vilnius, LT-2734, Lietuva
Tél. +370 52 687 275
E-mail: karolinachorevic@gmail.com
Intérêts de recherche: la stylistique

L'HYPERBOLE ET LA LITOTE DANS LE ROMAN DE F. RABELAIS « GARGANTUA ET PANTAGRUEL »

*« La langue de Rabelais est une des plus imagées
qu'on ait jamais écrite »*

Pierre de La Juillière

Quelques années avant l'édiction de l'ordonnance de Villers-Cotterêts (1539), l'acte fondateur de la primauté et de l'exclusivité du français dans les documents relatifs à la vie publique du royaume de France, François Rabelais publie ses romans Gargantua (1532) et Pantagruel (1534). Un des grands fondateurs de cet idiome, cet auteur prend beaucoup de plaisir à jouer avec les mots, à écouter leur sonorité et à faire ainsi part de sa richesse prodigieuse. Les signes les plus marquants de son style grotesque sont, de l'avis général, la profusion, l'excès et l'exagération. Cet article est consacré à deux figures emblématiques de l'exagération, à savoir l'hyperbole et la litote. Loin de prétendre traiter de manière exhaustive cette richesse inouïe de l'univers hyperbolique de Rabelais, nous avons concentré notre attention sur les deux types productifs des hyperboles et des litotes, notamment sur celui qui est lié à l'emploi de nombres ainsi qu'à celui qui évoque des personnages historiques, des lieux et des monuments célèbres. Dans cette étude nous avons analysé également la corrélation de ces figures macrostructurales avec les deux figures microstructurales, telles que la comparaison et l'énumération.

MOTS-CLÉS : Rabelais, l'hyperbole et la litote, figure macrostructurale et microstructurale, la vision du monde hyperbolique.

En guise d'introduction

L'œuvre de François Rabelais, célèbre auteur du XVI^e siècle, est facilement reconnaissable par son style extraordinaire. Les deux premiers romans *Gargantua* et *Pantagruel* de l'auteur ont bouleversé les canons de la littérature de l'époque et, depuis ce temps-là, servent d'exemple brillant de la Renaissance française. D'après Jean-Yves Pouilloux, c'est un « un véritable hymne à la vie du corps, en réaction à la tradition religieuse, qui le place normalement du côté du mal » (Pouilloux 1993, p. 29).

Même aujourd'hui la lecture du roman rabelaisien est un voyage dans le monde choquant. D'une part, Rabelais révèle dans ses œuvres des thèmes sérieux, tels que la guerre, la justice, l'éducation, la religion etc. qui correspondent à l'époque de l'humanisme. D'autre part, il excède les limites de la bienséance en parlant de besoins naturels, en les hyperbolisant. D'après Robert Aulotte, Rabelais « ne se souciait pas guère des hardiesses possibles de sa pensée et prenaient tout en bonne part » (Aulotte 1991, p. 101). Le récit rabelaisien présente donc un espace imaginaire, peuplé de personnages fantaisistes qui ne sont pas du tout peints d'après la nature, « en adoptant comme modèle le portrait-robot d'un contemporain moyen de l'auteur » (Guiter 1960, p. 579). Atteints de *gigantisme*, ils sont démesurés et cette *démesure* « sur le plan matériel » sert à l'auteur de source intarissable « de nombreux effets comiques » (Guiter 1960, p. 579). Selon Jean-Paul Santerre, c'est grâce à son éducation médicale, que Rabelais « fait étalage de ses connaissances anatomiques » et représente la figure du géant « comme un spécimen d'humanité passionnant à observer et à étudier » (Santerre 2003, p. 15).

Sans aucun doute, les récits sur la vie des géants étaient très courants à cette époque-là. Le texte rabelaisien reste cependant exceptionnel et unique. Cette originalité est due tout d'abord à son style, fortement marqué par l'exagération. D'après Charles Bally, « une pensée plus ou moins issue d'un besoin ne saurait être intellectuelle dans son essence, et une exagération ne peut atteindre son but qu'en frappant la sensibilité... La plupart de temps, on n'est pas dupe de l'exagération, on ne sent que la valeur expressive, et c'est précisément le but qu'elle veut atteindre » (Bally 1921, p. 295).

Il est tout à fait évident que la figure emblématique de l'exagération est l'hyperbole. Cependant il ne faudrait pas oublier que, par sa nature, l'exagération possède un caractère double, marqué d'une dualité évidente. Elle est représentée non seulement par l'agrandissement mais aussi par la diminution. En parlant de l'exagération et en évoquant l'hyperbole, on ne devrait pas laisser de vue son contraire, la figure stylistique diamétralement opposée, à savoir la litote.

Notre étude vise donc à déterminer la fonction stylistique de ces deux figures de l'exagération – de l'hyperbole et de la litote – dans le roman de François Rabelais *Gargantua et Pantagruel*. Ainsi, dans le cadre de cette étude, nous allons nous concentrer sur les points de recherche suivants:

- la nature linguistique de l'hyperbole et de la litote
- les deux types productifs des hyperboles et des litotes, à savoir celui qui est lié à l'emploi de grands (hyperbole) ou de très petits (litote) nombres ainsi qu'à celui qui évoque des personnages historiques, des lieux et des monuments célèbres
- leur corrélation avec les autres figures microstructurales.

Avant de passer à l'analyse des hyperboles et des litotes concrètes, précisons l'origine de ces deux termes.

La notion de l'hyperbole et de la litote

Le *Dictionnaire historique de la langue française* en trois volumes d'Alain Rey et le *Trésor de la langue française* nous permettent de retrouver les premières traces de ces substantifs en français.

L'hyperbole est un emprunt au grec ancien, fait par l'intermédiaire du bas latin. Il est attesté par l'Académie depuis 1694, mais recensé, sous la forme *yberbole*, au XIII^e siècle. Ce terme se composait à l'origine de deux mots : *huper*, signifiant « au-delà de », et de *ballein*, « jeter ». D'après Pierre Fontanier, cette définition met en évidence le fait que « par l'hyperbole, on se jette au-delà de la vérité » (Fontanier 1997, p. 263).

La litote, qui a été empruntée de la même façon, est recensée au XVI^e siècle et attestée par l'Académie depuis 1694. En grec, *litotês* signifiait la « simplicité, absence d'apprêt ».

La linguistique française hérite de ces définitions, en les nuancant et en apportant des précisions majeures. Charles Bally appelait la litote une « exagération à rebours ». Pierre Guiraud, en restant dans la même lignée, affirmait que l'hyperbole « existe à exagérer la pensée tandis que la litote l'atténue » (Guiraud 1963, p. 19). Nicole Ricalens-Pourchot constate que parmi les figures l'hyperbole a pour fonction de « mettre en relief tel ou tel aspect d'une réalité », d'exagérer. Elle remarque que l'hyperbole peut être représentée soit par un seul mot : *géant*, soit par une expression : *trempe jusqu'à os*. La litote, au contraire, diminue les choses pour « faire entendre plus » (Ricalens-Pourchot 2005, p. 69). Cette figure peut apparaître comme une « double négation », soit grammaticale, soit lexicale. Une des fonctions de la litote, selon l'auteur, est de « masquer la modestie » qui parfois est artificielle : *cet honneur, je ne le mérite pas*. Cette phrase est une formalité qui n'est pas nécessairement franche.

Claude Peyroutet définit l'hyperbole comme un « écart de style fondé sur la substitution d'un mot disant moins par un mot disant plus », par exemple : *un prix incroyable*. L'adjectif « incroyable » est une exagération et en même temps il fonctionne comme une substitution du mot « intéressant » qui est moins expressif. En ce qui concerne les effets créés par cette figure, Peyroutet mentionne la capacité de « convaincre, de faire rire, de « provoquer l'indignation » ou « d'introduire à un monde fantastique » (Peyroutet 2013, p. 74). En expliquant le concept de litote, ce linguiste s'appuie sur le même modèle. La litote, appelée « écart paradigmatique », dit moins qu'un mot ou une expression de base : *Elle ne m'est pas indifférente* est une litote signifiant « Elle m'aime ». Il n'est pas moins important de mentionner que Peyroutet considère la litote comme un paradoxe, puisqu'elle « peut être comprise comme... hyperbolique ». Elle dit « le moins pour exprimer le plus » de même que l'hyperbole qui dit « le plus » (Peyroutet 2013, p. 72).

Pierre Fontanier caractérise l'hyperbole comme la figure « d'expression par réflexion », c'est-à-dire, elle appelle à réfléchir à ce qui est caché par expression dont le sens n'est pas évident. En augmentant les choses « avec l'excès », elle « les présente bien au-dessus [...] de ce qu'elles sont, [...] non pour tromper, mais pour amener à la vérité même, et pour fixer » (Fontanier 1997, p. 124). Dans l'hyperbole il y a toujours une certaine « illusion » qu'on doit briser et, en conséquence, « réduire les mots à leur juste valeur ».

Joëlle Gardes-Tamine explique les fonctions de l'hyperbole et de la litote en s'appuyant sur le principe « d'échelle ». Dans le cas de l'hyperbole, c'est un « parcours orienté sur l'échelle quantitative vers le haut degré ». D'abord on utilise une exagération moins forte, ensuite on recourt à celle qui est bien plus forte (Joëlle Gardes-Tamine 2011, p. 176). Par

exemple, on exagère de « façon graduelle » : 1) ... un bijou *comme ma Virginia* ! 2) ... *une idole de beauté radieuse* ! On peut donc voir que dans la première phrase Virginia est appelée un « bijou », et que dans la deuxième on passe au niveau supérieur de l'exagération – une « idole de beauté ». Si l'on parle de litote, le locuteur peut « remonter » l'échelle : *Il n'est pas stressé* → Il est tellement calme, c'est-à-dire que l'on passe de la diminution jusqu'au vrai sens de l'expression. (Gardes-Tamine 2011, p. 177).

Enfin, pour Georges Molinié l'hyperbole et la litote sont des figures macrostructurales¹, lesquelles « servent de support aux images, servent à la fois de caractérisants des termes qu'ils représentent, et, par irradiation qu'ils réalisent sur tout le discours, en nuancent complètement la tonalité et l'expressivité » (Molinié 1993, p. 88).

Comme nous le voyons, des linguistes français traitent l'hyperbole et la litote non seulement comme deux figures indépendantes, mais ils leur attribuent aussi un rôle majeur : en tant que figures macrostructurales, elles peuvent être soutenues « par une ou plusieurs figures microstructurales » (Molinié 1989, p. 119), telles que l'énumération, la comparaison, etc.

L'imagination grotesque de François Rabelais

Depuis plusieurs siècles les œuvres de François Rabelais sont largement analysées et commentées par les écrivains, les historiens de la littérature et les linguistes. Le rire, le carnaval, le « réalisme grotesque », la lisibilité des romans, leur style « grossier », voilà les sujets favoris des chercheurs. Il est bien étonnant que dans ce contexte l'analyse de la fonction de l'hyperbole et de la litote ne prenne pas cette place qu'elle mérite bien. Comme le souligne M. Bakhtine dans son ouvrage capital *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, « l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants de style grotesque » (Bakhtine 1970, p. 307). « Pour l'imagination grotesque, le corps n'est pas circonscrit à l'individu biologique, il est lié aux autres corps, aux animaux, aux éléments naturels, il est cosmique et représente un univers entier » (Simonsen 1973, p. 418). Faut-il s'étonner que dans cet univers d'une « licence débridée », l'hyperbole devienne l'une des figures centrales ? Son pouvoir s'exerce sur tous les domaines de la vie matérielle (l'alimentation, les jeux, la chasse, la navigation, la guerre, etc.) et spirituelle (la littérature, la musique, la théologie, etc.), et représente les aspects les plus inattendus de l'exagération. Loin de prétendre traiter de manière exhaustive cette richesse inouïe de l'univers hyperbolique de François Rabelais, nous allons concentrer notre attention sur les deux types productifs des hyperboles et des litotes, à savoir celui qui est lié à l'emploi de grands (hyperbole) ou de très petits (litote) nombres ainsi qu'à celui qui évoque des personnages historiques, des lieux et des monuments célèbres.

¹ « Parmi les figures macrostructurales, on signalera les variétés d'allocation « oratoire » [...]; les faits de caractérisation quantitative : ironie, hyperbole, litote, euphémisme (Molinié 1989, p. 119).

L'hyperbole et la litote numériques

Dans son article « 6/7 ou les dés de Rabelais », Michel Butor observe l'abondance des nombres dans le texte de Rabelais et « sa sensibilité particulière à leur égard » (Butor 1971, p.3). « Liés aux géants fourmillent les gros nombres », ce constat de Butor est confirmé dans de nombreux épisodes du roman. Dans la scène de naissance de Gargantua apparaît, pour la première fois, le leitmotiv du ventre et de la « bouche béante » qui revient constamment au cours de la narration, le plus souvent renforcé par la présence d'hyperboles numériques. Ainsi, le processus de l'accouchement a été déclenché par le repas trop copieux de Gargamelle : « *le fondement lui escappait une après-dînée, le IIIe jour de février, par trop avoir mangé de gaudebillaux. Gaudebillaux sont grasses tripes de coiraux* ». Le commentaire de Rabelais à propos de cet événement (« par trop avoir mangé ») semble considérablement atténué (on y sent donc la présence de la litote !) quand on apprend le nombre des bœufs qui avaient été tués pour faire le festin :

Ces bœufs gras, ils en avaient fait tuer trois cent soixante-sept mille quatorze pour qu'on les sale à mardi gras, afin d'avoir au printemps de bœuf de saison en abondance, de façon à pouvoir faire au début des repas une bénédicité de salaisons et mieux se mettre à boire. (Chapitre 4, p. 49)

La tonalité de la narration des épisodes du festin et de l'accouchement funeste (Gargamelle meurt, en mettant son enfant au monde), nécessite, d'après nous, d'être précisé. L'insensibilité du narrateur qui adopte un ton trop joyeux et insouciant, pourrait choquer le lecteur contemporain. Cependant il serait injuste et mal fondé de lui adresser de telles accusations. Il ne faudrait jamais laisser de vue le fait que dans l'univers rabelaisien le néant est pratiquement annulé. Comme le souligne Simonsen, chez Rabelais « le corps est toujours décrit en plein devenir, surpris à un moment d'une métamorphose éternellement inachevée » (Simonsen 1973, p. 418). Dans la scène du décès de Gargamelle, nous nous trouvons face à « deux pôles de cette métamorphose : la décrépitude et l'accouchement, la mort et la vie nouvelle, le passé et l'avenir » (Simonsen 1973, p. 418).

Les épisodes où domine la tradition de « l'excessif » sont d'une importance majeure pour Rabelais et l'on pourrait y attribuer, sans aucun doute, les images répétitives « du banquet », « du corps grotesque », « de la bouche béante », dans lesquelles de grands nombres sont constamment présents. Par exemple, le chapitre 37, où Gargantua engloutit une énorme quantité de nourriture, est marqué par l'abondance des hyperboles numériques :

Cela dit, on prépara le souper et en plus on fit rôter seize bœufs, trois génisses, trente-deux veaux, soixante-trois chevreaux de l'été, quatre-vingt-quinze moutons, trois cents cochons de lait au beau moult de raisin, deux cent vingt perdrix, sept cents bécasses, quatre cents chapons du Loudunois et de la Cornouaille, six mille poulets et autant de pigeons, six cents gelinottes, quatorze cents chaponneaux. (Chapitre 37, p. 154)

Bakhtine affirme que dans chaque épisode du manger et boire, il y a une volonté de l'auteur à montrer l'excès et l'abondance du côté positif, autrement dit, c'est « l'hyperbolisme positif » qui prédomine (Bakhtine 1970, p. 277). En fait, l'exemple cité représente le

modèle de l'hyperbole ancienne que Bakhtine traite comme un « grossissement extraordinaire de certains produits alimentaires ».

Il est intéressant d'observer que Rabelais recourt aux nombres non seulement pour créer les hyperboles mais aussi les litotes. Même si elles sont, sans aucun doute, bien moins perceptibles dans le récit où presque tout est atteint de gigantisme, on peut y relever des emplois très intéressants. Par exemple, à l'accusation de ne pas s'exercer suffisamment, Gargantua répond de telle façon :

Quoi ! N'ai je pas fait suffisamment d'exercice ? Je me suis retourné six ou sept fois à travers le lit avant de me lever. N'est-ce pas assez ? (Chapitre 21, p. 97)

La litote dans ce cas est assez transparente : nous comprenons que Gargantua est un fainéant incorrigible, car il croit que 6 ou 7 tours dans le lit sont un exercice parfait pour lui. Un autre exemple de litote se retrouve dans le chapitre consacré aux jeux de Gargantua. Après avoir joué, celui-ci se comporte de cette manière :

*Après avoir bien joué, tamisé, passé et bluté le temps, il convenait de boire **un peu**, c'est-à-dire **quatre-vingt-dix setiers** par personne ; et aussitôt après avoir banqueté, on s'étendait sur un beau banc ou en plein mitan d'un don lit pour y dormir... (Chapitre 22, p. 105)*

Dans ce cas la litote est exprimée par l'adverbe « un peu ». Comme nous le savons très bien, *un peu*, en tant que quantificateur positif, indique l'intensité faible. Pourtant dans le contexte rabelaisien cet adverbe, employé ironiquement, contribue à la création d'une exagération formidable : ce *peu* signifie une énorme quantité de boisson consommée par une personne (« quatre-vingt-dix setiers »). Précisons qu'un setier, d'après la 8^e édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, contenait huit pintes (7,6 litres). Autrement dit, chaque joueur rabelaisien a absorbé 68,4 litres de boisson !

L'hyperbole qui évoque des personnages historiques, des lieux, des monuments célèbres

Le deuxième type très productif des hyperboles dans l'œuvre de Rabelais est lié à l'évocation des personnages historiques, des lieux et des monuments célèbres. Le plus souvent l'auteur recourt à ce moyen afin de souligner la grandeur et l'importance de ses personnages.

En présentant le Grand (au sens propre et au sens figuré) Gargantua, le narrateur insiste tout d'abord sur le fait que ses origines étaient transmises « par un don souverain des cieux » et « plus intégralement que toutes les autres (excepté celles du Messie dont je ne parlerai pas...) »... On peut se rendre compte qu'on est non seulement face à l'exagération sans égale, mais aussi face à la hardiesse camouflée. Comparer Gargantua, tel un personnage grotesque, au Messie, c'est un vrai défi, lancé à l'Église toute puissante. Comme le souligne Pierre de La Juillière, « la hardiesse de ses idées l'obligeait de recourir sans cesse aux figures et aux allégories pour voiler autant que possible sa pensée et détourner les soupçons de ces persécuteurs » (La Juillière 1912, p. 2). Il s'en suit donc que derrière un langage si pittoresque il y a non seulement « le grand artiste réaliste peignant avec amour

tout ce qui frappe ou charme ses yeux », mais aussi « l'épicurien prudent » qui « ne se soucie nullement d'échanger les résidences hospitalières de ses hauts protecteurs contre les cachots de l'Inquisition » (La Juillièrre 1912, p. 2).

Apparenté par ses origines aux créatures divines, Gargantua offre également un aspect physique imposant. Par exemple, dans le chapitre 23, Gargantua entraîne sa voix et on l'entend dans tout Paris (« Une fois, je l'ai entendu appeler Eudémon à Montmartre, depuis la porte Saint-Victor). Mais l'on ne peut se rendre pleinement compte de sa « véritable » force que grâce à une remarque de l'auteur : « Stentor, à la bataille de Troie, n'eut jamais une telle voix ». Rappelons que Stentor, dans la mythologie grecque, était le crieur de l'armée des Grecs lors de la guerre de Troie, dont « la voix de bronze faisait autant de bruit que cinquante hommes » (Homère 1995).

Il est évident que le personnage aussi exceptionnel mérite bien un entourage exceptionnel, et tout d'abord un cheval extraordinaire, cet animal qui, depuis la nuit des temps, tient une place symbolique de premier plan. Dans le chapitre 16, Rabelais offre une description détaillée de la jument de Gargantua. Envoyée à Grandgousier par Fayolles, quatrième roi de Nimidie, de l'Afrique qui « apporte toujours quelque chose de nouveau », elle est

la plus énorme, la plus grande et la plus monstrueuse qu'on ait jamais vue [...] Elle était grande comme six éléphants et avait les pieds fendus en doigts, comme le cheval de Jules César, les oreilles pendantes, pareilles à celles des chèvres de Languedoc, et une petite corne au cul. [...] Mais elle avait surtout une queue formidable, à peu de chose près aussi grosse comme la Pile Saint-Mars, près de Langeais, et du même module carré avec des crins embarbelés comme épis de blé, ni plus, ni moins. (Chapitre 16, p. 84).

Comme on peut le voir, la jument est l'incarnation même de l'hyperbole. Sa description est basée sur la répétition des superlatifs (« la plus énorme, la plus grande et la plus monstrueuse ») et des comparatifs (« comme le cheval de Jules César », « comme les chèvres de Languedoc », « aussi grosse comme la Pile Saint-Mars près de Langeais »). En lisant cette caractéristique tellement fantaisiste de la jument, on peut se poser la question de savoir pourquoi Rabelais y introduit quand même quelques éléments apparemment réels et historiques. Bien probablement, il le fait pour donner plus de crédibilité à son récit. Pourtant, si la Pile Saint-Mars existe en réalité (c'est une tour antique du II^e siècle, conservée jusqu'à nos jours, dont la hauteur est de 30 mètres), l'allusion de Rabelais à un cheval de Jules César dont « les pieds étaient fendus en doigts », relève de son ironie grotesque. On est donc face à un « double jeu » de Rabelais : d'un côté, en évoquant des personnages et des lieux réels, il essaie de rapprocher son récit de la vie « normale » des gens « normaux », mais de l'autre, il se moque lui-même de cette tentative, apportant dans son texte « réaliste » des détails complètement obscurs et incroyables.

L'épisode, intitulée « *Comment Pantagruel de sa langue couvrit toute une armée, et de ce que l'auteur voit dedans sa bouche* », est aussi un vrai dépôt d'hyperboles les plus osées. L'armée d'Almyrodes, la seule qui parmi toutes les autres nations a osé s'opposer à Pantagruel, a été tout simplement couverte par la langue du géant. Par la suite l'auteur décrit l'espace énorme qui se retrouve dans la bouche de Pantagruel. Cette dernière est

présentée comme un autre monde fantastique et imaginaire. Pourtant la description de ce monde extraordinaire s'appuie sur des détails de notre monde bien réel :

Je montai donc par-dessus de mon mieux, et je cheminai bien deux lieues sur sa langue, si bien que j'entrai dans sa bouche. Mais, ô dieux et déesses, que je vis-je là ? Que Jupiter me terrasse de son triple foudre, si je mens à ce sujet. J'y cheminai comme l'on fait dans l'église Sainte-Sophie à Constantinople, et j'y vis des rochers, aussi grands que les monts du Danemark, je crois que c'était ses dents, et de grands prés, des grandes forêts, de puissantes et grosses villes, aussi grandes que Lyon ou Poitiers. (Chapitre 32, p. 344).

Pour souligner les dimensions de la bouche de Pantagruel, Rabelais la compare d'abord avec l'intérieur de l'une des plus importantes églises du monde, la Sainte-Sophie de Constantinople. Il est évident que ses lecteurs connaissent bien ce huitième miracle du monde. Les dents du géant sont aussi grandes que les rochers du Danemark. Les villes du monde « buccale », puissantes et grosses, rappellent par sa grandeur Lyon ou Poitiers. Dans cette perspective il serait pertinent d'évoquer une fois de plus le concept de « bouche béante », introduit par M. Bakhtine. Ce chercheur estime que la rencontre d'un homme avec le monde dans la bouche dévorante est un résultat de l'imagination la plus ancienne dans l'histoire (Bakhtine 1984, p. 281). Bakhtine appelle cette rencontre « triomphante » pour l'homme, car l'action de manger est l'un de ces plaisirs simples de la vie qui évoquent la jovialité gauloise.

Des allusions aux monuments historiques sont courantes dans tout le texte et nous n'en allons évoquer que quelques-unes. Par exemple, la légende de la naissance de Pantagruel, inclut aussi un épisode des chaînes de fer. Soucieux de la sécurité de son fils, Gargantua les utilise pour accrocher le berceau du bébé. Bien sûr, cela est déjà une hyperbole évidente qui, toutefois, prend toute son ampleur dans le passage suivant :

Et de ces chaînes vous en avez une à La Rochelle, que l'on lève le soir entre les deux grosses tours de port ; l'autre est à Lyon, la troisième à Angers, et la quatrième fut emportée par les diables pour lier Lucifer, qui se déchaînait en ce temps-là, à cause d'une colique qui le faisait extraordinairement souffrir car il avait mangé l'âme d'un huissier en fricassée pour son déjeuner. (Chapitre 4, p. 228)

En citant des endroits réels (La Rochelle, Lyon, Angers), où les chaînes ont trouvé leur application, Rabelais reste pourtant fidèle à son imagination débridée. La quatrième chaîne disparaît du monde « réel » pour être emportée dans l'enfer : c'était le seul moyen de calmer Lucifer, cette figure toute puissante, souffrant de terrible colique. Rabelais possède un sens d'humour extraordinaire en révélant la fricassée « de l'âme d'un huissier » qui a provoqué le malaise du roi des diables. Par ailleurs, l'auteur recourt de nouveau au symbole du ventre, qui, de même que la bouche, est à un élément crucial dans son récit.

Une autre mention d'un monument très connu se retrouve dans le deuxième roman de l'auteur. En décrivant une masse avec laquelle Loupgardou veut combattre Pantagruel, Rabelais précise qu'à son bout il y avait « treize pointes de diamants, dont la plus petite était aussi grosse que la plus grande cloche de Notre Dame de Paris » (Chapitre 29, p. 329). Ainsi, Rabelais reste dans la lignée de la tradition médiévale, d'après laquelle on exagérait d'abord la puissance des ennemis, de leur armure, afin de donner plus d'éclat à la victoire du héros.

Corrélation de l'hyperbole et de la litote avec les figures microstructurales

En relevant la nature linguistique de l'hyperbole et de la litote, nous avons souligné que ce sont des figures macrostructurales, qui, d'un côté, servent de support aux images et nuancent la tonalité du récit et, de l'autre côté, peuvent être soutenues par une ou plusieurs figures microstructurales, telles que la comparaison et l'énumération. Ce constat nous incite à définir et à caractériser la corrélation des figures macro et micro structurales grâce auxquelles l'univers rabelaisien est si fascinant et unique.

L'hyperbole et la comparaison

Comme le souligne Pierre de La Juillière, Rabelais a semé à profusion les comparaisons dans le cours de son roman (La Juillière 1912, p. 4). Elles sont empruntées à tous les domaines de la vie et montrent combien ses yeux étaient ouverts et attentifs à percevoir les moindres détails du monde physique. Très souvent, ces comparaisons sont dotées de sens hyperbolique et se présentent sous les structures syntaxiques suivantes :

1. *Comparaison hyperbolique, construite avec le morphème de comparaison comme*. Dans ces emplois *comme* exprime une idée de similitude, l'écart avec l'idée d'identité pouvant être plus ou moins réduit selon le contexte :

1.1. Verbe + **comme** + subst. sujet

1. *Et pour s'exercer la poitrine et les poumons, il **criait comme tous les diables***. (Chapitre 23, p. 115)
2. *Thaumaste, à grand-peine, se leva, mais en se levant fit un gros pet de bûcheron, car l'étron suivit ; et pissa vinaigre bien fort, **et puait comme tous les diables***. (Chapitre 19, p. 297)

1.2. Adj. + **comme** + déterminant + subst.

3. *Et moi, dit Eusthènes, qui n'ai plus dressé depuis que nous sommes partis de Rouen, qu'est-ce que ce sera ? au moins que l'aiguille monte jusqu'à dix ou onze heures, et même plus encore, que je l'aie dure et **forte comme cent diables!*** (Chapitre 25, p. 319)
4. *J'avais soupé, mais j'en mangerai pas moins, car j'ai un estomac **pavé et creux comme la botte saint Benoît, toujours ouvert comme la sacoche d'un avocat***. (Chapitre 39, p. 158).

Dans les trois premiers exemples le comparant est le diable. Il faut dire que Rabelais le mentionne très souvent dans le roman. La figure du diable elle-même est une incarnation d'une puissance énorme, les expressions qui l'évoquent sont donc des exagérations. De surcroît, dans les cas cités cette puissance est augmentée par l'adjectif **tout** et l'adjectif numéral cardinal **cent**. Parler de forces malignes dans les autres contextes que celui de l'église, était assez risqué pendant tout le Moyen Âge, l'époque où le diable était considéré très sérieusement. Cependant, Rabelais, comme les autres humanistes de son temps, se moque des diables, en les introduisant dans les situations très comiques et faisant ainsi rire ses lecteurs.

La comparaison, à laquelle recourt Rabelais dans la quatrième phrase citée, est plus opaque. Il faudrait dire tout d'abord que dans ce cas-là il ne s'agit ni de Gargantua, ni de

Pantagruel, mais d'un personnage plus « terrestre », à savoir de Frère Jean. C'est l'estomac de Frère Jean qui est comparé à la botte de Saint-Benoît et à un sac toujours ouvert de l'avocat. L'évocation du nom du saint, patriarche des moines d'Occident, laisse le lecteur s'attendre à l'opposition terrestre-spirituel. Cependant la botte de Saint-Benoît n'est rien d'autre qu'un grand tonneau, large et renflé, dans lequel on mettait du vin. Cela veut dire que Rabelais trouve une occasion de se moquer une fois de plus des moines et, par conséquent, de l'Église. Ce n'est pas par hasard que le surnom de Frère Jean est des Entomeures, « des entames ou hachis », ce qui, d'après Sainéan, « sent déjà la cuisine » (Sainéan 1972, p. 396). Cela veut dire que les moines et les avocats qui, en théorie, devraient représenter deux pôles opposés, celui du spirituel et celui du terrestre, dans les yeux de Rabelais sont pareils. Il les considère comme l'incarnation de l'avidité et de la glotonnerie.

2. *Comparaison hyperbolique, construit avec **tel que** + subordonné comparative.* **Tel** dans ce cas-là est un terme corrélatif et signifie « si grand, si important » :

5. [...] *Hastiveau et Toucquedillon conclurent que **sa puissance était telle qu'il pourrait défaire tous les diables d'enfer s'ils venaient s'y froter...*** (Chapitre 43, p. 167)
6. *Cependant sa jument pissa pour se lâcher le ventre, mais ce fut **en telle abondance qu'elle en fit sept lieues de déluge...*** (Chapitre XXXI, p. 106)

La première comparaison marque le retour vers le thème des diables, si cher à Rabelais, et sert à souligner, une fois de plus, la puissance de son personnage. La deuxième traite aussi un autre sujet favori de Rabelais, celui du déluge. Pourtant ce n'est pas le déluge biblique qui stimulait l'imagination de l'écrivain. Il s'agit du déluge purement rabelaisien, dont la cause est celle des pluies torrentielles, « produites » par sa grande jument. Un désastre pareil a frappé les Parisiens quand Gargantua « paya sa bienvenue » dans cette ville, en faisant noyer dans son urine « deux cent soixante mille quatre cent dix-huit, sans compter les femmes et petits enfants (chapitre 17, p.88).

Les comparaisons hyperboliques, ayant les deux structures syntaxiques, mentionnées ci-dessus, sont les plus courantes chez Rabelais, bien qu'on y trouve aussi une autre forme de comparaison d'égalité, à savoir *aussi que*, ainsi que *plus...que + subst.* qui exprime une qualité ou une intensité supérieure :

1. *Il portait habituellement une grosse écritoire, pesant plus de sept mille quintaux, **dont l'étui était aussi grand et gros que les gros piliers de Saint-Martin d'Ainay...*** (Chapitre 14, p. 81)
2. [...] *mais aussi les nations barbares[...], ont estimé **aussi facile de démolir le firmament et d'ériger les abîmes au-dessus des nuées que de détruire votre alliance.*** (Chapitre 31, p. 137)
3. *Ces premiers jours, je te ferai passer docteur en Sorbonne, par Dieu ! car **tu as de raison plus que d'âge.*** (Chapitre VIII, p. 48)

Parmi ces trois exemples cités, la deuxième comparaison pourrait plutôt être considérée comme une litote : l'adjectif *facile*, employé dans ce contexte, fait allusion à la définition traditionnelle de cette figure, c'est-à-dire, « en disant moins, elle laisse entendre beaucoup plus qu'il n'est dit ». Ainsi, il est non seulement difficile, mais vraiment impossible de « démolir le firmament et d'ériger les abîmes au-dessus des nuées ». Ce procédé stylistique permet de donner plus d'importance à alliance conclue.

L'hyperbole et l'énumération ou conglobation

« Les kyrielles de mots accumulés, par jeu acoustique et sémantique, qui emplissent des pages à perte de vue » (Bayle 2009, p. 184), ainsi Ariane Bayle caractérise l'énumération chez Rabelais. Par cette figure, parfois appelée aussi conglobation, « au lieu d'un trait simple et unique sur le même sujet, on en réunit, sous un seul point de vue, un plus au moins grand nombre, d'où résulte un tableau plus au moins riche, plus ou moins étendu » (Fontanier, p. 363). Il ne serait pas exagéré de dire que Rabelais utilise l'énumération à tout propos, dans tous les domaines thématiques du roman, et, tout d'abord, dans les scènes répétitifs « du corps grotesque », « du banquet », « de la bouche béante ».

Par exemple, la fameuse chapitre 13 qui, grotesque et obscène, relate « une invention d'un torche-cul », on trouve une véritable « avalanche » des énumérations:

– Après, dit Gargantua, je me torchai avec un couvre-chef, un oreiller, une pantoufle, une gibecière, un panier (mais quel désagréable torche-cul !), puis avec un chapeau.[...]

« Puis je me torchai avec une poule, un coq, un poulet, la peau d'un veau, un lièvre, un pigeon, un cormoran, un sac d'avocat, une cagoule, une coiffe, un leurre.

Elle est non moins importante dans les scènes de la « bouche béante », par exemple celle du 21 chapitre² ou dans le chapitre 22, faisant inventaire de tous les jeux, auxquels se donnait Gargantua :

Il jouait :

Au flux, à la prime, à la vole, à la pille, à la triomphe, à la Picardie, au cent, à l'épinet, à la malheureuse, au fourbi, à la passe à dix, à trente et un, à paire et séquence, à trois cents, au malheureux, à la condemnade ; à la carte virade, au mécontent, au lansquenet, au cocu, à qui en a parle, à pille, nade, jocque, fore, au mariage...

Outre des énumérations traditionnelles, présentées « sur un axe horizontal, respectant le déroulement phrastique », on y trouve également des énumérations « sur un axe vertical » (Bayle 2009, p. 184). Ainsi est dressé, par exemple, l'inventaire de la Bibliothèque Saint-Victor dans *Pantagruel*. Mais tous « ces soudains emballlements de la machine discursive, confinant au non-sens » (Bayle 2009, p. 184), quelle fonction accomplissent-ils ? Pour répondre à cette question, il faudrait, à notre avis, se référer au contexte plus large dans lequel les romans sont apparus. Certes, ce sont des œuvres, considérées tout d'abord comme un richissime kaléidoscope des images, susceptible de transmettre la vision du monde rabelaisienne, si particulière et originale. Mais, en même temps, et peut-être tout d'abord, c'est un vrai trésor de la langue française du XVI^e siècle. Il est bien significatif que cette langue y soit fixée avant sa « légalisation » officielle: les romans sont parus en 1532 (*Gargantua*) et 1534 (*Pantagruel*) respectivement, tandis que l'ordonnance de Villers-Cotterêts, l'acte fondateur de la primauté et de l'exclusivité du français dans les documents relatifs à la vie publique du royaume de France, n'était édictée qu'en 1539. Il paraît que

² [...] parce qu'il était d'une nature flegmatique, commençait son repas par quelques douzaines de jambons, de langues de boeuf fumées, de boutargues, d'andouilles et d'autres avant-coureurs de vin. Pendant ce temps, quatre de ses gens, l'un après l'autre, lui jetaient dans la bouche, sans interruption, de la moutarde à pleines pelletées. Puis il buvait un horrible trait de vin blanc pour se soulager les rognons.

Rabelais, l'un des grands fondateurs de cet idiome, prend beaucoup de plaisir à jouer avec les mots, à écouter leur sonorité et à faire ainsi part de sa richesse prodigieuse.

Conclusions

1. L'exagération possède un caractère double, marqué d'une dualité évidente, car elle suppose non seulement l'agrandissement, mais aussi la diminution. L'hyperbole et la litote sont des figures stylistiques indépendantes, qui représentent ces deux pôles opposés de l'exagération. En tant que figures macrostructurales, elles peuvent être soutenues par une ou plusieurs figures microstructurales, telles que la comparaison et l'énumération, par exemple.
2. Dans l'univers hyperbolique de François Rabelais, deux types d'hyperboles et de litotes sont surtout productifs. Il s'agit des figures d'exagération, liées à l'emploi de grands (hyperbole) ou de très petits (litote) nombres, ainsi qu'à l'évocation des personnages historiques, des lieux et des monuments célèbres. Elles sont présentes dans les images répétitives « du banquet », « du corps grotesque » et « de la bouche béante » et servent surtout à souligner la grandeur (au sens propre et au figuré) des personnages ainsi que leurs exploits fabuleux.
3. Quant à la corrélation de l'hyperbole et de la litote avec les figures microstructurales, elle est bien perceptible dans le roman. La plupart des comparaisons rabelaisiennes, semées à profusion dans *Gargantua et Pantagruel* et présentées sous différentes formes syntaxiques, sont dotées de sens hyperbolique. En les choisissant comme comparant des forces surnaturelles (souvent malignes), Rabelais sert à susciter le rire de ses lecteurs et à renverser des tabous médiévaux. Une autre figure emblématique du roman, l'énumération, sert non seulement à créer ce richissime caléidoscope des images, susceptible de transmettre la vision du monde rabelaisienne, mais aussi à relever la richesse inouïe du lexique de la langue française en cours de sa légalisation.

Références

- AULOTTE, R., 1991. *Précis de la littérature française du XVI^e siècle La Renaissance*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BAKHTINE, M., 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Paris: Gallimard.
- BAKHTIN, M., 1984. *Rabelais and His World*. [En ligne] Indiana University Press. Bloomington. Disponible sur: http://monoskop.org/images/7/70/Bakhtin_Mikhail_Rabelais_and_His_World_1984.pdf. [Consulté: le 22 février 2016].
- BALLY, CH., 1921. *Traité de stylistique française. Seconde édition*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- BAYLE, A., 2009. *Romans à l'encan. De l'art du boniment dans la littérature au XVI^e siècle*. Genève: Librairie Droz S. A.
- BUTOR, M., 1971. 6/7 ou les dés de Rabelais. *Littérature*, n°2. Mai 1971, 3–18. Disponible sur: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_2_2_2508 [Consulté: le 22 février 2016].
- COGARD, C., 2001. *Introduction à la stylistique*. Paris: Flammarion.

DEVEAULT, J-S., 2015. *Les extrêmes chez Rabelais en tant que réponse à l'ambiguïté du juste milieu: Pantagruel, Gargantua, le Tiers livre et le Quart livre comme éléments d'une quête oscillatoire de la vertu*. [En ligne] Université d'Ottawa, Canada. Disponible sur: https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/32381/1/Deveault_Jean-Simon_2015_th%C3%A8se.pdf. [Consulté: le 16 octobre 2015].

FONTANIER, P., 1997. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.

GARDES-TAMINE, J., 2011. *La rhétorique*. Paris: Armand Colin.

GUITER, H., 1960. *De Rabelais à Cervantès ou les héros de la démesure*. Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité, Volume 19 Issue 4, 579-622. Disponible sur: http://www.persee.fr/issue/bude_1247-6862_1960_num_19_4?sectionId=bude_1247-6862_1960_num_19_4_4199

GUIRAUD, P., 1963. *Que sais-je ? La stylistique*. Paris: Presses universitaires de France.

LA JUILLIÈRE, P., 1912. *Les images dans Rabelais*. Halle: M. Niemeyer.

MOLINIÉ, G., 1989. *Que sais-je ? La stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France.

MOLINIÉ, G., 1993. *La stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France.

PEYROUTET, C., 2013. *Style et Rhétorique*. Paris: Nathan.

POUILLOUX, J.-Y., 1993. *Rabelais Rire est le propre de l'homme*. Paris: Gallimard.

RICALENS-POURCHOT, N., 2005. *Lexique des figures de style. Deuxième édition*. Paris: Armand Colin.

RIGOLOT, F., 1996. *Les langages de Rabelais*. Genève: Droz.

SAINÉAN, L., 1972. *L'histoire naturelle et les branches connexes dans l'œuvre de Rabelais*, Genève : Slatkine reprints.

SAINÉAN, L., 1976. *La langue de Rabelais. II Langue et Vocabulaire*, [En ligne] Genève: Slatkine Reprints. Disponible sur: http://www.fweet.org/downloads/big/LLR_02.pdf. [Consulté: le 27 octobre 2015].

SIMONSEN, M., 1973. Compte rendu «Mikhail Bakhtine. L'œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance». Coll. Bibliothèque des Idées, Gallimard, Paris. Revue Romane, Bind 8, 1-2, 415-420.

SANTERRE, J.-P., 2003. *Gargantua de Rabelais Leçon littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France.

Sources

HOMÈRE, (1995). *Iliade*. Traduction de Frédéric Mugler. Arles : Actes Sud.

RABELAIS, F. (1973). *Œuvres complètes*. Éditions du Seuil.

RABELAIS, F. (2015). *Œuvres complètes — Annotées et illustrées*, [En ligne] Éditions Arvensa. Disponible sur: https://books.google.lt/books?id=jMEuCgAAQBAJ&pg=PA3&dq=rabelais+editions+arvensa&hl=lt&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=rabelais%20editions%20arvensa&f=false. [Consulté: le 15 octobre 2016].

REY, A. (2010). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Éditions le Robert.

Trésor de la langue française informatisé. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960) <http://atilf.atilf.fr>

<http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/>

Danguolė Melnikienė

Vilniaus universitetas, Lietuva

Moksliniai interesai: leksikografija, prancūzų kalbos stilistika

Karolina Chorevič

Vilniaus universitetas, Lietuva

Moksliniai interesai: prancūzų kalbos stilistika

HIPERBOLĖ IR LITOTĖ FRANSUA RABLĖ ROMANE „GARGANTUA IR PANTAGRIUELIS“

Santrauka

Keleriais metais anksčiau, nei Vilė Kotrė (Villers-Cotterêts) ediktu prancūzų kalbai buvo suteiktas oficialiosios kalbos statusas (1539), Fransua Rablė paskelbia savo romanus *Gargantua* (1532) ir *Pantagruelis* (1534). Būdamas vienu didžiausių šios kalbos puoselėtojų, rašytojas mėgaujasi žodžiais, jų įvairove ir skambesniu, taip parodydamas begalinį prancūzų kalbos turtingumą ir sukurdamas nepakartojamą savo stilistinį braižą. Šio romano pasaulėjauta, kurio pagrindiniai personažai milžinai, neretai vadinama hiperboline. Šio straipsnio tikslas – išanalizuoti stilistinę hiperbolės ir litotės funkciją Fransua Rablė romane „Gargantua ir Pantagruelis“. Remiantis prancūzų mokslininkų tyrinėjimais, pirmiausiai buvo aptarti hiperbolės ir litotės, kaip lingvistinio reiškinių, ypatumai. Tai figūros, atspindinčios dvi perdėjimo, kaip ambivalentiško reiškinių, puses: hiperbolė nepaprastai padidina reiškinį, daiktą arba personažą, o litotė – juos nepamatuoti sumažina. Remiantis garsaus prancūzų lingvisto Žoržo Molinje nuostata, straipsnyje hiperbolė ir litotė buvo traktuojamos kaip makrostruktūrinės figūros, galinčios sustiprinti mikrostruktūrinių figūrų, tokių kaip palyginimas, išvardijimas, poveikį. Nors romane galima aptikti keletą semantinių hiperbolių ir litočių tipų, šiame darbe buvo apsiribota dviem, pačiais produktyviausiais: hiperbolėmis ir litotėmis, kurios grindžiamos labai didelių (arba labai mažų) skaičių vartojimu bei tomis, kurių stilistinis efektas išgaunamas, paminint žinomas istorines asmenybes, garsias vietas, objektus. Straipsnyje taip pat buvo gilinamasi į hiperbolės ir litotės ryšius su kitomis stilistinėmis priemonėmis. Buvo konstatuota, jog dažniausiai kūrinyje hiperbolė aptinkama kartu su palyginimu, bei išvardijimu („énumération“), kurie galėtų būti priskiriami prie ryškiausių hiperbolinės pasaulėvaizdos atributų.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: Rablė, hiperbolė, litotė, makrostruktūrinės figūros, mikrostruktūrinės figūros, hiperbolinis pasaulėvaizdis.

Danguolė Melnikienė

Vilnius University, Lithuania

Research interests: lexicography, French stylistics

Karolina Chorevič

Vilnius University, Lithuania

Research interests: French stylistics

HYPERBOLE AND LITOTE IN FRANÇOIS RABELAIS'S NOVEL "GARGANTUA AND PANTAGRUEL"

Summary

A few years before the publication of the Ordinance of Villers-Cotterêts (1539), which is the founding act of the primacy and exclusivity of French language, François Rabelais published his novels *Gargantua* (1532) and *Pantagruel* (1534). One of the great founders of the French language,

this author takes great pleasure in playing with words, listening to their sonority and thus sharing the prodigious wealth of the language. The attitude of this novel is often called hyperbolic because its principal characters are giants. The aim of this article is to analyze the stylistic function of hyperbole and litotes in the novel *Gargantua and Pantagruel* by François Rabelais. The hyperbole and litotes are here discussed as a linguistic phenomenon on the basis of research conducted by French scholars. These figures reflect two sides of exaggeration, which is an ambivalent phenomenon. Hyperbole immensely enlarges a fact, thing or a character, while litotes diminishes them excessively. Based on the opinion of Georges Molinié, litotes and hyperbole are interpreted in this article as macrostructural figures which are able to enhance the influence of such microstructural figures as comparison and enumeration. We focus our attention on two productive types of hyperboles and litotes: the first is related to the use of numbers and the second evokes historical figures, places and famous monuments. In this study, we have also analyzed the correlation of these macrostructural figures with two microstructural figures, such as comparison and enumeration.

KEY WORDS: Rabelais, hyperbole and litotes, macrostructural and microstructural figures, the vision of the hyperbolic world.

Įteikta 2016 metų liepos 15 d.