

*La rhétorique épideictique de François Rabelais*

par

Renée-Claude Breitenstein

Mémoire de maîtrise soumis à la  
Faculté des études supérieures et de la recherche  
en vue de l'obtention du diplôme de  
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et littérature françaises

Université McGill

Montréal, Québec

Avril 2003

© Renée-Claude Breitenstein

## RÉSUMÉ

Cette étude participe d'une tendance de la critique rabelaisienne qui voit dans le texte de la geste pantagruélique une imbrication de formes empruntées, échos de discours environnants. À ce titre, l'éloquence épидictique, qui regroupe l'éloge et le blâme, constitue un réseau de pièces identifiables. Ce *corpus* qui, du *Gargantua* au *Quart Livre*, réunit des passages éclectiques tant dans leurs enjeux que dans leur structure, est ici abordé dans une perspective générique, à la lumière des composantes rhétoriques qui leur sont communes, soit la *dispositio*, l'*elocutio* et l'*inventio*.

Conformément à l'esthétique de l'imitation qui préside à l'émergence des textes à la Renaissance, Rabelais remanie les modèles fournis par ses prédécesseurs. Pourtant, ces reprises scripturaires, qu'il s'agisse de la production littéraire du début du XVI<sup>e</sup> siècle ou des textes antiques remis à l'honneur par les humanistes, s'effectuent sur le mode parodique. Cependant, tandis que la réévaluation par le rire porte, dans le cas du *Gargantua* et du *Pantagruel*, sur la poésie de circonstance des rhétoriciens, elle s'effectue au sein du genre même dans les *Tiers* et *Quart Livres* qui, eux, mettent l'éloge paradoxal à l'honneur. Nous nous intéressons aux modalités de la parodie et aux conditions de jaillissement du rire, dans lesquelles se lit la volonté de revivifier un genre fortement codifié.

Des deux premiers livres aux derniers, c'est un mode de pensée qui se met en place. Espace conceptuel conférant la plus grande latitude, l'éloge paradoxal introduit la contradiction et l'ambiguïté dans l'épidictique, libérant ainsi le genre de ses contraintes formelles. Ce goût du paradoxe porte à conséquence pour la rhétorique de l'éloge et la représentation de celui dont elle traite en priorité, l'homme. Pourtant, c'est à travers la parodie du genre épидictique et les figures souvent grotesques qu'elle met en scène que Rabelais appose sa signature sur le genre oratoire qui, véritable anthropologie permettant de penser l'homme, véhicule la plus haute conception de l'humain.

## ABSTRACT

This study participates in a tendency of Rabelaisian criticism to consider the Pantagruelian text as a weaving of borrowed forms which echo surrounding discourses. On these grounds, we argue that epideictic eloquence, which comprises praise and blame, forms up a network of recognisable passages. This *corpus*, which, from the *Gargantua* to the *Quart Livre*, brings together pieces eclectic as much in claim as in structure, is tackled from a generic perspective and analysed in light of their common rhetorical components: *dispositio*, *elocutio* and *inventio*.

In accordance with the aesthetic of imitation, which informs the making of texts in the Renaissance, Rabelais recasts models available from his predecessors. However, these textual reshufflings, whether it be a matter of early XVIth Century literary compositions or rehabilitated classical works, is effected through parody. But while the re-evaluation through laughter, in the cases of the *Gargantua* and the *Pantagruel*, concerns the occasional poetry of the rhétoriciens, parody is brought about within the genre itself in the *Tiers* and *Quart Livres*, which comprise paradoxical *encomia* only. Our interest here is in the modes of parody and the conditions for the provoking of laughter in which can be seen the will to reinvigorate a genre, which had by then become strictly codified.

From the first two books to the last a certain way of thinking is being established. With conceptual space allowing such great breadth, the paradoxical *encomium* introduces into epideictic rhetoric contradiction and equivocation, thereby freeing that genre from its formal constraints. This propensity to paradox is significant for the rhetoric of praise and the textual representation of man. And yet, it is through the parody of the epideictic genre and the often grotesque figures it engenders, that Rabelais participates in the oratory genre, – an anthropology indeed, and, as such, a tool to conceive of man – which conveys the highest conception of the human.

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus chaleureux vont à Madame Diane Desrosiers-Bonin, professeure à l'Université McGill, qui, par ses conseils érudits, sa disponibilité et ses qualités exceptionnelles de lectrice, a accompagné les différentes étapes d'élaboration de ce mémoire. Ce travail sur la rhétorique encomiastique de Rabelais ne saurait faire l'économie d'un juste éloge de sa personne.

Mes pensées vont aussi à feu Monsieur Pierre Bruchez, professeur de littérature française et de grec ancien au Collège de Staël à Genève, qui a su éveiller, très tôt, un intérêt pour Rabelais. Son charisme, son savoir et ses entretiens ont posé les jalons d'une aventure riche et proprement inépuisable dans le monde des idées. Ma dette intellectuelle envers lui est immense.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers Madame Anna Ogino, professeure à l'Université Keio au Japon, qui a eu l'amabilité de me recevoir dans son bureau de Tokyo en janvier 2003 et de m'accorder de précieuses heures. La notion d'épidictique en est ressortie passablement éclairée. Monsieur Claude La Charité, professeur à l'Université du Québec à Rimouski a eu la gentillesse de commenter le texte d'une communication sur le même sujet, présentée en mai 2002 au Congrès de la Société canadienne d'études de la Renaissance à Toronto. Qu'il en soit remercié.

Il me serait difficile de passer sous silence les noms de ceux qui, pendant des années, ont nourri mon développement intellectuel et affectif. Ce mémoire est dédié à mes parents et à ma sœur Anne. À Hélène aussi, pour son soutien presque quotidien pendant ces deux dernières années. À mes amis de toujours finalement, qui remplissent ma vie d'une beauté violente et sans compromis, Susanne à Berlin, David Jude à Tokyo.

Ce mémoire de maîtrise n'aurait pas pu voir le jour sans le généreux soutien de la Fondation Ousseimi en Suisse qui, trois années durant, m'a honorée de sa confiance par une bourse d'études. Mes remerciements vont également à Monsieur Jacques Moreillon, qui m'a guidée dans mes démarches et a appuyé ma candidature auprès de cet organisme.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ/ABSTRACT</b>	ii/iii
<b>INTRODUCTION</b>	1
<b>CHAPITRE I – <i>La rhétorique épидictique</i></b>	11
Bref historique du genre, dans l’Antiquité et à la Renaissance	12
La rhétorique de l’éloge : <i>inventio, dispositio, elocutio</i>	15
Rabelais et le genre épидictique	17
<b>CHAPITRE II – <i>Seconde rhétorique : les formes de la parodie et ses limites</i></b>	20
Le trophée ( <i>P</i> , XXIII)	21
Les modèles formels, 23 ; pièce de circonstance, 25 ; parodie : exemplarité de l’épisode, 29.	
L’építaphe ( <i>P</i> , III)	34
Les origines antiques de l’építaphe et son emploi à la Renaissance, 34 ; l’építaphe de Badebec composée par Gargantua, 38 ; insertion de l’építaphe dans le chapitre, 42.	
Blasons ( <i>TL</i> ) et anatomie ( <i>QL</i> )	44
Le blason : origines et caractéristiques, 44 ; le blason et le contreblason du couillon, 48 ; l’anatomie de Quaresmeprenant, 51 ; le blason du fou Triboullet, 55.	
<b>CHAPITRE III – <i>L’éloge paradoxal : au-delà des formes, vers une rhétorique de l’ambiguïté</i></b>	61
Le paradoxe et l’éloge paradoxal dans l’Antiquité et à la Renaissance	62
Rabelais, le paradoxe et l’éloge paradoxal	65
<i>Dispositio</i> : ordre du discours et argumentation paradoxale	69
Le prologue du <i>Pantagruel</i> , 71 ; l’éloge des dettes ( <i>TL</i> , III-IV), 72 ; l’éloge du Pantagruélion ( <i>TL</i> , XLIX-LII), 76.	
<i>Inventio</i> : topique spécifique et jeu rhétorique	80
Emprunt du <i>topos</i> de l’utile au genre délibératif, 81.	
Emprunts à la topique de l’hymne : divinisation de l’objet loué, 82 ; l’éloge des décrétales ( <i>QL</i> , L-LIII), 83.	
Déplacement et chevauchement des topiques, 85 ; l’éloge de Gaster ( <i>QL</i> , LVII-LXII), 86 ; l’éloge des moutons ( <i>QL</i> , V-VIII), 89.	
<i>Elocutio</i> : désarticulation du discours et effondrement du corps	92
<b>CONCLUSION</b>	98
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	104

## **INTRODUCTION**

Toute l'œuvre [de Rabelais] est soumise à l'ordre de la rhétorique classique et l'on pourrait s'amuser à la considérer comme un répertoire des divers genres oratoires<sup>1</sup>.

Omniprésente, la rhétorique participe, dans le texte rabelaisien, d'un tissage de pièces génériquement déterminées, de pratiques scripturaires hybrides reposant sur la juxtaposition de genres intercalaires. Qu'il s'agisse de romans de chevalerie, de chroniques historiographiques, d'épopée biblique ou d'art oratoire, les livres de Rabelais remanient les discours qui l'environnent. Ce mouvement circulaire de travail des discours ressortit à l'esthétique de l'*imitatio* qui voit dans le processus d'écriture un échange de textes, une série d'emprunts formels entièrement légitimes, dans un monde encore insensible à la stricte notion de propriété littéraire. Cet emboîtement de discours détermine un texte éclectique dont le sens repose dans son propre éclatement, dans la souple récurrence de thèmes et de formes. La rhétorique rabelaisienne ne constitue qu'un des éléments de cet ensemble chatoyant, point de rencontre dialogique de voix multiples. Clairement identifiable par des signes génériques placés dans le paratexte ou le corps même du texte, elle est en outre extrêmement visible. Elle attire l'attention sur elle-même, à tel point que sa finalité et sa portée laissent perplexe.

---

<sup>1</sup> Guy DEMERSON, « Tradition rhétorique et création littéraire chez Rabelais », *Études de lettres*, n° 2, avril-juin 1984, p. 5.

Des trois genres oratoires<sup>2</sup>, l'éloquence épideictique nous paraît pouvoir susciter l'étude la plus féconde chez Rabelais. Comparativement aux genres judiciaire et délibératif avec lesquels elle partage le champ de la rhétorique antique, elle y reçoit en effet une attention toute particulière. Quantitativement plus présente, elle y est également soumise à des traitements variés. Bien que les autres genres soient illustrés par divers épisodes<sup>3</sup>, ceux-ci ne semblent pas comporter la même richesse que l'épideictique, dont l'ambivalence compte probablement pour beaucoup dans sa complexité. Mal délimité en regard du judiciaire (accuser/défendre) et du délibératif (conseiller/déconseiller) qui sont, eux, très codifiés, l'encomiastique fait souvent figure d'esquisse hésitante où sont incluses toutes les pièces qui ne satisfont pas aux critères des deux autres genres. Quoi qu'il en soit, le texte rabelaisien, où se reflètent les flottements et les glissements de cette classification ambiguë, lui réserve une place de choix.

Or, la gêne diffuse relative à la fluidité de la définition du genre épideictique est peut-être d'autant plus forte que celui-ci a un statut particulièrement délicat, où se conjuguent les plus hautes responsabilités sociales et la gratuité la plus condamnable. En effet, dans la Grèce du V<sup>e</sup> siècle, l'*enkômion* remplissait une fonction sociale de la plus haute importance en ce qu'il venait renforcer les valeurs de la jeune démocratie athénienne. En louant les hommes tombés au champ de bataille, il donne à voir un monde en paix avec lui-même, convaincu de sa légitimité. Alors que Cicéron considérait l'avocat comme l'homme idéal dont la parole efficace est action, la rhétorique épideictique, quant à elle, véhicule la conception d'un homme capable de changer le monde par ses actes. Véritable anthropologie, elle s'attache à décrire la dignité de l'homme par un discours qui vient refléter l'ordre universel. Sous l'éloge et son réservoir de lieux communs, se lit en creux un

---

<sup>2</sup> Les trois genres oratoires sont le judiciaire, le politique (ou démonstratif) et l'épideictique (que l'on appelle aussi délibératif ou encomiastique).

<sup>3</sup> Pour ce qui est du genre délibératif, on trouve la lettre de Gargantua dans le *Pantagruel*, les harangues de Janotus de Bragmardo et d'Ulrich Gallet ainsi que le « conseil précipité » des gouverneurs de Picrochole. Le genre judiciaire, quant à lui, est illustré par le procès de Baisecul et Humevesne dans le *Pantagruel*, et par le jugement de Bridoye dans le *Tiers Livre*.

hommage de l'humain. Pourtant, une conception diamétralement opposée à celle-ci hante le discours d'éloge. Poudre aux yeux de l'auditoire subjugué, Sirène envoûtant les cœurs et les esprits, artifice à la solde d'orateurs sans scrupules, prêts à faire croire à tout prix, et surtout au détriment de la vérité tant aimée des philosophes, l'éloquence épideictique est entachée d'une réputation dont seul le scintillement des figures égalerait la mauvaise foi. Production d'apparat chantant une beauté qui menace sans cesse de se départir du bien, ou tout au moins des valeurs auxquelles elle devrait obéir, elle n'est pour ses détracteurs qu'un esthétisme creux et sans substance. Cela dit, le texte rabelaisien, qui, en tant qu'œuvre de fiction, met en scène la rhétorique, n'a pas à choisir entre ces deux points de vue et peut se livrer à la représentation de l'un comme de l'autre. Ainsi, les différentes tendances s'y reflètent, jetant le doute sur l'homme que la rhétorique de l'éloge semble parfois élever pour mieux humilier. Cet espace où la gloire devient gloriole, où la beauté s'efface devant l'artifice est l'un des domaines que cette étude s'efforcera d'explorer, en montrant que le discours sur l'homme s'accompagne d'une certaine conception de l'humain.

La richesse du fait rhétorique chez Rabelais n'a pas échappé à la critique qui, dès les années soixante, sous la double impulsion d'une redécouverte de la rhétorique dans sa dimension argumentative<sup>4</sup> et du mouvement structuraliste, a lancé une tendance interprétative faisant du langage le nœud gordien des études rabelaisiennes. Dans ce cadre, les passages relevant de l'éloquence classique sont venus alimenter une réflexion sur l'*elocutio*, comme en témoignent de nombreuses études stylistiques, parmi lesquelles les plus remarquables sont peut-être celles de Barbara Bowen, Terence Cave, Guy Demerson, Floyd Gray, André Tournon<sup>5</sup>. Néanmoins, les vingt dernières années ont vu l'émergence

---

<sup>4</sup> Chaïm PERELMAN et Lucie OLBRECHT-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1988, 734 p.

<sup>5</sup> Barbara C. BOWEN, *The Age of Bluff : Paradox and Ambiguity in Rabelais and Montaigne*, Urbana/Chicago/Londres, University of Illinois Press, 1972, « Illinois Studies in Language and Literature 62 », 168 p. ; Terence CAVE, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979, 386 p. ; Guy DEMERSON, *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, Sedes, 1996, 322 p. ; Floyd GRAY, *Rabelais et l'écriture*, Paris, Nizet, 1974, 215 p. ; *id.*, *Rabelais et le comique du*

d'une approche consistant à analyser les textes qui ont des traits en commun avec l'art encomiastique à partir de paramètres proprement rhétoriques<sup>6</sup>. Ainsi, plusieurs chercheurs se sont donné pour tâche de dégager les caractéristiques et les articulations rhétoriques de ce type de discours. Paul J. Smith de l'Université de Leyde aux Pays-Bas est celui qui a formulé le plus clairement cet objectif. Dans quelques articles importants<sup>7</sup>, il constate que la tendance de la critique à mettre en évidence l'aspect foisonnant, la *copia* du style rabelaisien a obscurci la part de composition très travaillée de son écriture. En mettant à nu le fonctionnement de plusieurs pièces épidiectiques, Paul J. Smith propose une voie pertinente, exemplaire pour notre propre démarche. Cette « préoccupation rhétorique » est d'ailleurs commune à plusieurs chercheurs qui font montre d'un intérêt appuyé pour une approche tenant compte de la dimension générique des éloges paradoxaux, comme en témoignent les études de Deborah Losse<sup>8</sup> et d'Anna Ogino<sup>9</sup>, auxquels il faut ajouter la thèse de doctorat non publiée de Camilla Nilles<sup>10</sup>. On ne saurait passer sous silence le travail précurseur de François Rigolot qui, dès 1972, lançait une piste d'études ouvrant sur la rhétorique, en regroupant pour la première fois plusieurs éloges paradoxaux dans un ouvrage qui a fait date dans la critique rabelaisienne, *Les Langages de Rabelais*<sup>11</sup>. Dépassant le seul examen de l'*elocutio* et prenant en compte l'aspect plus spécifiquement

---

*discontinu*, Paris, Champion, 1994, 202 p. ; André TOURNON, « *En sens agile* ». *Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995, 192 p.

<sup>6</sup> En dehors du domaine de l'éloge, cette approche a récemment donné lieu à l'étude de Claude La Charité portant sur la correspondance de Rabelais et les lettres incluses dans la geste pantagruélique. Voir Claude LA CHARITÉ, *La Rhétorique épistolaire de Rabelais*, Québec, Nota Bene, 2003, 305 p.

<sup>7</sup> Paul J. SMITH, « Aspects de la rhétorique rabelaisienne », *Neophilologus*, vol. LXVII, n° 2, avril 1983, p. 175-185 ; *id.*, « Le Prologue du *Pantagruel* : une lecture », *Neophilologus*, vol. LXVIII, n° 2, 1984, p. 161-169 ; *id.*, « La préoccupation rhétorique », *Magazine littéraire*, n° 319, mars 1994, p. 46-48 ; *id.*, « Fable ésopique et 'dispositio' épidiectique. Pour une approche rhétorique du *Pantagruel* », *Rabelais pour le XXI<sup>e</sup> siècle, actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours 1994)*, *Études rabelaisiennes*, t. XXXIII, Michel Simonin (dir.), Genève, Droz, 1998, p. 91-104.

<sup>8</sup> Deborah N. LOSSE, *Rhetoric at Play: Rabelais and Satirical Eulogy*, Berne/Las Vegas, Peter Lang, 1980, 132 p. ; *id.*, « Rabelaisian Paradox. Where the Fantastic and the Carnavalesque Intersect », *The Romanic Review*, vol. LXXVII, n° 4, nov. 1986, p. 322-329.

<sup>9</sup> Anna OGINO, *Les Éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, Tokyo, Tosho, 1989, 176 p.

<sup>10</sup> Camilla Joyce NILLES, *Paradoxical encomium in Rabelais*, thèse de doctorat, University of Chicago, 1981 (*Dissertation Abstracts International*, XLII, 1981/1982, 5141 A). Cette thèse a depuis donné lieu à quelques articles (voir la bibliographie).

<sup>11</sup> François RIGOLOTT, *Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996 [1972] (2<sup>e</sup> édition revue et augmentée), 198 p. ; voir en particulier le cinquième chapitre intitulé « Langage du topiqueur ».

rhétorique des éloges, Deborah N. Losse, de son côté, montre combien l'éloge paradoxal relève de l'art oratoire. Selon elle, le paradoxe est une forme flexible qui fonctionne comme point de rencontre de la culture populaire du Moyen Âge et des formes fixes de la rhétorique antique. Quoique son classement des pièces selon leur ton, burlesque ou lyrique, conserve une grande pertinence, l'étude de Losse vise avant tout à lire l'œuvre de Rabelais à la lumière de la notion bakhtinienne de culture populaire et ne s'attache qu'exceptionnellement à démonter les mécanismes internes des pièces rhétoriques. Quant à la thèse de Camilla J. Nilles, elle se donne un corpus plus large<sup>12</sup> et approfondit le travail de François Rigolot, qui voyait déjà dans l'*enkômion* paradoxal l'expression privilégiée de la pensée et du style rabelaisiens. Cependant, elle s'attache surtout à dégager la structure des éloges selon des catégories thématiques (contrairement à l'étude rhétorique que l'auteur annonce dans l'introduction). Finalement, Anna Ogino de l'Université Keio au Japon, s'inscrivant dans le sillage des recherches de Tetel sur le comique<sup>13</sup>, concentre ses efforts sur les éloges des dettes, du Pantagruélion et de Gaster qu'elle analyse sous le feu croisé du comique et du cosmique. Dans cet excellent ouvrage qui est aussi la monographie la plus récente consacrée aux éloges paradoxaux, l'auteur montre que le genre épideictique appelle le traitement exhaustif d'un sujet qui, prenant des proportions démesurées et comiques, détermine ainsi une « cosmologie symbolique fondée sur un principe comique<sup>14</sup> ». Il appert que la rhétorique épideictique de Rabelais a donc été étudiée presque exclusivement à travers les éloges paradoxaux – ce qui n'a rien de surprenant si l'on considère que l'intérêt pour ce sujet est constamment renouvelé par une solide tradition de

---

<sup>12</sup> Camilla Nilles traite, en plus des passages dégagés par Deborah Losse, les éloges du couillon, du fou Triboulet, de Thélème, des cuisines de Panigon et des rôtisseries d'Amiens. Si le choix d'un corpus étendu relève probablement d'un désir d'exhaustivité, il n'en demeure pas moins maladroit, parce qu'il regroupe à la fois des éloges paradoxaux et des passages qui ne s'illustrent que par leur aspect encomiastique ou paradoxal.

<sup>13</sup> Marcel TETEL, « La valeur comique des accumulations verbales chez Rabelais », *The Romanic Review*, 53, fasc. 3, 1962, p. 96-104 ; *id.*, *Étude sur le comique de Rabelais*, Florence, Leo S. Olschki, 1964, « Biblioteca dell' Archivum Romanicum 69 », p. 25-35.

<sup>14</sup> A. OGINO, *Les Éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 3.

réflexion sur le paradoxe et sa poétique<sup>15</sup> – et Anna Ogino décrit les *enkômia* qu'elle n'inscrit pas dans son corpus comme étant « plus ou moins anecdotiques »<sup>16</sup>. C'est précisément cette restriction que nous nous proposons d'interroger.

Depuis Aristote, la rhétorique épидictique est traditionnellement définie comme regroupant l'éloge et le blâme. C'est pour renouer avec la pratique antique que nous adjoignons les pièces de circonstance à ce couple antithétique, posant ainsi une définition large. Ainsi, nous travaillerons sur – dans l'ordre diégétique – l'éloge de Gargantua prononcé par Eudémon dans le *Gargantua* ; le Prologue, l'építaphe de Badebec et le « dicton victorial » dans le *Pantagruel* ; la louange des dettes, les blasons du couillon et du fou Tribouillet, ainsi que l'*enkômion* du Pantagruélien dans le *Tiers Livre* ; finalement, nous analyserons le panégyrique de ses moutons par Dindenault, l'anatomie de Quaresmeprenant, la célébration des Décrétales par Homenaz et l'éloge de Gaster dans le *Quart Livre*<sup>17</sup>. Le choix des pièces s'est parfois avéré épineux. Friable à force d'être éclaté, ce *corpus* regroupe des passages fort différents, tant par la forme, le ton et les thèmes, qui reflètent, chez le même auteur, les ambiguïtés inhérentes au genre. Ce sont le fonctionnement et le dysfonctionnement de la rhétorique épидictique que nous nous efforcerons de démêler, dans une réflexion globale incluant des passages n'ayant jamais fait l'objet d'une analyse rhétorique, c'est-à-dire les pièces de circonstance du *Gargantua* et du *Pantagruel* ainsi que certains passages des *Tiers* et *Quart Livres*.

---

<sup>15</sup> Depuis l'étude très fine de Rosalie Colie qui ouvre les perspectives en dégageant ses enjeux psychologiques, ontologiques et épistémologiques, les travaux sur le paradoxe en littérature embrassent les domaines connexes de la philosophie et de la logique. Voir Rosalie L. COLIE, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, Princeton University Press, 1966, 553 p., et la « relève » : Patrick DANDREY, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, 1997, 340 p. ; Heather HARWOOD, *Sirens and Silenoi: The Paradoxical Encomium from Antiquity to the Renaissance (Reformation)*, thèse de doctorat, Yale University, 1996 (*Dissertation Abstracts International*, LVII, 1996, 2457) ; M.T. JONES-DAVIES (dir.), *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1982, 209 p. ; Ronald LANDHEER et Paul J. SMITH (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, 244 p. ; Jean-Claude MARGOLIN, « Le paradoxe est-il une figure de rhétorique? », *Nouvelle revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, n° 6, 1988, p. 5-14.

<sup>16</sup> A. OGINO, *Les Éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, op. cit., p. 7.

<sup>17</sup> Nous ne traiterons pas du *Cinquième Livre* en raison du caractère apocryphe de plusieurs passages importants de ce texte. Voir le bref état présent de la question établi par Diane Desrosiers-Bonin dans *Rabelais et l'humanisme civil*, Genève, Droz, 1992, p. 15, note 4.

La très grande hétérogénéité des pièces retenues ne devrait pas pour autant obscurcir les parallèles et les recoupements susceptibles d'être soulignés. La caractéristique la plus frappante est certainement la participation à un même genre, de passages prosaïques et versifiés, relevant respectivement de la rhétorique et de la seconde rhétorique. Ainsi, le *Gargantua* et le *Pantagruel* présentent une majorité de pièces versifiées tandis que les *Tiers* et *Quart Livres* cultivent l'éloge paradoxal. Du premier groupe de textes au second, publiés à une vingtaine d'années d'intervalle, le genre épideictique semble subir, dans sa conception, une modification fondamentale, qui s'exprime dans la forme, mais qui se traduit aussi dans la complexité de ses enjeux. Les deux premiers textes rabelaisiens remanient des formes fixes – le « dicton victorial », l'épithaphe et le blason –, alors que les deux derniers semblent favoriser une manière de penser, le paradoxe, qui permet précisément de déjouer les restrictions d'ordre formel.

Selon nous, cet intérêt constitue l'un des traits fondamentaux de l'écriture rabelaisienne qui ne semble pouvoir jaillir et se déployer qu'au contact d'autres formes ou d'autres textes, antérieurs, fournissant une base sur laquelle tabler. Elle retravaille à son tour les textes qui la fondent, la plupart du temps sur le mode parodique. Ce processus de remaniement est d'autant plus sensible dans les passages relevant de la rhétorique, parce que dans le modèle textuel se profilent alors un ensemble de règles et un ordre discursif qui fournissent matière à récupération et à manipulation comique. En fait, cette curiosité pour les questions de structure qui détermine ce que nous pourrions nommer une « morphologie de la rhétorique de l'éloge », semble s'articuler à deux niveaux différents. D'une part, d'un point de vue macrotextuel, Rabelais travaille diverses formes dont l'imbrication constitue le texte des quatre livres. D'autre part, dans la perspective plus restreinte du genre épideictique, il institue un dialogue avec des modèles identifiables. Bien que l'analyse récente de Patricia Eichel-Lojkine nous semble rendre compte de la manière la plus pertinente et la plus nuancée des phénomènes parodiques rabelaisiens, nous ne saurions

souscrire à l'affirmation selon laquelle « la parodie n'est pas le fait d'un auteur essayant de se situer par rapport à des prédécesseurs irrespectueusement traités, désirant s'inscrire dans leur filiation tout en se démarquant d'eux, mais d'un auteur qui se préoccupe beaucoup moins de littérature [...], que des formes de discours qui l'environnent, qu'elles soient discursives [...] ou narratives [...] »<sup>18</sup>. Dans le cas de la rhétorique de l'éloge, il n'est pas nécessaire de choisir entre ces deux approches qui, bien au contraire, se complètent.

Cette complémentarité des points de vue est d'autant plus avérée que les mécanismes internes des pièces épidiqtiques sont, chez Rabelais, tributaires de deux tendances fortement marquées et que les formes traitées (et égratignées au passage) peuvent être très clairement associées à des auteurs précis. Pour les pièces versifiées, les modèles choisis participent systématiquement de l'art des Grands Rhétoriciens, tandis que les plus beaux exemples d'éloges paradoxaux remontent à l'Antiquité. Dans le premier cas, Rabelais semble travestir les thèmes et les ressorts rhétoriques de formes versifiées ancrées dans des pratiques scripturaires bien définies et offrir ainsi à la seconde rhétorique des pièces à dominante parodique. Faut-il voir dans ce remaniement par le rire le signe de l'essoufflement d'un art figé à force d'être sollicité ou l'exploration curieuse d'un genre qui se poursuivrait dans les *Tiers* et *Quart Livres* ? Il est vrai que les éloges paradoxaux mettent en évidence un fonctionnement différent : la parodie ne s'effectue pas par rapport à des modèles formels spécifiques ; elle semble plutôt établir un retournement au sein du genre épidiqtique même. Facette ironique de l'*enkômion* sérieux, brouillant à plaisir l'éloge et le blâme, l'éloge paradoxal affectionne les jeux rhétoriques. En particulier, les trois composantes que sont l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio* entrent dans des rapports multiples qui déterminent des configurations comiques variées. C'est alors une esthétique de la contradiction, de l'oxymore et de l'ambiguïté qui se dessine, déterminant un nouveau

---

<sup>18</sup> Les analyses toujours justes de Patricia Eichel-Lojkine tiennent compte de la spécificité des textes renaissants, contrairement aux ouvrages de Donald Bruce et de Gérard Genette mentionnés dans la bibliographie. Patricia EICHEL-LOJKINE, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 141.

mode de pensée, lançant une recherche heuristique sur laquelle plane la grande ombre d'Érasme et de son *Éloge de la folie*.

Pour nouer les différentes pistes évoquées, il s'agira dans cette étude d'interroger, dans une perspective rhétorique, le fonctionnement d'un genre oratoire souvent ambigu et d'éclairer, tant son économie interne que, dans le contexte général des quatre livres de Rabelais, les conditions d'émergence, au sein de l'éloge, d'un rire qui, partant de l'homme, finit par lui revenir, décuplé.

## **CHAPITRE PREMIER**

### **LA RHÉTORIQUE ÉPIDICTIQUE**

### ***Bref historique du genre, dans l'Antiquité et à la Renaissance***

C'est dans l'Athènes du V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ que la rhétorique épideictique trouve son origine, lorsque les premiers discours d'éloge en prose furent prononcés à la mémoire des hommes tombés sur le champ de bataille. L'émergence de ce genre est ancrée dans une pratique sociale : l'éloquence encomiastique continue de scander, à l'époque de la Seconde Sophistique (II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> après J.-C), les moments forts de la vie publique et privée, comme en témoignent les nombreux sujets d'éloge qui regroupent des discours à la louange d'un pays, d'une ville et d'un roi, mais aussi des pièces dictées par les circonstances, comme un départ, l'arrivée d'un chef, la remise d'une récompense, ou encore une naissance, une mort ou un mariage<sup>19</sup>. De par sa fonction cérémonielle, la plus haute responsabilité incombe à ce genre qui doit louer la vertu et blâmer le vice. Ce sont d'ailleurs les caractéristiques qu'Aristote avait déjà attribuées, dans son système tripartite, au genre épideictique. Quoique l'on ait récemment rendu à celui-ci les honneurs qui lui sont dus en mettant notamment en évidence sa capacité à renforcer les valeurs d'une société en les réactivant<sup>20</sup>, ce genre oratoire est, dès son origine, entaché d'une réputation de frivolité et d'inutilité. Accusé de préférer l'esthétique – la beauté formelle et stylistique – à l'éthique

---

<sup>19</sup> Theodore C. Burgess fait l'inventaire des quelque vingt-sept sujets d'éloge mentionnés par Ménandre et Denys d'Halicarnasse. Voir Theodore Chalon BURGESS, *Epideictic Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1902, p. 110-113.

<sup>20</sup> Chaïm PERELMAN et Lucie OLBRECHT-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1988, p. 64-68.

en raison des nombreux recoupements qu'il présente avec l'*epideixis* (dont il tire son nom), le discours d'apparat aurait pour but principal de plaire au spectateur<sup>21</sup>. « Parent pauvre » de la rhétorique antique (pour reprendre une expression de Laurent Pernot<sup>22</sup>), l'épidictique est moins documenté que les autres genres. Ce n'est qu'à l'époque de la Seconde Sophistique que des traités d'art oratoire lui sont entièrement consacrés. Les écrits de Ménandre et de Denys d'Halicarnasse viennent alors s'ajouter à ceux d'Aristote. Surtout, la Seconde Sophistique est une période d'activité intense sur le plan de la pratique. Reprenant l'enseignement dispensé par Gorgias et Isocrate, qui avaient, les premiers, formé des écoles d'éloquence, les rhéteurs remettent l'éloge à l'honneur et réactivent une pratique qui ne s'était, certes, jamais perdue, mais qui ne faisait plus partie des priorités du programme scolaire organisé autour des genres délibératif et judiciaire<sup>23</sup>. La formation rhétorique passe par des exercices préparatoires (ou *Progymnasmata*) et des concours, calqués sur ceux des adultes, consistant à faire l'éloge d'un dieu, d'un héros ou de l'empereur. Hermogène et Aphthonius<sup>24</sup> notamment ont laissé des témoignages de ce processus d'apprentissage de l'éloquence grâce à des exercices encomiastiques.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la plupart des grands textes de la rhétorique antique sont disponibles. Les œuvres d'Aristote, de Quintilien, de Cicéron, d'Aphthonius, mais aussi, vers le milieu du siècle, celles d'Hermogène, de Denys d'Halicarnasse, de Démétrios de Phalère et d'Isocrate, sont publiées en France<sup>25</sup>. C'est sur la base de ces traités, en

---

<sup>21</sup> Ces enjeux rivaux transparaissent d'ailleurs chez Rabelais, où l'éloge peut prendre tour à tour la forme d'une pièce de circonstance ou d'un discours composé pour la montre, véritable poudre aux yeux de l'interlocuteur – Pantagruel traite Panurge de « topicqueur » à l'occasion de l'éloge des dettes. Voir François RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 367.

<sup>22</sup> Laurent PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Brepols, 1993, « Collection des études augustiniennes », p. 29.

<sup>23</sup> A cet égard, Anna Ogino souligne l'importance de la déclamation, à titre d'exercice scolaire, dans l'apprentissage de la rhétorique persuasive. Anna OGINO, *Les Éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, Tokyo, Tosho, 1989, p. 11.

<sup>24</sup> HERMOGÈNE, *L'Art rhétorique. Exercices préparatoires, états de cause, invention, catégories stylistiques, méthodes d'habileté*, Michel Patillon (éd. et trad.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1997, 640 p. ; APHTONIUS, *Progymnasmata*, Hugo Rabe (éd.), Stuttgart, Teubner, « *Rhetores graeci*. Vol. X », 1926, 79 p.

<sup>25</sup> Alex. L. GORDON, *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970, p. 12.

particulier l'*Institution oratoire* de Quintilien (publiée au moins dix-huit fois entre 1519 et 1580)<sup>26</sup> et la *Rhétorique à Herennius* (imprimée une première fois en 1477), que les rhéteurs de la Renaissance calquent leurs manuels. En fait, « la rhétorique classique est sans doute la source la plus importante de la doctrine oratoire au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>. » À ces ouvrages de référence, il faut ajouter *Le Grant et Vray Art de pleine rhétorique* (1521) de Pierre Fabri, l'une des grandes rhétoriques françaises du XVI<sup>e</sup> siècle, qui traite à la fois la prose et la poésie.

Un complément indispensable de l'éloquence réside dans les traités d'art poétique, publiés pour la plupart dans la deuxième partie du siècle sous l'influence de la Pléiade, ceux d'Aneau, de Peletier du Mans, de Ronsard, bien sûr, et de Sébillet, qui compose un *Art poétique français* (1548) auquel nous ferons souvent allusion. C'est que, dès l'Antiquité et à la Renaissance encore, les champs d'application de la poésie et de la prose sont perméables et se recoupent en partie. Parce que la poésie (ou seconde rhétorique) ne constitue pas un objet d'étude indépendant de l'art oratoire, les traités d'art poétique apportent des renseignements précieux sur l'éloge. En effet, la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle est, dans une large mesure, une poésie d'éloge ou, comme l'explique O. Hardison, « Renaissance lyric is more obviously influenced by epideictic rhetoric than any other genre. This is partly because of the natural tendency of lyric expression to assume the form of praise<sup>28</sup>. » De fait, le thème de la gloire (du prince, de ses proches, de la langue française, de l'État-nation en devenir, etc.)<sup>29</sup> est souvent traité par les poètes affiliés à la cour, comme Jean Molinet, Octovien de Saint-Gelais, Guillaume Crétin, Jean Lemaire de Belges, Jean Marot, qui sont souvent désignés sous l'appellation commune de

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> O. B. HARDISON, *The Enduring Monument : A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1962, p. 95. Ce déplacement de la poésie vers l'éloge est également attesté dans Joel FINEMAN, *Shakespeare's Perjured Eye. The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 90.

<sup>29</sup> La référence en la matière est l'ouvrage de Françoise Joukovsky, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI<sup>e</sup> siècle (des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève, Droz, 1969, 637 p.

rhétoriciens<sup>30</sup>. Au tournant du siècle, ce sont d'autres poètes qui reprennent le flambeau : Hugues Salel, Jean Bouchet, Melin de Saint-Gelais et Clément Marot, les contemporains de Rabelais, dont la pratique poétique est largement tributaire de celle des poètes de la génération précédente.

### ***La rhétorique de l'éloge : inventio, dispositio, elocutio***

Le trait par lequel la rhétorique de l'éloge se distingue le plus clairement des autres genres oratoires est probablement, son *inventio*, la topique qui lui est dévolue. Ce réservoir de lieux communs, véritable outillage mental, est un ressort indispensable d'augmentation du discours en ce qu'il en fournit la matière. Ainsi, les *topoi*<sup>31</sup> se déclinent en *eugeneia* (l'origine, qui inclut la patrie et/ou la famille), *genesis* (les présages accompagnant la naissance, surtout dans l'éloge d'un roi), *phusis* (les dispositions naturelles du sujet, que l'on retrouve dans les trois *topoi* suivants), *sôma* (les qualités physiques, soit santé, taille, vélocité, force et beauté), *paideia* (éducation), *epitêdeumata* (métier ou caractère du sujet), *praxeis* et *aretai* (actions et vertus, les premières manifestant les secondes), *tukhê* (les biens octroyés par la fortune) et *teleutê* (le genre de mort). Ces *topoi* étaient bien connus à la Renaissance grâce aux *Progymnasmata* d'Aphthonius qui jouissaient alors d'une grande influence et qui, à partir de 1508-1509, font l'objet de nombreuses réimpressions<sup>32</sup>. Plus qu'une simple liste, cette topique est une anthropologie qui permet à la fois de penser l'homme et de porter un discours sur lui. Il est bien évident que tous ces éléments

<sup>30</sup> Comme le rappelle à juste titre Paul Zumthor, le titre de « Grands Rhétoriciens » leur fut attribué par la suite. Voir *Le Masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 9.

<sup>31</sup> Dans cette étude, nous utilisons le terme *topos* dans le sens de « lieu commun spécifique à la rhétorique de l'éloge », et non dans le sens de « schème de pensée soutenant une argumentation ». Cette liste de lieux spécifiques est établie par Laurent Pernot dans *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, *op. cit.*, p. 134-178.

<sup>32</sup> Voir Jean-Claude MARGOLIN, « La rhétorique d'Aphthonius et son influence au XVI<sup>e</sup> siècle », dans R. Chevallier (dir.), *Colloque sur la rhétorique. Calliope I*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 239-269. Par ailleurs, Paul J. Smith souligne l'importance de ces exercices pour la compréhension du fait rhétorique à la Renaissance et chez Rabelais en particulier. Voir Paul J. SMITH, « Fable ésopique et 'dispositio' épictétique. Pour une approche rhétorique du *Pantagruel* », *Rabelais pour le XXI<sup>e</sup> siècle, actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours 1994)*, *Études rabelaisiennes*, t. XXXIII, Michel Simonin (dir.), Genève, Droz, 1998, p. 94-95.

constituent une topique maximale, que certains d'entre eux se recoupent et qu'ils ne se trouvent jamais tous présents dans un même éloge. On imagine d'ailleurs assez mal comment les pièces courtes, les poèmes en particulier, mais aussi les éloges tronqués en regard des exigences de la fiction, pourraient réorganiser tous ces lieux. Le choix des *topoi* est donc souvent déterminant pour l'esprit de la pièce, surtout quand la brièveté de la forme impose un choix. On verra que les lieux de l'éloge, qui sont des schèmes convenus et qui, à ce titre, tolèrent mal les écarts par rapport à la norme, constituent souvent le lieu du retournement parodique à l'œuvre dans le texte rabelaisien.

Par contre, le contenu des autres parties de la rhétorique, la *dispositio* et l'*elocutio*, varie selon la forme, prosaïque ou versifiée, de la pièce. Néanmoins, la pratique vient généralement nuancer cette affirmation. En effet, l'arrangement du discours peut suivre l'ordre traditionnel en quatre parties, comme le recommandait Aristote : l'exorde, la narration, la confirmation et la péroraison. Dans ce cas, le début de l'éloge est souvent tronqué – comme dans le cas de l'*Éloge de la folie* d'Érasme et l'*Éloge de la mouche* de Lucien<sup>33</sup> –, pour répondre aux exigences de la fiction qui ne s'accommode pas toujours de ces interruptions oratoires. Toutefois, la plupart du temps, comme le souligne la *Rhétorique à Herennius*<sup>34</sup>, l'éloge ne contient qu'un faible contenu argumentatif. Du coup, la charge de la preuve (la confirmation et la réfutation) deviennent inutiles, ainsi que l'exemplifie le discours d'Eudémon que nous analyserons plus tard. Pour ce qui est des pièces poétiques, l'ordre du discours n'est pas le même et obéit souvent à des contraintes liées à la structure qui s'avèrent différentes selon les cas, l'épigraphie par exemple, pour les inscriptions.

L'*elocutio* est, elle aussi, fortement tributaire des caractéristiques formelles propres à chaque passage épideictique. Néanmoins, il est possible de distinguer des traits stylistiques généraux. Ainsi, le style sera haut, moyen ou bas en fonction des sujets et des circonstances

<sup>33</sup> Deborah N. Losse fait remarquer que Lucien y renonce et à l'exorde et à l'épilogue. Deborah N. LOSSE, *Rhetoric at Play: Rabelais and Satirical Eulogy*, Berne/Las Vegas, Peter Lang, 1980, p. 23.

<sup>34</sup> A. Leigh DENEEF, « Epideictic Rhetoric and the Renaissance Lyric », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. III, n° 2, 1973, p. 208-209.

d'énonciation<sup>35</sup>. Ces distinctions s'inscrivent dans une théorie des genres. Si elles ne semblent pas pouvoir s'appliquer à toutes les pièces analysées, la question de l'adéquation du style au sujet n'en perd pas pour autant sa pertinence, comme l'illustre cette remarque de Démétrios de Phalère: « [...] la convenance est en toutes choses la qualité à respecter, c'est-à-dire qu'il faut s'exprimer d'une manière appropriée : dire petitement les petites choses et les grandes choses avec grandeur<sup>36</sup> ». Cette idée de convenance est très prégnante à la Renaissance. Elle est également présente chez Pierre Fabri qui souligne que « nous devons appliquer noz termes a nostre substance, et non point nostre substance a noz termes<sup>37</sup>. » L'*elocutio* est un second domaine privilégié de retournement par le rire, et Rabelais va en exacerber le potentiel parodique en effectuant un mélange complexe de registres et de styles.

### *Rabelais et le genre épideictique*

Dans le chapitre XV du *Gargantua*, la rhétorique de l'éloge est soumise à une mise à nu de ses mécanismes les plus fondamentaux, dans un mouvement de dépouillement qui diffère beaucoup de la tendance à la complexité sensible chez Rabelais<sup>38</sup>. Ainsi, Grandgousier, voyant que l'enseignement scolastique nuit à l'intelligence de son fils, prend conseil de Philippe des Marays, qui lui recommande les services du pédagogue Ponocrates. À cette occasion, l'un des élèves de celui-ci, le jeune page Eudémon, prononce l'éloge de Gargantua :

<sup>35</sup> O. B. Hardison met en évidence ce système des genres dans un tableau comparatif : le style élevé est destiné aux dieux, héros, membres de la noblesse, grandes occasions et sujets abstraits nobles. Le style moyen convient à d'autres circonstances telles qu'une naissance, un mariage ou une mort. Finalement, le style bas s'attache à la louange des hommes de basse extraction, les paysans, les bergers et les artisans. Voir O. B. HARDISON, *The Enduring Monument : A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, *op. cit.*, p. 105-106.

<sup>36</sup> DÉMÉTRIOS, *Du Style*, texte établi et traduit par Pierre Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 37.

<sup>37</sup> Pierre FABRI, *Le Grand et Vray Art de pleine rhétorique* [1521], publié avec introduction, notes et glossaire par A. Héron [1889-1890], Genève, Slatkine Reprints, 1969, livre I, p. 29.

<sup>38</sup> En effet, il est rare que les pièces encomiastiques ne fassent que louer (ou blâmer) un objet : elles peuvent remplir des fonctions variées et exprimer diverses émotions. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas des pièces poétiques, dont les formes sont souvent tributaires de traditions anciennes, porteuses d'enjeux qui leur sont propres. Ainsi apparaît la rigidité de la classification générique aristotélicienne, dans le cadre de laquelle l'épideictique a sans aucun doute le statut le plus ambigu.

Au soir en souplant, ledict des Marays introduict un sien jeune paige de Villegongys nommé Eudemon, tant bien testonné, tant bien tiré, tant bien espouseté, tant honneste en son maintien, que trop mieulx ressembloit quelque petit angelot qu'un homme. [...] Alors Eudemon demandant congié de ce faire audict viceroy son maistre, le bonnet au poing, la face ouverte, la bouche vermeille, les yeulx asseurez, et le regard assis suz Gargantua, avecques modestie juvenile se tint sus ses pieds, et commença le louer et magnifier, premierement de sa vertus et bonnes meurs, secondement de son sçavoir, tiercement de sa noblesse, quartement de sa beaulté corporelle. Et pour le quint doucement l'exhortoit à reverer son pere en toute observance, lequel tant s'estudioit à bien le faire instruire, enfin le prioit qu'il le vouldist retenir pour le moindre de ses serviteurs. Car aultre don pour le present ne requeroit des cieulx sinon qu'il luy feust faict grace de luy complaire en quelque service agreable. Le tout feut par icelluy proferé avecques gestes tant propres, pronunciation tant distincte, voix tant eloquente, et languaige tant aorné et bien latin, que mieulx ressembloit un Gracchus, un Ciceron ou un Emilius du temps passé, qu'un jouvenceau de ce siecle<sup>39</sup>.

Cet épisode témoigne d'une excellente connaissance de la formation rhétorique dispensée à la Renaissance. D'ailleurs, Gérard Brault montre dans le détail, et de manière convaincante, que le discours d'Eudémon est calqué sur les *Progymnasmata* d'Aphthonius<sup>40</sup>. Pour notre part, nous nous contenterons de faire remarquer que les aspects les plus importants de la rhétorique de l'éloge sont mis en avant, et de manière non parodique. Les *topoi*, soit la matière de l'*inventio*, sont énumérés dans l'ordre suivant : *aretai* (« sa vertus et bonnes meurs »), *paideia* (« son sçavoir »), *eugeneia* (sa noblesse), *sôma* (« sa beaulté corporelle »). La disposition du discours est également conforme aux exigences de la rhétorique encomiastique, et une exhortation vient clore le discours. Par ailleurs, le petit Eudémon est décrit comme un orateur de talent, passé maître dans l'art des figures (« languaige tant aorné »). De plus, parce que cet épisode met en scène une prise de parole, la question de l'*actio* est abordée, confirmant l'aisance du jeune garçon, dont le discours est « proferé avecques gestes tant propres, pronunciation tant distincte, voix tant

<sup>39</sup> F. RABELAIS, *Gargantua*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 44-45.

<sup>40</sup> Gérard J. BRAULT, « The Significance of Eudémon's Praise of Gargantua (Rabelais I, 15) », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XVIII, n°3, 1971, p. 307-317.

eloquente ». Eudémon représente un idéal, conformément à la conception classique très répandue à la Renaissance de la parole maîtrisée<sup>41</sup>. Tout comme cet enfant bon élève, Rabelais connaît sa rhétorique. C'est sur cette compréhension approfondie de l'art oratoire que table toute l'entreprise de parodie, car le retournement de la norme présuppose une excellente connaissance de ses mécanismes.

---

<sup>41</sup> Les critiques s'accordent généralement là-dessus. Voir Gérard J. BRAULT, « The Significance of Eudémon's Praise of Gargantua (Rabelais I, 15) », *loc. cit.*, p. 316, Guy DEMERSON, « Tradition rhétorique et création littéraire chez Rabelais », *Études de lettres*, n° 2, avril-juin 1984, p. 13-14, et Michael SCREECH, *Rabelais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1992, p. 196.

## **CHAPITRE II**

### **SECONDE RHÉTORIQUE :**

### **LES FORMES DE LA PÀRODIE ET SES LIMITES**

Les formes versifiées choisies par Rabelais qui participent du genre épideictique ne sont pas des occurrences isolées; elles ressortissent, toutes autant qu'elles sont, à la production scripturaire du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Échos d'un *corpus* plus large, elles s'inscrivent également dans une certaine pratique de l'art oratoire. Des modèles imités et remaniés, c'est l'art des rhétoriciens qui semble fournir les structures et les thèmes les plus riches en matériel parodique. À travers le trophée, l'épithaphe et le blason anatomique, nous montrerons comment le rire s'imisce dans le texte et comment, à force de jouer sur leur élasticité, les formes menacent de se défaire.

### ***Le trophée (P, XXIII)***

Pendant le répit qui leur est alloué, avant la bataille finale contre les Dipsodes, Pantagruel et ses compagnons célèbrent leur première victoire, remportée sur « six cens soixante chevaliers ». Une belle occasion de faire ripaille, ce moment s'avère aussi propice à l'érection d'un autel à la mémoire des héros victorieux.

*Ce fut icy qu'apparut la vertus  
 De quatre preux et vaillans champions,  
 Qui de bon sens, non de harnois vestuz  
 Comme Fabie, ou les deux Scipions  
 Firent six cens soixante morpions  
 Puissans ribaulx, brusler comme une escorce :  
 Prenez y tous Roys, ducz, rocz, et pions  
 Enseignement, que engin mieulx vault que force.  
 Car la victoire  
 Comme est notoire,  
 Ne gist que en heur,  
 Du consistoire  
 Où regne en gloire  
 Le hault seigneur,  
 Vient, non au plus fort ou greigneur,  
 Ains à qui luy plaist, com'fault croire :  
 Doncques à chevanche et honneur  
 Cil qui par foy en luy espoire.*

Le texte indique clairement et de manière répétée – dans le titre du chapitre par exemple « Comment Pantagruel droissa un Trophée en memoire de leur prouesse... »<sup>42</sup> –, l'appartenance de ce poème au genre du « trophée ». Le terme fonctionne comme signal générique et témoigne de la volonté d'ancrer cette pièce dans un ensemble défini de textes. À vrai dire, le mot « trophée » désigne à la fois l'inscription qui orne le monument – également nommée « dicton victorial » – et la construction en tant que telle. Il renvoie à la fois à une longue tradition poétique d'origine hellénique réactivée au Moyen Âge puis à la Renaissance par les rhétoriciens, et à une pratique sociale antique, véritable anthropologie de la victoire.

---

<sup>42</sup> François RABELAIS, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 308 (nous soulignons). Voir aussi, entre autres, « Devant que partions d'icy, dist Pantagruel, en memoire de la prouesse que avez presentement fait, je veulx eriger en ce lieu un beau trophée » et « [...] tout appareil requis à un arc triumphal ou Trophée », *ibid.*

### *Les modèles formels*

Comme le suggère Georges Mallery Masters dans un article très convaincant<sup>43</sup>, le « dicton victorial » est tributaire d'une longue tradition originaire de Grèce – les *technopaegnia* dont l'*Anthologie grecque* a conservé plusieurs exemples, parmi lesquels deux poèmes en forme d'autel<sup>44</sup> –, qui transite par le Moyen Âge – les *carmina figurata* chrétiens –, avant de toucher la Renaissance. Ces poèmes ont la particularité de mimer, par leur forme, le sujet dont ils traitent. Recherchant à plaisir l'obscurité, ils semblent être les véhicules privilégiés de matériel codé, dont la fonction symbolique se serait adaptée, de l'intérêt des poètes alexandrins pour les mystères et les cultes initiatiques, aux exigences du mysticisme chrétien. À la Renaissance, cet héritage ésotérique est moins clair, et il semblerait que la poésie emblématique<sup>45</sup> reprenne plus systématiquement le flambeau de l'ambiguïté comme en témoigne par exemple le *Songe de Poliphile* (1499) de Francesco Colonna dont l'entreprise interprétative s'appuie sur des images symboliques et des ensembles architecturaux inspirés de hiéroglyphes<sup>46</sup>. Cela dit, c'est un même intérêt pour la question de la représentation qui anime les poèmes figurés non codés et les productions au sens plus volatil ; le blason anatomique, dont nous traiterons plus loin, relève aussi de cet engouement pour le rapport entre écriture et représentation imagée. Il faut également souligner que les poèmes figurés connaissent au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles un succès inégalé<sup>47</sup>, probablement parce que l'*Anthologie grecque* a été publiée en 1494, réimprimée à plusieurs reprises (notamment à Paris en 1531), et que des *carmina figurata* chrétiens

<sup>43</sup> Georges MALLERY MASTERS, « Rabelais and Renaissance Figure Poems », *Études rabelaisiennes*, t. VIII, 1969, p. 53-68.

<sup>44</sup> Outre les deux autels mentionnés ci-dessus, il existe trois poèmes figurés attribués à Simias de Rhodes, soit la hache, les ailes de l'amour et l'œuf, ainsi que la syrinx qui est probablement de Théocrite. *Anthologie grecque*, texte établi et traduit par Félix Buffière, Paris, Les Belles Lettres, 1970, vol. XII, p. 132-141.

<sup>45</sup> Les emblèmes, de même que les rébus, ont retenu l'attention de la critique dans, entre autres, deux ouvrages importants : M. T. JONES-DAVIES (dir.), *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1981, 136 p.; et Jean CÉARD et Jean-Claude MARGOLIN, *Rébus de la Renaissance. Des images qui parlent*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, 505 p.

<sup>46</sup> Francesco COLONNA, *Le Songe de Poliphile* [1499], littéralement traduit pour la première fois, avec une introduction et des notes par Claudius Popelin, Genève, Slatkine Reprints, réimpression de l'édition de Paris 1883, 1981, 2 vol.

<sup>47</sup> Dick HIGGINS, « Pattern Poetry as Paradigm », *Poetics Today*, vol. X, n° 2, été 1989, p. 402.

circulaient grâce à l'édition de 1503 des œuvres de Hrabanus Maurus, un poète du IX<sup>e</sup> siècle, auteur d'un *De laudibus sanctae crucis*<sup>48</sup>.

Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que ces formes aient retenu l'attention des poètes. Guy Demerson explique que « les "poèmes figurés" étaient de tradition établie en France chez les Rhétoriciens<sup>49</sup> ». Outre les multiples pièces de forme rigide dont l'*Anthologie des grands rhétoriciens*<sup>50</sup> fournit un bon aperçu, le plus bel exemple de ce type d'exercices est peut-être le poème en forme d'ailes célébrant le rétablissement de Louise de Savoie<sup>51</sup> signé par Mellin de Saint-Gelais en 1531, soit un an avant la publication du *Pantagruel*. Il ne fait aucun doute que le tour de force formel à l'œuvre dans les poèmes figurés a piqué la curiosité de Rabelais, dont les intérêts poétiques étaient, on ne saurait trop le souligner, largement tributaires de l'art des rhétoriciens<sup>52</sup>.

D'ailleurs, dans le « dicton victorial » du *Pantagruel*, l'héritage des rhétoriciens est sensible dans les caractéristiques formelles, à la fois dans la versification et dans le choix de rimes. Tout d'abord, au-delà de la forme décroissante puis croissante du poème<sup>53</sup>, on peut voir une suite de pièces en trois parties, soit un huitain décasyllabique, suivi d'un sizain tétrasyllabique et finalement d'un quatrain octosyllabique. Si les vers de quatre syllabes sont plus rares, Sébillet montre que les octosyllabes et les décasyllabes sont les formes « premières, principales, et plus usitées<sup>54</sup> », et cite à l'appui une épigramme de Mellin de Saint-Gelais ainsi qu'une épitaphe de Clément Marot. Par ailleurs, Rabelais

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>49</sup> Guy DEMERSON, *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, Sedes, 1996, p. 94.

<sup>50</sup> Paul ZUMTHOR, *Anthologie des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, « 10/18 », 1978, 291 p.

<sup>51</sup> Mellin de SAINT-GELAIS, *Œuvres complètes*, édition revue, annotée et publiée par Prosper Blanchemain, Paris, Kraus Reprint, 1970, p. 130.

<sup>52</sup> Eugénie Droz fait remarquer qu'« on ne peut nier que Rabelais ne soit le dernier des grands rhétoriciens. » Voir Eugénie DROZ, « Rabelais versificateur », *Humanisme et Renaissance*, t. III, 1936, p. 205.

<sup>53</sup> Le *Dictionnaire des termes littéraires* donne la définition suivante des vers rhopaliques : « forme de poésie ludique dans laquelle les vers " gonflent " graduellement du fait que chacun comprend une syllabe de plus que le précédent ». Voir *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2001, p. 501-502. Bien que le « dicton victorial » ne corresponde pas exactement à cette définition, Mireille Huchon y voit une « épilénie en vers rhopaliques ». Voir Mireille HUCHON, « Rabelais et les genres d'écriture », dans Raymond La Charité (dir.), *Rabelais's Incomparable Book. Essays on his Art*, Lexington, French Forum, 1986, p. 240.

<sup>54</sup> Thomas SÉBILLET, *Art poétique français*, dans *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance*, Francis GOYET (éd.), Paris, « Le livre de poche », 1990, p. 66.

semble particulièrement apprécier la forme du huitain décasyllabique avec lequel le « dicton victorial » commence et qu'il réutilise dans l'épithaphe de Badebec notamment. Le choix des rimes reflète également l'art des rhétoriciens, qui avaient une préférence pour les rimes riches<sup>55</sup> utilisées dans le huitain du début – Panurge se permet même la traditionnelle rime équivoque (« baz culz »/« Bacchus ») à cette occasion – mais qui composaient également des rimes d'une syllabe (« victoire », « notoire », « consistoire », « gloire ») ou de deux syllabes (« champions », « Scipions », « morpions », « pions »), comme dans le reste du trophée.

Au premier abord, on pourrait penser que, dans le cas du « dicton victorial » – contrairement à l'oracle de la Bouteille dans le *Cinquième Livre*<sup>56</sup> – Rabelais ne conserve que la forme des poèmes figurés augmentée des schémas de versification des rhétoriciens et qu'il se dissocie de sa dimension cryptique en évacuant les renvois voilés. Pourtant, il ne fait pas qu'exploiter une forme vide. On peut voir, dans la pièce composée par Pantagruel, le lieu d'un double éloge : celui des guerriers victorieux et celui du Créateur vers qui la première louange est redirigée, un écho de la thématique des *technopaegnia* et des *carmina figurata*, qui sont tressées d'allusions à divers aspects du sacré. Il faut toutefois préciser que les références à Dieu sont limpides dans le « dicton victorial » et qu'elles constituent le fondement de ce poème en forme d'autel.

### *Pièce de circonstance*

L'association traditionnelle des poèmes figurés à un référent abstrait ne devrait pas pour autant faire perdre de vue la fonction commémorative du « dicton victorial », qui s'inscrit dans un contexte guerrier et qui, pour cette raison, s'impose comme pièce de circonstance. C'est que la victoire remportée par Pantagruel et ses compagnons est tout

<sup>55</sup> Sébillot précise que « [c]ette sorte de rime est souvent usurpée de Marot, Saint-Gelais, Salel, Héroët, Scève », *ibid.*, p. 79.

<sup>56</sup> F. RABELAIS, *Cinquième Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 831-832.

d'abord célébrée, conformément à la tradition antique<sup>57</sup>, par la construction d'un ensemble architectural composé des dépouilles des vaincus :

Adoncques un chascun d'entre eulx en grande liesse et petites chansonnettes villaticques dresserent un boys, auquel y pendirent une selle d'armes, un chanfrain de cheval, des pompes, des estrivieres, des esperons, un haubert, un hault appareil asseré, une hasche, un estoc d'armes, un gantelet, une masse, des goussetz, des greves, un gorgery, et ainsi de tout appareil requis à un arc triumphal ou Trophée<sup>58</sup>.

Cet assemblage d'armes et de pièces arrachées aux armures prises à l'ennemi constitue la marque tangible de la victoire<sup>59</sup>. Comme dans le cas du blason que nous analyserons plus tard, le corps est disloqué pour être recomposé dans un ensemble symbolique. À ce trophée bâti à même le corps de l'ennemi défait – à la fois vaincu et démembré –, s'adjoignent les vers rhopaliques de l'inscription louant Dieu et les héros du *Pantagruel*. Il faut bien voir que la mise en contexte du « dicton victorial » est soigneusement préparée et qu'elle suit fidèlement les exigences du rituel grec de la victoire : érection d'un monument commémoratif à la louange de Dieu à l'endroit où la bataille a eu lieu.

À l'issue de la guerre contre Picrochole, le sage Gargantua rectifie l'esprit de l'épisode du trophée du *Pantagruel* en prononçant une « contion » aux vaincus. Rejetant la « mute inscription des arcs, colonnes, et pyramides<sup>60</sup> », le géant s'inscrit dans une tradition

<sup>57</sup> L'*Encyclopaedia britannica* donne la définition suivante du mot « trophée » : « In ancient Greece, memorial of victory set up on the field of battle at the spot where the enemy had been routed. It consisted of captured arms and standards hung upon a tree or stake in the semblance of a man and was inscribed with details of the battle along with a dedication to a god or gods. [...] To destroy a trophy was regarded as a sacrilege since, as an object dedicated to a god, it must be left to decay naturally. The Romans continued the custom but usually preferred to construct trophies in Rome, with columns or triumphal arches serving the purpose in imperial times. » Voir « Trophy » *Encyclopaedia britannica* dans *Encyclopaedia britannica* en ligne. <http://www.search.eb.com/eb/article?eu=75418> [Page consultée le 6 février 2003].

<sup>58</sup> F. RABELAIS, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 308.

<sup>59</sup> On trouve, dans le *Songe de Poliphile*, un « trophée triumphal » en forme de médaillon accompagné de sa description. Gravé sur le socle d'un obélisque à côté de compositions hiéroglyphiques, cet ensemble véhicule une profondeur allégorique dont le trophée de Pantagruel est dépourvu. Bien que stylisé, il donne une première idée de ce à quoi ce type de construction pouvait ressembler. « Je vis là un trophée triumphal. Au bas d'une lance croisaient deux palmes auxquelles étaient nouées deux cornucopies. Dans la partie moyenne de la figure se voyaient, d'un côté un œil, de l'autre une comète, ce qui voulait dire : DIVI IVLII VICTORIARUM ET SPOLIORUM COPISSIMUM TROPHAEUM, SEV INSIGNIA. » F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile* [1449], op. cit., p. 40.

<sup>60</sup> F. RABELAIS, *Gargantua*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 132-133. On pourrait par ailleurs s'interroger sur le statut générique de cette « contion » que nous n'avons pas incluse dans notre *corpus*

de magnanimité héritée de ses ancêtres. Or, le discours de la victoire, qui vient remplacer les monuments de pierre, est très pratiqué à la Renaissance, dans un contexte de conflits meurtriers qui, bien avant les guerres de religion, déchiraient la France<sup>61</sup>. Les conquêtes des princes sont couchées sur papier par les historiographes Georges Chastelin, Jean Molinet et Jean Lemaire de Belges. André de la Vigne raconte dans son *Vergier d'honneur* l'invasion du royaume de Naples par Charles VIII, et Guillaume Crétin écrit pour François I<sup>er</sup> douze livres de chroniques. Ces divers ouvrages établissent le triomphe terrestre des hommes sur leurs ennemis. À cet égard, le « dicton victorial » a un statut quelque peu ambigu. En effet, si ce poème est largement tourné vers le Ciel, il convient de nuancer l'affirmation de Guy Demerson pour qui cette pièce « rend [...] à Dieu tout l'honneur de la victoire<sup>62</sup> ». Il nous semble qu'il s'agit plutôt d'un double éloge<sup>63</sup> où les hommes, dont le sort est certes subordonné à la volonté divine, peuvent néanmoins accéder au statut de héros : tout d'abord parce que le premier huitain est entièrement consacré à leurs exploits, et, ensuite, parce que le recours à la topique anthropologique est trop soutenu pour ne faire valoir que Dieu. Comparés à Fabie et aux « deux Scipions »<sup>64</sup>, Pantagruel et ses hommes sont présentés comme « quatre preux et vaillans champions », dans des mots qui rappellent « le preux, le noble, le vaillant/Le courageux, le hardy assaillant » d'André de la Vigne qui, selon Françoise Joukovsky, constitue une définition de « l'homme qui mérite la gloire<sup>65</sup> ». Le *topos des aretai* (vertus) est illustré, conformément aux attentes suscitées à la lecture

---

épidictique. C'est que, s'il y a bel et bien, en creux, un éloge des vainqueurs, la visée de la pièce est avant tout délibérative.

<sup>61</sup> Françoise Joukovsky peint un panorama historique du tournant du XVI<sup>e</sup> siècle (1480-1525) dans son ouvrage *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI<sup>e</sup> siècle (des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève, Droz, 1969, p. 101-104.

<sup>62</sup> G. DEMERSON, *L'Esthétique de Rabelais*, op. cit., p. 94.

<sup>63</sup> Cette double finalité de l'éloge, où l'humain et le divin sont unis dans une même pièce poétique encomiastique, a des antécédents, notamment les *Épinicies* de Pindare, des odes triomphales, dédiées aux vainqueurs des jeux grecs.

<sup>64</sup> Françoise Joukovsky précise que « [c]hez les grands Rhétoriciens, les allusions au trophée semblent dues le plus souvent à la connaissance des textes antiques », puis cite des vers d'Octovien de Saint-Gelais évoquant la gloire de Scipion : « Scypion a eu gloire duplique./Pendues armes aux theatres d'affrique », F. JOUKOVSKY, *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI<sup>e</sup> siècle (des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, op. cit., p. 393.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 128.

d'un livre exploitant la veine des romans de chevalerie. Ainsi, des vertus traditionnelles (sagesse, justice, courage et tempérance<sup>66</sup>), le « dicton victorial » retient le courage – « preux et vaillants champions » (qui fait écho à l'apostrophe au lecteur, dans le prologue du même livre : « Tresillustres et Treschevaleureux champions...<sup>67</sup> ») –, de même que la sagesse et la tempérance : « de bon sens, non de harnois vestuz » et « engin mieulx vault que force ».

Pourtant, cet éloge des héros est modalisé par la description de leurs ennemis. Le *topos* des *praxeis* (actes) aurait dû être consolidé par l'évocation de la force et de la férocité de l'adversaire. L'éclat des prouesses de Pantagruel et de ses hommes en aurait été accru. Toutefois, celles-ci sont relatées de la sorte : « Firent six cents soixante morpions, /Puissants ribauds, brûler comme une écorce » (nous soulignons). L'allusion à ces êtres peu recommandables sème le doute sur le sérieux de la pièce qui, par ailleurs, se plie aux exigences de la situation par de nombreux aspects.

D'ailleurs, la réorientation du poème vers Dieu sensible dans le sizain et le quatrain n'a rien de surprenant, si l'on réinscrit le poème dans son contexte : comme le souligne Jean Céard, l'épisode de la guerre pantagruéline contre les Dipsodes présente une forte intertextualité avec les romans de chevalerie. Cette identité de fonctionnement est sensible notamment dans le rapport entretenu avec Dieu : « C'est dans la littérature épico-chevaleresque, un motif traditionnel que la prière que le chevalier adresse à Dieu avant un combat ou dans quelque danger<sup>68</sup> ». De même que le héros s'en remet au Ciel avant d'affronter l'ennemi, de même, la victoire est toujours attribuée à Dieu. Les personnages restent des héros, mais dans la mesure où ils s'en remettent à la volonté divine. Comme pour confirmer ce repositionnement face à Dieu, le « dicton victorial » s'achève sur

<sup>66</sup> Laurent PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Brepols, 1993, « Collection des études augustiniennes », p. 165-166. L. Pernot précise que cette répartition des vertus a été établie par Platon dans les dialogues de la maturité.

<sup>67</sup> F. RABELAIS, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 213.

<sup>68</sup> Jean CÉARD, « Rabelais, lecteur et juge des romans de chevalerie », *Études rabelaisiennes*, t. XXI, 1988, p. 243. Les pages 242-243 sont consacrées à l'épisode de la guerre contre Loupgarou.

l'évocation des vertus théologiques que sont la foi et l'espérance : « Cil qui par foy en luy espoire. »

Cet élan vers la transcendance et le salut, cette définition de l'homme en regard de la révélation est à la vérité une constante dans les œuvres que la tradition chrétienne a fortement imprégnées. Cette téléologie est sensible à la fois au Moyen Âge, dans les romans de chevalerie, et à la Renaissance italienne, dans les *Triumfi* de Pétrarque par exemple (probablement composés à partir de 1338 et jusqu'à sa mort en 1374) réimprimés plusieurs fois à partir de 1470, l'un des textes les plus appréciés à la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>69</sup>. Cette série de six poèmes en *terza rima*, décrit, dans cet ordre, le cortège triomphal d'Amour, de Chasteté, de la Mort, de la Renommée, du Temps et de l'Éternité. Dans cette œuvre également, le mouvement vers le salut est un principe générateur : la renommée triomphe de la mort pour être détruite par le temps, qui a son tour, est avalé par l'éternité. Tout comme dans le « dicton victorial », Scipion est cité en exemple dans le *Triomphe de la Renommée*, le premier d'une longue liste de héros exemplaires, menant au côté de la Renommée, un cortège triomphal à travers Rome. Ainsi, là aussi, les honneurs de la guerre sont ultimement subordonnés à Dieu, rectifiés par la promesse chrétienne du salut.

### ***Parodie : exemplarité de l'épisode***

En sus du « dicton victorial » prononcé par Pantagruel, le chapitre XXVII du *Pantagruel* contient un second poème, comme le rappelle son titre « Comment Pantagruel droissa un Trophée en memoire de leur prouesse, et Panurge un aultre en memoire des Levraulx ». Sur le modèle du trophée construit par son maître, Panurge édifie son propre

---

<sup>69</sup> L'introduction de D. D. Camicelli aux *Triumphes* de Lord Morley, une traduction anglaise du texte de Pétrarque, fournit de très utiles renseignements biographiques. Voir *Lord Morley's Triumphes of Fraunces Petrarcke. The First English Translation of the Trionfi*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1971, p. 20-37.

ensemble architectural auquel il appose lui aussi une inscription versifiée. Voici le texte de Panurge, placé vis-à-vis de son modèle<sup>70</sup> :

Pantagruel :

*Ce fut icy qu'apparut la vertus  
De quatre preux et vaillans champions,  
Qui de bon sens, non de harnois vestuz  
Comme Fabie, ou les deux Scipions  
Firent six cens soixante morpions  
Puissans ribaulx, brusler comme une escorce :  
Prenez y tous Roys, ducz, rocz, et pions  
Enseignement, que engin mieulx vault que force.  
Car la victoire  
Comme est notoire,  
Ne gist que en heur,  
Du consistoire  
Où regne en gloire  
Le hault seigneur,  
Vient, non au plus fort ou greigneur,  
Ains à qui luy plaist, com'fault croire :  
Doncques à chevanche et honneur  
Cil qui par foy en luy espoire.*

Panurge :

*Ce feut icy que mirent à baz culz  
Joyeusement quatre gaillars pions,  
Pour bancqueter à l'honneur de Baccus  
Beuvans à gré comme beaulx carpions ;  
Lors y perdit rables et cropions  
Maistre levrault, quand chascun s'y efforce :  
Sel et vinaigre, ainsi que scorptions  
Le poursuivoient, dont en eurent l'estorce.  
Car l'inventoire  
D'un defensoire,  
En la chaleur,  
Ce n'est que à boire  
Droict et net, voire  
Et du meilleur,  
Mais manger levrault, c'est malheur  
Sans de vinaigre avoir memoire :  
Vinaigre est son ame et valeur,  
Retenez le en poinct peremptoire.*

C'est dans le rapport, la tension entre les deux pièces que repose l'intérêt du passage. En fait, la transition, dictée par l'esthétique scripturaire de l'imitation, d'un poème inspiré par le contexte guerrier et de forme sérieuse<sup>71</sup> à un poème comique composé « en imitation des vers et Trophée de Pantagruel » (p. 309), nous semble représentative du phénomène de réécriture sensible dans le texte rabelaisien, et plus spécifiquement encore dans les pièces relevant du genre épidiétique. Certes, la prise de parole initiale de Pantagruel, qui s'essaye, conformément à ce qu'exigent les circonstances, à une pratique poétique répandue à la Renaissance, est déjà le signe d'un désir de s'inscrire dans une tradition reconnue et de la réactualiser ; néanmoins, l'intervention de Panurge a, dès le premier livre de la geste pantagruéline, l'avantage de mettre à nu le double mécanisme à l'œuvre dans le travail de remaniement scripturaire, d'une part, en mimant le déplacement d'un texte à l'autre, par un jeu typographique – le texte antérieur est très précisément placé *avant* sur la page –, et, d'autre part, en substituant au ton de la pièce initiale, une dominante parodique. Une

<sup>70</sup> Dans l'édition originale et les versions subséquentes, les deux poèmes se suivent. Nous les disposons côte à côte afin de faciliter la comparaison et de faire ressortir les ressemblances.

<sup>71</sup> G. MALLARY MASTERS n'a de cesse de souligner le caractère sérieux du contenu des poèmes figurés. G. MALLARY MASTERS, *loc. cit.*, p. 55.

grande partie de l'intérêt du chapitre XXIII du *Pantagruel* réside dans le fait que la parodie y est d'autant plus flagrante qu'elle semble offerte au regard, isolée pour être mieux observée. De toutes les pièces que nous analyserons par la suite, seul le « dicton victorial » dissocie les deux étapes qui, ailleurs, ne sont pas distinctes. Il y a à la fois reprise et travestissement d'un modèle. Or, ce double mouvement de rapprochement et de distanciation – comme si le texte revendiquait son appartenance à un genre et à une pratique occupant une place de choix dans la production littéraire de l'époque, pour mieux s'en distancer –, est le signe le plus sûr d'une intention parodique.

Comme l'indique la mise en regard des poèmes, la symétrie est parfaite. Pour ce qui est de la *dispositio* et de l'*elocutio* (dictées par les caractéristiques formelles du genre), le texte de Panurge est étroitement copié sur celui de Pantagruel : la disposition des vers, le choix et l'alternance des rimes, jusqu'à l'emplacement de la césure, sont identiques. Mais le jeu de miroir formel est d'autant plus rigoureux que le contenu est différent. En composant un éloge au levraut et au vinaigre, Panurge modifie le sujet et le ton de la pièce de circonstance, entraînant une révision des *topoi* et de ses enjeux. Or, la rime, le moment fort du vers et, singulièrement, le signe le plus tangible du travail d'orfèvre des rhétoriciens, est très souvent le lieu de ce renversement et vient appuyer le retournement des lieux épidiotiques. Ainsi, les *topoi* sont réévalués, éveillant tout le comique contenu dans le jeu des rimes. Il appert que la parodie tient principalement dans le désaccord profond entre l'*inventio*, d'une part, et l'*elocutio* ainsi que la *dispositio*, d'autre part, de même que par leurs enjeux divergents. Ainsi, une lecture en parallèle fait des héros décrits par Pantagruel des buveurs invétérés dans la version de Panurge, par le glissement de « champions » en « pions » (l. 2). Le changement de l'objet de l'éloge retourne et rabaisse immédiatement le lieu des *aretai* : le courage des héros est comparé à la partie la moins noble de l'anatomie humaine, à la faveur de la rime qui transforme la « vertus » en « culz », tandis que les modèles de conduite passent des « Scipions » aux « carpions »,

c'est-à-dire aux poissons. Qui plus est, toute tempérance est oubliée au profit d'excès de bouche, que reflètent les *praxeis* de cette geste parodique. En effet, les actes des convives sont tout entiers tournés vers les plaisirs de la table : « bancqueter » en « beuvant à gré », et l'extermination de l'ennemi est remplacée par une chasse au lièvre<sup>72</sup>. L'enseignement chrétien sensible dans le poème de Pantagruel correspond, dans celui de Panurge, à une recette de cuisine, et l'injonction enjoignant de se tourner vers Dieu se traduit en recommandation encourageant à manger le lièvre apprêté au vinaigre. L'idée de l'estomac rassasié envahit l'espace du poème. On lit, en filigrane, une célébration du corps humain. Quoique la question du corps ne soit pas érigée en *topos* et qu'elle reste souterraine – il n'est jamais qualifié : ni laid, ni beau, ni fort, ni faible, etc. –, il y a une volonté très nette de constamment tirer le propos vers le bas. On verra que ceci est vrai de tous les éloges en vers, ainsi que de la plupart des *enkômia* paradoxaux.

Or, ce passage d'un sujet noble à un sujet bas semble actualiser une transition entre l'éloge et le blâme. Guy Demerson ajoute une nuance bien venue à ce que cette affirmation a de trop péremptoire et montre ingénieusement, à travers le jeu des rimes, que le « dicton victorial » de Pantagruel n'est pas entièrement dénué d'intentions satiriques<sup>73</sup>, ce que l'allusion au statut peu reluisant des adversaires de Pantagruel et de ses compagnons (« morpions », « ribauds ») avait déjà laissé deviner. On assisterait donc, déjà dans le modèle poétique de la parodie effectuée par Panurge, à un chevauchement de l'éloge et du blâme. Cette précision permet de contourner l'écueil de la simplification qui pousserait à voir dans le poème de Pantagruel un éloge sans faille et dans celui de Panurge une vitupération implacable ; elle permet également d'éluder la tentation qui consisterait à associer l'art des rhétoriciens à un ton sérieux et celui de Rabelais au blâme. Le jeu sur

<sup>72</sup> On peut aussi voir dans le trophée de Panurge le couronnement de la partie de chasse du chapitre XXVI menée par Carpalim, comme le « dicton victorial » de Pantagruel confirme la victoire contre Loupgarou. Cette lecture, qui voit dans chacun des trophées la conséquence d'une action bien précise, n'annule en rien la parodie que détermine le mouvement d'imitation.

<sup>73</sup> Il considère la juxtaposition de rimes d'inspiration contrastée comme « [...] une plaisanterie déplacée, une insertion intempestive de l'esprit "rabelaisien", [...] dans un péan sérieux », G. DEMERSON, *L'Esthétique de Rabelais*, *op. cit.*, p. 64.

les catégories épidiectiques est, de manière générale, plus fin et plus subtil ; peut-être vise-t-il précisément à montrer ce que les distinctions d'Aristote ont de trop figé ? Quoi qu'il en soit, nous nous entendrons pour dire que le chapitre XXIII du *Pantagruel* met en scène un poème à dominante élogieuse, d'une part, et un poème dont la matière est traditionnellement décriée, d'autre part.

Qui plus est, il nous semble que les enjeux de l'épisode dépassent l'analyse de phénomènes microscopiques et que celui-ci s'inscrit dans une problématique plus générale. En effet, à travers la répétition de jeux de symétrie, c'est la question de l'imitation qui est posée. Il faut bien voir que le double trophée ne représente qu'un moment d'une longue série d'échanges entre Pantagruel et Panurge. Animé d'un même esprit d'émulation, les deux amis s'imitent l'un l'autre, par les paroles et par les actes. Ainsi, avant de se lancer dans sa composition poétique, Panurge construit lui aussi un monument commémoratif avec des victuailles et des ustensiles de cuisine, dans un mouvement parodique qui annonce l'inscription qui viendra l'orner<sup>74</sup>. De même, après le double « dicton victorial », s'engage un jeu verbal sur « [i]l n'est ombre que... » où Pantagruel, Épistémon et Panurge évoquent tour à tour une bataille, une cuisine et une chambre à coucher<sup>75</sup>. Finalement, en cherchant à copier Panurge, Pantagruel émet un pet qui donne naissance à une myriade de petits hommes et de petites femmes<sup>76</sup>. Ce jeu de répétitions encadre les passages versifiés, inscrivant ceux-ci dans un contexte plus large où tout dialogue (acte ou prise de parole) consiste à contrefaire, non pas pour tromper, mais pour faire mieux. Il est d'ailleurs

<sup>74</sup> « Ce pendant que Pantagruel escripvoit les carmes susdictz Panurge emmancha en un grand pal les cornes du chevreul, et la peau, et le pied droit de devant d'icelluy. Puis les aureilles de troys levraux, le rable d'un lapin, les mandibules d'un lievre, les aesles de deux bitars, les piedz de quatre ramiers, une guedofle de vinaigre, une corne ou ilz mettoient le sel, leur broche de boys, une lardouere, un meschant chaudron tout pertuisé, une breusse où ilz saulsoient, une saliere de terre, et un guobelet de Beauvoys » F. RABELAIS, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 309.

<sup>75</sup> Pantagruel : « Il n'est ombre que d'estandartz, il n'est fumée que de chevaulx, et clicquetys que de harnoyz ». Épistémon : « Il n'est ombre que de cuisine, fumée que de pastez, et clicquetys que de tasses ». Panurge : « Il n'est ombre que de courtines, fumée que de tetins, et clicquetys que de couillons », *ibid.*, p. 310.

<sup>76</sup> « Puis se levant [Panurge] fist un pet, un sault, et un sublet, et crya à haulte voix joyeusement, "vive toujours Pantagruel." Ce voyant Pantagruel en voulut autant faire, mais du pet qu'il fist, la terre trembla, neuf lieues à la ronde, duquel avec l'air corrompu engendra plus de cinquante et troys mille petitz hommes nains et contrefaictz ; et d'une vesne qu'il fist, engendra autant de petites femmes acropies [...] », *ibid.*

intéressant de constater que le même phénomène est à l'œuvre dans le *Cinquième Livre*, à l'occasion de l'épisode de la Bouteille, lequel, question d'authenticité mise à part, éclaire singulièrement le chapitre XXIII du *Pantagruel* : à l'issue de leur quête, après avoir consulté l'oracle de la dive Bouteille – ce qui donne lieu à la célèbre épilénie en forme de bouteille –, Panurge, Pantagruel et frère Jean, rivalisant d'adresse, composent plusieurs poèmes (dont un autel relativement similaire aux trophées). Ici, le phénomène d'imitation est très clairement identifié : il s'agit de « fureur poétique<sup>77</sup> ». Or, il nous semble que le phénomène de réécriture sensible dans les passages relevant du genre épideictique est très proche à la fois de cet élan d'accumulation textuelle et de la mise en rapport de textes constatée auparavant. En fait, la fiction double, par une mise en scène, les effets scripturaires observés dans les pièces épideictiques<sup>78</sup>. Cette mise en abyme du phénomène de l'imitation, qui vient montrer, en en décortiquant les mécanismes, le fonctionnement de la parodie à l'œuvre dans le double trophée de Pantagruel et de Panurge, est unique dans le texte rabelaisien. Ainsi, l'épisode du « dicton victorial » joue un rôle explicatif indéniable, dont toute l'importance apparaît lorsqu'une pièce de la complexité de l'épithaphe de Badebec s'offre à l'analyse.

### *L'épithaphe (P, III)*

#### *Les origines antiques de l'épithaphe et son emploi à la Renaissance*

Le mot *epitaphios*, qui désigne un discours prononcé à la mémoire des héros tombés à la guerre, a une origine athénienne. Pièce complexe assortissant l'éloge funèbre d'une exhortation, d'une consolation et parfois d'une lamentation, l'*epitaphios* remplit une

---

<sup>77</sup> F. RABELAIS, *Cinquième Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 836.

<sup>78</sup> À la rigueur, on pourrait voir dans les poèmes figurés un niveau supplémentaire de ce jeu d'imitation, en ce que leur forme est déterminée par leur contenu (dans les *technopaegnia*, ce rapport était à l'origine inversé parce que le poème s'inscrivait sur un objet votif qui en délimitait le contour, la longueur, etc.) Mais, contrairement au phénomène d'ordre purement scripturaire, il y a transfert d'un médium (l'écriture) à un autre (l'image). La représentation symbolique vient précisément donner un corps à ce qui ne peut pas être montré par l'écriture.

fonction éminemment sociale et promulgue un idéal civique<sup>79</sup>. Au III<sup>e</sup> siècle, le Pseudo-Denys distingue, en sus du discours funèbre collectif, un second type d'*epitaphios*, individuel cette fois-ci<sup>80</sup>. L'éloge de personnes, qui reprend directement le plan de l'oraison funèbre collective, est pratiqué à large échelle, s'appliquant à des souverains comme à des privés, et participe de l'essor généralisé que connaît le genre épидictique lors de la Seconde Sophistique.

Par ailleurs, l'építaphe est redevable à une tradition poétique ancienne. L'expression du pathétique, présente dans l'*epitaphios* collectif et individuel sous la forme de la lamentation (où sont mis à l'œuvre les lieux de la pitié et de l'indignation), vient prolonger une tradition poétique qui remonte aux thrènes d'Homère et qui prend ensuite diverses formes, comme l'*epikêdeios* et la *monôdia*. Cette tradition de la déploration s'enrichit à l'époque de la Seconde Sophistique par la production très fournie des poètes alexandrins. Comme pour les poèmes figurés, l'*Anthologie grecque*, qui contient de nombreuses épigrammes funéraires brèves<sup>81</sup>, a eu une influence particulièrement prégnante à la Renaissance : elle est, selon Margaret de Schweinitz, à l'origine de l'« inspiration<sup>82</sup> » des építaphes de la Renaissance.

Quoi qu'il en soit, l'articulation des traditions antiques rhétorique et poétique ne saurait à elle seule rendre compte de cette pratique scripturaire renaissante. Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'építaphe est un objet mal défini et peu théorisé par les traités de poétique et il ne fait pas l'objet d'une définition en tant que genre spécifique. Dans son *Art poétique français* (1548), Sébillet mentionne l'építaphe dans le chapitre consacré à l'épigramme. Comme cette dernière, l'építaphe est une forme flexible qui tolère des pièces de longueur variable

<sup>79</sup> Cet aspect est souligné avec insistance par Nicole Loraux, qui oppose l'*epitaphios* athénien à l'*epideixis*, discours d'apparat pratiqué par les sophistes et composé pour la montre. Voir Nicole LORAUX, *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Paris, Mouton, 1981, « École des Hautes Études en Sciences Sociales », p. 11.

<sup>80</sup> Michel SIMONIN, « Ronsard et la tradition de l'*epitaphios* », dans Gilles Ernst (dir.), *La Mort dans le texte*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 88.

<sup>81</sup> Voir en particulier le volume V de l'*Anthologie grecque*, texte établi et traduit par Félix Buffière, Paris, Les Belles Lettres, 1970, 12 vol.

<sup>82</sup> Margaret de SCHWEINITZ, *Les Építaphes de Ronsard*, Paris, PUF, 1925, p. IX.

et que caractérise un contexte funéraire : « les épitaphes [...] ne sont autres qu'inscriptions de tombes, ou épigrammes sépulchraux<sup>83</sup> ». Dans le chapitre XII, qui porte sur la déploration et la complainte, Sébillet décrit l'épitaphe comme l'une des formes de l'élégie<sup>84</sup>. Ainsi, l'épitaphe n'est à aucun moment décrite en tant que pratique indépendante : elle emprunte une forme assez mal déterminée à l'épigramme et son ton à la complainte. Après Sébillet, la tentative la plus poussée de codifier l'épitaphe est effectuée par Thomas Correa, qui consacre, dans son livret sur l'épigramme (1569), un texte plus long à l'épitaphe et en décrit les principales parties. « Ce sont surtout la déploration, les louanges, la consolation, l'exhortation, l'exposé du dommage et de la perte, l'amplification visant à augmenter le regret du mort. Puis on ajoute la consolation<sup>85</sup> ». Néanmoins, ces considérations restent très générales, laissant l'épitaphe mal définie, même à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

Or, les rares essais de théorisation de l'épitaphe ne signifient pas que celle-ci ait été négligée par les écrivains de la Renaissance. Bien qu'elle reste un genre mineur, elle est largement pratiquée par les rhétoriciens. De par le lien de dépendance instauré entre le prince et l'homme de lettres, les épitaphes composées par ces auteurs remplissent en partie la fonction institutionnelle assurée par l'*epitaphios* à Athènes et ponctuent les décès à la cour. Ainsi, Jean Marot rédige dans le *Cimetière* trois épitaphes à la mémoire de Triboulet (I), de la reine Anne (II) et de la reine Claude de France (IV)<sup>86</sup>. Jean Robertet est l'auteur de deux épitaphes à dominante satirique (XIV, XV)<sup>87</sup>, Mellin de Saint-Gelais écrit une trentaine de pièces funèbres tant sérieuses que satiriques, Hugues Salel compose quatre

---

<sup>83</sup> T. SÉBILLET, *Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 102.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 141-142.

<sup>85</sup> Michel SIMONIN, « Ronsard et la tradition de l'*epitaphios* », loc. cit., p. 88.

<sup>86</sup> Jean MAROT, *Les Deux Recueils*, édition critique par Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Genève, Droz, 1999, p. 225-231.

<sup>87</sup> Jean ROBERTET, *Œuvres*, édition critique par Margaret Zsuppán, Genève, Droz, 1970, p. 135-138.

épitaphes, deux sérieuses (XXIV, XXV) et deux satiriques (XXVI, XXVII)<sup>88</sup>. Clément Marot, dont la poétique s'apparente, du moins dans les débuts, à celle de son père, produit des épitaphes tout au long de sa carrière et lui consacre même une section entière d'un recueil poétique, dans *L'Adolescence clémentine* (1532). Ce recensement permet de voir que l'épitaphe de Badebec n'est pas une production isolée, mais participe d'intérêts littéraires déterminés historiquement.

Malgré ces illustres contributions, il ne faudrait pas voir l'épitaphe comme la marque exclusive de la noblesse. Pratique littéraire dont l'expression la plus achevée est peut-être sa participation aux tombeaux poétiques<sup>89</sup>, l'épitaphe ne perd pourtant jamais sa dimension monumentale, le support sur lequel – ne serait-ce que dans l'imagination – elle est gravée. Très répandue dans les couches populaires, elle permet là aussi de louer le défunt, sa vie et ses actions glorieuses, ainsi que de perpétuer son souvenir. Philippe Ariès, qui aborde l'épitaphe du point de vue de l'épigraphe, constate au XVI<sup>e</sup> siècle un mouvement généralisé du silence anonyme de la tombe à un discours biographique plus bavard renouant avec l'Antiquité. « Tous les éléments formels de la littérature épigraphique sont désormais réunis : la fiche d'identité, l'interpellation du passant, la formule pieuse, puis le développement rhétorique et l'inclusion de la famille<sup>90</sup>. » De fait, les divers aspects développés jusqu'à présent, les traditions rhétorique et poétique remontant à l'Antiquité, leur réactualisation à la Renaissance par les rhétoriciens, et, finalement, les caractéristiques épigraphiques, vont nous permettre de voir que l'épitaphe de Badebec participe pleinement du genre dont elle se réclame.

<sup>88</sup> Hugues SALEL, *Œuvres poétiques complètes*, publiées avec une introduction et des notes par Kathleen Chesney, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1987, p. 232-237.

<sup>89</sup> À cet égard, on consultera l'article d'Amaury Flégès « 'Je ravie le mort'. Tombeaux littéraires en France à la Renaissance », *La Licorne*, n° XXIX, 1994, p. 71-142, ainsi que le mémoire de maîtrise de Joël Castonguay-Bélanger, *Les Tombeaux poétiques d'hommes de lettres (1550-1610)*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2002, 105 p.

<sup>90</sup> Philippe ARIÈS, *L'Homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 220.

*L'épithaphe de Badebec composée par Gargantua*

*Elle en mourut la noble Badebec  
Du mal d'enfant, que tant me sembloit nice :  
Car elle avoit visaige de rebec,  
Corps d'espaignole, et ventre de Souyce.  
Priez à dieu, qu'à elle soit propice,  
Luy pardonnant s'en rien oultrepassa :  
Cy gist son corps lequel vesquit sans vice,  
Et mourut l'an et jour que trespasa.*

Cette épithaphe est un huitain, que Sébillet décrit, dans son chapitre sur l'épigramme, comme « fort usité [...] pource qu'il a je ne sais quel accomplissement de sentence et de mesure qui touche vivement l'oreille<sup>91</sup> ». Il s'agit d'ailleurs d'une forme très appréciée par Rabelais qui l'utilise également dans l'éloge du Pantagruélion<sup>92</sup>. Ici, le huitain est composé de vers décasyllabiques suivant l'enchaînement ABABBCBC. Outre celui de Rabelais, ce type de poème est illustré par les épithaphe de Guillaume Budé<sup>93</sup> et de Louise de Savoie<sup>94</sup> de Mellin de Saint-Gelais, ainsi que celle de Guion<sup>95</sup> par Clément Marot, qui obéissent exactement au même agencement. Si l'épithaphe semble également affectionner les formes plus longues et le dizain, il faut également souligner qu'il existe d'autres huitains décasyllabiques, mais présentant une versification différente, tant chez Saint-Gelais que chez Marot.

L'épithaphe de Badebec réactive nombre de traits caractéristiques du genre et se plie aux exigences des pratiques littéraires des rhétoriciens en matière de structure. Elle comprend la plupart des éléments identifiés par Philippe Ariès : la fiche d'identité (« Badebec », « Cy gist », souvenir du *Hic jacet* latin) et la prière (« Priez à dieu »),

<sup>91</sup> T. SÉBILLET, *Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 104.

<sup>92</sup> Mireille Huchon fait remarquer que, chez Rabelais, « le huitain est une forme privilégiée. C'est le moule qu'adopte la pièce finale à la gloire du pantagruélion ou le texte que Panurge dit avoir emprunté au *Chiabrena des pucelles* ; les « briefz vers » écrits sur les feuilles de sycomore par la Sybille sont aussi au nombre de huit ». Voir Mireille HUCHON, « Rabelais et les genres d'écriture », dans Raymond La Charité (dir.), *Rabelais's Incomparable Book. Essays on his Art*, op. cit., p. 237.

<sup>93</sup> M. de SAINT-GELAIS, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 120.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>95</sup> Clément MAROT, *Œuvres poétiques complètes*, édition critique établie, présentée et annotée avec variantes par Gérard Defaux, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1990, vol. I, p. 104.

l'interpellation au passant (l'impératif du verbe « prier »), le récit biographique composé des lieux de l'éloge et la présence de la famille (Gargantua signe son tombeau en soulignant son caractère subjectif « tant *me* sembloit nice »). Hormis l'invocation divine et la mention de la famille, que la fonction de poète de cour ne permettait probablement pas, ces traits sont présents dans la plupart des pièces de circonstance composées par les rhétoriciens. On citera à titre d'exemples : pour l'identification « Soubz de piteulx cercueil gist Anne de Bretagne<sup>96</sup> », « Ci-gît feu Pierre de Villiers<sup>97</sup> », pour l'apostrophe au passant « Elle est ici ! ne va plus avant<sup>98</sup> », « O viateur<sup>99</sup> », pour l'éloge du défunt « Ci git un corps qui en terre a fait voir/ Combien au ciel il y a de beauté<sup>100</sup> », « Jadiz vertu me voyant en jeune aage,/ Feist son effort à elle m'attirer,/ Suyvie l'ay depuis de tel couraige/ Qu'on n'a peu onq d'elle me retirer<sup>101</sup> ». Pour ce qui est de la rhétorique de l'éloge à proprement parler, les *topoi* sélectionnés sont le genre de mort (*teleutê*), les qualités physiques (*sôma*) et les vertus (*aretai*).

Or, le texte de Gargantua semble être tendu entre deux pôles. D'une part, comme dans le cas du « dicton victorial », l'épithaphe est reconnaissable à certains éléments récurrents et par la forme dont elle se réclame explicitement, lorsque Gargantua décide de s'adonner à cette pratique en la nommant : « [...] le pauvre Gargantua demoura à l'hostel. Et ce pendent feist l'epitaphe pour estre engravé en la maniere que s'ensuyt<sup>102</sup> ». D'autre part, on ne saurait passer sous silence le fait que les lieux de l'éloge, quoique présents, détonnent par rapport à la situation funéraire, notamment en ce qui concerne la description du corps de Badebec. Son physique grotesque, où se mêlent le décharnement et l'embonpoint : « visaige de rebec,/ Corps d'espaignole, et ventre de Souyce », ne fournit

<sup>96</sup> J. MAROT, *Les Deux Recueils*, édition critique par Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Genève, Droz, 1999, p. 226-227.

<sup>97</sup> C. MAROT, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. I, p. 106.

<sup>98</sup> M. de SAINT-GELAIS, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 169.

<sup>99</sup> C. MAROT, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., vol. I, p. 100.

<sup>100</sup> M. de SAINT-GELAIS, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 170.

<sup>101</sup> H. SALEL, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 232.

<sup>102</sup> François RABELAIS, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 226 ; nous soulignons.

guère matière à éloge, quoiqu'il soit présenté comme tel. C'est un véritable retournement comique qui s'effectue par la manipulation des *topoi* épидictiques. Ainsi, « s'il est question des qualités physiques, tous les objets de l'*enkômion* brillent par la beauté<sup>103</sup> ». Ici, le *topos* du corps harmonieux est outrageusement ignoré. Plus subtilement, la laideur se réconcilie mal avec les qualités morales à la Renaissance, la beauté physique étant la marque la plus sûre de l'excellence de l'âme. Les vertus de Badebec – noblesse, simplicité, modestie et absence de vices – qui se lisent en filigrane dans toute l'építaphe, sont discréditées par le poids écrasant de sa corporalité<sup>104</sup>. D'ailleurs, Aristote recommandait d'user des biens du corps avec modération, seuls les biens de l'âme constituant, dans son modèle éthique, un véritable objet d'admiration<sup>105</sup>. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas d'un éloge court, ou *epainos*, qui devrait faire valoir des vertus uniquement<sup>106</sup> et s'illustrer par son efficacité<sup>107</sup>. Avec la mise en avant de l'apparence ridicule de Badebec, l'építaphe bascule dans le grotesque. La préséance du corps rend improbable une lecture sérieuse d'une pièce composée pour une géante, parce qu'elle désamorce partiellement le dessein de la pièce commémorative.

Pourtant, dans un excellent article sur les liens entre Rabelais et les rhétoriciens, François Rigolot avait déjà constaté cette capacité de la parodie à mettre à jour les ressorts littéraires d'un texte. Soulignant le « travail différentiel » imposé par Rabelais à ses modèles, il remarque que « la correction [de l'art des rhétoriciens] se fait presque toujours dans le même sens, celui de l'amplification et de la généralisation<sup>108</sup> ». Si ces remarques conservent toute leur pertinence en regard de l'écriture copieuse pratiquée par Rabelais,

<sup>103</sup> L. PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, op. cit., p. 159.

<sup>104</sup> À cet égard, il est significatif que Badebec meure en couches, le corps pour ainsi dire dilaté par la venue au monde de son enfant ; même le lieu de la *teleutê* est à lier à celui du *sôma*. De manière similaire, les seules références à une éventuelle *eugeneia* sont assimilées à des particularités physiques : « Corps d'espagnole, et ventre de Souyce », un corps qui se résume à lui-même, en quelque sorte.

<sup>105</sup> L. PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, op. cit., p. 146.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>107</sup> O. B. HARDISON, *The Enduring Monument : A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, op. cit., p. 125.

<sup>108</sup> François RIGOLOTT, « Rabelais rhétoricien? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. XXX, mai 1978, p. 96.

pour ce qui est de cet épisode, force est de constater qu'il ne s'agit pas des mêmes procédés. Il y a bien inadéquation de l'expression, de l'*elocutio*, mais il ne s'agit ni d'entassement verbal ni d'énumération pléthorique. En fait, la parodie se situe dans la transgression du style moyen, qui était recommandé à la Renaissance pour le genre funéraire et la plupart des pièces de circonstance d'ailleurs<sup>109</sup>. C'est que le retournement du *topos* du *sôma*, où la beauté est remplacée par la laideur, est soutenu par l'emploi d'éléments stylistiques peu adaptés à la situation funéraire : l'*inventio* et l'*elocutio* sont ainsi mises à contribution dans un même dessein parodique. Par exemple, l'expression « la noble Badebec » ne peut être lue que comme un oxymore, le simple nom de la géante condamnant la possibilité de la noblesse. C'est évidemment le terme « rebec » placé en position forte à la rime, qui vient exprimer l'essence du personnage. De manière similaire, le vers final, qui correspond au trait piquant couronnant souvent l'épigramme, faillit au style moyen. Il s'agit en effet d'une tautologie : « Et mourut l'an et jour que trespasa », qui met en scène un ultime renversement – par la banalité cette fois-ci – et qui dépouille la défunte de toute individualité<sup>110</sup>. C'est que, pour être véritablement efficace, le processus de réécriture s'attaque à ce qui définit le genre de l'épithaphe dans ses visées les plus essentielles : « cristalliser l'individualité du défunt dans un poème court<sup>111</sup> » afin d'en perpétuer la mémoire. Rabelais va précisément au rebours de ces données en mettant en évidence des caractéristiques physiques inadéquates – décrites dans un style inadéquat – qui discréditent toute tentative de faire valoir des vertus, et en mettant en scène une mort

---

<sup>109</sup> O. B. HARDISON, *The Enduring Monument : A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, op. cit., p. 105-106.

<sup>110</sup> Cette tautologie est un excellent exemple de l'alliance de l'*inventio* (*topos* de *teleutê*) et de l'*elocutio* que décrivent Ruth Amossy et Elisheva Rosen : « Le cliché est [...] susceptible de s'intégrer avec le lieu commun dans ce qu'on pourrait appeler une « rhétorique des *topoi* » : un art de la persuasion ou de l'ornement qui exploite les ressources de la stéréotypie tant au niveau de l'*elocutio* que de l'*inventio* ». Voir Ruth AMOSSY et Elisheva ROSEN, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982, p. 14. Même s'il n'est pas pertinent de parler de « cliché » ou de « stéréotype » à propos de la Renaissance, l'imitation n'étant pas alors perçue comme un manque d'originalité, il n'en reste pas moins que cette tautologie était, selon les dires de Mireille Huchon, très répandue au XVI<sup>e</sup> siècle. Elle est d'ailleurs utilisée une seconde fois dans l'œuvre de Rabelais, à propos de la mort de Bringuenardilles, le géant avaleur de moulins à vent.

<sup>111</sup> A. Leigh DENEEF « Epideictic Rhetoric and the Renaissance Lyric », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. III, n° 2, 1973, p. 221.

banalisée. Ainsi, en mettant à nu les traits convenus d'un genre prisé et en les remaniant dans un style pétri de comique, Rabelais parodie la littérature funéraire pratiquée par les rhétoriciens et appose une signature distinctive au genre de l'épithaphe.

### *Insertion de l'épithaphe dans le chapitre*

Si nous avons jusqu'à présent vu dans l'épithaphe de Badebec le retournement d'une norme, c'est que nous avons accordé beaucoup de crédit à l'aspect tragique du deuil. Or, l'insertion de cette pièce dans un contexte ambivalent, où le rire se mêle aux larmes, problématise sa réception. En effet, l'épithaphe est l'aboutissement d'un long questionnement où Gargantua hésite entre pleurer la mort de sa femme et se réjouir de la naissance de son fils. La déploration est elle-même traitée sur le mode parodique, ce que les critiques n'ont d'ailleurs pas manqué de souligner. Sur un plan spécifiquement rhétorique, Michael Screech situe celle-ci dans l'argumentation en général, à la fois dans la *disputatio* et la reprise des lieux convenus de la consolation<sup>112</sup>, tandis que Guy Demerson la place uniquement dans les arguments eux-mêmes, dans lesquels il voit les « *idées reçues* les plus courantes sur la mort dans la société de l'époque<sup>113</sup> ». En effet, les lieux communs de l'éloge, réduits à leur expression la plus dépouillée dans « ma bonne femme [...], qui estoit *la plus cecy la plus cela* qui feust au monde<sup>114</sup> », condamnent Badebec à l'anonymat avant même les banalités de l'épithaphe. De plus, qu'y a-t-il de plus inapproprié que de mêler la rhétorique scolastique infructueuse de la délibération *pro et contra* à une interrogation sur la réalité complexe du deuil, laquelle paraîtrait légitime si elle était abordée différemment ? Finalement, les écarts de registres qui vont du style le plus emphatique et hyperbolique : « Ha faulce mort tant tu me es malivole, tant tu me es

<sup>112</sup> Michael SCREECH, *Rabelais*, Paris, Gallimard, 1992, coll. « Bibliothèque des idées », p. 84-85.

<sup>113</sup> Guy DEMERSON, « Le *Pantagruel*, dictionnaire d'idées reçues? », *Bulletin des amis de Rabelais et de la Devinière*, t. V, n° 7, 1998, p. 398.

<sup>114</sup> F. RABELAIS, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 226; nos italiques.

outrageuse de me tollir celle à laquelle immortalité appartenoit de droict<sup>115</sup> » au style le plus bas, voire vulgaire : « Ha Badebec, ma mignonne, mamye, mon petit con (toutesfois elle en avoit bien troys arpens et deux sexterées) ma tendrette, ma braguette, ma savate, ma pantofle jamais je ne te verray<sup>116</sup> » discréditent l'exhortation du vivant à la morte et à Dieu, reconduisant ainsi l'expression convenue de la lamentation.

En fait, la délibération hésitante de Gargantua rappelle la suspension du jugement mise en œuvre dans un épisode similaire du roman de chevalerie *Huon de Bourdeaulx*<sup>117</sup>, et surtout dans deux poèmes de Clément Marot, l'épithaphe XIII « De Jehan Serre, excellent joueur de farces<sup>118</sup> » et le rondeau XXX « Du vendredi saint<sup>119</sup> », qui s'apparentent à la *gélodacrye*, « expression antinomique d'un deuil joyeux<sup>120</sup> ». Le premier poème est plutôt enjoué, tandis que le second est macabre et fait état d'un rire grinçant. Le genre du « rire-larmes » peut donc être traité avec plus ou moins de sérieux, tout en conservant une marge de doute quant à son intention. L'épithaphe de Badebec, pièce épithaphe à laquelle s'adonne Gargantua après avoir longuement exploité les ressources du genre délibératif, présente pour le lecteur les mêmes particularités, dans la mesure où il se trouve assailli, après l'avoir lue, par la même perplexité que celle que ressentie par le géant face au deuil. Mais, alors que pour Gargantua l'épithaphe constitue une réponse à ses doutes, met un terme

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Dans un article traçant les liens entre les romans de chevalerie et l'œuvre de Rabelais, Jean Céard remarque que tout se passe comme si la mort de Clairette, décédée en mettant au monde une petite fille, et le désespoir de son mari, le roi Florent, correspondait à une « première version, encore maladroite, de la célèbre page du *Pantagruel*. » Le deuil de Gargantua serait alors le produit d'une imitation, la « dénaturation d'une jolie scène pitoyable, traitée ici en comédie ». Jean CÉARD, « Rabelais, lecteur et juge des romans de chevalerie », *loc. cit.*, p. 241.

<sup>118</sup> « [...] O vous, humains Parisiens,/ De le pleurer pour récompense/ Impossible est : car quand on pense/ A ce qu'il souloit faire et dire,/ On ne peut tenir de rire./ Que dis-je? on ne le pleure point?/ Si fait-on. Et voici le point:/ On en rit si fort en maints lieux/ Que les larmes viennent aux yeux./ Ainsi, en riant on le pleure,/ Et en pleurant on rit à l'heure. [...] » dans C. MAROT, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, vol. I, p. 108.

<sup>119</sup> « Deuil ou plaisir me faut avoir sans cesse:/ Deuil, quand je vois (ce jour plein de rudesse)/ Mon Rédempteur pour moi en la croix pendre ;/ Ou tout plaisir, quand pour son sang épandre/ Je me vois hors de l'infemale presse./ Je rirai donc : non, je prendrai tristesse./ Tristesse? oui, dis-je, toute liesse./ Bref, je ne sais bonnement lequel prendre,/ Deuil ou plaisir./ Tous deux sont bons, selon que Dieu nous dresse:/ Ainsi la mort, qui le Sauveur oppresse,/ Fait sur nos cœurs deuil et plaisir descendre:/ Mais notre mort, qui enfin nous fait cendre,/ Tant seulement l'un ou l'autre nous laisse,/ Deuil ou plaisir », *ibid.*, p. 150-151.

<sup>120</sup> Frank LESTRINGANT, préface de *L'Adolescence clémentine* de Clément MAROT, *L'Adolescence clémentine*, Paris, Gallimard, 1987, coll. « Poésie », p. 17.

à son deuil et marque un retour au monde des vivants et de la chair, elle est pour le lecteur une source d'interrogations renouvelées : le traitement parodique déstabilise toute tentative de trancher définitivement en faveur d'un sens stable, du rire ou des larmes.

C'est cette hésitation constante entre le tragique et le comique qui prévient une conclusion trop hâtive à la satire. En effet, malgré le retournement de la rhétorique de l'éloge, le lecteur compatit avec Gargantua et rit de Badebec sans méchanceté. De même que « les hésitations de Gargantua sont plus comiques que satiriques<sup>121</sup> », de même, l'építaphe s'illustre plus par son aspect amusant que par son aspect acerbe. Force est de constater que l'insertion de l'építaphe dans un contexte comique ponctué d'allusions au corps harmonise l'économie interne et externe de la pièce dans une même visée parodique. Si, déjà, l'épisode de la mort de Badebec multiplie les clin d'œil salaces et s'achève sur un banquet, les blasons anatomiques, quant à eux, développent un rapport au corps beaucoup plus complexe, dont la parodie saisira les aspects les plus susceptibles d'éveiller le rire.

### ***Blasons (TL, XXVI et XXVIII, TL, XXXVIII) et anatomie (QL, XXX-XXXII)***

#### ***Le blason : origines et caractéristiques***

Objet d'un vif succès sous la forme que lui donne Clément Marot dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, le blason poétique n'en est pas moins redevable à une série d'éléments fondateurs tenant tant à des traditions et à des procédés littéraires divers qu'à l'intérêt scientifique pour le corps humain à la Renaissance. Marqué par ses origines héraldiques, héritier de la liste médiévale et stimulé par les recherches dans le domaine de l'anatomie<sup>122</sup>, il est le point de rencontre d'intérêts convergents dont l'enjeu principal est la description, souvent exhaustive, d'un objet donné.

<sup>121</sup> M. SCREECH, *Rabelais, op. cit.*, p. 87.

<sup>122</sup> Dans une excellente monographie, Jonathan Sawday explore l'hypothèse d'un essor parallèle du blason littéraire et des recherches anatomiques. Jonathan SAWDAY, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance culture*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 192.

Dans une excellente monographie sur le blason, Alison Saunders analyse l'élaboration de cette forme poétique en soulignant, d'une part, l'importance de la tradition héraldique et emblématique, et, d'autre part, la filiation toute française sensible tant dans les sujets abordés et les *topoi* que, d'un point de vue stylistique, dans le procédé de répétition<sup>123</sup>. Ainsi, dans son acception héraldique, le terme « blason » fait référence au texte explicatif, rédigé le plus souvent en prose, accompagnant un écu, comme en témoignent les nombreux *Blasons des armes* composés au XV<sup>e</sup> siècle. Cette fonction interprétative transparaît plus tard dans les blasons anatomiques, où l'image et le texte, souvent imprimés sur un même feuillet à la Renaissance, s'éclairent l'un l'autre dans une parfaite réciprocité. Par contre, le recours à l'amplification par la répétition qui caractérise le blason poétique et qui représente l'un des outils les plus efficaces en matière de description et d'augmentation du discours, n'est pas issu de la même tradition; il ressortit plutôt au catalogue médiéval, qui s'attache à réunir, analyser et classer les différents aspects d'un phénomène<sup>124</sup>. Cette volonté de recensement méthodique est également sensible dans les blasons poétiques, quoique les enjeux y soient différents, et semble témoigner d'une convergence d'intérêts pour l'analyse d'un objet unique<sup>125</sup>.

Néanmoins, le blason anatomique doit son émergence, en tant que pratique poétique codifiée, à l'invitation lancée par Clément Marot en 1535 à suivre l'exemple de son *Beau* et de son *Laid Tetin* et à composer des pièces à propos du corps féminin. Cet appel, entendu par de nombreux poètes, est le geste fondateur qui précise les caractéristiques d'une pratique jusqu'alors peu unifiée. Publiés une première fois en 1536, en appendice à

---

<sup>123</sup> Sans pour autant nier toute perméabilité, Alison Saunders prend position contre l'hypothèse de l'influence italienne, celle de la poésie amoureuse pour le blason, d'une part, et celle des *Capitoli* satiriques pour le contre-blason, d'autre part, et montre que la tradition française permet de rendre compte des origines du blason poétique. Voir à cet égard les trois premiers chapitres de son livre, *The Sixteenth-Century Blason Poétique*, Berne, Peter Lang, 1981, « University of Durham Publications », p. 17-112.

<sup>124</sup> Alison Saunders rappelle que ce type d'exercice peut s'attacher à des objets très différents : « The poetic compendium [...] could cover any one of a variety of topics, ranging from bestiaries to *calendriers*, from lists of notable women to lists of precious stones, and so on », *ibid.*, p. 81.

<sup>125</sup> Rabelais semble apprécier cette forme puisqu'il compose notamment une liste des jeux de Gargantua (*G*, XXII), un catalogue de livres (*P*, VII), un bestiaire (*QL*, LXIV), une liste de cuisiniers (*QL*, XL) et de victuailles (*QL*, LIX-LX).

*l'Hécatomphile* d'Alberti, les blasons font, dès 1543, l'objet de recueils séparés intitulés *Blasons du corps féminin* ou *Blasons anatomiques du corps féminin*. Conçus en vue d'être regroupés, ils traitent chacun d'une partie différente de l'anatomie féminine, ce qui donne à la notion de *corpus* une signification littérale et renforce le sentiment d'appartenance générique.

D'ailleurs, la définition du blason que propose Thomas Sébillet dans son *Art poétique français* (1548) reflète les conditions d'émergence très particulières de cette forme poétique. Contrairement à l'épithaphe, dont cet ouvrage ne fait pas grand cas, le blason, auquel s'ajoutent des sujets connexes, fournit matière à un chapitre entier intitulé *Du Blason, et de la définition, et description*. Malgré un titre annonçant un champ d'investigation plus large, le terme « blason » pouvant en théorie désigner des sujets variés, les explications fournies par Sébillet portent plus spécifiquement sur le blason anatomique et assurent une certaine cohésion dans la mesure où elles identifient clairement les modèles à imiter, soit Clément Marot et Maurice Scève pour son blason du Sourcil<sup>126</sup>. De fait, les blasons anatomiques, sans pour autant être homogènes, sont reconnaissables à plusieurs traits distinctifs. Pour Sébillet, cette forme poétique participe pleinement de la rhétorique épithaphe, dans son double aspect d'éloge et de blâme, et partant puise dans son réservoir topique la matière de l'*inventio* : « 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. » Pourtant, un bref survol de l'ensemble des blasons anatomiques montre que ceux-ci n'exploitent pas les ressources de la rhétorique de l'éloge dans leur ensemble et se limitent à un choix très circonscrit de lieux communs, probablement parce que les thèmes abordés dans un poème tout entier tourné vers un fragment corporel appellent ce type de sélection. Il semble que les *topoi* du *sôma* (qualités physiques) et des *aretai* (vertus) soient utilisés presque à

---

<sup>126</sup> T. SÉBILLET, *Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., p. 136.

l'exclusion de tout autre, qu'il s'agisse du blason, c'est-à-dire d'un poème d'amour consacré à un éloge de la beauté, ou du contreblason qui fustige la laideur. Par ailleurs, il est possible de dégager plusieurs traits distinctifs se rapportant à l'*elocutio*, en particulier l'apostrophe à la deuxième personne de l'objet traité, le recours à l'anaphore qui n'a de cesse de rappeler le sujet du poème, tout en précisant son contenu, dans un retour constant de la description sur elle-même. La pratique du blason montre également que certains types de comparaison sont valorisés. En effet, l'objet décrit doit se mesurer à l'aune d'éléments extrinsèques : d'autres fragments corporels, d'une part, ce qui permet de renforcer le lien des pièces individuelles avec un tout cohérent, et l'univers, d'autre part, qui réactive l'analogie, véritable passage obligé de la pensée à la Renaissance, du macrocosme au microcosme. À ce lien binaire s'ajoute la plupart du temps un troisième pôle occupé par le poète, qui se situe par rapport au corps féminin en décrivant les effets que ce dernier exerce sur lui.

La place que Sébillet accorde au blason anatomique dans son traité poétique participe de la flambée d'enthousiasme dont cette forme fait l'objet entre 1530 et 1550. Hormis les modèles du genre : Clément Marot, auteur du *Beau Tetin* et du *Laid Tetin*, et Maurice Scève qui écrit cinq blasons à la louange du corps féminin (*Sourcil, Larme, Front, Gorge* et *Souspir*), Eustorg de Beaulieu s'entraîne au blason avec, entre autres, ses pièces sur la joue, le nez, la dent et le cul. Claude Chappuys rédige une pièce en l'honneur de la main, Mellin de Saint-Gelais loue les cheveux et Antoine Héroet blasonne l'œil. Charles de la Hueterie compose quant à lui dix-neuf contreblasons. Ces quelques exemples ne sauraient rendre justice au foisonnement de cette forme poétique, à laquelle s'appliquent seize participants dans l'édition de 1543 des *Blasons anatomiques du corps féminin*.

Dans ce contexte, il n'est guère surprenant que Rabelais se soit intéressé à cette forme poétique et qu'il s'y fasse, à son tour, la main. En effet, les *Tiers* et *Quart Livres*, publiés en 1552, comportent plusieurs pièces épidiectiques qui s'apparentent au blason

anatomique : le blason et le contreblason du couillon prononcés par Panurge et Frère Jean respectivement, de même que l'anatomie de Quaresmeprenant et le blason du fou Triboulet.

***Le blason et le contreblason du couillon (TL, XXVI et XXVIII)***

Le blason et le contreblason du couillon sont prononcés au cours des consultations de Panurge qui cherche à savoir s'il doit se marier. Exaspéré par la réponse du savant Her Trippa qui lui prédit qu'il sera cocu, il s'en remet à Frère Jean et l'enjoint de lui donner son avis sur la question. C'est à l'occasion de cette demande que le blason apparaît, le vocatif servant de prétexte à cette pièce qui porte sur les parties génitales masculines bien sûr mais également sur frère Jean, par déplacement métaphorique. Le contreblason jaillit quant à lui à la faveur de la réponse de frère Jean qui recommande le mariage à Panurge, afin d'éviter que son organe dépérisse et ressemble à l'objet décrit.

Malgré la problématisation instaurée par la fiction, qui attribue à deux personnages différents (Panurge et Frère Jean) la paternité des pièces qui ne s'adressent d'ailleurs pas à la même personne, on peut reconnaître dans le blason et le contreblason du couillon le jeu de mise en regard de deux pièces relevant d'un exercice unique. Ainsi, près de vingt ans après le *Beau et le Laid Tetin*, Rabelais répond à l'appel de Marot en composant deux pièces sur un fragment corporel, selon les catégories opposées de l'éloge et du blâme, appel auquel seul Claude Chappuys avait fait suite, en rédigeant un blason et un contreblason du cœur. Bien que la narration ne leur appose pas explicitement de signe générique, les pièces insérées dans la fiction ne peuvent guère échapper à l'attention du lecteur qui détecte en elles les traits les plus caractéristiques du blason en ce qu'elles s'attachent à décrire une partie du corps humain par la répétition de l'invocation à l'objet traité. En plus d'un arrangement thématique qui semble privilégier, dans cet ordre précis, les lieux communs

du *sôma* (tour à tour dans ses aspects de beauté et de force) et des *praxeis*<sup>127</sup>, l'effet de miroir est appuyé par la correspondance presque impeccable du blason et du contreblason, qui comportent chacun des « doubles carrillons de couillons<sup>128</sup> », c'est-à-dire deux colonnes comportant respectivement quatre-vingt trois et quatre-vingt quatre expressions chacune<sup>129</sup>.

Pourtant, si le jeu d'imitation entre le blason et le contreblason est respecté et que les deux pièces présentent une identité formelle et typographique indéniable, le passage du modèle proposé par Marot aux blasons de Rabelais est moins évident, comme le choix de l'organe décrit le laisse d'emblée présager. C'est que, s'ils ne sont pas nécessairement choisis parmi les parties les plus nobles, comme dans le cas de poèmes à la louange du cul ou du con, les fragments corporels blasonnés appartiennent toujours traditionnellement à la femme. Un éloge (ou un contre-éloge) des parties génitales masculines véhicule donc une ironie qui interroge la flexibilité du genre. Une lecture comparée des textes de Marot et de Rabelais en laisse clairement transparaître les dissimilitudes.

*Du beau tetin*

Tetin refaict, plus blanc qu'ung oeuf,  
Tetin de satin blanc tout neuf,  
Tetin qui fais honte à la rose,  
Tetin plus beau que nulle chose ;  
Tetin dur, non pas Tetin, voyre,  
Mais petite boule d'ivoire  
[...] <sup>130</sup>.

*Du layd tetin*

Tetin qui n'as rien que la peau,  
Tetin flac, Tetin de drappeau,  
Grand Tetine, longue Tetasse,  
Tetin, doy je dire bezasse  
Tetin au grand vilain bout noir  
Comme celluy d'un entonnoir  
[...] <sup>131</sup>.

<sup>127</sup> On voit se dessiner très approximativement les tendances suivantes : lignes 1-22 consacrées en majorité à l'apparence du couillon ; lignes 23-70 portant sur sa force ; lignes 71-83 décrivant ses actes.

<sup>128</sup> F. RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 434.

<sup>129</sup> Dès la première édition du *Tiers Livre*, le texte est disposé de la sorte.

<sup>130</sup> C. MAROT, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, tome II, p. 241.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 242.

Panurge

Frère Jean

*Blason du couillon**Contreblason du couillon*

Couillon moignon.	c. de renom.	Couillon flatry	C. moisy
c. paté.	c. naté.	c. rouy.	c. chaumeny.
c. plombé.	c. laicté.	c. poitry d'eau froide	c. pendillant.
c. feutré.	c. calfaté.	c. transy	c. appellant.
c. madré.	c. relevé.	c. avallé.	c. guavasche.
c. de stuc.	c. de crotisque <sup>132</sup> .	c. fené.	c. esgrené <sup>133</sup> .

Il semble que les pièces prononcées par Panurge et Frère Jean ne conservent du blason que les traits stylistiques les plus marqués, dans une entreprise de dépouillement parodique qui rapproche l'éloge et le blâme de la liste médiévale. Ainsi, la description harmonieuse dont, dans les meilleurs poèmes, le corps peut faire l'objet est réduite ici à la répétition du même substantif accompagné d'un adjectif ou d'une courte expression. En fait, tout se passe comme si les personnages rabelaisiens prenaient à la lettre la figure associée à la rhétorique épideictique dès Aristote : l'amplification, qui ne peut être illustrée plus littéralement que par l'empilement d'épithètes dans des colonnes lexicales. Ce mouvement de réduction au ressort stylistique de l'anaphore (laquelle avait déjà été utilisée tout aussi systématiquement par François Sagon dans son blason du pied<sup>134</sup>) qui fournit en retour prétexte à un déploiement démesuré correspond à un procédé parodique fort différent des effets mis à l'œuvre dans le dicton victorial et l'épithaphe de Badebec : ici, le blason et le contreblason du couillon respectent les *topoi* de la rhétorique de l'éloge, limitant le terrain de la parodie au domaine de l'*elocutio*.

Or, il n'est pas surprenant que Rabelais se soit intéressé au blason anatomique : un genre qui pose ses modèles et ses règles de manière si tranchée ne peut que fournir une

<sup>132</sup> F. RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 432. Le blason et le contreblason du couillon sont ici placés vis-à-vis, comme les pièces de Clément Marot, afin de les éclairer par une lecture comparée.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 439.

<sup>134</sup> « Pied de façon à la main comparable,/ Pied ferme et seur, en assiete honorable,/ Pied qu'on regarde avant cuisse et Tetin,/ Pied faisant guect de soir et de matin,/ Pied nécessaire avec l'œil pour conduyre,/ Pied convenable pour à chasse se duire,/ Pied où se voit la grace et le maintien,/ Pied où nature a mis nostre soutient [...] », dans *Les Blasons du corps féminin*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1987, « Le vice impuni, 6 », p. 98-99.

excellente matière à la parodie. Qui plus est, dès le milieu du siècle, cette forme s'était épuisée et avait cessé d'être pratiquée, probablement parce qu'elle n'offrait qu'un nombre limité d'objets à décrire. L'unique fragment corporel qui restait encore disponible était alors les parties génitales de l'homme. Cette exploration du blason anatomique par le rire rapproche celui-ci de la liste descriptive, son prédécesseur médiéval. En effet, quoique tout effet poétique n'en soit pas exclu, les pièces de Rabelais ne correspondent pas, d'un point de vue formel, à la définition formulée par Sébillet et à la pratique des blasonneurs, qui stipule l'usage de la rime et des vers de huit ou dix syllabes<sup>135</sup>. La lecture des colonnes ligne après ligne témoigne bel et bien d'une recherche sur le plan de la versification, mais dans un arrangement qui n'a rien de systématique. Les blason et contreblason du couillon sont de fait des pièces hybrides qui se défont, en ce qu'ils revendiquent leur appartenance à un genre tout en tendant vers autre chose. L'anatomie de Quaresmeprenant que nous allons à présent analyser, connaît le même phénomène, en ce qu'elle se situe elle aussi à mi-chemin entre le blason et le *compendium* médiéval.

### ***L'anatomie de Quaresmeprenant (QL, XXX-XXXII)***

Pendant la longue quête du *Quart Livre*, les compagnons passent près de l'île de Tapinois, habitée par le très austère Quaresmeprenant, ennemi des Andouilles et de Mardi Gras. C'est à l'occasion de cet épisode que Xenomanes, le pilote de la Thalamège, se lance dans une description du maître des lieux, à la demande de Pantagruel<sup>136</sup>. Cette requête, qui porte sur « sa forme et corpulence en toutes ses parties », détermine une « anatomie<sup>137</sup> ». C'est ce terme, ainsi que les enjeux qu'il véhicule, qui nous permettent d'établir un lien avec le blason. En effet, il y a convergence d'intérêts entre le blason en tant que pratique

<sup>135</sup> T. SÉBILLET, *Art poétique français*, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>136</sup> « Vous me ferez plaisir, dist Pantagruel, si comme m'avez exposé ses vestemens, ses alimens, sa maniere de faire, et ses passetemps : aussi me exposez sa forme et corpulence en toutes ses parties. » F. RABELAIS, *Quart Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 607.

<sup>137</sup> Le chapitre XXX porte le titre suivant : « Comment par Xenomanes est anatomisé et descript Quaresmeprenant » (nous soulignons).

littéraire et les dissections anatomiques, dont l'émergence à titre de science coïncide avec sa mise en forme poétique.

Cette anatomie de Quaresmeprenant est ambiguë en ce que son statut n'est pas aussi clairement établi que dans le blason et le contreblason du couillon, où éloge et blâme sont séparés en deux pièces, certes complémentaires, mais différentes. Il semble pourtant que la description se positionne du côté du blâmable, notamment en raison du rapprochement que Pantagruel établit entre cette créature monstrueuse, c'est-à-dire extraordinaire – le monstre étant avant tout celui que l'on pointe du doigt, celui que l'on montre – et le mythe de Physie et d'Antiphysie<sup>138</sup>, qui offre une représentation littérale du renversement à l'œuvre dans ce personnage. À l'image des enfants d'Antiphysie, qui ont les pieds en l'air et la tête en bas, Quaresmeprenant est, par son apparence physique comme par ses activités<sup>139</sup>, un être de paradoxe ; il doit être rangé parmi les *adunata* dont la Renaissance était friande<sup>140</sup>. Il fait en cela écho au blason de Triboulet que nous analyserons plus tard, en ce qu'il incarne lui aussi une forme de folie.

Conformément à l'ordre de la dissection, la description de Quaresmeprenant commence par les parties internes (le chapitre XXX leur est consacré) pour s'achever avec les parties externes (auxquelles est dédié le chapitre XXXI). Par contre, l'énumération – de haut en bas pour les premières, de bas en haut pour les secondes – ne suit pas le passage du scalpel. Le déploiement de l'écriture ne suit aucun des découpages traditionnellement adoptés par Galien, Vésale ou Fuchs, qui s'accordent, en général, pour commencer la dissection avec l'estomac<sup>141</sup>. Les anatomies à proprement parler vont, elles, de haut en bas,

<sup>138</sup> « Voylà, dist Pantagruel, une estrange et monstrueuse membreure d'home : si home le doibs nommer. Vous me reduisez en memoire la forme et contenance de Amodunt et Discordance », F. RABELAIS, *Quart Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 614.

<sup>139</sup> « Travailloit rien ne faisant : rien ne faisoit travaillant. Corybantioit dormant : dormoit corybantiant les oeilz ouvers [...]. Rioit en mordant, mordoit en riant [...] », *ibid.*

<sup>140</sup> Voir par exemple les *Adages* d'Érasme ou les proverbes renversés de Brueghel.

<sup>141</sup> Marie Madeleine FONTAINE, « Quaresmeprenant : l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale », dans *Rabelais in Glasgow : Proceedings of the Colloquium held at the University of Glasgow in December 1983*, James A. Coleman et Christine M. Scollen-Jimack (dir.), Glasgow, University of Glasgow, 1984, p. 90.

ce qui n'est pas le cas des parties externes dans la pièce analysée. L'anatomie de Quaresmeprenant n'en est pas pour autant désordonnée, bien au contraire; toutefois, le chemin emprunté à l'extérieur vient inverser la disposition des parties internes, comme pour refermer la description sur elle-même. C'est précisément le mouvement à l'œuvre dans le blason, qui traduit une volonté d'embrasser et de rendre compte d'une réalité dans la multiplicité de ses aspects.

Pourtant, dans le cas de l'anatomie, si le texte porte bien sur un objet unique, un corps dans son ensemble, le blason, lui, s'attache à une seule partie du corps. Tout se passe comme si l'anatomie jouait, mais avec des résultats opposés, sur le double mouvement d'émiettement et de rassemblement du corps à l'œuvre dans les blasons. Cependant, l'anatomie découpe un tout, tandis que le recueil de blasons réunit ce qui est éclaté.

On ne peut pas pour autant réduire l'anatomie de Quaresmeprenant à un index, comme celui que composera Charles Estienne en 1546 dans *La Dissection des parties du corps humain* et qui, réparti en quatre colonnes, s'étale sur une douzaine de pages<sup>142</sup>. Certes, cette pièce s'apparente au *compendium* médiéval : le caractère rigoureux de l'énumération ne laisse aucune place aux *topoi* de la rhétorique de l'éloge et il ne semble pas y avoir de recherche sur le plan de la versification. Pourtant, l'anatomie de Quaresmeprenant renferme une caractéristique qui n'est présente dans aucune des nombreuses énumérations rabelaisiennes : elle se décline presque uniquement selon le même schéma syntaxique, qui met en regard deux termes étrangers l'un à l'autre, à la faveur d'une comparaison :

L'excroissance vermiforme, comme un pillemaille.  
 Les membranes, comme la coqueluche d'un moine.  
 L'entonnoir, comme un oiseau de masson.  
 La voulte, comme un gouimphe.  
 Le conare, comme un veze [...] <sup>143</sup>.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>143</sup> F. RABELAIS, *Quart Livre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 608.

Or, l'emploi de l'analogie dans son expression comparative est l'un des traits stylistiques les plus distinctifs du blason. Alimentant le procédé de l'amplification, elle constitue un facteur indispensable d'augmentation du discours. C'est le même intérêt pour la description qui lie l'anatomie et le blason : inlassablement, le même objet – l'ensemble de Quaresmeprenant ou une partie du corps féminin – est réévalué par l'écriture. Ce mouvement de redéfinition est exploité de manière systématique dans l'épisode du *Quart Livre*, dans l'association d'un comparant et d'un comparé, et de manière exhaustive, dans l'écart entre les deux termes de la comparaison, qui conduit à un repositionnement constant de l'objet décrit dans l'esprit du lecteur qui, à l'image de Quaresmeprenant se retrouve, « [l]'imagination, comme un quarillonnement de cloches<sup>144</sup>. » Le caractère hétéroclite de cette anatomie faite de bric et de broc, réunissant « robinet », « baudrier », « mitre abbatiale », « tortue de guarigues » et « flageolet », bref des articles tirés de réalités très différentes, permet de construire un être grotesque et démesuré. Surtout, la tension entre la liste méthodique, purement énumérative, des différentes parties du corps, et le comparé qui, dans une véritable anatomie devrait venir expliciter et éclairer le travail de dissection, crée un effet comique. Ceci est probablement lié au fait que, comme le souligne Marie Madeleine Fontaine, « l'analogie commençait à ne plus jouer dans la médecine le rôle qu'elle devait alors au galénisme<sup>145</sup>. » Dès lors, la comparaison, débarrassée de sa fonction heuristique, se joue de toute pertinence et glisse dans l'arbitraire, libérant un espace où s'engouffre le rire.

Plus encore que dans le cas du blason et du contreblason du couillon, l'anatomie de Quaresmeprenant s'apparente au *compendium* médiéval. Pourtant, même si elle n'adopte pas toutes les caractéristiques formelles du blason, elle partage plusieurs de ses enjeux fondamentaux avec ce genre poétique. Il semble que Rabelais affectionne tout

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 610.

<sup>145</sup> M. M. FONTAINE, « Quaresmeprenant : l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale », *loc. cit.*, p. 90.

particulièrement ce type de mélange, où une forme vient en télescoper une autre. Pourtant, ce jeu générique ne représente qu'une possibilité parmi d'autres et le blason de Triboulet, qui distend encore davantage la structure qui assure son unité, constitue peut-être une tentative plus extrême encore.

### *Le blason du fou Triboulet (TL, XXXVIII)*

La consultation du fou Triboulet a un statut particulier dans l'enquête de Panurge sur la question du mariage parce qu'elle en constitue l'ultime étape et lance le voyage du *Quart Livre*. Elle fournit également le prétexte à une description du fou qui se réclame du blason, comme l'indique le titre du chapitre XXXVIII : « Comment par Pantagruel et Panurge est Triboulet blasonné<sup>146</sup> ». Or, ce signe permet de raccrocher à une pratique une pièce dont l'appartenance générique est instable. Certes, le blason de Triboulet fait référence à un objet unique, mais il s'éloigne plus encore des exigences de forme et de contenu posées par Sébillet que les pièces sur le couillon, l'interpellation à la troisième personne et le sujet de l'éloge oblitérant tout lien direct avec le blason anatomique<sup>147</sup>.

Il semble en fait que l'éloge du fou explore plus à fond les effets mis en œuvre dans le blason et le contreblason du couillon. Tout en conservant la disposition typographique de la mise en colonnes et le même type d'effets stylistiques<sup>148</sup>, il intègre en un morceau unique les interventions des deux interlocuteurs, Pantagruel et Panurge, contrairement aux listes positive et négative établies séparément par Panurge et Frère Jean. Cette fusion des

<sup>146</sup> F. RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 470 ; nous soulignons.

<sup>147</sup> À l'occasion d'une rencontre dans son bureau de Tokyo le 22 janvier 2003, Anna Ogino a eu l'amabilité de souligner les parallèles formels existants entre le blason de Triboulet et la tradition des « sermons joyeux ». Elle a notamment attiré notre attention sur la notion de « cry », dont elle donne un exemple tiré du *Jeu du prince des Sotz et mere Sotte* dans son livre : « Sotz lunatiques / sotz estourdis / sotz sages / Sotz de villes / de chasteaux / de villages... ». Il est vrai que le rapprochement est frappant. Pourtant, il n'invalide pas le lien établi avec le blason. On pourrait même y voir une expression supplémentaire du phénomène de jeu entre les genres que nous avons déjà constaté à l'occasion des autres blasons. Voir Anna OGINO, *Les Éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, Tokyo, Tosho, 1989, p. 144.

<sup>148</sup> Plusieurs chercheurs ont analysé le rapport des épithètes entre elles. Voir en particulier les études détaillées de François RIGOLOT, *Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996, [1972] (2<sup>e</sup> édition revue et augmentée), p. 168-170 et de François ROUDAUT, « Quelques remarques sur le 'blason du fou'. Rabelais, le *Tiers Livre*, ch. XXXVIII », *Information littéraire*, XLVIII, n° 2, 1996, p. 3-9.

épithètes est déterminante pour le blason de Triboulet qui englobe de la sorte deux discours disposés l'un vis-à-vis de l'autre<sup>149</sup>, dont les moteurs rhétoriques diffèrent. Marie-Luce Demonet fait remarquer que la liste de Pantagruel est basée sur la synecdoque tandis que celle de Panurge procède par antithèse, dans un mouvement de réaction face au discours du géant<sup>150</sup>. C'est la présence de Panurge qui enrayer toute tentative de mise en ordre systématique du blason. Les *topoi* de la rhétorique de l'éloge traditionnellement liés au blason anatomique sont présents mais apparaissent rarement de manière claire dans un regroupement de qualificatifs similaires<sup>151</sup>. Surtout, les catégories antithétiques du blâme et de l'éloge s'interpénètrent dans un dense écheveau qui semble contrevenir à la classification rhétorique traditionnelle.

Or, ce mélange des données épидictiques est directement lié au sujet de la pièce, la folie, qui fait du blason de Triboulet un éloge paradoxal, c'est-à-dire « la défense, selon les règles de l'*encomium* traditionnel, d'un sujet inattendu, sans dignité ou indéfendable<sup>152</sup> ». Érasme avait une première fois réuni le genre épидictique et le thème de la folie dans l'*Éloge de la folie* (1508). Il semble donc qu'outre l'imitation du blason sur le plan formel, Rabelais suive l'exemple d'Érasme, à qui il emprunte l'essentiel de sa matière : tout

<sup>149</sup> Telle était la disposition du texte dans la première édition du *Tiers Livre*. Nous tenons à remercier Joël Castonguay-Bélanger qui, lors d'une communication intitulée « Imitation, travestissement, parodie : la rhétorique épидictique chez Rabelais » prononcée à l'Université de Montréal en mars 2001 dans le cadre du sixième colloque interuniversitaire des étudiants en littérature (CIEL), a ouvert le chemin à cette étude en posant les premiers jalons d'une réflexion sur le genre épидictique.

<sup>150</sup> Marie-Luce DEMONET-LAUNAY, « Le 'Blason du Fou' (*Tiers Livre*, ch. 38), binarité et dialogisme », dans *L'Intelligence du passé, les faits, l'écriture et le sens. Mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis*, Tours, Université de Tours, 1988, p. 91. Cela dit, les subtilités régissant la logique interne des colonnes ne doivent pas obscurcir le fait que le blason de Triboulet, dans son élaboration générale, relève d'une série d'imitations – Pantagruel et Panurge cherchant à se surpasser l'un l'autre –, qui n'est pas étrangère à l'épisode de « fureur poétique » constaté à la fois dans la composition des trophées et de l'épilémie de la Bouteille. L'esthétique de l'imitation, qui semble chérir son rapport à la folie, fait sentir son influence même après la fin du blason : « PANT. Si raison estoit pourquoy jadis [...] PAN. Si tous folz portoient crochiere [...] PANT. S'il estoit Dieu Fatuel [...] PAN. Si tous folz alloient les ambles [...] », F. RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 473.

<sup>151</sup> François Roudaut a essayé pour sa part de démêler les composantes de ce blason dans une perspective rhétorique. Il distingue dans la liste de Pantagruel les trois parties qui, selon lui, constituent le genre démonstratif : l'origine du personnage, ses actions, la péroraison. Outre cette définition étrange qui place sur le même plan des lieux communs et une partie du discours, les divisions établies sont plutôt approximatives. Voir François ROUDAUT, « Quelques remarques sur le 'blason du fou'. Rabelais, le *Tiers Livre*, ch. XXXVIII », *loc. cit.*, p. 5.

<sup>152</sup> Rosalie COLIE, *Paradoxia epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 3.

d'abord la réunion de plusieurs acceptions de la folie dans un même discours, dont le résultat immédiat est de brouiller les catégories admises de la folie et de la sagesse<sup>153</sup>, ensuite la vérité paulinienne de la folie en Dieu attestée par l'épisode du juge Bridoye dont le récit entoure le blason de part et d'autre<sup>154</sup>. D'Érasme à Rabelais, il n'est donc pas question de parodie. La filiation est limpide.

Pourtant, tout en conservant la correspondance entre l'imbrication de la sagesse et de la folie et celle de l'éloge et du blâme, le blason de Triboulet témoigne d'une volonté de placer la folie dans une problématique plus particulièrement verbale. Si, chez Érasme, la folie est déterminée par une unique épithète au superlatif « *stultissimus* » (par référence à l'homme)<sup>155</sup>, elle consiste, chez Rabelais, en une liste de plus de deux cents qualificatifs. Il s'agit de deux esthétiques opposées, la première étant fondée sur la tautologie (*Stultitia stultissima est*), la seconde sur l'accumulation. Or, l'emploi de ce procédé rhétorique, que nous avons pu aussi observer dans tous les blasons rabelaisiens, semble trouver dans le thème de la folie un terrain particulièrement fertile. Le caractère excessif du procédé permet d'exprimer la folie au mieux, en participant de sa logique<sup>156</sup>. L'amas verbal, qui opère une distanciation par rapport à la prose cohérente et aux exigences syntaxiques, finit par brouiller le sens de l'éloge au profit du signifiant : la surdétermination de l'objet blasonné, qui résulte d'une volonté de tout dire dans une synchronie impossible, rend ce même objet insaisissable, irrémédiablement pluriel<sup>157</sup>. Le blason de Triboulet représente

---

<sup>153</sup> Chez Érasme, la conception de la folie recouvre trois types mis en évidence par Joël Lefebvre, soit la « folie créatrice » qui instaure, dans ses liens avec le plaisir, la passion et l'illusion, un rapport à l'homme positif et détermine un bonheur opposé à la sagesse stoïcienne, la « folie des hommes », folie négative, associée au vice et dont Érasme fait la satire, et la « folie de l'Évangile et de l'extase mystique » finalement, qui se nourrit de l'exemple de saint Paul et qui exploite le paradoxe selon lequel il faut être fou pour être sage. Voir Joël LEFEBVRE, *Les Fols et la Folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 245.

<sup>154</sup> Pantagruel se livre à un exposé explicite sur la folie selon saint Paul, en préambule au blason de Triboulet, au chapitre XXXVII, puis à l'issue du procès du juge Bridoye, au chapitre XLIII.

<sup>155</sup> F. RIGOLOT, *Les Langages de Rabelais, op. cit.*, p. 163.

<sup>156</sup> François Rigolot souligne que l'éloge de Triboulet, par sa forme originale, permet de pénétrer la « durée réelle » de la folie, *ibid.*

<sup>157</sup> Érasme est parvenu au même résultat, mais de manière différente, en situant le paradoxe à un autre niveau. Le brouillage ne s'effectue pas par le biais de l'imbrication directe des catégories épideictiques, mais par le personnage de Folie, qui porte un discours sur elle-même pour faire son propre éloge.

l'une des réalisations les plus audacieuses de Rabelais en matière d'épictique. Tant les catégories traditionnelles du blâme et de l'éloge que la forme du blason sont mises à mal, dans une exploration verbale qui exacerbe le paradoxe de la folie.

Avant de nous lancer dans l'étude de l'éloge paradoxal, qui sera à l'honneur dans le chapitre suivant, quelques remarques s'imposent. Les pièces versifiées que nous avons analysées : le double trophée de Pantagruel et de Panurge, l'épitaphe de Badebec, les nombreux blasons du *Tiers Livre* et l'anatomie de Quaresmeprenant, qui s'en rapproche à bien des égards, toutes ces pièces semblent entretenir un rapport de réversibilité face au comique. Le « dicton victorial » l'a montré de manière exemplaire en dépliant les diverses étapes du processus parodique : une pièce à dominante sérieuse peut verser du côté du rire par la modification de quelques éléments, un thème, un choix de rimes, une figure de style, un jeu sur les formes qui vient égratigner au passage l'art des rhétoriciens. Les pièces subséquentes ne font pas exception. Par exemple, le succès rencontré par l'épitaphe satirique à la Renaissance ne permet pas d'éluder la possibilité d'un lien entre la pièce consacrée à Badebec et cette variante du genre, qui était d'ailleurs également pratiquée par les rhétoriciens, comme en témoignent les compositions funéraires rédigées à la mémoire d'animaux familiers ou d'individus peu dignes d'éloge<sup>158</sup>. D'ailleurs, les règles de composition de l'épitaphe satirique étant les mêmes que celles de l'épitaphe sérieuse, aucune distinction n'a été établie entre les deux, ni dans les traités d'art poétique, ni dans la pratique<sup>159</sup>. Il en va de même du blason, qui ne diffère du contreblason que par le caractère respectable de son objet. Rien ne sépare, d'un point de vue formel, le blason et le contreblason du tétin de Clément Marot, ni ceux du couillon de Rabelais. Si le blason, dans

---

<sup>158</sup> On mentionnera à titre d'exemple: l'« épitaphe du passereau d'une demoiselle » de Mellin de Saint-Gelais, l'« espitaphe de Basque, chien du roy Loys » de Jean Robertet, l'« epytaphe d'une jeune damoiselle qui mourut d'amour » de Hugues Salel, ainsi que celles de Jehan le Veau et de Guion le roi de Clément Marot. Voir M. de SAINT-GELAIS, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 58. ; J. ROBERTET, *Œuvres*, op. cit., p. 137-138. ; H. SALEL, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 104. ; C. MAROT, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., tome I, p. 104.

<sup>159</sup> Howard H. Kalwies précise, dans sa préface à l'édition des *Œuvres poétiques complètes* d'Hugues Salel, que « ni Clément Marot ni Hugues Salel ne semblent avoir distingué entre l'épitaphe sérieuse et l'épitaphe facétieuse », H. SALEL, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 22.

ses débuts, est conçu comme une poésie d'éloge en l'honneur du corps de la femme, la tentation de la satire s'est vite imposée, d'une part, en raison du peu de sujets disponibles (quoique l'anatomie de Quaresmeprenant montre jusqu'où le raffinement peut aller dans la parcellisation du corps), d'autre part, à cause de l'intrusion d'une pensée morale fustigeant la glorification d'attributs par trop séculiers et sensuels. Le blason du cul d'Eustorg de Beaulieu par exemple cultive l'ambiguïté en s'attachant à décrire un organe – « Ô cul vaillant et plein de prouesse<sup>160</sup> » – dont la louange semble constituer une parodie du genre en tant que tel. Il semble ainsi que le blason, mais l'épithaphe aussi, contienne les ferments de son propre retournement par le rire. D'ailleurs, l'épuisement des sujets de blason et la multiplication des épithaphe satiriques dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle chez Ronsard<sup>161</sup>, mais surtout chez Du Bellay, de même que la prégnance de cette pratique dans sa forme clandestine, telle qu'elle est attestée dans le journal de Pierre de L'Estoile<sup>162</sup>, semblent témoigner, si ce n'est d'un certain essoufflement de ces genres dans leur version sérieuse, du moins d'une prise de conscience de leurs limites<sup>163</sup>. Cette distanciation critique est, dans une certaine mesure, inscrite dans ces genres mêmes. Cela dit, il n'était pas donné à tout le monde d'observer, dès la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, ces phénomènes, et le remaniement parodique des textes de contemporains que nous croyons déceler chez Rabelais garde tout son intérêt. Il nous semble au contraire que la complexité des mécanismes observés s'harmonise particulièrement bien avec les préoccupations de cet

<sup>160</sup> « [...] Ô cul vaillant et plein de prouesse,/Combien heureux sont – donc – les membres tous/Tant que tu as la foire, ou bien la toux ?/Car, ce pendant, la crainte ne les mord/D'être mordus, en chiant, de la mort[...] », « Le blason du cul », dans *Les Blasons du corps féminin*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1987, « Le vice impuni, 6 », p. 90.

<sup>161</sup> Un retour de fortune ironique a voulu que Ronsard consacre en 1554 une épithaphe à Rabelais, épithaphe pour le moins satirique, où le poète invite le passant à faire une offrande de victuailles au défunt. Ce texte est disponible dans un article de Marcel DE GRÈVE, « L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle », *Études rabelaisiennes*, t. III, Genève, Droz, 1961, p. 99-100.

<sup>162</sup> Pierre DE L'ESTOILE, *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV*, texte intégral présenté et annoté par André Martin, Paris, Gallimard, « Mémoires du passé pour servir au temps présent », 1948-1960, 3 vol.

<sup>163</sup> Par exemple, Margaret de Schweinitz remarque que « l'épithaphe du XVI<sup>e</sup> siècle [...] tombe le plus souvent dans les défauts des pièces de circonstance. Elle n'exprime que des sentiments de commande, au lieu de peindre une admiration ou une douleur vraies. Elle montre trop la préoccupation du poète de ce temps qui cherche à se créer des protecteurs au moyen de louanges excessives ». Voir Margaret de SCHWEINITZ, *Les Épithaphe de Ronsard*, Paris, PUF, 1925, p. VII.

auteur. En effet, à travers le « dicton victorial », l'épithaphe et les blasons anatomiques, c'est une exploration des formes scripturaires qui se met en place, une exploration qui les malmène et parfois les distend jusqu'au bord de la dissolution, dans un mouvement qui interroge leur signification. Ainsi, déjà dans les pièces versifiées, se dessine une réflexion sur les formes épideictiques qui gagnera en ampleur avec l'éloge paradoxal, versant on ne peut plus ironique de la rhétorique de l'éloge.

## **CHAPITRE III**

### **L'ÉLOGE PARADOXAL :**

### **AU-DELÀ DES FORMES, VERS UNE RHÉTORIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ**

### ***Le paradoxe et l'éloge paradoxal dans l'Antiquité et à la Renaissance***

Il est un présupposé qui sous-tend, nourrit et justifie le système rhétorique, à savoir qu'il serait possible, pour tous les individus doués de raison, de s'entendre, à condition qu'ils s'en donnent la peine. Cet accord est largement facilité par les *endoxa*, qui « sont [...] des opinions suffisamment acceptables [...] et [qui] reposent sur un consensus général ou du moins représentatif<sup>164</sup>. » Ces opinions participent, avec les raisonnements et les modes de fonctionnement propres à une époque, de la *doxa*, sorte de coalition cognitive déterminant les limites du pensable et force d'inertie d'une société donnée. Ce sont ces différentes données qui permettent et alimentent toute entreprise de persuasion, en déterminant notamment le contenu et la forme des arguments. Or, le paradoxe est précisément ce qui se situe à côté ou contre l'opinion commune. Prise de distance par rapport à l'*endoxon*, il annonce un questionnement du donné social, des discours et des formes de pensée dominants, et exige un repositionnement par rapport aux *topoi* classiques dont dépend l'acceptabilité des énoncés. Le paradoxe retravaille, avec ses moyens propres, des discours préexistants et rend compte d'un état de société, c'est-à-dire d'une masse molle incluant l'historique, le philosophique et le littéraire.

Il ne faudrait pas voir dans ce retournement de l'opinion commune une attitude peu répandue. Au contraire, le paradoxe se porte bien à la Renaissance. Il fleurit et s'épanouit

---

<sup>164</sup> Pierre I. von MOOS, « Introduction à une histoire de l'*endoxon* », dans *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Christian Plantin (dir.), Paris, Éditions Kimé, 1993, p. 7.

selon des formes et des modalités diverses, notamment sous l'impact d'une activité intellectuelle intense à laquelle les conflits religieux et l'instabilité politique ne sont pas étrangers. Outre des œuvres badines telles que les paradoxes versifiés de Berni<sup>165</sup> et les *Paradossi* d'Ortensio Lando (1543) (traduits par Charles Estienne en 1553), quelques grands paradoxes circulent, qui véhiculent parmi les réflexions les plus incisives de l'époque. Outre la docte ignorance de Nicolas de Cues, nombre de ces paradoxes prennent la forme de l'éloge, comme la précellence de la femme défendue par Cornelius Agrippa<sup>166</sup> et la sage folie selon saint Paul réactivée par Érasme<sup>167</sup>. En effet, si cet engouement pour une façon de penser atypique est en partie redevable aux circonstances propres au XVI<sup>e</sup> siècle, il est également tributaire d'un regain d'intérêt pour les auteurs antiques qui, eux, pratiquaient abondamment l'éloge paradoxal. Les premiers sophistes, Gorgias et Isocrate avaient déjà composé des pièces à la gloire d'Hélène, Platon mentionne un éloge du sel dans le *Banquet*, Polycratès loue les marmites, les cailloux et les souris<sup>168</sup>. C'est néanmoins la Seconde Sophistique qui fournit ses plus belles productions à l'éloge paradoxal ; l'éclectisme des sujets, dont Laurent Pernot donne une liste exhaustive<sup>169</sup>, est d'ailleurs le meilleur témoin de l'ampleur du mouvement. Pour ne citer que quelques exemples, Dion compose un *enkômion* de la chevelure ainsi que du perroquet, et Fronton loue la fumée et la poussière, de même que la négligence et le sommeil. Dans le prologue de l'*Éloge de la folie* (1508), Érasme vient rappeler à propos quels sont les textes les plus connus au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle :

En vérité, ceux qu'offensent la légèreté du sujet et ce ton de plaisanterie devraient bien songer que je n'innove en rien. De grands auteurs en ont fait autant. Il y a des siècles qu'Homère s'est amusé au Combat des rats et des grenouilles ; Virgile au Culex et au Moretum ; Ovide à la

<sup>165</sup> Francesco BERNI, *Rime*, Milan, Mursia, 1985, 213 p.

<sup>166</sup> Henri Corneille AGRIPPA, *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, Genève, Droz, 1990, 133 p.

<sup>167</sup> ÉRASME, *Éloge de la folie* [1508], traduction de Pierre de Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 185 p.

<sup>168</sup> Laurent PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Brepols, 1993, « Collection des études augustinienes », p. 20.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 532-536.

Nux ; Polycrate a louangé Busiris qu'Isocrate flagella ; Glaucon écrit l'éloge de l'Injustice ; Favorinus, celui de Thersite et de la fièvre quarte ; Synésius, de la Calvitie ; Lucien, celui de la Mouche et du Parasite. Tandis que Sénèque a composé une apothéose de Claude, Plutarque s'est plu de même à faire dialoguer Ulysse et Gryllus ; Lucien et Apulée se sont divertis avec leur âne, et je ne sais qui avec le testament d'un cochon de lait nommé Grunnius Corocotta, dont fait mention Jérôme<sup>170</sup>.

Tous ces éloges ont en commun de louer des objets bas ou indignes, qui ne méritent pas d'être loués, comme l'*enkômion* de Triboulet, le premier éloge paradoxal analysé, l'a déjà montré. Si le paradoxe est un processus qui tend à déconcerter le lecteur en retournant l'opinion reçue, on comprend que la notion d'éloge peut facilement faire office de catalyseur et qu'elle vient renforcer les effets du paradoxe, par le biais de la rhétorique de l'amplification. Or, deux incompatibilités, tout apparentes, semblent jaillir de l'alliance du paradoxe et de l'éloge. La première est théorique : l'*enkômion* traditionnel vise à renforcer un consensus, tandis que le paradoxe le combat. Ce désaccord semble avoir trouvé une solution dans l'importance que l'un et l'autre accordent au public. La deuxième incompatibilité concerne la question de la forme. Le paradoxe, en tant qu'idée n'a pas de forme fixe, mais la rhétorique antique vient lui en offrir une. La composante paradoxale exige néanmoins quelques adaptations, notamment en regard de l'écart institué par rapport à la norme doxique qui appelle un effort de légitimation tout particulier et également en regard de la fiction, qui contraint l'éloge paradoxal à s'adapter à ses exigences.

L'éloge paradoxal doit son succès au fait qu'il n'a ni la rigidité d'une forme fixe, ni celle d'un contenu, mais qu'il s'agit bel et bien d'un mode de déchiffrement, qui permet, au-delà des façons traditionnelles de penser selon un schéma d'oppositions binaires, d'atteindre une vérité. À cet égard, Érasme occupe un statut particulier. Avec son *Éloge de la folie*, il fait mieux que placer son œuvre dans une tradition littéraire ; il la réactualise en la problématisant. En effet, on a déjà vu que, dans le cas de la folie, le genre épideictique

---

<sup>170</sup> ÉRASME, *Éloge de la folie*, op. cit., p. 14.

renforce la complexité du paradoxe, l'éloge et le blâme venant redoubler le couple sagesse/folie. Le paradoxe est ici d'autant plus serré qu'il est exprimé par celle-là même sur lequel la louange porte : Folie prononce son propre éloge<sup>171</sup>. L'originalité d'Érasme tient pour beaucoup dans le fait que la folie, personnifiée, porte un discours sur elle-même. Dans de telles conditions, il est difficile de donner un sens fixe à la prise de parole, d'une part, et au contenu de son discours, d'autre part. L'*Éloge de la folie* fonctionne selon un mouvement de retour sur soi perpétuel, qui tire sa force d'une ironie à laquelle il est difficile de trouver une issue. Il semble ainsi que l'on assiste à une prise de distance du discours par rapport à lui-même, dans un mouvement critique qui constitue en soi une réflexion<sup>172</sup>. La complexité du paradoxe, son potentiel heuristique, les ressources de la rhétorique de l'éloge, le caractère ambigu – à la fois sérieux et comique – du phénomène, tout cela, contribue à faire de l'éloge paradoxal une pratique éminemment humaniste, comme le souligne François Rigolot<sup>173</sup>, une pratique, qui se démarque notablement du phénomène de réécriture des textes des rhétoriciens constaté précédemment.

### ***Rabelais, le paradoxe et l'éloge paradoxal***

En fait, le paradoxe est l'une des constantes de l'écriture rabelaisienne. L'exemple le plus probant en est probablement la figure du Silène, dans le Prologue du *Gargantua*, qui détermine le mode de fonctionnement de l'ensemble du texte<sup>174</sup>.

---

<sup>171</sup> Rosalie Colie analyse ce phénomène de manière approfondie dans ses *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 15-22.

<sup>172</sup> Ce mouvement de retour critique du discours sur lui-même est d'autant plus intéressant qu'une rhétorique impeccable vient soutenir, par sa cohérence et son organisation, un objet par définition éclaté et évanescant. On peut y voir une illustration du rapprochement de la folie et de la raison, de la « découverte d'une folie immanente à la raison » décrite par Michel Foucault. Voir Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 47.

<sup>173</sup> « C'est seulement à partir du *Tiers Livre* que l'éloge paradoxal devient un épisode distinct et cultivé pour lui-même. Sans doute faut-il attribuer cette nouveauté au caractère plus résolument 'humaniste' du roman. » Voir François RIGOLOTT, *Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996 [1972] (2<sup>e</sup> édition revue et augmentée), p. 138.

<sup>174</sup> Voir François RABELAIS, *Gargantua*, dans *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 5.

Silenes estoient jadis petites boites telles que voyons de present es bouticques des apothecaires pinctes au dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de Harpies, Satyres, oysons bridez, lievres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limmoniers, et aultres telles peintures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire. Quel fut Silene maistre du bon Bacchus : mais au dedans l'on reservoit les fines drogues, comme Baulme, Ambre gris, Amomon, Musc, zivette, pierreries : et aultres choses precieuses.

Ce premier paradoxe réunit deux composantes contradictoires : le frivole et le précieux, l'inutile et l'utile, le laid et le beau, qui sont organisés par l'opposition « topographique » du dehors et du dedans. Le Silène est à la fois ceci et cela, et sous un même rapport, x et non-x. Il contrevient de la sorte à la règle de non-contradiction qui veut que deux choses opposées s'excluent. La réunion de deux propositions contradictoires, qui plus est dérogeant à ce qui est admis, questionne les catégories de pensée du lecteur qui ne sait que faire d'un objet aussi atypique, qui réfléchit sur ses propres conditions d'élaboration et dont le décodage défie les outils mentaux traditionnels<sup>175</sup>. Le paradoxe du Silène est particulièrement efficace à cet égard, dans le sens où il exige une lecture alternée, un va-et-vient constant entre les deux pôles de l'opposition. Pourtant, le paradoxe n'est pas un simple exercice formel dépourvu de tout enjeu. Il a une valeur heuristique et semble encourager la recherche d'une vérité. La boîte mystérieuse du Silène est présentée comme une devinette élucidée, dont le fonctionnement s'applique par glissement métaphorique à d'autres objets, soit Socrate, le livre et l'os à moelle. Le lecteur est invité à accomplir le même travail de déchiffrement qu'il a vu s'effectuer à propos du Silène pour l'œuvre qu'il s'apprête à lire. À cet égard, l'aspect stratégique du paradoxe qui surplombe en quelque sorte la totalité de l'œuvre rabelaisienne ne saurait être trop souligné. Le paratexte, dont la

---

<sup>175</sup> À tel point qu'on a voulu, afin de résoudre ce paradoxe, véritable épine dans le pied de la critique universitaire, en faire un dilemme d'après lequel il faudrait choisir ou l'intérieur ou l'extérieur, ou la signification ou le style. Au-delà de son ancrage historique (historicisme contre déconstructionisme), ce débat semble mettre en évidence la difficulté de toute réflexion hors du cadre de pensée binaire traditionnel. Diane Desrosiers-Bonin propose un état présent détaillé sur la question, dans *Rabelais et l'humanisme civil*, Genève, Droz, 1992, p. 84-86.

figure du Silène constitue l'élément fondateur, propose un contrat de lecture paradoxal et annonce le fonctionnement atypique du texte rabelaisien. La multiplication des techniques paradoxales est donc annoncée au seuil de l'œuvre.

Si ce paradoxe atteint un degré de complexité inégalé dans le reste de l'œuvre, les ressources du paradoxe sont néanmoins utilisées de manière variée dans les *Tiers* et *Quart Livres*. Parce que l'*enkômion* exige un déploiement scripturaire dont les textes à forte valeur argumentative (qui favorisent souvent des énoncés succincts) sont dépourvues, les éloges paradoxaux rabelaisiens ne constituent pas des paradoxes logiques<sup>176</sup>, tels qu'ils peuvent figurer chez Montaigne ou dans les *Adages* d'Érasme. En fait, ce sont à la fois le fonctionnement interne et l'inscription de la pièce dans la fiction qui déterminent le niveau de paradoxisme<sup>177</sup> des *enkômia*, cas par cas. La convergence de ces deux aspects : d'une part, les différents éléments de la rhétorique de l'éloge, soit la *dispositio*, l'*inventio* et l'*elocutio* et, d'autre part, les personnages et leurs réactions face au discours, véritable baromètre de la *doxa*, fournit au lecteur de précieuses indications sur la façon de lire les textes.

Conformément aux exigences du genre, les éloges paradoxaux rabelaisiens portent sur des sujets indignes d'être loués : des animaux (des moutons), une plante (le Pantagruélion), une partie basse de l'anatomie humaine (le ventre), des objets connotés négativement (les dettes, le livre présenté dans le prologue du *Pantagruel*, les décrétales<sup>178</sup>). Ce choix de sujets n'a rien de surprenant, si l'on considère que l'éloge paradoxal peut potentiellement s'appliquer à n'importe quel objet. Qui plus est, les thèmes traités éveillent des échos dans l'histoire de l'*enkômion*. Plusieurs animaux ont reçu l'attention de l'art encomiastique : le perroquet et le moustique (Dion), la mouche et le

<sup>176</sup> Il faudrait peut-être faire une exception pour l'épisode de Gaster.

<sup>177</sup> Mariana Tutescu développe l'idée d'une gradation de l'intensité du paradoxe, qu'elle appelle l'« échelle du paradoxisme » dans « Paradoxe, univers de croyance et pertinence argumentative », dans Ronald LANDHEER et Paul J. SMITH (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, p. 82-83.

<sup>178</sup> Quoique les décrétales puissent, à première vue, passer pour un sujet relativement neutre, elles ne justifient en aucun cas l'effort rhétorique déployé à leur égard.

parasite (Lucien), les souris et les bourdons (Polycrate), la puce (Calcagnini). Agnello Bronzino a dédié une pièce à l'oignon. Dion a composé un éloge de la chevelure, Synésius a loué la calvitie et Picart la tonsure. Plusieurs sujets plus abstraits sont également venus alimenter la rhétorique épideictique : la mort (Alcimadas), la négligence et le sommeil (Fronton), la pauvreté (Pérégrinos, et peut-être aussi Alcimadas)<sup>179</sup>.

Les éloges rabelaisiens entretiennent tous un rapport problématique avec la *doxa*, un rapport qui est nuancé dans chacune des occurrences paradoxales. Ainsi les *enkômia* des dettes, d'Homenaz et des moutons sont clairement fustigés, par Pantagruel dans le premier cas<sup>180</sup>, par le sort réservé aux protagonistes dans les deuxième et le troisième épisodes<sup>181</sup>. En revanche, le statut des éloges du livre, du Pantagruélien et de Gaster est plus ambigu, parce que ni les personnages ni l'instance auctoriale ne viennent stigmatiser les excès de cette rhétorique. Cette ambiguïté laisse deviner des paradoxes plus complexes et permet de présager le dévoilement d'une vérité. Nous allons à présent analyser ces éloges paradoxaux sous le feu croisé de trois composantes essentielles de la rhétorique de l'éloge, soit la *dispositio*, l'*inventio* et l'*elocutio*.

---

<sup>179</sup> À la Renaissance, la liste s'allonge. Les animaux sont mis à l'honneur, comme le montre Arthur S. Pease : « With the sixteenth century, however, a large new crop ripens. The famous satire of Erasmus, the *Moriae Encomium* [...] is probably the most noted as well as the most serious in a group which includes such masterpieces as Daniel Heinsius' praises of the ass and the louse, Wilibald Pirckheimer's praise of gout, Scaliger's of the goose, Lipsius' of the elephant, Aldrovandus' endless encomia, and those many others [...] which crowd the pages of Dornavius' *Amphitheatrum* [...] », Arthur Stanley PEASE, « Things without Honor », *Classical Philology*, XXI, janvier 1926, p. 41.

<sup>180</sup> Pantagruel dénonce la rhétorique de Panurge et montre à quel point son discours s'élève contre l'opinion commune qui fuit les dettes comme la peste : « J'entends [...] et me semblez bon topicqueur et affecté à vostre cause. Mais preschez et patrocinez d'icy à la Pentecoste, en fin vous serez esbahy, comment rien ne me aurez persuadé, et par vostre beau parler, jà ne me ferez entrer en debtes. [...] mais je vous diz, que si figurez un affronteur efronté, et importun emprunteur entrant de nouveau en une ville jà advertie de ses meurs, vous trouverez que à son entrée plus seront les citoyens en effroy et trepidation, que si la Peste y entroit en habillement tel que la trouva le Philosophe Tyanien dedans Ephese », F. RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 367-368.

<sup>181</sup> Homenaz est discrédité par les remarques acerbes des compagnons tandis que Dindenault meurt noyé, entraîné par ses propres moutons se jetant dans la mer.

***Dispositio : ordre du discours et argumentation paradoxale***

Les occurrences épidiectiques analysées jusqu'à présent, qu'il s'agisse des pièces versifiées ou de l'éloge exemplaire prononcé par le petit Eudémon, quoique non dépourvues de contenu satirique, ne se lancent à aucun moment dans la défense active de l'objet loué. D'une part, la forme des poèmes, rigide et généralement courte, ne bénéficie pas de la même latitude que les discours en prose. D'autre part, l'*enkômion* d'Eudémon évacue tout élément de dissension en posant cette prise de parole comme idéale<sup>182</sup>. Pourtant, l'éloge ne fait souvent pas que louer et la louange peut s'adjoindre d'autres enjeux, la persuasion par exemple. Quintilien souligne l'importance, pour la rhétorique encomiastique, du débat et des *staseis* empruntées à l'éloquence judiciaire<sup>183</sup>. De plus, dans son entreprise de réhabilitation de la rhétorique de l'éloge, Laurent Pernot souligne que « l'argumentation épidiectique [est] moins combative que dans les autres genres, faisant davantage appel à la connivence et à l'accord préalable de l'auditoire, ce qui a fait croire à tort à son absence<sup>184</sup> » et que « louer ne va pas sans convaincre<sup>185</sup>. »

Cela est d'autant plus vrai des éloges paradoxaux, contrairement à une longue tradition de détraction qui a voulu en faire un simple jeu oratoire dénué de visée argumentative. En effet, ils ne bénéficient pas de l'accord préalable sur lequel le genre épidiectique s'édifie traditionnellement, exigeant de la part de l'orateur un effort de persuasion accru. Ainsi l'enchaînement du discours dans l'*enkômion* est souvent déterminé par le caractère de son contenu. Dans le cadre d'un éloge peu justifiable, la réfutation et la confirmation – les parties porteuses d'un grand poids argumentatif – sont réintroduites. L'adjonction de ces parties est importante dans la mesure où la modification du plan du discours encourage le développement d'une argumentation soutenue, dans les formes, et

<sup>182</sup> Parfait dans tous ses détails techniques, l'éloge d'Eudémon n'est représentatif d'un idéal que dans la mesure où il suit impeccablement le modèle des *Progymnasmata*. Pourtant, Gargantua ne correspond en rien au portrait qui est donné de lui. Eudémon respecte les bienséances et ce que la situation exige de lui, mais il y a, ici aussi, décalage entre le discours et son objet.

<sup>183</sup> L. PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, op. cit., p. 675.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 724.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 689.

qu'elle transforme l'esprit de l'*enkômion*. D'ailleurs, dans un sens, les éloges paradoxaux ne relèvent pas uniquement du genre épideictique, mais touchent au genre judiciaire dans leur effort pour contrer les arguments de l'adversaire : « En prenant souvent un caractère encomiastique [...] le discours paradoxique s'apparente du même coup à l'éloquence judiciaire. Il se coule dans le moule d'un plaidoyer (d'une *apologia*), visant à détruire les arguments de la partie adverse, de l'accusation (*katègoria*), représentée par l'opinion commune ou la tradition<sup>186</sup>. » Dans le discours, la réfutation est le moment où l'orateur accueille les objections d'autrui, une concession faite à l'autre qui vient en fait dissiper les doutes que l'auditoire pourrait encore avoir et qui participe pleinement du travail de la preuve.

Les deux parties complémentaires de la *dispositio* que sont la confirmation et la réfutation sont présentes dans les éloges paradoxaux rabelaisiens, lorsque le texte accorde à la prise de parole oratoire un espace pour se déployer, comme dans les exemples du prologue du *Pantagruel*, de la louange des dettes et du *Pantagruélion*. Ainsi, loin d'être un vecteur de cristallisation du discours, la *dispositio*, selon l'importance qu'elle accorde à la confirmation et à la réfutation, précise le degré de paradoxisme du discours. À la différence des formes poétiques, où le sens du comique émergeait à la faveur du décalage entre une forme invariablement rigide et un contenu inapproprié, la *dispositio* joue pour beaucoup, grâce à sa flexibilité, dans l'éclosion du rire, ou au contraire, dans le caractère plus sérieux de l'éloge.

---

<sup>186</sup> Jean-Claude MARGOLIN, « Le paradoxe, pierre de touche des 'jocoseria' humanistes », dans *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, M.T Jones-Davies (dir.), Paris, Touzot, 1982, p. 62.

### Le prologue du *Pantagruel*

Dans une excellente analyse rhétorique<sup>187</sup>, Paul J. Smith montre que le prologue du *Pantagruel* constitue « un ensemble consciencieusement composé selon les règles de la *dispositio*<sup>188</sup>. » Approfondissant et affinant la lecture de Deborah Losse qui voit dans cette pièce un arrangement tripartite (exorde, confirmation, conclusion), il subdivise le texte en *exordium*, *narratio*, *confirmatio* (et *refutatio*), *peroratio*. Surtout, il souligne que « le Prologue n'est pas uniquement démonstratif ; il est en même temps délibératif, toujours sur le mode ironique, bien entendu<sup>189</sup>. » Dans le cadre d'un éloge paradoxal, il nous semble particulièrement révélateur que la majeure partie du texte soit consacrée à la *confirmatio*, le moment du discours réservé à l'argumentation à proprement parler. C'est que le sujet dont traite longuement le prologue, les *Grandes et inestimables Chronicques de l'enorme geant Gargantua*, un livre qui connaissait un grand succès populaire, doit être défendu avec d'autant plus de force qu'il est indigne d'être loué<sup>190</sup>.

De fait, la *confirmatio* est constituée d'une longue suite d'arguments : les *Chroniques gargantuines* sont tour à tour un réconfort pour les seigneurs revenant bredouilles de la chasse, un remède contre les maux de dents et un soutien pour les malades. Bien que ces preuves ne puissent qu'apparaître farfelues, mesurées à l'aune de la *doxa*, l'emploi du *topos* de l'utile emprunté à la rhétorique délibérative montre que le prologue ne fait pas que louer, mais, qu'à défaut de convaincre, il cherche du moins à légitimer. Le dernier élément mis à contribution est un argument *ad ignorantiam* où le lecteur est mis au défi de trouver un livre comparable aux *Chroniques gargantuines*. La *refutatio* amène l'objection – rapidement rejetée – que, tout comme celles-ci, d'autres

<sup>187</sup> Paul J. SMITH, « Le Prologue du *Pantagruel* : une lecture », *Neophilologus*, vol. LXVIII, n° 2, 1984, p. 161-169.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>190</sup> C'est d'ailleurs sur la base de ce premier éloge (qui envahit presque tout le prologue) que les mérites du *Pantagruel*, livre plus excellent encore, sont vantés dans la péroraison.

ouvrages détiennent aussi « certaines propriétés occultes<sup>191</sup> ». On remarque que le schéma argumentatif consacre beaucoup plus de place à la confirmation qu'à la réfutation, qui vient donner corps aux objections que les lecteurs pourraient avoir face au discours paradoxal. Peut-être le ton enjoué de la pièce explique-t-il ce silence relatif, en ce que le lecteur y reconnaît une légèreté, un jeu qui ne porte pas à conséquence<sup>192</sup>. Tel n'est pas le cas de l'éloge des dettes, où celles-ci déterminent un système qui heurte la *doxa* de front.

### *L'éloge des dettes (TL, III-IV)*

Le *Tiers Livre* s'ouvre sur la figure de Panurge qui vient juste de dilapider, en trois semaines, trois ans de revenus de la châtelànie offerte par Pantagruel. Lorsque son maître et ami lui demande quand il s'acquittera de ses dettes, Panurge se lance dans un *enkômion* paradoxal virtuose. À nouveau, les titres des chapitres établissent un lien entre une pratique et son appartenance générique : « Comment Panurge loue les debtors et emprunteurs<sup>193</sup> » et « Continuation du discours de Panurge, à la louange des presteurs et debtors<sup>194</sup> ».

Pièce oratoire complète, l'*enkômion* des dettes a fait l'objet de multiples interprétations<sup>195</sup>. La plupart des études qui s'intéressent à cet éloge dans sa dimension rhétorique soulignent avec plus ou moins d'insistance la répartition bipartite (le monde tour à tour avec et sans dettes) de la pièce, qui correspond d'ailleurs à la division en chapitres. Camilla Nilles, en particulier, table sur cette binarité formelle pour analyser le jeu de

<sup>191</sup> F. RABELAIS, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>192</sup> Contrairement au prologue du *Gargantua*, qui lui, nous l'avons vu, propose un mode de lecture paradoxal qui s'applique à l'ensemble de l'œuvre.

<sup>193</sup> F. RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 360.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>195</sup> Guy Demerson dégage admirablement les diverses tendances de la critique à propos de ce passage, qu'il regroupe selon leur approche : littéraire, d'une part, économique et mystique, d'autre part. Voir Guy DEMERSON, « L'éloge panurgien des dettes. Table ronde préparée et dirigée par Guy Demerson. Compte rendu sommaire », dans *Or, monnaie, échange dans la culture de la Renaissance*, actes du 9<sup>e</sup> colloque international de l'Association Renaissance Humanisme Réforme, Lyon, s. éd., 1991, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1994, p. 119-128.

miroirs sensible entre les deux parties<sup>196</sup>. Pourtant, on n'a pas suffisamment souligné que cet éloge consiste en une accumulation de preuves – à l'exclusion de toute autre composante – destinées à défendre l'excellence de l'endettement. Les deux moments principaux peuvent être interprétés comme une réfutation (le monde sans dettes) et une confirmation (le monde avec dettes). On peut certes distinguer dans la fin de l'*enkômion* une péroration et l'on pourrait à la rigueur considérer la longue exposition paradoxale de Panurge précédant le discours à proprement parler comme un exorde. Quoi qu'il en soit, le point de référence qu'est la *dispositio*, la norme qu'elle détermine, montre que le travail de la preuve remplit tout l'espace de l'éloge.

En orateur accompli, Panurge sait que son effort de persuasion ne peut faire l'économie d'un accord préalable avec l'auditoire, qui détermine les critères d'acceptabilité du discours. Afin d'éviter que son discours ne s'écroule à la première objection, Panurge cherche à établir une base commune avec l'auditoire. Dans le chapitre II, qui précède l'éloge à proprement parler, il positionne son discours dans un réservoir de valeurs acceptées par tous : les quatre vertus cardinales (que complèteront les trois vertus théologiques, au chapitre III). Ces valeurs traditionnelles constituent à la fois un point de ralliement et un passage obligé, contraignant en ce qu'elles fonctionnent comme autant de présupposés dans un discours philosophique global préoccupé, entre autres, d'éthique. Pourtant, cette base ne tient pas, parce que ces valeurs sont retournées et systématiquement soumises à une redéfinition sophistique. La prudence, la justice, la force et la tempérance finissent ainsi par vouloir dire le contraire de ce qu'elles signifient<sup>197</sup>. C'est principalement pour cette raison que l'argumentation de Panurge apparaît comme sophistique à

<sup>196</sup> Ce jeu de miroirs s'exprime à travers les procédés stylistiques suivants : chiasmes, répétitions, structure circulaire. Voir Camilla NILLES, « The Economy of Owing. Rabelais' Praise of Debts », *Études de lettres*, vol. II, avril-juin 1984, p. 73-88.

<sup>197</sup> Par exemple, « De Prudence, en prenent argent d'avance. Car on ne sçayt qui mord, ne qui rue. Qui sçayt si le monde durera encores troys ans? Et ores qu'il durast d'adventaige, est il home tant fol qui se ausast promettre vivre troys ans?... » François RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 358.

Pantagruel<sup>198</sup>. Sans l'accord préalable sur les valeurs fondées dans la *doxa*, tout effort argumentatif s'élabore en pure perte.

Pourtant, Panurge se lance dans un discours qui fait appel à plusieurs des arguments traditionnellement associés à l'éloge<sup>199</sup>. Ce discours paradoxal est basé sur des déclarations d'ordre général. Ainsi, Panurge affirme que 1. « [q]ui au soir ne laisse levain, jà ne fera au matin lever paste » ; 2. l'emprunteur est « facteur et createur », détenteur d'un pouvoir de création *ex nihilo* ; 3. les dettes sont « chose rare et antiquaire » ; 4. « [les] debtes [sont] comme une connexion et colligence des Cieulx et Terre ». L'*enkômion* favorise donc, dans un premier temps, une argumentation déductive, où une assertion générale est utilisée pour aller vers le particulier. Or, ce déplacement s'effectue à la faveur de glissements sophistiqués. Chacune des affirmations donne lieu à une application qui ne peut qu'être perçue comme saugrenue par le lecteur. Ainsi, la première assertion montre que le levain que sont les dettes fournit des résultats positifs : les créateurs, aiguillonnés par l'intérêt, œuvrent pour le bonheur des emprunteurs en priant Dieu, tant ils craignent que l'endetté n'honore pas sa promesse de remboursement. Dans la deuxième affirmation, la création *ex nihilo* dont il est question porte sur la capacité de générer des créateurs. Dans la troisième proposition, la rareté et l'ancienneté des dettes – celle-ci constituant l'un des arguments fréquemment utilisés dans la rhétorique encomiastique – fait du statut d'emprunteur un état extrêmement enviable requérant des capacités hors du commun. La quatrième assertion, qui vient couronner l'argumentation, fonctionne comme une thèse qu'il s'agirait de

---

<sup>198</sup> À partir du *Tiers Livre* au moins, Pantagruel incarne très clairement le bon sens et constitue un modèle auquel les lecteurs tendent à s'identifier. On pourrait d'ailleurs voir dans la confrontation de Panurge et de Pantagruel l'affrontement du paradoxe et de l'*endoxon*. Au chapitre V en particulier, Pantagruel vient rectifier le discours de Panurge par une prise de parole pleine de bon sens, véritable victoire de l'opinion commune. Voir par exemple Anna OGINO, *Les Éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, Tokyo, Tocho, 1989, p. 48.

<sup>199</sup> Laurent Pernot cite les arguments les plus souvent utilisés dans le cadre de l'éloge : la comparaison (pour conclure à l'unicité de l'objet loué), l'argument d'autorité, l'éloge indirect, l'éloge renversé et l'éloge réciproque, l'argument d'antériorité, l'argument de totalité, les modalités de l'action. Chacun de ces arguments fait l'objet d'un sous-chapitre de la section intitulée « liste des arguments de l'éloge ». L. PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, op. cit., p. 689-710.

défendre : c'est à cette occasion que se mettent en place, dans le cadre plus général de l'éloge paradoxal, une réfutation et une confirmation.

En affirmant que « debtes estre comme une connexion et colligence des Cieulx et Terre<sup>200</sup> » et en consacrant la majeure partie de l'éloge à défendre cette position, Panurge met de l'avant une idée des plus surprenantes<sup>201</sup> et engendre une argumentation par l'exemple en deux parties : le monde sans dettes et le monde avec dettes. Il n'est pas étonnant que son discours fasse appel à des images, après avoir épuisé les ressources d'une rhétorique plus rigoureuse. En effet, l'effort d'*enargeia* dont résultent les deux hypotyposes, que Pantagruel nomme « belles graphides et diatyposes<sup>202</sup> », est un type de preuve qui vient toucher l'imagination du lecteur et qui fait plus appel au *pathos* qu'au *logos*. L'ordre le plus courant de la confirmation et de la réfutation est renversé : celle-ci précède la confirmation, probablement parce que les très fortes objections du lecteur (non, le monde n'a pas besoin de dettes) doivent être prises en compte avant toute confirmation positive. Ainsi, Panurge commence par peindre au futur de l'indicatif – ce qui correspond à un argument par la fiction – la fresque apocalyptique d'un univers s'acheminant inexorablement vers la destruction avant d'exalter un monde régulé par les dettes.

Le mouvement argumentatif de la réfutation et de la confirmation est identique en ce qu'il transite par les mêmes thèmes, et dans le même ordre : la mésentente et l'harmonie du monde sont sensibles dans les différents ordres célestes et terrestres, en commençant par l'univers pour aboutir à l'homme. Ce glissement du macrocosme au microcosme, participe du mode de pensée traditionnellement associé à la période renaissante : l'analogie. Celle-ci constitue un argument, à titre de schème cognitif. D'autres arguments sont utilisés, dans la

---

<sup>200</sup> F. RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 362.

<sup>201</sup> En effet, tout lecteur humaniste aurait été en mesure de voir dans cet éloge des dettes une parodie de la théorie platonicienne de l'amour remise à l'honneur par l'interprétation de Marsile Ficin. Voir à ce sujet Robert MARICHAL, « L'attitude de Rabelais devant le néoplatonisme et l'italianisme. (*Quart Livre*, ch. IX à XI) », dans *François Rabelais, ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort*, Genève, Droz, 1953, p. 181-209. Le même procédé est d'ailleurs à l'œuvre dans *Le Débat de folie et d'amour* de Louise Labé, où l'amour fonctionne comme lien entre les diverses composantes du cosmos.

<sup>202</sup> F. RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 367.

réfutation comme dans la confirmation, qui s'avèrent eux des éléments spécifiques à la rhétorique encomiastique à part entière. Ainsi, l'éloge des dettes fait appel aux connaissances scientifiques de l'époque. Ce qui constitue *a priori* un discours sur l'économie annexe les discours des domaines de la physiologie, de la mythologie, de la théologie et de la philosophie. Par cette réunion des différents savoirs, Panurge tente d'expliquer la totalité du réel dans sa multiplicité par un principe unique, universel, tout en évoquant les sujets les plus prisés des humanistes, fondant ainsi son discours dans la culture ambiante. Cette façon de procéder permet de réunir deux traits typiques de la rhétorique de l'éloge : l'argument de totalité et celui d'autorité<sup>203</sup>.

L'éloge des dettes est un terrain particulièrement fécond qui nous a permis de mettre en évidence certains des arguments les plus courants de la rhétorique encomiastique. Il nous a aussi montré que ces éléments constituent les points d'ancrage de l'*endoxon* dans le discours. Ainsi les valeurs, le panachage de savoirs reconnus et certains enchaînements argumentatifs s'inscrivent dans l'entreprise (avortée) visant à renforcer le sentiment d'appartenance à une communauté doxique. La *dispositio*, qui ménage ici un espace considérable à la réfutation et à la confirmation, est un indice sûr de cette entreprise d'accumulation de preuves. À la vérité, la multiplication d'arguments vient infirmer l'effort de persuasion parce que l'objet de l'éloge en devient suspect. Tel n'est pas le cas de l'*enkômion* du Pantagruélien, qui, malgré son statut paradoxal, parvient néanmoins à asseoir son autorité.

### *L'éloge du Pantagruélien (TL, XLIX-LII)*

À la fin du *Tiers Livre*, après une longue série de consultations infructueuses, Pantagruel et ses compagnons décident de prendre la mer à la recherche de la dive

---

<sup>203</sup> Laurent Pernet souligne la malléabilité de l'argument d'autorité, qui, utilisé à la fois dans le genre épideictique et dans le genre judiciaire, montre combien l'éloge et l'apologie sont proches. Voir L. PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, op. cit., p. 690.

Bouteille qui occupera la quatrième partie de leurs aventures. Lors des préparatifs de voyage, le narrateur, qui, dès le *Tiers Livre*, se présente comme « M. Fran. Rabelais docteur en Medicine », prend la parole afin de décrire et de louer une herbe mystérieuse nommée « Pantagruélion », qui emprunte à la fois au chanvre, au lin et à l'amiante. Cet épisode constitue l'un des nœuds de la critique rabelaisienne et a fait l'objet de nombreuses interprétations<sup>204</sup> qui soulignent souvent, ne serait-ce qu'en passant, les échos des effets rhétoriques éveillés par l'*enkômion* des dettes et celui du *Pantagruélion*. Cet effet spéculaire sensible dans le *Tiers Livre* semble appeler une comparaison, comme l'illustre par exemple cette remarque de Guy Demerson : « On a l'impression que l'Autheur [sic], en professeur de bonne rhétorique, reprend en le corrigeant l'exercice de Panurge, brillamment conduit, mais reposant sur un paralogisme<sup>205</sup>. » Certes, le rapprochement s'impose, mais pour mieux mesurer l'écart séparant les deux pièces. En effet, il appert que les deux pièces ont peu en commun. Tout d'abord, l'éloge prononcé par le narrateur est lui aussi paradoxal, mais dans une moindre mesure. Ensuite, l'*enkômion* du Pantagruélion se prête mal à une analyse rhétorique sous l'angle de l'ordre du discours, pour la simple raison que celui-ci n'obéit pas aux règles de la *dispositio* contrairement à ce qu'a pu en dire Louis-Georges Tin<sup>206</sup>.

<sup>204</sup> Ce foisonnement d'interprétations est représenté par le nombre très fourni des discours sur le Pantagruélion. Voir, entre autres, Claudie E. BERNARD, « Le Pantagruélion entre nature et culture (*Tiers Livre*, chapitres XLIX-LII) », *Degré second*, n° 5, juillet 1981, p. 1-20 ; Yves DELÈGUE, « Le pantagruélion, ou le discours de la vérité », *Réforme Humanisme Renaissance*, n° 16, janvier 1983, p. 18-40 ; Paul LONIGAN, « Rabelais' Pantagruélion », *Studi francesi*, n° 12, 1968, p. 73-79 ; Camilla J. NILLES, « Revisions of Redemption : Rabelais's Medlar, *Braguette* and Pantagruelion Myths », *Renaissance et Réforme*, vol. XIII, n° 4, 1989, p. 357-370 ; Anna OGINO, *Les Éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, op. cit., p. 83-119 ; François RIGOLOTT, « Rabelais's Laurel for Glory : a Further Study of the 'Pantagruelion' », *Renaissance Quarterly*, vol. XLII, n° 1, printemps 1989, p. 60-77 ; id., *Les Langages de Rabelais*, op. cit., p. 144-152 ; V.-L. SAULNIER, « L'énigme du *Pantagruélion* ou Du *Tiers* au *Quart Livre* », *Études rabelaisiennes*, t. I, 1956, p. 48-72 ; Louis-Georges TIN, « Qu'est-ce que le Pantagruélion? », *Études rabelaisiennes*, t. XXXIX, 2000, p. 125-135.

<sup>205</sup> Guy DEMERSON, *François Rabelais*, Paris, Fayard, 1991, p. 85.

<sup>206</sup> Louis-Georges Tin consacre un tiers de son article à une lecture rhétorique de l'épisode du Pantagruélion. Si ses commentaires sur l'*inventio* et l'*elocutio* conservent toute leur pertinence, son analyse de la *dispositio* est moins convaincante. Il souligne le caractère ordonné de la pièce, mais ne montre à aucun moment en quoi cette cohérence interne relève de la rhétorique de l'éloge. Voir L.-G. TIN, « Qu'est-ce que le Pantagruélion? », loc. cit., p. 126-129.

En effet, le discours sur le Pantagruélion retravaille dans une large mesure des traités de botanique : *L'Histoire naturelle* de Pline et le *Praedium rusticum* de Charles Estienne<sup>207</sup>, et en suit les différentes parties. Anna Ogino fait remarquer que « [...] Rabelais procède à la manière des botanistes contemporains, procédant à la description, la préparation, la dénomination et à l'examen des vertus d'une plante<sup>208</sup>. » Ainsi, le chapitre XLIX est consacré à la description de l'herbe, le chapitre L à sa préparation et aux différentes modalités d'attribution de son nom, et finalement les chapitres LI et LII à ses vertus. Contrairement à la prise de parole de Panurge, qui amenait son éloge en retournant les valeurs cardinales, l'érudition scientifique qui remplit la moitié de l'épisode ne s'élève pas contre la *doxa* (dans la mesure où l'on fait abstraction du fait qu'il s'agit d'une herbe imaginaire) mais fait autorité et offre une base solide à l'évocation des vertus du Pantagruélion qui, elles, sont passablement surprenantes.

Si cet épisode ne fait à aucun moment référence à son appartenance générique, contrairement au discours de Panurge qui est identifié explicitement comme un éloge, il contient indubitablement des éléments encomiastiques. Les deux derniers chapitres en particulier, qui font valoir l'utilité du Pantagruélion et ses diverses fonctions : il guérit, a une indéniable valeur instrumentale dans des domaines très variés, habille, permet la découverte de nouvelles terres et est ininflammable. C'est surtout cette dernière particularité qui le rend unique, la salamandre et le mélèze ne méritant pas même de lui être comparés : sa résistance au feu lui acquiert une forme d'immortalité. Par ailleurs, on reconnaît dans la multiplicité de ses propriétés l'argument de totalité où une explication globale de l'ordre universel est fournie par un principe unique.

Comme dans l'éloge des dettes, c'est au moment où les arguments les plus invraisemblables sont apportés que la parole encomiastique apparaît comme telle. La

<sup>207</sup> F. RIGOLOTT, « Rabelais's Laurel for Glory : a Further Study of the 'Pantagruelion' », *loc. cit.*, p. 62.

<sup>208</sup> A. OGINO, *Les Éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 94.

rhétorique de l'éloge est d'autant plus visible que le paradoxe se lit clairement. C'est le travail de la preuve, cet effort de légitimation du discours, qui, dans les éloges paradoxaux longs, permet de mettre en place un effort encomiastique rigoureux. Les arguments mentionnés précédemment sont d'ailleurs soutenus par la présence du narrateur, qui accompagne le lecteur dans sa découverte des propriétés peu communes du Pantagruélion<sup>209</sup>. Le discours semble réussir là où Panurge a échoué et garde les apparences de la légitimité. À cet égard, il s'agit de l'un des éloges rabelaisiens les moins comiques. Il ne soulève aucune contestation<sup>210</sup>, personne ne vient stigmatiser cette prise de parole paradoxale, notamment en raison de son inscription dans une forme reconnue, le traité de botanique.

L'éloge du Pantagruélion donne un avant-goût de la multiplicité de traitement de la *dispositio* de l'*enkômion* paradoxal. Si le prologue du *Pantagruel* et, dans une moindre mesure, la louange des dettes respectent l'ordre du discours traditionnel avec rigueur, ils représentent des cas de figure dans le texte rabelaisien. En effet, comme le montre le cas de l'herbe mystérieuse du *Tiers Livre*, l'éloge s'associe à d'autres formes (le discours scientifique en l'occurrence), comme il l'avait déjà fait, mais de manière un peu différente, dans les passages versifiés. Il semble que, plus encore que le respect d'une forme ou d'un ordre du discours, ce soient les modulations de et autour de cette forme ou de cet ordre qui intéressent Rabelais. Tel est le cas, à plus forte raison, quand l'éloge est appelé à se fondre dans la fiction, comme dans le panégyrique des moutons et la célébration des décrétales, où tout squelette de *dispositio* est évacué. Pourtant, ce n'est pas pour autant que ces pièces

---

<sup>209</sup> Le ton du traité de botanique, qui arbore la distance d'une description à la troisième personne, est modifié au profit d'un « je » défendant avec ardeur sa prise de parole, en redoublant les attestations de vérité et les questions rhétoriques, comme par exemple « Ce que je vous ay dict, est grand et admirable. Mais si vouliez vous hazarder de croire quelque aultre divinité de ce sacre Pantagruelion, je la vous dirois. [...] Verité vous diray. Mais pour y entrer, car elle est d'accés assez scabreux et difficile, je vous demande. Si j'avoys en ceste bouteille mis deux cotyles de vin, et une d'eau ensemble bien fort meslez, comment les demesleriez vous? Comment les separeriez vous? », F. RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 509.

<sup>210</sup> Y. DELÈGUE, « Le pantagruélion, ou le discours de la vérité », *loc. cit.*, p. 25.

participent moins de la rhétorique encomiastique, comme le montrera notre enquête sur la partie de la rhétorique qui se préoccupe des *topoi*, l'*inventio*.

### ***Inventio : topique spécifique et jeu rhétorique***

La diversité des sujets traités dans le cadre de l'éloge exige une flexibilité dans sa pratique qui s'exprime en premier lieu dans le choix de *topoi* spécifiques. Ceux-ci fonctionnent comme autant de moments convenus gravitant autour d'un sujet donné et fournissent la matière de l'éloge. Ainsi, quoique l'homme constitue l'objet épideictique par excellence<sup>211</sup>, les traités de rhétorique font état de nombreux sujets d'éloge. Quintilien en particulier reprend et augmente, dans son *Institution oratoire*, les catégories déterminées par Aristote (hommes, dieux, objets inanimés, animaux<sup>212</sup>), en leur adjoignant divers sujets tels que cités, monuments, paroles, actes honorables et autres sujets moins nobles<sup>213</sup>, probablement dans un souci de rendre compte de la pratique épideictique dans ses multiples aspects. En revanche, dans son *Grand et Vray Art de pleine rhétorique* (1521), Pierre Fabri privilégie une approche théorique en identifiant quatre sujets d'éloge qui semblent refléter un parti pris éthique : seuls les dieux, les hommes, les arts et les cités sont dignes d'être loués<sup>214</sup>. Quels que soient les éléments sélectionnés par les traités de rhétorique, ceux-ci s'accordent pour préciser une topique relative à chaque objet de louange. Si le modèle offert par la topique anthropologique, sur laquelle les différentes topiques se calquent par déplacement analogique<sup>215</sup>, permet de rendre compte de réalités diverses, il n'en reste pas moins qu'un discours en honneur d'un dieu différera d'un éloge prononcé à propos d'un homme ou d'une plante. L'idée de l'adéquation entre l'objet et la topique constitue un

<sup>211</sup> L. PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, op. cit., p. 131.

<sup>212</sup> ARISTOTE, *Rhétorique*, texte établi et traduit par M. Dufour et A. Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1960, vol. I, p. 108.

<sup>213</sup> QUINTILIEN, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, livre III, 7, § 27, p. 196.

<sup>214</sup> Pierre FABRI, *Le Grand et Vray Art de pleine rhétorique* [1521], publié avec introduction, notes et glossaire par A. Héron [1889-1890], Genève, Slatkine Reprints, 1969, livre I, p. 147.

<sup>215</sup> Aristote soulignait déjà cette polyvalence de la topique. Voir aussi Laurent Pernot, qui explore cet aspect à fond dans *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, op. cit., p. 133.

présupposé que les théoriciens accréditent tous. Or, l'éloge paradoxal, en raison de la bassesse de ses thèmes, vient souvent transgresser ce principe : ne pouvant employer les mêmes lieux traditionnellement associés aux objets nobles, il recourt à l'emprunt et au déplacement des topiques.

### *Emprunt du topos de l'utile au genre délibératif*

Tous autant qu'ils sont, les éloges paradoxaux rabelaisiens correspondent aux attentes développées dans le cadre du genre, où les sujets nobles sont rejetés au profit d'éléments peu dignes d'être loués. D'emblée une interrogation se pose : l'*enkômion* paradoxal – précisément parce qu'il va à l'encontre de la *doxa* – n'exige-t-il pas un effort de persuasion d'autant plus grand qu'il prend la défense d'un sujet bas ? Sans mener une étude approfondie de l'argumentation, il est possible de constater que la plupart des éloges paradoxaux rabelaisiens font appel à un *topos* étranger au réservoir épideictique, en empruntant au genre délibératif le lieu commun de l'utile. Non seulement le discours doit établir la légitimité de l'entreprise encomiastique en replaçant le paradoxe dans le discours officiel, mais il doit aussi s'attacher à mettre en évidence les services rendus par l'objet décrit dans un effort de validation supplémentaire. Cette justification par la notion d'utilité<sup>216</sup> est présente dans la plupart des éloges paradoxaux rabelaisiens : le livre tant vanté par le prologue du *Pantagruel* guérit le mal de dents et offre un réconfort aux « pauvres verolez et goutteux<sup>217</sup> » ; Panurge loue les dettes en soulignant leur caractère indispensable et les pose en principe d'harmonie cosmique ; le Pantagruélien a des vertus dont bénéficie l'humanité entière ; finalement, Dindenault fait le panégyrique de ses moutons en énumérant l'usage propre à chacune de leurs parties. Or, si l'on ne peut nier l'effort de légitimation lié à l'emploi du *topos* de l'utilité, on peut émettre des doutes quant

<sup>216</sup> Bien qu'il nous semble que l'emploi de ce procédé soit systématique dans le cas de l'éloge paradoxal, Laurent Pernot souligne l'emploi de ce procédé pour la catégorie des objets inanimés uniquement. Voir L. PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, op. cit., p. 238-245.

<sup>217</sup> F. RABELAIS, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 214.

à son efficacité. En effet, le recours au *topos* de l'utile interroge le statut de l'objet, conformément aux enjeux du genre délibératif (conseiller/déconseiller) ; l'excellence de l'objet, qui est présupposée dans le cas d'un éloge sérieux, est mise en question, dans l'*enkômion* paradoxal, par le simple fait qu'elle soit exprimée. Plus l'orateur s'acharnera à décrire l'utilité de son sujet, plus celui-ci deviendra suspect – à plus forte raison quand le *topos* est employé plusieurs fois et qu'il s'allie à une écriture de la « copiosité ». Dès lors, l'orateur et son discours sont soumis au regard suspicieux du lecteur et, parfois, des personnages : qu'il passe pour ridicule, comme dans le cas de Dindenault, ou qu'il laisse entrevoir la possibilité d'une distance ironique par rapport à ses paroles comme avec le narrateur dans le Prologue et Panurge dans l'éloge des dettes, dans tous les cas, il perd l'approbation ou la confiance totale de son auditoire qui, dès lors, percevra tout le potentiel comique que recèle le texte. Sous couvert de le renforcer, le lieu commun de l'utilité dessert le discours qui sera alors perçu comme un écart à la *doxa*<sup>218</sup>.

### ***Emprunts à la topique de l'hymne : divinisation de l'objet loué***

Il est un autre procédé qui vise à élever l'objet de l'éloge paradoxal dans la considération du lecteur : la création d'un lien privilégié avec un principe divin. En effet, octroyer une forme de transcendance à un objet peu remarquable permet d'établir son excellence par assimilation à une nature supérieure, créant un décalage qui se traduit chez le lecteur par une prise de distance critique. Parfois, il suffit d'une simple allusion à une instance supérieure pour tirer les éléments loués vers le sacré, comme dans l'éloge prononcé par Dindenault par exemple, où les moutons sont des « animaux divins<sup>219</sup> ». C'est que l'*enkômion* paradoxal voit la trace de la divinité jusque dans les sujets les plus insignifiants. Dans le cas des éloges des dettes et du Pantagruélien, le rapport à l'instance

---

<sup>218</sup> Nous l'avons vu, l'éloge du Pantagruélien déroge à cette constatation et acquiert une certaine légitimité. C'est que son caractère paradoxal réside davantage dans le décalage créé par la bassesse de l'objet et la longueur du discours.

<sup>219</sup> F. RABELAIS, *Quart Livre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 553.

suprême s'exprime, thématiquement dans le texte, par un mouvement d'élévation qui réduit à néant le rapport vertical de l'objet et du principe supérieur. Ainsi, le panégyrique de Panurge décrit une harmonie unissant le ciel et la Terre dans un même élan, « une connexion et colligence des Cieulx et Terre<sup>220</sup> » et pose que « chose divine est prester : debvoir est vertus Heroïcque<sup>221</sup> ». Quant au panégyrique du lin/chanvre, où le mouvement vers le haut se traduit très littéralement par la possibilité de voyages interstellaires, il soulève la question de la rivalité entre les dieux et les descendants de Pantagruel, lesquels, forts de leur possession, seraient à même de les détrôner et d'effacer les barrières séparant les mortels de l'ordre divin<sup>222</sup>.

### *L'éloge des décrétales (QL, L-LIII)*

Outre ces allusions qui permettent, certes, d'anoblir le discours et de le situer dans une thématique récurrente, mais qui n'engagent pas de topique spécifique, deux pièces du *Quart Livre*, la célébration des décrétales et celle de Gaster, exploitent les lieux communs de l'éloge consacré aux dieux (ou « hymne », selon les *Progymnasmata*<sup>223</sup>), c'est-à-dire les notions de « bienfait », de « puissance » et d'« invention »<sup>224</sup>. Dans ces éloges, le rapport au divin est plus articulé et s'élabore en un réseau dense<sup>225</sup>, le recours à la topique de l'hymne visant à démontrer que la présence du divin est consubstantielle à l'objet.

<sup>220</sup> F. RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 362.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>222</sup> « Par ses enfans (peut estre) sera inventée herbe de semblable energie : moyenant laquelle pourront les humains visiter les sources des gresles, les bondes des pluyes, et l'officine des fouldres : pourront envahir les regions de la Lune, entrer le territoire des signes celestes, et là prendre logis, les uns à l'Aigle d'or, les aultres au Mouton, les aultres à la Couronne, les aultres à la Herpe, les aultres au Lion d'argent : s'asseoir à table avecques nous, et nos Déesses prendre à femmes, qui sont les seuls moyens d'estre deifiez », *ibid.*, p. 509.

<sup>223</sup> APHTONIUS, *Progymnasmata*, Hugo Rabe (éd.), Stuttgart, Teubner, « *Rhetores graeci*. Vol. X », 1926, p. 21.

<sup>224</sup> Il s'agit des trois *topoi* les plus courants dans l'hymne. Voir L. PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, op. cit., p. 226.

<sup>225</sup> On pourrait être surpris de voir regroupés des éloges aussi divers que celui des Décrétales et que celui de Gaster dans la perspective de l'hymne. Bien que l'hymne soit une forme très ancienne attachée à l'éloge des dieux grecs et romains, il faut bien voir que, récupéré par le christianisme, il peut tout aussi bien venir qualifier les saints ou Dieu, dans un rapport osmotique dont témoigne *Le Grant et Vray Art de pleine rhétorique* de Pierre Fabri. En effet, à l'occasion de l'énumération des *topoi* utilisés dans l'hymne, ce traité de

La louange des décrétales survient à l'occasion de l'escale de Pantagruel et de ses compagnons en Papimanie, où ces derniers sont accueillis par l'évêque Homenaz. Comme l'indique le nom de l'île, les habitants sont obnubilés par la figure du pape, qu'ils nomment « Dieu en terre » et auquel ils accordent autant d'importance qu'au Christ. De fait, les édits procédant de l'autorité papale sont encensés par Homenaz et les emprunts à la topique de l'hymne viennent appuyer l'effort oratoire de ce dernier. Tout d'abord, à l'image des dieux des éloges antiques faisant preuve de libéralité envers les hommes, les « sacres Decretales » sont porteuses de bienfaits : la constitution d'ordres monastiques, la mise sur pied d'institutions religieuses, l'enrichissement financier et spirituel de l'Église et l'augmentation du pouvoir de Rome. De plus, elles intensifient la charité et la piété chez les hommes :

O comment lisant seulement un demy canon, un petit paragraphe, un seul notable de ces sacrosainctes Decretales, vous sentez en vos cœurs enflammée la fournaise d'amour divin : de charité envers vostre prochain, pourveu qu'il ne soit Hereticque : contemnement asceuré de toutes choses fortuites et terrestres : ecstastique elevation de vos espritz, voire jusques au troizieme ciel : contentement certain en toutes vos affections<sup>226</sup>.

Cependant, la louange est excessive, comme en témoigne par exemple le contraste créé par la juxtaposition d'épithètes réductrices (« un *demy* canon, un *petit* paragraphe, un *seul* notable [...] ») et de la notion de totalité (« toutes choses fortuites et terrestres », « jusques au troizieme ciel », « contentement certain en toutes vos affections »).

Le *topos* de la puissance est également présent dans l'épisode de l'escale en Papimanie, quoiqu'il ne soit pas intégré au discours d'Homenaz à proprement parler qui est somme toute relativement court et fragmentaire, parce que sans cesse interrompu. Ce sont les compagnons de Pantagruel qui, prenant la parole à tour de rôle, racontent des anecdotes

---

rhétorique évoque pêle-mêle « dieu le pere », sainte Catherine, Minerve, Mercure et Apollon. Voir P. FABRI, *Le Grand et Vray Art de pleine rhétorique* [1521], *op. cit.*, livre I, p. 147.

<sup>226</sup> F. RABELAIS, *Quart Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 658.

qu'Homenaz interprète en faveur des décrétales, dans le sens de l'éloge, de sorte que celles-ci sont inmanquablement perçues comme le signe de la puissance du ciel, miracle ou punition divine. Qui plus est, les décrets papaux exercent, aux yeux de l'évêque, leur puissance dans tous les domaines de la vie, y compris les plus vils et les plus bas. Or, les cas de constipation et d'hémorroïdes causés par les feuillets du livre font pencher le discours du côté de la farce. Comme pour le *topos* des bienfaits, ce sont les allusions au corps qui rabaissent et ridiculisent l'objet du discours. La rhétorique d'Homenaz n'en apparaît que plus risible et inadéquate. Les emprunts à la topique de l'hymne viennent systématiquement discréditer chacune de ses prises de parole. La démesure encomiastique n'a d'égale que l'idolâtrie de l'orateur. La rhétorique de l'éloge, appuyée par des lieux spécifiques, est donc employée ici à des fins satiriques et permet de dénoncer l'intolérance religieuse et de critiquer l'autorité papale, puisant précisément dans les ressources de ce qu'elle méprise pour faire mouche.

### *Déplacement et chevauchement des topiques*

Il est un second éloge où la topique de l'hymne est utilisée de manière répétitive : celui de Gaster. Pourtant, ce procédé n'est pas mis à l'œuvre de la même façon que dans la célébration des décrétales ; il ne s'agit plus de puiser systématiquement dans une topique unique (ce qui a pour effet, nous l'avons vu, de discréditer entièrement le discours d'Homenaz en en dévoilant les fondements fanatiques), mais au contraire de cultiver conjointement deux réservoirs de lieux communs différents. À deux reprises, Rabelais fait appel dans les éloges de sujets animés à cette technique rhétorique d'utilisation conjuguée de topiques théoriquement incompatibles dans un même *enkômion* : dans l'éloge de Gaster, où les topiques de l'homme et des dieux se superposent, et dans l'épisode des moutons de Dindenault, où ces bêtes sont louées sur la double base de la topique des animaux et des hommes.

### *L'éloge de Gaster (QL, LVII-LXII)*

L'un des derniers épisodes du *Quart Livre*, l'éloge de Gaster est également l'un des plus développés. Il est à la vérité intégré à la narration : ne résultant pas d'une prise de parole, il participe du récit assuré par le narrateur. Cette modalité détermine, comme dans le cas du Pantagruélion, un *enkômion* qui ne dit pas toujours son nom et qui illustre bien le flou inhérent au genre épidiétique. Néanmoins, l'éloge de Gaster n'est pas laissé au hasard de la description, quelque codifiée qu'elle puisse être à la Renaissance, mais réunit plusieurs des *topoi* traditionnels tirés du réservoir anthropologique et hymnique.

C'est la topique anthropologique qui est mise à contribution la première, à travers le lieu de la nature. L'escale dans l'île commence par une description du lieu gouverné par Gaster qui est présenté comme le « premier maistre es ars du monde »<sup>227</sup>. Comme l'a fait remarquer R. Marichal<sup>228</sup>, la description de la montagne et du palais du roi s'apparente à un épisode de la *Concorde des deux langaiges* de Jean Lemaire de Belges. Pourtant, si la notion d'*imitatio* peut expliquer cette description somme toute peu courante dans le *Quart Livre* – car c'est sur les personnages plutôt que sur les paysages que se porte l'attention la plupart du temps –, ce rapprochement n'exclut pas le fait que la description puisse également être perçue comme un aspect de la nature résolument ambiguë de Gaster. En effet, celui-ci réunit les plus grandes vertus, comme l'indique le lieu où il réside, le manoir d'Arété, véritable *locus amœnus*, et un caractère intraitable, « imperieux, rigoureux, rond, dur, difficile, inflectible<sup>229</sup> ».

Les contradictions du personnage de Gaster sont portées à leur comble si, dépassant la question des qualités de l'âme, on s'interroge sur celles du corps dans leur rapport à la topique de l'hymne qui est également présente dans le texte. Comme dans l'éloge de Badebec, la description physique prend une ampleur démesurée qui mine la pertinence de

<sup>227</sup> Le chapitre LVII du *Quart Livre* s'intitule *Comment Pantagruel descendit on manoir de messere Gaster premier maistre es ars du monde*, *ibid.*, p. 671.

<sup>228</sup> Robert MARICHAL, « Commentaires du *Quart Livre* », *Études rabelaisiennes*, t. I, 1956, p. 185-186.

<sup>229</sup> F. RABELAIS, *Quart Livre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 672.

l'éloge. Les allusions au ventre et aux aliments nécessaires à le nourrir se multiplient dans les trois premiers chapitres de l'épisode ; on aura ainsi, pour ne citer que ces quelques exemples, la répétition de la phrase « et tout pour la trippe » qui ponctue la fin des paragraphes (*QL*, LVII), la description des Engastrimythes et des Gastrolatres, adorateurs du ventre (*QL*, LVIII), et le catalogue des victuailles offertes au dieu à l'occasion du carnaval (*QL*, LIX). Toutefois, parallèlement à ces références au corps, le texte entretient l'hypothèse de la nature divine de Gaster en soulignant ses pouvoirs et les inventions dont il est l'auteur. L'estomac, personnalisé, a pouvoir de vie ou de mort sur les êtres animés mais, en contrepartie, les remercie de leur application au travail en multipliant les bienfaits et les inventions techniques. « Aussi pour recompense il fait ce bien au monde, qu'il luy invente toutes ars, toutes machines, tous mestiers, tous engins, et subtilitez<sup>230</sup>. » Tant les animaux (*QL*, LVII) que les hommes (*QL*, LXI) sont les récipiendaires des dons de Gaster, lesquels déterminent, dans le cas des seconds, des progrès technologiques qui, amorcés par la nécessité de faire du pain, traversent tous les champs de la connaissance et aboutissent à l'invention de l'art de la guerre. En effet, cet épisode retravaille l'opposition bien connue à la Renaissance de l'art et l'artillerie, qui est déjà présente dans une forme succincte au chapitre VIII du *Pantagruel*<sup>231</sup>. Dans le *Quart Livre*, l'originalité de Rabelais consiste à faire de cette opposition un paradoxe, incarné par le personnage de Gaster qui est à la fois à l'origine des arts et de la guerre, activités on ne peut plus contradictoires peut-être réunies à la faveur d'un jeu sur les mots « art/illerie ». Les différents stades des changements humains (qui correspondent en quelque sorte à une histoire de la civilisation) sont liés par une relation de cause à effet, chacune des inventions découlant de la précédente. C'est d'ailleurs par ce biais que le paradoxe est résolu. En effet, l'épisode de Gaster présente

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 673.

<sup>231</sup> « Maintenant toutes disciplines sont restituées, les langues instaurées, Grecque sans laquelle c'est honte que une personne se die sçavant, Hebraicque, Caldaicque, Latine. Les impressions tant elegantes et correctes en usance, qui ont esté inventées de mon eage par inspiration divine, comme à contrefil l'artillerie par suggestion diabolicque », F. RABELAIS, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 243-244.

cette particularité de conserver les deux pôles de l'opposition et de les désamorcer. Il ne s'agit pas du mouvement de va-et-vient constaté dans le paradoxe du Silène, mais d'un déploiement explicatif démontrant que les termes ne sont pas irréconciliables. Ce qui semble se lire en creux, c'est l'avancée de l'histoire, qui modifie les conditions d'acceptabilité des énoncés, illustrant que, dans la diachronie, ce qui pouvait être irréconciliable à un certain moment peut être amalgamé par la suite. Quoique le XVI<sup>e</sup> siècle garde les yeux tournés vers le passé et l'imitation des Anciens, l'idée de progrès reçoit alors ses premiers encouragements avec les promesses de conquête d'espaces inconnus qu'annoncent les découvertes techniques et est présente en germe dans l'épisode de Gaster. En effet, il n'y a pas de balises textuelles permettant de tirer une interprétation claire du paradoxe. Le texte ne laisse aucun doute quant au statut de la guerre, qui reste un mal, et à celui des arts, qui est un bien ; par contre, il ne stigmatise à aucun moment le mouvement cumulatif de création, qui apporte des inventions louables et des inventions blâmables, comme si l'aspect négatif était un mal nécessaire. Cette opinion s'oppose à celle d'Agrippa qui, dans la *Vanité des sciences* condamne l'industrie et le désir dont elle est issue<sup>232</sup>. Chez Rabelais, tout se passe comme si la résolution du paradoxe – art et artillerie ne sont plus irréconciliables – confirmait la naissance de l'idée de progrès. Ce passage d'une société tournée vers le passé à une société valorisant un élan vers l'avenir est probablement l'un des changements les plus importants dans la conscience occidentale et entraîne une modification profonde des catégories de pensée et de la *doxa*. L'épisode de Gaster illustre, par le dénouement d'un paradoxe, comment la *doxa* se défait et est donc appelée à se refaire<sup>233</sup>.

---

<sup>232</sup> A. OGINO, *Les Éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance, op. cit.*, p. 150.

<sup>233</sup> La *doxa* est fluide et peut véhiculer des propositions contradictoires. Elle est, selon les mots d'Anne Cauquelin « changeante, réversible et de peu de consistance ». Anne CAUQUELIN, *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Éditions du Seuil, « La couleur des idées », 1999, p. 132-133.

On pourrait donc s'interroger sur la validité de l'assertion selon laquelle Gaster est un dieu, à plus forte raison parce que ce personnage rejette lui-même ce statut<sup>234</sup>, mais le choix d'un vocabulaire précis, faisant directement allusion à la topique de l'hymne évacue ce doute. Le personnage renferme donc bien toute l'ambiguïté véhiculée par la réunion de deux pôles antagonistes montrant d'une part une figure grotesque et d'autre part un démiurge stimulant le développement de l'humanité. Cette ambivalence, que soutient une superposition des topiques, se traduit admirablement dans l'expression employée pour désigner Gaster, « Dieu ventripotent » qui, conformément au cratylisme ambiant, souligne l'unité du nom et de la chose. Cette formulation est d'autant plus efficace qu'elle permet de mesurer l'étendue de la désacralisation : du *deus omnipotens*, on passe à un dieu caractérisé par la grosseur de son ventre. L'écart est maximal entre les *topoi* relatifs à l'hymne<sup>235</sup> et le lieu commun le plus décrié de la topique anthropologique. Quel que soit l'angle d'approche choisi, avilissement de la divinité ou élévation du corps aux nues, des extrêmes sont posés, qui viennent appuyer le caractère paradoxal de la figure de Gaster. Paradoxal par sa nature, il l'est également dans ses inventions qui ne sont pas toujours des bienfaits. Il semble, en effet, qu'en ce personnage s'effectue une imbrication particulièrement complexe de l'éloge et du blâme, le narrateur ne se résolvant jamais à poser sur lui un regard univoque et irrévocable.

### *L'éloge des moutons (QL V-VIII)*

Pour ce qui est de l'éloge<sup>236</sup> des moutons, l'écart entre les topiques n'est pas aussi creusé que dans la célébration des décrétales, les lieux communs n'ayant pas à rendre compte d'une réalité essentiellement différente. En effet, les *topoi* traditionnellement

<sup>234</sup> « Gaster confessoit estre non Dieu, mais paouvre, vile, chetifve creature », F. RABELAIS, *Quart Livre*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 671.

<sup>235</sup> Qui plus est, les arguments en faveur de la divinité de Gaster qu'auraient pu constituer la pratique d'un culte en son honneur et l'imposition d'un nom symbolique nobles sont eux aussi ramenés à la question de la nourriture. Dieu indigeste pour le moins...

<sup>236</sup> Dindenault dit explicitement « dignement lou[er] » ses moutons, *ibid.*, p. 553.

employés pour les hommes et les animaux font plus facilement l'objet d'une translation des uns aux autres, parce qu'ils ne transitent pas du physique au métaphysique, ce qui ne signifie pas pour autant que l'homme et l'animal se soumettent aux mêmes critères de description ; c'est même le contraire, comme l'illustre *L'Éloge de la mouche* de Lucien<sup>237</sup>, qui montre ce qu'un déplacement systématique de la topique anthropologique sur un insecte peut avoir de comique.

L'épisode des moutons se met en place au début du *Quart Livre*, à l'occasion de la rencontre d'un navire revenant du pays de Lanternois. Une dispute s'élève entre le marchand Dindenault et Panurge, qui se venge de ses moqueries en le noyant, lui et ses animaux. On a vu dans ces chapitres des échos de *La Farce de Pathelin*<sup>238</sup> et des *Macaroniques* de Folengo<sup>239</sup> qui l'un comme l'autre traitent des scènes de marchandage. Deborah N. Losse a souligné l'importance de la rhétorique excessive du bonimenteur de foire haranguant des acheteurs potentiels, dans un élan similaire à celui qui anime le narrateur dans le prologue du *Pantagruel*<sup>240</sup>. Ce contexte semble montrer, comme nous l'avons constaté à maintes reprises, que l'éloge ne fait pas que louer, mais que s'y adjoignent d'autres enjeux, l'effort de persuasion qu'implique la vente d'un mouton par exemple.

Pour ce qui est des *topoi*, le choix de Dindenault se porte sur ceux de l'*eugeneia* et de la *phusis* (en particulier le *sôma*). L'origine mythologique des moutons est soulignée à plusieurs reprises<sup>241</sup> et la description des animaux constitue la majeure partie de l'éloge. Bien que le passage en revue des différentes parties des moutons – la toison, la peau, les

<sup>237</sup> LUCIEN, *Éloge de la mouche*, dans *Œuvres*, texte établi et traduit par Jacques Bompain, Paris, Les Belles Lettres, 1993, t. 1, p. 80-86.

<sup>238</sup> Bernadette REY-FLAUD, « Quand Rabelais interroge la Farce 'Les Moutons de Panurge' et l'épilogue du 'Pathelin' », *Littératures*, n° 15, 1986, p. 7-18.

<sup>239</sup> Terence CAVE, « L'économie de Panurge : 'moutons à la grande laine' », *Réforme Humanisme Renaissance*, XIX, n° 37, décembre 1993, p. 7-24.

<sup>240</sup> Deborah N. LOSSE, *Rhetoric at Play: Rabelais and Satirical Eulogy*, Berne/Las Vegas, Peter Lang, 1980, p. 81-84.

<sup>241</sup> « Ce sont moutons à la grande laine. Jason y print la toison d'Or », « Ce sont moutons extraictz de la propre race de celluy qui porta Phrixus et Helle, par la mer dicte Hellesponte ». Voir F. RABELAIS, *Quart Livre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 550 et p. 552 respectivement.

boyaux, la chair, l'urine, les crottes, les cornes et les pieds – n'ait rien d'ordonné, il se rapproche bel et bien d'une anatomie, par son attachement à décrire le corps. Ceci semble confirmé par le fait que Dindenault, après avoir énuméré ces éléments, passe aux « membres internes », soit « l'espaule, les esclanges, les gigotz, le hault cousté, la poitrine, le faye, la ratelle, les trippes, la guogue, la vessye, [...] [l]es coustelettes [...] [l]a teste<sup>242</sup> ».

L'éloge prononcé par le marchand de moutons brouille le rapport entre hommes et animaux, par le biais de cette anatomie. Il y a déjà de l'ironie dans le fait que Dindenault décrive ses moutons comme s'il s'agissait d'êtres humains et qu'il s'amuse à appeler Panurge « Robin mouton » : on élève les animaux en les rapprochant des hommes et, inversement, on rabaisse les hommes en les associant aux animaux<sup>243</sup>. Surtout, l'anatomie, qui constitue la majeure partie de l'*enkômion*, n'a de cesse d'élever ce sujet risible. On pourrait objecter que ce type de description est, sinon dans sa précision, du moins dans son esprit, proche de celles du Pantagruélion ou de Quaresmeprenant, en ce qu'elles témoignent toutes d'un intérêt scientifique pour la matière. Pourtant, il ne faudrait pas tirer de conclusions trop hâtives quant à la transivité des topiques de l'homme et de l'animal. Quoique les dissections d'animaux s'imposent souvent à défaut de trouver des cadavres, à la Renaissance, on n'explique pas encore volontiers l'homme par l'animal. Il y a solution de continuité et l'homme reste le matériau noble de l'anatomie<sup>244</sup>.

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>243</sup> Ultimement, les animaux en viennent à dépasser les hommes : « Vous qui estes Robin mouton serez en ceste coupe de balance, le mien mouton Robin sera en l'autre : je guaige un cent de huytres de Busch, que en poix, en vailleure, en estimation il vous emportera hault et court : en pareille forme que serez quelque jour suspendu et pendu », *ibid.*, p. 551.

<sup>244</sup> Un poème de Pernette du Guillet intitulé « Pour une anatomie » montre que l'élément de comparaison acceptable pour l'homme est l'univers. Comme dans l'éloge des dettes prononcé par Panurge, la pensée analogique favorise le déchiffrement de l'un par l'autre. « Qui voudra bien contempler l'Univers, où du grand Dieu le grand pouvoir abonde/En éléments, et animaux divers,/En Ciel, et Terre, et Mer large et profonde,/Viens voir l'homme, où la machine ronde/Est toute enclose, et plus, qui bien le prend./Car pour soi seul en ce sien petit monde/À tout compris, celui qui tout comprend », Pernette DU GUILLET, *Rymes*, dans Louise LABÉ, *Œuvres poétiques*, édition présentée, établie et annotée par Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, « Poésie », 1983, p. 88.

La description des moutons selon une logique réservée au corps humain instaure un écart que vient creuser leur nature. En effet, si, par sa structure, l'anatomie anoblit les objets de l'éloge, les animaux sont en même temps montrés pour ce qu'ils sont : les différentes parties de leur corps, la toison, la peau, etc., sont constamment réorientées vers un produit fini qui illustre leur fonction utilitaire. L'anatomie voudrait faire croire à une excellence qui leur est refusée, ce qui est confirmé par leur mort, sorte de lieu de la *teleuté a posteriori* et signe irrévocable de la stupidité innée de ces animaux dépourvus d'instinct de survie. De fait, le dénouement de l'épisode donne un juste reflet de leur nature : « Aussi le dict Aristoteles *lib. 9. de histo. Animal.* estre le plus sot et inepte animant du monde<sup>245</sup>. » Il est d'ailleurs révélateur que l'éloge qui leur est consacré soit collectif, comme s'il s'agissait de mieux souligner leur grégarisme.

De l'éloge de Dindenault jaillit le rire parce que son effort d'anoblissement des moutons l'amène à les assimiler à l'homme, tout comme Gaster tendait à la divinité. L'élévation de l'objet aux yeux du lecteur s'effectue par gradation : l'animal tend vers l'homme qui, lui, cherche à rejoindre les dieux. L'éloge paradoxal met en scène une forme d'*hubris* qui présuppose un aplanissement de la hiérarchie de la création. Il est bien évident que, dans ce contexte, plus l'objet de l'*enkômion* est bas, moins la substitution des topiques fonctionne. La parole efficace a une aversion pour ce type d'impropriété.

### **Elocutio : désarticulation du discours et effondrement du corps**

Dans la première partie du XVI<sup>e</sup> siècle, la tendance est déjà bien amorcée, qui voit dans la rhétorique une manière d'embellir le discours et que viendra en quelque sorte cristalliser la pensée de Pierre de la Ramée, qui, séparant dialectique et rhétorique, dépouille celle-ci de sa visée argumentative et en fait un art de l'ornementation<sup>246</sup>. Le

<sup>245</sup> F. RABELAIS, *Quart Livre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 555.

<sup>246</sup> Chaïm PERELMAN et Lucie OLBRECHT-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1988, p. 669.

caractère artificiel de cette dissociation qui brise le lien entre *elocutio* d'une part et *inventio* et *dispositio* d'autre part est sensible chez Rabelais où ces trois opérations travaillent de concert, dans un même élan vers le comique. Déjà, les pièces versifiées ont montré à quel point les figures de style, ou « fleurs de rhétorique », dont on use avec parcimonie pour plaire et agrémenter le discours, peuvent devenir des notes dissonantes, où transparaissent des tensions plus profondes. Les effets constatés – une rime équivoquée particulièrement ambiguë dans le « dicton victorial », un oxymore dans l'épithaphe de Badebec, une accumulation intempestive d'épithètes dans les blasons – mettent tous en évidence le rapprochement de réalités, le bas et l'élevé, qui, dans les genres nobles, ou tout au moins leur version sérieuse, ne communiquent pas.

Il semble que la faute de *decorum*, l'inadéquation d'un style enflé à un objet médiocre, soit exacerbée dans l'éloge paradoxal, où la bassesse des thèmes est dictée par le genre. De fait, la question de l'*elocutio* est fortement liée à la matière de l'éloge. L'importance des thèmes traités n'a pas échappé à Camilla Nilles, qui souligne la juxtaposition du sublime et du ridicule dans l'éloge des dettes, qu'elle rapproche de la combinaison de tournures guindées empruntées à la scolastique et de formes de discours familières<sup>247</sup>. Claudie Bernard remarque que trois « tons », épique, lyrique et ironique<sup>248</sup>, se chevauchent dans l'*enkômion* du Pantagruélon. Deborah Losse est celle qui a poussé le plus loin l'analyse du rapport entre réalités rivales et écarts stylistiques, probablement parce qu'elle choisit d'inscrire l'objet loué et la prise de parole dans un contexte plus large, carnavalesque. Ainsi, à propos du Prologue du *Pantagruel* qui fait coexister le sacré et le profane, elle souligne que « [p]raising unexpected, unworthy, or 'officially' censored

---

<sup>247</sup> Camilla Joyce NILLES, *Paradoxical encomium in Rabelais*, thèse de doctorat, University of Chicago, 1981 (*Dissertation Abstracts International*, XLII, 1981/1982, 5141 A), p. 94. Pour C. A. Mayer, l'utilisation du jargon scolastique sert une fin satirique : de même que Lucien parodiait la maïeutique, de même Rabelais s'attaque à la philosophie scolastique. Voir C. A. MAYER, « Rabelais' Satirical Eulogy: the Praise of Borrowing », dans *François Rabelais, ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort*, Genève, Droz, 1953, p. 153.

<sup>248</sup> Claudie E. BERNARD. « Le Pantagruélon entre nature et culture (*Tiers Livre*, chapitres XLIX-LII) », *Degré second*, n° 5, juillet 1981, p. 17.

subjects, Rabelais sides unequivocally with the popular culture of grotesque realism<sup>249</sup> ». Dans tous ces cas, un lien est établi entre le paradoxe et ce que Georges Tin nomme très à propos une « élocution en rupture<sup>250</sup> ». Il nous semble que, d'un point de vue rhétorique, ces mélanges stylistiques peuvent être liés au type d'argumentation requis par l'éloge paradoxal, en particulier aux arguments d'autorité (l'*enkômion* fait appel à des sources de légitimation variées) et de totalité (il conjugue des éléments tirés de réalités très différentes). S'il ne s'agit pas à proprement parler d'un rapport de cause à effet — *L'Éloge de la folie* d'Érasme, par exemple, n'exploite pas la faute de *decorum* —, il est difficile de séparer *elocutio* et argumentation : le mouvement d'augmentation du discours s'applique aux deux domaines, déterminant une écriture de la « copiosité » sur tous les plans. Chez Rabelais, l'uniformité des registres relève de la gageure.

En fait, *elocutio* et argumentation entrent dans un double rapport : d'une part, le style vient accentuer les effets comiques que nous avons déjà pu constater dans les autres parties de la rhétorique, rendant visible ce qui se joue plus largement dans les passages de nature épictictique, et, d'autre part, il entretient un lien souple avec le domaine de l'argumentation. Dans ce dernier cas, il y a un rapport de transitivité entre les deux : l'effort d'*enargeia* de l'orateur est, selon son efficacité, perçu comme relevant soit de l'argumentation, soit de l'*elocutio*. Si le processus de légitimation échoue, la *copia* verbale deviendra un trop-plein oratoire et sera interprétée comme excessive. Par exemple, dans la prise de parole de Panurge relativement aux dettes, l'augmentation du discours est telle

---

<sup>249</sup> D. N. LOSSE, *Rhetoric at Play: Rabelais and Satirical Eulogy*, *op. cit.*, p. 37. Dans le cadre de l'analyse du procédé parodique du « rabaïssement », Patricia Eichel-Lojkine se rapproche de cette ligne d'interprétation d'inspiration bakhtinienne lorsqu'elle affirme que « [l]'imitation de la réclame, qui utilise continuellement l'éloge hyperbolique et les effets rhétoriques de la rédundance [sic] et du pléonasmè ('vous avez n'a gueres veu, leu et sceu les grandes et inestimables chroniques de l'enorme geant Gargantua', 'Trouvez-moy livre, en quelque langue, en quelque faculté et science que ce soit, qui ayt telles vertus, propriétés, et prerogatives'...) se heurte à la vulgarité du réel ('et je poieray chopine de trippes' [je paierai une demi-pinte de trippes]) ». Voir Patricia EICHEL-LOJKINE, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 144.

<sup>250</sup> L.-G. TIN, « Qu'est-ce que le Pantagruélion? », *loc. cit.*, p. 127. Toujours à propos du Pantagruélion, Yves Delègue remarque très justement que « [...] Rabelais n'a pas de « style », ou alors que son style consiste à faire la parade de tous les styles, à les abouter parodiquement de chapitre en chapitre ». Voir Y. DELÈGUE, « Le pantagruélion, ou le discours de la vérité », *loc. cit.*, p. 18.

qu'elle devient un facteur d'échec, perçue comme une série de raisonnements *ab absurdo*<sup>251</sup>. Ainsi, le discours se retourne contre lui-même, dans un mouvement qui réduit l'argumentation à un enchaînement d'excroissances stylistiques. Il semble que le paradoxe fournisse à la rhétorique de l'éloge le mode de pensée qui lui permet de se déployer dans toute son ampleur et d'aller au plus loin de ses ressorts<sup>252</sup>.

Cette démesure de l'*elocutio* produit d'autres effets pervers qui minent le discours. Étourdissement de la pensée, la *copia* trahit l'orateur qui s'égaré dans son discours. Ainsi, à deux reprises, Panurge est forcé d'interrompre son éloge : « Je me pers en ceste contemplation », « [la vene arteriale] imagine, discourt, juge, resoust, delibere, ratiocine, et rememore. Vertus guoy je me naye, je me pers, je m'esgare, quand je entre on profond abisme de ce monde ainsi prestant, ainsi doibvant<sup>253</sup>. » L'énumération, qui devient farfelue précisément à cause de sa longueur, ne peut que se solder par un rappel à l'ordre et à la raison. De manière plus marquée encore, la célébration des décrétales, caractérisée par l'emploi récurrent d'éléments stylistiques, le vocatif élogieux notamment<sup>254</sup>, jette le discrédit sur l'orateur qui finit par s'embourber dans son propre discours. À l'embarquée de la parole correspond un effondrement du corps qui confirme l'échec discursif. Ainsi, l'éloge d'Homenaz s'achève dans une crise soudaine qui ramène celui-ci à l'animalité : « Icy commença Homenaz rocter, peter, rire, baver, et suer [...]. Icy commença Homenaz jecter grosses et chaudes larmes, battre sa poitrine, et baiser ses pouces en croix<sup>255</sup> ». Pour ce qui est de Dindenault, le marchand de moutons fanfaron, le prix à payer est plus

<sup>251</sup> Contrairement au cas du blason de Triboulet où le procédé de l'amplification permet d'exprimer la folie de manière très adéquate, le trait le plus typique du genre épideictique rassied ici la *doxa* dans son bon droit.

<sup>252</sup> À cet égard, si nous ne souscrivons pas entièrement à l'opinion de Floyd Gray, qui considère que, dans l'éloge des dettes, le paradoxe est constitué par l'augmentation du discours uniquement, il n'en reste pas moins que, comme il l'affirme, la faute de *decorum* joue pour beaucoup dans le caractère paradoxal de l'*enkômion*. « [L]'éloge panurgien est paradoxal dans la mesure où il relève du jeu, où il est spéculation linguistique », F. GRAY, *Rabelais et l'écriture*, Paris, Nizet, 1974, p. 134.

<sup>253</sup> F. RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 367.

<sup>254</sup> L'anaphore en « O... » est d'autant plus serrée que l'orateur est pris par son discours. On citera par exemple « O lors (dist Homenaz continuant) nullité de gresle, gelée, frimatz, vimeres. O lors abondance de tous biens en terre. O lors paix obstinée infringible en l'Univers [...] », F. RABELAIS, *Quart Livre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 657.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 664-665.

élevé encore : il meurt d'avoir pris la parole, noyé par ceux-là même dont il louait les qualités. Comme dans l'épisode de Gaster qui « renvoyoit [ses adorateurs] à sa scelle persée veoir, considerer, philosopher, et contempler quelle divinité ilz trouvoient en sa matiere fecale », le rappel à l'ordre qui met fin, ou du moins interrompt l'éloge<sup>256</sup>, s'effectue par l'évocation des aspects les plus bas de l'activité physique : les besoins naturels, l'animalité et le corps souvent grotesque par exemple. Cette image vient conforter la remarque de Démétrios de Phalère sur le style et l'*elocutio*, à savoir que « faire des phrases sur un sujet risible, cela revient à parer un singe<sup>257</sup> ».

L'usage de la rhétorique de l'éloge dans ses différents aspects, mais plus particulièrement dans ce qui a trait à l'*elocutio*, menace de dénaturer l'orateur, de le faire déchoir au rang de l'animal. L'exemple du petit Eudémon évoqué auparavant revêt dès lors tout son sens. Véritable épée de Damoclès sur la tête de l'orateur, la parole inefficace ou gaspillée déshumanise et avilit. Face à l'élève modèle de Ponocrates, Gargantua se met à « plorer comme une vache », à tel point qu'il n'est « possible de tirer de luy une parole, non plus q'un pet d'un asne mort<sup>258</sup> ». Représentant d'une rhétorique qui engage toute la personne, Eudémon jouit d'un contrôle éclairé de la parole qui se traduit par son discours en tant que tel mais aussi par son maintien, son *actio*, impeccable. La présence du corps grotesque vient signifier la démesure. À cet égard, le mythe de Physie et d'Antiphysie, une occurrence paradoxale supplémentaire qui fait suite à l'anatomie de Quaresmeprenant, constitue peut-être l'illustration la plus parlante de la conjonction de l'éloge et du corps hors-norme<sup>259</sup>. Antiphysie s'évertue à louer la beauté de ses enfants monstrueux qui, aberrations de la nature, sont le lieu d'un renversement des valeurs que le narrateur critique

<sup>256</sup> C'est le cas dans l'éloge des dettes, où Pantagruel, impatienté, fait valoir l'opinion commune à Panurge qui s'acharne à décrire la sauce verte de manière excessive (« vous fait bon ventre, bien rotter, vessir, peder, fianter, uriner, esterner, sanglotir, toussir, cracher, vomiter, baisler, mouscher, haleiner, inspirer, respirer, ronfler, suer, dresser le virolet, et mille autres rares adventaiges. – J'entend bien (dist Pantagruel) vous inferez que gens de peu d'esprit ne sçauroient beaucoup en brief temps despendre. Vous n'estez le premier, qui ayt conceu ceste hæresie »), F. RABELAIS, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 360.

<sup>257</sup> DÉMÉTRIOS, *Du Style*, texte établi et traduit par Pierre Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 49.

<sup>258</sup> F. RABELAIS, *Gargantua*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 45.

<sup>259</sup> *Id.*, *Quart Livre*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 614-615.

avec virulence. C'est dans les passages où l'empreinte d'une *elocutio* inappropriée est la plus marquée que la stigmatisation des personnages réaffirme en creux les valeurs humanistes. Les tirades enflammées de l'évêque Homenaz cachent un violent fanatisme religieux et le verbiage creux de Dindenault est une insulte à la parole raisonnée. C'est à l'occasion de l'éloge des dettes que Panurge se donne à voir dans toute la splendeur de son rôle de sophiste.

Il ne faudrait pas pour autant conclure que l'éloge paradoxal se résume à une fonction critique. Dans les pièces épidiectiques où les travers de l'*elocutio* sont moins marqués, le Pantagruélion et Gaster en particulier, l'*enkômion*, prononcé par le narrateur dans les deux cas, vient assumer un rôle ambigu, dans le cas du premier, et nettement heuristique, dans le cas du second. Comme l'explique François Rigolot : « L'abolition de l'instance narrative pour établir le point de vue moral est la grande innovation de Rabelais par rapport aux rhétoriciens et même par rapport à Érasme. En se débarrassant du didactisme narratif, la fiction recouvre son autonomie. Elle secrète sa propre dynamique interprétative<sup>260</sup> ». Il semble bien que l'exploration du genre de l'éloge paradoxal dans ses différentes formes ait permis à Rabelais de mettre en place une forme de pensée porteuse d'ambiguïtés fécondes, au-delà des modes de pensée traditionnels.

---

<sup>260</sup> François RIGOLOTT, *Le Texte de la Renaissance. Des Rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982, p. 118.

## **CONCLUSION**

Dans la première partie du XVI<sup>e</sup> siècle, la rhétorique épideictique occupe une place de choix à tous les niveaux de l'activité sociale. En prose autant qu'en vers, les poètes et les historiographes confient au papier la gloire du prince auquel ils sont attachés. La célébration du souverain, le récit de ses conquêtes, la déploration accompagnant le décès d'un proche, la description du faste des cérémonies, toutes ces occasions de mettre en branle l'imposante machinerie de l'éloge, avec sa topique, les méandres de ses formes, la grandeur de son style, sont autant de tâches qui incombent aux rhétoriciens. À côté de ces fonctions officielles, la rhétorique épideictique remplit un rôle pédagogique de la première importance en ce qu'elle constitue, dans le cadre de l'éducation humaniste, le premier contact des enfants avec l'art du discours et qu'elle sert à les sensibiliser à l'apprentissage de la parole efficace, par le biais des *Progymnasmata*. Pourtant, en l'espace de deux siècles, la rhétorique va subir une perte de vitesse dont la cause a souvent été attribuée à la montée de l'évidence et de la valorisation des sciences dites exactes. Tandis que l'art oratoire antique perd son champ d'application traditionnel, l'épideictique connaît un sort particulier, probablement en raison de la variété des phénomènes discursifs qu'il englobe, et ouvre sur ce qu'il est commun de nommer aujourd'hui la littérature. À cet égard, la Renaissance est une période charnière, la dernière où l'art de versifier s'appelle également seconde rhétorique, où la poésie tend nettement vers l'éloge. Cette particularité vient en partie expliquer la très grande variété de traitements que reçoit la rhétorique épideictique,

avant que la théorisation moderne des genres littéraires ne vienne poser des distinctions là où la Renaissance ne voyait que des nuances et, partant, qu'il ne soit plus pertinent de l'étudier en tant que genre.

Dans un tel contexte, il ne faudrait pas être surpris de voir que cette étude montre un genre épideictique toujours sur le point de se défaire. En effet, il nous semble déceler, à travers les quatre livres de Rabelais, un intérêt pour les formes qui prend des expressions extrêmement variées. Dans les pièces versifiées, et en particulier dans les pièces de circonstance que sont le trophée et l'épithaphe, les formes traditionnelles sont respectées avec une telle minutie qu'elles en deviennent suspectes. Par contre, les blasons anatomiques poussent très loin le jeu formel, à tel point que les pièces menacent de ne plus être reconnaissables. L'éloge paradoxal, plus encore, se libère des contraintes de structure et se soumet aux exigences de la fiction, tantôt l'interrompant par de longues digressions qui correspondent à des éloges complets (le prologue du *Pantagruel*, les dettes, le Pantagruélien), tantôt se fondant à elle (les moutons, Gaster, les décrétales). Mais, surtout, la composante paradoxale permet de rompre avec cet autre type de cadre formel qu'est le mode de pensée binaire. Ces modulations autour de discours aisément identifiables, participant d'un réservoir partagé par tous ceux qui produisent des textes à la Renaissance, se fondent néanmoins sur trois composantes rhétoriques – l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio* – dont le réarrangement détermine des effets comiques. En fait, il semble que Rabelais soit soucieux de démonter jusqu'aux mécanismes les plus subtils, dans une exploration de la rhétorique épideictique qui met à jour toutes les ressources du genre. De la combinaison et de la permutation de ces divers éléments, jaillit un rire sans cesse nuancé, sans cesse recommencé. Les effets obtenus sont variés et font de l'*enkômion* un terrain propice au déploiement d'enjeux multiples. Une *dispositio* impeccable contrée par un retournement de la topique de l'éloge appuyé par un style inadéquat donne au trophée et à l'épithaphe leur saveur particulière. Dans ces pièces, le remaniement de l'art des

rhétoriciens est transparent, tant dans les formes que dans les thèmes abordés. Les blasons anatomiques, quant à eux, ont fait l'objet d'une analyse générique à cause de l'insistance avec laquelle le texte rabelaisien les rattache à cette pratique. Si la parodie semble s'élaborer là aussi par rapport à des textes antérieurs, elle va jusqu'à s'attaquer à la *dispositio*, garante de l'intégrité formelle d'une pièce, dans un mouvement qui interroge ses propres conditions d'émergence. À cet égard, le blason de Triboulet est peut-être la composition la plus hardie de Rabelais, parce qu'il fait l'objet d'un remaniement tellement radical que les modèles sur lesquels il se base sont à peine reconnaissables. Ainsi, la parodie atteint ses limites en montrant que la ligne est fine où l'imitation duplique ou, au contraire, finit par donner lieu à une autre forme. Par ailleurs, le blason est une pièce-limite pour d'autres raisons, liées à sa thématique cette fois-ci : en effet, folie et rhétorique s'accommodent mal l'une de l'autre, parce que la seconde exige une cohérence que la première ne peut assurer, plusieurs discours venant se chevaucher dans le discours de la déraison. C'est peut-être cet aspect qui a séduit Rabelais, ce jeu que la rhétorique mène avec elle-même, au risque de se perdre. L'*enkômion* paradoxal, qui brouille l'éloge et le blâme, est indubitablement l'espace qui s'en rapproche le plus, dans la mesure où il permet la plus grande marge de manœuvre, tout en s'inscrivant dans le champ rhétorique.

Dans la prose, le travail d'imitation ne correspond pas, contrairement aux occurrences versifiées, à un travail de décalque structurel sur la base de modèles préétablis. Ce n'est pas que ce type de discours ne s'inscrive pas dans une tradition – au contraire, nous avons vu que l'éloge paradoxal est très apprécié dès l'Antiquité – mais la *dispositio*, régie par les règles fluides de la fiction composée en prose également, n'est jamais un carcan rigide et tend à s'effacer. Ceci n'est pas le résultat d'un manque de savoir-faire, bien au contraire, Rabelais fait toujours la preuve de sa maîtrise de l'art oratoire (par le biais de l'éloge de Gargantua par Eudémon et le prologue du *Pantagruel*, dans le cas de l'éloge paradoxal). Il s'agit plutôt, toujours dans le cadre de l'esthétique de l'imitation, de faire

rire, non pas en parodiant des modèles figés, mais en explorant les subtilités internes de l'éloge, dans un recentrement qui met la rhétorique, en tant que telle, à l'honneur. C'est dans l'*inventio* et dans l'*elocutio* que résident les principaux effets comiques qui jaillissent d'impropriétés de tout genre : l'emploi de topiques inadaptées à l'objet décrit et la faute de *decorum*.

Or, cette exploration de l'épidictique déclenche incidemment une revivification du genre, qui se voit enrichi de pièces dont la diversité questionne ses limites et illustre l'ambiguïté qui lui est inhérente. C'est en prenant le contrepied du genre, en favorisant les écarts à la norme oratoire, la contradiction et le paradoxe, que Rabelais inscrit la rhétorique épидictique dans ses écrits, mais également dans la production scripturaire du XVI<sup>e</sup> siècle. Il ne faudrait pas voir dans ce parti pris d'aborder un genre par ce qui semble vouloir le dépasser une volonté subversive. Certes, les pièces versifiées étaient, dans une certaine mesure, des pratiques figées dans leur rigidité formelle, mais elles semblent également contenir les germes de leur propre retournement par le rire. Il en va de même pour l'éloge paradoxal, qui constitue une parodie inscrite dans le genre. Ainsi, le traitement à rebrousse-poil de la rhétorique de l'éloge montre ultimement à quel point le genre est ancré dans la culture environnante, et qu'à force de cultiver ce qui reste souvent dans l'ombre, on finit par réaffirmer toute l'importance de sa contrepartie lumineuse.

Ce n'est pas un hasard si la parodie table beaucoup sur l'*inventio*, sur les *topoi* qui semblent se retourner systématiquement, dans les pièces versifiées comme dans les passages prosaïques. La topique de la rhétorique épидictique constituant une anthropologie, un ensemble de catégories mentales sur lesquelles se base un discours sur l'homme, c'est toute une conception de l'humain qui se donne à voir dans les éloges rabelaisiens. À nouveau, ce n'est pas une image de convention qui est véhiculée, mais une série de portraits transfigurés par le rire. Dans ce miroir déformant qu'est le texte rabelaisien, les objets des *enkômia* se trouvent la plupart du temps en porte-à-faux par rapport à la situation

traditionnelle de l'éloge, où la vertu et la beauté sont valorisées. Ici, bien au contraire, c'est le corps qui est mis en évidence, dans sa démesure et ses excès, au-delà des méthodes de description promulguée par le réservoir topique. Appuyé par une *elocutio* qui est, dans sa tendance à favoriser l'émergence de l'animalité en l'homme, une négation de l'art oratoire et une abdication de la faculté de raisonner, l'écart par rapport à la topique encomiastique permet de penser l'homme différemment. Le recours à une expression qui s'assimile au grognement est l'indice le plus sûr d'une parole vendue à l'intolérance, comme l'illustrent très à propos les débordements verbaux de l'évêque Homenaz. C'est, encore une fois, par une esthétique marginale, celle du corps détraqué ou monstrueux, que Rabelais appose sa signature sur un genre oratoire véhiculant la plus haute conception de l'homme. Il ne faudrait pas pour autant voir dans les excroissances sophistiquées ou simplement disgracieuses une preuve d'accréditation. Bien au contraire, la rhétorique, ou plutôt sa représentation dans le texte rabelaisien, entre dans un rapport proportionnel avec le corps : plus elle se fait visible, plus la présence de ce dernier se fait sentir. On ne saurait illustrer plus à propos l'idée d'une rhétorique engageant la personne. C'est en s'élançant hors des sentiers battus que l'on retrouve, en creux, une rhétorique de l'éloge qui est éloge de la rhétorique. On y récolte, au passage, tout le profit du rire et du comique. On y apprend également que l'envers est, somme toute, infiniment plus intéressant que l'endroit.

## BIBLIOGRAPHIE

### A. CORPUS PRIMAIRE

#### I – Texte de base

RABELAIS, François. *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, 1801 p.

#### II – Textes antiques et contemporains

*Anthologie grecque*, texte établi et traduit par Félix Buffière, Paris, Les Belles Lettres, 1970, 12 vol.

APHTONIUS. *Progymnasmata*, Hugo Rabe (éd.), Stuttgart, Teubner, « Rhetores graeci. Vol. X », 1926, 79 p.

AGRIPPA, Henri Corneille. *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, Genève, Droz, 1990, 133 p.

ARISTOTE. *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1969, 146 p.

ARISTOTE. *Rhétorique*, texte établi et traduit par M. Dufour et A. Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1960, 3 vol.

ARISTOTE. *Topiques*, texte établi et traduit par J. Brunschwig, Paris, Les Belles Lettres, 1967, 4 vol.

*Les Blasons du corps féminin*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1987, « Le vice impuni, 6 », 115 p.

BERNI, Francesco. *Rime*, Milan, Mursia, 1985, 213 p.

CICÉRON. *De l'orateur*, texte établi et traduit par E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1962, 3 vol.

CICÉRON. *De l'invention*, texte établi et traduit par G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994, 244 p.

COLONNA, Francesco. *Le Songe de Poliphile* [1499], littéralement traduit pour la première fois, avec une introduction et des notes par Claudius Popelin, Genève, Slatkine Reprints, réimpression de l'édition de Paris 1883, 1981, 2 vol.

DE L'ESTOILE, Pierre. *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV*, texte intégral présenté et annoté par André Martin, Paris, Gallimard, « Mémoires du passé pour servir au temps présent », 1948-1960, 3 vol.

DÉMÉTRIUS, *Du Style*, texte établi et traduit par Pierre Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 1993, 177 p.

DU GUILLET, Pernelle. *Rymes*, dans Louise LABÉ, *Œuvres poétiques*, édition présentée, établie et annotée par Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, « Poésie », 1983, p. 33-89.

ÉRASME, Désiré. *Éloge de la folie* [1508], traduction de Pierre de Nolhac, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 185 p.

FABRI, Pierre. *Le Grand et Vray Art de pleine rhétorique* [1521], publié avec introduction, notes et glossaire par A. Héron [1889-1890], Genève, Slatkine Reprints, 1969, 2 vol.

GOYET, Francis (éd.). *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. [Sébillot, Peletier, Fouquelin, Ronsard]. Paris, Le livre de poche, 1990, 510 p.

HERMOGÈNE. *L'Art rhétorique. Exercices préparatoires, états de cause, invention, catégories stylistiques, méthodes d'habileté*, Michel Patillon (éd. et trad.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1997, 640 p.

*Lord Morley's Tryumphes of Fraunces Petrarcke. The First English Translation of the Trionfi*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1971, p. 20-37.

LUCIEN, *Éloge de la mouche*, dans *Œuvres*, texte établi et traduit par Jacques Bompaire, Paris, Les Belles Lettres, 1993, t. 1, p. 80-86.

MAROT, Clément. *Œuvres poétiques complètes*, édition critique établie, présentée et annotée avec variantes par Gérard Defaux, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1990, 2 vol.

MAROT, Jean. *Les Deux Recueils*, édition critique par Gérard Defaux et Thierry Mantovani, Genève, Droz, 1999, 603 p.

QUINTILIEN. *Institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 7 vol.

ROBERTET, Jean. *Œuvres*, édition critique par Margaret Zsuppán, Genève, Droz, 1970, 208 p.

SAINT-GELAIS, Mellin de. *Œuvres complètes*, édition revue, annotée et publiée par Prosper Blanchemain, Paris, Kraus Reprint, 1970, 2 tomes.

SALEL, Hugues. *Œuvres poétiques complètes*, publiées avec une introduction et des notes par Kathleen Chesney, Paris, Firmin-Didot et Cie, 417 p.

## B. CORPUS SECONDAIRE

### I - Ouvrages et articles portant sur Rabelais

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970, 471 p.

BERNARD, Claudie E. « Le Pantagruélion entre nature et culture (*Tiers Livre*, chapitres XLIX-LII) », *Degré second*, n° 5, juillet 1981, p. 1-20.

BOWEN, Barbara C. *Enter Rabelais, laughing*, Nashville/Londres, Vanderbilt University Press, 1998, p. 102-128.

BOWEN, Barbara C. *The Age of Bluff : Paradox and Ambiguity in Rabelais and Montaigne*, Urbana/Chicago/Londres, University of Illinois Press, 1972, « Illinois Studies in Language and Literature 62 », 168 p.

BRAULT, Gérard J. « 'Ung abysme de science' : On the Interpretation of Gargantua's letter to Pantagruel », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XXVIII, n° 3, septembre 1966, p. 615-632.

BRAULT, Gérard J. « The Significance of Eudémon's Praise of Gargantua (Rabelais I, 15) », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XVIII, n° 3, 1971, p. 307-317.

CAVE, Terence. « L'économie de Panurge : 'moutons à la grande laine' », *Réforme Humanisme Renaissance*, XIX, n° 37, décembre 1993, p. 7-24.

CAVE, Terence. « Transformations d'un *topos* utopique : Gaster et le rocher de vertu », *Études rabelaisiennes*, t. XXI, 1988, p. 319-325.

CÉARD, Jean. « Rabelais, lecteur et juge des romans de chevalerie », *Études rabelaisiennes*, t. XXI, 1988, p. 237-248.

CORNULIER, Benoît de. « Rabelais Grand Rhétoriqueur. L'enchaînement dans l'*Inscription mise sus la grande porte de Thélème* (1954) », *Études rabelaisiennes*, t. XXXIX, 2000, p. 111-124.

DEFAUX, Gérard. *Pantagruel et les sophistes. Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVI<sup>e</sup> siècle*, La Haye, Martinus Nijhof, 1973, 233 p.

DE GRÈVE, Marcel. « L'interprétation de Rabelais au XVI<sup>e</sup> siècle », *Études rabelaisiennes*, t. III, Genève, Droz, 1961, p. 99-100.

DELÈGUE, Yves. « Le pantagruélion, ou le discours de la vérité », *Réforme Humanisme Renaissance*, n° 16, janvier 1983, p. 18-40.

DEMERSON, Guy. « Le *Pantagruel*, dictionnaire d'idées reçues? », *Bulletin des amis de Rabelais et de la Devinière*, t. V, n° 7, 1998, p. 396-407.

DEMERSON, Guy. *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, Sedes, 1996, 322 p.

DEMERSON, Guy. *Humanisme et facétie. Quinze études sur Rabelais*, Orléans, Paradigme, 1994, 359 p.

DEMERSON, Guy. *François Rabelais*, Paris, Fayard, 1991, 350 p.

DEMERSON, Guy. « L'éloge panurgien des dettes. Table ronde préparée et dirigée par Guy Demerson. Compte rendu sommaire », dans *Or, monnaie, échange dans la culture de la Renaissance*, actes du 9<sup>e</sup> colloque international de l'Association Renaissance Humanisme Réforme, Lyon, s. éd., 1991, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1994, p. 119-128.

DEMERSON, Guy. « Tradition rhétorique et création littéraire chez Rabelais », *Études de lettres*, n° 2, avril-juin 1984, p. 3-23.

DEMONET-LAUNAY, Marie-Luce. « Le 'Blason du Fou' (Tiers Livre, ch. 38), binarité et dialogisme », dans *L'Intelligence du passé, les faits, l'écriture et le sens. Mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis*, Tours, Université de Tours, 1988, p. 87-94.

DESAN, Philippe. *L'Imaginaire économique de la Renaissance*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1993, p. 51-84.

DESROSIERS-BONIN, Diane. « L'abbaye de Thélème et le temple des rhétoriciens », *Études rabelaisiennes*, t. XXXIII, 1998, p. 241-248.

DESROSIERS-BONIN, Diane. *Rabelais et l'humanisme civil*, Genève, Droz, 1992, 268 p.

DROZ, Eugénie. « Rabelais versificateur », *Humanisme et Renaissance*, t. III, 1936, p. 203-206.

FONTAINE, Marie Madeleine. « Quaresmeprenant : l'image littéraire et la contestation de l'analogie médicale », dans *Rabelais in Glasgow : Proceedings of the Colloquium held at the University of Glasgow in December 1983*, James A. Coleman et Christine M. Scollen-Jimack (dir.), Glasgow, University of Glasgow, 1984, p. 87-112.

GLAUSER, Alfred. *Rabelais créateur*, Paris, Nizet, 1966, 284 p.

GRAY, Floyd. *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Champion, 1994, 202 p.

GRAY, Floyd. *Rabelais et l'écriture*, Paris, Nizet, 1974, 215 p.

HARWOOD, Heather. *Sirens and Silenoi: The Paradoxical Encomium from Antiquity to the Renaissance (Reformation)*, thèse de doctorat, Yale University, 1996 (*Dissertation Abstracts International*, LVII, 1996, 2457).

HUCHON, Mireille. « Rabelais et les genres d'écrire », dans Raymond La Charité (dir.), *Rabelais's Incomparable Book. Essays on his Art*, Lexington, French Forum, 1986, p. 226-247.

KAISER, Walter. *Praisers of Folly. Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1963, p. 101-192.

LA CHARITÉ, Claude. *La Rhétorique épistolaire de Rabelais*, Québec, Nota Bene, 2003, 305 p.

LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, Christiane. *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI<sup>e</sup> siècle : athéisme et polémique*, Genève, Droz, 1988, p. 235-261.

LAVATORI, Gérard Ponziano. *Language and Money in Rabelais*, New York/Washington (DC)/Berne, Peter Lang, coll. « Renaissance and baroque », vol. 18, 1996, p. 59-104.

LEBÈGUE, Raymond. « Rabelais et les Grands Rhétoriciens », *Lettres romanes*, vol. XII, n° 1, février 1958, p. 5-18.

LONIGAN Paul. « Rabelais' Pantagruélion », *Studi francesi*, n° 12, 1968, p. 73-79.

LOSSE, Deborah N. « Rabelaisian Paradox. Where the Fantastic and the Carnavalesque Intersect », *The Romanic Review*, vol. LXXVII, n° 4, nov. 1986, p. 322-329.

LOSSE, Deborah N. *Rhetoric at Play: Rabelais and Satirical Eulogy*, Berne/Las Vegas, Peter Lang, 1980, 132 p.

MALLARY MASTERS, Georges. « Rabelais and Renaissance Figure Poems », *Études rabelaisiennes*, t. VIII, 1969, p. 53-68.

MARICHAL, Robert. « Commentaires du *Quart Livre* », *Études rabelaisiennes*, t. I, 1956, p. 151-202.

MARICHAL, Robert. « L'attitude de Rabelais devant le néoplatonisme et l'italianisme. (*Quart Livre*, ch. IX à XI) », dans *François Rabelais, ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort*, Genève, Droz, 1953, p. 181-209.

MAYER, C. A. *Lucien de Samosate et la Renaissance française*, Genève, Slatkine, 1984, p. 103-123, p. 137-164.

MAYER, C. A. « Rabelais' Satirical Eulogy: the Praise of Borrowing », dans *François Rabelais, ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort*, Genève, Droz, 1953, p. 147-155.

MAZOUER, Charles. « Le Comique verbal dans le *Tiers Livre* », dans *Le comique verbal en France au XVI<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque organisé par l'Institut d'études romanes et le Centre de civilisation française de l'université de Varsovie*, avril 1975, Varsovie, Éditions de l'Université de Varsovie, 1981, p. 141-160.

MURARET, Ion. « La critique de la rhétorique des sophistes dans l'œuvre de Rabelais », *Analele Universitatii Bucuresti : Limbi si literatura straine*, 1996, p. 13-19.

NILLES, Camilla Joyce. « Re-reading Folly : Rabelais' Praise of Tribouillet », *Renaissance et Réforme*, t. XVIII, n° 1, hiver 1994, p. 19-31.

NILLES, Camilla Joyce. « Revisions of Redemption : Rabelais's Medlar, *Braguette* and Pantagruelion Myths », *Renaissance et Réforme*, vol. XIII, n° 4, 1989, p. 357-370.

NILLES, Camilla Joyce. « The Economy of Owing. Rabelais' Praise of Debts », *Études de lettres*, vol. II, avril-juin 1984, p. 73-88.

NILLES, Camilla Joyce. *Paradoxical encomium in Rabelais*, thèse de doctorat, University of Chicago, 1981 (*Dissertation Abstracts International*, XLII, 1981/1982, 5141 A)

OGINO, Anna. *Les Éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, Tokyo, Tosho, 1989, 176 p.

REY-FLAUD, Bernadette. « Quand Rabelais interroge la Farce 'Les Moutons de Panurge' et l'épilogue du 'Pathelin' », *Littératures*, n° 15, 1986, p. 7-18.

RIGOLOT, François. « Rabelais's Laurel for Glory: a Further Study of the 'Pantagruelion' », *Renaissance Quarterly*, vol. XLII, n° 1, printemps 1989, p. 60-77.

RIGOLOT, François. *Le Texte de la Renaissance. Des Rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, 1982, p. 105-170.

RIGOLOT, François. « Rabelais rhétoricien? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. XXX, mai 1978, p. 87-103.

RIGOLOT, François. « Cratylisme et pantagruélisme : Rabelais et le statut du signe », *Études rabelaisiennes*, t. XIII, 1976, p. 115-132.

RIGOLOT, François. *Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996 [1972] (2<sup>e</sup> édition revue et augmentée), 198 p.

ROUDAUT, François. « Quelques remarques sur le 'blason du fou'. Rabelais, le *Tiers Livre*, ch. XXXVIII », *Information littéraire*, XLVIII, n° 2, 1996, p. 3-9.

SAULNIER V.-L., « L'énigme du *Pantagruelion* ou Du *Tiers* au *Quart Livre* », *Études rabelaisiennes*, t. I, 1956, p. 48-72.

SCREECH, Michael. *Rabelais*, Paris, Gallimard, 1992, coll. « Bibliothèque des idées », 640 p.

SMITH, Paul J. « Rabelais' *Pantagruel* and *Gargantua* as Mock-Biographies », dans *Modelling the Individual. Biography and Portrait in the Renaissance. With a Critical Edition of Petrarch's Letter to Posterity*, K. Enenkel, B. de Jong-Crane et P. Liebrechts (dir.) Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p.153-172.

SMITH, Paul J. « Fable ésopique et 'dispositio' épédictique. Pour une approche rhétorique du *Pantagruel* », *Rabelais pour le XXI<sup>e</sup> siècle, actes du colloque du Centre d'études supérieures de la Renaissance (Chinon-Tours 1994)*, *Études rabelaisiennes*, t. XXXIII, Michel Simonin (dir.), Genève, Droz, 1998, p. 91-104.

SMITH, Paul J. « La préoccupation rhétorique », *Magazine littéraire*, n° 319, mars 1994, p. 46-48.

SMITH, Paul J. « Le Prologue du *Pantagruel* : une lecture », *Neophilologus*, vol. LXVIII, n° 2, 1984, p. 161-169.

SMITH, Paul J. « Aspects de la rhétorique rabelaisienne », *Neophilologus*, vol. LXVII, n° 2, avril 1983, p. 175-185.

TETEL, Marcel. *Étude sur le comique de Rabelais*, Florence, Leo S. Olschki, 1964, « Biblioteca dell' Archivum Romanicum 69 », p. 25-35.

TETEL, Marcel. « La valeur comique des accumulations verbales chez Rabelais », *The Romanic Review*, 53, fasc. 3, 1962, p. 96-104.

TIN, Louis-Georges. « Qu'est-ce que le Pantagruélion? », *Études rabelaisiennes*, t. XXXIX, 2000, p. 125-135.

TOURNON, André. « *En sens agile* ». *Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995, 192 p.

## II - Ouvrages et articles portant sur la rhétorique et la poétique

AMOSSY, Ruth et Elisheva ROSEN. *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982, 151 p.

ARIÈS, Philippe. *L'Homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 641p.

BALDWIN, Charles Sears. *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1939, 251 p.

BARTHES, Roland. « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, 1970, p. 272-323.

BLUM, Claude. *La Représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1989, 2 vol.

BRINK, J. R. et PAILET, L. M. « Rhetorical Stance : the Epidictic Mode as a Principle of Decorum in the English Renaissance Lyric », *San Jose Studies*, vol. IX, n° 2, printemps 1983, p. 83-92.

BRUCE, Donald. *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Toronto, Paratexte, 1995, 268 p.

BURGESS, Theodore Chalon. *Epidictic Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1902, 261 p.

CASTONGUAY-BÉLANGER, Joël. *Les Tombeaux poétiques d'hommes de lettres (1550-1610)*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 2002, 105 p.

CASTOR, Graham. *Pléiade Poetics. A Study in Sixteenth-Century Thought and Terminology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964, 208 p.

CAUQUELIN Anne, *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Éditions du Seuil, « La couleur des idées », 1999, 214 p.

CAVE, Terence. *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979, 386 p.

CÉARD, Jean et Jean-Claude MARGOLIN. *Rébus de la Renaissance. Des images qui parlent*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, 505 p.

COLIE, Rosalie L. *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, Princeton University Press, 1966, 553 p.

CONDEESCU, N. N. « Le paradoxe bernésque dans la littérature française de la Renaissance », *Beiträge zur Romanischen Philologie*, vol. II, 1963, p. 27-51.

CORNILLIAT, François. « Or ne mens ». *Couleurs de l'éloge et du blâme chez les 'Grands Rhétoriciens'*, Paris, Champion, 1994, 947 p.

DANDREY, Patrick. *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, 1997, 340 p.

DELLA SANTA, André. *Une culture de l'imagination ou l'invention en rhétorique*, Genève, Patino, 1986, 197 p.

DEMONET, Marie-Luce, *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992, 688 p.

DENEFF, A. Leigh. « Epideictic Rhetoric and the Renaissance Lyric », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. III, n° 2, 1973, p. 203-231.

DESROSIERS-BONIN, Diane. « Argumentation éthique dans le *Débat de Folie et d'Amour* de Louise Labé », *Revue canadienne d'études rhétoriques*, vol. 7, septembre 1996, p. 17-27.

DZIEDZIC, Andrzej. « Les Blasons de Maurice Scève comme 'contre-texte': dissection, fragmentation et réintégration du corps féminin », *Tropos*, vol. XX, printemps 1994, p. 16-25.

EICHEL-LOJKINE, Patricia. *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, 347 p.

FINEMAN, Joel. *Shakespeare's Perjured Eye. The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 86-129.

FLÉGÈS, Amaury. « 'Je ravie le mort'. Tombeaux littéraires en France à la Renaissance », *La Licorne*, n° XXIX, 1994, p. 71-142.

FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1966, p. 32-59.

FUMAROLI, Marc. *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, 882 p.

GARDES-TAMINE, Joëlle. *La Rhétorique*, Paris, Armand Colin, 1996, 181 p.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.
- GORDON, Alex. L. *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970, 244 p.
- GOYET, Francis. *Le Sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996, 785 p.
- GREENE, Thomas. *The Light in Troy : Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982, 354 p.
- HARDISON, O. B. *The Enduring Moment : A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1962, 240 p.
- HIGGINS, Dick. « Pattern Poetry as Paradigm », *Poetics Today*, vol. X, n° 2, été 1989, p. 401-428.
- JONES-DAVIES, M.T (dir.). *Le Paradoxe au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1982, 209 p.
- JONES-DAVIES, M.T (dir.). *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1981, 136 p.
- JOUKOVSKY, Françoise. *La Gloire dans la poésie française et néolatine du XVI<sup>e</sup> siècle (des rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève, Droz, 1969, 637 p.
- KENNEDY, William J. *Rhetorical Norms in Renaissance Literature*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1978, 229 p.
- LANDHEER, Ronald et SMITH, Paul J. (dir.), *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*, Genève, Droz, 1996, 244 p.
- LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, Christiane. « La Rhétorique dans le *Débat de Folie et d'Amour* », dans Louise Labé. *Les voix du lyrisme*, G. Demerson (dir.), Paris/Saint-Étienne, Éditions du CNRS/Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1990, p. 53-67.
- LORAU, Nicole. *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Paris, Mouton, 1981, « École des Hautes Études en Sciences Sociales », 509 p.
- MARGOLIN, Jean-Claude. « Le paradoxe est-il une figure de rhétorique? », *Nouvelle revue du XVI<sup>e</sup> siècle*, n° 6, 1988, p. 5-14.
- MARGOLIN, Jean-Claude. « Parodie et paradoxe dans l'*Éloge de la folie* d'Érasme », *Nouvelles de la République des Lettres*, n°1, 1983, p. 27-57.
- MARTINEAU-GENIETS, Christine. *Le Thème de la mort dans la poésie française, de 1450 à 1550*, Paris, Champion, 1978, 656 p.
- MEERHOFF, Kees. *Rhétorique et poétique au XVI<sup>e</sup> siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leyde, Brill, 1986, 379 p.

MOOS, Pierre I. von. « Introduction à une histoire de l'*endoxon* », dans *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Christian Plantin (dir.), Paris, Éditions Kimé, 1993, p. 3-16.

MURPHY, James J. (dir.). *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1983, 472 p.

PEASE, Arthur Stanley. « Things without Honor », *Classical Philology*, vol. XXI, janvier 1926, p. 27-42.

PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHT-TYTECA. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1988, 734 p.

PERNOT, Laurent. *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Brepols, 1993, « Collection des études augustiniennes », 2 tomes.

REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique: théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, «Premier cycle », 1991, 238 p.

SAUNDERS, Alison. *The Sixteenth-Century Blason Poétique*, Berne, Peter Lang, 1981, « University of Durham Publications », 350 p.

SAWDAY, Jonathan. *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance culture*, Londres/New York, Routledge, 1995, 327 p.

SCHWEINITZ, Margaret de. *Les Épitaphes de Ronsard*, Paris, PUF, 1925, 187 p.

SIMONIN, Michel. « Ronsard et la tradition de l'*epitaphios* », dans Gilles Ernst (dir.), *La Mort dans le texte*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 85-99.

TOMARKEN, Annette et Edward. « The Rise and Fall of the Sixteenth-Century French Blason », *Symposium*, vol. XXIX, n°1-2, printemps-été 1975, p. 139-163.

VICKERS, Nancy J. « Members Only. Marot's Anatomical Blazons », dans David Hillman et Carla Mazzio (dir.), *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, New York/Londres, Routledge, 1997, p. 3-21.

WILSON, D. B. *Descriptive Poetry in France from Blason to Baroque*, Manchester, Manchester University Press, 1967, 262 p.

ZUMTHOR, Paul. *Le Masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, 313 p.

ZUMTHOR, Paul. *Anthologie des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, « 10/18 », 1978, 291 p.