

Loxias

Pour citer cet article :

Julien Lebreton,
" Rabelais poète : prose et vers dans les « romans » rabelaisiens ",
Loxias, Loxias 34,
mis en ligne le 14 septembre 2011.
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6829>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

Rabelais poète : prose et vers dans les « romans » rabelaisiens

Julien Lebreton

Julien Lebreton est étudiant en Master 2 Lettres et langues spécialité littérature française à l'Université de la Réunion. Dans le cadre de ses recherches, il s'intéresse plus particulièrement aux rapports qui existent entre prose et vers et entre rhétorique et poétique.

Dans les « romans » de Rabelais, vers et prose se confondent, si bien que G. Steiner a qualifié de « prose poétique » l'œuvre de Rabelais, ainsi l'écriture rabelaisienne peut être caractérisée comme une écriture de l'entre-deux, de l'entr'ouvert. La poésie dans l'œuvre de Rabelais n'a jamais été traitée pour elle-même par la critique. Ainsi, il reste à faire le point sur le domaine, car s'il existe un aspect des « romans » rabelaisiens fort peu exploré, c'est bien celui-ci : la question de la poésie. Nous verrons que la poésie dans les « romans » de Rabelais se donne à lire à deux niveaux : 1) formel, car la poésie est une forme définie par les règles de versification ; 2) sémantique, car la poésie est un langage doté d'un sens par l'intermédiaire de l'allégorie et du symbole.

Rabelais, prose poétique, vers, prose, parodie

« Rabelais poète », le titre de notre article avec ou sans le point d'interrogation qu'on aurait pu lui adjoindre entend faire réagir et surprendre. De ce titre se dégage une ambiguïté. S'agit-il de Rabelais auteur de poèmes-d'ailleurs, les premières œuvres de Rabelais sont des poèmes-ou de Rabelais poète en ses « romans » ? De même, où se situe la saveur de la poésie des « romans » rabelaisiens ? Ne serait-elle pas, pour ainsi dire, partout où Rabelais ne donne pas à lire des pièces de poésie ? Affirmer que Rabelais est un poète en prose, c'est dire qu'il a écrit des textes qui sont eux-mêmes des poèmes et c'est également explorer au cœur de sa prose des moments particuliers de poésie. La prose poétique chez Rabelais se révèle toujours être une « parole efficace » :

La prose poétique ne serait-elle pas une recherche au moins de cet « agrément » secret, de cette parole plus efficace, plus mystérieusement efficace que le vers dont tant d'artisans et tant de théoriciens trop lucides ont monnayé les recettes ? [...] Prose persuasive, prose chantante, aux inflexions plus vives et plus discrètes que le chant codifié des vers, n'est-il pas temps d'explorer votre histoire¹ ?

En réalité, la poésie dans l'œuvre de Rabelais, est un creuset, un lieu ouvert, toujours nouveau et atypique. Elle peut être un leurre, mais elle peut également être un point d'articulation entre l'illisible et le lisible, la prose et le vers. Ainsi, le goût de Rabelais pour la poésie n'est pas superficiel. Elle nous offre une perspective nouvelle et dense sur la nature hétérogène des « romans » rabelaisiens. De même, la poésie rabelaisienne nous offre un tableau dynamique de la vitalité des débats

¹ André Chérel, *La Prose poétique française*, Paris, L'artisan du livre, 1940, p. 10.

poétiques de l'époque². On retrouve la question que Jean Plattard se posait à propos de la réception de Rabelais³. Pourquoi Rabelais fut-il considéré par les écrivains de son temps comme un poète ? Notre étude vise précisément à montrer comment la poésie constituait sans doute aucun, le cœur de l'entreprise rabelaisienne, non seulement comme ensemble de vers, mais aussi comme manière d'envisager les rapports entre la prose et le vers. Bien entendu, il serait bien difficile en cette première moitié du XVI^e siècle de définir la poésie autrement que comme art de seconde rhétorique. Mais ce que nous propose Rabelais, c'est de faire en sorte que la poésie déborde et même éclate le cadre du mètre. La poésie chez Rabelais devient l'élément clé du « roman » si bien que celle-ci permet d'envisager un mode bien particulier d'appréhension et de configuration des « romans » rabelaisiens⁴.

Alors que la prose (*prosa oratio*, « discours qui va en avant »), qui relève de la rhétorique, ne s'assigne au départ aucune contrainte et considère une étendue indéterminée comme son domaine, le vers (*versus*, « retournement de la charrue au bout du sillon »), présente une série de traits que décrivent à la fin du Moyen Âge les nombreux « arts de seconde rhétorique ». Ces traités traitent de la versification et de la métrique et des règles qui permettent aux vers de s'associer entre eux pour former des unités formelles plus complexes, ce que nous nommons aujourd'hui improprement des « genres poétiques ». Ainsi, les « arts de seconde rhétorique », se donnent pour but d'analyser « la science des choses rimées » ; néanmoins celle-ci est « dicte seconde rhétorique pour cause que la première est prosayque⁵ ». De façon intéressante, Gratien du Pont affirme en 1539, dans *l'Art et science de rhétorique métrifiée* :

Il y a deux manieres de rhetorique vulgaire. L'une est dite rhetorique prosaïque, l'autre rhetorique metrifiee, c'est a dire rithme, laquelle se fait par vers et mettres⁶.

François Lecerle a bien analysé le fossé qui sépare à la Renaissance, d'une part, la théorie « empirique » des petits genres poétiques, et de l'autre, la théorie « théorique » de genres nobles comme la poésie⁷. Par ailleurs, n'est-ce pas en partie de la « seconde rhétorique », et pour ainsi dire en partie contre elle, que renaît la « poésie » ?

Rappelons au demeurant que le terme « poesie » au double sens de « pièce de vers » et d'« art des vers » est attesté depuis le XIII^e siècle, qui l'emprunte au latin

² Pour une récapitulation des débats du XVI^e siècle sur la poésie, voir plus particulièrement Jean Lecointe, « *In cauda venenum* : Montaigne et la formation du conceptisme français » dans *Montaigne et la poésie*, numéro spécial des *Montaigne Studies* dirigé par Francis Goyet, vol. XVIII, n°1-2, 2006, pp. 137-152.

³ Jean Plattard, « Rabelais réputé poète par quelques écrivains de son temps », *Revue des études rabelaisiennes*, X, 1912, pp. 291-304.

⁴ Voir à ce propos Olivia Rosenthal, « Rabelais poète ou les modes d'insertion de la poésie dans l'œuvre de Rabelais », *La Licorne*, n°46, 1998, pp. 209-225. Son article se veut un « début de réflexion » sur l'introduction des pièces en vers chez Rabelais.

⁵ *Les Règles de la seconde rhétorique*, dans *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Ernest Langlois (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1904], pp. 11-103 et ici p. 11.

⁶ Citation extraite de l'introduction d'Ernest Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1904], p. II-III.

⁷ François Lecerle, « Théoricien français et italiens : une «politique» des genres », dans Guy Demerson (dir.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 78.

poesis. Somme toute, le projet de « Rabelais, rhétoricien mutant⁸ », est semblable au grand projet de ses contemporains, celui d'une « œuvre totale », où non seulement la prose serait « rythmée », mais aussi où tout le langage se trouverait « poétisé ». De même, Jean Lecointe a bien su cerner et définir la personnalité littéraire de Rabelais car il l'a envisagée du point de vue de l'esthétique :

C'est peut-être la grande force de Rabelais que d'avoir su, en partie sur la base de la réflexion érasmienne, mais sans doute plus efficacement qu'Erasme, recueillir le dernier élan de la poétique asianisante, au XVI^e siècle, pour lui trouver une expression conciliable avec les exigences de la modernité critique [...]. Situé sur cette ligne de partage des eaux qui sépare le versant de la *copia* universelle, récapitulative, mais déjà traversée par une dynamique d'outrepassement, propre à l'ancien modèle rhétorique subverti par l'expansion inspirée, du versant de l'*elegantia* naturalisante, centrée sur une concision « éthique » réticente à l'égard de tout excès, Rabelais peut incarner un moment fragile, et miraculeux, de liberté réelle de l'écriture⁹.

Quel est le statut de la poésie dans l'œuvre de Rabelais ? À quoi lui est-elle utile ? Questions auxquelles se joignent ces trois autres : Quelle est sa force réelle et comment s'exerce-t-elle ? Dans quelle mesure la poésie chez Rabelais est-elle vouée à être dite, plutôt que lue ? Quelles sont les relations qu'entretiennent prose et poésie dans l'œuvre de Rabelais¹⁰ ? C'était d'ailleurs, on le sait, une pratique fort courante chez les Rhétoriciens que de mêler des vers au tissu de la prose. À l'époque de la Grande Rhétorique, écrit Paul Zumthor, « vers et prose aspirent à s'unir » ; et de fait « ils s'unissent en un type de composition dont ne parlent pas les Arts, mais que Guy, pour une fois bien inspiré, qualifie d'*opus magnum* des rhétoriciens : ce que j'appellerai le « prosimètre », ouvrage d'une certaine étendue où alternent [...] passages en prose et passages versifiés¹¹ ». Ernst Robert Curtius déjà, démontrait que l'« ars dictaminis » regroupait au Moyen Âge prose et poésie, ce qui est vrai, et que l'une et l'autre constituaient deux formes de discours soutenu : la prose par son rythme, la poésie par la rime¹².

C'est ainsi qu'une certaine malléabilité de la langue, conséquence de sa continuelle mutation, permettrait au poète l'expression d'un affranchissement linguistique. D'après Jens Rasmussen, cet état du langage enrichit la prose narrative du XV^e et du XVI^e siècle :

⁸ François Cornilliat, « Or ne mens ». *Couleurs de l'éloge et du blâme chez les Grands Rhétoriciens*, Paris, Champion, 1994, p. 608.

⁹ Jean Lecointe, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 712.

¹⁰ À propos de la prose poétique au XVI^e siècle, voir André Chérel, *La prose poétique française*, Paris, L'artisan du livre, 1940 ; Jean Lecointe, « Naissance d'une prose inspirée : "prose poétique" et néo-platonisme au XVI^e siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. LI, n°1, 1989, pp. 13-57 ; René Sturel, « La prose poétique au XVI^e siècle », dans *Mélanges offerts par ses amis et ses élèves à M. Gustave Lanson*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [1922], pp. 47-60 ; Alexandre Lorian, « La phrase poétique dans la prose française du XVI^e siècle », *Travaux de Linguistique et de littérature*, XI, n°1, 1973, pp. 435-444 ; Michèle Clément, « La Mythologie Barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon ou comment inventer une "prose poétique" », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. LXVII, n°3, 2005, pp. 561-573.

¹¹ Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière. La Poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, pp. 241-242. Noël Dupire pour sa part préfère parler de « poème mixte » (*Jean Molinet, la vie, les œuvres*, Paris, E. Droz, 1932, p. 104).

¹² Ernst Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 182.

Par le développement de la richesse et de la flexibilité de la langue, les conteurs et les chroniqueurs du XV^e siècle ont façonné un instrument qui sera manié avec une verve plus artiste par les successeurs immédiats, Rabelais et les conteurs du XVI^e siècle¹³.

De la même façon, Alexandre Lorian met l'accent sur les innovations stylistiques dans la prose narrative au XVI^e siècle, cela en contraste avec un certain « immobilisme » qu'il perçoit dans la matière traitée et dans le traitement des personnages : « [...] le moyen principal pour diversifier, pour intéresser, pour se renouveler, reste le style¹⁴ ».

La poésie chez Rabelais, loin d'être une entrave à la construction du sens, serait au contraire un atout, voire un privilège. En fait, grâce à sa résistance, la poésie stimule la lecture, exacerbant ainsi le désir de savoir, de comprendre, qui entre pour ainsi dire, pour une grande part dans le plaisir esthétique. Comme l'écrit Jean-Marc Talpin :

Il faut prendre en compte que, disant « oui », le lecteur ne sait pas à quoi il acquiesce. Il ne peut même dire « oui » qu'à condition de méconnaître l'objet de cet acquiescement, tout en se fixant sur des représentations-écrans qui servent ses rationalisations et constituent la face positive du pacte. Le « oui » signe le ravissement du lecteur : le rapt, la joie, la jouissance. La jouissance d'être, autre que soi, rendu à soi¹⁵.

Précisons d'emblée que chez Rabelais, la poésie vient s'enchâsser dans une œuvre qui relève de la « littérature au second degré¹⁶ ». Effectivement, tous les modèles dont se réclame Rabelais sont comiques ou dénotent un traitement parodique : la satire ménipée, l'épopée burlesque. La poésie dans les « romans » de Rabelais se donne à lire à deux niveaux : 1) formel, car la poésie est une forme définie par les règles de versification ; 2) sémantique, car la poésie est un langage doté d'un sens par l'intermédiaire de l'allégorie et du symbole. Nous avons affaire également à une poésie à la fois didactique et ludique. Mais ce qui est prépondérant, c'est une poésie de l'imitation. Que l'on pense, par exemple, aux citations métriques isolées extraites d'Homère, Virgile, Martial ou encore d'Euripide, dans le *Tiers Livre* et le *Quart Livre*¹⁷. Parfois, l'original latin ou grec est cité, mais la plupart du temps, seule figure la traduction en distiques ou en quatrains rimés. Généralement, les morceaux empruntés sont des fragments d'œuvres, souvent tirés, s'agissant du fonds classique, de l'épopée homérique ou de Virgile et, s'agissant de la veine comique médiévale, de la *Farce de Maistre Pathelin*¹⁸. Nous nous attacherons dans

¹³ Jens Rasmussen, *La Prose narrative française du XV^e siècle*, Copenhague, Munksgaard, 1958, p. 165.

¹⁴ Alexandre Lorian, *Tendances stylistiques dans la prose narrative française au XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 31.

¹⁵ Jean-Marc Talpin, « Le lecteur séduit : du pacte à la jouissance », dans *L'École des lettres*, n°14, juillet 1998, p. 86.

¹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁷ Sauf indication contraire, nous citerons le texte de Rabelais dans l'édition fournie par Mireille Huchon avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

¹⁸ On sait que cette farce, dont il existe de nombreux imprimés datant des XV^e et XVI^e siècles, connut une incroyable faveur et une riche postérité. Pour ne retenir que deux exemples, nous pouvons citer l'adaptation latine faite au début du XVI^e siècle par Alexandre Connibert : *Veterator Comedia nova que veterator inscribitur, alias Pathelinus* et la comédie en trois actes et en prose de David Augustin de Brueys : *L'Avocat Patelin* [sic], qui fut créée à la Comédie française le 4 juin 1706.

notre article, à analyser le dizain de Priape, le « dizain jolliet » de Panurge, le rondeau de Panurge à une « haulte dame de Paris », et nous porterons également une attention particulière à quatre pièces poétiques, notamment les deux blasons et contre-blasons du *Tiers Livre* et l'anatomie de Quaresmeprenant dans le *Quart Livre*. Nous verrons que l'étude de ces quatre pièces pose le problème des limites de la poésie et des rapports que celle-ci entretient avec la prose et la rhétorique et, en particulier, avec le genre épigrammatique.

Le dizain prononcé par Priape dans le Prologue du *Quart Livre* (p. 530) joue sur les deux acceptions de la « diction Coingnée », qui désigne un outil, mais aussi, *sensu sexuali*, le phallus. Ce dizain met en scène Tibault et sa « femme nouvelle » dans la scène de la nuit de noces. Ici, bien entendu, l'équivoque porte sur le terme de maillet qui, dans le contexte, vient relayer un autre mot : « coingnée ». Priape vient en effet de montrer que « cette diction Coingnée est equivoque à plusieurs choses » (p. 530) et peut ainsi désigner, soit l'instrument avec lequel couper du bois, soit la fille de joie, soit le sexe. Remarquons également que la scène que nous lisons dans ce dizain devient elle-même équivoque puisque l'objet désigné du maillet demeure un objet restant à identifier exactement. Par ailleurs, c'est la femme qui vient nous livrer l'équivoque : « [q]uel maillet vous voy je empoingner ? ». Le rôle de la femme ici, consiste à désigner aussi bien l'objet du délit (le cocuage) et l'objet du désir (le sexe de l'autre). Finalement, le retour à l'objet coingnée désigne en même temps, sans le nommer, la peur du cocuage qui, chez Panurge, n'a d'égale que son aisance à parler du bas corporel. Le dizain de Priape mais aussi le « dizain jolliet » de Panurge (*Quart Livre*, ch. XLIII p. 640) se réfèrent nettement au théâtre en nommant les personnages¹⁹ et donnent à voir une situation bien graveleuse. Il faut également ne pas oublier de préciser que le dizain de Panurge intervient au moment où les personnages sont l'île de Ruach (« le vent » ou « l'esprit » en hébreu). Pourtant, c'est bien sur cette île que le narrateur prend soin de proposer une définition du sonnet, forme nouvellement employée par les poètes de la Pléiade. Le sonnet, dit-il, est un « pet virginal » (*Quart Livre*, ch. XLIII, p. 639). Précisons que l'unique occurrence du terme « sonnet » dans les « romans » de Rabelais est celle du chapitre XLIII du *Quart Livre*. Le terme « sonnet » est donc pris ici dans son acception équivoquée²⁰ de « pet », en relation avec les vents autour desquels tout le chapitre a été composé. Ainsi, il est légitime de lire peut-être dans l'épisode de Ruach une critique à peine déguisée de ceux qui s'adonnent aux formes

Rabelais emprunte lui-même plusieurs épisodes à la *Farce de Maître Pathelin*. Que l'on songe à la célèbre catabase ou *nekuia* d'Epistémon dans *Pantagruel* (chap. XXX), où Rabelais associe aux enfers Maître Pathelin et Maître François Villon. Il emprunte également à la pièce le célèbre épisode des « moutons de Panurge », dans le *Quart Livre* (chap. V-VIII) ; voir également Patrice Uhl, *Introduction à la lecture de la Farce de Maître Pierre Pathelin*, Pretoria, Alliance Française, 1993.

¹⁹ À ce sujet, on peut noter que le nom « Tibault » n'est pas sans rappeler le personnage de Tibault l'Aignelet, le pseudo-imbécile de la farce de maître Pathelin. Qui plus est, ce nom est ici ajouté par Rabelais car dans la pièce anonyme on trouve, à la place du nom propre, le groupe nominal « Un mary ». Dès lors, sont mises en valeur l'influence qu'exerce le modèle théâtral sur le champ de la poésie et l'ambiguïté du rôle de Tibault.

²⁰ « son » c'est-à-dire musique, mélodie, d'où par extension facétieuse « pet ». Les troubadours employaient aussi « sonet », qui désignait simplement une pièce en vers accompagnée de mélodie, et non encore une forme fixe, voir à ce propos Patrice Uhl, *Anti-doxa, paradoxes et contre-textes*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 184-185.

nouvellement en vogue comme le sonnet. Rabelais consacre donc au sonnet un chapitre à vertu plaisamment étymologique²¹, jouant de l'allusion, attirant l'attention du lecteur sur les genres nouveaux, ce qui invite à reposer le problème épisodiquement évoqué par la critique de Rabelais poète.

Au chapitre XXI du *Pantagruel*, Panurge est « amoureux d'une haulte dame de Paris », mais, à chaque fois qu'il lui fait des avances, celles-ci étant très téméraires, sont repoussées. Vexé par tant de refus, Panurge se rend à l'église afin de jouer un mauvais tour à la « dame Parisienne », mais avant cela, il lui remet « un Rondeau par escript » dans lequel il dévoile sans scrupules ses vœux : « Car rien n'y quiers, sinon qu'en vostre tour/ Me faciez dehait la combrecelle ».

La disposition du poème répond précisément à la description du rondeau double, appelé aussi « nouveau », « pource qu'il a treize vers, où le simple n'en a que dix²² ». Il est composé de vers décasyllabiques. Les treize vers du rondeau s'organisent en trois strophes : un quintil initial suivi d'un tercet – les deux premières strophes semblent donc former un huitain – et un quintil final, dont les rimes obéissent au schéma suivant : AABBA AAB AABBA. Les rimes sont riches et frôlent l'équivoque : « retour/ austere tour », « vostre tour/ vostre atour ». La fin de la strophe de trois vers et du quintil final reprend l'hémistiche initial du premier vers : « Pour ceste foy ». La structure du poème se conforme donc en tous points aux caractéristiques du genre perçu à l'aube de la Renaissance comme une forme fixe en déclin. Au demeurant, ce genre poétique qui remonte au XIII^e siècle s'éteint dans la première moitié du XVI^e siècle. Sébillet remarque que « les Poètes de ce temps les plus friands ont quitté les rondeaux à l'antiquité²³ ». À la même époque, Du Bellay prononce l'arrêt de mort d'un genre qu'il considère comme moribond et il enjoint de laisser rondeaux et « toutes ces vieilles poësies françoyses aus Jeuz Floraux de Tholouse et au Puy de Rouan²⁴ ».

Comme en témoigne la longue description que lui consacre Sébillet, le rondeau présente une extrême variété de formes qui attestent de son évolution à travers ses trois siècles d'existence. Le rondeau double et le « rentrement », refrain réduit à l'hémistiche initial, que l'on retrouve dans le rondeau de Panurge, renvoient à des formes tardives du genre ; des formes encore pratiquées au début du XVI^e siècle, mais oubliées après.

S'agissant de la matière du rondeau, celui-ci se prête aux sujets les plus variés comme le sonnet et l'épigramme, genres au profit desquels les poètes « les plus friands » ont délaissé le rondeau selon Sébillet. La thématique de l'amour est fort présente, souvent liée aux équivoques grivoises. À cet effet, le rondeau de Panurge revêt le langage et les lieux communs de la courtoisie. Guy Demerson soutient que tout l'épisode de la dame parisienne, c'est-à-dire le chapitre XXII, mais aussi le

²¹ Rabelais a fait de même pour la chanson du ricochet. La composition du chapitre IX du *Tiers Livre* permet de retrouver la structure de cette chanson ; voir également M. Huchon, *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, Droz, 1981, pp. 139-141.

²² Francis Goyet (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 113.

²³ Francis Goyet (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 109.

²⁴ Joachim du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoise*, Jean-Charles Monferran (éd.), Genève, Droz, 2001, pp. 131-132.

chapitre précédent, « Comment Panurge feut amoureux d'une haulte dame de Paris », développe une rhétorique pétrarquiste alimentée de philosophie néoplatonicienne qui trouve son expression esthétique définitive dans le rondeau²⁵. Cet amour, « [e]n remonstrant comme l'ard l'estincelle/ De la beaulté que couvre vostre atour », est inspiré par une dame « tres belle », mais à la fois « rebelle », ce qui n'est pas sans nous faire songer à la tradition française de la « Belle sans Mercy » que François Villon, amant martyr, avait déjà parodiée. L'allusion à Villon s'avèrera précieuse, éclairante.

Le rondeau se termine par une brusque rupture de ton quand Panurge rend explicites ses intentions : il veut que la dame qu'il courtise lui fasse « dehait la combrecelle ». On retrouve ici les sources du comique qui caractérisent la parodie²⁶ : en premier lieu, l'imitation des formes courtoises qui contrastent avec le personnage auteur du rondeau. Puis, le rabaissement burlesque du discours de la courtoisie : l'« estincelle » d'amour pétrarquiste et l'idéal de « beaulté » platonicienne deviennent plaisir de la « combrecelle » et exaltation de l'instant- voir le refrain du rondeau, « [p]our ceste fois ». Finalement, l'obscénité surgit abruptement dans le dernier vers.

Rabelais n'est certainement pas le premier à parodier l'idéal courtois. Celui-ci figure parmi les discours de référence de la Renaissance, monde « profondément structuré et hiérarchisé²⁷ », et il y a fort longtemps qu'il faisait l'objet de parodies. Outre les rondeaux graveleux d'un Clément Marot, Pierre-Yves Badel cite en exemple un rondeau de Jean Marot bâti sur des rimes équivoquées obscènes : « contente/ c'on tente/ con tenté/ contenté/ con tente²⁸ ». Quoiqu'il s'agisse d'une pratique courante, les parodies remplissent à l'époque des fonctions différentes selon l'auteur et le contexte.

Sur le plan de l'énonciation, Rabelais se sert dans le rondeau des deux procédés qui, d'après Eichel-Lojkine, permettent d'offrir une perspective ironique du monde et, dans le cas qui nous intéresse, de la courtoisie : le dialogisme et l'identité du personnage énonciateur²⁹. Celui-ci, Panurge, fait partie de ces « personnages marginaux, bouffons, sots ou fripons³⁰ » dont « la conscience critique démystificatrice révoque toute autorité extérieure, mais sans parvenir elle-même à faire autorité puisqu'elle émane d'un individu tourné en dérision³¹ ». Au demeurant, n'oublions pas que Panurge (*panourgos*) signifie « capable de tout » (*omnium gnarus*³²). Autrement dit, Panurge est un véritable *panepistemon*, comme on aurait

²⁵ Guy Demerson, *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, SEDES, 1996, p. 51.

²⁶ Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 142.

²⁷ Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 16.

²⁸ Pierre-Yves Badel, « Le rondeau au temps de Jean Marot », dans *Grands Rhétoriciens, Cahiers V. L. Saulnier n°14*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 15.

²⁹ Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, pp. 26-32.

³⁰ Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 26.

³¹ Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 24.

³² Voir le *Lexicon graece et latine* de Suidas dont Rabelais possédait l'édition milanaise de 1499.

dit au XVI^e siècle. Panurge est un conteur habile qui connaît l'art de camper un récit, de transformer une anecdote de rien en œuvre d'art. Sa verve bouffonne est extraordinaire.

Pantagruel est d'ailleurs le premier à reconnaître les dons poétiques éblouissants de son ami. L'ayant écouté raconter la Fable de la Besace après le Fabliau du Lion et du Renard, il décide de le récompenser comme un prince récompense son poète : « “Vrayment dist Pantagruel : tu es gentil compaignon, je te veulx habiller de ma livrée.” Et le feist vestir galamment selon la mode du temps qui couroit » (*Pantagruel*, ch. XV, p. 271). Pour rester dans le contexte de la poésie comique, Panurge décide d'agrémenter son uniforme d'une braguette « longue de troys piedz, et quarrée », ce qui lui donne l'occasion de composer un poème en prose sur ce détail vestimentaire. À la fin de ce morceau de bravoure lyrique, il déclare : « Et par Dieu, je feray un livre *de la commodité des longues braguettes*, quand j'auray plus de loysir » (*Pantagruel*, p. 272). Par ailleurs, comme l'écrit Myriam Marrache-Gouraud :

L'ivresse verbale marque le discours de Panurge. En toute circonstance, quel que soit l'interlocuteur, Panurge est le personnage rabelaisien qui a toujours quelque chose à dire. Il improvise des pastiches, des pièces poétiques, nous l'avons vu, il parle sans efforts visibles dans différentes langues étrangères, il imite, il crée, il fabrique des listes vertigineuses, il profère toutes sortes d'imprécations, et lorsqu'il se tait c'est son corps qui parle. Sa répartie ne se limite pas au domaine des mots, puisqu'il s'exprime aussi par gestes et spontanément face à Thaumaste (sans avoir étudié la veille, contrairement à ce que comptait faire Pantagruel s'il avait eu à soutenir le même dialogue) : son expression est multiple, soit érudite, soit populaire, soit « naturelle » (scatologique), soit animale (cris de peur). S'il est muet, c'est souvent qu'il est absent³³.

Dans le même esprit que la *Moria* qui étale au grand jour la véritable folie des apparences et des vanités de ce monde, Panurge révèle grâce à son rondeau l'hypocrisie du jeu courtois. Edwin Duval retient cette conception du personnage qui devient, en regard du dessein évangélique de l'œuvre, un agent rabaisant de tous ceux qui cherchent à se distinguer à l'encontre de l'égalisation de tous les hommes que prône l'humanisme chrétien³⁴. L'analyse du contexte contribuera à éclaircir l'insertion du rondeau dans le « roman ». Cette pièce est insérée dans le corps de l'œuvre, mais elle ne fait pas partie du récit *stricto sensu*. Effectivement, le poème existe comme document écrit – en quelque sorte extérieur à la diégèse centrale – que le narrateur inclut dans son récit, mais qui ne fait pas partie de la narration puisque la destinataire, la dame parisienne, n'a pas le temps de le lire : « Et ainsi qu'elle ouvrit le papier pour voir que c'estoit, Panurge promptement sema la drogue qu'il avoit » (*Pantagruel*, ch. XXII, p. 296). En tant que genre poétique, le rondeau fait le plus souvent partie de recueils poétiques à la Renaissance, mais il n'est pas rare, comme dans le cas qui nous intéresse, qu'il soit inséré dans des œuvres en prose : « au théâtre, dans la littérature épidiétique et la chronique, le rondeau a une fonction

³³ Myriam Marrache-Gouraud, « Hors toute intimidation ». *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, 2003, pp. 81-82.

³⁴ Edwin Duval, *The Design of Rabelais's Pantagruel*, New Haven, Yale University Press, 1991, p. 140.

ponctuelle au service d'un projet qui s'écrit dans d'autres mètres ou en prose³⁵ ». S'agissant des chroniques qui incorporent des rondeaux, il faut mentionner la « Grande et merveilleuse vie du trespouissant et redoubté roy de Gargantua » de François Girault³⁶ qui présente l'intérêt d'avoir pu inspirer l'épisode de la dame parisienne du *Pantagruel*. Bien que la date de parution de cette version ait fait l'objet de nombreuses discussions (on suggère les années 1530-1535), il n'est pas impossible que Rabelais ait connu « la grande et merveilleuse vie » avant de publier son *Pantagruel* en 1532. Les rondeaux qu'on trouve dans l'œuvre de François Girault font partie de l'échange amoureux entre Gargantua et une « feez de belle faconde³⁷ ». Le géant lui écrit un rondeau dans lequel il la prie de venir et de ne pas lui faire de « faulx tours ». La position d'infériorité de Gargantua, qui craint de se faire rejeter, ainsi que les « faulx tours » de la dame sont des lieux communs de la courtoisie et s'opposent avec l'attitude subversive qu'il est lui-même prêt à endosser en jouant à la dame un mauvais tour fort peu courtois.

Toutefois, de tous les cotextes possibles que Pierre-Yves Badel recense, la référence au théâtre nous semble présenter un intérêt particulier et savoureux. Les farces pouvaient contenir des rondeaux et, parmi les nombreuses fonctions énumérées par Pierre-Yves Badel, le fait que le rondeau « accompagne et résume par ses effets de répétition une action à la fois longue, animée et peu propice au dialogue³⁸ », nous paraît éclairant. L'épisode du tour que Panurge joue à la dame parisienne n'est pas sans faire songer à l'action de la farce par sa simplicité, sa violence et son caractère visuel qui incite « [t]out le monde » à s'arrêter « à ce spectacle » que Pantagruel qualifie d'ailleurs de « mystere [...] fort beau et nouveau » (*Pantagruel*, p. 297). Il faut également parler du lien qui relie Panurge aux *impostores* tels que le François Villon des « merry pranks and practical jokes³⁹ » qui était passé dans le folklore. Ce parallélisme entre le personnage rabelaisien et le célèbre poète est révélateur, car Villon apparaît dans l'œuvre de Rabelais lié au théâtre et plus concrètement à la farce⁴⁰. Le rondeau ainsi que la parodie du langage courtois évoquent le poète qui avait chanté au siècle précédent, non sans ironie, les souffrances de l'amant martyr. Tout en recréant une atmosphère de farce, le rondeau semble commenter l'action en rendant explicite une fois encore le leitmotiv même de toutes les avances de Panurge : « Car rien n'y quiers, sinon qu'en vostre tour/ Me faciez dehait la combrecelle/ Pour ceste foy ».

³⁵ Pierre-Yves Badel, « Le rondeau au temps de Jean Marot », dans *Grands Rhétoriciens, Cahiers V. L. Saulnier n°14*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 24.

³⁶ François Rabelais, *Œuvres complètes*, (éd.) Mireille Huchon avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, 1994, pp. 1183-1188.

³⁷ François Rabelais, *Œuvres complètes*, (éd.) Mireille Huchon avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, *Bibliothèque de la Pléiade*, 1994, p. 1184.

³⁸ Pierre-Yves Badel, « Le rondeau au temps de Jean Marot », dans *Grands Rhétoriciens, Cahiers V. L. Saulnier n°14*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 25.

³⁹ Michael Screech, *Rabelais*, Londres, Duckworth, 1979, p. 70.

⁴⁰ Voir notamment l'épisode où Maître François Villon fait jouer un *Mystère de la Passion* à Saint-Maixant, dans le *Quart Livre*, ch. XIII ; c'est l'occasion de rappeler l'intérêt et le goût de Rabelais pour le théâtre qui sont affirmés à maintes reprises dans ses « romans », voir, pour ne citer qu'un exemple, l'évocation de Rabelais et de ses amis dans la « morale comoedie de celluy qui avoit espousé une femme mute » dans le *Tiers Livre*, ch. XXXVIII ; voir également l'ouvrage de Bruce Hayes, *Rabelais's Radical Farce. Late Medieval Comic Theater and Its Function in Rabelais*, London / USA, Ashgate, 2010, pp. 99-169.

C'est donc à un monde d'imposteurs auquel nous avons affaire. Forme poétique qui suggère un contexte courtois, le rondeau permet avec une économie admirable de moyens d'exposer les contradictions au sein de la courtoisie et son discours : les formes et les gestes se vident progressivement de leurs sens tout comme le rondeau sert d'emballage formel à l'agressivité libidinale de Panurge.

Venons-en à présent à l'étude de quatre pièces qui posent le problème des limites de la poésie et des rapports que celle-ci entretient avec la rhétorique et, en particulier, avec le genre épideictique. Il s'agit des deux blasons et contre-blasons du *Tiers Livre* et de l'anatomie Quaresmeprenant dans le *Quart Livre*, qui exposent les paradoxes au sein du discours théorique sur la poésie et sur les genres. En effet, toutes ces pièces, bien que non versifiées, relèvent d'un genre poétique reconnu par tous les arts de seconde rhétorique : le blason.

Si l'absence de vers ne fait aucun doute dans les litanies constituées de noms suivis d'adjectifs que sont les blasons, le cas de l'anatomie de Quaresmeprenant (« parties internes » et « parties externes ») est plus délicat. Dans le principe, il s'agit d'une liste de phrases taillées sur un même patron : une comparaison de la partie anatomique à quelque objet. Dès la première phrase qui sert de modèle, le verbe est omis :

Les orteilz avoit, comme une espinette organisée.
Les ongles, comme une vrille.
Les pieds, comme une guinterne. [...] (*Quart Livre*, ch. XXXI, p. 610)

Comme nous pouvons le remarquer, l'ellipse du verbe ne met jamais en péril les liens syntaxiques. Le troisième chapitre de l'anatomie (ch. XXXII) insiste sur les « conteneances » de Quaresmeprenant et n'omet donc pas le verbe ; au contraire, chaque attitude requiert un verbe différent. Somme toute, que le verbe soit omis ou non, il s'agit toujours de phrases, dont, par ailleurs, la disposition n'est pas sans rappeler celle de vers libres. À cela, vient s'ajouter la rupture du lien entre comparant et comparé qui explique le rapprochement que Claude-Gilbert Dubois réalise entre l'anatomie et la poésie surréaliste⁴¹. Ce n'est pourtant pas en alignant de courtes phrases indépendantes qu'on obtient des vers. Les phrases de l'anatomie présentent des mesures très variées et ne suivent aucune règle de versification. On ne relève même pas la trace du jeu allitératif et de reprise phonique qui caractérise les blasons rabelaisiens. Il n'y a que la répétition monotone de la conjonction « comme ». Toutes ces phrases isolées, une pour chaque organe, avec la même structure récurrente mais de longueur différente, contribuent à présenter Quaresmeprenant comme un collage disproportionné de parties indépendantes. D'après Michael Screech, l'anatomie constitue une métaphore satirique du Carême : « Quaresmeprenant, in all his deformity, is another child of Antiphysie, and ugly and discordant parody of true religion⁴² ». De même, la forme choisie est à son tour une métaphore du monstre ; il s'agit en quelque sorte d'un anti-poème. En effet, les arts de seconde rhétorique donnent une définition très musicale de la poésie. Par ailleurs, ils ne sauraient concevoir une poésie sans vers puisque le vers est la raison d'être de ces traités de versification. À l'aune des arts de seconde rhétorique, la discordante anatomie de Quaresmeprenant, décrite sur le mode d'une litanie monocorde,

⁴¹ Claude-Gilbert Dubois, *La Poésie du XVI^e siècle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 88-89.

⁴² Michael Screech, *Rabelais*, Londres, Duckworth, 1979, p. 370.

échappe aux critères définitoires de la poésie. Néanmoins, à la Renaissance, le discours théorique sur la poésie ne se réduit pas aux arts de seconde rhétorique ; plus nuancée qu'aux siècles précédents, la séparation du vers et de la prose laisse le champ libre pour des « formes mixtes⁴³ ».

Sur le plan de la forme, le fait que Rabelais ait pu pratiquer un genre réputé poétique tel que le blason sans avoir nécessairement recours au vers confirme que la définition de la poésie et du genre à la Renaissance est une question épineuse et souvent contradictoire. On retrouve d'ailleurs, deux modèles concurrents de poésie hérités du XV^e siècle : la « metrie et la « poetrie », diamétralement opposés, mais qui coexistent indifférenciés au sein même des arts poétiques. Parallèlement, dans les catalogues de « formes » ou « genres d'écrire », on ne fait pas de distinction entre ce que Claude-Gilbert Dubois nomme les « formes fixes » et les « formes globales ». Les formes globales relèvent surtout de la « poetrie » et ne prescrivent pas une forme spécifique, il n'est donc pas surprenant qu'elles puissent « dériver » et perdre tout point d'ancrage avec le vers. Par ailleurs, à la manière des listes médiévales, Rabelais déploie son arsenal de termes scientifiques, médicaux surtout, dans l'anatomie mais aussi dans les blasons du *Tiers Livre*. Néanmoins, l'accumulation ne répond pas au désir typiquement médiéval de classification et de hiérarchisation du savoir ; elle répond à des critères affectifs et expressifs, et tend de ce fait vers l'amplification stylistique, ce que la Renaissance nommera la *copia*. Comme l'écrit Terence Cave, la notion de *copia* constitue un juste milieu : « The word *copia* may thus be seen to provide a unifying frame which overrides the duality of words and things, while avoiding the sense of classifying method evoked by the term 'rhetoric'⁴⁴ ».

On peut dès lors soutenir simultanément la structuration de la liste par suffixes et reprises phoniques, tout en défendant la poursuite d'un sens qui en l'absence de toute syntaxe n'est qu'un réseau complexe mais cohérent d'associations *verticales*, sur l'axe paradigmatique. Dans son analyse de la liste, François Rigolot observe que la disjonction narrative amenée par la disposition verticale « introduit un trouble dans le discours en attestant la puissance, de manière sauvage, du *moment paradigmatique*⁴⁵ ». Rabelais pousse à son extrême le moment paradigmatique en supprimant tout lien syntaxique. Le résultat est la disparition du vers transformé en une liste dont ne subsiste qu'un sens vertical créateur d'associations et d'oppositions. Par exemple, le blason et le contre-blason du fou, grâce à leur disposition en deux colonnes parallèles et leur insertion dans le dialogue établissent des rapports associatifs verticaux et des rapports d'opposition horizontaux.

Dans le *Tiers Livre*, on peut trouver deux types de blasons : le premier est illustré par les deux blasons du couillon (blason de Panurge au ch. XXVI et le blason de Frère Jean au ch. XXVIII) ; le second par le blason du fou à deux voix du chapitre XXXVIII : Pantagruel et Panurge y « blasonnent » en dialoguant avec le fou

⁴³ Voir en particulier Jean Lecoine, « Naissance d'une prose inspirée : "prose poétique" et néoplatonisme au XVI^e siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. LI, n°1, 1989, pp. 13-57.

⁴⁴ Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979, p. 21.

⁴⁵ François Rigolot, *Le Texte de la Renaissance. Des rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982, p. 50.

Triboulet. Les deux types de blasons dans le *Tiers Livre* apparaissent sous la forme d'une liste d'énoncés composés d'un substantif suivie d'un qualificatif ; le blason du fou est dialogique. Quelle est dès lors la différence entre ces blasons ? Peut-on songer que Rabelais les a repris à l'identique ? Si sa seule intention a été de produire un effet comique par l'énumération de mots, pourquoi avoir employé le même procédé à deux reprises dans le même ouvrage ?

On sait que le terme de « blason » est particulièrement polysémique, car il désigne aussi bien le signe militaire des chevaliers placé sur leurs boucliers, que le discours élogieux que tenaient les hérauts sur ces mêmes chevaliers, qu'un genre poétique démonstratif du XVI^e siècle, hérité de la tradition héraldique. L'étymologie du terme « blason » est controversée ainsi que son correspondant en ancien provençal *blezo*, *blizo*, qui signifie « bouclier » au XII^e siècle. Certains ont rattaché ce terme à la famille de l'anglo-saxon *blase*, du moyen haut allemand *blas* « torche enflammée » d'où dériverait le sens de « gloire, éclat » (XIII^e siècle, chez le poète valencien J. Febrer). Le blason devint un genre poétique dans la seconde moitié du XV^e siècle. Il consiste en principe à louer ou blâmer des objets au sujet desquels les auteurs ont l'intention de produire un poème.

Thomas Sébillet a défini cet aspect du blason dans son *Art poétique* :

Le blason est une perpétuelle louange ou continu vitupère de ce qu'on s'est proposé blasonner. Pour ce serviront bien à celui qui le voudra faire, tous les lieux de démonstration écrits par les rhéteurs Grecs et Latins. Je dis en l'une et en l'autre partie de louange et de vitupère. Car autant bien se blasonne le laid comme le beau, et le mauvais comme le bon : témoin Marot en ses Blasons du beau et du laid Tétin : et sortent les deux d'une même source, comme louanges et invectives⁴⁶.

La définition de Sébillet se concentre avant tout sur le blason anatomique qui représente l'apogée du genre avec les chefs-d'œuvre de Marot. En effet, le blason littéraire se spécialise en France entre 1536 et 1543 comme « blason anatomique du corps féminin » juste avant la publication du *Tiers Livre*. Toutefois, si l'on examine en détail l'histoire du genre, il est possible de trouver des poèmes intitulés « blason » présentant certaines variations stylistiques et thématiques contrevenant à cette définition. Nous serions enclins à faire remonter les sources du blason rabelaisien principalement au genre littéraire du même nom, mais le blason constitue toujours, de nos jours, une partie de l'héraldique qui est à la fois un code social et un système de signes. Menestrier, talentueux polygraphe, auteur, notamment d'un *Art des emblèmes* et d'un *Art du Blason* a fourni les sources des armoiries, et explique que le blason est « l'Art d'expliquer en termes propres toutes sortes d'Armoiries⁴⁷ ».

Mais revenons au blason comme genre poétique. Le blason, en tant que poème⁴⁸, apparaît vers la fin du XV^e siècle, et il est considéré comme un développement d'un

⁴⁶ Francis Goyet (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 131.

⁴⁷ Claude-François Menestrier, *La Nouvelle méthode raisonnée du blason, pour l'apprendre d'une manière aisée ; réduire en leçons, par demandes, & par réponses*, Lyon, Louis Bruyset, 1718, pp. 1-2.

⁴⁸ À propos de l'histoire et de la caractérisation des blasons comme genre poétique, voir les ouvrages suivants : Charles Kinch, *La Poésie satirique de Clément Marot*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 ; Verdun-Louis Saulnier, *Maurice Scève*, Genève, Slatkine, t. I, 1981 ; *Poètes du XVI^e siècle*, texte établi et présenté par Albert-Marie Schmidt, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1953.

genre médiéval, le *dit*. Les trouvères pratiquèrent volontiers ce type de poésie non lyrique, empruntant à la vie quotidienne ses sujets. Guillaume Alexis, moine de Lyre semble avoir été le premier à s'exercer à l'art du blason vers la fin du XV^e siècle. Guillaume Coquillart, chanoine de Reims, composa le *Blason des Armes et des Dames*, et Sicile, héraut d'armes d'Alphonse d'Aragon, écrivit trois blasons : le *Blason de Toutes Armes*, le *Blason des Armes* et le *Blason des Couleurs*. Ce dernier a déclenché les railleries de Rabelais qui, au chapitre IX de *Gargantua*, se demande si l'on doit admirer son « outrecuidance » ou sa « besterie » et s'élève contre le fait de voir en toute apparence une signification, une correspondance avec des mystères moraux et théologiques.

Il convient maintenant de mentionner les deux variétés de blasons poétiques distinguées par Verdun-Louis Saulnier⁴⁹, afin d'aborder la forme plus complexe du blason que Rabelais a forgée. Saulnier définit deux variétés à l'intérieur du genre. L'une est le « blason satirique », l'autre le « blason de médaillon ». Selon lui, le blason-médailleon comporte trois caractéristiques fondamentales : il est épigrammatique, descriptif et monographique. De plus, il peut également être encore encomiastique, caractéristique qui deviendra une spécificité secondaire du genre.

Nous suivons ici les analyses de Verdun-Louis Saulnier qui permettent, nous semble-t-il, d'éclairer la différence existant entre les sources d'inspiration des blasons du *Tiers Livre*. On peut déjà remarquer que Rabelais pratique les deux types de blason. La différence entre les deux s'explique par leur diversité de sources. Inscrit dans la tradition de la satire latine, le blason satirique possède un caractère monographique, et il se présente aussi comme l'héritier direct du « cri » médiéval précédant directement la satire de la Renaissance. Quant au blason-médailleon, qui hérite à la fois de la tradition médiévale du catalogue, de la tradition décorative de la littérature emblématique et de la tradition de l'érotisme grec, il atteint son apogée avec le blason anatomique du corps féminin.

Avant le blason du fou, Rabelais assène une paire de listes de mots « blasonnant » le couillon, en faisant appel de manière évidente, mais sans le proclamer dans le titre, au blason anatomique du corps masculin. Selon un procédé habituel chez Rabelais, les blasons du couillon ne sont pas présentés comme un genre poétique au sens propre du terme, mais comme une sorte d'échange d'apostrophes entre deux personnages⁵⁰. Pour préciser notre pensée, nous citons ci-après le début des deux blasons du couillon. C'est d'abord Panurge, en colère contre Her Trippa, qui prend la parole ; il adresse des flatteries à Frère Jean pour demander son secours :

Couillon	moignon.	c.	de renom.	
c.	paté.		c.	naté.
c.	plombé.		c.	laicté.
c.	feutré.	c.	calfaté. [...]	⁵¹

La liste de Panurge s'étend jusqu'au cent soixante-sixième couillon. Alors que les adjectifs de Panurge sont plutôt positifs, Frère Jean répond par cent soixante-huit couillons plutôt négatifs :

C.			moisy.
c.	rouy.	c.	chaumeny.

⁴⁹ Verdun-Louis Saulnier, *Maurice Scève*, Genève, Slatkine, t. I, 1981, p. 73 et suiv.

⁵⁰ Voir en particulier les analyses de François Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996 [1972], p. 164 et suiv.

⁵¹ Précisons que dans l'édition de 1546, cette liste est disposée sur trois colonnes.

c. poitry d'eaue froyde.
c. transy.
c. avallé. c. guavasche. [...]

c. pendillant.
c. appellant.

D'une part, le fait que les blasons du couillon aient le sexe masculin pour objet signale clairement une parodie des blasons du corps féminin. De plus, on peut noter que le contre-blason du couillon (ch. XXVIII) jette un doute autour de la virilité que Panurge affiche si bruyamment et suggère que la peur de l'impuissance est à l'origine de sa crainte du cocuage. Pour sa part, Terence Cave a ainsi à fort juste titre pointé la différence entre les images de la fécondité de la braguette et celles du couillon : « If Gargantua's sexual organs were both disguised and designated by a *figure* (simile, metaphor, emblem) full of significance, Panurge's are all too *literal*⁵² ». Alors que la braguette, emblème de la « cornucopie » en quoi se résumerait l'œuvre, propose deux niveaux de signification, le caractère concret des couillons de Panurge semble cacher un vide. Cette dégénérescence de l'image sexuelle et linguistique de la « cornucopie » se traduit sur le plan du langage en une critique de la rhétorique vide, de la *loquacitas* panurgienne, contraire à la *copia* humaniste, voire une critique de l'énumération intarissable du blason par laquelle Panurge voudrait se rassurer à propos de sa virilité.

D'autre part, les blasons du couillon correspondent à l'opposition « pro » et « contra » mise en œuvre dans les blasons de certains poètes avant et après Marot. Au demeurant, Rabelais a, semble-t-il, emprunté quelques adjectifs empruntés aux poèmes de Marot (« Blason du Beau Tetin » et le contre-blason du « Laid Tetin »). Mais l'opposition blason/contre-blason ne vaut pas pour le blason à deux voix du chapitre XXXVIII. Certes, s'agissant du vocabulaire de la folie chrétienne, il existe bien un aspect de « pro » (dans la liste de Pantagruel) et un aspect « contra » (dans la liste de Panurge), mais on constate que Pantagruel et Panurge se partagent de façon équilibrée les qualificatifs laudatifs et péjoratifs. Les listes de Pantagruel et de Panurge peuvent même être considérées comme complémentaires au sein d'un seul blason. En tout état de cause, il convient d'insister sur le décalage temporel existant entre ces deux types de blasons. D'un côté, l'énonciation est discontinue et s'opère à distance (blason : ch. XXVI ; contre-blason : ch. XXVIII). Rabelais déploie d'abord la série des couillons vifs attachés à Frère Jean, ensuite celle des couillons apathiques attachés à Panurge. De l'autre, l'énonciation duelle du blason du fou s'effectue en simultanéité au sein d'un même chapitre. La disposition en deux colonnes, chacune chapeautée du nom du « blasonneur », suggère bien une distribution alternée de la parole. Ainsi est mis en évidence le caractère dialogique de la pièce : c'est un blason en forme de joute verbale.

François Rigolot qualifie ces listes dues à deux protagonistes d'« escrime », mais on peut filer plus avant la métaphore du tournoi. En considérant la structure homogène de chaque phrase, c'est-à-dire la conjonction d'un « substantif » et d'un « descriptif » (mot ou syntagme), procédé quelque peu mécanique, les deux listes évoquent le style formulaire des blasons des « hérauts d'armes » d'antan. C'est bien ce rôle que joueraient Pantagruel et Panurge en façonnant le blason de leur maître souverain : le fou Triboulet. Mais, vu le caractère polymorphe du personnage, il fallait bien être à deux pour y parvenir !

⁵² Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979, p. 192.

L'énumération est un procédé fort courant dans les textes récités que l'on regroupe dans la classe des « monologues dramatiques ». Nous citerons ici un passage du *Monologue des nouveaulx sotz de la joyeuse bende*, dont la forme, reposant sur un procédé cumulatif, présente des analogies avec celle du blason rabelaisien. Le monologue est globalement composé de deux énumérations : la première liste constitue « tous les sotz de la province » ; la seconde toutes les victuailles allouées au prieur afin de nourrir cette joyeuse bande. Après quelques vers de salutation, une troupe de fous fait irruption :

Sotz	glorieux	et	sotz	cornus	
Sotz	frans,	sotz	petits	et	moyens,
Sotz		villageois,		sotz	citoyens,
Sotz	gras,	sotz	maigres,	sotz	refaitz,
Demi-sotz et sotz tous parfaits ⁵³					

Cette répétition de mots, espèce de délire verbal qui va jusqu'à l'essoufflement, engendre selon Jean-Claude Aubailly⁵⁴ un « chaos sonore » au moyen d'une juxtaposition de substantifs et d'adjectifs. Si le but de ce texte consiste à créer l'euphorie par le verbe, à travers l'accumulation et le décousu des énoncés ainsi formés, comme le dit Jean-Claude Aubailly, il est légitime de penser que le blason du fou chez Rabelais, compte tenu de son amplitude et de sa structure tarabiscotée (où l'énumération de Pantagruel rebondit sur celle de Panurge), dépasse cette simple dimension d'euphorie verbale.

Olga Anna Dull, dans son ouvrage *Folie et Rhétorique dans la Sottie*⁵⁵, consacre un passage au « cri », qu'elle analyse du point de vue de la rhétorique. Son analyse méticuleuse conviendrait précisément à la lecture du blason du fou comme élément constitutif du « théâtre rabelaisien ». La *captatio benevolentiae* constitue une technique rhétorique où le locuteur veut s'attirer l'attention de l'auditeur ou du lecteur. D'après Anna Dull, cette *captatio* permet d'introduire en même temps deux orientations : l'anathème et la flatterie. Par le biais de la souplesse conceptuelle de la folie, on peut mettre en œuvre l'éloge et le blâme dans le même discours. L'énumération et la parataxe provoquent la fragmentation du monde du texte, et dans le même temps, du monde hiérarchisé autour des valeurs de folie et de sagesse au sens chrétien. Mais avant d'analyser la *captatio* dans le « cri », Olga Dull avait insisté sur la position du « cri » comme discours-cadre dans l'ensemble du théâtre. Pour elle, le « cri » a toujours un rôle inaugural. Dans cette perspective, on pourrait considérer le blason du fou comme « l'exorde » d'une pièce de théâtre. De même que « le cri de Paris », chez Proust, a été analysé par Léo Spitzer⁵⁶, comme une « ouverture pour un jour de fête », la double énumération du blason du fou pourrait, elle aussi, être considérée comme inaugurale de la fête. En effet, après avoir décrit une troupe de fous, Pantagruel ne mentionne-t-il pas la Fête des Fous appelée les « Quirinales » à Rome, et ne propose-t-il pas d'instituer une fête en France que l'on nommerait les « Triboulettinales » (*Tiers Livre*, ch. XXXVIII p. 473) ?

Enfin, n'oublions pas que le « cri » au sens théâtral conserve le souvenir du « cri de héraut », expression concernant les armoiries. Au demeurant, c'est bien le rôle du

⁵³ *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles- Morales facétieuses, historiques, réunies et annotées par Anatole de Montaiglon, Paris, P. Jannet, 1855-1878, t. I.*

⁵⁴ Jean-Claude Aubailly, *Le Monologue, le dialogue et la sottie*, Paris, Champion, 1976, p. 71.

⁵⁵ Olga Anna Dull, *Folie et Rhétorique dans la Sottie*, Genève, Droz, 1994.

⁵⁶ Léo Spitzer, « L'Étymologie d'un "cri de Paris" » dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1999.

héraut, de celui, « qui annonce la venue de quelqu'un ou de quelque chose ou qui en chante les louanges⁵⁷ », que jouent Pantagruel et Panurge. En effet, ils prononcent les paroles du fou, pour annoncer le commencement de la fête ou le *tournoi* du fou, en même temps qu'ils louent le fou Triboulet : leur maître. Le blason du fou « fonctionne » donc comme jadis le cri des hérauts d'armes : afin de faire entrer en lice le fou Triboulet. La boucle est ainsi bouclée puisque ce « cri de héraut » est – quoique dialogique – un « cri » dérivé des monologues comiques qui annonçaient au public l'ouverture du « théâtre de la folie ». Rabelais ouvre ainsi un nouvel horizon à la définition du blason. Son procédé de fragmentation des genres permet en outre de libérer le lecteur du danger de l'interprétation univoque : un grand choix d'interprétations est toujours possible ! Les blasons du *Tiers Livre* reflètent excellemment la polysémie caractéristique du style de Rabelais.

La poésie dans les « romans » de Rabelais à travers le discours traditionnel sur l'imitation s'avère insuffisant, comme l'a bien observé Thomas Greene, à propos du dernier type d'imitation qu'il distingue : « one boundarie of dialectic imitation is [...] parody⁵⁸ ». S'il est vrai que « every imitative work that is not reproductive initiates this process of mutual criticism⁵⁹ », Rabelais porte à son paroxysme ce principe. Car, bien entendu, il imite et souvent il emprunte des poèmes entiers qu'il reproduit presque sans altérations, mais il ne prend pas moins ses distances par rapport à l'énonciation ; ce n'est pas lui le poète ici, mais Pantagruel ou Panurge. Les poèmes appartiennent pour ainsi dire au récit qui réoriente leur signification. Néanmoins, comme l'observe Rosalie Colie⁶⁰, leur sens originel ne s'est pas pour autant égaré, il est toujours latent, ce qui confère à la parodie et au mélange de genres toute sa saveur et sa puissance expressive. Toute considération sur la poésie rabelaisienne doit donc toujours tenir compte de la place qu'elle tient dans la prose.

Afin de déjouer le jeu de miroirs des multiples articulations de la parodie rabelaisienne, il faut, bien sûr s'en remettre au cotexte immédiat, mais pour cela perdre de vue le cotexte englobant, autrement dit, l'œuvre dans son ensemble comme projet esthétique cohérent. Finalement, la poésie remplit dans les « romans » de Rabelais une double fonction qui trahit sa duplicité que décrivent à l'époque les discours théoriques parallèles mais bien distincts de la « metrie » et de la « poetrie ». Quelle que soit sa fonction, le poème se définit par un énonciateur intradiégétique qu'il contribue à caractériser. À la différence du roman, les personnages sont ici rhétoriquement codés, c'est-à-dire pré-caractérisés au moyen d'un « ensemble de signes cohérents dont le sens préexisterait à son texte, serait totalement indépendant de lui, et dont la présence [...] permettrait d'en faciliter l'approche et la compréhension⁶¹ ». La poésie dans les « romans » de Rabelais est une parole vivante et efficace qui innerve sa prose. La langue propre des « romans » de Rabelais semble

⁵⁷ *Trésor de la langue française*.

⁵⁸ Thomas Greene, *The Light in Troy : Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 46.

⁵⁹ Thomas Greene, *The Light in Troy : Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982, p. 46.

⁶⁰ Rosalie Colie, *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*, Los Angeles, University of California Press, 1973, p. 128.

⁶¹ Gérard Defaux, *Rabelais agonistes : Du rieur au prophète. Études sur "Pantagruel", "Gargantua", "Le Quart Livre"*, Genève, Droz, 1997, p. 310.

s'inventer dans cette rencontre, à mi-chemin de la prose et des vers. Ainsi, comme le constate Mireille Huchon : « Rabelais offre, en un temps d'intenses débats, une réflexion exceptionnelle sur le statut de la langue française et sur la création d'une prose littéraire. Il est l'inventeur d'une langue très artificielle, étrangère à l'usage commun, « inouïe », avec des créations de formes totalement inconnues, la mise à contribution des langues anciennes et vernaculaires, des dialectes, des états anciens du français⁶². »

⁶² Mireille Huchon, *Rabelais*, Paris, Gallimard, 2011, p. 13.